

**Percorsi di ecocritica:  
il dialogo tra “le due culture”  
in *Migrations* di Charlotte McConaghy**

Gioiella Bruni Roccia  
(Università LUMSA di Roma)

---

**Abstract**

The divide between the humanities and the natural sciences is often seen, still nowadays, through the lens of the famous “two cultures” controversy surrounding C. P. Snow’s 1959 lecture. The purpose of this paper is to reconsider this much debated question in the light of the emerging field of ecocriticism, which is devoted to understanding and explaining the literary representation of the relationships between human beings and the natural environment. From this standpoint, Charlotte McConaghy’s debut novel, *Migrations* (2020), may be considered as an exemplary case of eco-narrative and, more specifically, of climate fiction. The analysis aims at showing how this narrative text is able to embody the core values and specific conditions of the human and physical worlds. The main purpose of this study is to underline how the ecocritical perspective, through genre hybridization and blending, helps bridge the gap between natural sciences and humanities.

**Key Words** – The Two Cultures; Ecocriticism; Climate fiction; Genre hybridization; Charlotte McConaghy’s *Migrations*

---

La contrapposizione tra sapere umanistico e sapere scientifico viene spesso ricondotta, ancora oggi, al dibattito di lunga durata che ha fatto seguito al celebre saggio di C. P. Snow sulle “due culture” (1959). Il presente articolo si propone di riconsiderare tale *vexata quaestio* alla luce dell’ecocritica, disciplina emergente che sta ancora definendo il proprio assetto epistemologico intorno a un nucleo centrale: la rappresentazione letteraria delle relazioni che intercorrono tra l’essere umano e l’ambiente naturale. In tale prospettiva, si prenderà in esame il romanzo di esordio della scrittrice australiana Charlotte McConaghy, *Migrations* (2020), riconosciuto come un testo rappresentativo di questo ambito, e in particolare della *climate fiction*. L’intento è quello di mostrare come il romanzo incorpori, nel suo tessuto narrativo, i valori portanti e le condizioni specifiche tanto del mondo umano quanto del mondo fisico e biologico. Il presente studio vuole mettere in luce come la prospettiva ecocritica, mediante l’ibridazione dei generi e la contaminazione delle forme narrative, tenda a colmare il divario tra il sapere umanistico e il sapere scientifico.

**Parole chiave** – Le due culture; Ecocritica; *Climate fiction*; Ibridazione dei generi; *Migrations* di Charlotte McConaghy

---

## 1. Introduzione: intorno all'ecocritica

A distanza di oltre sessant'anni dalla celebre *lecture* di Charles Percy Snow (1959) che denunciava la frattura tra “le due culture”, quella umanistica e quella scientifica, l'espressione coniata dal ricercatore di Cambridge è tuttora evocativa di un contrasto più o meno latente, di un divario difficile a colmarsi nel contesto di uno scenario epistemologico sempre più complesso. In questi ultimi tempi, tuttavia, tale questione è stata rilanciata alla luce di una nuova prospettiva, nel quadro di quell'orientamento della ricerca e della prassi letteraria che va sotto il nome di *ecocritica*. «La considerazione del testo letterario dal punto di vista dell'ecologia può infatti contribuire a mettere in contatto e far dialogare “le due culture”», afferma Niccolò Scaffai (2017: 37-38) in uno studio di ampio respiro, con riferimento alla narrativa che tratta di tematiche ambientali<sup>1</sup>. Il presente saggio si propone di verificare tale assunto, indagandone le modalità e le forme di attuazione attraverso l'analisi di un romanzo contemporaneo, *Migrations* di Charlotte McConaghy, considerato come un esempio significativo di questo genere di scrittura letteraria.

Di fatto, l'ecocritica si attesta in ambito statunitense a partire dall'ultimo decennio del secolo scorso<sup>2</sup>, caratterizzandosi come lo studio delle relazioni tra la letteratura e l'ambiente fisico, mediante una prospettiva eco-centrata (*earth-centered*) dell'analisi letteraria (cfr. Glotfelty 1996: XVIII). Il rapido sviluppo della disciplina e la sua ampia diffusione sono da ricondursi, fra l'altro, alla crescente consapevolezza della vulnerabilità del pianeta e al progressivo inasprirsi di una crisi ambientale senza precedenti. In Italia, si dovrà attendere il nuovo millennio perché risuonino le prime voci di una moderna cultura ambientalista, grazie soprattutto all'opera di Serenella Iovino (2006) e al suo impegno nel promuovere un'*ecologia letteraria* eticamente orientata. Sin dagli inizi, comunque, e in tutte le sue diramazioni, l'indagine ecocritica manifesta chiaramente la sua vocazione verso «uno studio di tipo inter e transdisciplinare, dove il binomio tra critica letteraria e discorso sull'ambiente non sia esclusivamente un punto di arrivo, quanto piuttosto *pensum* e scaturigine di contaminazioni ulteriori» (Salvadori 2016: 676).

Da un punto di vista metodologico, due sono le direttive principali che hanno guidato finora l'analisi ecocritica: l'impostazione storico-ermeneutica e quella etico-pedagogica (cfr. Iovino 2006: 19-20; Scaffai 2017: 58)<sup>3</sup>. La prima trova soprattutto applicazione con riferimento a opere del passato, nelle quali si cerca di ricostruire l'immagine culturale della natura, o del rapporto uomo / natura, così come si manifesta nella configurazione

<sup>1</sup> Del resto, una delle voci più autorevoli del nascente pensiero ecocritico, Glen A. Love, aveva intravisto sin dall'inizio le potenzialità del nuovo campo di studi in funzione di un dialogo interdisciplinare tra letteratura e scienza. In un corposo articolo intitolato ‘Ecocriticism and Science: Toward Consilience?’, Love dichiara: «Ecocriticism, as a newly-emerging field of literary study, seems uniquely positioned to benefit from interdisciplinary crossovers with the sciences, and to avoid the two-culture conflicts of the past» (Love 1999: 561). L'argomento sarà poi sviluppato con grande efficacia in un volume successivo, il cui sottotitolo esplicita chiaramente il tentativo di colmare il divario tra “le due culture” (Love 2003).

<sup>2</sup> Sebbene il termine *ecocriticism* sia apparso per la prima volta in un saggio di William Rueckert del 1978, la disciplina ha cominciato ad affermarsi solo un decennio più tardi. Nel 1990 veniva istituita, presso la University of Nevada, la prima cattedra universitaria di *Literature and Environment*, affidata a Cheryll Glotfelty (cfr. Scaffai 2017: 59; Clericuzio 2021: 8-9). D'altra parte, al riconoscimento del nuovo campo di studi ha contribuito soprattutto la pubblicazione, nel 1996, di un importante volume curato da Cheryll Glotfelty e Harold Fromm: *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, considerato il testo canonico della disciplina.

<sup>3</sup> È comunque opportuno precisare, come puntualizza Serenella Iovino (2006: 20), «che queste due linee sono spesso solo articolazioni di un unico processo di lettura, e che una differenziazione troppo netta rischia di creare partizioni artificiose».

retorico-cognitiva di un determinato testo letterario. Questo approccio interpretativo ha prodotto interessanti letture di autori quali Emerson e Thoreau<sup>4</sup> – assunti a fondamento di un ideale ‘canone’ ecocritico – come pure di Melville<sup>5</sup>, dei poeti romantici inglesi e di Mary Shelley<sup>6</sup>, di Seamus Heaney<sup>7</sup> e persino di un romanziere francese come Jules Verne, considerato uno dei padri della moderna fantascienza. Come si può intuire, questo tipo di indagine tende a privilegiare opere che trasmettono una certa idea della natura (come la *wilderness* dei trascendentalisti americani), o che tematizzano l’impatto del progresso scientifico e tecnologico sull’ambiente fisico e sull’esistenza stessa dell’uomo. A diversi livelli di profondità, tuttavia, gli autori sopra menzionati pongono anche un interrogativo cruciale sulla natura dell’universo, di cui l’uomo non è soltanto parte, ma interprete. Ne scaturisce un’avventura gnoseologica che da un lato esplora il discorso della scienza, addirittura precorrendone a volte gli sviluppi, e dall’altro s’inoltra nei molteplici linguaggi della letteratura e dell’arte, della storia e del mito, della filosofia e della religione. In questo senso, dunque, la considerazione ecocritica di simili opere si qualifica come un punto d’incontro, e di possibile dialogo, tra la cultura umanistico-letteraria e quella tecnico-scientifica.

La seconda impostazione a cui si è fatto riferimento, quella etico-pedagogica, vede nel testo letterario uno strumento privilegiato per promuovere e diffondere una consapevolezza ecologica, in relazione all’acuirsi dell’emergenza climatica su scala globale. Questa appare oggi come la prospettiva dominante dell’*ecocriticism*, confermata peraltro dalle voci più autorevoli del mondo anglofono<sup>8</sup>. D’altronde, questa è anche la direttiva su cui la prassi letteraria si è prevalentemente orientata, nell’ultimo ventennio, al fine di veicolare contenuti e valori che rispondano alle odierne istanze dell’etica ambientale. Dall’alveo dell’ecocritica, infatti, si è ormai sviluppato un filone di punta della narrativa contemporanea, originatosi primariamente nel continente nordamericano e in Australia, che si attesta sulle problematiche inerenti al cambiamento climatico. Si tratta della cosiddetta *climate change fiction*, o semplicemente *climate fiction*, spesso indicata con l’abbreviazione *cli-fi*. La denominazione è di per sé significativa, tanto più nella sua forma breve, coniata a imitazione della *science fiction* (*sci-fi*). L’accostamento al genere della fantascienza fa risaltare il carattere quasi ossimorico dell’espressione: in effetti, assumere il clima come oggetto di scrittura presuppone il ricorso a conoscenze

---

<sup>4</sup> Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, figure di spicco del Trascendentalismo americano, sono considerati pionieri del pensiero ambientalista per le loro opere – specialmente *Nature* (1836) di Emerson e *Walden* (1854) di Thoreau – in cui viene esaltata l’idea di *wilderness* (la natura selvaggia, non contaminata dall’uomo).

<sup>5</sup> Il capolavoro di Herman Melville, *Moby Dick, or The Whale* (1851), opera enciclopedica che sfugge a ogni tentativo di classificazione, rimane un esempio di straordinaria efficacia per il dialogo tra “le due culture”. Nell’interrogarsi sul rapporto uomo / natura, come osserva acutamente Glen Love (1999: 562), «Melville virtually overwhelms the reader with natural science in the cetology chapters only to question science’s capacity to reveal – or the human mind to encompass – the limitless dynamism of nature».

<sup>6</sup> È ormai storicamente accertato il contributo del Romanticismo inglese alla comprensione olistica del mondo e alla nascita della moderna sensibilità ecologica. Sull’argomento si veda l’ampia e documentata raccolta di testi a cura di Laurence Coupe (2000).

<sup>7</sup> L’opera del grande poeta irlandese Seamus Heaney, premio Nobel per la letteratura nel 1995, è stata spesso rivisitata in chiave ecocritica. Tra i contributi più significativi per la problematica in oggetto, si veda il recente articolo di Yvonne Reddick (2023).

<sup>8</sup> Il pensiero va subito a Amitav Ghosh (2016), massimo esponente della letteratura indiana contemporanea, e alla scrittrice Margaret Atwood, una delle personalità più influenti della scena culturale canadese, impegnata nei movimenti femministi e nella difesa dell’ambiente.

scientifiche, mentre la *fiction* si appella tradizionalmente alle risorse dell'inventiva e dell'immaginario romanzesco.

Di fatto, specie nelle sue prime attestazioni, la *climate fiction* ha attinto a forme popolari già esistenti come la fantascienza, il *thriller*, il racconto catastrofico e distopico, il romanzo apocalittico (cfr. Garrard 2012: 93-116; Scaffai 2017: 101-137). In definitiva, in simili storie, ciò che si tende a raffigurare è l'esito di una ipotetica catastrofe ambientale, proiettato sullo scenario di un futuro distopico o post-apocalittico. In altri termini, di fronte all'estrema difficoltà di rappresentare il cambiamento climatico, gli autori della nascente *climate fiction* hanno fatto ricorso a un repertorio multiforme già disponibile, mettendo in scena le conseguenze del disastro ecologico tramite gli strumenti dell'immaginario.

In questi ultimi anni, tuttavia, sempre nel medesimo ambito, è emerso con nitida chiarezza un tipo di narrazione improntata al realismo. Si tratta, in effetti, del *climate change novel*, come viene chiamato dai due studiosi che hanno maggiormente contribuito alla definizione di questo specifico sottogenere (cfr. Goodbody e Johns-Putra 2019). Si potrebbe pensare che la tipica forma della narrazione realistica, il *novel* appunto, che ha caratterizzato la grande tradizione del romanzo moderno in lingua inglese, e che ha dato prova di una straordinaria versatilità, debba costituire *tout court* la modalità più idonea a trattare del cambiamento climatico. In verità, e in via preliminare – avvertono i critici – occorre soppesare le molteplici sfide inerenti alla rappresentazione di un fenomeno, come il cambiamento climatico, che è di per sé astratto e intangibile. Non è solo questione della invisibilità del clima (a differenza del tempo atmosferico); il punto è che tale invisibilità è la condizione stessa della sua esistenza come 'fenomeno scientifico'. Se si considera, peraltro, l'enorme scala spaziale e temporale su cui si dispiegano i processi implicati nel cambiamento climatico, e la complessità della loro interconnessione a livello globale, si comprende come il nodo nevralgico della questione sia essenzialmente di ordine gnoseologico (cfr. Clark 2015: 139-155). Riemerge così, sul piano teorico, la contrapposizione tra due diverse modalità di conoscenza, quella tecnico-scientifica e quella umanistico-letteraria: «while scientific discourse is the source of climate change knowledge, it is also an abstract way of 'knowing' about climate, the polar opposite of the experiential and personal mode of knowing that tends to be associated with literature» (Goodbody e Johns-Putra 2019: 235).

E tuttavia, di fronte ad alcune eccellenti prove di *climate fiction* improntate al realismo, non si può non riconoscere come questo tipo di narrazione possieda una sua connaturata autenticità, insieme al potere di suscitare l'immedesimazione del lettore, e quindi anche una sua implicita 'risposta'. In effetti, per la sperimentata capacità del *novel* nel costruire mondi possibili, nel caratterizzare e drammatizzare i personaggi, nel creare empatia, questo specifico genere di *climate fiction* risulta adeguato a riflettere le tensioni e le implicazioni che sono al cuore dell'attuale crisi ecologica. Anzi, come suggeriscono gli studi di settore più sensibili, è proprio dinanzi all'emergenza climatica, e alla sfida della sua rappresentazione letteraria, che il ricorso alle potenzialità espressive del realismo sembra dischiudere prospettive inedite (cfr. Johns-Putra 2019; Hennessy et al. 2022).

## 2. Un romanzo dei nostri giorni: tra *climate fiction* e *memoir*

Oggetto dell'analisi che segue è un'opera narrativa che, sin dalla sua presentazione, si configura come un esempio di *climate change novel*. Già questa definizione – a ben

vedere – indica la direttiva che guiderà la nostra analisi, volta a rintracciare l’intersecarsi di due mondi, e quindi di una duplice modalità di conoscenza in un romanzo che, sin dal titolo, lascia intravedere un’ambiguità di fondo: *Migrations* di Charlotte McConaghy (2020)<sup>9</sup>. L’opera ha conseguito rapidamente un largo consenso di pubblico e di critica, attestato anche dalle numerose traduzioni che si sono susseguite con un ritmo incalzante. Si tratta, in qualche modo, di un romanzo di esordio, con cui la scrittrice australiana sperimenta la forma della narrazione in prima persona improntata al realismo: *A Novel*, in effetti, come recita espressamente il sottotitolo del libro. Questa indicazione metatestuale non è senza importanza. Il richiamo a quello che è il genere per eccellenza del realismo – come si è detto – ha il potere di suscitare nel lettore un coinvolgimento emotivo, un’attenzione mirata, una postura etica verso questioni che, sotto qualche aspetto, lo riguardano (cfr. Schneider-Mayerson 2018; Johns-Putra 2019).

Nell’edizione originale, la dicitura *A Novel* campeggia al centro di un’immagine di copertina che presenta uno scenario artico, completamente ammantato di ghiacci, in cui mare e cielo si confondono nel riverbero azzurrino che pervade ogni cosa. Non s’intravede alcuna presenza umana; sulla destra, in lontananza, si coglie il tenue delinearsi di uno stormo di uccelli in volo. È questa, dunque, la dimensione ambientale che emerge in primo piano, a illustrazione del titolo: ma è la parola *Migrations* che orienta l’attenzione del lettore verso le sagome di uccelli in lontananza, e che consente quindi di interpretare lo scenario glaciale come un luogo di partenza per la migrazione dei volatili. D’altra parte, in assenza dell’immagine, il lessema plurale che dà il titolo al romanzo risulterebbe decisamente ambiguo. A tale proposito, è interessante osservare che il primo significato riportato dall’*Oxford English Dictionary* per il termine *migration* è riferito agli esseri umani; soltanto il terzo significato, sotto la voce *Biology*, si riferisce alla migrazione di animali. Così, sin dalla presentazione dell’opera, il romanzo di Charlotte McConaghy focalizza, mediante il duplice registro iconico e verbale, il gioco sottile che s’instaura tra una prospettiva biocentrica e una prospettiva antropocentrica. Il titolo del romanzo, *Migrations*, le comprende entrambe: ma l’impatto visivo dell’immagine ha l’effetto di disambiguare il termine linguistico, accordando una primarietà assoluta alla dimensione ecologica e qualificando l’opera come *climate fiction*.

Oltrepassata la soglia del titolo, il riferimento alla crisi ambientale dei nostri giorni non potrebbe essere più immediato e più crudo, imponendosi all’attenzione del lettore sin dalla riga iniziale: «The animals are dying. Soon we will be alone here» (McConaghy 2020: 3). La storia narrata si annuncia con un *incipit* dal tono lapidario: due frasi nucleari di tipo assertivo coordinate per asindeto, quasi a stringere il nesso vitale che collega animali e uomini sulla Terra. Due mondi si fronteggiano, distinti, eppure indissolubilmente legati: *here*, l’avverbio deittico che chiude questo brevissimo paragrafo iniziale, rimarca una constatazione di fatto che coinvolge – *qui e ora* – tutti gli abitanti del pianeta. Il carattere universale di questa affermazione, che proietta un’ombra di morte dal tempo presente verso un futuro prossimo, sembrerebbe preludere a una narrazione di tipo apocalittico. Ma il tono cambia radicalmente nei paragrafi che seguono, e che racchiudono insieme una sorta di macrostruttura del romanzo: tre paragrafi introdotti dall’iterazione del medesimo avverbio di tempo, *once*, capace di rievocare i momenti cruciali di una storia individuale, di un passato che continua a rifluire nel presente. È la

---

<sup>9</sup> Nata a Darwin (Australia) nel 1988 e ora residente a Sydney, Charlotte McConaghy è scrittrice e sceneggiatrice. Prima di raggiungere il successo internazionale con *Migrations: A Novel*, si era cimentata nella scrittura di romanzi *fantasy*.

storia di Franny Stone, protagonista e narratrice in prima persona, che il lettore imparerà a conoscere e a seguire nella sua coraggiosa e sofferta ‘migrazione’.

Con la comparsa del personaggio femminile, che rende il lettore partecipe della sua personale esperienza di vita, il tema ecologico assume subito i contorni di un *climate change novel*. In altri termini, si passa da una enunciazione generale, che ingloba tutti gli esseri viventi in maniera indifferenziata, alla rievocazione di un avvenimento unico, irripetibile, indelebilmente impresso nella memoria emotiva di colei che racconta. Subito dopo l'*incipit*, la narrazione si apre con uno squarcio sorprendente:

Once, my husband found a colony of storm petrels on the rocky coast of the untamed Atlantic. The night he took me there, I didn't know they were some of the last of their kind. I knew only that they were fierce in their night caves and bold as they dove through moonlit waters. We stayed a time with them, and for those few dark hours we were able to pretend we were the same, as wild and free. (McConaghy 2020: 3)

È interessante notare come la protagonista, incominciando a raccontare di sé e della sua vita, si presenti a partire dalla figura del marito. Solo più avanti nella narrazione, il lettore apprenderà che si sono conosciuti all'Università di Galway, in Irlanda, presso il Dipartimento di biologia dove Franny, allora ventiduenne, si era ritrovata casualmente ad assistere a una coinvolgente lezione sui volatili<sup>10</sup>. Sarà proprio la comune passione per gli uccelli a cementare il rapporto tra Franny Stone e il giovane professore di ornitologia, Niall Lynch. La scena sopra descritta, fissata come un'istantanea in apertura del romanzo, rievoca un momento indimenticabile nella vita della coppia. È la sera del loro primo anniversario di matrimonio, quando Niall sorprende la sua sposa con un dono straordinario e del tutto inaspettato: attraverso un breve tragitto su una barca a motore, la conduce all'ingresso di una caverna, la cui bocca è spalancata sugli scogli. Al chiarore della luna, uno spettacolo incredibile si offre allo sguardo meravigliato di Franny: una colonia di procellarie – una specie di volatili a rischio di estinzione – ha trovato rifugio in quella caverna, sulla costa rocciosa dell'Atlantico, per nidificare.

La tematica dell'estinzione di alcune specie animali<sup>11</sup>, già adombrata nell'*incipit*, viene focalizzata in questa scena attraverso la prospettiva concreta e particolareggiata che è tipica del realismo letterario. D'altra parte, se il *novel* si è rivelato fino ad oggi uno strumento privilegiato per esplorare l'umano, il *climate change novel* intende ampliarne l'orizzonte, così da includere *anche* il discorso delle scienze naturali. E tale espansione avviene a partire dall'interno delle potenzialità di questo genere narrativo: ossia, in primo luogo, tramite la caratterizzazione dei personaggi.

Si comprende, allora, quale ruolo primario rivesta la figura dello studioso di ornitologia, a cui viene subito associata la denominazione tecnica che identifica una particolare specie di volatili. A lui va il merito di aver approfondito la conoscenza scientifica di questi uccelli: le loro consuetudini di vita, le modalità di riproduzione, le rotte migratorie, i nascondigli inaccessibili. Non è un caso che la protagonista, nella sua rievocazione a distanza di anni, attribuisca a se stessa una mera conoscenza intuitiva, scaturita dall'impatto visivo con le procellarie: «*I didn't know they were some of the last of their kind. I knew only that they were fierce in their night caves and bold as they dove through moonlit waters*» (McConaghy 2020: 3)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Si veda il capitolo quarto (McConaghy 2020: 40-45).

<sup>11</sup> Com'è facile comprendere, si tratta di una tematica complessa e quanto mai rilevante in questo genere di romanzi. Tra i numerosi studi che approfondiscono l'argomento, si veda in particolare Probyn-Rapsey (2022).

<sup>12</sup> I corsivi sono miei. Il tema di una duplice e diversa conoscenza sarà sviluppato nella Sezione 4.

A questo punto appare evidente come la problematica ambientale, già annunciata nell'*incipit* del romanzo, venga via via assumendo una fisionomia determinata e concreta attraverso il percorso memoriale della protagonista femminile. In effetti, la narrazione si configura innanzitutto come un *memoir*, nel quale i ricordi affiorano alla coscienza seguendo l'ordine soggettivo di una sofferta elaborazione personale. Ed è ancora l'avverbio *once*, nella pagina iniziale del romanzo, che dischiude l'accesso ai pensieri e ai moventi segreti del cuore:

Once, when the animals were going, really and truly and not just in warnings of dark futures but now, right now, in mass extinctions we could see and feel, *I decided to follow a bird over an ocean*. Maybe I was hoping it would lead me to where they'd all fled, all those of its kind, all the creatures we thought we'd killed. Maybe I thought I'd discover whatever cruel thing drove me to leave people and places and everything, always. Or maybe I was just hoping the bird's final migration would show me a place to belong. (McConaghy 2020: 3)<sup>13</sup>

Si apre qui un capitolo diverso nella vita di Franny Stone, dove il filo conduttore rimane quello di una profonda ricerca identitaria, simbolicamente adombrata nel libero volo degli uccelli. Sono trascorsi alcuni anni dall'incontro con le procellarie nella caverna notturna: anni segnati da tragiche morti per la giovane donna, che ha perduto una figlia appena prima di darla alla luce; e poi, in circostanze drammatiche, ha perduto anche l'uomo della sua vita<sup>14</sup>. Proprio dall'abisso di disperazione in cui rischia di annegare, l'anima selvaggia di Franny riemerge con la forza di una decisione estrema: «*I decided to follow a bird over an ocean*».

Da qui prende avvio l'epico viaggio della protagonista sulla traccia delle sterne artiche, con l'intento di seguire quella che potrebbe essere l'ultima migrazione di questi uccelli. E sarà un viaggio temerario da un capo all'altro del mondo, attraverso l'oceano; ma sarà anche un viaggio nella memoria, fino a immergersi negli abissi inesplorati dell'anima e dell'inconscio. Si delinea così la duplice dimensione del romanzo, che da una parte indaga le conseguenze del cambiamento climatico e i suoi effetti sulla fauna del pianeta; e dall'altra assume i luoghi e le presenze del mondo naturale come 'correlativo oggettivo' di un universo interiore che rimane insondabile, misterioso e oscuro. Due percorsi tematici, due diversi generi narrativi si intersecano continuamente nella tessitura del romanzo: *climate fiction* e *memoir* risultano così profondamente congiunti nella scrittura dell'io narrante – eppur così distinti – com'è l'unione tra la protagonista e suo marito Niall Lynch. Con lui Franny aveva accarezzato il progetto di seguire le sterne artiche nel più lungo e incredibile volo che si possa immaginare sulla terra<sup>15</sup>. Da lui aveva imparato a conoscerle realmente, a percepirne i battiti, a distinguerne la voce.

*Sterna paradisaea* è la denominazione scientifica di questa specie di volatili, di piccole dimensioni, e tuttavia capaci di compiere la più lunga migrazione che si conosca sul globo terrestre: ogni anno coprono in volo la distanza che va dal circolo polare artico alla regione antartica e ritorno (cfr. Alerstam et al. 2019). Una delle principali sedi dove le sterne soggiornano nella stagione della nidificazione è la Groenlandia. E da qui infatti prende avvio l'avventuroso viaggio di Franny, che riuscirà a persuadere il capitano Ennis Malone ad accoglierla sul suo peschereccio, nonostante le resistenze dell'equipaggio.

<sup>13</sup> Il corsivo è mio.

<sup>14</sup> Niall Lynch muore in seguito a un incidente d'auto, nel quale la moglie Franny era alla guida. Il tragico episodio sarà rievocato verso la fine del romanzo, al capitolo ventisettesimo (McConaghy 2020: 230-239).

<sup>15</sup> Si veda il capitolo ventesimo (McConaghy 2020: 166-167).

Mutuando la propria identità da quella del marito, ormai scomparso da quattro anni, la donna si presenta al capitano come una scienziata con una specifica missione relativa alle sterne artiche:

“I’m studying the migratory patterns of the Arctic tern, looking specifically at *what climate change has done* to their flight habits. You know all about this, I’d say – it’s what’s killing the fish.”

“And the rest,” he says. (McConaghy 2020: 22)<sup>16</sup>

È l’inizio di una conversazione che intercorre tra Franny e Ennis Malone subito dopo il loro incontro, presso il porto di Tasiilaq in Groenlandia. Sarà anche l’inizio della loro reciproca conoscenza, nonché dell’impresa che li vedrà associati nel seguire le sterne fino all’Antartide. Ma ciò che richiama la nostra attenzione è il riferimento esplicito al cambiamento climatico e agli effetti che esso provoca sulle rotte migratorie dei volatili. L’aumento della temperatura delle acque oceaniche determina infatti l’allontanamento dei pesci, e di conseguenza è causa di una diminuzione delle fonti di nutrimento per le sterne. Questi piccoli uccelli, dunque, intraprendendo la loro grande migrazione, si trovano costretti a deviare anche per lunghe distanze per trovare una migliore alimentazione. Le problematiche inerenti al cambiamento climatico innervano così la trama del romanzo sin dall’inizio, giustificando la sua attribuzione al filone della *climate fiction* (cfr. Murray 2021). D’altra parte, proprio da questa tematica scaturisce il modulo narrativo di un viaggio che dalla Groenlandia approderà all’Antartide. È Franny che ne traccia idealmente il percorso, proseguendo la sua conversazione con il capitano Ennis Malone:

“Do you know of the Arctic tern, Ennis?”

“I’ve seen them up this way. Nesting season now, isn’t it?”

“That’s right. The Arctic tern has the longest migration of any animal. It flies from the Arctic all the way to the Antarctic, and then back again within a year. This is an extraordinarily long flight for a bird of its size. And because the terns live to be thirty or so, the distance they will travel over the course of their lives is the equivalent of flying to the moon and back three times.” [...] “I want to follow them.”

“To the moon?”

“To the Antarctic. Through the North Atlantic Sea, along the coast of America, north to south, and then down into the glacial waters of the Weddell Sea, where the birds will rest.” (McConaghy 2020: 22)

### 3. Una duplice (e molteplice) narrazione

Il romanzo esibisce una struttura del tutto peculiare, articolata e composita, plurima e divergente: quasi a simulare la complessità multidimensionale di una realtà che, sotto molteplici aspetti, sfida la nostra capacità di comprensione. Se i due generi letterari della *climate fiction* e del *memoir* s’intrecciano sin dall’inizio per quanto riguarda temi e contenuti, l’ibridazione delle rispettive forme narrative giunge a produrre risultati inediti. Il modulo portante, comunque, rimane quello del viaggio attraverso l’oceano: come se

---

<sup>16</sup> Il corsivo è mio.

tutto venisse a confluire in una specie di diario di bordo, capace di raccogliere e integrare i materiali più diversi<sup>17</sup>.

Il racconto del viaggio coinvolge il lettore sin dal capitolo iniziale, dove vediamo Franny impegnata nella delicata operazione di applicare un segnalatore su un esemplare di sterna artica. Siamo in Groenlandia nella stagione della nidificazione, come ci viene indicato dal titolo di questa prima sezione narrativa. Lo stacco rispetto ai precedenti paragrafi della rievocazione memoriale, rigorosamente ancorati al passato, non potrebbe essere più netto. Con un passaggio rapido, appena scandito dall'indicazione spazio-temporale, il lettore si ritrova a contatto con la realtà fisica e palpitante delle sterne, che la protagonista dimostra di conoscere e di maneggiare con abile competenza. Ecco l'inizio della prima sezione, introdotta da un titolo in maiuscoletto, che assume una specifica importanza:

GREENLAND

NESTING SEASON

It's only luck that *I'm watching when it happens*. Her wing clips the hair-thin wire and the basket closes gently over her.

I sit up straighter.

She doesn't react at first. But she knows somehow that she is no longer free. The world around her has changed just a little, or a lot.

I approach slowly, reluctant to scare her. (McConaghy 2020: 3-4)<sup>18</sup>

Non può sfuggire, proprio in apertura, l'indicazione metatestuale che mette in luce la tecnica utilizzata: «*I'm watching when it happens*». Le azioni del personaggio femminile e i movimenti della sterna sono ripresi come in diretta, come se fossero descritti nel momento stesso in cui accadono. In effetti, l'attenzione viene focalizzata sul momento presente e sul singolo particolare, valorizzando la prospettiva dell'*hic et nunc*, la più consona a rappresentare il mondo animale. Così, poche righe più avanti, l'avverbio deittico *now* evidenzia il momento decisivo in cui Franny fissa l'anello intorno alla zampa della sterna:

I have to be quick *now*. But I've been practicing and so I am, my fingers swiftly looping the band over her leg, shifting it over the joint to the upper stretch beneath her feathers. She makes a sound I know too well, one I make in my dreams most nights. (McConaghy 2020: 4)<sup>19</sup>

Il registro stilistico lascia trasparire, nei due passi sopra citati, l'atteggiamento empatico della protagonista verso le sterne artiche, a cominciare dal pronome femminile con cui si fa riferimento a questo specifico esemplare. Le percezioni attribuite al volatile sono filtrate, inevitabilmente, attraverso l'osservazione attenta e partecipe di Franny («she knows somehow that she is no longer free»). Addirittura il suono che la sterna emette, nella circostanza particolare sopra descritta, sembra essersi insinuato nel subconscio e nella dimensione onirica della donna («She makes a sound I know too well, one I make in my dreams most nights»). Poco più avanti, quando ormai è stato fissato il dispositivo

<sup>17</sup> Parlando di contaminazione tra i generi, non si può fare a meno di accennare anche al filone della *Travel Literature*, caratteristico della tradizione letteraria britannica e in genere delle culture anglofone. Solo di recente, tuttavia, l'indagine ecocritica ha incominciato a esplorare le possibili intersezioni con questo genere di scrittura. Cfr. Halia Koo (2019).

<sup>18</sup> Il corsivo è mio.

<sup>19</sup> Il corsivo è mio.

di tracciamento, l'uccello rimane immobile per qualche istante, come paralizzato nel palmo che l'accoglie; tanto che Franny può sentire i battiti del suo cuore:

And just as I am about to let her go she turns very still so that I can feel her heartbeat pounding inside my palm.  
It stops me, that *pat pat pat*. It's so fast and so fragile. (McConaghy 2020: 4)

La dettagliata successione di questi momenti, presentata all'inizio del romanzo in maniera così analitica, pone subito il lettore di fronte a una molteplicità di percezioni diverse, a una pluralità di livelli di realtà che si sovrappongono, senza mai veramente combaciare. La sequenza culmina con la descrizione fisica della sterna: le zampe rosse come il becco, il vellutato cappuccio nero, le ali affilate che le consentono di fendere l'aria con leggerezza. Lo sguardo di Franny segue quella che è ormai diventata la 'sua' sterna: la vede innalzarsi liberamente in volo e poi ritornare al proprio nido, come se nulla fosse cambiato rispetto a prima. Un acuto commento della narratrice chiude l'intera sequenza, che in effetti è durata soltanto pochi minuti: «For her, the last five minutes never happened» (McConaghy 2020: 5).

L'osservazione mette in luce come il senso della temporalità sia connaturato all'esistere dell'uomo, a differenza di quanto accade per il mondo animale. Ne consegue l'adozione costante di una prospettiva *hic et nunc*, come si è già evidenziato, dove i tempi verbali del presente tendono a simulare una sorta di grado zero della temporalità. Significative, a tale riguardo, sono le titolazioni che delineano progressivamente l'itinerario del viaggio, a cominciare da quella iniziale, «Greenland. Nesting season» (McConaghy 2020: 3, 14). In maniera analoga, la notazione temporale che accompagnerà le tappe di questa avventurosa traversata, sulle tracce delle sterne artiche, sarà scandita dal riferimento alle stagioni che regolano il ciclo biologico degli uccelli: dalla stagione della nidificazione alla stagione migratoria, che occuperà la maggior parte del percorso, fino alla stagione degli accoppiamenti<sup>20</sup>.

D'altra parte, il grande viaggio attraverso l'oceano diventa metafora di una più personale e segreta migrazione: quella di Franny Stone, una donna perennemente in fuga da se stessa, animata dall'inesausta ricerca di un «place to belong» (McConaghy 2020: 3). Le ombre minacciose di un passato traumatico continuano a tormentare lo spirito di Franny, riemergendo nel ricordo, insieme a sprazzi di una felicità perduta e forse mai pienamente assaporata. Accade così che il racconto del viaggio per mare sia intramezzato, con varia e mutevole alternanza, da tasselli più o meno estesi che rimandano al passato della protagonista. È la dimensione del *memoir*, che sottende in profondità l'intera vicenda e che riaffiora a tratti: simile a un torrente carsico che s'ingrossa verso la foce, e che soltanto alla fine si manifesta pienamente.

Ciò che contraddistingue questo recupero memoriale è la particolare modalità con cui tale dimensione appare integrata nella tessitura del romanzo. Come se venisse assimilata al modulo narrativo del viaggio, la materia viva del ricordo riemerge nel presente, pienamente attualizzata nella coscienza e nella voce dell'io narrante. Anche qui, come per il racconto del viaggio, ci troviamo di fronte a sezioni narrative introdotte da titolazioni spazio-temporali. Le differenze, però, sono evidenti: alle indicazioni

<sup>20</sup> «Greenland. Nesting Season» è la titolazione spazio-temporale che introduce il racconto del viaggio nei primi due capitoli del romanzo. La parte centrale della narrazione copre la traversata dell'Atlantico, dal capitolo terzo al ventitreesimo, in corrispondenza di quella che viene definita «Migration Season». Gli ultimi sei capitoli si riferiscono alla «Mating Season», mentre il viaggio prosegue lungo la costa dell'Argentina fino a raggiungere l'Antartide occidentale e il Mare di Amundsen.

geografiche relative al globo terrestre si sostituiscono i luoghi della civiltà e del consorzio umano; mentre al ritmo stagionale della vita dei volatili subentra il calcolo retrospettivo degli anni trascorsi. Così si annuncia, ad esempio, nel capitolo quarto, una tra le sezioni più rilevanti della rievocazione memoriale:

NATIONAL UNIVERSITY OF IRELAND, GALWAY, IRELAND  
TWELVE YEARS AGO

[...]

There is silence in the enormous hall. He is small, down there behind his lectern. And big enough to fill the space. Loud enough, powerful enough. *We are hanging on his every word*, even if the words don't belong to him, even if *he is only saying to us* what Margaret Atwood said first. (McConaghy 2020: 40)<sup>21</sup>

È la descrizione della scena introduttiva che prelude al primo incontro della protagonista con Niall Lynch, docente di ornitologia presso la National University of Ireland, a Galway. E subito sorprende, nel titolo, la dicitura «twelve years ago», che contestualizza la rievocazione di un evento passato a partire dal momento presente, da una prospettiva *hic et nunc*. E sorprende anche il modo in cui la scena viene attualizzata – si noti l'uso del *present continuous* – come se fosse colta in diretta, nel momento stesso in cui avviene, dallo sguardo e dalla parola dell'io narrante.

Un certo effetto di straniamento s'insinua nel passaggio dall'una all'altra dimensione della vicenda narrata: quasi fossero due diversi livelli di realtà, accomunati dall'uso insistito di una temporalità che si gioca tutta nel presente. Il viaggio attraverso l'oceano si snoda seguendo la linearità di un itinerario geografico preciso, a cui aderisce via via il racconto in presa diretta. Il recupero memoriale invece riemerge a pezzi, in un ordine sparso e confuso, sfidando il lettore a ricomporre il *puzzle* della storia di Franny Stone. È qui che la voce dell'io narrante viene in aiuto con una diversa modalità di scrittura, introducendo una vera e propria ricostruzione autobiografica, capace di restituire al lettore alcuni momenti fondamentali della vita della protagonista. Così, all'inizio del secondo capitolo, veniamo a conoscenza delle origini di Franny e del primo decennio della sua vita trascorso a Galway, in Irlanda:

*I was born Franny Stone. My Irish mother gave birth to me in a small Australian town where she'd been left, broke and alone. [...] I don't know how she found the money, but not long after we moved back to Galway, and there I spent the first decade of my life in a wooden house so close to the sea I was able to tune my swift child's pulse to the shhh shhh of the neap and spring tides.* (McConaghy 2020: 12)<sup>22</sup>

«I was born Franny Stone». La frase dichiarativa che apre questo secondo capitolo è ciò che il lettore si sarebbe aspettato sin dal principio, secondo la classica formula della narrazione autobiografica – rigorosamente redatta al *simple past* – che tende a far coincidere l'*incipit* di una storia con l'inizio di una vita. È appunto questa modalità di scrittura, conforme al susseguirsi logico e cronologico degli eventi, che consente al lettore di ricostruire la *fabula* soggiacente all'intera vicenda. D'altronde, questa forma 'convenzionale' di narrazione autobiografica, che utilizza i tempi del passato, sembra attestare un'assunzione di consapevolezza da parte del soggetto: come se fosse un

<sup>21</sup> I corsivi sono miei. Il segno di omissione si riferisce a una lunga citazione, tratta da un racconto di Margaret Atwood, che sarà commentata nella Sezione 4.

<sup>22</sup> Il corsivo nella riga iniziale è mio.

riconoscimento integrale di momenti ed esperienze del proprio vissuto personale, a cui la protagonista annette un valore fondativo.

In effetti, nell'economia generale del romanzo, questo tipo di ricostruzione autobiografica compare in apertura di tre soli capitoli – il secondo, il sesto e il decimo – collocati nella prima parte dell'opera. Fatta eccezione per la premessa iniziale, di cui si è già parlato, sono questi gli unici passi narrativi non introdotti da alcuna titolazione: quasi dovessero esplicitare, di volta in volta, la funzione di un *inizio assoluto*. Ed è sempre un inizio segnato da un profondo legame affettivo, colto nel suo nascere: come il rapporto con la madre, che abbraccia gli anni spensierati dell'infanzia trascorsa a Galway, in una casetta di legno così vicina al mare da poterne sentire fisicamente il richiamo. Una casa che continuerà a riemergere nella memoria emotiva di Franny Stone: con un giardino sul retro e un grande salice piangente, e i corvi appollaiati tra i rami che aspettano di ricevere, da una bambina di sei anni, le briciole della sua merenda. Ecco dunque la scena che apre il capitolo sesto:

When I was six years old my mother used to sit with me in our back garden to watch the crows perch in the huge willow tree. [...] Mam told me never to feed them or they'd grow dangerous, but when she went inside I did it anyway. Crusts from my toast or pieces of Mr. Hazel's orange cake, carefully concealed in pockets and then scattered covertly over the frost. The crows began to expect the offerings and came more often; soon it was every day. They would perch in the willow and watch for my crumbs. There were twelve of them. Sometimes fewer but never more. I would wait until Mam was occupied and then slip outside to them, to where they waited. (McConaghy 2020: 56)

Questa consuetudine quotidiana coi corvi si svilupperà nel corso di quattro anni, assumendo un'importanza decisiva nell'immaginario della bambina e nel suo piccolo mondo affettivo: «They were mine, and I theirs, and we loved each other» (McConaghy 2020: 57). Sarà l'inizio di quella passione per gli uccelli che susciterà in Franny, ormai adulta, il desiderio di seguire le sterne artiche nella loro ultima migrazione. Ma prima di questo progetto, ci sarà l'incontro con Niall Lynch: e ci sarà un fatidico bacio che i due si scambiano in un contesto del tutto inusuale, mentre si trovano all'interno di una voliera in mezzo a un turbinio di ali e di trilli di uccelli. «We married the very same evening of our kiss in the aviary» (McConaghy 2020: 91): si apre così il capitolo decimo, con la descrizione di un matrimonio improvvisato e decisamente anticonvenzionale, eppure destinato a superare ogni avversità e persino la tragica morte di lui. Ancora una volta, dunque, è una narrazione al *simple past* che viene a suggellare, con la sua forma nitida e conchiusa, un atto che assumerà il valore di un nuovo e definitivo inizio nella vita della protagonista.

#### 4. Una duplice (e molteplice) conoscenza

Si è cercato di mostrare come il ricorso alla contaminazione dei generi e all'ibridazione delle forme narrative sia funzionale, nel romanzo di Charlotte McConaghy, alla rappresentazione di una realtà sfaccettata e pluridimensionale. D'altro canto, la voce dell'io narrante lascia trapelare, fin dalla primissima rievocazione introdotta da *once*, la consapevolezza di una duplice e diversa conoscenza del mondo. Lo si è già evidenziato nel secondo paragrafo, commentando l'autopresentazione della protagonista femminile a

partire dalla figura del marito: «Once, my husband *found* a colony of *storm petrels* on the rocky coast of the untamed Atlantic» (McConaghy 2020: 3)<sup>23</sup>.

È la frase iniziale del racconto, subito dopo l'*incipit*. Il primo personaggio che compare sulla scena, ancora anonimo e sconosciuto per il lettore, è caratterizzato da una voce verbale – *found* – che saremmo portati a interpretare nella sua accezione ovvia e più comune. Occorrerà procedere avanti nella narrazione per riconoscere, nella figura di Niall Lynch, un appassionato docente e studioso di ornitologia: è lui che è riuscito a individuare, lungo una scogliera cavernosa a picco sull'Atlantico, il rifugio prescelto da una particolare colonia di volatili per la nidificazione. Si comprende, allora, come la personalità dello scienziato sia già adombrata nell'accezione specifica di un verbo – *to find* – che rimanda all'ambito della *ricerca* e della *scoperta*, ossia alla capacità di trovare ciò che si è lungamente e metodicamente ricercato tramite l'osservazione e lo studio. D'altra parte, l'oggetto di tale azione viene indicato con un termine che sorprende il lettore comune (*storm petrels* / *procellarie*) e che immediatamente rimanda al lessico specialistico dell'ornitologia.

Alla conoscenza efficace e mirata dello studioso, che giunge a perseguire l'oggetto della sua ricerca, si contrappone il limpido 'non sapere' della figura femminile: «The night he took me there, *I didn't know* they were some of the last of their kind. *I knew only* that they were fierce in their night caves» (McConaghy 2020: 3)<sup>24</sup>. In effetti, non si può fare a meno di notare come la prima apparizione della protagonista sia associata al verbo *to know*, espresso in forma negativa e poi limitativa: il che lascia trasparire un diverso atteggiamento da parte di lei nel percepire la medesima realtà. Così, proprio all'inizio del romanzo, in quella sorta di premessa introduttiva che funge da macrostruttura all'intera narrazione, si annuncia il tema di una duplice modalità di conoscenza, esemplificata nella coppia dei due personaggi principali. La scena sopra riportata li ritrae infatti nel loro primo anniversario di matrimonio: quasi a prefigurare il dialogo e l'intreccio tra i rispettivi modi di comprendere e di esperire il mondo. Una riflessione di Franny al capitolo nono, mentre conversa con il capitano del peschereccio, sarà illuminante al riguardo:

Niall has always wanted me to study the things I love, to learn them in a way he understands, like this – in facts. But I've always been content to know them in other ways, to know the touch and the feel of them. (McConaghy 2020: 89)

Sin dall'inizio, e soprattutto nella ricostruzione autobiografica del secondo capitolo, la protagonista femminile riconosce in sé una predisposizione istintiva che la orienta verso gli spazi aperti, e in particolare verso l'oceano. È una conoscenza intuitiva ed empatica, quella che Franny Stone ha sviluppato nei confronti dell'ambiente naturale in cui si è trovata a crescere. Lo evidenzia lei stessa ricordando gli anni trascorsi a Galway, dove addirittura riusciva a sintonizzare le sue rapide pulsazioni di bambina con i fruscii delle maree. Dove, appena capace di uscire di casa, si lasciava guidare dall'istinto nel seguire la linea serpentina dei muretti di pietra, ai quali ricollegava il senso del suo nome e del suo essere al mondo:

I thought we were called Stone because we lived in a town surrounded by low stone walls that snaked silver through the hilly yellow fields. The second I was able to walk

<sup>23</sup> Il corsivo è mio.

<sup>24</sup> Il corsivo è mio. Per la citazione integrale di questo passo si veda sopra (Sezione 2).

I wandered along those curving walls and I ran my fingers over their rough edges and I knew they must lead to the place from where I truly came. (McConaghy 2020: 12)

Proprio nella rievocazione di questo scenario, fra i muretti di pietra serpeggianti in mezzo alle colline, emerge nitidissimo il ricordo delle letture che hanno alimentato la mente e l'immaginazione di Franny durante gli anni dell'infanzia. Alla figura della madre rimane legata indissolubilmente questa passione per i libri – soprattutto romanzi e poesie – che continuerà ad accompagnare la protagonista nel corso della vita:

We had no money, but we went often to the library. According to Mam, inside the pages of a novel lived the only beauty offered up by the world. Mam would set the table with plate, cup, and book. We'd read through meals, while she bathed me, while we lay shivering in our beds, listening to the scream of wind through the cracked windows. We'd read while we balanced on the low rock walls that Seamus Heaney made famous in his poetry. *A way to leave without really leaving*. (McConaghy 2020: 13)<sup>25</sup>

Il nome di Seamus Heaney, incomparabile cantore degli scenari irlandesi, dà l'avvio ai riferimenti letterari che punteggiano il romanzo di Charlotte McConaghy. Le citazioni intertestuali si susseguono nel corso della narrazione, seguendo l'onda dei ricordi o il subitaneo accostamento delle immagini: dai romanzi di Tóibín alla poesia di Mary Oliver<sup>26</sup>, dai poeti romantici inglesi a Edgar Allan Poe, dalla Balena Bianca a *Ventimila leghe sotto i mari*<sup>27</sup>. Sarebbe interessante approfondire, di volta in volta, la funzione che l'intarsio intertestuale riveste nella tessitura del racconto. Certamente, come la narratrice sottolinea nel passo citato, il piacere della lettura ha rappresentato per lei, negli anni dell'infanzia, «a way to leave without really leaving». Un modo di viaggiare sulle ali della poesia e dell'immaginario romanzesco, senza doversi confrontare con l'impatto reale di quel verbo – *to leave* – di cui Franny imparerà ben presto a conoscere le flessioni più intime e sofferte.

*To leave* e *to stay*: sono i poli di una tensione dialettica che attraversa l'intera narrazione e che viene declinata nei modi più diversi e su molteplici livelli. Se la protagonista indubbiamente incarna tale tensione con acuta consapevolezza, non si può fare a meno di osservare come ogni personaggio, in verità, intraprenda un suo itinerario di conoscenza e di scoperta. È qui che il ricorso alla letteratura manifesta una funzione che è al tempo stesso essenziale e pervasiva: la funzione di tessere rapporti, di connettere mondi, di porre in relazione esperienze disparate attraverso percorsi interiori di riconoscimento. Accade così che Franny Stone, imbarcatasi avventurosamente su un peschereccio, scopra una singolare sintonia con il membro più anziano dell'equipaggio, Samuel, appassionato cultore di poesia. Sarà proprio lui a citare versi di Byron e di Keats con sorprendente naturalezza, nel mezzo delle loro conversazioni abituali, innescando un

<sup>25</sup> Il corsivo è mio.

<sup>26</sup> Colm Tóibín, scrittore e critico letterario irlandese, nato nel 1955, ha ricevuto numerosi riconoscimenti per la sua produzione narrativa. Mary Oliver (1935-2019), statunitense, è oggi ritenuta una tra le voci più rappresentative della poesia consacrata alla natura. Per i rispettivi riferimenti nel romanzo, si veda McConaghy (2020: 27-28).

<sup>27</sup> Non poteva mancare un accenno al capolavoro di Herman Melville, *Moby Dick, or The Whale* (McConaghy 2020: 16). È significativo anche il riferimento a uno dei più celebri romanzi di fantascienza dello scrittore francese Jules Verne (McConaghy 2020: 89). Entrambe le opere esplorano il mondo delle profondità oceaniche, che in questi ultimi anni sta suscitando un crescente interesse fra gli studiosi di ecocritica. Si veda al riguardo il contributo fondamentale di Sidney Dobrin (2021).

processo capace di superare le rispettive diversità. Sarà ancora lui, in un momento altamente drammatico, a evocare la morte per annegamento attraverso una celebre poesia di Pablo Neruda (McConaghy 2020: 97).

D'altra parte, non sono soltanto i riferimenti letterari espliciti, ovvero quelli che un personaggio esprime con piena consapevolezza, a suscitare una particolare sensibilità e una più intensa condivisione tra gli interlocutori. A volte, anche la semplice reminiscenza di un nome è sufficiente a dischiudere il flusso del ricordo o dell'immaginazione, a generare storie, a far convergere gli sguardi verso mete invisibili. Così, parlando con Franny, il taciturno capitano Ennis Malone descrive un misterioso Punto Nemo<sup>28</sup>:

“There’s a spot,” Ennis says, slow like he says all his words, “way out at sea. In the Pacific. It’s called Point Nemo.”

“Because of *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*?”

He shrugs. “It’s the remotest place in the world, farther from land than anywhere else.” His voice is a deep rumble. [...]

“This place is thousands of miles from safety,” he says. “There’s nowhere crueller or lonelier.”

I shiver. “Have you been there?”

Ennis nods.

“What’s it like?”

“It’s quiet.”

I roll over and curl into a ball. “I’d like to go there.” (McConaghy 2020: 89)

Si potrebbe pensare che, nell'economia generale di un romanzo come *Migrations*, il tipo di conoscenza letteraria a cui si è fatto riferimento sia concentrato unicamente sul versante della protagonista femminile e del suo epico viaggio attraverso l'oceano. Eppure, basta ritornare all'inizio del capitolo quarto – già considerato in precedenza – per constatare quale rilievo assuma la parola letteraria nell'ambito del discorso scientifico. Il capitolo si apre infatti con la citazione più estesa di tutto il romanzo, che riporta uno dei passi più famosi della scrittrice canadese Margaret Atwood: si tratta di un microracconto, *We Ate the Birds*<sup>29</sup>, che viene declamato ad alta voce da Niall Lynch per introdurre l'argomento della sua lezione.

È la prima volta che la narratrice assiste a una lezione del professor Lynch nella vastissima sala-conferenze della National University of Ireland, a Galway. Con tono vibrante, il professore ripercorre la storia di alcune specie di volatili che un tempo popolavano la terra, e che oggi non esistono più o sono a rischio di estinzione: dal guaiaro al colibrì rossiccio, dall'avvoltoio di Rüppell al petrello delle Bermuda (cfr. McConaghy 2020: 40-41). Non è una fredda rassegna di dati o un'elencazione di nomi, noti soltanto agli studiosi di ornitologia; al contrario, il discorso di Niall Lynch è talmente appassionato da coinvolgere gli ascoltatori, e da indurre il lettore a ricercare personalmente la verità di quanto viene affermato. Ma la tensione emotiva che pervade l'aula, così come il fascino che promana da ogni parola pronunciata dal docente, trae il suo impulso originario dalla *microfiction* di Margaret Atwood anteposta, quasi in esergo, alla stringente argomentazione dello studioso. È questo un passo emblematico che manifesta, al livello più alto, il valore della complementarità tra approcci e modalità diverse di conoscenza. E in effetti si potrebbe qui individuare, sul piano testuale, una sorta

<sup>28</sup> Il nome evoca la figura del Capitano Nemo, enigmatico protagonista del romanzo *Ventimila leghe sotto i mari* di Jules Verne, come viene subito evidenziato da Franny.

<sup>29</sup> Microracconto incluso nella raccolta sperimentale intitolata *The Tent* (Atwood 2006).

di *mise en abyme* che riproduce in miniatura, entro lo spazio circoscritto di una sede universitaria, quel dialogo tra la cultura umanistica e le scienze naturali che fa da contrappunto all'intera vicenda.

D'altra parte, se l'espressione letteraria e il discorso scientifico rappresentano i poli estremi di questa avventurosa 'migrazione', la traversata della vita si compie poi sull'onda di storie e narrazioni che ripropongono, rispetto a quei modelli, una versione corrente, più semplice e ibridata. Così vediamo come Franny Stone, che dal marito Niall ha appreso il gusto dell'approfondimento e dello studio rigoroso, giunga a impartire la sua lezione sull'oceano a un navigatore esperto, un uomo di mare qual è Ennis Malone. Rivolgendosi al capitano che l'ha accolta sulla sua imbarcazione, la donna lo interpella dapprima timidamente: «I've been reading [...]. Can I tell you what I've learned of the ocean?» (McConaghy 2020: 87). E a un cenno di assenso del capitano, Franny incomincia:

It never stops moving around the world. It edges its way slowly down from the polar region, and some of it forms into ice. Some of it gets saltier and colder and starts to sink. The water that sinks into the deep cold makes its way south along the ocean floor, through the black twelve thousand feet down. It reaches the Southern Ocean and grazes the icy water from the Antarctic, and then it gets flung across into the Pacific and the Indian. Slowly it thaws, warmer and warmer and rising to the surface. *And then at last it turns for home.* North again, all the way to the mighty Atlantic. Do you know how long it takes the sea to make that journey around the world? (McConaghy 2020: 87)<sup>30</sup>

Seguendo il moto continuo del mare intorno al mondo, la protagonista delinea un itinerario al tempo stesso realistico e fiabesco. Fino a intravedere una sorta di 'approdo' per le acque dell'oceano, un punto ove finalmente fare ritorno: «then at last it turns for home». Nell'immaginario di colei che da sempre ama il mare, il possente Atlantico è *anche* questo: una dimora capace di accoglienza, un luogo ove trovare riposo. E il racconto prosegue:

This ocean that's tossing us about [...]. *She* wasn't here sixty million years ago, but the earth moved enough to make *her* and now *she's* more boisterous than most. More stubborn. That last bit wasn't from a book. Samuel told me. [...] We don't know *her* at all, really, or what *she* holds in *her* depths. We're the only planet that has oceans. In all the known universe, we're the only one sitting in the perfect spot for them, not too hot and not too cold, and it's the only reason we're alive, because it's the ocean that creates the oxygen we need to breathe. It's a miracle we're here at all, when you think about it like that. (McConaghy 2020: 88)<sup>31</sup>

È una lezione singolare, o piuttosto una storia suggestiva, quella che Franny imbastisce riguardo all'oceano. Una storia capace di amalgamare insieme gli ingredienti più diversi: le conoscenze derivate dallo studio e le intuizioni dei marinai, l'informazione scientifica e il sentimento di stupore dinanzi al miracolo di una natura che sempre si rinnova. Né si può fare a meno di notare, nel passo sopra riportato, l'uso costante del pronome femminile

---

<sup>30</sup> Il corsivo è mio.

<sup>31</sup> Il corsivo è mio.

per indicare l’oceano<sup>32</sup>. È un tratto eloquente, che lascia trasparire la rappresentazione empatica di un ambiente naturale predisposto alla vita. La narratrice lo presenta infatti come una sorta di grembo germinale per tutti gli esseri che vivono e respirano sul pianeta. Un luogo al tempo stesso familiare e sconosciuto nelle sue profondità: un luogo che Franny Stone, al termine della sua lunga migrazione, saprà riconoscere infine come «a place to belong» (McConaghy 2020: 3).

## 5. Conclusioni

Il presente studio ha inteso mostrare come, sotto molteplici aspetti, la prospettiva ecocritica sia in grado di superare il divario tra “le due culture” e di farle dialogare tra loro. A tal fine, il romanzo *Migrations* di Charlotte McConaghy è stato assunto come un esempio rappresentativo di *climate fiction*, e in particolare del *climate change novel*, che oggi si profila come il genere più promettente nell’ambito dell’ecologia letteraria. Nel sintetizzare gli esiti dell’analisi, proveremo quindi a focalizzare i tratti caratterizzanti di questo specifico tipo di narrazione, e il modo in cui il discorso letterario attinga al campo delle scienze naturali fino a mutuarne – in una certa misura – il linguaggio.

Il primo dato che interpella la curiosità del lettore è il titolo del romanzo, *Migrations*: un titolo essenziale, polisemico, che può essere riferito sia alla dimensione ambientale, sia al mondo umano. A disambiguarne il senso, come si è visto, è l’immagine sulla copertina del libro, che rimanda a una specifica porzione di biosfera senza alcuna interferenza dell’elemento umano. E tuttavia, a mano a mano che il lettore s’inoltra nella vicenda narrata, il titolo stesso assume anche un significato metaforico in rapporto alla protagonista e alla sua storia personale. Sin dall’inizio del romanzo, dunque, due mondi distinti sono posti a contatto: il mondo fisico, con le sue ambientazioni naturali che s’impongono allo sguardo, attestando la primarietà dello spazio sul tempo; e il mondo umano con il suo continuo divenire, con l’intrecciarsi di percorsi esistenziali intessuti di memoria e desiderio, sempre sospesi tra passato e futuro.

Questo duplice universo attinge, per la sua rappresentazione letteraria, a due grandi filoni della narrativa odierna che potremmo considerare come due macro-generi: la *climate fiction*, che tratta di tematiche inerenti al cambiamento climatico, e quindi si avvicina necessariamente all’ambito delle scienze naturali; e il *novel*, da sempre incentrato sulla individualità del personaggio, di cui viene esplorato sia il profilo psicologico, sia il vissuto sociale. L’ibridazione tra queste due tipologie narrative ha prodotto un genere letterario specifico, decisamente improntato al realismo, che abbiamo identificato con il nome di *climate change novel*.

Un elemento fondamentale che contraddistingue questo genere di romanzi è la presenza ben definita di una qualche specie animale o vegetale, chiaramente individuata e caratterizzata sotto l’aspetto biologico e ambientale, con riferimento alle relative branche specialistiche nel campo della zoologia, dell’etologia o della botanica<sup>33</sup>. A questi

<sup>32</sup> Ovviamente, ci saremmo aspettati il pronome neutro per designare l’oceano, come abituale nell’inglese moderno. Qui l’autrice ricorre a un uso antico e poetico, che personificava il mare come entità femminile. La traduzione italiana non ha alcun modo di rendere questo tratto stilistico così significativo.

<sup>33</sup> A titolo puramente esemplificativo: *The Hungry Tide* (2004) di Amitav Ghosh presenta la figura di una studiosa di cetologia, alla ricerca di una rara specie di delfini di fiume; *Flight Behaviour* (2012) di Barbara Kingsolver tratta della migrazione delle farfalle monarca, oggetto di studio della entomologia; *The Overstory* (2018) di Richard Powers racconta la vita degli alberi e degli uomini, e quindi chiama in causa la dendrologia.

organismi viventi, così determinati, viene assegnata una funzione di comprimari, nel senso che essi rivestono un ruolo essenziale nello svolgimento della storia narrata, manifestando la problematica ambientale e imprimendo una direzionalità all'agire umano. È ciò che viene esemplificato in *Migrations* di Charlotte McConaghy: l'avventuroso volo delle sterne artiche rende visibile, attraverso la variazione delle abituali rotte migratorie, il fenomeno del cambiamento climatico. Ed è proprio la migrazione di questi uccelli – una specie di volatili a rischio di estinzione – che determina la decisione di intraprendere il viaggio attraverso l'oceano, orientando i percorsi della protagonista e di coloro che ne condividono l'impresa.

A questo dato caratterizzante è strettamente collegata la figura di uno scienziato (o di una scienziata), ovvero di uno studioso esperto di quella specifica porzione di biosfera che viene tematizzata nel romanzo. Si tratta di un personaggio che riveste un ruolo cruciale nella narrazione, tanto da fungere spesso da coprotagonista: a lui compete di spiegare i fenomeni naturali a cui si fa riferimento, illustrandone le cause e prospettando possibili esiti o soluzioni da un punto di vista scientifico. Mediante questa figura, maschile o femminile che sia, vengono filtrate le conoscenze e la terminologia tecnica delle branche specialistiche relative al mondo fisico e biologico. Il romanzo che abbiamo analizzato rappresenta un caso esemplare di complementarità tra la protagonista, appassionata cultrice di poesia e amante della natura, e il professore di ornitologia che la introduce allo studio scientifico dei volatili. Alla figura dello scienziato si riconducono, peraltro, le tematiche prettamente ecologiche che innervano il romanzo: come l'estinzione (o il rischio di estinzione) di alcune specie animali, l'istituzione di aree protette per la tutela e la conservazione della biodiversità, lo scioglimento dei ghiacciai particolarmente sensibile in Groenlandia e, più di recente, nell'Antartide. Saranno appunto questi i poli attraverso cui si snoda il modulo narrativo del viaggio attraverso l'oceano, sulle tracce delle sterne artiche.

Risulta dunque evidente come, in *Migrations*, l'accostamento tra “le due culture” sia perseguito a diversi livelli dell'universo finzionale, mediante un passaggio fluido da un campo all'altro del sapere: dalla comparsa congiunta di attanti umani e non umani alla caratterizzazione psicologica dei personaggi; dal dibattito della comunità scientifica sul riscaldamento globale all'analisi introspettiva della protagonista; dalle spiegazioni sull'anatomia dei volatili ai riferimenti letterari che rimandano a un'ambientazione naturale. D'altra parte, questa combinazione sul piano tematico è il risultato di un'attenta partitura, che si avvale di strumentazioni desunte da differenti modalità narrative.

Alla *climate fiction* sono da ricondursi le tecniche descrittive che focalizzano la prospettiva dell'*hic et nunc*, annullando il senso della temporalità a vantaggio della dimensione spaziale. È questo il modo più adeguato per rappresentare il mondo animale, colto nelle sue manifestazioni successive come se fossero istantanee, fissate sullo sfondo di un continuo presente. Al polo opposto si colloca la narrazione autobiografica espressa al *simple past*: forma privilegiata per conferire il crisma della veridicità alla storia della protagonista e per dischiudere l'osservazione introspettiva. Tra queste due modalità basilari – l'una focalizzata sull'ambiente, l'altra ancorata al vissuto esperienziale – si dispiegano e s'intersecano tra loro, per buona parte del romanzo, strategie diegetiche che nascono dall'ibridazione di sottogeneri diversi. Il modulo narrativo del viaggio per mare, a bordo del peschereccio, attinge alla *climate fiction* per la tecnica della ‘presa in diretta’; ma la drammatizzazione dei personaggi, il fitto tessuto dialogico, l'incontro con l'alterità derivano dalla tradizione del *novel* e della *travel literature*. Per altro verso, come si è visto, l'approfondimento psicologico dell'io narrante è realizzato principalmente

attraverso il *memoir*, che fa riemergere alla coscienza individuale frammenti sparsi di un passato ormai sepolto; eppure, l'intensità emotiva dei ricordi è attestata dall'uso costante del presente, rivelatore di situazioni irrisolte e di drammi non del tutto superati.

In definitiva, è proprio l'ibridazione dei generi che produce effetti inediti a livello delle strategie narrative, provocando una sorta di straniamento nel lettore e mettendo in crisi le categorizzazioni convenzionali: prima fra tutte, la rigida separazione tra conoscenza scientifica e conoscenza umanistica. Al termine del percorso, torna alla mente un'espressione chiave, più volte citata, che figura nella pagina iniziale di *Migrations*: «a place to belong». Quasi un prolungamento del titolo, che qualifica ogni possibile migrazione come un esodo verso una meta che si aspira a raggiungere, verso un luogo che si riconosce come 'proprio'. L'espressione si riferisce certo a un punto di approdo materialmente inteso, ma rimanda anche a una collocazione esistenziale, a un *ubi consistam*, riassumendo con sintesi pregnante sia la tensione biocentrica che pervade il romanzo, sia la ricerca identitaria della protagonista.

### Riferimenti bibliografici

- Alerstam, Thomas; Bäckman, Jan; Grönroos, Juha; Olofsson, Pontus; Strandberg, Rune (2019), 'Hypotheses and Tracking Results about the Longest Migration: The Case of the Arctic Tern', *Ecology and Evolution* 9 (17), 9511-9531.
- Atwood, Margaret (2006), *The Tent*, London, Bloomsbury.
- Clark, Timothy (2015), *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, London-New York, Bloomsbury Publishing.
- Clericuzio, Alessandro (2021), 'Introduzione. Dall'ecocritica alle ecocritiche', in Id. (ed.), *Primavera rumorosa. Percorsi di ecocritiche*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 7-16.
- Coupe, Laurence (ed.) (2000), *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, London-New York, Routledge.
- Dobrin, Sidney I. (2021), *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*, London-New York, Routledge.
- Garrard, Greg (2012), *Ecocriticism*, London-New York, Routledge.
- Ghosh, Amitav (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. di Anna Nadotti e Norman Gobetti (2017), *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza.
- Glotfelty, Cheryll (1996), 'Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis', in Glotfelty, Cheryll; Fromm, Harold (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press, xv-xxxvii.
- Glotfelty, Cheryll; Fromm, Harold (eds.) (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press.
- Goodbody, Axel; Johns-Putra, Adeline (2019), 'The Rise of the Climate Change Novel', in Johns-Putra, Adeline (ed.), *Climate and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 229-245.

- Hennessy, Rachel; Cothren, Alex; Matthews, Amy (2022), 'Creating New Climate Stories: Posthuman Collaborative Hope and Optimism', *Text: Journal of Writing and Writing Courses* 26 (1), 1-20.
- Iovino, Serenella (2006), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
- Johns-Putra, Adeline (2019), *Climate Change and the Contemporary Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Koo, Halia (2019), "'On the Edge of Humanism": Travel Writing at the Intersection of Environmental Concerns', in Löschnigg, Maria; Braunecker Melanie (eds.), *Green Matters: Ecocultural Functions of Literature*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 90-108.
- Love, Glen A. (1999), 'Ecocriticism and Science: Toward Consilience?', *New Literary History* 30 (3), 561-576.
- Love, Glen A. (2003), *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment*, Charlottesville-London, University of Virginia Press.
- McConaghy, Charlotte (2020), *Migrations: A Novel*, New York, Flatiron Books; trad. it. di Laura Prandino (2021), *La ragazza che seguiva gli stormi*, Milano, Piemme.
- Murray, Jessica (2021), 'Women Navigating the Climate Catastrophe: Challenging Anthropocentrism in Selected Fiction', *Journal of Literary Studies* 37 (3), 15-33.
- Probyn-Rapsey, Fiona (2022), 'Animals and Extinction', in Johns-Putra, Adeline; Sultzbach, Kelly (eds.), *The Cambridge Companion to Literature and Climate*, Cambridge, Cambridge University Press, 100-113.
- Reddick, Yvonne (2023), 'Seamus Heaney's Ecopoetry and Environmental Causes: From Conservation to Climate Change', *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 27 (2), 146-162.
- Rueckert, William (1978), 'Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism', *Iowa Review* 1, 71-86; ora in Glotfelty, Cheryl; Fromm, Harold (eds.) (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press, 105-123.
- Salvadori, Diego (2016), 'Ecocritica: diacronie di una contaminazione', *LEA-Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 5, 671-699, <<https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-20059>> (ultimo accesso: 24/09/2024).
- Scaffai, Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- Schneider-Mayerson, Matthew (2018), 'The Influence of Climate Fiction. An Empirical Survey of Readers', *Environmental Humanities* 10 (2), 473-500.
- Snow, Charles Percy (1959), *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. di Adriano Carugo (1965), *Le due culture*, Milano, Feltrinelli.

Gioiella Bruni Roccia  
 Università LUMSA di Roma (Italy)  
[bruniroccia@lumsa.it](mailto:bruniroccia@lumsa.it)