

# Inside the end. Distance and knowledge in Ian McEwan and Tiago Rodrigues

---

Francesco de Cristofaro

## Abstract

The essay analyzes the play *La Distance* by Tiago Rodrigues and the novel *What We Can Know* by Ian McEwan (both 2025), set in dystopian future scenarios of a post-apocalyptic nature. They converge in reflecting on memory, oblivion and knowledge, within a socio-cultural context characterized by disintegration. Rodrigues uses theatrical language to represent intergenerational and interplanetary distance, through the figure of a father who remained on Earth and a daughter who emigrated to Mars; McEwan instead narrates the search for a lost poem in an England devastated by the consequences of climate collapse. Both authors stage the intrinsic fragility of knowledge and its function of resistance, proposing a post-catastrophic humanism focused on the care, memory and survival of language. The works suggest that knowledge should not be conceived as a dominion, but as a gesture of accompaniment and witness, a means of remaining in the world, even in the face of the imminence of the end.

## Keywords

Tiago Rodrigues, Ian McEwan, Dystopia, Memory, Knowledge

# Dentro la fine. Distanza e conoscenza in Ian McEwan e Tiago Rodrigues<sup>1</sup>

Francesco de Cristofaro

E se il mondo fosse già finito? E se a noi, noi che siamo sopravvissuti, non restasse altro che abitarne i resti e interrogarci sulle “cause finali” (giacché la catastrofe era forse inscritta nel modo in cui il mondo, ‘questo’ mondo, era stato disegnato)? Con sintomatico sincronismo, uno spettacolo che ho visto qualche settimana fa al Teatro di Napoli e un romanzo di cui ho appena concluso la lettura mi inducono a tornare su alcune questioni attraversate nei saggi di questo fascicolo monografico con uno sguardo un po’ diverso, e forse un po’ straniante. In queste due opere, entrambe scritte nel 2025 ma ambientate rispettivamente nel 2077 e nel 2119, sembra infatti che il mondo sia meno un orizzonte di attesa che una reliquia da interpretare. Può darsi che esso stia davvero finendo, oppure si sia mutato in qualcosa che sappiamo più nominare: il luogo desertificato di una vita postuma, che continua per inerzia; e dove l’arte registra ancora, alla stregua di un sismografo impazzito, gli effetti di un terremoto la cui scossa principale è già passata. Scrivendo contro la tentazione del futuro come salvezza, e decostruendo dall’interno il paradigma utopistico, *La Distance* di Tiago Rodrigues e *What We Can Know* di Ian McEwan rispondono alla stessa domanda, lacerante e quasi

---

<sup>1</sup> Questa ricerca è stata realizzata nell’ambito del progetto PRIN PNRR 2022 PANIC. *Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture* (2000-2022), finanziato dall’Unione Europea – NextGenerationEU, Missione 4, Componente 1, n. P2022XNY2M, CUP E53D2301893, Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara e Università degli Studi di Napoli Federico II.

cartesiana, intorno a ciò che si può sapere – e intorno a ciò che permane dentro di noi, quando del mondo non resta altro che memoria e distanza.

## Dance me to the end of the world

*La Distance* di Tiago Rodrigues è uno di quei rari conseguimenti del teatro contemporaneo in grado di trasformare la catastrofe in un dispositivo drammaturgico, senza per questo farne una messinscena della rovina. La fine, qui, non è un evento: è un modo di pensare. Tutto si svolge in un futuro non remoto: la figlia Amina vive su Marte, dove parte dell'umanità ha fondato una colonia che si proclama egualitaria; il padre Ali è invece rimasto sul nostro pianeta, ormai corroso da crisi ecologiche, instabilità economiche e memorie in decomposizione. La distanza fra i due (duecentoventicinque milioni di chilometri) diviene la misura della distanza tra culture, età, aneliti, *Weltanschauungen*. Per tutta la durata dell'opera assistiamo a una sorta di orbitazione reciproca: padre e figlia non si incontrano mai, continuando però a parlarsi come corpi celesti che, pure in quella separazione immensa e fatale, si attraggono. La scenografia è una costruzione cosmologica esatta: una pedana rotante divisa in due emisferi, Terra e Marte, che s'alternano alla vista del pubblico, così che ogni giro della piattaforma è un battito, ogni cambio di luce un passaggio d'orbita. Lo spettatore comprende presto che quel paesaggio scenico, *modèle réduit* dell'universo, si eleva ad allegoria: un sistema stilizzato di corpi (di generazioni) che si ricercano, si smarriscono, si ritrovano nella distanza interstellare e nel tempo differito della parola. E anche la parola è spoglia; la sintassi franta, persino ecolalica, come in un conato di *disperanza*. Il primo a parlare è Ali:

Inizio del messaggio. Ciao. Va tutto bene? Spero che vada tutto bene. Quanto tempo. Qui va tutto bene. Sto bene. Ancora un po' disorientato, ma va bene così. Non so esattamente da dove cominciare. È difficile. Ci sono così tante cose che vorrei dire. Vorrei capire tante cose. Ho passato molto tempo a pensare a cosa avrei potuto dire. Tante cose. Potrebbe essere un po' confuso. Scusa. Ci proverò. Ma la verità è che faccio ancora fatica a crederci. Forse è

per questo che non so da dove cominciare. Non riesco ancora a crederci. Penso che sia così. Forse dovrei iniziare da lì. Da qualche parte bisogna cominciare. Quindi comincio così. Una parte di me ancora non ci crede. Quando ho sentito la notizia, non ci ho creduto. Quando me l'hanno spiegato, non ci ho creduto, li ho chiamati bugiardi. E quando me lo hanno mostrato, ho saputo, senza dubbio, che non avrei dovuto crederci (Rodrigues 2025: 9, t.m.).

Nella *Distance* il teatro supera le angustie della “rappresentazione” e si fa macchina d’espressione, arte concettuale, spazio del sublime, dove a sporgersi su quel *limen* metafisico non sono i personaggi, ma le loro voci nude. Amina e Ali si parlano in un tempo di ritardo e di vuoto, attraverso messaggi vocali che viaggiano lenti, asincroni: singole registrazioni, performance monologanti che si percepiscono come dialoganti. A ben vedere, è quanto sperimentiamo oggi – in modo tanto più perturbante, in quanto assurto ormai a seconda natura – nella nostra quotidianità digitale; e questa non-simultaneità (la voce arriva quando il corpo è già altrove, e il dialogo diviene fantasmatico) costituisce l’immagine perfetta dell’Antropocene come lo pensa Latour: la perdita di coordinate comuni, l’impossibilità di dire “noi” in uno stesso tempo e luogo.

Poiché ciò che l’uno dice l’altro lo ascolta troppo tardi o non lo ascolta affatto, ne sortisce un teatro non già del dialogo, bensì dell’eco – una drammaturgia del “quasi” e del ritardo. Ma è proprio in questo ritardo, in questa regolata asincronicità, in questa assenza (o in questa “crisi della presenza” così profondamente apocalittica), che la parola acquista pregnanza e densità, poiché il silenzio, ce l’ha spiegato tanta arte del secolo scorso, è una forma del pensiero. Il drammaturgo portoghese, che ha spesso lavorato sul confine labile fra oralità e scrittura, porta alle estreme conseguenze la logica della distanza: la scena si costituisce come una macchina della memoria, un archivio di voci che si inseguono senza incontrarsi. In questo sistema scenico il contrappunto fra i due piani, terrestre e marziano, si dà anche come un’alternanza tra lentezza e accelerazione: tanto che il ritmo – il ritmo dei pianeti, come anche quello dei pensieri, dei respiri, della nostalgia – costituisce la cifra estetica dello

spettacolo. Sembra quasi che l'universo stesso possieda una cadenza emotiva, qualcosa che il teatro può tradurre in una coreografia ipnotica, in un *fort-da*, in uno sforzo inane di empatia.

E il «mondo bello», dov'è? Sullo sfondo, la Terra appare come un paesaggio in disfacimento: non si tratta più della rovina apocalittica tipica della fantascienza, bensì di un pianeta fiacco, ove le acque sono invase da meduse, gli ospedali privi di energia, le città ridotte a macerie vivibili. Rodrigues compone una distopia scabra, priva di clamore, e proprio per questo più sottilmente inquietante: è una lenta presa di coscienza della realtà (di 'quello che possiamo saperne'), una catastrofe senza esplosione né implosione, un logorio inesorabile il cui *soundscape* è rumore bianco. Il centro drammaturgico – la sua camera simbolica, il suo nucleo incandescente – risiede in quel «Protocol d'Oubli» che segna l'atto d'ingresso di Amina nella colonia marziana: una sorta di rito d'iniziazione laica in cui la promessa di uguaglianza si riscatta solo al prezzo della rinuncia, e la libertà si paga con la cancellazione di sé. La nuova civiltà, o forse la sua caricatura, si presenterà quindi come un esperimento di *tabula rasa*, un laboratorio in cui la memoria è considerata un morbo da estirpare, una zavorra da cui liberarsi per poter finalmente ripartire. Cancellare i ricordi, cancellare la lingua, cancellare il padre: ma nel momento stesso in cui Amina si dispone a dimenticare, Ali, rifiutandosi di partecipare a questo *reset*, sentirà di dissolversi, giacché in quella perdita dei ricordi riconosce la propria morte simbolica, la propria estinzione in quanto essere storico. Per Amina la memoria, che il padre considera la base della dignità umana, costituisce invece un ostacolo, un macigno, il residuo di un mondo da abbandonare per rinascere:

Non crediamo più che sia possibile cambiare il mondo. Crediamo nel cambiare mondo. So che non ti darà speranza. Ma me ne dà molta a me. Per secoli sulla Terra avete usato le pietre delle rovine per cercare di costruire qualcosa di nuovo. Sempre le stesse pietre. Le pietre della memoria, della storia. Tutto stava cadendo a pezzi e tu cercavi tra le macerie le pietre che avresti usato per costruire un mondo migliore. Generazione dopo generazione, avete detto: «Impariamo dal passato per non ripetere gli stessi errori; usiamo le

pietre delle rovine e costruiamo meglio». Sempre convinti che ogni nuova costruzione avrebbe cambiato il mondo, ma non vedendo che queste pietre sono senza speranza e che tutto ciò che costruisci sarà senza speranza. Qui su Marte vogliamo dimenticare la storia. Noi, gli *Oblianti*, useremo nuove pietre per costruire un mondo veramente nuovo. Questo, sì, è un motivo di speranza. Finalmente abbiamo motivo di sperare. Io ho della speranza (Rodrigues 2025: 26-7, t.m.).

La *distance* tra le due figure, prima geografica e poi affettiva, diviene così ontologica: li divide la diversa concezione del tempo, entro una esacerbata dialettica tra memoria e oblio, passato e futuro, gravità e leggerezza. Il padre rappresenta la memoria verticale, che affonda e scava; la figlia l’orizzontalità del movimento, che esplora e cancella, e che può così dar forma a quello che, in ultima analisi, non è altro che un progetto di salvaguardia della natura – di palingenesi, infine. Secondo una tensione che attraversa la modernità, la fede moderna nel progresso come accumulazione si contrappone alla pulsione contemporanea verso l’entropia e il ricominciare. Con il suo gesto scenico preciso e poetico, e con una sintesi perfetta tra il modello altissimo delle *Operette morali* e l’epica visione del Kraus degli *Ultimi giorni dell’umanità*, Rodrigues non propone soluzioni ma una sorta di esercizio d’equilibrio: poiché ‘dentro la fine’ ricordare è già dimenticare, e dimenticare una forma segreta di memoria. Da questo punto di vista, ogni rotazione del palco è una figura del pensiero: la coscienza in atto, il tentativo di dar senso all’esistenza attraverso il movimento, trovando nella torsione dello spazio l’immagine del tempo. È così che il teatro, luogo per definizione dell’effimero e deputato all’evento, si fa laboratorio dell’essere, dove la memoria si mette alla prova del suo contrario e l’oblio rivela il bisogno di ricordare.

### **Lost in time, like tears in rain**

Se *La Distance* si configura come una riflessione ancora leopardiana sulla memoria e sull’oblio, *What We Can Know* di McEwan rappresenta, per così dire, la risonanza narrativa, la traduzione prosastica di quel

medesimo rovello conoscitivo. Dove Rodrigues interroga l'affetto, McEwan convoca piuttosto il pensiero; dove l'uno indaga il tremore della voce, l'altro esplora la persistenza della scrittura. Tuttavia, la domanda che permea entrambi i testi rimane, in sostanza, identica: cosa sopravvive della conoscenza quando il mondo che la ha generata si dissolve, e quale funzione può ancora avere il sapere quando il suo stesso statuto si trasforma in quello di un reperto, di un frammento residuo di civiltà?

McEwan costruisce il suo romanzo, che è poi una *quête* filologica tutto sommato classica e coerente con la sua ultima maniera (ricerca di un codice, manoscritto ritrovato, finzione metadiegetica), secondo una struttura che potrebbe dirsi a doppia elica temporale: da un lato il 2014, in cui un gruppo di intellettuali si raccoglie per assistere alla recitazione di un poema destinato a farsi leggenda; dall'altro il 2119, quando il personaggio che narra la storia, lo studioso Tom Metcalfe, tenta di ricostruire quel testo ormai perduto, in un'Inghilterra ridotta dalla catastrofe climatica a un arcipelago di terre sommerse, mentre l'intelligenza artificiale governa ormai ogni cosa, guerre comprese. Il tempo di *What We Can Know* è, al pari quello della *Distance*, un tempo orbitale, sospeso tra origine e rovina, in cui passato e futuro non si succedono in modo organico. Esso è insomma, ancora una volta, non linea ma risonanza; e tende a stratificarsi, poiché ogni capitolo del futuro contiene note sul passato, come se la letteratura fosse un archivio vivente, sempre in riscrittura. In fondo quello che ha scritto McEwan è un *novel essay* sulla trasmissione del sapere, sul rischio che la memoria diventi rovina. L'«asincronia», che in Rodrigues è visiva e sonora, diviene qui testuale: due tempi narrativi che non coincidono, ma si fronteggiano come due emisferi dello stesso pianeta, eternamente specchiati e reciprocamente inaccessibili.

Lungi dal rispondere a una mera convenzione distopica, la scelta di collocare la sezione futura entro un paesaggio post-climatico assolve a una funzione etico-conoscitiva. Ancora una volta, il mondo che ci viene consegnato non è il luogo d'un disastro improvviso, bensì il risultato di un esaurimento interno, quasi che la civiltà avesse inesorabilmente scavato la fossa in cui ora giace. È il «Derangement», come lo chiamano i

personaggi – il tempo in cui tutto era noto e nulla fu fatto, l’epoca della inazione informata, della coscienza paralizzata da un eccesso di sapere:

Può essere utile ricordare che verso la metà degli anni Trenta del Duemila l’espressione ‘Grande Disastro’, rispettosamente scritto con le iniziali maiuscole, entrò nell’uso come forma abbreviata in luogo del consueto elenco di conseguenze legate al riscaldamento globale: una litania che affaticava attivisti e scettici in egual misura. Quelle parole alludevano non soltanto alla follia umana ma anche alla furia vendicativa dei sistemi climatici. Contenevano inoltre una allusione alla responsabilità collettiva derivante dall’innata propensione a privilegiare le comodità a breve termine rispetto ai benefici di lunga durata. Era l’umanità stessa a dimostrarsi disastrata. Il termine non arrivava tuttavia a coprire la connessa Angoscia Metafisica, vale a dire il crollo delle speranze nel futuro o, più specificamente, il venir meno della fiducia nel progresso (McEwan 2025: 39).

Il collasso climatico, la disgregazione delle istituzioni, la decadenza culturale sono gli esiti di una distrazione cronica e collettiva: una catastrofe dilatata, un continuum di declino che Rodrigues aveva già intuito come forma temporale dell’apocalisse. Più ancora che la fine del mondo, McEwan rappresenta ciò che segue la fine, quando grandi città sono cenere: la persistenza muta di una civiltà che ha disimparato a credere nella propria salvezza. Le università, ridotte a reliquiari d’acqua e di sale, non insegnano più, ma sedimentano; le biblioteche, corrotte nella loro forma digitale, custodiscono soltanto l’eco di testi irrimediabilmente perduti; e la cultura, disarticolata e fluttuante, si riduce a un arcipelago di frammenti senza continente. In questo scenario di rovina sommersa, Tom Metcalfe si muove come un archeologo del linguaggio – colui che tenta di riportare alla luce un poema che forse non esiste più, o che esiste solo come atto di fede nella sopravvivenza stessa del significato.

L’ossessione di Metcalfe per *A Corona for Vivien* si configura, in McEwan, come un atto di devozione conoscitiva, un rito interiore volto a riscattare un’immagine del mondo e a restituire densità simbolica a ciò

che il tempo ha consumato. Il poema diviene per lui una reliquia del senso, un brandello di verità sopravvissuto alla rovina: l'equivalente, per la sua vicenda, di ciò che la memoria rappresenta per Ali nella *Distance*. Di più, la prova che un ordine del significato è esistito, e che può ancora essere evocato.

McEwan dispone questo impulso conoscitivo entro una tensione sospesa tra fede e disincanto, lasciando che un residuo di speranza si affacci sulle soglie del tramonto. Nel suo romanzo non vibra l'attesa di un futuro, ma la rimemorazione di un'antica coerenza, di un mondo in cui sapere e senso coincidevano ancora e le parole avevano un loro referente; è una speranza crepuscolare, consapevole della propria impossibilità, e tuttavia ostinatamente fedele al desiderio di un ordine che, pur perduto, continua a esercitare il suo richiamo. Il testo è attraversato, come la *pièce* di Rodrigues, da una malinconia epistemologica: da quella consapevolezza che ogni sapere, nel momento stesso in cui si costituisce, registra la propria inadeguatezza. Lo stesso scrittore ha definito *What We Can Know* «una *science fiction* senza scienza»: un esperimento narrativo in cui la tecnologia si ritrae, e ciò che resta – o che importa – è l'immaginazione morale, l'energia etica del pensiero. In un mondo dove la verità non ha più un centro, la conoscenza si frantuma in interpretazioni; e ogni frammento, ogni documento superstite, non è che un tentativo di ricomporre un mosaico di cui si sono irrimediabilmente perdute le tessere. È un sapere che ha rinunciato alla pretesa di spiegare; ed è una narrativa che non rinuncia però ad affabulare, a congetturare, a formulare ipotesi controfattuali e paradossali, giungendo a mettere a segno la profezia *post eventum* di una guerra nucleare medicina del pianeta:

Le esplosioni nucleari nei deserti del Medio Oriente e nei territori riarsi del subcontinente scaricarono nell'atosfera gigatoni di polvere e sabbia, perlopiù un pulviscolo fine di gesso che restò ad aleggiare mitigando la luce del sole. Sulle fosse di milioni di esseri umani, la terra cominciò a raffreddarsi. Ad arrivare non fu l'inverno nucleare che gli scienziati avevano un tempo previsto, perché non si era trattato di un conflitto globale. Nel giro di cinque anni la temperatura media diminuì di quasi due gradi e non tornò a salire

per molto tempo. Diversi conflitti minori intanto richiamarono l'attenzione altrove. La consapevolezza di una «opportunità climatica» si affacciò con lentezza su un mondo disorientato. (McEwan 2025: 126)

Certo, in passaggi di questo tipo, innervati da un'ironia pungentissima, l'immaginario distopico di McEwan si accende e tende a coprire la voce e le vere istanze del personaggio-narratore. Come Rodrigues, anche lo scrittore britannico edifica la propria architettura diegetica attorno alla figura del testimone: quell'essere liminale che non appartiene più al tempo dell'azione ma a quello della memoria, che non produce eventi, li custodisce, li sottrae all'oblio come si trattengono le ombre al tramonto. Metcalfe è per l'appunto uno di questi sopravvissuti della conoscenza: un uomo che scava nel passato come in un terreno psichico, che interroga gli strati della propria mente come se fossero i sedimenti di una civiltà estinta. Nel suo gesto di studioso si mescolano la solennità del rito e la vertigine del gioco, l'obbedienza al metodo e la resa all'inutile: egli sa, con la lucidità di chi ha smarrito ogni certezza, che nulla potrà davvero essere scoperto, e tuttavia continua a cercare, poiché cercare, in un mondo disfatto, equivale a credere; e credere, in mancanza di dèi, è già una forma di etica. In questa costellazione della perdita sentiamo risuonare la voce della figlia che si eleva dentro l'«elegia dell'Anthropocene» di Rodrigues: entrambi abitano il ritardo, vivono nella fenditura che separa la parola dall'ascolto, il gesto dal suo destinatario. Amina parla a un padre che non può più rispondere; Metcalfe tende l'orecchio a voci che non può più interrogare. Entrambi si muovono in direzione dell'assenza, come se la conoscenza non fosse tanto possesso, quanto un atto di fiducia, profondamente morale e politico, nel potere residuo del linguaggio, nella sua capacità di significare ancora, anche dopo la fine del mondo. Spogliato della sua antica superbia, il sapere si fa gesto, postura, oggetto solido: un modo di restare al mondo.

Questo sapere affettivo e relazionale, fragile come una memoria che sbiadisce, è però tenace come un vincolo indissolubile: una pratica dell'ascoltare prima che dell'intendere. Metcalfe studia per mantenere viva la traccia, impedendo che il passato cada nel silenzio; Amina registra per

testimoniare una presenza, ricordando a sé stessa di essere esistita. Entrambi vivono un sapere dell’oblio, accettando la perdita come orizzonte e trovando in essa una nuova luce. La conoscenza è un gesto di accompagnamento, che segue l’eco del passato e ne sorveglia il dissolvimento, raccogliendo le reliquie di senso. Si apre così la possibilità di un’etica rinnovata: la permanenza nel tempo che frana, il gesto che scruta il dissolversi delle cose. Chi ne partecipa non si limita a comprendere, ma vigila – ostinatamente, silenziosamente – sulle rovine del mondo.

## Staying with the trouble

Si comprende allora come fra *La Distance* e *What We Can Know* si produca, ben oltre le evidenti affinità tematiche, una cruciale convergenza epistemologica: Rodrigues e McEwan condividono la convinzione di fondo che conoscere sia una forma di resistenza, un modo di rimanere in vita dentro un mondo che tende a espellerci. In entrambi il sapere serve, eminentemente, a restare; non si propone come dominio, ma come gesto di memoria, come volontà di mantenere il contatto con ciò che sopravvive. Potremmo dire, con de Martino e Latour, che il suo compito è quello di restituire al mondo una “presenza perduta”, di riattivare il legame fra l’umano e ciò che lo circonda. Nella *Distance*, la fine del mondo coincide con la crisi del linguaggio: le voci non si incontrano più, e la distanza tra esse misura la distanza tra gli esseri e tra le generazioni; in McEwan, la frattura è invece temporale: la memoria si scompone, la storia, una storia più profonda, si disarticola in archivi isolati. Da una parte lo spazio, dall’altra il tempo: ma il sentimento è lo stesso, quello di un’interruzione radicale, di una scissione che è, demartinianamente, una “perdita del centro di sé”. Da quella frattura nasce però una forma diversa di sapere: meno assertiva, più aderente alle cose, più capace di abitare la realtà senza pretendere di dominarla.

Latour aveva osservato che non siamo mai stati moderni, perché abbiamo continuato a fingere di osservare la Terra dall’esterno, come se non ne fossimo parte. Rodrigues e McEwan mettono in scena una metamorfosi dello sguardo: l’uomo che smette di osservare per iniziare ad ascoltare, sostituendo alla conquista la testimonianza. Amina e Tom

incarnano questo passaggio: per paradosso, la loro distanza è condizione di ascolto – e una nuova forma di partecipazione. E tuttavia la loro conoscenza non è mai pacificata: è un sapere consapevole della propria fragilità, intriso di nostalgia, segnato dalla coscienza della finitezza. Per usare un'immagine di Telmo Pievani, è il punto in cui l'intelligenza diventa una risposta biologica alla possibilità dell'estinzione. L'uomo sopravvive perché sa di poter morire; e l'arte, in questo quadro, diventa il mezzo con cui tale consapevolezza si tramanda.

La scena della *Distance* e le pagine di *What We Can Know* funzionano allora come dispositivi di conservazione: tentativi di trattenere il senso, di salvare la memoria dal dissolvimento. In qualche modo, la voce registrata di Amina e la scrittura ricostruita di Metcalfe svolgono la stessa funzione che de Martino attribuiva al rito: impedire che il significato scompaia insieme al mondo umano. Teatro e romanzo diventano, in questo senso, due forme di una stessa antropologia simbolica. Tuttavia la ripetizione, oggi, non garantisce più salvezza: produce differimento, ritardo, consapevolezza del vuoto che separa ogni parola dal suo oggetto. L'umanità, dopo la catastrofe culturale, deve imparare a convivere con tale discontinuità, a sopravvivere nei propri frammenti. Soprattutto, essa non deve rinunciare a continuare la specie: nella *Distance* la ragazza annuncia al padre (un padre che le aveva confessato di non averla voluta concepire, e che reagirà male alla notizia) che, essendo stata sorteggiata dalla «Loterie de Reproduction», porta in grembo un figlio e gli sta già raccontando le storie del pianeta Terra:

– Papà, ho una notizia da darti. “Sto inventando una vita”. Va tutto bene. Non preoccuparti. Oggi ho fatto un'ecografia. I medici dicono che va tutto bene. Per favore, non iniziare a dare di matto. Sto bene. Io... Questa è una buona notizia, papà. È incredibile.

[...]

La mia pancia continua a crescere. I medici dicono che la mia gravidanza sta andando bene. Parlo con la mia pancia di notte. Gli racconto le storie della Terra. Gli parlo di te, papà. I tuoi costumi, così vecchi, ma ancora impeccabili. (Rodrigues 2025: 48, t.m.)

Donna Haraway chiama tutto ciò «staying with the trouble»: restare nel problema, abitarlo senza pretendere di risolverlo. Rodrigues lo esprime nella lentezza ieratica dei gesti scenici, McEwan nella densità della riflessione. Entrambi propongono un sapere che non promette soluzioni, ma forme di convivenza con l'incertezza. L'azione di Amina, che si esprime nel vuoto, e quella di Metcalfe, che si dedica alla ricostruzione di un testo perduto, convergono in un'unica concezione: la conoscenza come sopravvivenza, come custodia del significato in un'epoca che ne dissolve le forme. Si tratta di un umanesimo post-contemporaneo che riconosce la continuità tra l'essere umano e ciò che vive. Nella voce di Amina, che evoca una lingua dimenticata, e nella memoria di Metcalfe, che tenta di rianimare un poema scomparso, si manifesta l'istinto più elementare del pensiero: dare un nome alle cose per impedirne la scomparsa. E forse, in ultima analisi, la speranza si riduce a questo: continuare a parlare, a scrivere, a ricordare. Tre modalità minime, ma decisive, per rimanere in vita mentre il mondo si trasforma.

## Bis ans Ende der Welt

Cerchiamo ora di guardare meglio. A un primo esame, queste due opere appaiono rappresentare universi incommensurabili: l'una, un palcoscenico di corpi e voci; l'altra, un romanzo di memoria e scrittura. Tuttavia, al di sotto della superficie, il loro intento è comune, poiché entrambe indagano ciò che rimane dell'umano quando la storia ha esaurito la sua forza propulsiva, quando la modernità si è trasformata in un'entità postuma e il termine "futuro" è divenuto un'eco del passato. In entrambi i casi, la narrazione non progredisce, bensì ritorna. È come se Rodrigues e McEwan avessero individuato lo stesso momento di *epoché*, la stessa soglia precaria in cui l'uomo non sa più se il mondo continuerà a esistere, eppure continua a comunicare. È difficile non percepire nelle loro opere i riverberi della lezione di Wim Wenders, in particolare di uno dei suoi film più sofisticati e fraintesi, quel *Fino alla fine del mondo* che fonde visione onirica e giochi di verità, e che sembra abitare, con eguale intensità, la dimensione della fine.

L'umanità che sopravvive alla fine del mondo non è quella dei miti di rinascita: è quella della memoria. De Martino lo aveva intuito: la vera catastrofe non è la distruzione del pianeta. La vera catastrofe è la perdita della presenza, l'impossibilità di sentire ancora che qualcosa "accade per noi". Rodrigues e McEwan mettono in scena proprio questa perdita, e la loro arte è un tentativo di esorcizzarla. Nella *Distance* il rito è la parola stessa che attraversa lo spazio, la voce che continua a viaggiare anche quando non è più ascoltata; in *What We Can Know*, il rito è la scrittura che resiste alla dissoluzione, l'atto di copiare, annotare, interpretare, come se ogni parola potesse ancora sottrarre qualcosa al nulla. Ho l'impressione che entrambi costruiscano una liturgia della sopravvivenza: non più il rito comunitario delle origini, bensì un rito individuale, intimo, intellettuale, in cui l'uomo si rivolge alla propria memoria come a un dio muto. Il teatro e il romanzo sono ormai due chiese abbandonate, abitate dai loro fantasmi: le parole di Amina, che parlano a un padre che non può sentirle, e quelle di Metcalfe, rivolte a un testo che non esiste più, appartengono alla stessa preghiera laica, al medesimo tentativo di rendere il tempo ancora abitabile. E qui una domanda fondamentale: in che modo possono le forme dell'arte abitarlo e non tradirlo, questo tempo della fine? Solo straniando i propri procedimenti: tramutando il classico dialogo teatrale in doppio monologo alternato e differito; o facendo della diegesi romanzesca un intreccio di voci, piani cronologici, livelli finzionali. Qualcosa del genere lo dice anche Amitav Ghosh in un libro importante con cui quello di McEwan dialoga molto, *The Great Derangement* (il fatto che in Italia sia stato tradotto come *La grande cecità* opacizza il legame intertestuale, che è filogenetico). D'altro canto il narratore lo spiega assai bene, in un passaggio metaletterario che è anche uno squarcio terebrante nella narrativa dei nostri anni:

Lei stava raccogliendo appunti per una monografia sulla crisi del realismo nella narrativa tra il 2015 e il 2030. Il Grande Disastro era un argomento vasto e complesso, comportava una «trasformazione a livello esistenziale» e scatenava Angoscia Metafisica. Le

convenzioni del realismo narrativo, con la loro attenzione al quotidiano, al personale e alla presunta continuità della vita di ogni giorno, risultavano inadeguate. Erano necessarie forme nuove, capaci di offrire una cornice alle conseguenze fisiche e morali di una catastrofe generale, e certi scrittori si stavano impegnando a cercarle. (McEwan 2025: 114-5)

Si capisce allora come Rodrigues e McEwan condividano anche una particolare ironia, un senso di pudore che impedisce loro di trasformare la catastrofe in tragedia o in speranza. Non c'è compiacimento estetico, né fiducia nel riscatto. Tutto è già accaduto, e ciò che resta è soltanto la voce, o l'inchiostro, o la memoria del gesto. Questa misura è ciò che li accomuna più profondamente: la consapevolezza che il pensiero, per sopravvivere, deve ridursi, farsi piccolo, incarnarsi in gesti minimi. In entrambi, sapere significa restare fedeli a qualcosa che non possiamo più toccare. È una forma di amore intellettuale, una forma di carità: Amina e Metcalfe sono eroi nel senso più discreto del termine, testimoni senza pubblico, che continuano a esercitare il proprio mestiere anche quando il mondo non li ascolta più.

Questo atteggiamento crea anche, a mio giudizio, una nuova estetica, o 'etica estetica': un modo di vedere il mondo che unisce rigore e tenerezza. Richiama Benjamin e la sua idea di una salvezza dei frammenti del passato; e Blanchot, per il quale la letteratura è ciò che resta dopo tutto. Rodrigues e McEwan seguono questa linea, unendo malinconia e precisione, abbandono e cura. Un modo di concepire il sapere che ha forse una dimensione ecologica: la conoscenza è un ecosistema fragile da proteggere. In un'epoca di informazioni infinite, queste opere ricordano che il sapere autentico si misura con la perdita. Si può leggere *La Distance* come una parabola sulla comunicazione e *What We Can Know* sull'interpretazione: in entrambe, la conoscenza si definisce per ciò che manca, dal messaggio non arrivato al testo non trovato. Il sapere nasce dal fallimento, ed è per questo umano. Malgrado la consapevolezza della fine, Rodrigues e McEwan restituiscono una bellezza: la bellezza del gesto che continua, della parola che insiste, della voce che non tace. Fragile ma ostinata, come il respiro del mondo che prosegue.

## **Beautiful world, where are you**

Tutto ciò che chiamiamo conoscenza non è forse altro che una difesa contro l'estinzione, un modo di continuare a raccontare quel che è già perduto. In questa prospettiva, *La Distance* e *What We Can Know*, in apparenza opere sulla fine del mondo, sono soprattutto esercizi di sopravvivenza del linguaggio, anzi esperimenti di tenuta del senso dopo la catastrofe. Entrambe ci dicono che la fine non è un evento; è un metodo, una forma di pensiero. Il mondo non finisce: si riduce, si fa più piccolo, più vicino, più intimo.

Nel “canto in contropunto” di Rodrigues, il mondo sopravvive come voce: una parola che continua a risuonare anche quando non trova più orecchio. In McEwan, sopravvive come scrittura: una frase che si ripete nel tempo, anche se nessuno la leggerà. È la stessa sopravvivenza che ancora de Martino individuava nel rito: l'uomo che, di fronte alla crisi della presenza, ripete gesti, parole, formule, per mantenere il contatto con l'essere. Ciò che emerge, in fondo, è un'idea di umanesimo depurata da ogni magniloquenza, dove l'uomo non è più il centro del mondo, ma il suo ‘archivista’, colui che conserva ciò che resta del senso, che si fa carico del ricordo di un mondo che non c'è più. È un umanesimo minore, ma non per questo meno necessario: un umanesimo della responsabilità, della testimonianza, della cura. Il soggetto prometeico del sapere si è trasformato in custode fragile della memoria.

Questo umanesimo post-catastrofico è anche un umanesimo del dubbio, che mantiene viva la domanda: è l'insistenza di Amina che parla al padre, sapendo che forse non sarà ascoltata, o di Metcalfe che scrive su un poema forse inesistente. Sanno che il loro sforzo è vano – eppure insistono. Latour direbbe che è il sapere dei “terrestri”, che scelgono di permanere; Haraway parlerebbe di “fare parentela”: costruire legami, anche minimi, con ciò che resta, umani e non umani, vivi e morti, parole e cose. In una simile logica della sopravvivenza, la speranza diventa una tecnica del vivere, libera da retorica e ideologia. Significa rivendicare un'appartenenza a una comunità, pur parlando senza risposta, pur scrivendo su una pagina apparentemente inutile; e non smettere di sentire,

essere nel mondo, anche quando sembra ritirato. Sperare è ‘restare nella distanza’, come Amina e Ali; o ‘restare nella ricerca’, come Metcalfe.

Più radicalmente, a me sembra che la bellezza di queste due opere sia nella capacità di stare sulla soglia: dire la fine senza silenzio, guardare l’abisso e narrarlo. Rodrigues usa la lentezza solenne del suo palcoscenico; McEwan la calma lucida, disincatata e ironica della sua prosa:

L’immaginario domina incontrastato sopra il reale – non c’è alcun mistero né paradosso in questo. Molti credenti non vogliono che il loro Dio sia dipinto o descritto. La felicità è nostra a patto di non dover imparare come funzionano i nostri apparecchi elettronici. I personaggi che amiamo in letteratura non esistono. Come individui e come nazioni indoriamo le nostre storie allo scopo di apparire migliori di quello che siamo. Mentre viviamo le nostre vite circondati da presupposti non verificati o contraddittori, vaghiamo in una nebbia di sogni di cui sembriamo non poter fare a meno. (McEwan 2025: 129)

Sogni di cui sembriamo non poter fare a meno. È forse questo, nel tempo che viviamo, il compito ultimo della letteratura: allestire altri mondi, non necessariamente consolatori, ma che ci inducano a pensare. Pensare, oggi, significa soprattutto prendersi cura – custodire la traccia, vegliare sul poco che resiste, dando vita a un sapere esitante, vulnerabile, che non redime ma accompagna; e adottando la postura di chi resta, di chi non abbandona le rovine ma vi cammina dentro, e così le riconosce come proprie. *Dentro la fine*, tra la voce di Amina e la scrittura di Metcalfe, tra il teatro che ruota e il romanzo che ricopia, prende così forma un umanesimo del dopo. In quella fedeltà alla traccia, e nella volontà di continuare a dire “noi” anche quando il pronome sembra essersi svuotato, sopravvive ciò che ancora possiamo chiamare umano: la voce invece della certezza, l’eco al posto del mondo, la fragile durata di chi continua a parlare. Come nella lettera che, nell’epilogo della *Distance*, il padre indirizza alla figlia, dopo quello straziante ultimo incontro che sigla la conseguita impossibilità di un reciproco e ‘naturale’ riconoscimento:

«Cara Amina, sono tuo padre. Mi chiamo Ali. Dal giorno in cui sei nato, sono stato tuo padre: Ali. Anche se mi hai dimenticato, sarò sempre tuo padre: Ali. Sarò sempre dalla tua parte, anche se siamo su pianeti diversi. Anche se siamo separati dall’oblio, che è la più grande delle distanze. Sarò sempre al tuo fianco e sostengo la tua decisione. Riuscirete a inventare una Nuova Umanità. La vita che inventerai dentro di te sarà felice. Sei brillante in tutto ciò che fai. Questo mondo è un posto migliore per te. Sono orgoglioso di te. Ammiro il tuo coraggio. Troverete giustizia e uguaglianza. Vivrai in un mondo migliore. Anche se è un mondo senza pomodori... Ma il tuo olio d’oliva sarà sublime. Sì, la tua assenza mi farà soffrire». (Rodrigues 2025: 59)

## Bibliografia

- 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.
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- McEwan, Ian, *Quello che possiamo sapere*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2025 (*What We Can Know*, New York, Alfred A. Knopf, 2025).
- Rodrigues, Tiago, *La Distance*, traduit du portogais par T. Resendes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2025.

## L'autore

### Francesco de Cristofaro

Francesco de Cristofaro insegna Letterature comparate nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II. Ha curato un'edizione commentata dei *Promessi sposi* (Rizzoli, 2014) e il manuale *Letterature comparate* (Carocci, 2020<sup>2</sup>); tra i suoi ultimi lavori, il volume *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento* (Carocci, 2021) e l'antologia di scritti letterari di Rossana Rossanda *Aperte lettere* (Nottetempo, 2023). Coordina con Elisabetta Abignente l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo.

Email: francescopaolodecristofaro@gmail.com

## **L'articolo**

Data invio: —/—/—

Data accettazione: —/—/—

Data pubblicazione: 30/11/2025

### **Come citare questo articolo**

De Cristofaro, Francesco, "Dentro la fine. Distanza e conoscenza in Ian McEwan e Tiago Rodrigues", *In discussione*, Ed. N. Scaffai, *Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente - C. Cao - C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 380-399, <http://www.betweenjournal.it/>.