

For a Narratological Approach to Space in Post-Apocalyptic Narrative: Ammaniti, Arpaia, Zanotti

Marzia Beltrami

Abstract

This article proposes a set of conceptual tools and strategic questions that can guide the narratological analysis of narrative space in post-apocalyptic narratives. While these concepts can be employed in other texts too, this particular genre has been chosen due to space's privileged thematic role: the catastrophe that causes the end of the world as we know it either entails a radical transformation of the environment or brings about social crises that force individuals to rethink their relationship with their surroundings. The article explores the consequences of the thematic relevance of space for the formal strategies used to render it. Drawing on M.-L. Ryan's model of narrative space, a comparative analysis of *Bambini bonsai* (Zanotti), *Anna* (Ammaniti), and *Qualcosa, là fuori* (Arpaia) serves to illuminate similarities and differences in how space is represented, and suggests how these formal features may prompt specific reading effects.

Keywords

Post-apocalyptic narrative, Eco-dystopia, Space, Spatiality, Narratology.

Spunti per uno studio narratologico dello spazio nella narrativa post-apocalittica: Ammaniti, Arpaia, Zanotti

Marzia Beltrami

Introduzione

Le narrazioni post-apocalittiche esplorano da prospettive uniche la relazione tra esseri umani e lo spazio in cui vivono. Esse costituiscono un bacino stimolante per lo studio dello spazio narrativo perché nel nostro immaginario la catastrofe finzionale che innesca *la fine del mondo come lo conosciamo*, sia essa di natura ambientale o sociale, comporta pressoché invariabilmente cambiamenti profondi nel rapporto dei personaggi con lo spazio circostante.

Mentre esistono numerosi studi che analizzano la narrativa post-apocalittica in prospettiva tematica, ancora limitata è l'attenzione dedicata agli aspetti formali relativi specificamente allo spazio¹. La mia riflessione verte sul rapporto tra contenuto e forma nella misura in cui, da un punto di vista narratologico, è lecito chiedersi quanto e in che modo la centralità tematica dello spazio si traduca anche in caratterizzazione formale. In quest'ottica, propongo qui di ragionare non tanto sullo spazio come tema, quanto sulle strategie attraverso cui esso viene costruito, avanzando alcune ipotesi preliminari sulle funzioni narrative e sui potenziali effetti di lettura. Facendo ricorso al modello dello spazio narrativo proposto da Marie-Laure Ryan (2003; 2012; Ryan *et al.* 2016), il saggio esplora la costruzione della dimensione spaziale in tre romanzi eco-distopici contemporanei – *Bambini*

¹ Rimando a Malvestio 2022 per la ricca bibliografia sui rapporti tra fantascienza ed ecologia, in cui si sottolinea il ruolo dei vari sottogeneri narrativi. Per studi su aspetti formali, si vedano Gebauer 2021, Bracke 2018, Caracciolo 2019.

bonsai (2010) di Paolo Zanotti, *Anna* (2015) di Niccolò Ammaniti e *Qualcosa, là fuori* (2016) di Bruno Arpaia. Il confronto mira a mostrare continuità e discontinuità nella trattazione dello spazio, mettendo in luce alcuni punti critici che potranno fungere da termini di riferimento per future analisi.

Studi come quelli di Caracciolo *et al.* (2021), Carolin Gebauer (2021) e Erin James (2015, 2022; James e Morel 2020), su alcuni punti dei quali tornerò dopo, hanno cominciato a identificare tratti condivisi dalle storie dell'Antropocene, molte delle quali hanno affinità con generi quali *climate fiction*, narrazioni post-apocalittiche e eco-distopie. Tuttavia, anziché soffermarmi su caratteristiche che contraddistinguono testi particolarmente ben riusciti, il mio intento è offrire un esempio di come si possa analizzare lo spazio in un qualunque racconto riconducibile a questi generi, illustrando alcuni dei concetti a disposizione, gli aspetti cui vale la pena prestare attenzione e le questioni rispetto alle quali è utile posizionarsi. In altre parole, ciò che spero di fornire è un primo canovaccio narratologico, da cui partire per leggere criticamente specifiche opere.

L'esplorazione dei tre romanzi suggerisce che, sebbene lo spazio svolga un ruolo centrale di catalizzatore tematico, affettivo e strategico, non sempre la ricerca di un impatto a livello contenutistico – spesso all'insegna della defamiliarizzazione – si traduce in un'eguale destabilizzazione a livello formale. Sebbene questa congiuntura non costituisca una condizione né necessaria né sufficiente a sostenere la qualità di un romanzo, ritengo che sia un aspetto quantomeno di cui tenere conto in sede critica. La discussione intrecciata di *Bambini bonsai*, *Anna* e *Qualcosa, là fuori* servirà, dunque, a illustrare modi diversi di rendere e utilizzare lo spazio nella narrativa post-apocalittica.

Un chiarimento circa le etichette di racconto post-apocalittico ed eco-distopico. Come illustrato da Malvestio, «[m]entre una distopia tenta di operare una predizione del futuro di una società sulla base di alcune sue tendenze riscontrabili nel presente, il romanzo post-apocalittico presenta una rottura netta tra il prima e il dopo la catastrofe» (2021: 2). Frutto della combinazione di elementi dell'una e dell'altro, l'eco-distopia è una sottocategoria ibrida «in cui la riflessione su un evento catastrofico (il cambiamento climatico) si unisce alle speculazioni predittive della distopia, dal momento che le sue origini sono generate dal comportamento quotidiano delle società contemporanee» (2021: 3). Malvestio annovera esplicitamente i tre romanzi qui considerati tra le eco-distopie, in quanto «immagina[no] le conseguenze immediate o estreme del nostro attuale rapporto con l'ambiente» (2021: 1-2) e segnano «una ripresa dei modi e delle forme della fantascienza distopica e post-apocalittica per raccontare i cambiamenti climatici».

Se i romanzi di Zanutti, Ammaniti e Arpaia sono eco-distopie, ritengo però che le ipotesi avanzate possano essere estese al genere post-apocalittico in senso più ampio, laddove la catastrofe ne costituisce la caratteristica dirimente. In *Qualcosa, là fuori* e *Bambini bonsai* la catastrofe è eminentemente ecologica e connessa al cambiamento climatico; in *Anna*, invece, l'apocalisse prende la forma di una pandemia che, pur non riguardando direttamente l'ambiente, crea uno scenario tale per cui i personaggi sono obbligati a ripensare profondamente la propria relazione con lo spazio circostante a causa dei drammatici cambiamenti sociali e tecnologici.

Il verificarsi di una catastrofe enfatizza la cesura, la contrapposizione tra un prima e un dopo, e in questo senso fa buon gioco alla definizione di un corpus relativamente omogeneo rispetto alle condizioni che soggiacciono alla tematizzazione dello spazio. E ciononostante, come vedremo, accanto alle forti continuità tematiche e di genere, è possibile identificare significative variazioni nella resa dello spazio che è altrettanto interessante indagare.

Non sarà superfluo ribadire che, incentrandosi sullo spazio, l'analisi che segue è deliberatamente parziale, e ignora, o tocca solo tangenzialmente, altri elementi della narrazione. Questo non significa che esaminare la narrativa eco-distopica o post-apocalittica privilegiando un focus sullo spazio sia sempre la scelta più produttiva; il mio obiettivo, piuttosto, è illustrare un possibile modo di procedere qualora si scelga di analizzare la dimensione spaziale.

Un modello di spazio narrativo

Prima di passare alla discussione dei romanzi, introdurrò il modello di analisi dello spazio narrativo proposto da Ryan, che fungerà da principale strumento analitico nelle prossime pagine. Per "spazio narrativo" si intende l'ambiente fisico in cui si muovono i personaggi e hanno luogo gli eventi della narrazione, la dimensione prettamente spaziale e materiale dello *storyworld*, che, per contro, indica qualcosa di più ampio e complesso: «a storyworld is more than a static container for the objects mentioned in a story; it is a dynamic model of evolving situations, and its representation in the recipient's mind is a simulation of the changes that are caused by the events of the plot» (Ryan 2014: 33). Nella tradizionale distinzione tra storia e discorso (Chatman 1978/2003: 11-39; Prince 1987: 93, 21), il modello di Ryan pertiene al piano della storia. Per analizzarlo, la studiosa identifica cinque livelli dello spazio narrativo (Ryan *et al.* 2016: 23-25):

- a) *spatial frames*: spazio fisico immediatamente circostante i personaggi, definito dalle loro azioni e dagli oggetti con cui interagiscono o che percepiscono;
- b) *setting*: contesto storico-geografico-sociale relativamente stabile in cui si sviluppa la narrazione nel suo complesso;
- c) *story space*: insieme degli spazi rilevanti per la trama, definiti attraverso le azioni dei personaggi in aggiunta alle località solo menzionate;
- d) *storyworld*: mondo narrativo in cui si muovono i personaggi, arricchito e completato mentalmente dai processi inferenziali e predittivi del lettore grazie al cosiddetto principio di scostamento minimo²;
- e) *narrative universe*: mondo reale nella narrazione, arricchito dalle componenti virtuali e controfattuali implicite nel sistema di credenze e conoscenze dei personaggi³.

Il valore di questi strumenti di analisi sta *in primis* nella comprensibilità, che ne favorisce l'utilizzo da parte di un pubblico di critici potenzialmente ampio; in secondo luogo, nella flessibilità che, grazie alla natura scalare, permette di parlare di spazio sia al micro- che al macro-livello narrativo, e quindi sia in relazione a personaggi e oggetti, sia al dipanarsi della trama nel suo insieme.

Meno chiaro, dalla trattazione di Ryan, è che tipo di considerazioni possano scaturire dall'applicazione di questo modello utilmente descrittivo. Nella discussione dei tre romanzi ho cercato dunque di illustrare come due aspetti chiave – il peso dato alla rappresentazione dei singoli livelli e la gestione delle transizioni da un livello all'altro – contribuiscano a creare effetti diversi nella resa dello spazio narrativo. Per praticità, mi concentrerò su come la costruzione dello spazio è impostata nelle prime pagine dei romanzi, per offrire poi delle considerazioni più generali su come viene portata avanti. In ultimo, si noti che la discussione delle opere non segue l'ordine cronologico di pubblicazione, bensì una sorta di progressione che sottende l'ipotesi critica avanzata dal saggio, ossia che i testi possano (o riescano a) integrare contenuto e forma in misura variabile.

² Il principio di scostamento minimo stabilisce che, in assenza di indicazioni alternative, il ricevente assume che il mondo immaginato sia analogo a quello reale per contenuto e funzionamento.

³ La concezione modale del mondo narrativo è in linea con la teoria dei mondi possibili da cui si sviluppano i ragionamenti teorico-narrativi di Ryan (1991; 2022).

Anna, Niccolò Ammaniti

Il romanzo di Ammaniti, *Anna* (2015), segue le vicende dell'omonima protagonista, una ragazzina siciliana tredicenne che vive in un mondo in cui quattro anni prima è dilagata la Rossa, una malattia che, avendo ucciso tutti gli adulti, rimane dormiente nei bambini fino alla pubertà, momento in cui si manifesta con esiti invariabilmente fatali.

Siamo in quella che Franz Karl Stanzel (1984) definisce una situazione narrativa a dominante figurale: narrazione in terza persona con focalizzazione stretta (Jahn 1999) sul personaggio di Anna, salvo una serie di eccezioni ora evidenziate paratestualmente dalla circoscrizione in brevi capitoletti titolati (oltre al capitolo introduttivo [2015: 5-7], cfr. 22-29, 157-171, 254-272), ora più tacite, per esempio quando la voce narrante si addensa momentaneamente in una figura che tiene percettibilmente le redini del racconto facendo riferimenti a un tempo calendarizzato di cui Anna non può essere a conoscenza: «Lasciò il Podere del gelso il 30 ottobre 2020 per non farci più ritorno» (107); «La festa del Fuoco si celebrò il 2 novembre 2020, il giorno dei morti. Che cadesse in quella data fu sicuramente un caso» (178).

Alla prima scena che offre uno spaccato della devastazione portata dalla malattia, segue uno stacco segnato dall'indicazione temporale «*Quattro anni dopo...*», dopo la quale compare Anna che corre lungo un'autostrada. Questa, come la scena precedente, si gioca su quello che Ryan definisce il livello degli *spatial frames*: nelle prime pagine, lo spazio è reso attraverso una focalizzazione limitata alla prospettiva sensoriale di un bambino, di cui sono seguiti gli spostamenti di attenzione e i movimenti attraverso la stanza in cui è appena morta la madre e poi fino all'uscita dell'ospedale abbandonato. Sebbene la focalizzazione cognitiva includa conoscenze di un narratore adulto e presumibilmente eterodiegetico (difficilmente un bambino avrebbe riconosciuto la «veduta di Liegi con la cattedrale di San Paolo» raffigurata su un poster, 2015: 6), lo spazio narrativo emerge attraverso le interazioni del bambino, una strategia di testualizzazione nota come *route* (Tversky 1991, 1996; Caracciolo e Kukkonen 2021: 86)⁴. Lo stesso focus ristretto sullo spazio prossimo e percettibile attraverso i sensi del

⁴ Ryan *et al.* (2016) propone una coppia concettuale simile, parlando di *tour* e *map* (Linde e Labov 1975, poi Herman 2002) laddove Caracciolo e Kukkonen preferiscono invece *route* e *survey* perché ritengono che enfatizzino meglio la componente *embodied*, di cui sono convinti promotori (2021: 86 n. 2).

personaggio caratterizza anche la comparsa di Anna. Già una pagina dopo, tuttavia, lo spazio si allarga di un livello, cominciando a delineare una certa idea di *setting*:

La striscia di asfalto dell'A29, che univa Palermo a Mazara del Vallo, tagliava in due la distesa morta da cui si sollevavano gli spunzoni anneriti delle palme e qualche pennacchio di fumo. A sinistra, oltre i resti di Castellammare del Golfo, uno spicchio di mare grigio si impastava con il cielo. A destra una fila di colline basse e scure galleggiavano sulla pianura come isole lontane. [...] Ad Alcamo aveva aperto a pedate la porta di un alimentari. (2015: 14)

Ovviamente come lettori non sappiamo ancora se questa ambientazione si manterrà relativamente stabile, ma il passaggio dischiude già diverse componenti: Ammaniti ci dà elementi sufficienti a costruire lo spazio sia visivamente, sia cognitivamente, posizionandolo geograficamente attraverso riferimenti precisi a luoghi reali che il lettore può potenzialmente conoscere (Palermo, Mazara, Alcamo). Il paragrafo dà inoltre un'idea del contesto, se non storico (ma sappiamo che la scena è ambientata quattro anni dopo la scena all'ospedale, il che lascia intuire la collocazione in un futuro prossimo), quantomeno sociale: possiamo ipotizzare di trovarci in un contesto di eccezionalità emergenziale, in cui le regole sociali a cui siamo abituati sono sospese (ci viene detto che Anna ha forzato a calci la porta di un negozio).

Da non sottovalutare, inoltre, la riconoscibilità di uno scenario la cui convenzionalità, per chiunque abbia dimestichezza con una certa cultura visuale contemporanea, risulta così spiccata da sembrare un tributo alle narrazioni post-apocalittiche cinematografiche e televisive – si pensi al film *28 Days After* di Danny Boyle (2002) o alla serie tv *The Walking Dead* (2010-2022), che scelgono l'ospedale come ambientazione delle prime scene. Importante da rilevare in questa sede è non tanto il tipo di spazio (come presupporrebbe un focus tematico), quanto l'operazione sottostante per cui il romanzo sfrutta primariamente l'evocazione di uno spazio per attivare il coinvolgimento del lettore e stimolarne le inferenze.

Oltre a questa funzione, lo spazio in *Anna* assume un ruolo strutturante rispetto alla trama: le parti del romanzo prendono il titolo dai principali luoghi attorno a cui si svolgono. Il Grand Hotel Terme Elise, dove verrà portato il fratello di Anna e che dà il titolo alla seconda parte, viene convenientemente collocato per il lettore prima che la protagonista abbia bisogno di raggiungerlo:

– In un posto sulle montagne. L'*Hotel delle Terme*, ha detto. Tu lo conosci?

Anna ci pensò un attimo. – Certo, non è lontano.

– Ci sei andata?

– Non proprio lì, ma molto vicino. Comunque basta guardare una cartina. (2015: 70)

«Basta guardare una cartina». La frase, apparentemente banale, è indicativa di una dinamica che caratterizza tutto il romanzo: lo spazio narrativo di *Anna* è, se non direttamente familiare o riconoscibile, quantomeno *conoscibile*, dai personaggi e dal lettore. È uno spazio non solo geograficamente identificato ma navigabile, uno spazio oggettivo⁵.

La sua rappresentazione è resa sì aliena da eventi catastrofici le cui ricadute a livello paesaggistico ed esperienziale lo hanno reso un mondo indubbiamente più pericoloso e ostile. Ciononostante non possiamo dire che il romanzo si giochi su un rapporto forzatamente rinnovato con lo spazio, né la trama si sofferma su nuovi problemi prettamente spaziali, primo tra tutti quello dello spostamento. L'impossibilità di usare mezzi di trasporto non solo non è eccessivamente limitante (compaiono biciclette [2015: 96], un carro trainato da cavalli [125], nonché il fatale sidecar [218]), ma soprattutto non determina un radicale cambiamento nella percezione delle distanze o dell'accessibilità di certi spazi. Il viaggio è pretesto narrativo nella misura in cui l'obiettivo di Anna è attraversare lo Stretto di Messina nella speranza che sul continente abbiano trovato una cura alla Rossa. E tuttavia il tragitto da Castellammare del Golfo a Cefalù – che secondo Google Maps richiede una trentina di ore di cammino per centoventisette chilometri – viene prima anticipato attraverso la strategia del sommario come il «lungo viaggio che li aveva portati fino a Cefalù» (198) e, anche quando vengono dati più dettagli nel capitolo successivo (208 sgg.), non diventa comunque oggetto di particolare enfasi o sforzo immaginativo rispetto alle inedite difficoltà del viaggiare in questo stato di eccezionalità. Altrettanto poco credibile è la capacità di Anna di orientarsi a Palermo (210-17), dove ritrova la casa del padre senza nessuna cartina malgrado le ultime esperienze che ne avesse risalissero a quattro anni prima, quando di anni ne aveva nove (cfr. anche 2015: 237 e 286).

Se da una parte, quindi, *Anna* adotta una focalizzazione centrata sul personaggio della ragazzina, dall'altra questa restrizione non è sfruttata in

⁵ Si ricordi quanto detto rispetto al tempo, di cui il narratore presuppone analogamente la conoscibilità, scandendolo con una precisione che non appartiene alla coscienza né di Anna né di nessun altro personaggio.

maniera particolare nella costruzione dello spazio narrativo. L'ambiente post-apocalittico, per quanto estraneo e pericoloso, si fa dunque solo limitatamente straniante e rimane qualcosa di oggettivamente conoscibile.

Qualcosa, là fuori, Bruno Arpaia

Con ancor più evidenza il viaggio gioca un ruolo chiave nel romanzo di Arpaia, *Qualcosa, là fuori* (2016). Qui non solo ha funzione narrativa nel senso che lo spostamento si fa motore dell'azione perché mette i personaggi di fronte a nuove situazioni e pericoli, ma diventa tema portante in quanto aggiunge alla questione del cambiamento climatico quella della migrazione climatica⁶.

Anche qui le prime informazioni sullo spazio ci arrivano attraverso le azioni del personaggio principale, Livio, a livello di *spatial frames*. Poiché Livio è colto nell'atto di perlustrare il territorio circostante, la conformazione del paesaggio è espressamente fornita attraverso un espediente che ne giustifica la descrizione. La strategia di testualizzazione adottata è quella della *survey*⁷, che consiste nella rappresentazione dello spazio percepito da una posizione fissa:

Forse era un fuoco, oppure una lanterna, quel tremolio rossastro in cima alla collina. Se era davvero una collina quella massa scura che si intuiva a est, più nera dell'oscurità in cui era immersa, melmosa, densa, senza sfumature. Steso per terra, appoggiato sui gomiti, Livio si guardò intorno, scrutando inutilmente nella notte; soltanto gli altri sensi gli fecero avvertire la moltitudine di corpi distesi accanto a lui, sulla terra secca e polverosa. (2016: 9)

Come si evince dalle maggiori note di incertezza rispetto all'attacco di *Anna*, Arpaia gioca più consapevolmente con i limiti formali imposti dalla focalizzazione ristretta (anche se, come vedremo, troverà altri modi per fornire un'ampia informazione al lettore). Livio – focalizzatore della narrazione in terza persona – è parte di un gruppo di migranti che, in un momento imprecisato nella seconda metà del ventunesimo secolo, tentano di fuggire da un'Italia ambientalmente e socialmente invivibile per raggiungere la Scandinavia, affidandosi a un'associazione che, lautamente pagata

⁶ Cfr. Malvestio 2023.

⁷ Mi riferisco qui a Tversky 1991 e 1996.

e operando ai limiti della legalità, offre guida e protezione nella traversata di un'Europa ben oltre il collasso.

In *Qualcosa, là fuori* è attivata in maniera sistematica una delle strategie fondamentali della *climate fiction*⁸, che consiste nel confronto tra lo spazio vissuto dai personaggi nel presente post-apocalittico e lo spazio del passato, equivalente al mondo attuale dei lettori. Grazie a questa tecnica, la rappresentazione dello spazio narrativo acquisisce significato e rilevanza all'interno di una costante tensione di confronto:

Qua e là, telai metallici contorti si stagliavano come cespugli di rovi e macchine agricole abbandonate formavano sculture spigolose. [...] Poi, finalmente, trovarono una strada. Doveva essere una vecchia provinciale. Era semicoperta dalla polvere, ma sull'asfalto si camminava meglio. Le guide indicarono di puntare più a nordovest e dopo mezzogiorno entrarono in un piccolo paese. Chignolo, si chiamava. Lo diceva un cartello arrugginito crivellato da buchi di pallottole. (2016: 12)

Adesso risalivano il vecchio corso del Lambro, ma del fiume non c'era più traccia. (20)

L'immagine mentale di una noiosa ma tranquilla strada provinciale padana si sovrappone a quella devastata dalla violenza ambientale e umana che si presenta agli occhi del protagonista. Situazioni analoghe si ritrovano in *Anna*, dove talvolta si inscena esplicitamente il confronto come un'operazione mentale dei personaggi stessi, in cui il passato è evocato per assenza – si pensi a quando Anna, davanti agli edifici sciolti dalle fiamme, immagina come doveva essere stata la grande pizzeria (Ammaniti 2015: 112-13).

Tuttavia, in *Qualcosa, là fuori* il confronto tra il prima e il dopo spaziale non solo è quantitativamente maggiore, ma è duplicato nella struttura narrativa. Seguendo un andamento cronologico lineare, il romanzo alterna il dipanarsi del viaggio di Livio al racconto retrospettivo della sua vita pre-catastrofe, ripercorrendo episodi del suo attivismo ambientalista e della relazione con la compagna e il figlio, entrambi deceduti.

Siamo di fronte a una delle tecniche principali che i sottogeneri post-apocalittico e distopico (nonché la loro combinazione ibrida, l'ecodistopia) derivano dalla fantascienza: il suviniano straniamento cognitivo,

⁸ Cfr. Gebauer 2021.

che consiste nel rappresentare qualcosa come in parte nuovo, in parte inquietantemente simile a ciò che conosciamo (Suvín 1979). Pur non citando direttamente Darko Suvín e i meccanismi della fantascienza, anche l'ecocritica Erin James, riflettendo su possibilità e limiti della narrativa dell'Antropocene, chiama in causa simili effetti cognitivi suscitati dalla moltiplicazione e dalla compresenza di versioni potenziali di uno stesso spazio. Riferendosi a opere d'arte sperimentali create attraverso installazioni che sfruttano la realtà virtuale e dunque la forte presenza che questa può evocare, James osserva che questi lavori si avvantaggiano della «instability and cognitive dissonance that users experience as they try to hold multiple versions of a space in their minds at the same time: one future and strange, and one present and vulnerable» (2022: 119).

James riconosce una forte consonanza tra queste opere e le questioni sollevate dall'Antropocene, non solo in termini di rappresentazione ma di impatto sullo spettatore. Un concetto strettamente legato è quello di solastalgia, anch'esso discusso da James. Coniato dal filosofo australiano Glenn Albrecht (2005; Albrecht *et al.* 2007), la solastalgia cattura un sentimento esplicitamente legato allo spazio che è la nostalgia di casa mentre si è ancora a casa, innescato dalla consapevolezza che il cambiamento climatico stia provocando la scomparsa di un ambiente amato e intimamente familiare. A differenza della nostalgia, che guarda al passato, questo sentimento è orientato verso il futuro e dunque potrebbe servire da sprone all'azione, stimolando il lettore a fare qualcosa perché questa scomparsa non si verifichi o non sia totale. Non mi pare fuori luogo evocare questi concetti ed effetti a proposito di un romanzo come quello di Arpaia, così chiaramente animato dalla volontà di smuovere le coscienze.

Qualcosa, là fuori combina la presa diretta dello spazio narrativo, vincolata alla prospettiva situata di Livio nel viaggio verso il Nord Europa, a una rappresentazione più ampia e integrata da prospettive altre, mediate per il lettore attraverso il bagaglio di conoscenze del protagonista. Così facendo, il romanzo punta soprattutto sul livello dello *storyworld*, ossia sulla costruzione del modello mentale di un mondo completo, evocato a partire dagli spazi della trama ma in certa misura da essa quasi svincolato e integrato dal lettore con le proprie conoscenze, assai più di quanto faccia *Anna*, che si gioca più su singoli *frame*, *setting* e *story space*.

Ma se avremmo potuto assumere, ragionando in astratto, che una focalizzazione più ristretta e calibrata su scala ridotta potesse più facilmente problematizzare lo spazio attraverso la forma, la rappresentazione dello spazio in *Anna* risulta in realtà più stabile e oggettiva di quanto non faccia *Qualcosa, là fuori*. E ciò proprio perché quest'ultimo la sfuma accostandone

costantemente due possibili versioni – un espediente di per sé talmente esplicito e reiterato da rischiare di trasformarsi in difetto.

In secondo luogo, sebbene Livio abbia una conoscenza approfondita della geografia pre-apocalittica, il problema della sua inutilità ritorna frequentemente:

«Peccato cosa?»

«Che lei non abbia proseguito con gli studi...» spiegò Livio, ma subito sbuffò, smanacciò in aria, come per liberarsi di una mosca, della frase detta, dei suoi stessi pensieri. «No, no, mi scusi. Ha ragione. A cosa le sarebbe servito?»

«Già, non mi sarebbe servito proprio a niente.» (45-46)

Il contrasto paradossale tra il valore che suo malgrado Livio attribuisce ancora all'istruzione e l'impossibilità di metterla a frutto per migliorare le proprie condizioni, è incarnato dal ruolo di insegnante-nomade che Livio assume informalmente nel gruppo di migranti. La tematizzazione esplicita della conoscenza si connette dunque indirettamente a un aspetto già menzionato e su cui vorrei attirare di nuovo l'attenzione, cioè la conoscibilità dello spazio rappresentato.

L'idea che la questione della conoscibilità e rappresentabilità dello spazio (accanto alla possibilità di conoscere, in senso più ampio) possa essere un punto rilevante nella narrativa post-apocalittica trova supporto da due diverse direzioni. In primo luogo, perché la messa in discussione della conoscibilità di certi fenomeni è centrale già nella riflessione ecocritica ed econarratologica: a partire dal concetto cardine di *iperoggetto*, che definisce ciò che è talmente complesso e distribuito da non poter essere percepito e conosciuto direttamente (per esempio, il cambiamento climatico; cfr. Morton 2007, 2013), fino al ruolo dominante attribuito alle nozioni di incertezza e instabilità messe in luce da Caracciolo (2022) e declinate in chiave segnatamente spaziale da James attraverso la categoria di *despazializzazione*, su cui tornerò a breve. In secondo luogo, proprio il confronto con *Anna* e poi con *Bambini bonsai* fa emergere la diversità di posizioni rispetto alla possibilità di presentare lo spazio come qualcosa di più o meno stabile e oggettivamente conoscibile, e supporta quindi l'ipotesi che si tratti di un fattore di cui tenere conto in eventuali analisi.

***Bambini bonsai*, Paolo Zanotti**

Se il romanzo di Arpaia centra un punto narratologicamente rilevante

nella rappresentazione dello spazio – la messa in scena di un potenziale confronto – è in *Bambini bonsai* di Zanotti che si trovano le soluzioni formalmente più interessanti. Un punto non irrilevante, inoltre, è che mi pare che il romanzo di Zanotti raggiunga un certo equilibrio nell'integrazione di forma e contenuto, cosa che non trovo altrettanto riuscita in *Qualcosa, là fuori*.

Uno dei problemi del romanzo di Arpaia è la decisa tendenza a dire piuttosto che mostrare, probabilmente sull'onda di un deciso intento educativo e di monito. E mi riferisco non solo ai numerosissimi passaggi pseudo-saggistici, incorniciati entro estemporanee discussioni tra personaggi che rimangono solo tratteggiati senza fare davvero presa sul lettore; ma anche all'uso esteso del sommario nel raccontare la storia di Livio e Leila, che venendo riassunta per grandi campiture finisce per rimanere sullo sfondo. In questo senso, davvero il pianeta nel suo complesso è più presente, e la sua tragica traiettoria emotivamente più coinvolgente, di quella dei protagonisti umani.

Se guardiamo alla gestione della dimensione spaziale in *Bambini bonsai*, per contro, la prima impressione è quella di profondo spaesamento. A differenza delle precedenti, la storia è raccontata in prima persona dal protagonista, Pepe, che, ormai adulto, si rivolge a una persona sconosciuta al lettore di nome Sofia, accingendosi a raccontarle di un tempo passato. E qui c'è il primo slittamento spazio-temporale: mentre in *Anna* e *Qualcosa, là fuori* il tempo passato contrapposto a un futuro sconosciuto era il presente a noi noto, il passato a cui si riferisce il narratore di *Bambini bonsai* ci appare in prima battuta estraneo:

Ti spiegherò come, dopo il primo scroscio, noi bambini ci riunivamo in bande. [...] È per questo che aspettavamo in trepidazione i giorni della pioggia, il momento in cui i cieli normali, gialli e roventi, venivano assaltati, sbranati da venti veloci come manguste [...] Oggi di quel mondo non è rimasto nulla. Se alzo gli occhi vedo un cielo nuovo, senza nuvole, che sembra liscio e dolce mentre in realtà è elettrico e teso come la diffidenza dei gatti. La grande serra che avvolge il territorio e ci ripara dagli assalti del clima ama travestirsi da cielo primaverile. (2010: 12-13)

Verso la fine del primo capitoletto, alcuni passaggi sembrano persino lasciar intuire che nel presente del narratore adulto si sia riusciti a restaurare, per quanto artificialmente, delle condizioni simili a quelle che sono del *nostro* presente, virtualmente auspicabili. Eppure, ecco che il narratore

esprime nostalgia per un ambiente che di primo acchito ci pare ostile e inospitale, governato da misteriose piogge e dominato dal «sudore delle corse lungo le spiagge morte, i labirinti di lenzuola calciate dal sole» (13). Sono dunque *tre* i mondi che si confrontano nell'eco-distopia di Zanotti, e questo crea un livello aggiuntivo che al contempo disorienta e incuriosisce: il mondo come lo conosce il lettore, corrispondente al nostro presente e al passato finzionale; il mondo di Pepe bambino, rispetto alla cui configurazione il lettore rimane incerto; e il mondo di Pepe adulto, suo presente e nostro ipotetico futuro.

Se *Anna* e *Qualcosa, là fuori* puntavano sul disequilibrio dovuto al fatto di tenere un piede in un mondo familiare e l'altro in uno non familiare, qui il lettore sembra sprovvisto di ogni appoggio. Questa sensazione di incertezza può essere meglio inquadrata da un'altra categoria proposta da James, cioè la despazializzazione (*despatialization*): questa categoria coglie ciò che accade quando viene fornita un'informazione spaziale che tuttavia si rivela *strategicamente inesatta o difficile da mappare*; in altre parole, la despazializzazione prevede l'uso di indizi spazializzanti – cioè elementi che dovrebbero fungere da agganci per il lettore nel costruire il modello mentale dello spazio – e che invece complicano deliberatamente la pensabilità dello spazio come qualcosa di stabile e ancorato agli eventi e agli altri esistenti (2022: 122)⁹.

Come anticipato, James propone la nozione all'interno di un modello narratologico declinato esplicitamente in chiave ecologica e funzionale all'analisi di testi che raccontano l'Antropocene. La despazializzazione non sarebbe solo una strategia rappresentativa, capace di rappresentare la realtà *come se* non fosse stabile, bensì suggerirebbe, in maniera più radicale, la consapevolezza che la realtà sia *davvero* instabile e in continuo divenire, soprattutto nelle condizioni ambientali dell'Antropocene. Tra i testi esemplificativi che James discute nella sua analisi si annoverano il classico della letteratura New Weird *Annihilation* di Jeff VanderMeer (2014), il graphic novel *Here* di Richard McGuire (2014) e un racconto di Marina Vitaglione, *Solastalgia* (2017).

Se nella trilogia New Weird la despazializzazione è giustificata dall'incognita influenza aliena dell'Area X e nella Venezia di Vitaglione

⁹ James si ispira alla categoria di «fuzzy temporality» proposta da David Herman, che in maniera simile riconosce l'effetto consapevolmente straniante di cronologie narrative che rendono di fatto impossibile collocare gli eventi lungo un arco temporale nello *storyworld* (2002: 212).

è legata alla fluidità e intrinseca instabilità dell'acqua, in *Bambini bonsai* la felice integrazione di forma e contenuto è ottenuta grazie al ruolo preminente dell'infanzia (Micali 2021; Fulginiti 2021). La prospettiva infantile, che secondo modi non infrequenti nella fantascienza funziona come declinazione del non-umano o del non-ancora-pienamente-umano, opera come potente filtro deformante dell'esperienza, inclusa l'esperienza del tempo e dello spazio. Questa visione non solo è distorta e straniante, ma costituzionalmente instabile, perché non è dovuta a uno sguardo stabilmente altro ma a una prospettiva destinata a cambiare nel tempo, in una porosità tra io-narrante e io-narrato che Zanotti gestisce abilmente e all'insegna di uno scarto prospettico di cui il narratore stesso si mostra dolorosamente cosciente (2010: 11).

A riprova del ruolo centrale giocato dall'infanzia, Valentina Fulginiti suggerisce che sia più proficuo descrivere *Bambini bonsai* (come anche *Anna*) come *Bildungsroman* post-apocalittico piuttosto che come distopia, perché «[p]iù che alla creazione di modelli alternativi, assistiamo a una radicale ridefinizione dell'umano» (2021: 3). Anche un elemento come i programmi-Natura, vecchi documentari sugli animali di cui il bambino Pepe è instancabile consumatore, non ha qui tanto la funzione di richiamo del e confronto con il passato come accade invece nei due romanzi precedenti: la loro pervasività nell'immaginario del narratore segna qualcosa di più simile a un atto di autentica rifondazione mitopoietica da parte di Pepe. E tuttavia, mi pare non si possa dire né che l'infanzia sia una metafora del senso di straniamento dovuto al cambiamento climatico, né viceversa. I due fenomeni sono piuttosto accostati e si illuminano e nascondono l'un l'altro allo stesso tempo.

L'aumento dei mondi potenzialmente a confronto, e il conseguente spaesamento iniziale del lettore, è solo il primo segnale di un'instabilità del mondo narrativo che perdura per tutto il romanzo. La seconda strategia attraverso cui il testo persegue questo effetto è l'indebolimento sistematico della tenuta interna dello spazio narrativo. All'insegna della destabilizzazione è già la presentazione di Stagliano, antico cimitero di Genova trasformatosi in baraccopoli dove nasce Pepe, così come Genova stessa, deturpata dall'edilizia scriteriata e dallo stravolgimento del territorio per effetto del cambiamento climatico: la descrizione della devastazione è animata quasi da una certa allegria, dovuta forse al senso di potenzialità insito in ciò che sta accadendo e venata di un dispiacere che non può essere davvero nostalgia, perché il narratore non ha mai vissuto quel tempo, ma che è piuttosto educata incredulità. 'Agglomerato', che designa il quartiere in cui comincia la storia di Pepe, rende efficacemente la mancanza di pianificazione e

dunque l'impossibilità di mappare la baraccopoli in continua espansione e cambiamento. Essa è resa ancora più instabile dalla prospettiva fantasiosa e suggestionabile di Pepe, che vive circondato da fantasmi animali e statue animate – ma anche della difficile navigabilità della narrazione stessa, dalla quale bisogna piuttosto lasciarsi trascinare: «La città-mondo della mia infanzia somigliava a un grumo edilizio malleabile [...]. Genova, città lunga lunga e sottilissima come l'ambizione di un serpente. [...] È là che sono cresciuto. Alle spalle della muraglia di palazzi, in un'ansa desolata tra la colata di fango e rocce e le spire della città serpente» (2010: 14, 16).

I luoghi in cui Pepe e la banda di bambini si fermano nel loro viaggio – il lungomare, la chiesa di Santa Eurosia, la stazione mercato – e che sono resi al livello esperienziale degli *spatial frames*, sono individualmente immaginabili, anche se rappresentati attraverso un profluvio di metafore connesse al mondo animale che rischiano costantemente di distorcerli.

Ma sono soprattutto le connessioni tra una tappa e l'altra del viaggio iniziatico a rimanere estremamente fumose e confuse: il fatto che non sia chiaro quanto tempo sta passando rende particolarmente incerta la costruzione mentale degli spazi attraversati dai bambini. Tempi e spazi si dilatano e si restringono in maniera imprevedibile e incommensurabile, come la valigia apparentemente senza fondo o la casa-universo di Petronella, la ricca bambina a cui si unisce Pepe nell'avventura della pioggia:

Giocando a nascondino esplorammo finalmente la casa-veliero, la casa-labirinto, la casa-nebulosa. Petronella aveva comandato il buio ovunque, così che ci perdessimo meglio. E in quel buio scoprimmo a tentoni, senza capirle veramente, decine o forse centinaia di stanze nella casa. (188)

Lo smarrimento dei personaggi e del lettore raggiunge il culmine quando i bambini si trovano a vagare per un tempo indeterminato in un paesaggio gelido e avvolto dalla nebbia, mentre la fame e il freddo ottundono loro i sensi (155-161 e 175-177). Non solo lo spazio narrativo rimane difficile da modellare mentalmente, ma la narrazione disorienta ulteriormente proponendo un'enigmatica ellissi su cui tornerà l'ultima parte del libro, in cui si svela cosa è successo nella tappa finale del viaggio nonché l'identità di Sofia.

Tornando alla terminologia di Ryan potremmo dire che la difficile e irregolare spazializzazione di *Bambini bonsai* è ottenuta minando le transizioni tra un livello e l'altro dello spazio narrativo: se i luoghi delle singole tappe, rese attraverso le interazioni dirette dei personaggi, risultano tutto

sommato conoscibili, il livello degli *spatial frames* stenta però a dare forma a un *setting* stabile e comprensibile. Per via della difficoltà a connettere tra loro i luoghi dove si svolge l'azione, lo *story space* rimane frammentato e sconnesso. Il lettore riesce in qualche modo a ricostruire lo *storyworld*, ma in maniera approssimativa, ipotetica e retrospettiva, continuamente ostacolata o messa in dubbio dalla prospettiva deformante del narratore, incerto rispetto a quali conoscenze attingere per completare inferenzialmente il mondo narrativo.

Il concetto di despazializzazione sostiene l'idea che questa instabilità sia un effetto ricercato, e non un effetto collaterale; ma è basandoci sul modello di Ryan che possiamo analizzare tecnicamente come questo effetto è costruito in ciascun caso specifico.

Conclusioni

La progressione cui accennavo in apertura riflette il tentativo di disporre i testi lungo un continuum in base al grado di problematizzazione formale dello spazio nella narrativa post-apocalittica. Si tratta di un corpus evidentemente parziale e funzionale all'esposizione, più che di una tesi strutturata, di una serie di spunti, che tuttavia spero possano fornire un valido canovaccio di partenza per ulteriori esplorazioni.

Pur riservando tutti un ruolo tematicamente importante allo spazio, i tre romanzi eco-distopici lo costruiscono attraverso strategie differenti. Segnatamente, è emerso il carattere potenzialmente dirimente di alcune domande che può essere produttivo porsi di fronte a una narrazione post-apocalittica. Queste sono: la questione della conoscibilità dello spazio; la questione della (in)stabilità dello spazio; il confronto tra spazi giustapposti geograficamente o temporalmente.

La discussione situata di tali questioni si è intrecciata all'esplorazione formale dei mondi narrativi evocati da *Anna*, *Qualcosa, là fuori* e *Bambini bonsai*, con l'obiettivo di identificare continuità e discontinuità tra le varie modalità di costruzione dello spazio, con particolare attenzione agli effetti che ne possono sortire. Il modello di Ryan è stato proposto come catalizzatore di concetti e schemi di riferimento assai flessibili e utili per analizzare le strategie attraverso cui si può rendere la dimensione spaziale del racconto. Nello specifico, ho ipotizzato che guardare alla rilevanza narrativa dei vari livelli, valutando se venga attribuita priorità ad alcuni piuttosto che ad altri, e badare alla gestione delle transizioni, possano essere due strade per analizzare le tecniche di costruzione dello spazio narrativo.

Infine, attingendo alla letteratura sviluppatasi all'incrocio tra narratologia e prospettiva ecologica, ho ripreso i concetti di straniamento cognitivo, solastalgia e despazializzazione per enfatizzarne la rilevanza nella cornice di un discorso sullo spazio che ne consideri gli aspetti formali oltre che tematici. Attraverso la discussione di queste categorie in relazione allo spazio narrativo, il mio obiettivo era superarne l'accostamento di default a un insieme di testi – più precisamente, testi a orientamento ecologico – e suggerire invece che esista una gamma di modi in cui le medesime categorie possono interagire ottenendo effetti diversi o che, in maniera complementare, testi che presentano forti affinità dovute a un'affiliazione di genere possono arrivare a effetti analoghi attraverso strategie molteplici. *Qualcosa, là fuori* e *Bambini bonsai*, per esempio, mettono in discussione la stabilità dello spazio con tecniche diverse, l'uno attraverso un confronto prolungato e ripetuto tra versioni contrastanti, l'altro minandone la tenuta interna. Se da una parte è utile identificare categorie – come la despazializzazione o l'incertezza – che si possono dire caratteristiche di certi testi, altrettanto importante è comprendere come queste si manifestino in misura e con esiti variabili.

Bibliografia

- Albrecht, Glenn – Sartore, Gina-Maree – Connor, Linda – Higginbottom, Nick – Freeman, Sonia – Kelly, Brian – Stain, Helen – Tonna, Anna – Pollard, Georgia, "Solastalgia: The Distress Caused by Environmental Change", *Australian Psychiatry* 15.Suppl. (2007): S95-S98.
- Albrecht, Glenn, "Solastalgia: A New Concept in Health and Identity", *PAN* 5 (2005): 41-55.
- Ammaniti, Niccolò, *Anna*, Torino, Einaudi, 2015.
- Arpaia, Bruno, *Qualcosa, là fuori*, Milano, Guanda, 2016.
- Bracke, Astrid, *Climate Crisis and the 21st-Century British Novel*, London, Bloomsbury, 2018.
- Caracciolo, Marco, "Form, Science, and Narrative in the Anthropocene", *Narrative* 27.3 (2019): 270-89.
- Caracciolo, Marco, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*, London, Bloomsbury Academic, 2022.
- Caracciolo, Marco – Kukkonen, Karin, *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, The Ohio State University Press, 2021.
- Chatman, Seymour, *Storia e discorso*, Milano, Il Saggiatore, 1978/2003.
- Fulginiti, Valentina, "Dei bambini non si sa niente? L'infanzia come altrove distopico in *Anna* (Ammaniti), *Bambini bonsai* (Zanotti), *La terra dei figli* (Gipi) e *L'uomo verticale* (Davide Longo)", *Narrativa*, 43 (2021): 111-26, <http://journals.openedition.org/narrativa/432> (ultimo accesso 12 maggio 2025).
- Gebauer, Carolin, "Imagining Posthuman Environments. The Function of Space in Post-Apocalyptic Climate Change Fiction", *Narrating Nonhuman Spaces. Form, Story, and Experience Beyond Anthropocentrism*, Eds. Marco Caracciolo – Marlene Karlsson Marcussen – David Rodriguez, New York, Routledge, 2021: 104-24.
- Herman, David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.
- Jahn, Manfred, "More Aspects of Focalization: Refinements and Applications", *GRAAT*, 21 (1999): 85-110.
- James, Erin, *Narrative in the Anthropocene*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.
- James, Erin, *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*, Lincoln, The University of Nebraska Press, 2015.
- James, Erin – Morel, Eric (Eds.) *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, Columbus: The Ohio State University Press, 2020.

- Linde, Charlotte – Labov, William, “Spatial networks as a site for the study of language and thought”, *Language*, 51.4 (1975): 924-39.
- Malvestio, Marco, “Climate Migrations and Reverse Colonisation in Italian Eco-Dystopias”, *The Italianist*, 43.3 (2023): 372-89.
- Malvestio, Marco, “Sognando la catastrofe. L’eco-distopia italiana nel ventesimo secolo”, *Narrativa*, 43 (2021): 31-44, <http://journals.openedition.org/narrativa/4218> [ultimo accesso 12 maggio 2025].
- McGuire, Richard, *Here*, New York, Pantheon, 2014.
- Micali, Simona, “I bambini dell’apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila”, *Narrativa*, 43 (2021): 97-109, <http://journals.openedition.org/narrativa/430> [ultimo accesso 12 maggio 2025].
- Morton, Timothy, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 2007.
- Morton, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, Columbus, The Ohio State University Press, 1987.
- Ryan, Marie-Laure – Foote, Kenneth – Azaryahu, Maoz, *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, The Ohio State University Press, 2016.
- Ryan, Marie-Laure, *A New Anatomy of Storyworlds. What Is, What If, As If*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.
- Ryan, Marie-Laure, “Space”, *the living handbook of narratology*, Eds. Peter Hühn – Jan Christoph Meister – John Pier – Wolf Schmid, Hamburg, Hamburg University, 2012 <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> (ultimo accesso 12 maggio 2025).
- Ryan, Marie-Laure, “Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space”, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Ed. David Herman, Stanford, CSLI Publications, 2003: 214-42.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Stanzel, Franz Karl, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1979.
- Tversky, Barbara, “Spatial Perspective in Descriptions”, *Language and Space*. Eds. Paul Bloom – Mary A. Peterson – Lynn Nadel – Merrill F. Garrett, Cambridge MA, MIT Press, 1996: 462-491.

Tversky, Barbara, "Spatial Mental Models", *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*, Ed. Gordon H. Bower, New York, Academic Press, 1991: 109-145.

VanderMeer, Jeff, *Annihilation*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2014.

Vitaglione, Marina, *Solastalgia*, London, Overlap, 2017.

Zanotti, Paolo, *Bambini bonsai*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010.

L'autrice

Marzia Beltrami

Marzia Beltrami è assegnista di ricerca in Letteratura Italiana Contemporanea presso l'Università IULM, dove lavora entro il progetto PRIN 2022 PNRR *For an Atlas of Italian Ecological Literature: From the Great Acceleration to the Pandemic*. Si occupa di narratologia (soprattutto in prospettiva cognitiva) e in questo campo ha esplorato questioni legate alla spazialità, alla dimensione etica e alla rappresentazione del rapporto tra corpo e mente. È autrice della monografia *Spatial Plots. Virtuality and the Embodied Mind in Baricco, Camilleri and Calvino* (Legenda, 2021).

Email: marzia.beltrami@iulm.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025

Data accettazione: 31/08/2025

Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Beltrami, Marzia, "Spunti per uno studio narratologico dello spazio nella narrativa post-apocalittica: Ammaniti, Arpaia, Zanotti", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 21-41, <http://betweenjournal.it/>

,