

“Our grandchildren will look at Chevron and Exxon ads the way you and I look at swastikas”. Stephen Markley’s *The Deluge* between novel and prophecy

Antonio Galetta

Abstract

Alternating between narrative and essayistic reflection, the article examines the interpenetration of secularised prophecy and realist fiction in Stephen Markley’s *The Deluge* (2022). When compared with other ways of narrating the climate crisis, Markley’s novel seems to stand out for its search for a virtuous compromise between the desire to speak to many people and the need to defend the complexity of literature; a balance evident in the paradox of a novel that, on the one hand, allows itself to be reduced to a few edifying slogans, but on the other hand tells tragic stories where no one is right and everyone fails. At the same time, *The Deluge* is a highly experimental work that would be impossible to take as a model: what, then, is its relevance today?

Keywords

Stephen Markley, *Deluge*, Novel, Literary realism, Prophecy, Ecocriticism, Anthropocene

«I nostri nipoti guarderanno
le pubblicità di Chevron o Exxon
come noi guardiamo le svastiche».

Diluvio di Stephen Markely
tra romanzo e profezia

Antonio Galetta

A metà ottobre sono tornato in Puglia per presentare il mio romanzo d'esordio, *Pietà*. Scendendo dall'aereo ho sentito lo stesso caldo in cui sono cresciuto, secco e poroso, che preme dietro la nuca e dilata impercettibilmente lo spazio tra la pelle e i vestiti: è stato bello togliere il giubbotto appena fuori dall'aeroplano e guardare i muretti a secco oltre le piste d'atterraggio, così diversi dai palazzi statuari di Parigi e dai blocchi squadrati delle sue periferie. È sempre bello tornare.

Poi sono andato in campagna a trovare i miei nonni, e c'erano dappertutto moltissime mosche. Erano sulle piante e su di noi: morte a grappolo vicino alle lampadine, nevrotiche e vive nell'aria sopra il piazzale, insensatamente numerose intorno al muso del trattore. Mia nonna diceva che non è mai successo – non ad autunno così inoltrato. Tante mosche, di norma, si vedono ad agosto, o comunque in estate, quando il caldo (sempre così piacevole) non è fuori posto ma atteso, quasi neutrale, e loro svolazzano con i calabroni e sembrano applaudirsi da sole con le zampette che sfregano l'una sull'altra senza pace.

«Com'è che ci sono tutte queste mosche?» mi ha chiesto mia nonna, seduta sulla sdraio di sempre con il solito ventaglio. «Tu che studi, lo sai? È buono o è cattivo?»

«È bello» ho risposto io, in piedi tra i filamenti di plastica della tenda sull'ingresso. «È bello a modo suo».

In realtà non mi sapevo spiegare, come non so mai spiegarle cos'è il mio lavoro e qual è la ragione dei problemi che mi pongo.

Questo articolo, per esempio: come facevo a dirle che in fondo volevo parlare proprio di quelle mosche? Che le mie domande, alla fine, erano le stesse che mi aveva posto lei?

«È vero, è bello» ha detto mia nonna, stringendomi il polso e accennando un sorriso. «E mo che fai? Quanto resti?»

Mio nonno intanto tornava dalla terra, con il tosaerba a tracolla e un odore di benzina che si sente anche da qui.

Allora ho pensato che chiunque, oggi, ha il diritto di sapere cosa sta succedendo al pianeta, perché il fraintendimento è spesso la vera radice dell'indifferenza, almeno in questioni così gravi. Chiunque ha il diritto di sapere perché ci sono tante mosche in ottobre: anche i miei nonni, due contadini ottantenni che non sono disposti, neppure oggi, a togliere i pannelli di eternit dal pollaio, perché chissà se è vero che fa così male e quanto costerebbe rifare i lavori. Hanno diritto di saperlo e non bisogna spaventarli. Bisognerebbe, piuttosto, trovare insieme un linguaggio comune, dove il conflitto e la speranza si rafforzino a vicenda.

La letteratura però non può limitarsi a informare. Non è cronaca, non è divulgazione, e fallisce ogni volta che si appiattisce su uno scopo.

E allora che fa? È buona o è cattiva?

Tu che studi, lo sai?

François Hartog, in un saggio dedicato alle concezioni occidentali del tempo dai greci al Covid-19, scrive che «*prophétie et apocalypse sont deux formes d'une pensée de la crise*»: due forme che passano per un gesto analogo, cioè l'annuncio gravissimo e perentorio, spesso divinamente ispirato, che un individuo rivolge ai propri contemporanei per reagire a un momento di crisi collettiva, nel tentativo di porle rimedio o almeno darle un senso; due forme così diverse, però, da risultare irriducibili. Ciò che distingue gli apocalittici dai profeti, dice Hartog, è un diverso rapporto con la politica – e quindi, direi io ripensando ai miei nonni, una diversa concezione della speranza e del

conflitto: è vero che entrambi sono «des diagnostiqueurs du présent», e cioè che la loro voce si pone come un referto, una mappa, un'arringa e una guida, ma poi «les prophètes font de la politique» mentre «les apocalypticiens y ont renoncé ou n'en ont plus les moyens»¹.

Ecco cosa non mi convinceva, da preadolescente, nei Testimoni di Geova che venivano a trovarci, e che mia nonna accoglieva credendo che venissero dalla parrocchia: nei loro discorsi c'era troppa sproporzione tra il Male del Mondo, sempre al singolare, e il Bene unico e incombente che avrebbe redento l'universo. Agli apocalittici non interessa la politica, e così promuovono una speranza svincolata dal conflitto: tutto si riduce a un grande «Sì», e il premio è la salvezza – una salvezza totale, irreversibile, come irreversibile e totale è la corruzione del mondo.

I profeti, invece, secondo Hartog *fanno* politica. I mali che annunciano sono (anche) mondani, e rivoltandosi e lavorando la catastrofe può essere evitata. La serenità è differita nel tempo e subordinata alla politica, cioè all'azione individuale e collettiva: dire «Sì» non salva nessuno, e il discorso senza prassi resta lettera morta.

La distinzione tra apocalittici e profeti dice qualcosa di importante sulle possibilità della letteratura davanti al cambiamento climatico.

Dallo schema apocalittico, anzitutto, mi sembra derivi molta cosiddetta *climate fiction*, dove l'estetica del disastro sostituisce o deforma il realismo: il fascino in senso lato romantico verso rovine e macerie viene proiettato nel futuro, e il conflitto e la speranza vengono così trasposti su un piano allegorico, scivolando dal campo della politica a quello dell'estetica. Un libro pur bellissimo come *Sirene* di Laura Pugno (2007), in questo senso, è esemplare: in *Sirene* la brutalità del capitalismo ha già vinto, non è reversibile, ha devastato per sempre l'ambiente, e l'unica possibilità di salvezza per gli esseri umani consiste nell'uscire fuori di sé, ibridandosi con altre forme di vita, mentre la Yakuza si prepara a replicare dinamiche coloniali in Africa, a scapito dei «semiestinti boscimani»². Spesso, dunque, in narrazioni di questo tipo c'è posto per la speranza ma non per il conflitto; il che non cancella,

¹ Hartog 2020: 48-49.

² Pugno 2007: 141.

naturalmente, la forza visionaria di questi immaginari, che spalancano orizzonti simbolici inediti e affascinanti a prezzo però di sclerotizzare l'immagine della realtà e disinteressarsi della prassi.

Diluvio di Stephen Markley (2022), come tornerò a dire, rientra piuttosto in un orizzonte profetico, ma anzitutto vorrei riflettere su una forma di racconto assai fortunata negli ultimi anni, che sembra porsi a metà strada tra il paradigma apocalittico e quello profetico.

Penso perciò a due film come *Don't Look Up* di Adam McKay (2021) e *Siccità* di Paolo Virzì (2022). Entrambi hanno senz'altro un immaginario apocalittico, che si esprime nell'asteroide in rotta di collisione con la Terra o nella desertificazione che devasta l'Italia. Ma questo immaginario cerca, profeticamente, di sensibilizzare lo spettatore sul cambiamento climatico, chiamandolo all'azione per impedirne la catastrofe, così che parlare di "ciò a cui andiamo incontro" serve a suggerire che "qualcosa possiamo fare, a patto di sbrigarci". Il prezzo è trasformare l'invenzione in un apologo: guardando DiCaprio che sclera in tivù, o Mastandrea che boccheggia nel traffico, si ha l'impressione che manchi un attrito, che questi film vogliano più che altro esprimere un monito, un'allerta di massima, la quale in qualche modo mortifica l'arte del racconto, subordinandola a un'efficacia edificante che si serve dello *storytelling* come di un mero strumento espositivo. Non è un caso, in questo senso, che in entrambi i film compaiano gruppi indistinti di giovani che protestano genericamente per una diversa organizzazione della società: il nesso tra speranza e conflitto è presente, ma più suggerito che narrato, e così la preferenza dell'allegoria sul realismo si traduce in una predominanza dell'etica sulla politica – nonché in una certa vaghezza, tragica anziché euforica, nei confronti della prassi.

Opere di questo tipo penso siano il miglior mezzo esistente per diffondere la consapevolezza del cambiamento climatico presso un pubblico di massa; ma davanti alle mosche d'ottobre, come dicevo, la mia prima impressione è che siano 'belle', sebbene 'a modo loro', e per spiegarmi non riesco soltanto a parlarne, ad affermare qualcosa, ma ho bisogno e voglia di più tempo, di un respiro più largo, di darmi torto, di qualcosa di indefinibile a cui non so rinunciare e che chiamo 'romanzo'.

Vengo così a *Diluvio* di Stephen Markley. Quest'opera immensa e fluviale, divisa in cinque parti e lunga circa 1300 pagine, rientra come dicevo nel paradigma della profezia, ma lo fa in un modo piuttosto particolare, del tutto secolarizzato. Le profezie che Markley racconta, infatti, non sono altro che le proiezioni della scienza su ciò che accadrà al pianeta nei prossimi decenni: al millenarismo distopico subentra così la probabilità verosimile, e la salvezza promessa dall'azione politica è del tutto mondana, in quanto coincide semplicemente con la sopravvivenza degli esseri umani. Markley, in questo modo, costruisce un'enorme e paradossale "profezia mimetica": un racconto corale, e virtualmente planetario sebbene l'azione si svolga in grandissima parte negli Stati Uniti, che comincia nei nostri anni, tra Obama e il primo mandato presidenziale di Trump, e finisce verso la metà del secolo.

Le catastrofi naturali previste dalla scienza, così, diventano lo sfondo materiale di una società d'invenzione, di cui Markley racconta ogni classe con un'ambizione misuratamente enciclopedica che non può non far pensare al grande romanzo ottocentesco: nel suo racconto ci sono diplomatici e capi di Stato da cui dipendono le sorti collettive, ma anche attivisti per la sostenibilità ambientale più o meno inascoltati, così come semplici cittadini la cui vita viene stravolta dal collasso dello Stato sociale e ricchissimi imprenditori che speculano su questo collasso; ma ci sono anche figure che nella nostra contemporaneità non esistono ancora se non in forma embrionale, come gruppi terroristici disposti a uccidere pur di ottenere lo smantellamento dell'industria dei combustibili fossili, e milizie suprematiste di estrema destra che a questi gruppi si contrappongono ferocemente – e predicatori reazionari che passano dallo spettacolo televisivo alla politica fatta sui social network, e scienziati senza una particolare attitudine per la divulgazione che però accettano la sfida di uscire dall'accademia. Intanto Los Angeles va a fuoco per degli incendi spontanei (ricorda qualcosa?), le compagnie di assicurazione smettono di tutelare le case costruite in una Florida sempre più sommersa dall'oceano, in Europa e in Oriente le crisi alimentari fanno cadere i governi, in Sud America viene restaurato latifondo, Venezia quasi scompare sotto l'acqua alta, e così via.

Diluvio, insomma, in un certo senso fa a gara con la realtà, e non si accontenta di descriverla ma la anticipa con una precisione paradossale, romanzesca e scientifica insieme. In questo senso, se il romanzo recupera un modello ottocentesco, lo fa in un modo davvero contemporaneo, all'altezza dell'antropocene: nell'epoca in cui le scienze e le arti sono chiamate a diffondere una nuova visione del mondo, capace di rinnovare l'immaginario moderno e produrre una cultura che sappia far fronte alla crisi climatica³, ecco che Markley mobilita i codici del realismo non per parlare del mondo così com'è, ma di ciò che diventerà a brevissimo, se non si agisce in tempo. È insomma come se la commedia umana del presente, per essere scritta, dovesse riguardare non solo la storia dei costumi ma anche il loro futuro, la loro crisi a venire, e contaminarsi con la profezia per pervenire a una pienezza di senso.

Del resto, rifiutando i filtri allegorici e distopici e conferendo un posto così centrale alla crisi climatica tra i temi di *Diluvio*, Markley aveva a disposizione poche scelte più coerenti di questa: come si fa, infatti, a raccontare seriamente un afflato rivoluzionario qual è quello promosso oggi dall'ecologia, se nella realtà empirica del presente mancano (o sono disperse e frammentate) le forze storiche che dovrebbero farsene carico? Sarebbe come tentare di scrivere un'epica guerresca durante un'epoca di pace, e questo è il problema più grande per chi oggi voglia scrivere un romanzo sociale sulla crisi climatica. Il "realismo al futuro" di Markley, allora, è anzitutto un modo per rendere visibili e spettacolari i conflitti che già definiscono la nostra contemporaneità, sebbene in forme più latenti di quelle da lui raccontate: ecco il perché (*un* perché) degli eco-terroristi efferati che vivono in clandestinità tra le pagine di *Diluvio*, o delle proteste di massa affinché i Parlamenti smantellino le industrie. Markley è lontano dal paradigma apocalittico soprattutto perché, lungi dal sostituire la politica con l'estetica, trova in quest'ultima un mezzo per rendere evidenti e pregnanti i conflitti dissimulati dalla prima⁴.

Nel farlo, come dicevo, Markley sembra affermare che il romanziere che oggi voglia raccontare la crisi climatica deve anche – e

³ Cfr. Latour 2015.

⁴ Senza voler forzare l'analogia, insomma, penso a Bachtin 2002.

forse soprattutto – essere un romanziere sociale. Si tratta di una scelta tanto valida quanto poco scontata, che in parte contraddice la riflessione teorica degli ultimi anni su questi stessi temi⁵, spesso incline a criticare il realismo tradizionale in quanto troppo antropocentrico⁶ o strutturalmente inadatto a raccontare fenomeni rari e straordinari come le catastrofi ecologiche⁷, magari in favore di scritture più innovative e sperimentali⁸, oppure in nome di una più immediata spendibilità etica⁹.

Markley è estraneo a questa riflessione teorica per due ragioni: anzitutto perché, come ha scritto Luca Briasco, appartiene a una «nuova tradizione» del romanzo statunitense (la stessa di Jonathan Franzen, per esempio) dove «la sperimentazione e la ricerca di nuove forme cedono il campo a un recupero del realismo»¹⁰; ma poi anche perché si tratta di uno scrittore che si pone idealmente sulla scia di Balzac quando questi, introducendo la *Comédie humaine*, afferma che «il romanziere deve piacere» – deve essere letto da molte persone, altrimenti non può svolgere il proprio ruolo sociale –, e che perciò ricorre indiscriminatamente a scene e tempi drammatici da serie tivù ultra-commerciale e a raffinatissime costruzioni enunciative e narratologiche (ogni parte di *Diluvio*, per esempio, è divisa in cinque filoni narrativi, e ogni filone è raccontato con una diversa tecnica, una diversa focalizzazione, una diversa voce e un diverso registro stilistico dominante – prima, seconda e terza persona, contrappunto tra testo e note, ecc.). Il risultato è una scrittura tanto curata quanto avvincente, che senza essere disposta a semplificarsi oltremisura cerca di parlare al maggior numero possibile di lettori.

⁵ Ho approfondito questo problema in A. Galetta, *Le réalisme et l'Anthropocène. Sur "Il Duca" de Matteo Melchiorre*, articolo di prossima pubblicazione sulla *Revue des Études Italiennes*.

⁶ Cfr. Benedetti 2021.

⁷ Cfr. Ghosh 2017.

⁸ Cfr. Haraway 2016.

⁹ Cfr. Gefen 2018.

¹⁰ Briasco 2024.

Visto il tema del romanzo, dunque, la scrittura di Markley prende di petto – molto di più, in effetti, di quanto solitamente non faccia la teoria – un'altra questione che oggi è fondamentale per chi prova a parlare del cambiamento climatico in quanto scrittrice o scrittore.

La questione è: “quanto è importante, per l'artista che parla di antropocene, avere un pubblico consistente”? L'emergenza ambientale, in effetti, pone chi scrive davanti a un grande dilemma: da un lato, viene voglia di stravolgere le tecniche narrative, perché quelle ereditate dalla tradizione moderna e postmoderna risultano inadatte a esprimere il presente – ma questo inevitabilmente causa una diminuzione dei lettori, e quindi impedisce di incidere sull'immaginario collettivo; dall'altro lato, adoperando forme più tradizionali, si riesce senza dubbio a raggiungere un pubblico più vasto, ma allo stesso tempo si rischia di ribadire immaginari triti, efficaci più dal punto di vista comunicativo che da quello artistico (*Don't Look Up* e *Siccità* possono esserne due esempi). Più semplicemente: una scrittura innovativa che però parla soprattutto agli addetti ai lavori è all'altezza dell'antropocene?

Si tratta di una domanda imprescindibile, ed è imprescindibile tenerla aperta; ma vorrei almeno sottolineare come il pensiero ambientalista sia stato a lungo un fenomeno marginale, elitario, diffuso perlopiù in gruppi ristretti di estrazione medio-altoborghese¹¹, e chiedermi se una parte della riflessione e della narrativa contemporanea non rischi talvolta di ricadere in questi stessi schemi¹² – non perché si ponga problemi oziosi o inessenziali (anzi), ma perché evita il confronto con la questione del pubblico materiale esistente in questa epoca. Anche qui però mi sembra che si ripresenti la stessa contraddizione, perché è vero che sono stati proprio quei gruppi ristretti a gettare le basi dell'ecologia odierna, ma è vero anche che quest'ultima è diventata un fenomeno (relativamente) di massa soltanto quando le élite si sono aperte al confronto con la società civile. Come sempre, insomma, c'è bisogno di tutte e tutti, ma più urgentemente che in altri momenti storici

¹¹ Cfr. Della Valentina 2011: 43-126.

¹² Prendo spunto anche da Scaffai 2025.

tutti e tutte sono oggi chiamate a cooperare e a cercarsi a vicenda, rifiutando tanto il populismo quanto l'arroccamento elitario.

Markley, a ogni modo, sembra cercare un equilibrio virtuoso tra il desiderio di parlare a tante persone e l'esigenza di difendere la complessità della letteratura – e lo fa precisamente contaminando il romanzo sociale, realistico e polifonico, con il gesto profetico così come lo intende Hartog. Questo gli consente, anzitutto, di tenere inseparati i domini della politica, dell'etica e dell'estetica, e cioè di esprimere con tutta l'ambivalenza del racconto alcune prese di posizione assai più nette di quelle riscontrabili nelle opere già citate.

Kate Morris, per esempio, cioè una giovanissima attivista vitalistica e infaticabile nonché una delle protagoniste di *Diluvio*, durante un'ospitata televisiva dice:

Queste aziende a combustibili fossili stanno creando le condizioni per un'estinzione di massa planetaria e sovvenzionando una forza politica che ostacola gli interventi per prevenirla. I nostri nipoti guarderanno le pubblicità di Chevron o Exxon come noi guardiamo le svastiche. [...] So che sembra un'esagerazione, ma questa è la realtà. Questo è quanto sta accadendo. La gente chiede cosa può fare, ma di solito è già nella posizione di fare qualcosa, solo che finge di non saperlo. [...] Perciò [...] quello che può fare chiunque detenga un potere, è non accettare più soldi per propagandare quell'industria.¹³

Fare i nomi delle aziende reali e indicare una prassi resistenziale così precisa e circostanziata sono qui i due aspetti complementari di un unico gesto. Un gesto realista, che ha un'incisività politica così conflittuale proprio perché rifiuta ogni filtro allegorico: così, mentre in un'altra ospitata televisiva DiCaprio in *Don't Look Up* protesta per ribadire l'imparzialità della scienza («Io non sto da una parte o dall'altra: vi sto solo dicendo come stanno le cose»), Kate Morris, in un contesto drammatico sostanzialmente identico, fa un passo ulteriore esplicitando

¹³ Markley 2024: 249-250.

il fatto che l'ecologia è una scienza sovversiva, le cui verità imparziali vanno difese con il dissenso individuale e il conflitto collettivo. Di qui proviene l'associazione tra le multinazionali dei combustibili fossili e le svastiche, che in *Don't Look Up* è sostituita dalla semplice presa di coscienza che l'asteroide in viaggio verso la Terra esiste davvero.

Ora: Kate Morris, come l'autore ha osservato in una mia intervista di qualche mese fa, «per gran parte del romanzo [...] non fa che fallire»¹⁴. E la stessa cosa, in fondo, si può dire di 'tutti' i personaggi di *Diluvio*, ognuno dei quali è in disaccordo con gli altri e dissemina nel romanzo affermazioni altrettanto assertive, ma sempre relativizzate dalla polifonia generale e da una trama che li prende continuamente in contropiede. In *Diluvio*, così, nessuno ha del tutto ragione – nessuno ha la soluzione; proprio come nel nostro mondo. Ed è vero che il romanzo si presta poi per certi versi a essere ridotto a una serie di slogan edificanti, che in fondo sono gli stessi di *Don't Look Up* e *Siccity*, ma l'opera nel complesso risulta profondamente diversa e originale proprio per via di questo gioco di contraddizioni, di questa moltiplicazione delle voci, di questa felicemente contraddittoria pluralità umana e ideologica che perde in immediatezza ciò che guadagna in profondità.

Provo a spiegarmi con una citazione tratta dalle ultime pagine del libro, quando siamo ormai negli anni Quaranta del Duemila e Markley riporta una proiezione scientifica assai simile a quelle che possiamo leggere oggi, solo più grave e drammatica:

La missione Cryosat-2, che misurava lo spessore dei ghiacci polari, stava trasmettendo numeri scioccanti: i modelli parlavano di una situazione disastrosa [...]. Al ritmo attuale, il carbonio in atmosfera avrebbe toccato il picco a non meno di 685 ppm [...]. Estate dopo estate, il pianeta si sarebbe riscaldato così in fretta che intere nazioni e intere regioni sarebbero state incenerite da tempeste di polvere e incendi, mentre muri d'acqua trasportati da tifoni inimmaginabili e piogge distruttive avrebbero spazzato via le coste sbriciolando in mare le principali metropoli mondiali. Le

¹⁴ Galetta 2025.

persone avrebbero dovuto affrontare fenomeni terrificanti mai vissuti prima dall'umanità. [...] Hannah non sarebbe diventata presidente o ballerina o influencer della realtà virtuale. Come la maggior parte della sua generazione, si sarebbe nutrita di carcasse e si sarebbe data al cannibalismo quando necessario. La sua esistenza sarebbe stata dura e violenta. E la generazione seguente [...] sarebbe stata forse l'ultima della specie umana, perché la Terra sarebbe diventata troppo calda per ospitare la vita.¹⁵

È chiaro che qui e altrove Markley racconta una serie di catastrofi future 'come fossero già avvenute', con il fine di sensibilizzare il lettore e spingerlo ad agire affinché quelle stesse catastrofi (certe, ma evitabili almeno in parte) non avvengano¹⁶. Poche pagine dopo, infatti, leggiamo:

Il mio sogno per mia figlia è che la sua generazione possa vedere ciò che noi abbiamo perduto, riportare in vita la natura selvaggia, risvegliare la nostra casa saccheggiata e impoverita, un sogno che al momento mi sembra quasi irraggiungibile. È un orrore che non ha fine. Non finirà nell'arco della vita di mia figlia né in quello dei discendenti a cui potrà sperare di voler bene. Non conoscerà nessun altro futuro all'infuori di questa emergenza [...]. Sarà in profonda intimità col dolore e la morte [...]. Nasceranno nuove ideologie, nuovi miti, nuove tecnologie, nuovi sogni, ma questa crisi è di fatto la nostra eternità. [...] Cosa penserà di noi [mia figlia]? [...] «Avete violentato e assassinato il mondo solo per qualche decennio di stravizi [...] e non avete mosso un dito. Lo sapevate. Lo sapevate tutti [...]».

¹⁵ Markley 2024: 1202-1204.

¹⁶ In questo senso *Diluvio* può senz'altro essere avvicinato alle riflessioni di Carla Benedetti, che in *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, partendo da alcuni scritti di Günther Anders, parla della necessità di rendersi «acrobati del tempo», e cioè di raccontare le catastrofi future come fossero già avvenute al fine di conseguire presso lettori e lettrici l'impatto emotivo che altre forme di racconto o di discorso faticano a ottenere.

E io potrò solo risponderle: «Amore, alcuni di noi ci hanno provato. Alcuni di noi hanno lottato come dannati».¹⁷

Implicitamente, così, *Diluvio* esorta chi legge a diventare parte di quanti «ci hanno provato», consegnandogli la consapevolezza che «questa crisi è di fatto la nostra eternità». Si tratta di un insegnamento solenne, accorato, dall'altissimo valore morale e civile; ma in fondo per esprimerlo bastava anche molto meno di un romanzo di oltre mille pagine. *Diluvio* trova allora un suo tratto distintivo proprio nel contenere questo piano di senso elementare, primario, proattivo, trascendendolo però in vari modi – cioè, come dicevo, con la polifonia contraddittoria e il destino fallimentare ma speranzoso di ogni personaggio. La letteratura, così, non pretende di avere le risposte che mancano alla politica e alla società, e nel raccontare i mali del mondo da un lato promuove la necessità di combatterli, ma dall'altro non promette nessuna salvezza, e così il romanziere si pone davvero al livello della società di cui fa parte: la osserva, la studia, la profetizza con severità compartecipe, senza pertanto presumere di poterle insegnare qualcosa.

Da tutto questo mi pare derivi un'idea di romanzo paradossale e pregnante, un romanzo famelico verso l'attualità ma nemico della cronaca: un romanzo che è sempre in anticipo, perché racconta ora ciò che succederà domani, e che però è sempre anche in ritardo, perché il futuro è imperscrutabile e il senso di ciò che si è scritto verrà stabilito dalla storia a venire. Ma *Diluvio* è un'opera paradossale anche per un'altra ragione: con tutta la sua convenzionalità enunciativa e il suo ricorso consapevole a uno *storytelling* coinvolgente perché collaudato, infatti, questo romanzo è anche massimalista e irripetibile come un'opera d'avanguardia. Sarebbe impensabile prenderlo a modello, e sarebbe ozioso contrapporgli altre profezie tragico-scientifiche.

Qual è allora la sua attualità? Che insegnamento trarre da una scrittura tanto ambiziosa quanto irreplicabile? Cosa ne traggo io?

¹⁷ *Ibid.*: 1284-1285.

Di ritorno a Parigi, verso fine ottobre, ho rimandato per qualche settimana questa conclusione. Faticavo a rispondere alle ultime domande, sono sempre a disagio quando devo affermare qualcosa: non me ne sento capace, e poi perché? Non è più bella la curiosità delle risposte? Non è più saggio affermare una contraddizione che risolverla? Non è questa ambivalenza, questa pluralità aperta e disperata, questo gioioso rifiuto di dire l'ultima parola, che sento come la mia strada? Se c'è una cosa che ho capito in questi dieci anni lontano da casa, però, è che se non so spiegare certe cose ai miei nonni devo almeno riuscire a non essere inconcludente. E così me ne andavo in giro per Belleville senza sapere a cosa pensare, sforzandomi di avere una forma e un'opinione: scendevo lungo rue des Pyrénées canticchiando a vuoto, mi affacciavo sul Belvedere e guardavo la città sentendomi ancora in Puglia, nel caldo d'autunno, ancora rigido e immobile tra i fili di plastica della tenda dei miei nonni, né dentro né fuori, né trasparente né opaco.

Poi un giorno, proprio sul Belvedere di Belleville, tra il parapetto e la ringhiera ho visto una mosca che sonnacchiava sul cemento. Era una giornata bella e senza senso, quasi primaverile. La mosca è volata via all'improvviso, e subito l'ho persa di vista tra il parco sottostante e i palazzi via via più lontani. È stato un momento molto intenso, che non so spiegare né dimenticare: non solo la mosca è sparita nello sfondo, tra i tetti blu di ghiaccio e le foglie ingiallite e le nuvole basse, ma lo sfondo stesso, in qualche modo, è venuto aggressivamente verso di me per un istante, come se al di là della sfuocatura e della nitidezza ci fosse un modo diverso di guardare le cose, un modo più vero, dove non c'è densità che non si riveli impalpabile e viceversa. Poco lontano c'era un ragazzo che registrava un video per TikTok, e sulle scale del parco la *gendarmerie* perquisiva una comitiva beccata a fumare qualche canna.

Allora ho pensato che l'attualità di *Diluvio* consiste in un invito a parlare di tutto questo, di tutto quanto, senza presumere di saperlo spiegare e senza stancarsi di provare a conoscerlo. Un invito a essere in anticipo e in ritardo, come le mosche in ottobre, anche quando ci si concentra su tutt'altro. A confidare che un pubblico esista, che esista una società, difendendo intanto le prerogative del romanzo, la sua immediatezza e le sue contraddizioni. Perché in letteratura vale tutto,

meno appiattirsi su uno scopo. Perché la cronaca va bene se è un pretesto per inventare. Perché i problemi del mondo non si risolvono con le parole, ma solo le parole permettono di dire che, malgrado l'urgenza e i problemi e lo sbigottimento e la paura, c'è una bellezza assurda e commovente anche nelle mosche, anche quando sono fuoristagione.

Bibliografia

- Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002 [1962].
- Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
- Briasco, Luca, "Stephen Markley. Cristalli di apocalisse", *Alias domenica/il manifesto*, 1 dicembre 2024.
- Della Valentina, Gianluigi, *Lo sviluppo insostenibile. Storia dell'ambientalismo in Italia*, Milano, Mondadori, 2011.
- Galetta, Antonio (a cura di), "«Diluvio non è una distopia, ma già la realtà». Conversazione con Stephen Markley", *Lucy. Sulla cultura*, 11 febbraio 2025.
- Id., *Le réalisme et l'Anthropocène. Sur "Il Duca" de Matteo Melchiorre*, articolo di prossima pubblicazione sulla *Revue des Études Italiennes*.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2018.
- Ghosh, Amitav, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
- Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.
- Hartog, François, *Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps*, Paris, Gallimard, 2020.
- Markley, Stephen, *Diluvio*, trad. italiana di M. Francescon e C. Mennella, Torino, Einaudi 2024 [2022].
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- Pugno, Laura, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Scaffai, Niccolò, "Apocalissi borghesi: ecologia e vita individuale nel romanzo italiano contemporaneo", *Italian Studies*, 80 (2025): 47-60.

Filmografia

- A. McKay, *Don't Look Up* (USA, 2021).

P. Virzì, *Siccity* (ITA, 2022).

L'autore

Antonio Galetta

Antonio Galetta (Ceglie Messapica, 1998) è dottorando in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Pisa e Sorbonne Université. Scrive su riviste cartacee e online. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la letteratura moderna e contemporanea, la teoria del romanzo e l'ecocritica. Il suo romanzo d'esordio, *Pietà*, già finalista alla XXXVI edizione del Premio Italo Calvino, è stato pubblicato da Einaudi nel 2024 e ha vinto il Premio Campiello Opera Prima 2025.

Email: antonio.galetta@sorbonne-universite.fr

L'articolo

Date sent: —/—/—

Date accepted: —/—/—

Date published: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Galetta, Antonio, "«I nostri nipoti guarderanno le pubblicità di Chevron o Exxon come noi guardiamo le svastiche». *Diluvio* di Stephen Markely tra romanzo e profezia", *In discussione*, Ed. N. Scaffai, *Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente - C. Cao - C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 363-379, <http://www.betweenjournal.it/>.