

AMBIENTALISMO E SPERIMENTAZIONE FORMALE NELLA LETTERATURA AUSTRIACA CONTEMPORANEA *Das Wasser* di Kathrin Röggla e *paradies fluten* di Thomas Köck

ALESSANDRA SCHININÀ
UNIVERSITÀ DI CATANIA

Abstract - In Austrian literature, nature has traditionally been present as a landscape considered an integral part of national identity. The myth of an uncontaminated scenic beauty and bearer of healthy values was already questioned in the second half of the 20th century. In recent years, the new sense of responsibility towards nature goes hand in hand with the denunciation of global violence against the environment. The landscape disappears and conventional and anthropocentric narrative and theatrical forms are called in question. Contemporary texts, like Kathrin Röggla's *Das Wasser* (2022) and Thomas Köck's *paradies fluten* (2014), show a mix of formal experimentalism, environmentalist appeal, and catastrophism, in an attempt to shake the audience out of a passivity regarding climate change.

Keywords: Austrian Literature; Contemporary Theatre; Experimental Literature; Ecocriticism; Climate change.

1. Introduzione

Nella letteratura austriaca la natura è tradizionalmente presente come attenzione per il paesaggio considerato parte integrante dell'identità nazionale (Battiston-Giuliani 2024). Il mito di una bellezza paesaggistica incontaminata e portatrice di sani valori patriottici, caro alla *Heimatliteratur*, fu messo definitivamente in discussione dalla cosiddetta *Antiheimatliteratur* dal dopoguerra fino agli anni Ottanta, pensiamo alla *Wolfshaut* di Hans Lebert o alle opere di Thomas Bernhard. Elfriede Jelinek è l'ultima di una serie di scrittori e scrittrici che vedono il paesaggio definitivamente deturpato dall'esperienza del nazifascismo, come aveva già intuito Ingeborg Bachmann. Nei suoi scritti più recenti Jelinek allarga lo sguardo e vede una devastazione del paesaggio determinata non solo dalla storia austriaca e europea, ma anche dal capitalismo globale. I grandi temi del XX e XXI secolo, migrazioni, cambiamenti climatici, crisi della democrazia, guerre vengono messi in correlazione con la distruzione dell'ambiente. Si avverte nello stesso tempo il desiderio di dare alla natura, sia essa animale, vegetale o minerale, una sua autonomia e dignità, non riducendola a mero sfondo o proiezione degli stati d'animo dell'individuo.

Dagli anni Settanta fino ai nostri giorni si delineano nel rapporto con l'ambiente due tendenze, che poi caratterizzano anche altri ambiti della letteratura austriaca e spesso convivono: un atteggiamento soggettivo, empatico, incline al fantastico e insieme alla riflessione filosofico-esistenziale, che assume spesso forme saggistiche, e un atteggiamento oggettivo, distaccato, realistico o iperrealistico fin quasi grottesco. In entrambi i casi le forme letterarie canoniche vengono destrutturate e persino stravolte.

I cambiamenti nelle rappresentazioni del paesaggio risultano ancora più evidenti nel XXI secolo, di fronte alle nuove prospettive e agli approcci legati alla svolta ecologica (Dürbeck, Kanz, Zschachlitz 2018). Anche in Austria gli autori e le autrici risentono dei

discorsi sull'età dell'antropocene. Ne deriva un atteggiamento ecocritico che spinge a scrivere e a leggere i testi a partire da un rapporto diverso tra essere umano e natura. La letteratura, per le sue caratteristiche di creare mondi diversi e alternativi, diventa spesso parte attiva nella lotta per la salvaguardia dell'ambiente. L'allontanamento dall'antropocentrismo e lo sviluppo di una nuova consapevolezza e responsabilità ambientale non può non coinvolgere anche le forme di scrittura e di interpretazione dei testi letterari.

In effetti un tentativo precoce di lasciare spazio nella narrazione al tempo e ai tempi lunghi della natura rispetto al tempo limitato dell'essere umano è stata notata dalla critica già nelle opere di Adalbert Stifter, che sono caratterizzate da un narrare lento, in cui le descrizioni particolareggiate dei singoli elementi del paesaggio, gli elenchi da trattato naturalistico prendono il posto dell'azione, lasciando spazio ai ritmi lenti dei fenomeni naturali (Völker 2020 e 2021 pp. 96-117). Lo stesso vale per Peter Handke, il quale afferma di volere trovare un linguaggio che faccia parlare la natura e cerchi di cambiare i punti di vista (Gerstenberger 2020). Sia in Stifter che in Handke è centrale la funzione dello sguardo che si concentra sui fenomeni naturali; l'insistenza sul particolare prevale così sulla descrizione del paesaggio nel suo insieme, quella visione superficiale e ideologica, tipica della *Blut- und Bodendichtung*, che nasconde e ignora la realtà delle cose. In tal senso, anche l'esule Erich Fried denuncia nelle sue poesie la violenza operata sulla natura dalla propaganda nazista. Nei suoi giochi di rime e assonanze, nelle sue parodie distrugge tra le altre cose il mito del bosco e della *Wanderung*, dando spesso voce agli alberi, vittime e testimoni degli orrori operati dagli esseri umani.

La scoperta di una discrepanza tra i tempi della natura e quelli del genere umano, in particolare quello dell'età industriale e urbana, che è oggi una delle cause dell'incapacità di rendersi conto della drammaticità dei cambiamenti climatici, era già affiorata in Robert Musil (Völker 2021 pp. 7-11). Un'opera come *L'uomo senza qualità*, che distrugge la forma del romanzo tradizionale, si apre proprio con una notazione sull'atmosfera:

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts [...] Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnrings und viel andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. (Musil 1992 p. 9)

Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in direzione orientale [...] Le isoterme e le isotere si comportavano a dovere. La temperatura dell'aria era in rapporto normale con la temperatura media annua, con la temperatura del mese più caldo come con quella del mese più freddo, e con l'oscillazione mensile aperiodica. Il sorgere e il tramontare del sole e della luna, le fasi della luna, di Venere, dell'Anello di Saturno e di molti altri importanti fenomeni si succedevano conforme alle previsioni degli annuari astronomici" (Musil 2021, p. 5)

Il clima è parte integrante della realtà di tutti i giorni e ci connette con l'universo. Lo sguardo del narratore parte dall'alto del cosmo per poi scendere sulla terra, passando attraverso i vari strati dell'atmosfera per arrivare al caos urbano, all'incidente stradale in cui è coinvolto Ulrich nell'agosto del 1913. Del resto anche nel teatro austriaco è stata sempre presente una relativizzazione della prospettiva umana e l'introduzione di uno sguardo straniato, fiabesco, ma non per questo meno critico, proveniente da un'altra dimensione spaziale e temporale. I dissacranti *Zauber Märchen* di Raimund e Nestroy e dei loro successori del Novecento, Horvath e Soyfer, partono dal cielo, dal cosmo, dalla danza

dei pianeti per soffermarsi sulla piccolezza e relatività degli esseri umani.

Se poi si considera il rapporto uomo-ambiente da un punto di vista storico-politico, riemerge con nuove prospettive un tipico tema della letteratura austriaca: il problematico rapporto tra città e campagna. Già Franz Grillparzer nella *Libussa* aveva rappresentato il mito di una società primitiva, agraria, matriarcale e comunitaria, in simbiosi con la natura, che viene spazzata via dalla fondazione della città da parte del brutale Primislaus, il contadino guerriero che distrugge con l'inganno e la violenza il regno della regina "ecologista" Libussa. Con il tempo, nel corso del XX secolo la situazione si ribalta; la provincia rurale austriaca diventa il luogo in cui i fantasmi del passato vivono ancora e emergono dal sottosuolo di una natura sfruttata e deturpata, che, dietro l'apparente bellezza, si rivela minacciosa e spettrale, come nel romanzo *Kinder der Toten* di Jelinek. In tempi recenti si aggiunge il motivo dell'industria del turismo che modifica e deturpa il paesaggio alpino.

Da questi esempi di una prospettiva di analisi ecocritica del rapporto uomo-ambiente nella letteratura austriaca si nota come l'abbandono dell'antropocentrismo e lo sviluppo di una nuova sensibilità anche politica verso la natura vanno sempre di pari passo con cambiamenti formali, spesso radicali, nella scrittura e nell'arte in generale. Se, come accennato, il paesaggio alpino e prealpino è una componente essenziale della letteratura e dell'identità austriaca, la critica degli autori e delle autrici contemporanei coinvolge spesso proprio il paesaggio idealizzato della *Heimat*, che finisce per scomparire. Alcuni preferiscono ambientare i loro testi in regioni lontane, in luoghi della memoria o in ambientazioni fantastiche, pensiamo a Christoph Ransmayr o a Gerhard Roth, per altri la scomparsa del paesaggio, non solo quello alpino, appare drammaticamente e volutamente legata ai cambiamenti climatici. È il caso di due testi come *Das Wasser* di Kathrin Röggla e *paradies fluten* di Thomas Köck che intrecciano denuncia della catastrofe ambientale e sperimentalismo formale.

2. Dissoluzione del paesaggio in Kathrin Röggla, *Das Wasser*

Das Wasser, concepito nel 2019 e pubblicato nel 2022, è, come sempre per le opere di Röggla, il frutto di lunghe ricerche, di raccolte di documenti, di interviste condotte presso centri che si occupano della difesa dell'ambiente: da associazioni locali a Greenpeace, dai responsabili delle acque dei centri urbani a aziende agricole ecosostenibili. Si tratta di un testo programmatico, nato su richiesta di un gruppo di scienziati e artisti tedeschi che si era rivolto all'autrice, nota per il suo impegno nel trattare tematiche economico-politiche e situazioni catastrofiche, affinché scrivesse un testo teatrale sulle sempre più frequenti inondazioni (Röggla 2023, pp. 103s). La volontà esplicita è quella di affiancare alle parole degli scienziati, che non sembrano venire capite e restano inascoltate, un discorso artistico, nella speranza che il linguaggio dell'arte riesca a muovere le coscienze. Il desiderio è quello di coinvolgere emotivamente l'opinione pubblica. Impresa difficile. Tanto più che i testi di Röggla sono di solito sperimentali e di non facile lettura, seppure particolarmente efficaci, come la sua opera sul neoliberalismo *Noi non dormiamo*.

Röggla decide di mettere in scena la non-azione (Nicht-Handeln) o la scarsa-azione (zuwenig-Handeln) nei confronti dei cambiamenti climatici da parte della società a tutti i livelli, dai singoli, ai gruppi, ai governi. L'autrice parte dalle domande:

Warum handeln wir nicht? (und wer ist wir?) Was hält uns zurück? Sind es die Lobbyisten der Automobilkonzerne, der Energiekonzerne; sind es die Politiker:innen [...] immer in Angst vor der nächsten Wahl; sind es die Bürokratien [...]; oder Kommunen, die aus budgetären Gründen Mikroplastikfilter in den Klärwerken verhindern: Oder es wir selbst, die wir nichts ins

Handeln kommen, zu wenig Flugscham und Plastikscha entwickelt haben? (Röggla 2023 pp. 104s).

Perché noi non agiamo (e cosa si intende con noi?) Cosa ci trattiene? Sono le *lobbies* dei fabbricanti di automobili, dell'industria dell'energia; sono i politici che temono sempre le prossime elezioni; sono le burocrazie [...] o le amministrazioni comunali che per motivi di bilancio impediscono di installare filtri per le microplastiche negli impianti di depurazione delle acque: o tutti noi che non facciamo qualcosa e non ci vergogniamo abbastanza per l'uso di aerei e di ogni sorta di plastica?

Altro aspetto che Röggla affronta è lo stretto legame tra acqua e vita, e i pericoli che derivano dal crollo dei sistemi ecologici, dalla scomparsa del suolo, dai terreni stressati dall'alternanza di periodi di siccità e inondazioni. Il terzo tema alla base di *Das Wasser* è quello del conflitto generazionale. L'autrice si interroga sul proprio egoismo di generazione adulta e sulla propria visione antropocentrica.

Per cercare di legare questi tre aspetti della crisi climatica Röggla ricorre al mito biblico. Riprende la storia di Giona nel ventre della balena, riconducendola al tema della responsabilità del singolo verso la società e alla necessità di agire. La leggenda narra che Giona, per cercare di sfuggire all'ordine di Dio di andare a predire agli abitanti di Ninive che verranno sterminati a causa dei loro peccati, si imbarca su una nave che viene colpita da una tempesta. I suoi compagni di viaggio lo accusano di avere attratto su di loro l'ira di Dio e lo gettano in mare, dove una balena lo inghiotte. Giona rimane nel ventre della balena per 3 giorni e 3 notti, rinsavisce nella sua ubbidienza a Dio, viene rigettato fuori e va a predicare a Ninive. I ninivesi si pentono e Dio li grazia. Giona a questo punto si adira perché la sua profezia di distruzione non si è avverata e Dio lo punisce di nuovo, facendo seccare l'albero che gli dava ombra. Giona piange e Dio gli dice: tu piangi per un albero e io avrei pianto per tutti gli uomini e animali che sarebbero morti. Una storia di difficile e varia interpretazione che Röggla trasforma in un discorso su chi si salva e viene salvato e chi viene abbandonato, su chi trova rifugio nel ventre della balena e su chi resta fuori e annega, mostrando l'egoismo degli occidentali e delle vecchie generazioni, che lasciano i propri stessi figli a nuotare in mezzo ai flutti.

A proposito della genesi di *Das Wasser* l'autrice ricorda di avere incontrato anni prima alcuni scolari di una scuola di Los Angeles. La scuola distava solo 10 km dalla costa, ma i ragazzi non avevano mai visto il mare, perché i genitori, afroamericani poveri senza automobile, non ce li avevano mai portati e da soli non li lasciavano andare (Ivi, p. 109). Röggla immagina che, quando il livello del mare si alzerà, sarà il mare ad arrivare da loro, ma sotto forma di mostro, (nel testo si parla di *Unmeer*) che tutto travolge. Così saranno di nuovo i poveri, gli esclusi dalla mobilità e dal consumo i primi a pagare le spese dei cambiamenti climatici. Ingiustizia sociale e devastazione dell'ambiente vanno di pari passo. Chi sta dentro la balena, come chi sta su una barca dai posti limitati, vede le conseguenze della catastrofe, ma vive dentro una bolla (gli occidentali ricchi che continuano a divorare risorse e immagini nell'illusione che tanto tutto succede altrove) e non si rende conto che ben presto anche per i propri figli non ci sarà scampo.

Per rappresentare la catastrofe incombente e il paesaggio dell'antropocene nella sua fase finale Röggla ricorre a un "paesaggio a singhiozzo" ("Landschaft im Schluckauf", ivi, p. 18) in cui si alternano terreni inondati e terreni disseccati. Per definire lo stile dei suoi testi – di solito una polifonia di voci, di frasi che si intrecciano, in un crescendo sempre più spezzato e afasico, man mano che le figure prendono coscienza delle illusioni e storture in cui vivono – Röggla parla di *stottern*, di balbettio, come unico modo per cercare di rendere la frammentazione della percezione di una realtà che alla fine irrompe inesorabile. Anche qui sentiamo tante voci, parole di esperti, di scienziati, di politici, di persone comuni che relativizzano, allontanano, rimuovono il problema delle inondazioni,

pur essendo vittime dell'acqua che continua a salire. Ci si concentra solo su singoli interventi riparatori, mettendo argine ai danni locali, senza un'azione globale e radicale. Parallelamente anche il paesaggio perde di continuità, fino a diventare una serie di spezzoni di luoghi, non più vissuti ma solamente visti, proiettati su schermi.

Röggla non presenta figure individualizzate ma portavoci di categorie e di interessi (politici, economisti, esponenti dei media e della cultura, giovanissimi ecologisti e i loro genitori) che continuano, tranne i ragazzi, a utilizzare frasi fatte e luoghi comuni, a girare a vuoto. I loro discorsi sono sempre interrotti, il testo – un testo postdrammatico nello stile di Jelinek – è volutamente pieno di *Stolpersteine* (termine caro all'autrice), di pietre su cui si inciampa, e rimane irrisolto come la questione che affronta.

Das Wasser è composto da 5 parti (*Bilder*): *Die Flut*, *Überfluss (Ninive)*, *Grundwasser (hochdrückende Gewässer)*, *Dürre*, *Das Meer*, suddivise a loro volta in scene, i cui titoli fanno riferimento alle vicende di Giona (ossia degli esseri umani contemporanei) e la balena. Di fronte alle alluvioni gli esseri umani si muovono tra atteggiamenti di cecità o di sfida e attribuzione delle responsabilità sempre ad altri. Nel primo quadro, *Die Flut*, le acque dei fiumi continuano a salire, portando a galla resti del passato irrisolti, arsenali della prima e della seconda guerra mondiale che riemergono. Nel ventre della balena i politici riuniti in una conferenza stampa danno messaggi di normalità: le alluvioni e le siccità ci sono sempre state. Esprimono la presunzione di una società dei consumi che continua a inghiottire e non ammette di finire lei stessa inghiottita, soffocata: "Wir werden nicht verdaut, wir verdauen [...] Wir werden nicht verschluckt, wir verschlucken. D.h. wir verschlucken uns nicht.", ivi, p. 17 (Noi non veniamo digeriti, noi digeriamo [...] Non non veniamo inghiottiti, noi ci soffochiamo. Cioè non ci soffochiamo). L'agricoltura e l'allevamento intensivi trasformano il paesaggio, che diventa oggetto di sempre nuove e contraddittorie indicazioni di legge, trasformandosi appunto in quel "paesaggio a singhiozzo" che corrisponde alla scrittura incespicante dell'autrice. Röggla teorizza una scrittura che inciampa, che non riesce a scorrere, che si ripete, espressione di una umanità che non riesce ad affrontare fino in fondo i problemi, in questo caso tutti i fattori che contribuiscono alle catastrofi climatiche. I tentativi di soluzione implicherebbero cambiamenti nella distribuzione delle ricchezze e negli stili di vita, con conseguenti perdite di privilegi; per questo nessuno decide interventi strutturali e così si continua a navigare a vista, a camminare a tentoni.

Nel saggio *Land unter (den Fokus verlieren)* Röggla riprende il discorso sul rapporto tra esseri umani e acque fluviali, cercando di cambiare la prospettiva:

Wir haben da etwas falsch verstanden. Flüsse sind Gebiete, sie durchfließen nicht unsere Städte, nein es ist umgekehrt, wir sind ihr Zuflussgebiet. Sie sind auch nicht Transportwege oder gar Highways, Wasserautobahnen zwischen A und B, sondern sie bewegen A und B. (Röggla 2025, p. 139)

Abbiamo frainteso qualcosa. I fiumi sono regioni; non attraversano le nostre città. No, è il contrario, siamo noi ad essere il loro bacino idrografico. Non sono neppure vie di trasporto o autostrade di acqua da A a B, ma spostano A e B.

I fiumi modificano il paesaggio e nel corso dei secoli gli esseri umani hanno cercato di regolarne il corso. Quando però l'equilibrio tra il corso dei fiumi e l'intervento umano si spezza avvengono quelle che per noi sono catastrofi. I fiumi hanno una loro vita, in alcuni paesi hanno una personalità giuridica e dobbiamo ascoltare la loro voce, accettarne la natura mobile (all'improvviso possono scomparire e poi tornare, andare sottoterra e spuntare altrove) e non vederli solo come fonte di risorse da sfruttare o mostri distruttori.

In *Das Wasser* assistiamo a come le risposte alle inondazioni siano frammentate, timide e temporanee, mentre tutt'intorno il "paesaggio a singhiozzo" inizia a scomparire, sommerso da acqua e fango. Ad un certo punto sul paesaggio reale prevalgono le immagini dei telefonini riprese ai media, le visioni parziali, le false notizie. I cittadini e le cittadine sulla scena si rivolgono al pubblico, nel ruolo di esperti e scienziati, chiedendo loro spiegazioni per aiutarli a non essere ingannati dalle bugie dei media. Accusano gli scienziati di non farsi capire, di fare solo previsioni senza parlare dell'oggi. Così, tra politici dalle vedute limitate e esperti timorosi, le cui parole sono pronunciate a voce troppo bassa per farsi sentire, si continua a perdere tempo.

Il secondo quadro si intitola *Überfluss (Ninive)*, con un evocativo uso delle parole *über* e *Fluss*, indice di sovrabbondanza, ma anche di superfluo. Mentre l'acqua e le parole superflue aumentano e cittadini comuni, politici, esperti e giornalisti rimangono sempre nella loro bolla (nel ventre della balena), gli eventi precipitano. Per evitare disordini si affacciano tendenze dittatoriali, definite soluzioni del tipo "Kurzeitchina", Cina a tempo limitato, come quelle prese durante l'epidemia di Covid (Röggla 2023, p. 37). Intanto i ghiacciai si sciolgono, il livello dei mari si alza, il paesaggio muore, si desertifica. I tecnocrati, i responsabili delle strategie economico-politiche si ritrovano a discutere sotto l'albero di Giona ormai rinsecchito. Le soluzioni ipertecnologiche non sono servite: "Von wegen hochauflöschliche Landschaft! Von wegen Landschaft *high tech*, mit flexiblen Daten gestützte Landschaft, satellitengesteuert!" (Röggla 2023, p. 40) (Altro che paesaggio ad alta risoluzione! Altro che paesaggio high tech, paesaggio basato su dati e controllato dai satelliti).

Comincia a risuonare il motivo della responsabilità sia dei singoli che collettiva. L'ingenua "donna con un futuro" del ceto medio spera ancora di cavarsela, di ottenere un prestito per costruire un avvenire per la sua famiglia e di trovare ancora tra 7, 8 anni nella sua zona "sowas wie Landschaft" (Ivi, p. 44), qualcosa che assomigli ad un paesaggio. La madre di famiglia vuole credere che fra 10, 20 anni l'innalzamento del livello dei mari non arriverà fino alla sua regione e si potrà continuare a vivere in qualche modo come prima. Soprattutto non vuole più sentire notizie catastrofiche, convinta che la tecnologia risolverà i problemi, ma la banca, cinica e realista, non le concede il prestito. Nella terza scena, *Grundwasser (hochdruckende Wasser)*, la pressione, non solo dell'acqua, aumenta e esplode il conflitto generazionale. I figli, i ragazzi irrompono sulla scena parlano delle plastiche, del consumismo, di possibili soluzioni radicali per bloccare l'emissione di Co2, ma vengono inghiottiti dalla balena, incapsulati dal sistema. Alcuni, frustrati, si suicidano, altri abbracciano l'idea della panacea dell'intelligenza artificiale.

La quarta scena *Dürre*, si apre con uno scenario da non-luogo: un hangar, dove si raccolgono tutte le persone evacuate, un misto di enorme palestra, ospedale da campo, studio televisivo e deposito. Il paesaggio all'esterno è quello riprodotto dagli schermi dei telefonini, fatto di boschi morti e fiumi dappertutto: "Wir sehen nur ein paar graue Wälder, ein wenig Überschwemmung, und langsames Absterben, gaaaanz langsam." (Ivi, p. 89) (Vediamo soltanto un paio di foreste grigie, un po' di inondazione, e un morire lento, assaaaaaai lento). L'acqua diventa grigia, il fango si indurisce, la vita si spegne:

Plötzlich wird das Wasser zum Beton [...] Der ganze Kontinent mit grauem Schlick überzogen, mit Müll und Gerumpel. [...] Eine völlig stille Landschaft, in der sich nichts mehr bewegt, Der Kontinent eine graue Oberfläche, auf der nichts wächst und lange wachsen kann. (Ivi, p. 87)

Improvvisamente l'acqua si trasforma in cemento [...] L'intero continente è ricoperto di limo grigio, con immondizia e ciarpane. [...] Un paesaggio completamente silenzioso dove non muove più niente. Il continente una superficie grigia su cui nulla cresce e non potrà crescere per lungo tempo.

Per non sentire l'odore pungente di benzina e oli combustibili che stagnano sul fango, nonché quello nauseabondo della merda risalita dai canali, le finestre dell'hangar rimangono chiuse e i media continuano a fare vedere la morte lenta di ogni forma di vita, ma sempre altrove. Altrove c'è la siccità, altrove bruciano i boschi, sono gli altri a morire: i vecchi, i malati, gli extraeuropei, i diversi, gli arretrati, quelli che parlano male il tedesco, quelli che non parlano inglese... Il confine tra palcoscenico e pubblico in sala finisce per saltare. Sul palco qualcuno è malato, sta morendo, ma gli attori non hanno più tempo per curarsi di lui devono sbrigarsi a finire lo spettacolo. È stata tutta una messa in scena o no?

Nell'ultimo quadro, intitolato *Das Meer*, il mare, rimangono solo le voci di 3 bambini. Sono quei bambini di Los Angeles che vivevano a 10 km dal mare e non lo avevano mai visto. Adesso lo vedono arrivare, ma quello che sale è un *Unmeer*, una massa d'acqua grigia e densa, sporca, come cemento e poi più niente:

1. Nur unheimlich und Schluss

2. kein Meer mehr

1. das ist jetzt weg

2. nichts mehr

1. auf dieser Welt

3. nichts. (Ivi, p. 102)

1. Semplicemente inquietante e la fine

2. nessun mare più

1. adesso non c'è più

2. più niente

1. in questo mondo

3. niente.

Il paesaggio e il testo si riducono e scompaiono insieme. Il lungo testo di Röggla è a tratti efficace, ma risulta man mano esso stesso greve, immobile, appesantito dalla complessità stessa del problema trattato. Lo sperimentalismo formale, la ricerca di nuovi modi per uscire dalla retorica ambientalista, dal voyeurismo catastrofico rimane comunque un tentativo per spingere a riflettere e a reagire, per responsabilizzare, costringendo il lettore a confrontarsi con la decifrazione del testo stesso.

3. Relitti di paesaggio e umanità in Thomas Köck, *paradies fluten*

Se Röggla parte da documenti reali sulla crisi ambientale e climatica per poi arrivare ad una visione allucinata, in *paradies fluten (verirrte sinfonie)*, inondare il paradiso (sinfonia smarrita), di Thomas Köck la catastrofe è già avvenuta e non resta che un gioco tragicomico. Il testo costituisce la prima parte di una *Klimatrilogie (paradies fluten/paradies hungern/paradies spielen)*, raccolta di opere pubblicate tra il 2014 e il 2017, che collega le problematiche ambientali con la denuncia dei mali della società capitalistica (Köck 2022). *paradies fluten (verirrte sinfonie)*, composta su ordinazione per il teatro di Osnabrück, ha ottenuto nel 2016 il premio Kleist. In questo testo, che si presenta come una sorta di composizione in prosa, Köck sconvolge ogni regola formale, facendo saltare ogni distinzione tra parti narrate, parti recitate, partitura e libretto musicale (Brod 2020). L'autore sembra quasi divertirsi a sfidare registi, scenografi, musicisti, attori e pubblico con didascalie, commenti e situazioni immaginifiche e provocatorie.

In *paradies fluten* si incrociano due storie che si svolgono in epoche molto distanti: le vicende della famiglia di un piccolo imprenditore dagli anni Novanta del XX secolo ai

nostri giorni e l'esperienza di un architetto tedesco nella foresta amazzonica sfruttata dai colonialisti per la produzione di caucciù alla fine del XIX secolo. Il legame è costituito appunto dal caucciù, materia prima che diventa simbolica dello sviluppo del capitalismo, del trasporto merci su gomme e della conseguente distruzione di natura e esseri umani. Il padre della famiglia è un meccanico gommista che investe tutto in un'officina di gomme e fallisce, mentre a Manaus ad essere scorticati non sono solo gli alberi ma gli indigeni e le indigene, appesi agli alberi e torturati a morte. Thomas Köck riesce in questo modo a connettere lo stato di sofferenza e malattia della natura con lo stato di insania mentale e decadimento fisico degli esseri umani, entrambi causati da una società ingiusta e rapace. È una combinazione che ritorna anche in un'altra sua opera del 2022, *solastalgia*, in cui la rappresentazione della morte degli alberi nelle foreste dell'Europa centrale va di pari passo con il percorso di alienazione e depressione di un falegname.

Per strutturare *Das Wasser Röggl* ricorre al mito biblico, Köck invece costruisce *paradies fluten* come una partitura musicale, una bizzarra sinfonia fuori da ogni regola, presentandoci le sue storie parallele da una prospettiva cosmica. Troviamo una struttura a cornice che ricorda le *Zaubermärchen*, e una sorta di viaggio a ritroso nel tempo che, nonostante gli stravolgimenti delle convenzioni, si avvicina ad un filone di teatro austriaco, che unisce spirito critico ad una componente fantastica e musicale (Paterno 2017). Nella cornice, *overtüre*, (*wrack frack fracking nach den fluten*) troviamo due clounesche vegliarde sopravvissute alla fine del mondo, denominate “COLEI CHE È STATA DIMENTICATA DALLA PROFEZIA” (DIE VON DER PROPHEZEIUNG VERGESSENE) e “COLEI CHE NON È STATA VISTA DALLA PREDIZIONE” (DIE VON DER VORHERSEHUNG ÜBERSEHENE) (Ivi, p. 14); dall'alto del vuoto, le due figure raccontano a modo loro il collasso dell'universo, trascinando sulla scena parte del relitto di una nave per container semismantellata, con in bella vista i serbatoi, le pompe, i cavi penzolanti del sistema di stoccaggio:

das wrack [...] liegt einfach so da man hört nichts keine wellengeräusche keine atmosphärische klänge keinen wind keine vögel kein strand nichts das wrack liegt ohne jeglichen kontext leicht nach rechts geneigt wie ein skeptischer blick zur seite fast so als würde es das publikum verstohlen anstarren und nicht umgekehrt (Ivi, pp. 17-18)

il relitto [...] sta semplicemente lì non si sente niente nessun rumore di onde nessun suono atmosferico nessun vento nessun uccello nessuna spiaggia niente il relitto giace senza alcun contesto leggermente inclinato verso destra come uno sguardo scettico di lato quasi come se stesse fissando furtivamente il pubblico e non il contrario

Ai nostri occhi si presenta un paesaggio nel segno della privazione, senza immagini, suoni, sensazioni; rimane solo un relitto dimenticato nel vuoto, sopravvissuto – come le due vecchie – per un gioco del caso, che ci osserva in tono scettico. Poi si spengono le luci e risuona una musica che accompagna il passaggio di materiali trascinati dalla corrente: persone, cose concrete e astratte. Ne risulta un tragicomico susseguirsi di frasi spezzate, corpi, gesti, che ruotano tutte intorno alla catastrofe ambientale. Ad esempio un gruppo impigliato in una rete che parla della crisi climatica, il mercato, i mercati, ricordi e brandelli di storie, comprese:

falsch erzählte geschichten und
längst vergessene möglichkeiten
das einzige kraut
das gegen den markt und seine vorstellungskraft gewachsen ist (Ivi, p. 24)

“Storie raccontate male e possibilità da tempo dimenticate”, che sono, nonostante tutto, “l'unica erba in grado di contrastare l'ideologia di mercato” che alimenta la corsa della

specie umana verso l'autodistruzione. Questo flusso, sempre più vorticoso e drammatico, continua a scorrere per tutto il testo, e narra a suo modo, andando a ritroso nel tempo, la storia del capitalismo, interrotto da due storie emblematiche che emergono, alternandosi. Una inizia nel 1993 con un "tableau vivant tardo moderno" (tableau vivant der spätmoderne) in cui si assiste al litigio tra un padre e una madre sulla crisi dell'officina e deposito di pneumatici fondata dal padre, che da semplice meccanico sperava di trasformarsi in imprenditore.

Ritorna la corrente di materiali che narra l'"età dell'oro", vale a dire la prima fase di espansione del mercato globale, in cui ancora l'equilibrio tra sfruttamento delle risorse e ambiente non era del tutto saltato:

der markt expandiert in zeit und raum und zukunft
und natur und markt und noch nicht
hatte gefällt auf heimischen bergen die fichte (ivi, p. 33)

il mercato si espande nel tempo e nello spazio e nel futuro
e nella natura e nel mercato e non aveva ancora
tagliato l'abete rosso sulle montagne di casa

Tutto iniziò con il caucciù ricavato dagli alberi per costruire le gomme dei mezzi pesanti e espandere il commercio su scala mondiale. Emerge così dalle onde l'altra storia che si svolge a Manaus nella giungla brasiliana nel 1890. Qui troviamo un architetto idealista, denominato DER JUNGE DEUTSCHE ARCHITEKT FELIX NACHTIGALL WANDERT DURCHS PARADIES, IL GIOVANE ARCHITETTO TEDESCO FELIX NACHTIGALL CAMMINA NEL PARADISO (Köck si diverte a far saltare il confine tra nomi dei personaggi e didascalie per ribadire un comportamento, una funzione, un concetto). Il giovane architetto ha ricevuto l'incarico di progettare un teatro d'opera per i colonialisti (riferimento a Fitzcarraldo), ma ben presto si scontra con l'avidità dei mercanti. Finisce così per salvare un'indigena appesa ad un albero e torturata, unendosi alla resistenza degli indigeni. Nella giungla, che da paradiso si trasforma in inferno di sfruttamento rapace, compaiono man mano anche figure del futuro: speculatori che parlano di microprocessori, analisti del mercato con videocamere digitali, ambigui operatori nel settore dello sviluppo, motociclisti violenti, burocrati.

Intanto dalla marea che tutto "trascina" saltano fuori brandelli della storia della navigazione dai vichinghi alle navi container, passando per Magellano, al-Idrisi, geografi e cartografi, sempre nel segno dell'appropriazione di territori e della pirateria:

und wieder ein anderer jetzt
der hintennach rudert
und in die fluten hinein
flüstert
kein überleben ohne schiffahrt
keine schiffahrt ohne umsatz
von körpern in arbeit ware schweigen mission kapital (Ivi, p. 45)

e di nuovo qualcuno
che arriva remando
e nei flutti
mormora
nessuna sopravvivenza senza navigazione
nessuna navigazione senza ricambio
di corpi al lavoro merce silenzio missione capitale

Nelle scene successive ritroviamo la famiglia negli anni 2014 e 2017. Dopo l'incendio nel deposito di gomme, la figlia, ballerina professionista è costretta a lavorare senza stipendio fisso e il padre viene colpito da demenza. In parallelo proseguono le storie nella giungla, in un misto di passato e presente, con i sogni infranti di indipendenza degli indigeni, le stragi e le devastazioni della natura da parte del neoliberalismo che pensa di risolvere tutto con la tecnologia (der mensch unterliegt den naturgewalten aber wir haben die technologie, ivi, p. 64, l'essere umano soccombe alle forze della natura, ma noi abbiamo la tecnologia) ed è sempre in cerca di nuovi territori da sfruttare:

eine fortschrittliche gesellschaft braucht eine fortschrittliche natur und diese natur hier kann uns nicht mehr mit dem notwendigen produkt beliefern von daher besamen sie südostasien mit dem kautschuk wir brauchen vollendete kautschukplantagen für die nahende digitalisierung es könnte krieg geben (Ivi, pp. 66s)

una società progredita ha bisogno di una natura progredita e questa natura qua non riesce più a rifornirci del prodotto necessario per questo seminiamo il caucciù nell'asia sudorientale abbiamo bisogno di piantagioni di caucciù per l'imminente digitalizzazione ci potrebbe essere una guerra

Nella società ipertecnologizzata la corsa cieca verso l'autodistruzione accelera. Intanto la marea di materiali accumulati sta per straripare trascinando corpi mangiati dal sale, raggelati, irrigiditi che cercano ancora di resistere invano, poi solo grida di gabbiani. Passati i flutti e finite tristemente le storie parallele, la scena si trasforma in un'isola abbandonata dei mari del sud, ricoperta di rifiuti solidi, un riflettore, una tecnica che racconta una barzelletta e una voce che commenta tutto ciò che abbiamo visto passare. Come in *Das Wasser* anche questa versione della fine del mondo si rivela una messa in scena, ma si chiede ancora spazio per un paio di strofe finali.

Nella coda, nel cosmo del futuro, ritroviamo di nuovo le vegliarde in frac, ultimi esseri umani, rinchiusi in "capsule climatiche" rotolanti, che commentano scherzando la loro assurda situazione, il non avere voluto o saputo immaginare un futuro diverso. Tutto finirà nell'oblio. Dietro di loro una montagna di gomme che bruciano, fumo nero, i resti di un palcoscenico, "forse" una leggera pioggia (speranza di una nuova vita?), mentre "alcuni ricordi timorosi attraversano danzando il palcoscenico" (ivi, p. 84), tra loro ricordi di eventi che non ci sono stati – le alternative possibili che l'autore definisce a lui particolarmente care? – e poi il buio.

La fine del mondo è vista da Köck come un tragicomico balletto – nella provocatoria introduzione è lui stesso a suggerire che tipo di intermezzi musicali e danzanti inserire – in uno spazio in cui il paesaggio, il paradiso, la natura è stata violentata dagli esseri umani fino ad essere diventata una marea di detriti che si perde nel vuoto. Non vediamo le catastrofi, ma le conseguenze nel futuro e le ultime tracce di vita che risuonano. In *paradies fluten* lo sperimentalismo formale travolge completamente i confini tra prosa, teatro e lirica. La denuncia del capitalismo, dell'imperialismo, del colonialismo trova espressione in un flusso di immagini e parole che l'autore accumula in un crescendo musicale. L'umanità corre trascinando con sé la terra verso una catastrofe annunciata, che era partita nel XIX secolo e che per interessi particolari, cecità, ingiustizia e violenza non si è saputa o voluta fermare.

4. Conclusione

La letteratura contemporanea austriaca che si confronta con l'ambiente mira a sviluppare

una consapevolezza ecologica, che intreccia la crisi climatica con temi connessi quali la migrazione, l'emarginazione, le disparità economiche e sociali, il colonialismo. Le immagini iperrealistiche di Röggla e quelle fantastiche e grottesche di Köck mostrano la fine di un paesaggio legato ad un certo di rapporto tra esseri umani e natura. Per spronare il pubblico a riflettere su alternative possibili vengono utilizzate strategie compositive e di scrittura che mettono in discussione i linguaggi e tematizzano il rapporto tra realtà e finzione. Temi caratteristici della letteratura austriaca, come la crisi del linguaggio e la concezione del mondo come palcoscenico e del palcoscenico come realtà potenziata, ritornano così sotto nuove forme.

Sia Röggla che Köck adottano strategie di scrittura e composizione radicali per destabilizzare il lettore o spettatore, per scuoterlo da un torpore ricettivo che è lo stesso della passività rispetto ai cambiamenti climatici. Paradossalmente il vero protagonista dei due testi è proprio quel paesaggio che da sfondo diventa soggetto in movimento e in trasformazione, riprendendo il suo spazio da personaggio attivo. Il paesaggio aggredito, ferito, malato si fa sentire, “balbetta”, prende la parola, alla fine travolge tutto e tutti. Quello che scompare è il paesaggio immaginato e costruito ad uso e consumo esclusivo della specie umana, che perirà con essa, se non vengono prese contromisure e modificati stili di vita. Occorre allora ripensare il rapporto tra storia, cultura e ambiente; non basta illudersi di sopravvivere nel ventre della balena o nelle capsule climatiche circondati dal deserto e dal vuoto.

Bionota: Alessandra Schininà, nata a Vienna, laureatasi in Lingue e letterature straniere presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, ha conseguito nel 1993 il titolo di Dottore di Ricerca in Germanistica presso le sedi consorziate delle Università di Napoli, Pisa, Catania e Roma. Dal 2018 è professoressa ordinaria di Letteratura tedesca presso Il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania, sede di Ragusa. Ha pubblicato numerosi studi dedicati alla letteratura austriaca e dell'esilio. Tra gli autori e le autrici di cui si è occupata: Franz Grillparzer, Franz Kafka, Jura Soyfer, Josef Roth, Erich Fried, Rose Ausländer, Elfriede Jelinek, Robert Menasse. È condirettrice della Collana di studi mitteleuropei e mediterranei Galatea (Artemide, Roma).

Recapito autore: a.schinina@unict.it

Riferimenti bibliografici

- Battiston-Zuliani R. (a cura di) 2004, *Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur*, Peter Lang, Bern.
- Brod A. 2020, “die unsichtbare [...] hand des autors” in Thomas Köcks *paradies fluten (verirrte sinfonie) - Erzählen und zeitgenössische Dramenautorschaft* in Paule G. e Steiner A. (a cura di) *Erzähltheater*, LIT Verlag, Berlin, pp. 127-149.
- Dürbeck G., Kanz C. e Zschachlitz R. (a cura di) 2018, *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*, Peter Lang, Berlin.
- Dürbeck G., Kanz C. (a cura di) 2020, *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart*, J.B. Metzler, Berlin.
- Gerstenberger K. 2020, *Die Darstellung Alaskas in Peter Handkes Langsame Heimkehr (1979) unter dem Aspekt des Nature Writing*, in Dürbeck G. e Kanz C. (a cura di), *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart*, J.B. Metzler, Berlin, pp. 131-148.
- Köck Th. 2022, *Klimatriologie paradies fluten/ paradies hungern/ paradies spielen*, Suhrkamp, Berlin.
- Musil R. 1992 [1978], *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Musil R. 2021 [1996], *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino.
- Paterno P. 2017, “Raus aus der Komfortzone” Dramatiker Thomas Köck über die Bühnentauglichkeit des Klimawandels”, in “Wiener Zeitung online”.
- Röggla K. 2023 [2022], *Das Wasser*, Reclam, Stuttgart.
- Röggla K. 2023 [2022]², *Essay: »Das Wasser« schreiben*, in Röggla K., *Das Wasser*, Reclam, Stuttgart, pp. 103-111.
- Röggla K. 2025, *Land unter (den Fokus verlieren)* in Röggla K., *Nichts sagen. Nichts hören. Nichts sehen. Essays*, Fischer, Frankfurt am Main, 2025, pp. 139-152.
- Völker O. 2020, *Still leben: Stifters Poetiken der Natur*, in Dürbeck G., Kanz C. (a cura di), *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart*, J.B. Metzler, Berlin, pp. 131-148.
- Völker O. 2021, *Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte*, Wallstein Verlag, Göttingen.