

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 80 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access "diamante" fondata a e diretta da Beatrice Tottossy dal 2004 al 2020
"Diamond" Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottossy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Anna Wegener

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscienficologico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Arianna Amodio, Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Alessandra Lana, Giovanna Lo Monaco, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; anna.wegener@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Dal *locus amoenus* all'ecocritica

Un itinerario di ricerca tra letteratura,
linguistica e arti figurative

a cura di
Marco Meli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2025

Dal *locus amoenus* all'ecocritica. Un itinerario di ricerca tra letteratura, linguistica e arti figurative / a cura di Marco Meli. – Firenze : Firenze University Press, 2025.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 80)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221508055>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0805-5 (PDF)

ISBN 979-12-215-0806-2 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0805-5

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), Eleonora Caramitti, Elena Ciampi, Sandra Hernandez, Irene Palazzini (interns), with the collaboration of Gabriele Bacherini, Alessia Gentile, Alessandra Lana, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, V. Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, F. Franco, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2025 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

C'è uno squalo nella Senna: *Under Paris* di Xavier Gens

Diego Salvadori

Abstract:

This article aims to provide an ecocritical analysis of Xavier Gens' film *Sous la Seine* (2024), structured along three distinct hermeneutic lines. Firstly, it will examine the representation of the predatory animal (in this case, the shark) by comparing it with other audiovisual narratives (notably Steven Spielberg's *Jaws*), highlighting both similarities and deviations from this established model. Secondly, the analysis will address the depiction of eco-anxiety ("solastalgia"), exploring how the film conveys a deeper ecological tension, notably through its advocacy for planetary conservation. Finally, the article will investigate the concept of agency underpinning the entire film, as it portrays the consequences of water contamination by microplastics, thereby becoming an authentic narrative of pollution.

Keywords: Ecocriticism, Ecohorror, Material Ecocriticism, *Sous la Seine*, *Under Paris*

1. Nera madre

Il 5 giugno 2024, sulla piattaforma Netflix è stato rilasciato il film *Sous la Seine*, per la regia dello spagnolo Xavier Gens, distribuito poi a livello internazionale col titolo, decisamente più accattivante e ad effetto, di *Under Paris*. Accolto dalla critica come la risposta francese a *Lo squalo* (1975, Steven Spielberg)¹, la pellicola si pone nel solco di uno *storytelling* consolidato, i cui punti fermi potrebbero essere rintracciati – oltre al già citato lavoro di Spielberg – in una serie di lungometraggi che hanno attinto all'*imago animalis* – e valga qui l'assunto teorizzato da Enza Biagini – quale "struttura narrativa e mitopoietica" (Biagini 2001, 14), da *Blu profondo* (1999, Renny Harlin) a *Shark. Il primo squalo* (2018, Jon Turteltaub), solo per citarne alcuni. D'altronde, come arguito da Nichole Neff (2016, 1), gli squali infestano l'immaginario umano ancor più dei vampiri, dei lupi mannari e dei fantasmi: nell'emergere dalle profondità oceaniche diventano i predatori supremi, i cattivi della storia per antonomasia, e a differenza di altri carnivori marini apparsi sullo schermo – penso all'orca di *Free Willy* (1993, Simon Wincer) – non possono andare incontro a quello che Roberto Marchesi-

¹ D'ora in poi, i film citati nel presente saggio saranno seguiti dall'anno di uscita e dal nome del regista tra parentesi tonda.

ni ha definito come ‘processo eiettivo’, ovverosia la “la tendenza a espellere quei predicati [dell’animale] che non ci piacciono” (Marchesini 2014, 21), rendendolo di conseguenza più tollerabile² e, perché no, destinato ad instaurare una sorta di legame con l’*Homo Sapiens*.

Anche nel film di Gens, lo squalo diviene creatura antropofaga, pronta a mietere vittime e a colorare le acque di rosso, eppure non mancano alcune deroghe rispetto agli esempi summenzionati, perché *Sous la Seine*, come da titolo, sposta il *setting* canonico delle narrazioni *shark-oriented* dalle distese oceaniche – in cui comunque il film ha inizio – all’ecosistema fluviale della Senna, dove Lilith, una nuova specie di squalo, rischia di trasformare l’imminente Campionato mondiale di triathlon del 2024 in una vera e propria carneficina³. Il fatto che l’animale protagonista del film sia stato ribattezzato con l’appellativo della *Mère obscure* – volendo prendere a prestito il titolo dall’insuperabile lavoro di Jacques Bril (1981) – ci invita a riflettere sul suo essere “nuova specie”, anche alla luce della massima, solitamente attribuita a Charles Darwin, collocata in apertura al film stesso: “Non sono le specie più forti che sopravvivono, ma quelle che si adattano meglio al cambiamento”. Questo perché Lilith, inizialmente venuta al mondo come squalo Mako, è andata incontro a una mutazione che l’ha resa capace di riprodursi prima del raggiungimento della maturità sessuale e, soprattutto, per partenogenesi – ovverosia senza la necessità di accoppiarsi con gli esemplari del sesso opposto – il che rafforza la valenza demoniaca insita nel suo nome, il suo essere creatura oscura, notturna e portatrice di morte. Un’animale di tenebra, insomma, che nella Parigi di *Sous la Seine* trova il suo *habitat* nella parte sommersa delle antiche catacombe grazie a un accesso in disuso situato sotto il Canal Saint-Martin: una sacca fluviale, un lago sotterraneo, dove la madre divoratrice è la regina della sua *herland*: una colonia di cuccioli, tutte femmine, che lì vivono, cito dai dialoghi – come “des larves dans une ruche”⁴. Lo squalo protagonista del film, sostanzialmente, sussume l’archetipo della Grande Madre” (Sicuteri 1980, 1)⁵, in un rispecchiamento di femminilità che, proprio a livello di *storytel-*

² Nel caso di *Free Willy*, al centro della storia vi è l’amicizia tra un bambino e un’orca assassina.

³ Con un’astuta mossa pubblicitaria, il film è stato rilasciato proprio a ridosso dei Giochi della XXXIII Olimpiade, tenutisi per l’appunto a Parigi. Oltretutto, il lavoro di Gens non manca di fare riferimento a più riprese agli interventi che hanno reso balneabili le acque della Senna, al fine di ospitare le competizioni di nuoto.

⁴ Ho scelto di citare i dialoghi in lingua originale in quanto il doppiaggio rischia spesso di non aderire completamente a quella che è la lingua del prototesto filmico. Non ritengo necessario inserire il minutaggio, né tantomeno la traduzione.

⁵ Sempre Sicuteri, così si esprime in merito alla ricezione del mito di Lilith nella temperie moderna e contemporanea, rafforzando proprio il legame tra la dea oscura e le tematiche sessuali, “Non sono sufficienti i lumi della Ragione, a partire dal secolo XVIII, per cancellare la memoria della grande rimozione operatasi nella coscienza collettiva ai danni del ‘femminile’. Lilith, ancora vissuta come anima in ombra e eros negativo, irrompe fra le barre dell’inconscio e riprende il suo spazio psichico nel prodursi della cultura contemporanea; interroga l’uomo, ancora una volta, nella carne e nella psiche. Domanda il recupero e ripropone l’evidente scissione dell’archetipo. Il mitologema attraversa i campi del razionale e non viene fermato neppure dalla troppo facile etichetta di ‘irrazionalità’ che il materiali-

ling, si dipana in una rete di isotopie *gendered* ben evidenti, in cui è il femminile a farsi cifra comune: dalla biologa Sophia Assalas (il cui compagno è stato ucciso da Lilith durante la spedizione oceanica di cui si ha contezza all'inizio del film); all'attivista Mika (a capo del movimento ambientalista Save our Seas, poi divorata da Lilith nel tentativo di liberare l'animale); ma penso anche alla stessa Senna (*Seine* è femminile in francese), divenuta utero, "nido", e poi destinata a farsi dimora per la nuova specie animale. Quest'ultimo aspetto è esplicitato alla fine del film, che preconizza il *sequel* in uscita nel 2026: in seguito allo scoppio degli ordigni bellici presenti nel letto del fiume, Parigi è sommersa da un'onda anomala che trasforma la Cité in un nuovo ecosistema *tout court*. È una zona lagunare, dove Lilith e le sue creature si aggirano indisturbate, dando inizio – lo si apprende dai titoli di coda – a una colonizzazione-infestazione su scala globale (le città attaccate saranno Londra, Bangkok, Venezia, New York, Tokyo).

2. Emozioni, eco-ansie

Sous la Seine è ascrivibile al genere *ecohorror*, così definito nel 2014 da Stephen Rust e Carter Soles: "As a literary and cinematic form, ecohorror has thus far been narrowly defined in popular discourse as those instances in texts when nature strikes back against humans as punishment for environmental disruption" (Rust 2014, 509)⁶. Per i due studiosi, "Ecohorror reaches across media (literature, film, etc.) and works with concepts (Gothic, ecophobia, agency, etc.) that many ecocritics are currently thinking about" (ivi, 510), promuovendo altresì una consapevolezza ecologica e rappresentando di conseguenza l'emergenza ambientale. Per quanto concerne quest'ultimo aspetto, *Sous la Seine* imbriglia un'etica ambientalista di fondo, chiamando in causa il commercio della carne di squalo e, in seconda battuta, l'inquinamento oceanico da microplastiche. Si tratta di una tematica che trova voce nel già citato personaggio di Mika – trasposizione neanche troppo velata di Greta Thunberg – che nel diffondere a mezzosocial gli intenti del collettivo Save our Seas si fa epitome di quella "solastalgia" teorizzata dal filosofo Glenn Albrecht⁷: una *eco-anxiety*, in base a cui la nostra

smo scientifico, per manichea difesa, oppone a tutto ciò che non è verificabile nei laboratori. Sono da poco spenti i roghi delle streghe e già Lilith ritorna come amplificazione dei miti lunari, in connessione con le tematiche sessuali" (1980, 116).

⁶ Sui rapporti tra cinema *horror* e animalità, cfr. anche Gregersdotter, Höglund, Hållén 2015.

⁷ Cfr. Albrecht 2005, 45: "Solastalgia has its origins in the concepts of 'solace' and 'desolation'. Solace is derived from *solari* and *solacium*, with meanings connected to the alleviation of distress or to the provision of comfort or consolation in the face of distressing events. Desolation has its origins in *solus* and *desolare* with meanings connected to abandonment and loneliness. As indicated above, *algia* means pain, suffering or sickness. In addition, the concept has been constructed such that it has a ghost reference or structural similarity to *nostalgia* so that a place reference is imbedded. Hence, literally, solastalgia is the pain or sickness caused by the loss or lack of solace and the sense of isolation connected to the present state of one's home and territory".

identità ambientale (mi riallaccio alla definizione di Susan Cleyton)⁸ – anche a fronte della sesta estinzione di massa ormai in atto – finisce per trovarsi in una situazione di estrema precarietà (costretta a ridefinirsi in relazione a un *environment* che brutalmente cambia). Per Mika, il tentativo di liberare Lilith e riportarla nell’oceano servendosi di un sonar galleggiante è dettato dal fatto di vivere in un mondo in cui “nos parents et leurs parents avant eux nous ont condamnés”; al che salvare Lilith “c’est tenir tête aux gens qui piétinent notre planète [...], c’est sauver notre futur [...], c’est... hurler à la face du monde que ce monde nous appartient”. Nel ribadire che gli squali “sont le régulateurs de nos océans”, Mika alimenta la tensione ecologica di cui il film si nutre, riscattando lo squalo dal suo essere *monstrum* e operando di conseguenza una concettualizzazione che agisce a livello dell’immaginario e, soprattutto, in quella che è la mente dello spettatore, perché a tale altezza il film devia deliberatamente da quello storytelling diffuso e cristallizzato in cui il lavoro di Spielberg andava a porsi come capofila indiscusso. Se ne *Lo squalo*, l’animale pattugliava le coste di Amity Island in quanto attratto dalla presenza di prede umane, in *Sous la Seine* Lilith ha risalito il fiume financo a trovarvi rifugio, proprio perché l’inquinamento oceanico non le consente più di riprodursi e dimorare nell’ecosistema marino⁹. Ma soprattutto, il film di Gens opera un cambiamento sostanziale in quello che è il *visual storytelling* sugli squali. Innanzitutto, la creatura marina non è destinata a perire – come accadeva in *Lo squalo*, *Blu Profondo* o *Shark*. Il primo squalo – ma a farsi specie colonizzatrice di un ecosistema mutato e deviato, portando sullo schermo la risultante tangibile di quella che è stata l’interferenza tra l’*Homo Sapiens* con l’ecosistema marino. Vieppiù, Gens rende impossibile qualsiasi tipo di sintonizzazione emotiva con l’animale rappresentato sullo schermo. Certo: lo squalo spaventa proprio perché si cela sotto la superficie acquatica, appare e si rende visibile per pochi secondi, oppure esibisce la pinna che, a livello iconi-

⁸ Cfr. Cleyton 2003, 45-46: “I propose that an environmental identity is one part of the way in which people form their self-concept: a sense of connection to some part of the nonhuman natural environment, based on history, emotional attachment, and/or similarity, that affects the ways in which we perceive and act toward the world; a belief that the environment is important to us and an important part of who we are. An environmental identity can be similar to another collective identity (such as a national or ethnic identity) in providing us with a sense of connection, of being part of a larger whole, and with a recognition of similarity between ourselves and others. Also like a group identity, an environmental identity can vary in both definition and importance among individuals. I present a scale for assessing individual differences in environmental identity and evidence for the utility of such a scale in predicting reactions to environmental issues. I close by discussing the implications of environmental identity for personal and political behaviour”.

⁹ Questo non toglie ovviamente che *Sous la Seine* presenti degli elementi in comune con il lavoro di Spielberg: dallo squalo che mette a rischio i civili durante un evento pubblico – la regata del 4 luglio ne *Lo squalo*; il triathlon delle Olimpiadi in *Sous la Seine* – al becero capitalismo di chi è al potere, che fa orecchie da mercante al paventarsi di una possibile strage pensando unicamente al profitto (in entrambi i film, i sindaci di Amity e di Parigi non danno ascolto agli avvertimenti della comunità scientifica, temendo una diminuzione degli introiti comunali o, nel caso di *Sous la Seine*, di una cattiva pubblicità).

co, agisce nello spettatore alla stregua di vero e proprio *trigger*; ma lo squalo di Spielberg era animato da un sentimento di odio per il genere umano, e lo stesso dicasi per quelli geneticamente modificati di *Blu profondo* – divenuti più intelligenti in seguito a degli esperimenti condotti da un team di biologi – intenti a braccare, come tigri o leoni, i superstiti della piattaforma oceanica Acquatica. In *Sous la Seine*, viceversa, la creatura animale non è latrice di sentimenti e resta, è bene precisarlo, confinata nella sua *Umwelt*, agendo pertanto in base ai propri istinti e tenendo fede al suo spirito adattativo. Lo si evince perfettamente nella scena in cui Mika, dopo aver riunito i membri del collettivo Save Our Seas, chiama a sé Lilith servendosi di un generatore di ultrasuoni nel tentativo di riportarla nell'oceano. Il tutto avviene nelle Catacombe, in un'abside semisommerso in cui la giovane sembra quasi officiare un rito: si immerge nell'acqua, attende lo squalo, si accorge che Lilith ha partorito e accarezza il suo cucciolo. Quello che a prima vista sembra profilarsi come un contatto tra l'animale e l'umano – cioè il superamento della barriera interspecifica – si risolve nel più ovvio e, verrebbe da dire, *naturale* epilogo: Lilith, sentendosi minacciata, divora la giovane, per poi iniziare a assalire gli altri e dare il via a una carneficina dai toni *splatter*. Se gli animali, parafrasando le parole di Paul Shepard, "made us human" (Shepard 1996), *Sous la Seine* mostra efficacemente come non valga la formula inversa: umanizzare l'altro di specie è sempre un'operazione rischiosa e letale.

3. *Plastic agency*

Nel 2018, Simon Estok aveva introdotto il concetto di "ecofobia", ovvero sia quella condizione psicologica esclusivamente umana che genera un senso di avversione nei confronti della Natura, cui è conseguente un antagonismo tra l'*Homo Sapiens* e il suo ambiente (Estok 2018). Per Rust e Soles, tale atteggiamento sarebbe da rintracciare anche nelle narrazioni *ecohorror*, per quanto a mio parere, e anche alla luce delle considerazioni avanzate nel paragrafo precedente, *Sous la Seine* ne prenda in un certo qual modo le distanze, dal momento che l'animale non è antagonista 'in potenza', e per quanto il lavoro di Gens sfrutti un insieme di *topoi* cristallizzato e narrativamente ad effetto – perché lo squalo non può mai rifuggire la sua natura di *monstrum* – è necessario considerarlo attraverso uno *speculum* differente.

Il film, lo abbiamo detto in sede iniziale, ha come *setting* primario la Senna, ma le scene di apertura ci portano al 2021 e, a voler essere precisi, nelle acque del Pacifico Settentrionale, dove è situato il Great Pacific Plastic Patch: un'isola di rifiuti (principalmente materie plastiche) che occupa gran parte della superficie oceanica. È qui che Lilith fa la sua prima comparsa, rivelando la mutazione cui è andata incontro (è cresciuta da 2 a 7 metri in pochissimo tempo). Nonostante l'ambientazione del Pacifico occupi pochi minuti rispetto alla totale durata del film, il Great Pacific Plastic Patch, in *Sous la Seine*, diviene isotopia strutturante, nel senso che il film esplicita in progressivo la conseguenza narrativa della *agency* materiale e si fa *storytelling* della contaminazione da microplastiche, di cui Lilith è conseguenza diretta (le sostanze xenobiotiche, sostanzialmente, han-

no portato i Mako ad evolversi in una nuova specie). Come affermato da Clare Echterling, “once introduced into the marine environment, plastics engage with other entities like bacteria to create innumerable assemblages whose emergent effects are disastrous, complex, often unpredictable, and not easily understood or resolved” (Echterling 2014, 3), e questo dovrebbe portarci a chiamare in causa non solo il concetto di trans-corporeità teorizzato da Stacy Alaimo – “in which the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from the environment” (Alaimo 2010, 3) –, ma anche a ripensare l’oceano stesso, non più concepito secondo una prospettiva isolazionista, alla stregua di una forza capace di disperdere e annullare gli effetti di tutto ciò che vi viene scaricato (cfr. Alaimo 2014, 190): non è un caso, allora, che il film renda dicibile – *loquens*, per dirla secondo le direttrici del Material Ecocriticism – la natura interconnessa, capillare e porosa del sistema acquatico del pianeta, in cui mari, fiumi e oceani sono intimamente collegati tra loro. Ma l’inquinamento plastico delle acque – da cui *Sous la Seine* prende avvio – deve essere altresì ricollegato alla nozione di “iperoggetti” teorizzata da Timothy Morton (2013, 1), specie per quanto riguarda la sua natura “viscosa” (ivi, 3), e il suo “attaccarsi” alle entità con cui entra in relazione. Come rileva sempre Echterling, la plastica non agisce come un rifiuto passivo, ma si comporta in modo *agente*, nel senso che si lega ad altri elementi dell’ecosistema marino alla stregua di attore attivo, capace di alterare le dinamiche ecologiche fondamentali e mettendo a rischio l’omeostasi oceanica: tra le innumerevoli conseguenze, va segnalato soprattutto il fatto che le microplastiche “are sources and sinks for xenoestrogens and persistent organic pollutants (POPs) [...] and can be readily ingested by invertebrates at the base of the food web” (Echterling 2014, 4). Il Great Pacific Plastich Patch, insomma, non è poi così distante da quelli che Jane Bennett, nel suo *Vibrant Matter*, aveva definito *aggregates*: elementi eterogenei “not governed by any central head” e i cui effetti sono da ricercarsi in delle “emergent properties, emergent in their ability to make something happen [...] as distinct from the sum of the vital force of each materiality considered alone” (Bennett 2010, 27). Ho insistito molto sulle nozioni di ‘iperoggetto’, da un lato, e di ‘aggregates’, dall’altro, perché in *Sous la Seine* esse si pongono alla base del racconto della contaminazione stessa: o meglio, della dicibilità di un’alterazione ecosistemica di cui Lilith è ipostasi teriomorfa e risultante della *agency* materiale; la creatura *ipo* (per questo ho parlato di “ipostasi”) dell’oggetto *iper* che tuttavia continua a esistere e strutturare quella che è la cornice rappresentativa del film. A un secondo livello di lettura, *Sous la Seine* è il racconto di ciò *che* è (non di ciò *che sarà*, né tantomeno di ciò *che è stato*): lo si evince dalla logica del *detrito*, dall’alveo della Senna in cui, oltre alle granate, è andato a depositarsi di tutto – dalle biciclette agli smartphones. Reperti, questi, destinati a farsi – volendo guardare a Bruno Latour – veri e propri attori/attanti (Latour 2004, 75), ovverosia degli oggetti che agiscono o la cui attività è garantita da una sinergia casuale, senza motivazione specifica, e che tuttavia però si fa latrice di significato, contribuendo a rivelare la *agency* di cui l’animale l’effetto, la traccia leggibile e interpretabile.

Anche alla luce di simili considerazioni, il film di Gens mantiene l'altro di specie completamente estraneo a una raffigurazione emotivamente carica, scevro da qualsivoglia emozione o sentimento e semplicemente animato da istinti. In questo "toxic discourse" (cfr. Buell 1998, 639-665), Lilith è la trans-corporeità visibile che, in *Sous la Seine*, conferma l'assunto della prima legge dell'ecologia teorizzata da Barry Commoner "Everything is connected to everything else" (Commoner 1971, 16), portando l'occhio di guarda a riflettere sulla sua condizione sempre più precaria, in un mondo che, giorno dopo giorno, è destinato a cambiare. Nell'attesa del *sequel*, la ferocia di Lilith altro non è che quella del genere umano: in lei istinto, in noi conquista rapace e sempre più dissennata.

Riferimenti bibliografici

- Alaimo Stacy (2010), *Bodily Nature. Science, Environment and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press.
- (2014), "Oceanic Origins, Plastic Activism, New Materialism at the Sea", in Serenella Iovino, Serpil Oppermann (eds), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press.
- Albrecht Glenn (2005), " 'Solastalgia'. A New Concept in Health and Identity", *Philosophy Activism Nature*, 3, 45-55.
- Bennett Jane (2010), *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
- Biagini Enza (2001), "La critica tematica, il tematismo e il 'bestiario' ", in Enza Biagini, Anna Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 9-19.
- Bril Jacques (1981), *Lilith, ou la Mère Obscure*, Paris, Payot.
- Buell Lawrence (1998), "Toxic Discourse", *Critical Inquiry*, 24, 3, 639-665.
- Cleyton Susan (2003), "Environmental Identity. A Conceptual and an Operational Definition", in Susan Cleyton, Susan Optow (eds), *Identity and the Natural Environment. The Psychological Significance of Nature*, Cambridge, MIT Press, 45-65.
- Commoner Barry (1971), *The Closing Circle. Nature, Man and Technology*, New York, A.A. Knopf.
- Echterling Clare (2014), "Proliferation, Action: Marine Plastic Pollution, Material Agency, and Affective Representation", *Forum: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & The Arts*, 19, 1-14.
- Estok S.C. (2018), *The Ecophobia Hypothesis*, New York-London, Routledge.
- Latour Bruno (2004), *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- Marchesini Roberto (2014), "Specismi nelle diverse forme di antropocentrismo", *Animal Studies*, 7, 16-35.
- Morton Timothy (2013), *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Neff Nichole (2016), "The Belly of the Beast: The Uncanny Shark", *Gothic Studies*, 18, 2, 52-61.
- Rust S.A., C. Soles (2014), "Ecohorror Special Cluster. "Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead", *ISLE*, 21, 3, 509-512.
- Shepard Paul (1996), *The Others. How Animals Made Us Human*, Washington, D.C., Island Press.
- Sicuteri Roberto (1980), *Lilith. La Luna nera*, Roma, Astrolabio.

