



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 24, NOVEMBRE/DICEMBRE 2021: **Riscrivere la natura / Attraversare il paesaggio**

Editoriale di Stefano Salvi e di Italo Testa 3



IL DIBATTITO

POESIA DELLA NATURA NEL SECONDO NOVECENTO

- Andrea Bongiorno
Il paesaggio antropocenico in Montale
- Lucia Masetti
La natura in Luzi e Calvino
- Roberto Gerace
Paesaggio come involucro psichico in Volponi
- Diego Terzano
Biodicea minima di Zanzotto
- Erminio Risso
La natura e la città in versi in Pasolini
- Beniamino Della Gala
Esili nella natura dopo il lungo Sessantotto
- Paolo Briganti
Bacchini 'poeta scienziato'

FOCUS FORTINI

- Giuseppe Palazzolo
Fortini tra natura e cultura
- Elena Niccolai
Le nature di Composita solvantur
- Luca Mozzachiodi
Natura dialettica in Paesaggio con serpente

ANTROPOCENE E TERZO PAESAGGIO NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

- Emma Pavan
Dire il paesaggio in Pusterla 166
- Francesco Brancati
Sguardo, paesaggio, soggetto in Benedetti 174
- Camilla Marchisotti
Le Geografie di Anedda 188
- Mauro Candiloro
La poesia aneddiana come respiro pastorale 205
- Francesco Ottonello
Scienza e antropocene in Buffoni 214
- Lucia della Fontana
La poesia all'epoca dell'Antropocene 226

- Jacopo Turini
Scavi archeo-logici nel contemporaneo 235
- Gianluca D'Andrea
Orientamenti spazio-ambientali nella poesia siciliana 247
- Sara Vergari
L'antologia di poesia come Terzo paesaggio 282

PAESAGGI IN PROSA

- 8 Simone Pettine
Paesaggio e declino in Biamonti 288
- 22 Massimiliano Manganelli
«La natura è di destra»: Pecoraro 296
- Giorgia Ghersi
Sullo Stradone di Pecoraro 299
- Gianluca Picconi
Essere l'audiofono: su Falco 306

TERRITORI LIMITROFI

- Chiara Zamboni
Connessioni e scrittura 313
- Margherita Labbe
Paesaggio, arte, ecosistema 322
- Elisa Gianni
Poesia, scrittura e psicoanalisi 333

ALTRI SGUARDI

- Ginevra Latini
La natura lucreziana in Ponge, Queneau e Calvino 341
- Alberto Fraccacreta
La 'natura guardata': Jaccottet, Magrelli, Gander 355
- Francesco Deotto
Letteratura e rifiuti: Bataille, DeLillo, Gordon, Pusterla 367
- Lorenzo Mari
Pastorali (non) americane. 381
- Eugenia Nicolaci
Tradurre la natura: Carson/ Mimnermo 399
- Claudia Crocco
La natura nella poesia di Larkin 405
- Silvia Giudice
Il mare di Montale, Eliot e Valéry 414
- Ulisse Dogà
Falb, poeta e teorico dell'antropocene 424



GLI AUTORI

LETTURE

- Marco Bini 440
- Guido Cavalli 444
- Bernardo De Luca 448
- Alessandra Greco 451
- Eugenio Lucrezi 458
- Andrea Inglese 463
- Annalisa Manstretta 465
- Alessandro Mantovani 469
- Marco Todovertò 476

I TRADOTTI

- Madhur Anand
tradotto da Monica Boria 485
- Maria Borio
tradotta da Julia Pelosi-Thorpe 490
- Jenny Mastoraki
tradotta da Katerina Papatheou 496
- Peer Krisztián
tradotto da Dimitri Milleri e Noemi Nagy 504

Editoriale

Il numero XXIV de *L'Ulisse* è dedicato al tema *Riscrivere la natura / Attraversare il paesaggio*. Si è a lungo assunto, nella critica letteraria e filosofica del secondo Novecento, che il discorso sulla natura rappresentasse una forma regressiva o fosse diventato ormai impossibile in poesia. Nonostante il verdetto circa la “fine” o la “morte della natura”, la questione del rapporto dialettico tra natura e storia, natura e cultura, tra scienze naturali e letteratura, ha continuato tuttavia ad attraversare in forma carsica la tradizione del secondo Novecento, dentro, dietro e attraverso il paesaggio, per tornare infine di prepotenza nell'ultimo decennio al centro dell'immaginario, alla luce dei dibattiti sul cambiamento climatico e la crisi ecologica, l'antropocene e gli effetti geologici delle nostre forme di vita. Oltre l'idillio bucolico, la natura come risorsa da dominare, l'immagine museale del paesaggio da conservare o dell'ambiente da proteggere quale riserva, emerge ora nella scrittura e nell'arte contemporanea più avvertita la consapevolezza di una pluralità di legami che connettono tra loro forme di vita differenti, ecosistemi, tecnologie, frammenti di natura e storia. La natura, le nature, in forma plurale, ibrida, frammentata, tornano così ad essere focali anche nel mondo dell'espressione, e a interrogarci frontalmente sull'ontologia dell'attualità, sulla direzione delle trasformazioni radicali e inedite cui stiamo andando incontro collettivamente e individualmente.

Il nuovo numero de *L'Ulisse* intende in tal senso chiedersi in che modo la poesia contemporanea, in dialogo le arti figurative, il pensiero filosofico e le scienze naturali e sociali, sia impegnata in un processo di riscrittura della natura, intercettando fenomeni di sincronizzazione, anche disastrosa, tra elementi eterogenei, parlandoci dei cambiamenti di scala che essi comportano, della dislocazione in corso del confine tra umano e non umano, delle metamorfosi inedite che attraversano il paesaggio de-caratterizzato del nostro tempo.

L'indagine è focalizzata su un arco cronologico che va dal secondo Novecento sino alle scritture più recenti, con attenzione ad autori italiani ma anche ad altre tradizioni linguistiche e culturali, esplorando anche territori limitrofi, in cui si intersecano poesia, arte figurativa, filosofia, psicanalisi, scienze sociali e naturali.

La parte monografica del numero, con la sezione *POESIA DELLA NATURA NEL SECONDO NOVECENTO*, è aperta da un saggio di *ANDREA BONGIORNO* che analizza in prospettiva geocritica il ruolo della memoria e dell'io nella costruzione del paesaggio in **Eugenio Montale**. La rappresentazione della continuità, e discontinuità, con la natura, in **Mario Luzi** e **Italo Calvino**, è presa a tema da *LUCIA MASETTI*. La dimensione psichica del paesaggio nell'opera di **Paolo Volponi** è l'oggetto dello studio di *ROBERTO GERACE*, mentre la dimensione fisio-bio-logica della scrittura di **Andrea Zanzotto** è al centro dell'indagine di *DIEGO TERZANO*. Se il rapporto tra i paesaggi geografici del Friuli e dell'Appennino, da un lato, e delle immagini di città dall'altro, è l'ottica con cui *ERMINIO RISSO* attraversa l'opera di **Pier Paolo Pasolini**, *BENIAMINO DELLA GALA* rintraccia nella dicotomia città/campagna il filo conduttore della rappresentazione della narrazione della sconfitta generazionale e dispersione spaziale del dopo Sessantotto in autori quali **Luciano Bianciardi**, **Nanni Balestrini** e **Renzo Paris**. Al rapporto tra scienza naturale e poesia nel percorso di **Pierluigi Bacchini** è dedicato infine l'intervento di *PAOLO BRIGANTI*.

La sezione *FOCUS FORTINI* attraversa il nesso dialettico tra natura e storia, metrica e biologia nella poesia di **Franco Fortini**, nel rapporto con il lavoro di **Italo Calvino** e **Ernesto De Martino**, con l'intervento di *GIUSEPPE PALAZZOLO*, con particolare attenzione a *Composita solvantur* nel contributo di *ELENA NICCOLAI* e quindi, nel saggio di *LUCA MOZZACHIODI*, leggendo *Paesaggio con serpente* nel confronto con la teoria critica francofortese e il materialismo storico.

Interviene sulla poesia italiana più recente la sezione *ANTROPOCENE E TERZO PAESAGGIO NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA*, che ospita i contributi monografici: di *EMMA PAVAN*, *FRANCESCO BRANCATI*, *CAMILLA MARCHISOTTI* e *MAURO CANDILORO* dedicati rispettivamente

al paesaggio nell'opera di **Fabio Pusterla**, in *Umana gloria* di **Mario Benedetti** e nelle *Geografie* di **Antonella Anedda**, ed alla poesia aneddiana intesa come “respiro pastorale”, nonché – se ne occupa *FRANCESCO OTTONELLO* – al rapporto tra antropocene, antropocentrismo e scienza naturale in **Franco Buffoni**. Ad uno studio panoramico, alla luce del *material ecocriticism*, delle “antroposcene” della poesia italiana contemporanea, e del tipo di ontologia relazionale post-antropocentrica che mettono in gioco, è dedicato il contributo di *LUCIA DELLA FONTANA*. *JACOPO TURINI* sonda il macro-tema dello scavo nel sottosuolo nella poesia degli ultimi trent'anni, individuando nel motivo frammento e nella stratificazione geologica un momento latamente civile di indagine sul presente, mentre *GIANLUCA D'ANDREA* studia in un modo geograficamente situato gli orientamenti spazio-ambientali della poesia contemporanea in alcuni autori siciliani. Muovendo dall'analogia tra poesia e terzo paesaggio, *SARA VERGARI* riflette infine sulla trasformazione dell'antologia di poesia negli ultimi decenni da strumento canonizzante e gerarchico, a mappatura inclusiva, rifugio di diversità e luogo del possibile.

Alle trasformazioni della rappresentazione del paesaggio nella narrativa contemporanea è dedicata la sezione *PAESAGGI IN PROSA*, che si apre con un contributo di *SIMONE PETTINE* sul romanzo-paesaggio di **Francesco Biamonti**, mostrando come in *Attesa sul mare* le ambientazioni in Liguria e Bosnia siano connessi ad un senso del declino. *MASSIMILIANO MANGANELLI* e *GIORGIA GHERSI* intervengono quindi sul motivo del postumano, del postnaturale e del terzo paesaggio nell'opera di **Francesco Pecoraro**. La rappresentazione dei luoghi e dello spazio in un fototesto di **Giorgio Falco** e **Sabrina Ragucci** è infine il tema dell'articolo di *GIANLUCA PICCONI*.

La sezione *TERRITORI LIMITROFI* compie alcune incursioni sulle tematiche ambientali nell'intreccio tra poesia, filosofia, arte contemporanea e psicanalisi. *CHIARA ZAMBONI* riflette sulle scrittura della natura e della soggettivazione in alcune scrittrici e pensatrici femministe contemporanee che hanno saputo mettere a tema la connessione del vivente secondo modalità che vanno oltre la dicotomia natura/cultura e la centralità dell'io. *MARGHERITA LABBE* offre un excursus sul rapporto tra arte figurativa, natura e ecosistema, a partire dal Novecento sino al presente. *ELISA GIANNI* infine ritraccia i legami psicoanalitici e poetici, tra *landscapes* e *mindscapes*, nel dialogo tra la scrittura di **Vittorio Lingiardi** e **Laura Pugno**.

La parte monografica della rivista si conclude quindi con la sezione *ALTRI SGUARDI*, che affronta con taglio comparatistico le tematiche del numero. Se *GINEVRA LATINI* tratta la riscrittura della natura in termini lucreziani in **Francis Ponge**, **Raymond Queneau** e **Italo Calvino**, *ALBERTO FRACCACRETA*, attraverso il concetto di “natura guardata” e strumenti dell'ecologia radicale, analizza tre diverse modalità di fissazione dell'elemento naturale (luogo, spazio, ambiente) in autori quali **Philippe Jaccottet**, **Valerio Magrelli** e **Forrest Gander**. *FRANCESCO DEOTTO* indaga il rapporto tra letteratura e rifiuti in un tempo, come quello presente, che è stato caratterizzato non solo come antropocene, ma anche come 'epoca dell'immondizia', leggendo in tal senso **Georges Bataille**, **Don DeLillo**, **Nada Gordon** e **Fabio Pusterla**. *LORENZO MARI* interpreta alcuni momenti della poesia angloamericana contemporanea alla luce delle categoria, elaborata da **Joyelle McSweeney**, di *dark pastoral* (pastorale oscura), vista come tropo letterario di esposizione che rende manifesti alcuni aspetti ambientali del capitalismo industriale. *EUGENIA NICOLACI* mappa l'attraversamento/traduzione della natura come spazio insieme fisico e fantastico nel rapporto che **Anne Carson** istituisce con i frammenti di Mimnermo nella sezione d'apertura di *Plainwater*. Mentre nella descrizione del paesaggio in **Philip Larkin** *CLAUDIA CROCCO* rintraccia una rappresentazione non idillica della natura, che fuoriesce dalle coordinate del romanticismo, *SILVIA GIUDICE* tematizza il modo in cui l'ambivalenza esistenziale e metapoetica della figura del mare come paesaggio, in autori del classicismo moderno quali **Eugenio Montale**, **Thomas S. Eliot** e **Paul Valéry**, testimoni un rapporto con la natura di tipo post-tradizionale, che rifiuta il modello fusionale simbolista. Alla presenza di una lirica dell'antropocene postromantica nella poesia tedesca contemporanea, e al suo rapporto

complesso con la tradizione della *Naturlyrik*, è dedicato infine il saggio di *ULISSE DOGÀ* sul lavoro poetico e teorico di **Daniel Falb**.

Chiudono il numero, come al solito, le due sezioni di Autori. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite, con un forte legame con il tema monografico, di **Marco Bini, Guido Cavalli, Bernardo De Luca, Alessandra Greco, Eugenio Lucrezi, Andrea Inglese, Annalisa Manstretta, Alessandro Mantovani e Marco Todovertò**. I TRADOTTI presentano una scelta di traduzione: **Madhur Anand** tradotto da *MONICA BORIA*, **Maria Borio** tradotta da *JULIA PELOSI-THORPE*, **Jenny Mastoraki** tradotta da *KATERINA PAPANHEU*, **Peer Krisztián** tradotto da *DIMITRI MILLERI e NOEMI NAGY*.

IL DIBATTITO

POESIA DELLA NATURA NEL SECONDO NOVECENTO

LA COSTRUZIONE DEL PAESAGGIO ANTROPOCENTRICO IN MONTALE: MEMORIA E CENTRALITÀ DELL'IO

Introduzione

La rappresentazione degli spazi geografici è un elemento fondamentale della poesia di Montale. Dal momento che costituisce non di rado il cuore della sua creazione poetica, questo aspetto è stato notevolmente approfondito e la critica ne ha messo in luce alcune caratteristiche essenziali(1). Innanzitutto, costante in tutta la produzione poetica montaliana, è la matrice autobiografica della rappresentazione. È noto che la dimensione autobiografica, aspetto talora sottolineato finanche con troppa insistenza, è centrale nella scrittura montaliana e conseguentemente nell'esegesi dei suoi versi. A tale assioma non sfugge la rappresentazione degli spazi, che segue l'itinerario personale dell'individuo Eugenio Montale: i luoghi dell'infanzia e della giovinezza, le città abitate o visitate, i luoghi di villeggiatura ecc. La scrittura spesso nasce da tali esperienze spaziali che confluiscono a loro volta nella poesia. Al contrario, le modalità di rappresentazione dei luoghi variano nel corso della produzione montaliana. Nella prima grande stagione della sua poesia (*Ossi di Seppia, Le occasioni, La bufera e altro*: 1925-1956) i luoghi sono rappresentati nella loro tridimensionalità esperienziale e sensoriale. Gli spazi entrano in relazione col soggetto e la loro figurazione può assumere significati simbolici e allegorici. Nella seconda stagione della poesia montaliana (*Satura, Diario del '71 e del '72, Quaderno di quattro anni, Altri versi*: 1971-1980) tale tensione figurale viene meno e le rappresentazioni spaziali perdono la consistenza esperienziale che le aveva contraddistinte in precedenza.

Lo scopo di questa contribuzione è quello di riprendere lo studio della rappresentazione dei luoghi in Montale, in particolar modo del paesaggio, con una prospettiva geocritica, al fine di comprendere i meccanismi di figurazione poetica e il rapporto fra soggetto e materia biografica nella costruzione del paesaggio.

In un primo momento si definiranno i termini teorici dell'analisi critica: gli apporti metodologici della geocritica, le nozioni di enunciatore, memoria, paesaggio. L'analisi comincerà individuando le linee guida, scritte da un giovane Montale, per una teoria del paesaggio che fungerà da chiave di lettura del corpus. Si analizzeranno alcuni testi significativi dagli *Ossi di Seppia*, dalla *Bufera e altro* e dal *Diario del '71 e del '72* per tracciare le tappe principali di evoluzione del percorso poetico. Si prenderà come oggetto di analisi la rappresentazione del paesaggio, di cui verranno evidenziati gli sviluppi e le caratteristiche costanti. Infine, si inquadreranno le considerazioni emerse in un quadro più attuale; col rapido confronto con un poeta immediatamente più giovane, Zanzotto, si metterà in luce la radice tradizionale e antropocentrica dei presupposti montaliani alla rappresentazione del paesaggio in versi.

1. Geocritica, paesaggio e memoria

Per studiare la relazione tra poeta e paesaggio in un quadro critico definito, si dispone essenzialmente di tre approcci teorici. Il critico francese Michel Collot li inquadra in tre campi principali, che costituiscono la cosiddetta «géographie littéraire»(2). In questo quadro si possono pertanto distinguere approcci di tipo *geografico*, orientati verso lo studio del contesto spaziale della produzione dell'opera, approcci di tipo *geocritico*, che analizzano come lo spazio è rappresentato nell'opera e approcci di tipo *geopoetico*, che indagano la topologia della creazione letteraria(3). Lo studio qui proposto si iscrive nel quadro della geocritica. Ci si prefigge, infatti, di indagare la rappresentazione dei paesaggi considerando l'interazione fra io lirico e spazio rappresentato, con le dimensioni storico-culturali di cui quest'ultimo è inevitabilmente connotato(4). La relazione fra paesaggio rappresentato e interiorità è centrale nella tradizione letteraria italiana, soprattutto a partire dalla lirica di Petrarca(5), ma si può persino considerare tale relazione fondativa della

letteratura occidentale(6). Anche la scrittura di Montale, naturalmente, si inserisce in questa tradizione e partecipa alla sua evoluzione.

Prima di prendere in esame l'opera poetica montaliana, occorre definire alcuni termini chiave dell'approccio di tipo geocritico impiegati nel corso dell'analisi. In primo luogo, con 'io lirico' ci si riferisce all'enunciatore testuale, cioè il soggetto che pronuncia, nella finzione letteraria, la parola poetica. Com'è noto, nella tradizione lirica si pone spesso come rappresentazione autobiografica dell'autore. Perciò, nel rapporto fra io e spazio entrerà inevitabilmente in gioco la memoria del soggetto. Da un lato, la memoria 'biografica', cioè l'evocazione dei ricordi che fanno parte della sfera personale dell'enunciatore. Dall'altro lato, invece, la memoria 'collettiva', cioè quei ricordi che superano la dimensione privata e legano la singolarità individuale alla narrazione collettiva e storica. Per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio, ci si propone di prendere in esame la sua figurazione sotto forma di 'paesaggio'. Si tratta di una nozione complessa, risultato di una costruzione mentale, tanto individuale quanto storico-culturale, elaborata da un soggetto(7). Questa costruzione culturale(8) mette necessariamente in relazione il soggetto con il tempo della natura e il tempo dell'essere umano(9) e si basa sullo sguardo di un osservatore su uno spazio più o meno antropizzato. L'osservazione e la coscienza dell'osservatore sono quindi al cuore del concetto di paesaggio(10): questi due poli costruiscono una *forma mentis* culturale di uno spazio attraverso un processo intellettuale(11).

Come risulta dalle coordinate teoriche enunciate, l'analisi di questi tre elementi – io, memoria e paesaggio – e del loro rapporto è fondamentale per comprendere la maniera in cui il poeta pone sé stesso e la propria scrittura come filtro tra realtà naturale e sua rappresentazione in versi.

2. Una teoria del paesaggio nel giovane Montale: le tre tappe della creazione poetica

I miei motivi sono semplici e sono: il paesaggio (qualche volta allucinato, ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure, che è universalissimo) e l'evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così, laico. [1934](12)

La riflessione di Montale sul paesaggio comincia ben prima il suo esordio poetico nel 1925 con gli *Ossi di seppia*. Due passaggi del suo zibaldone giovanile, il *Quaderno genovese* pubblicato nel 1983 da Laura Barile, testimoniano un vivo interesse per l'argomento fin dagli anni dieci. Vi si ritrovano, infatti, concetti fondamentali per la comprensione del rapporto fra poeta e paesaggio, che Montale inquadra in una sorta di 'teoria del paesaggio', come risulta dalla nota seguente, *Linee di una poesia impressionistica*:

Fusione completa, inscindibile, di psicologia e *paesismo* (non-io, insomma), come nella vita ci avviene sempre. La natura dev'essere poi trasformata, sezionata, capovolta magari; colta cioè negli elementi solo che operano sulla sensibilità poetica, all'atto della pura intuizione. È l'occhio freddo che abbraccia e fotografa tutto; il momento fantastico-lirico sceglie fra la realtà, trasforma e assimila. Poesia insomma che colga della vita *il momento*, considerato nella esistenza nostra come sola realtà semplice irriducibile(13) e inconvertibile. Non-io visto attraverso lo specchio prismatico dell'io. Poesia doppia, matrimonio della fantasia la materia (?) esterna. Il ritmo assecondi la creazione *nervosamente*: non trascurare il suono di una lettera. Le parole dipingano e suggeriscano: diano l'idea. La musica dia il sentimento.(14)

Due sono gli elementi fondamentali di questo brano che occorre sottolineare. Il primo è la distinzione – implicita – fra «io» che osserva il paesaggio e il «non-io» osservato. Inoltre, Montale distingue anche il momento dell'osservazione (l'occhio che scatta la sua fotografia, per così dire, 'neutra') e il momento dell'ispirazione poetica, dove la *mimesis* si trasforma in reinterpretazione creativa. È in quel momento che il non-io si trasfigura attraverso l'io. Trasponendo questi spunti nella pratica della scrittura poetica, Montale propone di dipingere il paesaggio tramite parole poetiche e di trasmettere l'interpretazione attraverso il ritmo musicale(15). In un altro passaggio del

Quaderno Montale insiste sull'importanza dell'interpretazione del non-io da parte dell'io che osserva, distinguendo due differenti poetiche sulla base della dinamica rappresentazione-interpretazione. Da una parte la poetica iconica (la poesia «rappresentativa»), e dall'altra quella aniconica (la poesia «essenzialista»)(16). Da questa breve incursione nelle speculazioni del giovane poeta, si possono trarre alcune considerazioni. Innanzitutto, si segnala la centralità della soggettività nel processo di creazione. Il non-io (il paesaggio) è ridotto a io attraverso un processo di rielaborazione figurativa, che corrisponde all'ispirazione poetica, che dà poi luogo alla scrittura. Si può quindi individuare una teoria della creazione poetica in tre tappe fondamentali. La prima è l'osservazione, cioè l'assimilazione diretta del non-io all'io. La seconda è la rielaborazione del non-io da parte dell'io, momento in cui entra in gioco la trasfigurazione soggettiva. La terza è la scrittura, la creazione vera e propria che dà forma – figurativamente, musicalmente e ritmicamente – alla trasfigurazione soggettiva. La memoria gioca un ruolo fondamentale in questo processo, poiché funge da legame tra la rielaborazione e la creazione. Pur trattandosi di alcuni appunti giovanili, legati a una forma di poesia in particolare, quella «impressionistica», le indicazioni di Montale sono molto utili per fare luce sui suoi meccanismi compositivi ben oltre i primi *Ossi di seppia*. Per questa ragione, si potrà utilizzare tale teoria del paesaggio, presa come una sorta di *modus operandi* astratto, come chiave di lettura per esaminare tutta la produzione poetica di Montale.

3. La teoria del paesaggio e gli *Ossi*: l'esempio di *Antico, sono ubriacato dalla voce...*

Questa teoria in tre tappe, per ovvie ragioni cronologiche, nutre la scrittura degli *Ossi di seppia*. La raccolta, infatti, è costruita sull'opposizione fra l'io – l'enunciatore testuale protagonista degli *Ossi* – e il non-io – la natura in tutte le sue forme, all'interno dello spazio geografico del paesaggio ligure. Fra gli innumerevoli componimenti che si presterebbero a questa analisi, un esempio emblematico della dinamica creativa in tre tappe è il secondo movimento della suite *Mediterraneo*.

Antico, sono ubriacato dalla voce
 ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono
 come verdi campane e si ributtano
 indietro e si disciolgono.
 La casa delle mie estati lontane
 t'era accanto, lo sai,
 là nel paese dove il sole cuoce
 e annuvolano l'aria le zanzare.
 Come allora oggi in tua presenza impietro,
 mare, non più degno
 mi credo del tuo solenne ammonimento
 del tuo respiro. Tu m'hai detto primo
 che il piccino fermento
 del mio cuore non era che un momento
 del tuo; che mi era in fondo
 la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
 e insieme fisso:
 e svuotarmi così d'ogni lordura
 come tu fai che sbatti sulle sponde
 tra sugheri alghe asterie
 le inutili macerie del tuo abisso.(17)

Montale costruisce il proprio paesaggio indirizzandosi, nell'enunciazione, direttamente a lui, rappresentato in questo caso da un elemento naturale fondamentale: il mare. Se all'apparenza si tratta di un monologo lirico, non si devono trascurare alcune istanze dialogiche. In primo luogo la menzione della «voce» de mare che si esprime attraverso delle «bocche». La voce e le bocche, in questo modo, antropizzano l'elemento naturale e lo coinvolgono in una ipotetica conversazione. In

secondo luogo, la dialettica di identificazione e dis-identificazione, che qui anima il rapporto fra essere umano e paesaggio, corrisponde a questo dialogo lirico fra enunciatore e mare. L'analisi del dialogo permette di rintracciare le tre tappe della creazione poetica nella teoria montaliana sul paesaggio esposta nel *Quaderno*. I primi quattro versi, infatti, mettono in scena l'osservazione e il momento in cui il non-io (il mare) entra in relazione dialogica con l'io (l'osservatore-ascoltatore del paesaggio). Nei versi successivi viene rievocato un ricordo lontano (la casa dove Montale passava le estati dell'infanzia) riportato alla mente da questo dialogo (vv. 5-8). Ecco dunque in atto la rielaborazione del non-io da parte dell'io che aggiunge qualcosa che nel paesaggio non c'era: i ricordi personali. All'*hinc et nunc* dell'osservazione si sovrappongono memorie soggettive di un tempo passato. L'osservazione stessa, in fin dei conti, viene rielaborata metaforicamente come dialogo con il mare. Infine, la seconda metà della poesia (vv. 9-21) descrive il tentativo di «fusione», riprendendo il termine usato da Montale nella propria teoria del paesaggio, fra io e non-io. Il tentativo è tuttavia destinato al fallimento, dovendo l'essere umano sottostare a una temporalità che non è la stessa del paesaggio, il quale non è sottoposto alle fasi umane della vita che invece agiscono sull'io – il passaggio dall'infanzia a l'età adulta, in questo caso. Si vedono dunque rappresentate le prime due tappe della creazione poetica, osservazione e rielaborazione soggettiva tramite la memoria, testimoniate dai versi stessi della poesia. La terza tappa, naturalmente, coincide con l'enunciazione poetica stessa, attraverso le sue figure di stile e di ritmo, su cui in questa sede non ci si attarda dato che sono rintracciabili dalla semplice lettura del componimento, anche con i semplici strumenti dell'analisi retorica. Si segnalano solamente i primi versi, con la metafora del suono del mare come «voce», sui cui si innesta la similitudine delle «bocche» del mare come «verdi campane». Tale similitudine investe tanto il piano visivo (l'andirivieni delle onde del mare color verde bronzo) quanto il piano sonoro (il suono ritmico del mare come il suonare delle campane). Sul piano ritmico questo andirivieni visuale e sonoro è riprodotto tramite gli enjambement tra secondo e terzo verso, e fra terzo e quarto verso, che obbligano la lettura a oscillare fra inizio e fine verso. L'utilizzo di tre verbi alla terza persona plurale, quindi proparossitoni, accentua questo movimento oscillatorio del verso, che riproduce il ritmo delle onde-campane. La vivida immagine delle verdi campane trova dunque il suo perfetto accompagnamento musicale, mescolando nella creazione poetica figuratività pittorica e musicalità. Nella prima fase della scrittura montaliana, la teoria del paesaggio sembra applicata alla lettera.

4. La teoria del paesaggio oltre gli *Ossi*: il caso di *Finisterre*

Nelle due raccolte successive, pur potendovi ancora rintracciare lo schema di base della teoria del paesaggio, molti più fattori entrano in gioco. Il confronto non avviene più fra un io portatore della propria memoria individuale e un non-io naturale. Si tratta, invece, del confronto fra un io nella Storia che si relaziona con un paesaggio meno archetipico, bensì più complesso e stratificato. Si pensi, ad esempio, al caso, nelle *Occasioni*, di *Tempi di Bellosguardo*, poesia molto studiata e commentata, dove eventi privati e storici si intrecciano nella costruzione del paesaggio. Il confronto fra io e non-io assume una portata storica e culturale⁽¹⁸⁾ che arricchisce notevolmente la seconda tappa della creazione poetica, ossia la rielaborazione del non-io da parte dell'io. A ciò si somma anche lo sviluppo sempre maggiore della dimensione allegorica della rappresentazione del paesaggio. Tale sviluppo, com'è noto, prosegue e si intensifica nella *Bufera*, che da questo punto di vista rappresenta l'apice della stratificazione e della densità allegorica della rappresentazione del paesaggio. Per misurare la portata di questi nuovi elementi, constatando allo stesso tempo il persistere di uno schema di base, conviene discutere un secondo esempio: *Personae separatae*.

La poesia fa parte di *Finisterre*, piccola raccolta pubblicata nel 1943, primo momento della transizione fra *Le occasioni* (1939) e *La bufera* (1956). La *plaque* presenta una forte omogeneità tematica e stilistica⁽¹⁹⁾ ed è costruita attorno a un'architettura allegorica precisa: la bufera. In questo modo Montale sviluppa un sistema di simboli già anticipato proprio da *Tempi di Bellosguardo*, poesia che introduceva la situazione seguente: un paesaggio carico di valore

personale e storico-culturale, turbato dall'arrivo di una «bufera»(20), presagio della Seconda guerra mondiale. Questa situazione crea una sovrapposizione di piani: la dialettica fra io e non-io paesaggistico, ma anche un terzo elemento esterno, atmosferico, che produce degli effetti su questo rapporto. Come Montale stesso ha chiosato, in *Finisterre* l'allegoria della bufera rinvia tanto al secondo conflitto bellico quanto a un'archetipica guerra «cosmica» fra i viventi sulla Terra(21). *Personae separatae* è stata scritta in uno dei momenti più bui della vita di Montale: per comprenderlo occorre ricapitolare qualche informazione biografica. Nel 1938 muore la sorella di Montale, egli perde il lavoro al Gabinetto Vieusseux, la sua relazione con Irma Brandeis (Clizia) si interrompe definitivamente in seguito alle pressioni della compagna Drusilla Tanzi e alla partenza di Brandeis, ebrea, per gli Stati Uniti (la loro corrispondenza epistolare si interromperà l'anno successivo(22)). Nel 1939 gli eventi precipitano e la guerra mina ancor di più la stabilità di Montale a Firenze; la sua casa a Genova è distrutta dai bombardamenti e il 25 ottobre 1942 la madre muore a Monterosso, nella casa di famiglia nelle Cinque Terre dove si era rifugiata. Questi elementi biografici fungono da ispirazione di *Personae separatae*, scritta nel novembre 1942, qualche settimana dopo la morte della madre. Si dispone di un *terminus post quem* interessante per le sue implicazioni nell'esegesi della poesia. Si tratta di una lettera di Contini inviata a Montale il 19 novembre 1942(23), in cui il critico invia le proprie condoglianze all'amico per la perdita della madre. L'evocazione del lutto fornisce il pretesto a Contini per formulare una riflessione sul tema dell'Aldilà. L'associazione di idee lo conduce al ricordo di un giovane amico di cui ha appena appreso la morte: Contini si domanda se le loro due anime, che nella vita terrena ebbero pochi contatti, avranno l'occasione avvicinarsi spiritualmente nella vita eterna. In questo contesto impiega la locuzione latina *formae separatae*(24), espressione che ricava dal lessico teologico tomista. È proprio questa divagazione di Contini che permette a Montale di elaborare il proprio lutto, sublimato nella scrittura di *Personae separatae* (25).

La morte della madre, infatti, appare in filigrana osservando l'assenza di Clizia, a cui Montale si rivolge. La prova di tale sovrapposizione è proprio nel titolo che riprende la locuzione di Contini e la riporta dal piano metafisico (le *formae*) all'immanenza (le *personae*). Inoltre, se si legge *A mia madre*, poesia di *Finisterre* dedicata alla scomparsa della madre, vi si ritrovano alcune somiglianze di ambientazione nonché la stessa questione filosofica di fondo, cioè il rapporto fra anima e corpo. Nel momento in cui l'io osserva il non-io paesaggistico, dunque, bisogna tener conto di innumerevoli elementi di memoria individuale e collettiva che entrano in gioco: la morte del genitore che si trasforma in *amor de lonh* per la musa, la guerra nei suoi tre piani, storico e biografico (la Seconda guerra mondiale) e metafisico (la guerra cosmica). Date le informazioni di inquadramento, si può leggere il testo:

Come la scaglia d'oro che si spicca
dal fondo oscuro e liquefatta cola
nel corridoio dei carrubi ormai
isceletriti, così pure noi
persone separate per lo sguardo
d'un altro? È poca cosa la parola,
poca cosa lo spazio in questi crudi
noviluni annebbiati: ciò che manca,
e che ci torce il cuore e qui m'attarda
tra gli alberi, ad attenderti, è un perduto
senso, o il fuoco, se vuoi, che a terra stampi,
figure parallele, ombre concordi,
aste di un sol quadrante i nuovi tronchi
delle radure e colmi anche le cave
ceppaie, nido alle formiche. Troppo
straziato è il bosco umano, troppo sorda
quella voce perenne, troppo ansioso
lo squarcio che si sbioca sui nevati
gioghi di Lunigiana. La tua forma

passò di qui, si riposò sul riano
tra le nasse atterrate, poi si sciolse
come un sospiro, intorno – e ivi non era
l'orror che fiotta, in te la luce ancora
trovava luce, oggi non più che al giorno
primo già annotta.(26)

La densità lessicale, sintattica e semantica della poesia necessita qualche parola di commento esplicativo(27). La poesia è divisa in quattro lunghi periodi; il primo pone una domanda (vv. 1-6): l'enunciatore testuale si chiede se la scia luminosa che osserva nel cielo notturno è comparabile ai destini delle «persone separate», se viste da una prospettiva esterna, metafisica, eterna. Il periodo successivo (vv. 6-15) denuncia l'impossibilità di ottenere una risposta attraverso la poesia («la parola») e il paesaggio («lo spazio») a causa del disordine che sconvolge ogni cosa e che ha distrutto l'armonia fra elementi naturali e umani. In seguito, nel terzo periodo (vv. 15-19), l'enunciatore deplora la debolezza della comunità umana, fra cui sé stesso in quel momento, davanti alle circostanze. Infine (vv. 19-25), si rivolge a Clizia per ricordarle il suo passaggio in quel luogo prima del disastro, prima di questa notte che sembra infinita.

Anche in questo caso, il rapporto fra io e non-io è alla base della scrittura della poesia. Ogni elemento del paesaggio si relaziona con l'enunciatore testuale che crea una scenografia allegorica dove elementi interiori (memoria, sensazioni, riflessioni) ed esterni (paesaggio, guerra, storia) sono carichi di valore. Partendo dagli elementi biografici, occorre ricordare che il paesaggio descritto corrisponde a un vero luogo della biografia montaliana. Si tratta delle cime della Lunigiana, osservate dalla riviera ligure, verso Monterosso(28). Se, come Montale stesso lo afferma nella poesia, il luogo è stato visitato da Brandeis prima della guerra, non è certo superfluo constatare che la madre di Montale è morta qualche settimana prima della scrittura della poesia proprio a Monterosso. Inoltre, si può ritrovare una simile scena nella poesia *A mia madre*; l'enunciatore si rivolge all'anima della madre mentre osserva degli uccelli (le coturnici) sorvolare le colline di Monterosso, questa volta verso Punta del Mesco («i clivi / vendemmiati del Mesco»(29)), in direzione opposta rispetto alla Lunigiana: il punto di osservazione è, però, molto vicino, se non identico. Se si pensa alle caratteristiche del paesaggio descritto si ravvisano delle analogie profonde: l'osservatore si situa sulla costa, il paesaggio si staglia sullo sfondo, il paesaggio è agricolo e attraversato da linee dritte e parallele (i filari dei carrubi in *Personae* e delle viti in *A mia madre*), il paesaggio è turbato dalla bufera allegorica. Peraltro, gli elementi naturali (i baccelli secchi e le cime innestate in *Personae*, le coturnici in *A mia madre*) rinviano alla stessa stagione, l'autunno(30). Dunque, benché la poesia si rivolga certamente a Clizia, persino la prospettiva d'osservazione ricorda che i versi nascono dall'elaborazione del lutto per la perdita della madre. A ciò si aggiunge, come già anticipato, il ricordo del passaggio Clizia in quel luogo. Il rapporto fra io e non-io nell'elaborazione creativa è perciò estremamente complesso dal momento che più ricordi si sovrappongono nella costruzione del paesaggio.

A questa stratificazione memoriale si aggiunge il valore allegorico degli elementi paesaggistici. Basti pensare alla prospettiva: il paesaggio è rappresentato attraverso linee dritte parallele al punto di vista dell'osservatore: la scia della stella cadente(31) iscritta nel corridoio creato dai filari di alberi (i carrubi), poi «figure parallele», le «ombre concordi» ecc. Nonostante l'enunciatore reclami uno sguardo metafisico sulle «persone separate», il suo destino e quello di Clizia, come la scia nel cielo e il resto del paesaggio, sono rappresentati esclusivamente dal suo punto di vista. Dopo aver osservato stella cadente e seguito la traiettoria, l'enunciatore sposta lo sguardo sul paesaggio di montagna davanti: il paesaggio fra sé e «nevati / gioghi di Lunigiana». Le *silhouette* spettrali dei filari di carrubi con i loro baccelli secchi lo inducono a formulare una allegoria di origine dantesca (il «bosco umano») che riformula il contrappasso delle anime de suicidi, che hanno perduto il loro corpo e sono confinati negli alberi (*Inferno*, XIII)(32). Gli alberi del bosco umano incarnano l'umanità devastata dalla guerra, storica e cosmica. Il loro grido è sordo e inascoltato(33), nondimeno l'enunciatore riesce a percepirlo mentre osserva angosciato la scia della stella cadente sparire fra le cime della Lunigiana. L'immagine del bosco umano risponde alla questione filosofica

che ispira la poesia: il bosco è un organismo vivente plurale composto da elementi separati, gli alberi, come la stella cadente che s'iscrive nel firmamento pur distaccandosene individualmente e bruscamente.

Concludendo su *Personae separatae*, si può affermare che anche in questo caso agisca la teoria del paesaggio montaliana, solo che con uno svolgimento estremamente più complesso. Dopo l'osservazione del paesaggio, l'elaborazione di tale osservazione mescola e stratifica un'enorme quantità di elementi. Naturalmente, anche in questo caso, la realizzazione della scrittura, come affermava Montale, crea quell'effetto pittorico e musicale. Si è già osservata la calibrata costruzione prospettica del paesaggio unita alla presenza di dettagli vividi (la stella cadente, i baccelli secchi ecc.). Come sempre in Montale, ma non occorre soffermarsi, la sintassi e il fonosimbolismo sono accortissimi(34). Ciò che vale la pena segnalare riguarda soprattutto la tappa intermedia di rielaborazione, dato che ogni dettaglio dell'architettura del paesaggio ha diversi livelli di lettura. Infatti, come evidenziato, l'io trasfigura il non-io sovrapponendo piano biografico (perdita della madre, abbandono di Clizia) e storico (Seconda guerra mondiale e sua astrazione metafisica) in chiave allegorica. Tutti questi elementi, ancor più rispetto al Montale degli *Ossi di seppia*, restano coerenti grazie al ruolo centripeto dell'io. La soggettività che rielabora tali esperienze resta il garante del significato complessivo. Il paesaggio della poesia della prima stagione poetica di Montale, nella teoria e nella prassi, non esiste senza un io che lo osserva, che lo trasfigura e che lo trasforma in scrittura.

5. Il paesaggio ego-centrato dell'ultimo Montale: leggendo *Sorapis, quarant'anni fa*

Come già anticipato, *Finisterre* rappresenta l'apice di un percorso dalla complessità crescente per quanto riguarda la fase di elaborazione del non-io da parte dell'io. Tuttavia, com'è noto, negli anni che separano *Finisterre* (1943, poi nella *Bufera*, 1956) da *Satura* (1971) si verifica un cambiamento radicale nella poetica montaliana che interrompe questo percorso. La critica ha messo in luce tre aspetti fondamentali del mutamento del rapporto fra Montale e il paesaggio dopo *Satura*(35). Innanzitutto, cambia lo spazio rappresentato: non più ambiente naturale ma piuttosto luoghi visitati in occasione di viaggi di turismo mondano o per dei reportage per il «Corriere della Sera». Il paesaggio naturale trova il suo spazio principalmente nei ricordi d'infanzia. In secondo luogo, il paesaggio non fa più parte dell'*hic et nunc* dell'enunciazione, ma appare spesso sotto forma di ricordo del vecchio poeta casalingo. Il paesaggio esterno irrompe nelle ambientazioni interne attraverso la memoria. Il terzo aspetto è l'abbondanza di toponimi nella geografia memoriale.

Questa nuova modalità rappresentativa mette in discussione il rapporto fra io e non-io discusso fin qui. Se già si era notata la centralità dell'io nelle tre tappe della teoria del paesaggio (osservazione, rielaborazione, scrittura), nella poesia dopo *Satura* il processo diventa ancora più ego-centrato. Le tre tappe si riducono a due: il recupero dell'io di memorie sedimentate e la loro trasposizione poetica. Per comprendere il cambiamento basti ritornare a *Antico, sono ubriacato dalla voce...*: in quel caso l'enunciatore descrive l'osservazione del paesaggio marino e la dinamica memoriale che ne risulta. Nelle poesie dopo *Satura* questa prima tappa è assente: il pretesto mnemonico non nasce dall'osservazione del paesaggio, ma dal rapporto fra il poeta e sé stesso. Spesso, inoltre, l'associazione di idee è libera e arbitraria e procede per *madeleine* proustiane: *déjà-vu*, pensieri associativi, salti logici. A ben vedere, anche l'ultima tappa è sacrificata: non sono più musicalità e figuratività a strutturare la descrizione, ma elementi funzionali al ricordo. Quanto anticipato si può verificare in testo abbastanza esemplificativo, *Sorapis, 40 anni fa*, tratto dal *Diario del '71 e del '72*, poesia datata al 20 ottobre 1972(36). Anche in questo caso, come in *Personae separatae*, con cui condivide un insolito (per Montale) paesaggio montuoso, la poesia nasce dall'elaborazione di un lutto e dall'assenza. Questa volta le due cose convergono in Mosca (Drusilla Tanzi), moglie di Montale, morta il 21 ottobre 1963 – non si può infatti escludere che l'anniversario abbia giocato un ruolo nell'ispirazione.

Non ho amato mai molto la montagna
 e detesto le Alpi. Le Ande, le Cordigliere
 non le ho vedute mai. Pure la Sierra
 de Guadarrama mi ha rapito, dolce
 com'è l'ascesa e in vetta daini, cervi
 secondo le notizie dei dépliants turistici.
 Solo l'elettrica aria dell'Engadina
 ci vinse, mio insettino, ma non si era
 tanto ricchi da dirci hic manebimus.
 Tra i laghi solo quello di Sorapis
 fu la grande scoperta. C'era la solitudine
 delle marmotte più udite che intraviste
 e l'aria dei Celesti; ma quale strada
 per accedervi? Dapprima la percorsi
 da solo per vedere se i tuoi occhietti
 potevano addentrarsi tra cunicoli
 zigzaganti tra lastre alte di ghiaccio.
 E così lunga! Confortata solo
 nel primo tratto, in folti di conifere,
 dallo squillo d'allarme delle ghiandaie.
 Poi ti guidai tenendoti per mano
 fino alla cima, una capanna vuota.
 Fu quello il nostro lago, poche spanne d'acqua,
 due vite troppo giovani per essere vecchie,
 e troppo vecchie per sentirsi giovani.
 Scoprimmo allora che cos'è l'età.
 Non ha nulla a che fare col tempo, è qualcosa che dice
 che ci fa dire siamo qui, è un miracolo
 che non si può ripetere. Al confronto
 la gioventù è il più vile degli inganni.(37)

Anche questa poesia è divisibile in quattro parti. Nei primi versi (vv. 1-6) Montale introduce la poesia con un'affermazione di ordine generale (procedimento tipico nei suoi ultimi componimenti): la propria disaffezione per la montagna. Il che gli permette di elencare una serie di toponimi: alcune catene montuose a sparse qua e là nel globo. La lista gli risveglia la memoria (vv. 7-9): l'enunciatore si rivolge al suo «insettino», Mosca, e le ricorda il loro soggiorno all'Engadina, in Svizzera. In seguito, una seconda associazione di idee lo conduce a un altro ricordo (vv. 10-22): una passeggiata fatta con Mosca su un sentiero alpino, fino al lago Sorapis. La poesia si conclude con una riflessione esistenziale sulla nozione di tempo e sul suo rapporto con l'essere umano (vv. 23-30), in linea con una tendenza generale degli explicit del vecchio Montale.

Tale poesia rappresenta bene tutti gli aspetti di rinnovamento che sono stati enunciati in astratto. Innanzitutto, si può notare che le catene montuose menzionate nell'incipit non hanno alcun valore simbolico o allegorico, a parte l'intenzione di dare una sfumatura esotica ai versi. Sono toponimi puri, anche se la selezione non è casuale: le montagne dell'America latina possono rimandare a una musa giovanile d'origine peruviana(38). Inoltre, la loro menzione non è meramente retorica: i toponimi citati corrispondono sul piano geografico ai *keepsakes*, gli oggetti con cui Montale fissa poeticamente e fisicamente i propri ricordi(39). Per non dimenticare nulla, il vecchio poeta sente la necessità di citare ogni cosa col proprio nome, per dare un'esistenza concreta alle reminiscenze. In seguito, dopo aver elencato le catene montuose, l'enunciatore testuale menziona il primo ricordo, e anche in questo caso nessuna descrizione lo accompagna. Se l'Engadina è comunque carica di valore simbolico (è uno dei luoghi della Mitteleuropa, della *Kultur* di cui in *Satura* Montale rimpiange la fine), in tale contesto il luogo non è che un riferimento al turismo snob – e troppo costoso per il poeta e sua moglie, come affermato ironicamente ai versi 7-8. In ogni caso, le allegorie della *Bufer* e la portata simbolica del nord in quella raccolta sono ben lontane. Il ricordo

che conta realmente è quello che occupa il cuore della poesia: la passeggiata fino alla capanna vuota da cui Montale e Mosca osserveranno il lago. Tuttavia, il paesaggio è evocato solamente attraverso qualche colpo di pennello: i sentieri, i piccoli ghiacciai, le foreste di conifere. D'altronde, si tratta di riferimenti per orientare Mosca, quasi cieca per una forte miopia, conducendola per mano. I riferimenti sonori, allo stesso modo – i fischi delle marmotte e i canti delle ghiandaie – li guidano verso la cima. Questi elementi non creano un paesaggio tramite dettagli vividi, ma fungono da sostegni concreti al ricordo rievocato, alla stregua dei toponimi. Lassù non si apre un paesaggio, una prospettiva, un affresco dell'orizzonte. La transizione dalla terza alla quarta parte della poesia è brusca. Arrivato a destinazione l'enunciatore non interroga il paesaggio e nemmeno lo descrive (il che è quasi incredibile, dato che il colore del lago è un turchese intenso difficilmente dimenticabile). Gli aforismi finali sulla vita, sul tempo e sulla giovinezza concludono la poesia senza un vero confronto fra io e non-io. Infatti, è solo la memoria biografica dell'enunciatore a ispirare la composizione: è nell'io stesso che si trova la fonte d'ispirazione. L'epifania finale non arriva attraverso l'osservazione, la rielaborazione e la scrittura del paesaggio, ma solamente grazie al suo ricordo.

Si può tentare di spiegare le ragioni di tali scelte analizzando il contenuto di tale epifania. La rivelazione al poeta è chiara: il tempo cronologico è una nozione relativa, quasi assurda, l'età è un'illusione. Conta l'istante di pienezza, il *moment of being*, l'unico momento in cui l'esistenza si manifesta. Non è che l'ennesima declinazione del motivo montaliano del «miracolo laico»(40), la sospensione, la rottura momentanea della catena inesorabile della Necessità(41). Questo approccio accompagna Montale dagli *Ossi* fino ai suoi ultimi versi e si unisce, a partire da *Satura*, allo scetticismo crescente che investe in particolar modo i concetti di tempo e di esistenza. Dunque, perché questa presa di coscienza sopraggiunge in quel contesto? Due spiegazioni sono possibili. Il primo luogo, spesso l'elemento liquido presso Montale agisce come specchio dell'interiorità (lo si è già osservato col mare in *Antico, sono ubriacato dalla voce...*). Il lago-specchio, vettore di ricordi, è un *topos* molto frequente a partire dal *Diario del '71 e del '72*(42). Csicché, il lago Sorapis rimanda l'immagine dell'io all'osservatore e avvia l'autoanalisi. Oppure, si può considerare ancora una volta tale epifania nella nuova dinamica fra io e non-io nel vecchio Montale. A questo proposito si può citare un'altra poesia del *Diario* che presenta uno scenario fra io e paesaggio lacustre (fanzionale) con molte affinità. Si tratta di *Presto o tardi*(43), poesia che apre la seconda sezione del libro, testo denso e centrale per comprendere la poetica della raccolta e, più generalmente, la poetica del vecchio Montale(44). Il poeta descrive la situazione seguente: dapprima l'enunciatore confessa d'aver creduto, da bambino, che l'uomo fosse il centro stabile del divenire; era il «fondale, il paesaggio» (v. 2) a muoversi. Montale, infatti, rinvia implicitamente alla presa di coscienza analoga descritta nella sua poesia giovanile *Forse un mattino... (Ossi di seppia)*, dove racconta l'istante in cui percepisce l'inconsistenza della realtà, osservando sparire ciò che lo circonda(45). In seguito, l'enunciatore di *Presto o tardi* fornisce un altro esempio del suo «puerile inganno» (v. 8): il giorno in cui ha potuto vedere la tela di fondo di uno spettacolo, raffigurante il lago di Lugano, mentre veniva srotolata per la rappresentazione. All'epoca, il giovane si spinse a credere che ciò significasse che il paesaggio è un'illusione. Eppure, questo pensiero stesso era un'illusione: il vecchio poeta termina i versi affermando che nulla differisce fra pieno e vuoto, e che l'unica legge possibile è quella del paradosso(46). È in questo quadro che si può comprendere il nuovo legame fra io e non-io. Se nella teoria giovanile di scrittura l'io è messo al centro del rapporto fra osservatore e paesaggio, nella vecchiaia è negata ogni possibilità di tale rapporto. L'io diventa l'unico attore sulla scena, e il suo rapporto con il non-io non può essere più un processo di assimilazione con una certa coerenza, ma solo un monologo dell'io davanti a una materia estranea. Ecco perché la relazione privilegiata diventa l'associazione libera delle idee, la giustapposizione di ricordi, il gusto del paradosso. Osservando il lago di Sorapis, che non è nemmeno descritto, l'enunciatore non può creare un legame consequenziale tra l'epifania e apoftegma conclusivo. L'emersione del ricordo biografico legato al paesaggio giustifica in sé stessa la riflessione di ordine generale. Il paesaggio non può incarnare simbolicamente o allegoricamente alcunché, ma solo giustapporsi all'io e al suo monologo.

Conclusioni

Seppur presentato per campioni significativi, il percorso poetico di Montale da un punto di vista geocritico è stato tracciato. Si è osservato che in un primo momento la rappresentazione del paesaggio segue tre tappe, secondo alcune linee guida esposte da Montale nel proprio giovanile *Quaderno genovese*. Si tratta di far assimilare il non-io, il paesaggio, all'io (l'osservazione), di rielaborarlo in maniera creativa (l'ispirazione) e di trasformarlo in enunciazione poetica attraverso il legame fra ritmo, musica e immagine (la scrittura). Se negli *Ossi* questo procedimento è abbastanza lineare, già a partire delle *Occasioni* gli elementi in gioco rendono il processo creativo più complesso. Non si tratta più di un confronto fra un io giovane e un paesaggio naturale, archetipico e biografico, ma del confronto fra un io adulto, carico di memorie personali e collettive anche tragiche, e un paesaggio naturale che non può astrarsi dalla presenza, spesso devastatrice, dell'essere umano. Un paesaggio, come si è visto, che non solo porta le cicatrici della guerra, ma è anche portatore di valori allegorici, persino morali, che si sovrappongono alle circostanze individuali e biografiche del soggetto. È proprio quest'ultimo, infatti, il garante della coerenza della rappresentazione del paesaggio e del suo valore poetico. Infine, si è osservato come nel Montale successivo a *Satura* il procedimento di trasposizione in versi del paesaggio muti radicalmente. Delle tre tappe ne rimangono a stento due, dal momento che il cuore della scrittura si accentra nella libera rielaborazione del non-io da parte dell'io. L'io si serve del paesaggio senza costruire quell'apparato simbolico e allegorico stratificato: lo tratta come materiale memoriale grezzo, da cui, con meccanismi paradossali, far sorgere la poesia.

Ora, le due modalità di rappresentazione sono estremamente differenti e ciò non stupisce più di tanto poiché fanno parte di due stagioni poetiche lontane, sia nel tempo sia nella sostanza. Tuttavia, c'è un elemento forte di continuità non trascurabile: il ruolo dell'io come garante dell'enunciazione. Che il rapporto fra paesaggio ed io sia coerente (prima stagione) o arbitrario e paradossale (seconda stagione), con le conseguenze sul piano della rappresentazione che si sono potute osservare, il punto di vista sul paesaggio è comunque centrato sull'io-enunciatore. Basti pensare alla dicotomia che Montale istaura da giovane fra due poli definiti «io» e «non-io»: la realtà è ridotta a opposizione, mera alterità rispetto alla coscienza individuale. Questo non stupisce dato che la poesia della prima stagione poetica di Montale si iscrive nel genetiano *archigenre* lirico(47), che, per così dire, si può considerare il genere principe dell'espressione della soggettività(48). La questione si pone invece piuttosto per la seconda stagione montaliana, spesso approssimativamente definita «satirica», in virtù del titolo della quarta raccolta (*Satura*) e dall'abbondanza dei componimenti di tema satirico sulla società coeva. Tuttavia, poesie come *Sorapis, 40 anni fa* e sue omologhe, sempre più frequenti dal *Diario* in poi, attestano al contrario la sopravvivenza, *mutatis mutandis*, del genere lirico, anche se espresso con uno stile volutamente prosastico. È il rapporto fra io e non-io a cambiare, non il baricentro centrato sulla soggettività, come si è voluto dimostrare. Per Montale, il paesaggio è e resta 'alterità', dagli *Ossi* fino alle ultime poesie, che non fanno che accentuare, rompendo la dialettica coerente fra io e non-io, la prospettiva egocentrica della poesia.

Se si trasferiscono i termini del discorso in una prospettiva più attuale, ci si rende conto che l'approccio montaliano è estremamente antropocentrico. In primo luogo, come messo in evidenza, la natura esiste solo nelle trasposizioni risignificate dell'io: un archetipo culturale (il mare di *Antico...*), un paesaggio allegorico (le cime della Lunigiana in *Personae separatae*), una memoria intima (il lago di Sorapis in *Sorapis, quarant'anni fa*). In secondo luogo, è proprio il rapporto fra essere umano e natura a non essere problematizzato. L'unico rapporto che conta è quello fra individuo e paesaggio. Non sono date rappresentazioni della natura che prescindano, o almeno cerchino di prescindere, dall'individuo. Il punto di vista è quello strettamente umano. Per rendersi conto del forte antropocentrismo dell'approccio montaliano, basti leggere, in conclusione, un testo di Zanzotto scritto proprio nel 1943 (da *Dietro il paesaggio*, 1951) che si sofferma su un paesaggio in cui affiorano gli stessi temi, ad esempio, di *Personae separatae* e di *Sorapis, quarant'anni fa*: la memoria biografica e collettiva stratificata della guerra, l'allegoria del bosco, la relatività del tempo.

Indugia ancora la parvenza
dei soldati selvaggi
sulle porte, ed ostili
insegne sui fortilizi
alza la sera, chiama piazze a raccolta.

Un arso astro distrusse questa terra
profonda in pozzi e tane
s'avventa l'ombra dell'estate
da vicoli e da altane
e dai rotti teatri.

Nel disegno dei pavimenti
nelle crepe delle caserme
nelle clausure delle palestre
un morbo splende,
il vetro seme del gelo traligna
il vino e l'oro sui deschi appassisce.

Ma gloria avara del mondo,
d'altre stagioni memoria deforme,
resta la selva.(49)

Senza soffermarsi sull'esegesi del componimento(50), che rievoca un episodio della vita di Zanzotto (il suo servizio militare ad Ascoli Piceno) e l'armistizio dell'8 settembre, a cui si sovrappone in filigrana la memoria prenatale della battaglia di Vittorio Veneto, basti notare la differenza nella scelta del punto di vista. Lo sguardo dell'enunciatore si posa su diversi elementi senza ricostruire un paesaggio inquadrato da una prospettiva unica e senza manifestarsi nella propria individualità; d'altronde, si tratta di andare 'dietro' il paesaggio. La sovrapposizione di piani temporali, che pure era presente in Montale, non ha come garante l'io, bensì – e questo è il vero e proprio nodo della questione – un elemento esterno all'io: la selva. È la selva, sottoposta a una temporalità che oltrepassa quella umana, a farsi garante della sovrapposizione temporale, e suo è il punto di vista – esterno e distaccato – sulle vicende umane. Se come argomenta persuasivamente Niccolò Scaffai, lo «straniamento» è la strategia letteraria al cuore della matrice ecologica nella letteratura(51), la poesia citata di Zanzotto può essere più agevolmente inserita in questo campo, mentre quelle di Montale no.

Per concludere la riflessione si può ricordare quanto la poesia di Montale è stata rivoluzionaria per la tradizione italiana: nello stile, nei temi trattati, nella tensione etica e nella profondità filosofica. Tuttavia, si rivela, anche con un sintetico, quasi superficiale, confronto con un autore della generazione successiva, come Zanzotto(52), estremamente più classica, invece, nell'impostazione di fondo che regola il rapporto fra essere umano e natura. Innanzitutto, la natura è inquadrata solo come paesaggio, quindi come *forma mentis* antropocentrica. Per giunta, l'unico punto di vista possibile è quello umano sull'alterità naturale. Se anche alcuni contenuti, per esempio la devastazione della guerra sul paesaggio, possono anticipare la coscienza ecologica(53), non ne anticipano certo le modalità espressive. Il modello poetico montaliano, quindi, pur essendo estremamente prezioso e per molti versi ancora attuale per le nuove generazioni di poeti fino ad oggi, resta ancorato – nella concezione antropocentrica del rapporto fra essere umano e natura – a una visione del mondo oramai profondamente messa in discussione. La poesia contemporanea sta sperimentando, sull'argomento, nuove modalità che – se non ribaltano del tutto il paradigma – ne mostrano certo le fragilità(54).

Andrea Bongiorno

Note.

- (1) Fra i numerosi contributi sul tema, si rinvia ai due più facilmente accessibili e pertinenti all'argomento di analisi: cfr. P. Polito, A. Zollino, a cura di, *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno «Credo che non esista nulla di simile al mondo», Parco Nazionale delle Cinque Terre, Riomaggiore-Monterosso (La Spezia), 11-13 dicembre 2009, Firenze, L. S. Olschki 2011 e cfr. G. Sangirardi, *La nature foudroyée. Le paysage comme icône de l'indicible dans Ossi di seppia de Montale*, in Id., a cura di, *Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nous jours*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon 2006, pp. 139-153.
- (2) M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti 2014.
- (3) *Ibidem*, pp. 11, 87, 121.
- (4) Cfr. B. Westphal, *Pour une approche géocritique des textes. Esquisse*, in Id., a cura di, *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM 2000, pp. 9-39, cfr. *ibidem*, p. 17; sulla dimensione culturale della rappresentazione, si veda anche Id., *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit 2007, p. 17.
- (5) Cfr. M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki 2005, p. 41 e cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017, pp. 24-25.
- (6) Per una storia del paesaggio letterario, cfr. M. Jakob, *op. cit.*, p. 51-225.
- (7) Cfr. M. Jakob, *op. cit.*, p. 9 e cfr. P. Betta, M. Magnani, *Paesaggio e letteratura*, Parma, Maccari 1996, p. 9.
- (8) E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Prefazione di F. Farinelli, Venezia, Marsilio 2008, p. 138 (prima edizione: Roma-Ivrea, Edizioni di comunità 1974).
- (9) Cfr. P. Betta, M. Magnani, *op. cit.*, p. 5.
- (10) Cfr. M. Jakob, *op. cit.*, p. 41.
- (11) Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., pp. 24-25.
- (12) Affermazione di Montale, trascritta da S. Verdino, *L'ultimo paesaggio*, in P. Polito, A. Zollino, a cura di, *op. cit.*, p. 15.
- (13) Sic! Molto probabilmente un gallicismo dal francese «irréductible».
- (14) E. Montale, *Quaderno Genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori 1983, pp. 24-25.
- (15) Si osserva qui l'importanza presso Montale, già dal 1917, del legame tra figurazione e musica, a questo proposito si veda S. Verdino, *Walter Closet e il suo mondo. Appunti su Montale e la pittura*, in M. Ciccuto e A. Zingone, a cura di, *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Viareggio, Baroni 1998, pp. 467-480 (cfr. *ibidem*, p. 470); si veda anche A. del Puppo, *Montale e le arti figurative*, in P. Marini, N. Scaffai, a cura di, *Montale*, Roma, Carocci 2019, pp. 267-279 e S. Verdino, *Montale e la musica*, in P. Marini, N. Scaffai, a cura di, *Montale*, cit., pp. 281-295; occorre ricordare anche le influenze del simbolismo francese su questa teoria montaliana, si veda la nota di Barile a E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., pp. 128-129 (n. 73).
- (16) E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., p. 53; per un commento dei brani citati e dei due termini utilizzati, cfr. G. Sangirardi, *La nature foudroyée*, cit., pp. 143-145.
- (17) E. Montale, *Antico, sono ubriacato dalla tua voce... (Ossi di seppia)*; tutte le citazioni montaliane sono attinte da Id., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi 1980, edizione d'ora in poi abbreviata con la consueta sigla OV; su questa poesia, si rimanda almeno al principale commento: cfr. E. Montale, *Ossi di seppia*, P. Cataldi, F. d'Amely, a cura di, Milan, Mondadori 2003, pp. 121-122, 126-129.
- (18) Su questa poesia si veda E. Bonora, *Ipotesi per "Tempo di Bellosguardo"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCVI, 495, 1979, pp. 376-391; si vedano anche Romano Luperini, *Storia di Montale*, Rome-Bari, Laterza 1986, pp. 92-96, M. Colella, *Dal "gesto" alla "Bufera": Bellosguardo e Finisterre*, «Satura», VII, 28, 2008, pp. 42-64, il commento introduttivo in E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Mondadori 2011, pp. 159-160; si segnala infine, sul ruolo di questa poesia nel processo di rovesciamento del *topos* del *locus amoenus*, N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., pp. 93-94.
- (19) Ragion per cui, ad esempio, Dante Isella a deciso di pubblicare e commentare queste poesie in una edizione autonoma: cfr. E. Montale, *Finisterre (versi del 1940-42)*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi 2003, pp. IX-XVII.
- (20) E. Montale, *Il rumore degli émbriici distrutti... (La bufera e altro)*, v. 2, cfr. OV.
- (21) Da una lettera di Montale a Silvio Guarnieri, cfr. E. Montale, *Finisterre, dopo, intermezzo* [Milano, 29 novembre 1956], in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1996, pp. 1516-1520, cfr. *ibidem* p. 1516; la bibliografia sul tema è vastissima, si rinvia alla recente introduzione di Niccolò Scaffai all'edizione commentata della *Bufera*: N. Scaffai, *Introduzione*, in E.

- Montale, *La bufera e altro*, a cura di I. Campeggiani, N. Scaffai, Milano, Mondadori 2019, pp. XCV-CXV, cfr. *ibidem*, pp. XCVII-XCVIII.
- (22) Salvo qualche tentativo di contatto da parte di Montale, a cui Brandeis non risponderà: cfr. E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli, Milano, Mondadori 2006.
- (23) E. Montale, G. Contini, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi 1997, pp. 77-78.
- (24) *Ibidem*, p. 77.
- (25) Difatti, dopo aver letto la poesia, Contini stesso scriverà a Montale (18 febbraio 1943) confessando di riconoscersi «frazione di parte in causa», cfr. *ibidem*, pp. 82-83.
- (26) E. Montale, *Persona separatae (La bufera e altro)*, cfr. OV.
- (27) Per dei commenti dettagliati, si rinvia ai commenti di Isella (E. Montale, *Finisterre*, cit., pp. 35-39), de Rogatis (T. de Rogatis, *Personae separatae. «L'ambivalenza dell'incarnazione»*, in *Mappe del tempo. Eugenio Montale e T.S. Eliot*, Pisa, Pacini 2012, pp. 101-145), Romolini (M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze, 2012, pp. 79-88) e Campeggiani-Scaffai (E. Montale, *La bufera e altro*, cit., pp. 71-79).
- (28) Cfr. T. de Rogatis, *Personae*, cit., p. 119.
- (29) E. Montale, *A mia madre (La bufera e altro)*, vv. 3-4, cfr. OV.
- (30) I cronotopi sono stati individuati rispettivamente da T. de Rogatis, *Personae*, cit. p. 119 e da L. Blasucci, *Esercizio esegetico su una lirica di «Finisterre» («A mia madre»)*, in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino 2002, pp. 185-202 (cfr. *ibidem*, pp. 189-190).
- (31) È stato proposto di non considerare la scia luminosa come quella di una stella cadente bensì come la luce di un aereo da guerra (E. Rovegno *Per entrar nel buio. Lettura di «Finisterre» di Eugenio Montale*, Genova, ECIG 1994, p. 108), de Rogatis invece rifiuta questa interpretazione (T. de Rogatis, *Per entrar nel buio*, cit., p. 125); se la scia è chiaramente quella di una stella cadente, non occorre però sottovalutare che nel contesto bellico i fenomeni naturali sono costantemente perturbati dalle operazioni militari.
- (32) Immagine che Dante stesso aveva preso in prestito dal mito di Polidoro raccontato da Virgilio (*Aen.* 3.24 e ss.); peraltro, la questione del corpo nell'Aldilà, pretesto compositivo di *Personae separatae*, costituisce uno dei problemi teologici più importanti della *Commedia* di Dante, problema che torna proprio nella «selva», il bosco, dei suicidi.
- (33) Come T. de Rogatis, *Personae...*, cit., pp. 117-119, si considera la «voce perenne» come grido del «bosco umano» (infatti, in Dante gli alberi dei suicidi parlano, voir Dante, *Inf.* 13.31-37); Isella la interpreta come voce eterna dell'afflato vitale (E. Montale, *Finisterre*, cit., p. 38).
- (34) Basti il rinvio alla scheda di Campeggiani-Scaffai in E. Montale, *La bufera e altro*, cit., p. 74.
- (35) Ne discutono dettagliatamente G. Traina, *Parole dell'atlante e lampi visti dal treno: il paesaggio sfuggente nell'ultimo Montale*, in P. Polito, A. Zollino, a cura di, *op. cit.*, pp. 3-13, e S. Verdino, *L'ultimo paesaggio*, cit., pp. 15-28.
- (36) Si rinvia ai due commenti seguenti: F. Ricci, *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci 2005, pp. 371-377 e E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, a cura di M. Gezzi, Milano, Mondadori 2010, pp. 393-398.
- (37) E. Montale, *Sorapis, 40 anni fa (Diario del '71 e del '72)*, cfr. OV.
- (38) Paola Nicoli, destinataria di alcune poesie degli *Ossi* e delle *Occasioni*, cfr. F. Ricci, *op. cit.*, p. 371.
- (39) Cfr. E. Montale, *I presse-papiers e Proteggetemi... (Quaderno di quattro anni)*, cfr. OV.
- (40) Cfr. nota 12.
- (41) La questione è stata indagata da molti critici in diversi modi, qualche rimando: cfr. B. Rosada, *Il contingentismo di Montale*, «Studi Novecenteschi», X, 25-26, 1983, pp. 5-56, cfr. R. Orlando, *Applicazioni montaliane*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore 2001, pp. 137-177, cfr. G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos 2002, p. 51, cfr. T. de Rogatis, *Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di Sotto la pioggia*, Punta del Mesco, Notizie dall'Amiata, «Allegoria», LXII, 2, 2010, pp. 7-23, cfr. A. Bardazzi, «Occasioni» e «Moments of being»: il modernismo di Montale, «Italianistica Debreceniensis», 23, 2017, pp. 21-37.
- (42) Molti critici hanno trattato in numerosi interventi critici (saggi, articoli, commenti ecc.) alcune questioni specifiche e puntuali sulla rappresentazione dell'acqua in Montale, tuttavia manca ancora una monografia o una raccolta di studi sull'immaginario dell'acqua nel poeta genovese.
- (43) «Ho creduto da bimbo che non l'uomo / si muove ma il fondale, il paesaggio. / Fu quando io, fermo, vidi srotolarsi / il lago di Lugano nel vaudeville / di un Dall'Argine che probabilmente / in omaggio a se stesso, nomen omen, / non lasciò mai la proda. Poi mi accorsi / del mio puerile inganno e ora so / che volante o pedestre, stasi o moto / in nulla differiscono. C'è chi ama / bere la vita a gocce o a garganella; / ma la

bottiglia è quella, non si può / riempierla quando è vuota.» E. Montale, *Presto o tardi (Diario del '71 e del '72)*; cfr. OV.

(44) Si rinvia ancora ai due commenti di Ricci e Gezzi: cfr. F. Ricci, *op. cit.*, pp. 187-191 e cfr. E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, cit., pp. 205-209.

(45) Su questa poesia e le sue fonti, i commenti di Arvigo, Cataldi-d'Amely e Cencetti: cfr. T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia*, Carocci, Roma 2001, pp. 124-129, cfr. E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., pp. 93-95 e cfr. C. Cencetti, *Gli «ossi brevi» di Eugenio Montale. I “veri” significati, analisi metrico-stilistica, commento*, Corazzano (PI), Titivellus 2006, pp. 163-166.

(46) Si rinvia a un articolo di chi scrive, il tema del sapere paradossale del vecchio Montale è discusso più approfonditamente: A. Bongiorno, *Xenia e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva*, «Kepos», I, 2, 2018, pp. 55-78.

(47) G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil 1979, p. 69.

(48) Senza soffermarsi su complesse questioni di teoria della letteratura, si considerino le tesi di fondo di A. Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga 2003, sul versante italiano, il fondamentale G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino 2005, e sulla finzionalità dell'effetto voce soggettivo nella lirica, il recente e dibattuto, J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge-London, Harvard University Press 2015.

(49) A. Zanzotto, *Adunata (Dietro il paesaggio)*, cfr. Id., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G. M. Villalta, Milano, Mondadori 1999.

(50) Si veda il commento, cfr. *ibidem*, p. 1410.

(51) Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., pp. 26-28, si rinvia ugualmente alle ricerche in corso presso la rivista «Beetween» (XII, 23) che porteranno a una pubblicazione nella primavera 2022 di un numero monografico dedicato allo straniamento.

(52) Un confronto più argomentato, sugli stessi temi, ampliando notevolmente lo spazio dedicato alla poesia di Zanzotto, sarà pubblicato da chi scrive nel corso del 2023 presso la rivista «Cahiers d'études romanes».

(53) Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 181.

(54) Sul Novecento letterario (e poetico), cfr. *ibidem*, pp. 174-183; per una panoramica sulla poesia ecologica contemporanea in Italia, si rinvia all'intervento di Niccolò Scaffai al convegno TwentyTwenty Extended Conference. Interpreting 21st Century Poetry (25 maggio 2021), disponibile online (<https://polisemie.it/2021/01/19/past-sessions/> [link consultato il 16/07/2021]).

OLTRE L'UMANO, PER UN'UMANA SPERANZA. LA NATURA IN MARIO LUZI E ITALO CALVINO

1. La fiducia nella continuità

Parrebbe difficile trovare due autori più diversi di Luzi e Calvino, non solo sul piano della forma ma anche su quello delle convinzioni esistenziali. Eppure i due convergono nella loro maturità verso una visione del mondo sorprendentemente simile, fondata sulla percezione dell'unità cosmica. Tutti gli esseri cioè sono considerati espressione di un unico principio vitale, descrivibile come una «sola universale sostanza»(1) o, in termini quasi panteistici, come l'«anima del mondo»(2). La letteratura costituisce un essenziale strumento di «identificazione» con tale sostanza(3), tanto che per Luzi la poesia stessa può essere definita come l'«anima del mondo»(4). Per questo la letteratura è chiamata a costruire un rapporto profondo e meditato con la natura, giacché quest'ultima costituisce la principale garante di continuità(5). Nella prospettiva umana infatti il mondo appare discontinuo, sia nello spazio (ogni essere è separato dagli altri da confini netti), sia nel tempo (ogni vita è un segmento compreso tra nascita e morte)(6). Al contrario la natura non conosce vere delimitazioni: «L'unità», scrive Luzi, «è evidentemente nella natura e la poesia è fatta per riscoprirla»(7).

Non stupisce dunque che la natura sia una presenza così fondamentale nella poesia luziana, in cui si manifesta a volte nella forma della personificazione(8), a volte attraverso la descrizione di paesaggi o di singoli elementi che additano l'unità universale (anche un «ghiro» o un «minuscolo piumato» portano infatti in sé tutto il mondo(9)). In tal modo il poeta si sforza di cogliere nella vita il «riflesso» della «continuità», che è «duro, ambiguo, visibile alla talpa e alla lince», quindi percepibile solo da chi si cali nella prospettiva della natura(10). Anche l'opera calviniana rivela il costante tentativo di riscoprire un rapporto autentico con il mondo naturale, arrivando per questa via a un'esperienza di totalità. Il *Barone rampante* per esempio si sforza di entrare in comunione con «ogni foglia e scaglia e piuma e frullo», cercando nella foresta «qualcosa che abbracci tutto»(11). E altrettanto emblematico è il caso di Palomar, che cerca nella contemplazione del cielo l'accesso a «un tempo continuo e immutabile, separato dal tempo labile e frammentario degli accadimenti terrestri»(12); o ancora, contemplando uno stormo di uccelli, «si sente preso in una trama la cui continuità si estende uniforme e senza brecce»(13).

Tale ricerca non implica, beninteso, il rifiuto della storia, ma piuttosto il tentativo di rivitalizzare quest'ultima immergendola nel *continuum* naturale. «La poesia», per citare ancora Luzi, «collega [la vita umana] con il ritmo della natura, [...] quindi dà un senso a ciò che sembra non più averne»(14). Emblematico un componimento di *Sotto specie umana*, in cui il poeta auspica apertamente che la storia non resti estranea al flusso vitale, bensì venga riassorbita «nell'amalgama [...] nell'unità»(15). Allo stesso modo i personaggi calviniani, anche quando si rivolgono di preferenza all'ambiente naturale, mirano al riconoscimento di una continuità che includa e salvi la storia umana. Il barone Cosimo infatti partecipa attivamente alla storia del proprio tempo, elaborando un progetto utopico che valorizza tanto i diritti degli uomini quanto quelli degli animali e delle piante(16). Palomar, dal canto suo, spera che «la nostra bruttezza, rifrangendosi nelle sfaccettature d'un enorme occhio d'insetto», possa ricomporsi «in un disegno d'assoluta perfezione»(17). In breve, come riassume Piacentini, «nell'uscita dall'antropocentrismo rispondiamo alle istanze della condizione umana»(18). La parola e l'azione dell'uomo cioè, lungi dall'essere svilite, acquistano significato proprio perché ricondotte al più ampio «discorso naturale», al «filo del discorso che scorre là dove le parole tacciono»(19).

Ancor più concretamente riscoprire l'unità insita nella natura significa opporsi al divenire che segna l'esperienza umana, in altre parole alla morte. Per Luzi infatti la continuità della vita naturale è promessa di resurrezione e annuncio dell'eternità divina, tanto che come osserva De Angelis il suo paesaggio si può definire «metafisico» non perché «già metafisico in partenza», ma perché in esso si concretizza «la drammatica tensione all'eterno»(20). Per Calvino invece la natura è custode d'una speranza alternativa a quella religiosa, quasi una forma laica di immortalità(21). Tale connotazione

si deve, in primo luogo, alla ciclicità propria dei processi naturali, per la quale tutto ciò che passa è destinato a ritornare; un concetto, commenta Calvino, che può essere «terribile, ma mai disperato», appunto perché implica la non-definitività di qualunque morte(22). I mutamenti stagionali della vegetazione ne offrono l'esempio più immediato e per questo sono fortemente presenti nella produzione luziana. Già in *Un brindisi* troviamo un componimento dal titolo significativo, *Continuità*, nel quale il poeta descrive il «ridente mistero» dell'alba e della primavera che ciclicamente ritornano(23). Ma è soprattutto da *Primizie del deserto* che la rinascita ciclica della natura – evidenziata sin dal titolo – diventa uno dei pilastri su cui si fonda la concezione luziana di un mondo «giusto», nel quale cioè ogni elemento acquista significato all'interno dell'ordine complessivo(24). La raccolta più emblematica in proposito è forse *Dal fondo delle campagne*, in cui il poeta affronta la morte della madre inscrivendola «nel ciclo naturale della terra come origine continua»(25). Anche Calvino si richiama talora alla «perpetuità del vegetale» per trarne una speranza di rinnovamento(26), ma la sua immaginazione è stimolata soprattutto dai cicli cosmologici. Nel racconto *Un segno nello spazio*, per esempio, le rivoluzioni della galassia hanno una connotazione inizialmente positiva, giacché offrono all'immortale protagonista l'occasione di ritrovare ciò che ha perduto, di «riprendere il filo dei [...] ragionamenti»(27). A questo tema si lega anche la fascinazione di Calvino per buchi neri e supernove, che costituiscono «immagini di catastrofe ma anche di nascita, di genesi [...] o di permanenza»(28). Nell'universo infatti nessuna distruzione è definitiva, al contrario proprio dall'esplosione più tremenda può generarsi un nuovo mondo; e forse il cosmo intero, come ipotizzato nel racconto *Ti con zero*, è destinato a infiniti cicli di morte e rinascita(29).

C'è anche una seconda declinazione della continuità naturale, considerata non nella forma di un ripetersi circolare bensì di un perpetuo flusso lineare. La vita di ciascun essere, cioè, non finisce mai propriamente perché si trasfonde in quella di altri, in un processo continuo di metamorfosi che modifica le forme senza incidere sulla sostanza, senza intaccare cioè l'«anima del mondo». «La legge [della natura] non è la morte ma la metamorfosi», osserva Luzi(30). E un messaggio simile è posto da Calvino sulle labbra di Gurdulù nel *Cavaliere inesistente*: «Diventerai erba, poi latte delle mucche che mangeranno l'erba, sangue di bambino che ha bevuto il latte, e così via. Vedi che sei più bravo a vivere tu di me, o cadavere?»(31) In quest'accezione la continuità si concretizza esemplarmente nella generazione biologica: uno dei «dispositivi», secondo Palomar, con cui l'uomo può combattere la morte, insieme alla trasmissione culturale (ma in realtà i due meccanismi si fondono in uno solo)(32). Tale motivo acquista particolare risalto nelle *Cosmicomiche*, in particolare nel trittico *Priscilla* che raffigura la generazione in tutte le sue forme: mitosi, meiosi, riproduzione sessuata. Qui l'individuo è definito chiaramente come un canale attraverso cui il patrimonio genetico della specie e la vita in generale si preservano nel tempo(33). Luzi dal canto suo allude più volte al processo generativo sempre in atto nella natura(34), rappresentandolo anche attraverso immagini metaforiche come il fiume che penetra nel «grembo» della città o le nubi che fecondano le montagne(35). Più in particolare diversi componenti insistono sulla trasmissione intergenerazionale, comunicando, per citare Verdino, «un senso della famiglia o della genia come ordinato scorrimento negli evi opposto ai baratri di discontinuità della coscienza umana»(36).

Tale continuità peraltro riguarda non solo la specie umana ma anche quelle animali(37), e del resto per Luzi non c'è una netta distinzione tra le due. Ogni essere vivente è infatti l'anello di una catena sovra-individuale e sovra-specifica: porta inscritta in sé la memoria della propria specie e, ancora più addentro, una memoria universale, che risale alla «prealba della mente / e della materia»(38). Tutti gli esseri partecipano quindi a una «mente» collettiva(39), il cui sviluppo precede la specie umana e forse le sopravvivrà, dal momento che la storia è solo un «ingrediente» della vita universale(40). Significativa in proposito la poesia *Germinale*, in cui il poeta sembra assumere il punto di vista della stessa «anima del mondo»: «Che forma prenderà, / di rettile, di alato, / di alitante? o niente, / forma non avrà / ma vita, vita solamente / per un evo, per un istante.»(41) Tale plasticità può ricordare quella del calviniano Qfwfq, ora animale, ora uomo, ora essere indefinibile, sempre uguale e sempre diverso nel progredire delle ere. Addirittura l'autore ipotizza un futuro in cui Qfwfq e Priscilla saranno pure «istruzioni elettroniche», in cui dunque la vita proseguirà

attraverso generazioni di macchine(52). Un'idea adombrata anche in una fondamentale lettera a Timpanaro degli anni '70: la conclusione della storia umana non segnerà la fine della vita ma la sua prosecuzione sotto altre forme, magari quelle di «macchine autoriproducentisi» o di «altre specie animali di questo o di altri pianeti»(43).

Riassumendo, che si adotti una prospettiva ciclica o lineare, la natura appare come il luogo dell'immutabilità nel movimento: le singole estrinsecazioni mutano continuamente, ma la vita nel suo complesso rimane invariata. Tale concetto è riassunto da Calvino nell'emblema della fiamma, «immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna»(44). L'articolo *Le fiamme in fiamme* si costruisce proprio attorno a questo simbolo, arrivando alla conclusione che «esserci» significhi necessariamente «bruciare»: ogni creatura è destinata a consumarsi nel fuoco universale, ed è una sorte che deve essere accettata(45). Si tratta di un imperativo piuttosto simile a quello che risuona nell'opera luziana: «Devi / essere. [...] / Anima e corpo indefettibilmente ardere»(46). Anche Luzi infatti ricorre spesso alla simbologia del fuoco per rappresentare l'unità vitale: ogni essere è parte del crogiolo della vita(47), di una sola vampa o fiamma(48), e la sua salvezza sta proprio nel vivere fino in fondo questo destino. Va detto tuttavia che, mentre Calvino apprezza la costanza formale della fiamma, Luzi ammira al contrario la capacità del fuoco e della luce di dissolvere tutte le forme, restituendo le cose all'unità indivisa(49). Da questo punto di vista quindi la fiamma calviniana trova forse un più esatto equivalente in un'altra immagine tipica della poesia luziana: il fiume, metafora del fluire vitale al quale l'uomo è chiamato ad abbandonarsi come il pesce nella corrente (immagine che ritroviamo anche nel primissimo romanzo di Calvino, *I giovani del Po*)(50).

Restando nel campo semantico dell'acqua, poi, troviamo un altro simbolo della continuità naturale che ricorre in entrambi gli autori: il mare, portatore di un significato affine ma non identico a quello del fiume-fiamma. Se infatti quest'ultimo pone in rilievo il dinamismo metamorfico della natura, il mare ne evidenzia piuttosto l'unità indifferenziata e generativa; simboleggia cioè la natura come bacino della vita, matrice da cui tutto si sviluppa. Non per nulla nella poesia luziana il mare è spesso associato al grembo(51), mentre Calvino lo descrive più volte come luogo della mescolanza e della potenzialità(52). Di conseguenza immergersi mentalmente nel mare può significare per entrambi gli autori riconnettersi alle radici profonde dell'Essere, riscoprendo nella natura un territorio incontaminato da cui la vita può ripartire(53). Tuttavia il mare può assumere anche un significato negativo, a causa della sua uniformità e dell'impossibilità di un mutamento che vada oltre l'agitazione superficiale. «L'immagine di cui soffro è del mare / [...] tutto intero ed immobile e febbrile» scrive infatti Luzi in *Invocazione*(54). Anche il Palomar calviniano, se da un lato prova sollievo di fronte alla continua metamorfosi del mare – simbolo della capacità della vita di rigenerarsi superando tutte le catastrofi(55) – dall'altro ne è frustrato, giacché essa vanifica ogni schema interpretativo(56). Del resto Calvino sceglie come metafora negativa dell'indifferenziato proprio il «mare dell'oggettività»(57), e la pietrificante Medusa delle *Lezioni* è appunto una divinità marina.

Dunque il mare può rovesciarsi da grembo vitale in luogo mortifero e fonte di alienazione (di «estranianza»(58)). E anche da questo punto di vista il campo simbolico dell'acqua e quello del fuoco si toccano, dal momento che il mare assume la stessa valenza del magma, emblema di indifferenziazione e distruzione(59). Ciò mette in luce, più in generale, l'ambivalenza della natura stessa, che può essere fonte di speranza ma anche di disperazione. Infatti, se è vero che la ciclicità implica una perenne possibilità di rinascita, essa può connotarsi anche come una ripetizione sterile, che non consente alcun cambiamento reale. Per questo la Terra è definita, nell'*Invocazione* luziana, «sfera angosciosa di Parmenide»(60), e tale percezione si estende a tutto l'universo nelle *Cosmicomiche*: «Non c'era più modo di fissare un punto di riferimento: la Galassia continuava a dar volta ma io non riuscivo più a contare i giri, qualsiasi punto poteva essere quello di partenza»(61). Il valore stesso dell'esistenza individuale appare dubbio se la si considera come una mera estrinsecazione della sostanza universale, come mettono bene in luce alcuni passaggi di *Priscilla*(62). Per questo motivo Luzi tiene a precisare che la vita di ciascuno è «consumata, ma non vanificata», ossia non è ininfluente pur essendo una manifestazione transitoria del Tutto(63). Si

tratta però, per sua stessa ammissione, di un tema delicato, che conserva sempre un fondo di ambiguità(64).

2. La speranza nella discontinuità

D'altra parte la natura si caratterizza anche come il luogo per eccellenza della discontinuità, intesa anzitutto come metamorfosi. Essa infatti è percorsa da mutamenti incessanti, talora contraddittori e imprevedibili, in una profusione di forme senza risparmio che contrasta con la programmaticità tipica dell'esistenza umana(65). Dunque il «tempo continuo, unico e infinito» passa, nelle parole di Calvino, «attraverso il suo contrario, [...] il tempo frammentato e plurimo di ciò che s'avvicenda, si dissemina, germoglia, si dissecca e marcisce.»(66) Più in particolare nell'opera calviniana la coesistenza di continuità e discontinuità è talora espressa come trasformazione in innumerevoli forme di un'unica sostanza (si pensi ai personaggi fortemente metamorfici di *Qfwfq* e *Gurdulù*); in altri momenti invece è descritta come ricombinazione in strutture diverse di un numero finito di elementi (riflessa in particolare nelle opere combinatorie). Tali meccanismi – in fondo equivalenti, come ha sottolineato Barenghi(67) – trovano i loro modelli ideali rispettivamente nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nell'atomismo di Lucrezio, i due punti di riferimento individuati nelle *Lezioni americane*(68). Luzi, dal canto suo, individua più generalmente nel mondo naturale una profonda coesistenza di unità e molteplicità, essere e divenire: «C'è / sottile un lavorio / nel mondo che diviene ed è» è il commento con cui accompagna la descrizione della *Primavera onnipresente*(69). Lo stesso connubio affiora anche diverse volte nello sguardo femminile, giacché la donna possiede una maggiore affinità con la natura rispetto all'io poetico(70).

Del resto anche Calvino associa ripetutamente il mondo femminile a quello naturale, che viene così «sessualizzato», divenendo oggetto del desiderio dei protagonisti maschili(71). Tale associazione contribuisce, nell'opera di entrambi gli autori, a caratterizzare la natura come un'alterità mai pienamente comprensibile (giacché presuppone una modalità di pensiero diversa da quella culturale-maschile), ma proprio per questo affascinante. In particolare essa si associa al mondo delle emozioni, che è per definizione poco controllabile e perciò può essere percepito come minaccioso, ma che costituisce comunque un'essenziale via d'accesso alla pienezza vitale. Tale è per esempio il significato dell'enigmatica «coda di opossum» che compare al termine del componimento luziano *L'uno e l'altro*(72): essa simboleggia il «mondo oscuro della natura, [il] mistero biologico presente nel mondo», e si identifica con l'amore di cui la coppia protagonista – persa nei propri ragionamenti – appare mancante(73). Similmente nel *Barone rampante*, o nella *Storia dell'Orlando pazzo per amore*, penetrare nella foresta significa anche incontrare l'eros, acquisendo così inedite possibilità di conoscenza(74). In quest'ottica dunque la natura si delinea come il luogo del dinamismo e della passione, in opposizione alla cultura che tenta di inscrivere il mondo in categorie immutabili e onnicomprensive: la discontinuità vitale contro la continuità artificiale.

Tale caratterizzazione si traduce, sul piano etico, nell'invito a sperare nel nuovo e nell'imprevisto, anche in condizioni apparentemente imm modificabili. Significativo in merito il racconto cosmicomico *L'origine degli uccelli*, che prende avvio dall'imprevedibilità delle evoluzioni naturali e in specie dall'inaspettata comparsa dei primi uccelli: «Quello che prima tutti credevano di capire, il modo semplice e regolare per cui le cose erano com'erano, non valeva più; [...] E tutti avevano l'aria di chi aspetta da un momento all'altro qualcosa: non il succedersi puntuale di cause ed effetti, come un tempo, ma l'inaspettato»(75). Tale racconto esemplifica l'atteggiamento di apertura non ideologica al mondo che Calvino raccomanda lungo tutta la sua produzione, pur con declinazioni diverse(76). Allo stesso modo Luzi ammonisce ripetutamente il lettore a non chiudere la strada alla speranza, giacché nessuno può comprendere appieno le metamorfosi in atto: «Non è misura umana / quella del mutamento, pensa, / è ben altri da te / chi calcola la differenza»(77). Modelli emblematici di questo atteggiamento si trovano in diverse opere teatrali: Sinesio, Rosales, Benjamin Constant arrivano tutti a riconoscere una positiva ignoranza riguardo gli sviluppi dell'esistenza e perciò,

abbandonata la tentazione di «almanaccare», concludono che «il nuovo è la speranza. E questa vince su tutto.»(78)

D'altro canto la riflessione sulla natura fa emergere anche una seconda accezione di discontinuità, associata al concetto di evoluzione. Gli studi scientifici infatti, a partire da quelli di Darwin, hanno messo in luce come il mondo sia impegnato in un percorso di trasformazione fatto di cambiamenti lentissimi; dunque la natura non si mantiene esattamente uguale a se stessa, sebbene le discontinuità che la caratterizzano siano visibili solo sul lungo periodo. Tale concetto, passando attraverso la teologia di Teilhard de Chardin, plasma in profondità la visione di Luzi: il mondo gli appare come una creazione *in itinere*, che cresce gradualmente diventando ciò che è da sempre in potenza, come la pianta che si sviluppa dal seme(79). Di conseguenza il tempo della natura è insieme ciclico e lineare, come spiega il poeta stesso: «Nessuna primavera è uguale all'altra; [...] nessuna cosa che ritorna, ritorna uguale, [...] [ma] torna dopo un cumulo di esperienze e di avvenimenti [...] che modificano il totale.»(80) Allo stesso modo l'acqua del fiume è destinata a tornare alla sorgente, nel perenne ciclo dell'acqua, ma insieme è diretta verso la foce, meta finale che non implica «la pura ripetizione del già stato», bensì qualcosa di «non conosciuto / che si genera dal mutamento / di quella continuità»(81). Più in particolare il mondo è segnato per Luzi da una duplice discontinuità: da un lato si è verificata una frattura rispetto a una condizione di unità originaria, che ha dato origine a una realtà frammentata e confusa; dall'altro lato il mondo è incamminato verso un recupero dell'unità, che non implica un semplice ritorno alle origini bensì l'acquisizione di uno stato nuovo, distinto sia dall'unità iniziale sia dalla frammentarietà attuale.

In questa prospettiva dunque l'unità – ossia l'armonia tra tutti gli esseri nell'appartenenza a un solo principio vitale – non appare più come una realtà presente, bensì come punto di partenza e d'arrivo di un percorso(82). La natura in altri termini è portatrice di una memoria e di una promessa, e il compito della poesia è tenerle vive entrambe, in modo che la nostalgia sia alimento del desiderio(83). Ciò risulta singolarmente consonante con un'osservazione di Calvino: «La lacerazione c'è nel *Visconte dimezzato* e forse in tutto ciò che ho scritto. E la coscienza della lacerazione porta il desiderio d'armonia [...] Vorrei che questo si raccogliesse da quell'insieme di frammenti che è la mia opera.»(84) Anche nelle pagine calviniane emerge infatti – sebbene in modo più problematico – l'idea di un'unità originaria e perduta, da un lato, e di un'unità finale verso cui il mondo è incamminato, dall'altro(85). Quest'ultima è talvolta descritta attraverso l'immagine di un cristallo universale, emblema di un ordine assoluto(86); il che può ricordare la «fisica perfetta» o «matematica celeste» ricercata dalla poesia luziana, anch'essa concretizzata occasionalmente in una gemma o in un cristallo(87). Perciò, se Luzi definisce il mondo «creazione incessante»(88), Calvino lo considera (almeno a tratti) come una «creazione collettiva»(89), che procede «verso una forma futura»(90). Per citare ancora la lettera a Timpanaro: «Io tendo a vedere nella 'storia della materia' [...] dall'atomo più semplice al più complesso, nella storia dell'universo, nella storia della vita, dell'evoluzione, e dell'uomo, [...] un processo di conoscenza-autotrasformazione-memorizzazione (cioè: lavoro).»(91)

Di conseguenza la natura rappresenta per entrambi il luogo di una discontinuità utopica, nel senso che l'unità vi si lascia intravedere in modo parziale, frammentario, come presentimento d'un destino ancora da realizzarsi. Perciò la natura appare anche come un insieme di segni, che se correttamente decifrati possono aprire uno spiraglio su una realtà diversa, positivamente discontinua rispetto a quella attuale. L'esempio più tipico è dato, nella poesia luziana, dai primi segni della primavera in arrivo, che il poeta è chiamato a interpretare sia nel loro significato letterale sia in quanto promessa di resurrezione(92). Ogni elemento del cosmo comunque può assumere per Luzi valore di segno: egli stesso indica come fondamento della sua poetica «l'attitudine a non considerare più il particolare come un particolare, ma come un assoluto significante [...] In ciascuno di questi particolari c'è il tutto»(93). La ricerca dei segni poi è un tema chiave anche nell'opera calviniana (basti pensare alla cosmicomica *Un segno nello spazio*) e non di rado assume una sfumatura utopica, sebbene si mantenga, a differenza della ricerca luziana, su un piano puramente terreno. Per Marcovaldo ad esempio gli elementi naturali veicolano una possibilità di significato e una speranza di vita migliore(94). Lo stesso valore acquista anche il paesaggio di

campagna al termine della *Nuvola di smog*(95); e questi sono solo due tra i tanti esempi possibili di quella che Calvino definisce «utopia pulviscolare» o discontinua(96).

Tale prospettiva peraltro ha l'effetto di attenuare gli elementi di ambiguità insiti nella continuità naturale. Anzitutto la ciclicità non oppone ostacoli al cambiamento ma addirittura lo favorisce, nella misura in cui consente un approfondimento della conoscenza e una riattualizzazione di potenzialità non pienamente sfruttate nel passato(97). Inoltre la tensione all'unità valorizza, paradossalmente, il molteplice: anche gli aspetti più minuti della realtà acquistano valore in quanto contribuiscono all'evoluzione universale e discretamente la rivelano. «Niente è come se non fosse stato» sentenza infatti Luzi(98), e ciò vale a maggior ragione per l'uomo, creatura sommamente imperfetta eppure necessaria per l'evoluzione cosmica(99). Similmente Calvino indica nell'umanità «la migliore occasione a noi nota che la materia ha avuto di dare a se stessa informazioni su se stessa»(100). Un concetto ben sintetizzato in un breve ma significativo passaggio dell'ultimo romanzo: «Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar»(101). Insomma, come sottolinea Pierangeli, «il mondo ha bisogno degli occhiali, cioè di uno sguardo imperfetto e labile per esistere.»(102)

D'altra parte anche nella prospettiva della discontinuità la natura non è priva di ombre. Infatti, per quanto il cammino dell'evoluzione possa essere positivo, esso è comunque doloroso: Luzi lo definisce un'«agonia», parola che si applica tanto al mondo umano quanto a quello naturale(103). Tale ambivalenza è evidente nel simbolo della fiamma, giacché la connotazione vitale e salvifica che il poeta le conferisce non basta ad annullare la sofferenza implicita nel bruciare(104). Ma persino l'arrivo della bella stagione implica per Luzi un cambiamento violento e doloroso: «È il tempo / che soffia nelle ceneri, ravviva / le faville sopite, dalle antiche / ferite spiccia sangue.»(105) Quanto a Calvino, anche nei momenti di maggiore ottimismo il progresso non gli appare mai scevro di sofferenza(106). Da qui l'ammonimento di Marco Polo: «Solo se conoscerai il residuo d'infelicità che nessuna pietra preziosa arriverà a risarcire, potrai computare l'esatto numero di carati cui il diamante finale deve tendere»(107). Oltre a ciò la fiducia nell'evoluzione positiva del cosmo è inevitabilmente oscillante. L'opera luziana evidenzia più volte l'incapacità dell'io poetico di interpretare i segni, il che solleva dubbi sull'esistenza stessa di un disegno da decifrare(108). In Calvino poi il dubbio è ancora più radicale, in assenza di un quadro religioso che si ponga a garanzia dell'ordine cosmico. La scienza infatti porta con sé implicazioni contrastanti: se da un lato le teorie evoluzionistiche rivelano un processo di perfezionamento continuo, dall'altro le conoscenze astronomiche poggiano su «un fondamento tragico: il processo irreversibile che conduce l'universo a decomporsi in una nube di calore.»(109) Perciò nel concetto calviniano di natura convivono l'idea di cosmo, governato da un principio razionale e incamminato verso una forma perfetta, e quella di caos, irrazionale e distruttivo.

3. La difficile ricerca dell'equilibrio

La connotazione ambivalente della natura, tanto nell'ottica della continuità quanto in quella della discontinuità, si traduce dal punto di vista pratico nell'oscillazione tra due opposti atteggiamenti. Entrambi gli autori manifestano infatti sia la volontà di abbandonarsi al flusso vitale, sia il desiderio di ritrarsene, circoscrivendo il caos attraverso modelli razionali. Del resto tale alternanza è intrinseca alla vita umana, tanto che De Carolis ha parlato a questo proposito di «paradosso antropologico»(110). È vero che, mentre Luzi manifesta una palese preferenza per il partito della naturalezza, Calvino tende a privilegiare quello della razionalità, tanto che le *Lezioni americane* descrivono l'attività umana (in specie la scrittura) come un tentativo di creare «zone d'ordine» in opposizione all'entropia universale(111). Tuttavia anche Calvino esprime talvolta un atteggiamento di «adesione radicale e quasi d'abbandono» al flusso naturale, pur nella consapevolezza del suo carattere entropico(112). Questa è per esempio la via additata dalle *Fiamme in fiamme* e percorsa da Orlando nel *Castello dei destini incrociati*. Del resto l'autore sa bene che il mondo della ragione può essere distruttivo quanto quello dell'irrazionale, fino a trasformare il mondo in «una Terra di

diaspro, [...] come pietrificata dalla Medusa»(113). Dunque anche l'opera di Calvino conosce, come quella di Luzi, il pericolo di un'«invetriata matematica» astratta dalla metamorfosi(114). A sua volta la poesia luziana, anche nelle raccolte più tarde e pacificate, non è immune da un'ombra di timore nei confronti del mondo esterno (storico e naturale), che si impone con tale «tracotanza» sull'io da minacciarne l'integrità(115), come un «artiglio» che ne penetri la carne(116).

Da questo punto di vista l'intera produzione dei due autori può essere letta come un tentativo di armonizzare i due poli del «paradosso antropologico», giacché solo l'unione virtuosa di razionalità e naturalezza consentirebbe di evitare due opposte 'morti': «la morte dell'anima implicita nella geometrizzazione e nelle rigide distinzioni [e] la perdita di sé nel regno del caotico e dell'indifferenziato»(117). Talora questa ricerca di conciliazione si concretizza nella dialettica tra personaggi di idee contrarie e, spesso, di sesso opposto. Nell'opera di Calvino tale schema è ripetuto innumerevoli volte; basti citare, a titolo d'esempio, il contrasto tra il razionalista Qfwfq e la sua imprevedibile compagna Vug, per la quale «l'ordine vero è quello che porta dentro di sé l'impurità, la distruzione»(118). Luzi, dal canto suo, utilizza lo schema dialogico soprattutto in *Nel magma*, contrapponendo ripetutamente due prospettive: una è segnata dalla necessità di incasellare e controllare, l'altra si affida al fluire del tempo, aperta a ogni cosa e al suo contrario(119). Più volte quest'ultima posizione è incarnata appunto da una donna, che rimprovera apertamente l'io poetico: «Ancora / levi come una spada, buona a che? / [...] Uomo chiuso all'intelligenza del diverso, / negato all'amore»(120). Anche il teatro drammatizza più volte lo stesso contrasto, come esemplarmente nel dialogo tra Benjamin Constant e la moglie Charlotte(121).

Anche la descrizione paesaggistica può farsi teatro della desiderata unione tra la ragione umana e la potenza vitale della natura. Diversi componimenti luziani per esempio descrivono l'incontro, altamente simbolico, tra la città e il fiume che l'attraversa. Il risultato è un duplice arricchimento: da un lato il fiume rivitalizza la città, nutrendola ed erodendola insieme (ossia riassorbendola nella propria continuità metamorfica); dall'altro lato la città canalizza in una forma le acque del fiume-tempo, offrendo un modesto ma non inutile contributo al suo procedere(122). Questo motivo affiora occasionalmente anche nella produzione calviniana. È significativo soprattutto un passaggio del *Castello dei destini incrociati*, in cui una ninfa acquatica rimprovera l'impermeabilità mortifera di una città in puro metallo(123). Ma già nel romanzo *I giovani del Po* il protagonista tentava una sintesi intellettuale tra la simbologia della città e quella del fiume(124). D'altro canto Calvino ha esplorato di preferenza un'altra interazione, di significato analogo: quella tra città e foresta. «Vorrei che la linfa della foresta attraversasse la città e riportasse la vita tra le sue pietre. Vorrei che in mezzo alla foresta si potesse andare e venire e incontrarsi e stare insieme come in una città.»(125) Questa frase, tratta da un racconto minore, potrebbe tranquillamente essere posta sulle labbra di Marcovaldo, che sogna appunto «una città di cortecce e squame e grumi e nervature»(126).

Anche le prose di viaggio, come *Le sculture e i nomadi*, ribadiscono una certa diffidenza nei confronti sia della natura (che ciclicamente si ripete senza mai mutare) sia della storia (fatta di momenti irripetibili, incisi in progressione lineare come i bassorilievi nella pietra). Ciò che l'autore auspica è piuttosto l'unificazione tra le due, qui simboleggiata dai tappeti (manufatti culturali che però seguono i nomadi nei loro spostamenti ciclici, analoghi ai mutamenti della natura)(127). Anche i giardini possono essere presi a emblema di tale unione, giacché implicano la «costruzione d'una natura padroneggiabile dalla mente perché la mente possa ricevere a sua volta ritmo e proporzione dalla natura»(128). Ma è soprattutto in un altro articolo della raccolta, *La foresta e gli dei*, che l'integrazione tra città e foresta si fa letterale, dal momento che i templi precolombiani, abbandonati da secoli, appaiono quasi assorbiti dalla vegetazione. Ne consegue che la foresta, sviluppandosi attorno a bassorilievi e iscrizioni, ne viene ridefinita, entrando a far parte del «discorso» umano; al contempo la pietra scolpita appare come un prodotto della foresta, rivelando che «in fondo a ogni discorso c'è lo scorrere della linfa nelle piante»(129).

Quest'immagine è paradigmatica, più in particolare, del duplice meccanismo che si attua nella scrittura, non solo nella visione di Calvino ma anche in quella di Luzi (giacché per entrambi la letteratura rappresenta il luogo per eccellenza dell'incontro tra natura e ragione). Da un lato, cioè, la scrittura cerca di introdurre il più possibile il mondo reale nel territorio del linguaggio, dall'altro

lato si sforza di immergersi nel muto flusso della vita naturale. Di conseguenza, se da una parte la natura tende ad apparire come un libro da decifrare, dall'altra i libri assumono idealmente l'aspetto di prodotti naturali. Tale interscambiabilità è esplicita nel *Barone rampante*, che accosta il dipanarsi dell'inchiostro sulla pagina a un intrico di rami e foglie(130), o anche nel *Cavaliere inesistente*, in cui lo spostamento dei personaggi e la conformazione del paesaggio si riflettono nei movimenti della penna(131). E se i narratori di questi romanzi 'scrivono' il paesaggio, gli abitanti di Tecla (una delle *Città invisibili*) 'leggono' il cielo stellato quasi fosse un progetto architettonico, mentre Palomar 'legge' la luna come se fosse un lunario(132). Il motivo della natura-libro torna più volte anche nella poesia luziana: già in *Onore del vero* il mare è una «pagina» su cui «qualcuno [...] / traccia un segno di vita, figge un punto»(133). In seguito il poeta paragona più volte il mondo a un volume le cui pagine sono sfogliate dal destino(134), e gli esseri viventi a «frasi» che, nonostante l'apparenza insignificante, assumono senso se considerate nel loro complesso(135). Va detto che la metafora non ha per i due autori lo stesso esatto significato. Calvino la deriva infatti dalla letteratura di matrice scientifica, in specie dai modelli di Lucrezio e Galileo; perciò l'accostamento tra libro e natura si declina, più esattamente, come parallelo tra gli atomi e le lettere dell'alfabeto (entrambe unità minime, combinabili in innumerevoli modi)(136). Per Luzi invece il riferimento primario è al Libro dei libri, la Bibbia, di cui la natura rappresenta un'integrazione; il mondo naturale cioè prosegue l'opera di rivelazione compiuta dalle Scritture(137).

Ad ogni modo la natura è per entrambi oggetto di 'lettura' e quindi sottoposta a un'opera di «umanizzazione», per usare un termine tratto ancora dalla lettera a Timpanaro(138). D'altra parte tale processo può compiersi, aggiunge Calvino, solo in virtù del meccanismo contrario: la 'naturalizzazione' dell'uomo, il superamento cioè di una prospettiva antropocentrica. A livello simbolico, come s'accennava, ciò comporta una de-umanizzazione del prodotto-libro, che aspira a connotarsi come spontanea espressione del fluire vitale. Si deve a questo comune obiettivo un ulteriore elemento di vicinanza tra i due autori, ossia l'eccentricità dei punti di vista che spesso adottano. Luzi ama infatti esplorare la mente degli animali, in cui la dote della «naturalità» si mostra spontaneamente e al massimo grado(139). Talvolta poi lo sguardo del poeta si cala perfino in materiali inanimati, come la terra o la pietra(140). Allo stesso modo Calvino si immedesima volentieri in entità animali o inanimate. A volte queste assumono direttamente il ruolo di narratori, altre volte sono i personaggi umani che cercano di condividere la loro prospettiva (grazie a un consapevole sforzo, come nel caso di Marcovaldo e Palomar, o con inquietante spontaneità, come in quello di Gurdulù(141)). Non solo: Luzi e Calvino esprimono anche il desiderio di superare qualunque punto di vista, arrivando all'impersonalità propria della natura. Il primo in particolare afferma che il poeta dovrebbe divenire «una personalità riassorbita e quasi invisibile»; solo in questo modo «gli sarà dato di percepire e di esprimere adeguatamente alcunché del ritmo perpetuo dell'esistenza, d'inserirvisi e di attingervi.»(142) La sua opera quindi non dovrebbe neppure sembrare un prodotto culturale, bensì qualcosa di già «esistente in natura», una semplice trascrizione di ciò che 'l'anima del mondo' gli detta(143).

Allo stesso modo Calvino ribadisce la necessità che lo scrittore si ponga a servizio del «mondo non scritto», lasciando che le cose parlino attraverso di lui(144). Celebre è a questo proposito la dichiarazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pronunciata per bocca dell'*alter ego* Silas Flannery: «C'è del pensiero nell'universo, questa è la constatazione da cui dobbiamo partire ogni volta. Potrò mai dire: "oggi scrive", così come "oggi piove", "oggi fa vento"? Solo quando mi verrà naturale d'usare il verbo scrivere all'impersonale potrò sperare che attraverso di me s'esprima qualcosa di meno limitato che l'individualità d'un singolo.»(145) Certo si tratta – ed entrambi gli autori ne sono consapevoli – di un traguardo mai pienamente raggiungibile; tuttavia è proprio in questa tensione che la letteratura compie la propria vocazione: comporre «un quadro della totalità partendo dalla singolarità delle esistenze umane»(146) o, nelle parole di Luzi, riconnettere la vita dell'individuo alla «vita transpersonale [...] dell'universo», così da attribuirle significato e valore(147).

Lucia Masetti

Note.

- (1) M. Luzi, *Lacrime*, da *Fraasi e incisi di un canto salutare*, in Id., *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Mondadori, Milano 1998, p. 862. Un'espressione pressoché identica (la «sostanza unitaria del tutto») è usata da Calvino nell'*Introduzione alle Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 1993, p. 13.
- (2) «Anima del mondo» è un'espressione chiave nell'opera di Luzi, a partire dalla raccolta *Fraasi e incisi di un canto salutare* (anche se il concetto è presente già in precedenza, sotto altri nomi). Si tratta di un consapevole richiamo all'*anima mundi* neoplatonica, nel quale però confluiscono suggestioni cristiane e orientalizzanti. Cfr. M. Luzi, *La porta del cielo*, a cura di S. Verdino, Piemme, Casale Monferrato 1997, p. 48. Tale espressione compare anche in un importante passaggio delle *Lezioni americane*. Cfr. I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 1995, p. 706.
- (3) Calvino, sulla scorta di Starobinski, descrive l'immaginazione (in specie letteraria) come uno strumento di «identificazione con l'anima del mondo». I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 706.
- (4) Cfr. M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia*, in Id., *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Garzanti, Milano 1995, p. 302.
- (5) Luzi definisce la natura «il mondo dell'essenza e della continuità», in contrapposizione al frammentario divenire della storia. Cfr. *Ibidem*, p. 300. La stessa connotazione emerge in molte narrazioni calviniane, come la *Storia dell'Orlando pazzo per amore* che indica esplicitamente nella foresta la sede della «continuità vivente». I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, 3 voll., Mondadori, Milano 2003, vol. II, p. 528.
- (6) Perciò gli uomini, e più in generale gli esseri pluricellulari, sono detti «i discontinui» nel racconto di Calvino *Priscilla. Morte*, da *Ti con zero*, *ibidem*, vol. II, p. 301.
- (7) M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia*, in Id., *Naturalezza del poeta*, cit., p. 299.
- (8) In alcuni casi la personificazione è esplicita, come in *Natura, lei* da *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 957. Più spesso nel pronome 'lei' confluiscono significati variegati: la natura, la vita, la storia, la poesia, la fede...
- (9) M. Luzi, *È buona*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in Id., *Ultime e ritrovate*, Garzanti, Milano 2014, p. 383.
- (10) M. Luzi, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, da *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., p. 379.
- (11) I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 598 e 773.
- (12) I. Calvino, *Palomar*, *ibidem*, vol. II, p. 912.
- (13) *Ibidem*, p. 927.
- (14) M. Luzi, *Conversazione. Interviste 1953-98*, a cura di A. Murdocca, Cadmo, Fiesole 1999, p. 3.
- (15) M. Luzi, *La purità dell'essere - ne aveva*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 45.
- (16) I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 764.
- (17) I. Calvino, *Palomar e Michelangelo*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1993.
- (18) A. Piacentini, *Tra il cristallo e la fiamma. Le Lezioni americane di Calvino*, Atheneum, Firenze 2002, p. 309.
- (19) Il termine «discorso naturale» proviene dalla raccolta di saggi M. Luzi, *Discorso naturale*, Messapo, Siena 1980, mentre l'espressione successiva proviene dal risvolto di copertina di *Palomar*, composto da Calvino e riportato in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1407.
- (20) M. De Angelis, *Breve viaggio tra le ombre di Mario Luzi*, in P. Baioni - D. Savio, a cura di, *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2014, p. 206. Sull'importanza spirituale del paesaggio nella poesia luziana cfr. F. Musarra, *I paesaggi terrestri di Mario Luzi*, "Revista de la Sociedad Española de Italianistas", XI, 2018, pp. 109-119.
- (21) Cfr. in particolare A. Mario, *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*, Firenze University Press, Firenze 2015 e K. Hume, *La commedia cosmica di Italo Calvino: una mitografia per l'età della scienza*, "Nuova Corrente", XXXIV, 99, 1987, pp. 85-106.
- (22) I. Calvino, *La foresta e gli dei*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 608.
- (23) M. Luzi, *Continuità*, da *Un brindisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 120.
- (24) Cfr. M. Luzi, *La porta del cielo*, cit., p. 29.
- (25) S. Verdino, *Introduzione a M. Luzi, L'opera poetica*, cit., p. XXIX.
- (26) I. Calvino, *Il tempio di legno*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 581.
- (27) I. Calvino, *Un segno nello spazio*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 110.
- (28) I. Calvino, *I buchi neri*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1474.

- (29) Cfr. I. Calvino, *Ti con zero*, dalla raccolta omonima, *ibidem*, vol. II, p. 314.
- (30) M. Luzi, *La creazione poetica?*, in *Naturalizza del poeta*, cit., p. 137.
- (31) I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 998.
- (32) I. Calvino, *Palomar*, *ibidem*, vol. II, p. 979. Un analogo ragionamento è esposto nell'articolo *Furti ad arte*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1812.
- (33) Cfr. Id., *Priscilla. Meiosi*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 292.
- (34) «La vita nasce alla vita / è quello l'avvenimento, quella / la sua sola verità» recitano alcuni dei versi più emblematici. M. Luzi, *Inferma, così*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 863.
- (35) Cfr. ad esempio M. Luzi, *Maternità e Si condensa, laggiù, la luce*, entrambi da *Frasi e incisi*, *ibidem*, pp. 858 e 874.
- (36) S. Verdino, intervista *A Bellariva*, *ibidem*, p. 1276. Esempi del tema si trovano in: *Parca-Villaggio da La barca*, *Nell'imminenza dei quarant'anni da Onore del vero*, *Prima notte di primavera da Dal fondo delle campagne*, tutte in *L'opera poetica*, cit., pp. 9, 237, 274.
- (37) Cfr. M. Luzi, *Allo zenith d'un grido*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 248.
- (38) M. Luzi, *Lui solo in quella casa solitaria*, da *Lasciami, non trattenermi*, *ibidem*, p. 484.
- (39) Cfr. M. Luzi, *Pernice e Essere rondine*, da *Per il battesimo*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 639 e 646.
- (40) M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Garzanti, Milano 1999, p. 126.
- (41) M. Luzi, *Germinale*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 120.
- (42) I. Calvino, *Priscilla. Morte*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 303.
- (43) I. Calvino, Lettera a S. Timpanaro del 7 luglio 1970, in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, pp. 1082-3.
- (44) I. Calvino, *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 688. Un'analogia immagine emerge in *Palomar*: «Come una nuvola o una colonna di fumo o uno zampillo, qualcosa cioè che pur nella fluidità della sostanza raggiunge una sua solidità nella forma». Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 927.
- (45) I. Calvino, *Le fiamme in fiamme*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 620.
- (46) M. Luzi, *Quale riposo? Quale pietra*, da *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in *L'opera poetica*, cit., p. 695. L'accostamento tra fiamma calviniana e fuoco luziano è accennato in C. Ossola, *Italo Calvino. L'invisibile e il suo dove*, Vita & Pensiero, Milano 2016, p. 36.
- (47) Cfr. M. Luzi, *Città tutta battuta*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 51; Id., *Rosales*, in *Teatro*, a cura di P. Cosentino, Garzanti, Milano 2018, p. 257. Altrove è usata invece la metafora della fornace, come in *Siesta sotto il masso*, da *Sotto specie umana*, e *Giorno, ti levi dubitoso*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 81 e 296.
- (48) Cfr. *In fuga su quel cristallo*, da *Per il battesimo*, e *L'incubo, il rivale*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 663 e 1058.
- (49) «Una vampa sottile li appariglia, / una sola luce li elimina» si legge emblematicamente in *L'uomo – o l'ombra*, da *Viaggio terrestre e celeste*, *ibidem*, p. 964. Cfr. M. Luzi, *Colloquio*, cit., p. 254.
- (50) I. Calvino, *I giovani del Po*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1036. Innumerevoli sono i componimenti in cui Luzi ricorre all'immagine del fiume, soprattutto a partire da *Su fondamenti invisibili* (si pensi a *Il fiume*, in *L'opera poetica*, pp. 357-8). Spesso la rappresentazione è variata introducendo fenomeni di impaludamento, disseccamento o congelamento, che non riescono però a bloccare realmente il flusso.
- (51) L'associazione, presente già dalla prima raccolta, si afferma soprattutto da *Frasi e incisi*, coinvolgendo anche termini semanticamente affini come «conca» o «valva». Cfr. *Nel mare del non dormito sonno e Ecco, si divide*, *ibidem*, pp. 757 e 759. Su questo tema cfr. G. Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 44-51 e A. Luzi, *Itinerario poetico di Mario Luzi*, in M. Lamberti - F. Bizzoni, a cura di, *Italo Calvino y la cultura de Italia*, Universidad Nacional Autónoma de México, Città del Messico 2007, pp. 275-291.
- (52) Cfr. in particolare *Il sangue, il mare* da *Ti con zero*, o la *Storia dell'indeciso nella Taverna dei destini incrociati*, entrambi in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 257-272 e 551-559.
- (53) Emblematica la conclusione della *Formica argentina*: «Io pensavo alle distanze d'acqua così, agli infiniti granelli di sabbia sottile giù nel fondo, dove la corrente posa gusci bianchi di conchiglie puliti dalle onde.» I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 482. Per quanto riguarda la produzione di Luzi, cfr. *Passaggio a...* e *Nel sogno, nell'essere*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 890 e 893.
- (54) M. Luzi, *Invocazione*, da *Primizie del deserto*, *ibidem*, p. 179.
- (55) Cfr. I. CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 887.
- (56) *Ibidem*, p. 877.
- (57) L'espressione è introdotta nel saggio *Natura e storia nel romanzo* ed elevata a titolo di *Il mare dell'oggettività*, entrambi raccolti in *Una pietra sopra*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 28-60.

- (58) M. Luzi, *La vita chiama la vita*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 724.
- (59) L'equivalenza tra i due è esplicita in I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 51.
- (60) M. Luzi, *Invocazione*, in *L'opera poetica*, cit., p. 179.
- (61) I. Calvino, *Un segno nello spazio*, da *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 117.
- (62) «Siamo chiusi tra gli ingranaggi d'una memoria che non prevede altro lavoro che il ricordare se stessa»; «siamo soltanto luoghi d'incontro dei messaggi del passato». I. Calvino, *Priscilla*, da *Ti con zero*, *ibidem*, pp. 292 e 297.
- (63) M. Luzi, *La casa*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 923.
- (64) Cfr. M. Luzi, *Colloquio*, cit., p. 290.
- (65) Significativo in proposito il contrasto tra l'albero del Tule e l'albero affrescato di Jesse in I. Calvino, *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 599-605.
- (66) I. Calvino, *Il tempio di legno*, *ibidem*, p. 581.
- (67) Cfr. M. Barenghi, *Italo Calvino. Le linee e i margini*, Il mulino, Bologna 2007, p. 154.
- (68) Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 636-8.
- (69) M. Luzi, *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 68. La fusione tra essere e divenire è un tratto tipico del pensiero luziano. Cfr. per esempio *Dove stava la verità? - Non stava da Per il battesimo o È, l'essere. È* da *Viaggio terrestre e celeste*, entrambi in *L'opera poetica*, cit., pp. 665 e 1131.
- (70) Cfr. *Nel corpo oscuro della metamorfosi* e *Il gorgo di salute e malattia*, da *Su fondamenti invisibili*, *ibidem*, pp. 391 e 396; *Arte, cosa m'illumina il tuo sguardo?*, da *Viaggio terrestre e celeste*, p. 1078. Sul rapporto tra figura femminile e natura cfr. M. Luzi, *Conversazione*, cit., pp. 216-9.
- (71) K. Hume, *La commedia cosmica di Italo Calvino*, cit., p. 98. Sul legame tra la natura e la donna calviniana cfr. F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 80-84.
- (72) M. Luzi, *L'uno e l'altro*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 328.
- (73) M. Luzi, *A Bellariva*, *ibidem*, p. 1259.
- (74) Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 598 e 676; *Il castello dei destini incrociati*, *ibidem*, vol. II, p. 528.
- (75) I. Calvino, *L'origine degli uccelli*, da *Ti con zero*, *ibidem*, vol. II, p. 243.
- (76) Nel *Cavaliere inesistente* per esempio questo atteggiamento si esprime nello spirito di avventura (*ibidem*, vol. I, p. 1064), mentre nel più tardo Palomar in un pacato ascolto delle cose (vol. II, pp. 968-9).
- (77) M. Luzi, *Quei fremiti, quei primi*, da *Frasi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 791.
- (78) M. Luzi, *Il libro di Ipazia*, in *Teatro*, cit., p. 165. Cfr. *Rosales e Ceneri e ardori*, *ibidem*, pp. 257 e 538.
- (79) Cfr. M. Luzi, *Colloquio*, cit., pp. 122-5; *Conversazione*, cit., p. 53. Sui rapporti di Luzi con Teilhard si rimanda a D. PICCINI, *Luzi*, Salerno, Roma 2020, pp. 23, 108, 204, 213 e 232 e a G. LANGELLA, *Primi appunti di Luzi su Teilhard de Chardin note in margine a un articolo ritrovato*, in *L'Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi Firenze 27-31 ottobre 2014*, a cura di A. Dolfi, 2 voll., Firenze University Press, Firenze 2016, vol. II, pp. 143-150.
- (80) M. LUZI, *Quella disposizione a dire*, cit. nell'apparato critico di M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. 1658.
- (81) M. Luzi, *Inferma, così*, da *Frasi e incisi*, *ibidem*, p. 863. La fusione di sorgente e foce, presente già nella prima raccolta (cfr. *Alla vita*, p. 29), diviene poi una costante della poetica luziana, persistendo fino agli ultimi componimenti.
- (82) Su questa duplice valenza cfr. M. Luzi, *La porta del cielo*, cit., p. 33.
- (83) Cfr. M. Luzi, *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli*, in *Vero e verso*, Garzanti, Milano 2002, p. 196.
- (84) I. Calvino, *Situazione 1978*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2830.
- (85) Soprattutto *Le cosmicomiche* insistono sul tema dell'unità perduta, matrice del desiderio. Cfr. F. Pierangeli, *Italo Calvino. La metamorfosi e l'idea del nulla*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, pp. 59-60.
- (86) Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 405-6; *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (brano espunto), *ibidem*, vol. II, p. 1401. La stessa immagine è presente, in forma di desiderio, in *I cristalli*, da *Ti con zero*, *ibidem*, vol. II, p. 254. Nella natura dunque si incontrano i due simboli antitetici tra cui si muove l'immaginazione calviniana: la fiamma e il cristallo.
- (87) Cfr. *Il graffito dell'eterna zarina* e *Carovana per l'arte* da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 418 e 438; *Non chiederle altro* da *Viaggio terrestre e celeste*, *ibidem*, p. 1064.
- (88) M. Luzi, *Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*, *ibidem*, p. 373.
- (89) Id., *Furti ad arte*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1812.
- (90) I. Calvino, *La penna in prima persona*, da *Una pietra sopra*, *ibidem*, vol. I, p. 365.
- (91) I. Calvino, Lettera a S. Timpanaro, in *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1082-3.

- (92) Si potrebbero citare numerosissimi esempi, già dalle prime raccolte (emblematico *Diana, risveglio in Un brindisi*) e soprattutto a partire da *Primizie del deserto*, che nel titolo stesso pone a tema la ricerca dei segni primaverili. Questi ultimi finiscono per concretizzare esplicitamente il detto paolino «già e non ancora», poiché annunciano una realtà da venire ma in qualche modo già presente. Cfr. M. Luzi, *Non ancora il radiosio degli alberi*, da *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1035.
- (93) M. Luzi, *Colloquio*, cit., p. 183.
- (94) Bastano una manciata di funghi in un'aiuola e «a Marcovaldo parve che il mondo grigio e misero che lo circondava diventasse tutt'a un tratto generoso di ricchezze nascoste, e che dalla vita ci si potesse ancora aspettare qualcosa». Seguendo i gatti, poi, il personaggio scopre «una specie di controcittà» utopica, fatta di intercapedini e fessure che rompono la compattezza asfissiante della città. I. Calvino, *Marcovaldo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1067 e 1163.
- (95) I. Calvino, *La nuvola di smog*, *ibidem*, vol. II, p. 952.
- (96) Cfr. in particolare I. Calvino, *Per Fourier. Commiato. L'utopia pulviscolare*, da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 311-2. Su questo tema resta un riferimento imprescindibile C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990.
- (97) Significativa in proposito un'ipotesi avanzata nel racconto *Ti con zero*, ossia che proprio la ripetizione dell'istante consenta di reinventare il tempo: «Se quest'ultima alternativa è la giusta, dal punto spaziotemporale in cui mi trovo si diparte un fascio di possibilità che più procedono nel tempo più divergono a cono verso futuri completamente diversi tra loro». I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 314.
- (98) M. Luzi, *Non è nuovo*, da *Fraresi e incisi*, in *L'opera poetica*, cit., p. 749.
- (99) Cfr. M. Luzi, *La porta del cielo*, cit., p. 64; *Colloquio*, cit., p. 126; *Conversazione*, cit., p. 53.
- (100) I. Calvino, Lettera a Timpanaro, in *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1083.
- (101) I. Calvino, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 969.
- (102) F. Pierangeli, op. cit., p. 161.
- (103) Cfr. M. Luzi, *Colloquio*, cit., pp. 91-99.
- (104) Sull'ambivalenza del fuoco e della luce cfr. G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, Cappelli, Bologna 1980, p. 148.
- (105) M. Luzi, *Gemma*, da *Primizie del deserto*, in *L'opera poetica*, cit., p. 201.
- (106) Chiarissima in merito una lettera a Pasolini del giugno 1959: «Si può arrivare solo ad assumersi e a razionalizzare tutta la violenza storica e naturale per viverla secondo un senso [...] perché ogni progresso si accompagna sempre a una perdita e a un peggioramento continui.» I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 597.
- (107) I. Calvino, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 405-406.
- (108) Cfr. per esempio *Scarso lo scriba? distratto? anchilosato nell'arto?* da *Al fuoco della controversia*, in *L'opera poetica*, p. 481; *Ed eccolo avvenuto* da *Per il battesimo dei nostri frammenti*, *ibidem*, p. 510.
- (109) I. Calvino, *Le fiamme in fiamme*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 620.
- (110) Cfr. M. De Carolis, *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*, Quodlibet, Macerata 2018.
- (111) I. Calvino, *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 687.
- (112) P. Antonello, *Le forme dell'albero. Su Italo Calvino*, "Nuova corrente", XLVI, 1999, pp. 361-2.
- (113) I. Calvino, *Il libro della natura in Galileo*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 858.
- (114) M. Luzi, *Un po' mi torturò un po' mi avvinsse*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 328.
- (115) Cfr. M. Luzi, *Faceva rossa, voleva essere accolto e Ancora un po' assonnata*, da *Sotto specie umana*, *ibidem*, pp. 56 e 151.
- (116) Cfr. M. Luzi, *Come posso, mondo, divezzarmi e Dorme, nuovo nato al mondo*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, *ibidem*, pp. 366 e 371.
- (117) U. Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996, p. 120.
- (118) I. Calvino, *I cristalli*, da *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 256.
- (119) Cfr. A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987, p. 182.
- (120) M. Luzi, *L'india*, da *Nel magma*, in *L'opera poetica*, cit., p. 346. La stessa donna è protagonista di altri componimenti come *Terrazza* (p. 344) e *Ménage* (p. 329).
- (121) Cfr. M. Luzi, *Ceneri e ardori*, in *Teatro*, cit., pp. 537-8.
- (122) Cfr. *Piove fitto, pluvia e Aveva, ponte, unito* da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 69 e 125; *La città e il fiume, Tra canneti, erbe, giuncaie e Compiuto il vasto giro*, da *Dottrina dell'estremo principiante*, *ibidem*, pp. 301, 302 e 414.
- (123) Cfr. I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 518.

- (124) Cfr. I. Calvino, *I giovani del Po*, *ibidem*, vol. III, p. 1036.
- (125) I. Calvino, *La foresta-radice-labirinto*, *ibidem*, vol. III, p. 372.
- (126) I. Calvino, *Marcovaldo*, *ibidem*, vol. II, p. 1160.
- (127) Cfr. I. Calvino, *Le sculture e i nomadi*, da *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 624.
- (128) I. Calvino, *I giardini di Kyoto*, *ibidem*, vol. I, p. 574.
- (129) I. Calvino, *La foresta e gli dei*, *ibidem*, p. 608. Sull'integrazione tra città e foresta cfr. R. Deidier, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini studio, Milano 2000, pp. 67-70.
- (130) Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 777.
- (131) Cfr. I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, *ibidem*, vol. II, pp. 1037-8.
- (132) Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, *ibidem*, vol. II, p. 466; *Palomar*, *ibidem*, vol. II, pp. 901-2.
- (133) M. Luzi, *La notte lava la mente*, da *Onore del vero*, in *L'opera poetica*, cit., p. 252.
- (134) Cfr. M. Luzi, *Pareva fosse dato e A lei*, *Gerusalemme, sale*, da *Sotto specie umana*, in *Ultime e ritrovate*, cit., pp. 33 e 194.
- (135) La metafora (già implicita nel titolo di *Fraasi e incisi*) è presente soprattutto nei componimenti più tardi, come M. Luzi, *Mattino, lucentezza ultramondana*, *ibidem*, p. 250.
- (136) Cfr. I. Calvino, *Il libro della natura in Galileo*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 853-5 e *Lezioni americane*, *ibidem*, vol. I, p. 652.
- (137) Cfr. M. Luzi, *La porta del cielo*, cit., p. 97.
- (138) I. Calvino, Lettera a Timpanaro, in *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1083.
- (139) Cfr. M. Luzi, *Colloquio*, cit., p. 235. I componimenti dedicati agli animali sono numerosissimi, soprattutto a partire da *Per il battesimo*. A titolo d'esempio: *Pernice* (p. 639), *Trota in acqua* (p. 650), *Per lei vita soltanto?* (p. 651) e, nella raccolta successiva, *Quale lo scoglio? Quale l'insuperato arresto?* (p. 855) e *Falco* (p. 866).
- (140) Per esempio in *Riemerge in lontane chiarezze* Luzi assume il punto di vista della «terra orciana», in *Non il picco, uno spuntone* quello di un masso. Cfr. rispettivamente: *Viaggio terrestre e celeste*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1120 e *Dottrina dell'estremo principiante*, in *Ultime e ritrovate*, cit., p. 305.
- (141) Si pensi all'identificazione di Marcovaldo con una pianta (I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1140) o con un gatto (p. 1164) e agli sforzi di Palomar per entrare nei pensieri delle tartarughe o dei merli (*ibidem*, vol. II, pp. 888-896). Quanto a Gurdulù, cfr. *Il cavaliere inesistente*, *ibidem*, vol. I, pp. 975 e 996.
- (142) M. Luzi, *La naturalezza del poeta*, nella raccolta omonima, cit., p. 77.
- (143) *Ibidem*, p. 80.
- (144) I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1875.
- (145) I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 784.
- (146) I. Calvino, *Il libro, i libri*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1859.
- (147) M. Luzi, *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli*, in *Vero e verso*, cit., p. 196.

«MI TENDO». LA POESIA DI VOLPONI E IL PAESAGGIO COME INVOLUCRO PSICHICO

L'io-pelle

Pur essendo meno conosciuta e studiata rispetto ai romanzi, la poesia di Volponi rappresenta una tappa d'obbligo per chi voglia comprendere a fondo il tragitto tortuoso del suo sperimentalismo. Non tanto perché essa preceda temporalmente la prima fortunata stagione narrativa, assumendo dunque i contorni di un lungo apprendistato; e nemmeno per la sua natura di laboratorio tematico e stilistico, di continua occasione di confronto tra le ansie personali e politiche dello scrittore e le risorse della lingua; quanto perché comune ai romanzi e alle poesie, anche nei momenti di più aspra polemica ideologica, è una domanda radicale sulla poetabilità del mondo. Per riprendere le parole di Emanuele Zinato, l'opera di Volponi «è grande perché è irriducibile all'univocità dell'ideologia, perché dà voce a ciò che l'ideologia nasconde. E ciò, grazie all'accanita difesa – dentro e fuori dei romanzi – delle ragioni non sempre coscienti o consapevoli della poesia»(1). Le forme in cui questa precaria difesa viene di continuo organizzata, sfidando quel «mare aureo del capitale» che cancella il senso dei luoghi(2), riducendo tutto all'equazione del profitto, trovano i loro esiti più interessanti in quella meditazione trascendentale sui rapporti tra la sensibilità del corpo e le mutazioni del paesaggio che è pure motivo strutturante della prosa dei romanzi. Ed è particolarmente utile interrogarsi sui presupposti di questa «epica della percezione», come la chiamò Berardinelli, specie in un'epoca, come la nostra, in cui le trasformazioni sempre più radicali dell'ambiente ci spingono a ridiscutere i nessi tradizionali tra microcosmo dell'interiorità e macrocosmo terrestre.

Nata in contesto anglosassone, la riflessione accademica sui rapporti tra letteratura e ecologia ha in effetti cominciato a prendere consistenza anche in Italia ormai da qualche anno, grazie, da una parte, a libri come quelli di Carla Benedetti, Serenella Iovino, Niccolò Scaffai, che si sono soffermati soprattutto sui destini del romanzo, dall'altra a un numero del 2018 della rivista *Semicerchio* curato dallo stesso Scaffai e alle riflessioni sul «terzo paesaggio» di Laura Pugno, che mettono a tema invece la poesia(3). Un rilievo metodologico di portata generale viene dalla *Premessa* di Scaffai al numero monografico di *Semicerchio*, quando sottolinea che solo negli ultimi anni gli studi di matrice anglosassone hanno iniziato a fare i conti con alcuni limiti che li avevano caratterizzati dapprincipio: «1) la scarsa attenzione al nesso tra i temi e la struttura delle opere, con i procedimenti formali che la caratterizzano; 2) la debolezza della prospettiva storica, spesso sostituita da un'idea acronica dell'ambiente come natura incontaminata e selvaggia (*wilderness*); 3) la subordinazione del discorso critico e letterario alla portata etico-civile dei problemi ecologici»(4). L'opera in versi di Paolo Volponi offre senz'altro molti spunti per ridiscutere questi rischi intrinseci alla pratica dell'ecocritica, proprio perché, come vedremo, in essa l'acuta sensibilità nei confronti del paesaggio che cambia non riposa mai su un pregiudizio antiumanistico: a evolversi non sono tanto i rapporti di forza tra l'Uomo in generale e una Natura trattata da feticcio, ma quelli tra differenti progetti di civiltà, e le possibilità della poesia e quelle della Storia non viaggiano su binari separati.

In questo articolo vorrei proporre di rintracciare l'originalità del poeta Volponi nella qualità del tutto particolare del rapporto che lega l'io lirico alle rappresentazioni del paesaggio. La metafora più utile per descrivere la postura gnoseologica in cui si colloca la poesia di Volponi, più che tra gli strumenti della critica letteraria, va a mio avviso individuata nella cassetta degli attrezzi della psicoanalisi, se si pensa alla nozione di «Io-pelle» coniata da un allievo eretico di Jacques Lacan, ossia Didier Anzieu(5). Secondo lo psicologo francese, alla pelle spetta un primato strutturale nella costituzione della nostra soggettività, innanzitutto per motivi filogenetici: se guardiamo alla storia biologica degli organismi viventi, scopriamo da una parte che l'esistenza della membrana cellulare è la condizione fondamentale per la genesi di ogni cellula, dall'altra che pelle e cervello formano all'origine un unico involucro chiamato ectoderma. Entrambi sono tanto necessari alla definizione della nostra identità «quanto il centro e la periferia di una metropoli», con la differenza che per Anzieu l'io nasce alla periferia(6): solo perché è sottoposto ai continui stimoli dell'altro il soggetto

può cioè differenziarsi, anzi è a partire da questi che esso assume una specificità in quanto individuo. Contenitore per eccellenza di pensieri e sensazioni, la pelle è anche l'interfaccia che, separandoci dal mondo esterno, consente però l'unica forma di contatto con quest'ultimo. Nella storia evolucionistica dell'uomo, la restrizione della pelliccia alle sole zone del cervello e del sesso ha reso possibile quell'exasperazione della nostra sensibilità epidermica che fa tutt'uno con l'acuminarsi dell'intelligenza. E non a caso quindi il tatto è l'unico dei cinque sensi ad avere una struttura riflessiva.

È come se Volponi fosse riuscito a intuire in anticipo e a dare forma plastica a queste verità biologiche, proprio perché nelle sue poesie (ma un discorso analogo si potrebbe istituire per esempio a proposito di *Corporale*) pelle del soggetto e superficie del paesaggio sembrano comunicare senza soluzione di continuità in virtù di una vasta operazione di estensione metonimica, come le facce solo apparentemente separate di un unico nastro di Moebius. Per usare un'altra nozione coniata da Anzieu, il paesaggio agisce in questi versi come una sorta di *involucro psichico*, la vasta periferia percettiva di una catena di pulsioni elementari. L'ampio ricorso al campo semantico e metaforico dell'irritazione è, non a caso, una cifra caratteristica tanto del Volponi poeta come del narratore. Si tratta di una sorta di stile epidermico in virtù del quale i conflitti dapprima psicologici, biologici e cosmici, poi anche storici e politici, prendono l'aspetto di una somatizzazione: di qui il frequente richiamo agli stati d'ansia e di paura, che, come ha sostenuto Katia Migliori, costituiscono un tema centrale di molta dell'opera in versi volponiana, soprattutto in epoca matura(7). La voce del poeta non può dunque che agire come camera di risonanza delle reciproche invasioni tra l'io e il paesaggio oppure tendersi, fremere, come uno strumento a corda che vibra per un dolore creaturale, o persino spezzarsi, come avverrà negli esiti dissonanti delle prove più recenti, per simulare uno stato di scissione insieme psichica e ideologica.

Lo stile come tatto interno

Dopo i suoi esordi poetici improntati all'ermetismo e a una rielaborazione sofferta dell'eredità di Pascoli, Volponi giunge nel *Giro dei debitori*, sezione finale poi rimossa dell'*Antica moneta*, a farsi discepolo del San Francesco del Cantico di Frate Sole («Mia sorella è l'innocente tortora / che ogni autunno tradisce, / fratello è il pettirosso / fedele ai lunghi inverni»)(8). Alfredo Luzi ha parlato a questo proposito di un «francescanesimo laico»(9). Nella lirica *Cugina volpe* l'ispirazione sembra risiedere nell'istinto insieme mortifero e panico all'autoannullamento («vivere non è / un tentativo uguale; / ma perdermi in ogni assalto / e in ogni preda»)(10); «Allora cessano le mie impronte»)(11), nel tentativo angoscioso e frustrato di dissolversi in un unico gergo metamorfico che tiene insieme la vasta parentela della natura. Quest'ultima non ha tuttavia nulla del giardino rassicurante e antropocentrico che reca con sé messaggi di armonia neoclassica:

Mio occhio,
tu sai d'essere solo
nel diletto recinto;
non credi che ogni cosa
stia ferma e maturi per te,
spontanea lusinga,
tranquilla aiuola.
Quando non sei al centro
e dietro e accanto
ritrovi altre ragioni,
e all'uva un mondo suo
e una sua causa alla rosa.(12)

Essa si presenta invece come un campo in continua tensione tra vittime e carnefici, predati e predatori, in cui la fratellanza assume spesso i contorni della sopraffazione, e la soggettività del poeta oscilla come un pendolo tra queste due condizioni archetipiche.

Due legni gemono al vento che monta
carichi del dubbio
se io sia pesce o pescatore.(13)

L'io funziona cioè come il vettore di un'identificazione perennemente mutante, che si sofferma in similitudini protratte con la vita degli insetti, dello scoglio e della pianta, della volpe e della tortora, del pettirosso e del fiume, della biscia e della vipera. «Una splendida paura del padre», altrove dipinto come assente, è insieme garante di una stupefazione angosciosa e ostacolo insuperabile alla maturazione di un'identità che non sia del tutto sfuggente e proteiforme. Ciò che rende, però, a mio avviso, del tutto particolare questa forma di panismo è che la comunione tra l'io e la natura da stimolo tematico si trasforma di continuo in crocevia di perturbazioni stilistiche, la cui figura cardine si può ravvisare in una complessa e ardimentosa metonimia: mentre nella grande tradizione poetica del passato questo rapporto ha assunto per lo più i termini del rispecchiamento, della traduzione del sentimento dell'uno nell'aspetto volta a volta rassicurante o minaccioso dell'altra, in questa poesia, e per larghi tratti in tutta la produzione di Volponi, la *res cogitans* lirica e la *res extensa* dell'ambiente si scambiano di posto a un ritmo imperterrito, drammatizzando una dialettica tra contenente e contenuto spesso tesa sul filo dell'indistinzione. Se nei primi versi il corpo del poeta ospita la fabbrica della natura:

giacché mi ritrovo
la metallica struttura delle cicale
e nidi di vespe
nel corpo;(14)

nelle battute finali è la natura stessa a prendere la voce per conto del poeta, portando a un'espansione epica il momento più confessionale del componimento:

Una splendida paura del padre
m'avvolge e tremano le mie spiagge
quando, tra le dodici e l'una,
s'alzano le maree.(15)

Il paesaggio si trasforma cioè in uno spazio concavo, per raccontare il quale c'è bisogno di fare ricorso alle figure dello spessore e del vuoto (i «greti» da cui incombono «agguati»(16), gli «scarsi abissi di sole»)(17), al riproporsi di una fisica degli inghiottimenti («Oh! felici fratelli / figli di un padre / in altre terre perduto, / divorato sull'argine»)(18); e cfr. il racconto della battuta di caccia nella lirica successiva *L'uomo è cacciatore*), a un'approssimazione alla resa muscolare di un'appercezione dolorosa:

Per me resistere
è forza di un'ala,
di un tendine, di una vibratile
antenna d'insetto,
di pochi fili tesi
su scarsi abissi di sole
nella selva delle mie nature(19)

È per questa stessa messa in forma di una sorta di originale *tatto interno*, che a ben vedere non è altro che lo stile, che il poeta può dire di identificarsi anche nell'esistenza anfibia della rana, «con il suo cuore di membrana»(20). Questo tentativo di evadere dalla semplice rappresentazione visiva

della natura rimarrà un tratto costante dell'originalità della poesia volponiana. Nella lirica *L'uomo è cacciatore* si denuncia anzi il carattere violentemente predatorio dello sguardo descrittivo del poeta paesaggista: quello dell'occhio è infatti un «feroce dominio» e chi scrive poesie non è in fondo diverso da chi va a caccia, come facevano suo fratello e suo nonno(21).

Questo procedimento era ancora più chiaro nel celebre componimento IX della raccolta d'esordio *Il ramarro*, che conviene citare per intero:

Nelle notti prime di maggio
verginità dell'universo
io sento il caldo
lembo della tua apertura,
l'ansia schietta
del tuo largo fiato.
E dilato il mio corpo
sui boschi,
e mi tendo.(22)

L'io del poeta funziona dunque come una membrana che può dilatarsi e tendersi, come l'io-pelle di Anzieu, nell'esigenza di inglobare in sé parti di mondo. Emerge qui un sottinteso erotico che spesso, come in questo caso, ci impedisce di distinguere se l'oggetto dell'attrazione sia il paesaggio o una figura femminile. Ha ragione Maria Carla Papini quando scrive, a proposito dell'*Antica moneta* (ma il discorso è generalizzabile a tutte le prime raccolte), che la donna è «partecipe di una realtà naturale cui la collegano i termini di un'insistita comparazione», e che essa

rivela dietro la polimorfica ambiguità delle sue fattezze, la propria valenza originaria, materna e, in quanto tale, appare allora, insieme, l'oggetto desiderato e fuggito, colei che tradisce nella separazione della nascita, ma anche colei cui si deve ritornare.(23)

Si legga per esempio, dall'*Antica moneta*, la poesia *Mia quaglia*, dove la similitudine con l'uccello permette al corpo della donna di farsi custode dei cicli della natura:

Sul tuo collo
è giugno
stagione delle falci
dal tenero filo,
luglio sulle spalle
con steli d'avena,
agosto sulla schiena
dorme come un cacciatore.(24)

Mentre in *Dal melograno* esso diventa sostegno dei dolori e delle fatiche dei viventi («Sulla tua spalla / piange l'uccello marino»)(25). In generale, a quest'altezza della produzione volponiana il ricorrere del «tu» dell'apostrofe testimonia di una riuscita intimità tra la voce del poeta e il corpo femminilizzato del paesaggio, che non si svolge però sotto il segno classico della metafora: a primeggiare sono soprattutto le figure di contiguità. Si veda, per esempio, nelle *Isole di argilla*, l'insistita personificazione della Calabria che, a partire dalla metà del componimento («Calabria, della tua parte concessa»; «le tue radure»; «i tuoi selvaggi paesi»; «le strade del tuo popolo»; «sono fratelli nel tuo grembo di creta»)(26), conduce tuttavia al crescendo del finale, in cui di nuovo la terra sembra possedere non solo un'anima, ma un'anatomia umana («Il mare lava il tuo orecchio / con sottili spume / e vi rovescia sassi luminosi»)(27). Se nell'*Antica moneta* la figura retorica che accomuna il corpo umano e il paesaggio è spesso la similitudine, non mancano momenti, come quelli già visti nel *Ramarro* e nel *Giro dei debitori*, in cui la personificazione si carica di connotazioni fisiologiche (*Quartine*: «quando la luna, / bianca la nuvola alta, / perdeva sangue chiaro»; *Il compleanno*: da una parte «La tua palpebra oscilla / come un lembo di spiaggia / alla

marea»; «il limo dei canneti / colco ai tuoi giacigli»; dall'altra «alle tue sponde» riferito a una figura umana; *La vergine*: «I sassi bianchi / sono le tue spalle / gli alberi la tua statura; / è la tua gola che batte / se una rosa si muove / non vista nel giardino»)(28).

Le porte dell'Appennino e la maturità

Se già nell'*Antica moneta* il paesaggio cominciava a caricarsi di presenze umane e la comparsa di Roma (*Stanze romane*) e della Calabria (*Le isole di argilla*) implicavano il primo determinarsi di confronti tra l'al di qua geografico della patria urbinata e una serie di altrove che sottraevano la sua assolutezza originaria e materna alla dimensione metastorica e cosmica propria al *Ramarro*, nelle *Porte dell'Appennino* questa pluralità di orizzonti geografici si intensifica, aprendo lo spazio al racconto della nevrosi dell'esule, sempre indeciso se rimanere o andare (tema del resto già prefigurato dalla penultima strofa della poesia *Le isole di argilla*, posta non a caso in posizione di chiusura: «le strade del tuo popolo / fuggiasco dalle coste»). Qui, nella rete dei rapporti familiari primari, rispetto alle raccolte precedenti in cui una rilevanza assoluta era attribuita alla figura materna, acquisisce coerentemente una posizione più centrale la questione della lotta edipica col padre assente (con l'eccezione di *Le catene d'oro*, dedicata al compleanno della madre: «Poso la mia testa sul grembiule / pronto a morire docilmente / in comunione con tutti»; anche qui associata, come si vede, a una prospettiva di pacificazione mortifera con echi panici)(29). Si leggano ad esempio, oltre al componimento che apre la raccolta, questi versi dell'*Appennino contadino*:

Febbraio è un ragazzo
che lotta contro il padre,
che cerca nei campi la strada della fuga.
Più larghi sono i segni della neve
e più a fondo giunge il rimorso del ribelle.(30)

Come si nota dai versi appena citati, fa la sua prima comparsa in questa fase quell'estensione del verso a lacerti prosodici più ariosi che Mengaldo ha interpretato come una «continua tensione verso toni e ritmi prosastici»(31). Questo incedere più disteso, sostenuto a sua volta dalla predilezione per le forme narrative della misura poematica, si concilia con l'attitudine meditativa e nostalgica di chi guarda ormai ai paesaggi della propria infanzia da lontano («come un ladro parte chi lascia la campagna»)(32), facendo i conti con la solitudine della maturità. Ciò non impedisce il ripresentarsi, nell'ultimo, denso componimento, il cui titolo significativo è appunto *Muore la giovinezza*, di quella disposizione al panismo epidermico che era tipico delle raccolte precedenti, ma stavolta sotto la lente sofferta del ricordo di chi è ormai cresciuto («Vedo della mia giovinezza / in questo specchio / soltanto ciò che è cresciuto / nell'intimo della mia ombra»)(33). L'erotismo si configura qui per la prima volta come una forza che separa:

Oggi l'amore si pone tra noi
come il muretto di una fontana
tra la sorgente e chi beve;(34)

Mentre le pulsioni totalizzanti dell'io-pelle sono ora vissute come una forma forse superata di inquietudine giovanile:

Oggi la mia giovinezza
si acquieta dentro di te
(o cessa l'ansia della folgore,
d'essere in superficie sempre,
smarrito nella complicata franchezza
di vivere e apparire ogni ora?)

Il capitale rima con tutto

Per un autore come Volponi un'idea della prassi letteraria come dimensione potenziale della ricerca pura e quindi in una certa misura protetta, virtuale, libera dagli attriti della Storia, sarebbe del tutto impensabile. Quando, come gli capita spesso tanto in prosa quanto in versi, mima il linguaggio della nevrosi, non è per sperimentare un idioletto salvifico al riparo dai codici oppressivi del potere, ma per denunciare che il potere stesso, nella sua versione capitalistica, non può esprimere né incoraggiare altro che follia, ansia, bisogno ossessivo di rassicurazione e protezione, foss'anche sottoterra (si pensi a Gerolamo Aspri, il protagonista di *Corporale*, che al desiderio di costruire un bunker antiatomico dedica il corso di molti suoi deliri)(35); e che dunque è la letteratura per prima a correre di continuo un rischio di isolazionismo, nel momento in cui dimentica, come avviene alle «soluzioni così esteriori e fittizie» del Gruppo 63(36), che ogni innovazione nella forma comporta una quota di dolore. «Se oggetto del racconto è la civiltà postmoderna», dice infatti Luperini a proposito delle *Mosche del capitale* (ma il discorso vale per tutte le opere mature), «l'ottica che lo rappresenta non ha niente a che fare con l'ideologia del postmoderno»(37).

È quanto avviene anche, guardando alla parabola delle sue prove poetiche, con le scelte sempre più dissonanti che Volponi compie soprattutto a partire dalla *Canzonetta con rime e rimorsi*, il poemetto conclusivo (e gravido di implicazioni programmatiche) di *Foglia mortale* (1974; ma la composizione risale agli anni sessanta). I suoi versi pervengono qui nel terreno di uno sperimentalismo doloroso («così com'è naturale / la rima con male»)(38), in cui la comparsa delle rime serve da correlativo disforico di una scissione psicologica e insieme di un'impasse politica, secondo moduli che nelle raccolte seguenti si faranno sempre più ossessivi, assumendo forme talvolta non dissimili da quelle dell'Ottieri manicomiale, proprio per via del legame strettissimo che rende quasi indiscernibili le sofferenze private e le angosce collettive. Un componimento (tra i tanti) in cui questa coalescenza si manifesta in modo molto chiaro è senz'altro il poemetto *Un ordine industriale*, incluso nella raccolta *Con testo a fronte* (1986), in cui la terminazione della parola «Babilonia», chiamata a rappresentare il tipo di imperio a cui l'ascesa del capitalismo sottopone le forme della vita, viene di continuo distorta per ottenere effetti rimici e anaforici stranianti:

...Babilonie Babilon Babilon
né filo né son
per l'ordinato svestito e disarmato!
Babilanda Babilanda
né spada né banda!
Babilon Babilon o mio calderon
ormai polverso e disgiunto
ex dirigente centrale e bisunto
ormai io chi son?(39)

Qui l'intellettuale olivettiano ormai destituito del suo ruolo, non più fiducioso di poter pianificare una transizione armoniosa dell'urbanesimo italiano dal passato alla modernità, finisce per rappresentarsi mediante una serie di sussulti espressionistici (e si noti in «polverso» la significativa crasi tra polveroso e perverso, come a voler dire che l'inveterato utopismo, fattosi inattuale, non può che cagliarsi in malattia). L'io del poeta, divenuto un «calderon[e]» di pulsioni e dunque di contraddizioni, replica nella propria soggettività dispersa la stessa vocazione moltiplicatrice e rizomatica che rende ormai il mondo basato sul valore (quel «sudore batterico» che si spalma su ogni cosa)(40) una realtà priva di centro. La tradizionale distinzione tra città e campagna, capitali e periferie, fedeltà o esilio, così significativa all'altezza delle *Porte dell'Appennino*, raccolta tutta tesa nel dubbio se partire o rimanere, perde pertinenza, perché nessun paesaggio lascia più scampo alla speranza progettuale, all'umanesimo. Il legame tra l'io e la natura si concretizza ora nel comune destino di eteronomia, scissione, incoscienza a cui il capitalismo sottopone tanto gli individui quanto i luoghi. A tenere insieme le due dimensioni, come in una distopia paradossale, non è una

raggiunta armonia tra i bisogni dell'uomo e il resto del regno dei viventi, ma la capacità del nuovo impero di tradurre tutte le stratificazioni storiche e biologiche nell'eterno presente di un unico linguaggio automatico:

Oh Babilonia Babilon Babilanno
non c'è treno per il tuo malanno!
Quale senso tra i tuoi linguaggi?
Solo che tu non guardi né viaggi,
che arrivi sempre con gli altrui passaggi!
Oh Babilonia Babilonie Babilonamento!
Oh! immobile errato accampamento;
gli automatismi emessi dal tuo mento
sono lampi, impulsi dei cancelli,
motti del tuo presepe con l'infante
che non ti vede e non ti sente;(41)

Il capitale rima con tutto perché non è un Soggetto dotato di senso e volontà («tu non guardi né viaggi»), ma una pura forza mimica che si esprime con la brutalità dei suoi «automatismi» e dei suoi «motti». Con la stessa duttilità plastica che caratterizza le deformazioni espressionistiche della parola «Babilonia», esso è capace di torcere al proprio fine tutte le libere volontà che gli si sottomettono («arrivi sempre con gli altrui passaggi!»), rendendole semplici mezzi per il moto perpetuo dell'autovalorizzazione del valore. In una pagina splendida che anticipa la successiva teoria del feticismo delle merci, il Marx dei *Manoscritti economico-filosofici del '44* scriveva infatti:

Fino a qual punto il denaro, che sembra un mezzo, sia la vera *potenza* e l'unico *scopo*, fino a che punto in genere il *mezzo*, che mi conferisce essenza, che mi fa appropriare dell'essenza oggettiva estranea, sia *scopo a se stesso* ... si può arguire dal fatto che la proprietà fondiaria, là dove la terra è la fonte della vita, o il *cavallo* e la *spada*, là dove questi sono i *veri mezzi di vita*, sono riconosciuti anche come le vere potenze vitali politiche. Nel medioevo un ceto è emancipato non appena ha il diritto di portare la *spada*. Tra le popolazioni nomadi è il *cavallo* che fa di me un uomo libero e partecipa della comunità.(42)

Il denaro è divenuto cioè l'oggetto epico della modernità, l'unico scettro capace di fabbricare all'infinito nuovi mondi. Proprio per la sua natura puramente quantitativa (e dunque sprovvista di limiti), tuttavia, esso non può che configurarsi come una «potenza disumana»(43), vampiresca, una pura sete di dominio che trasforma gli uomini che lo posseggono in schiavi al suo servizio: non più fini a sé stessi, ossia allo sviluppo sereno dei bisogni umani, ma mezzi privi di coscienza di una forza estranea che, usufruendo del loro servizio, riesce ad avocare ogni forma di progettualità politica ai propri scopi di autoaccrescimento. Per una forma tragica di ironia della sorte, il capitale ha cioè realizzato in maniera definitiva quella forma di comunione panica col regno dei viventi a cui ambiva il giovane Volponi, svuotandola però di ogni contenuto umano. Si tratta quindi del dramma di un'unità nella scissione:

Babilo Babilo Babiluschi
sono davanti agli etruschi;
la mia lingua non corre tra i corruschi
boschi tusci muschi;
l'automatismo cade
su questi fiori rosci
che il primo scuro
tra le colline rade
dorma e scolora
per la pesante lingua
che la notte trade...

oh notte notte notte!
le cose sono divise e rotte
e notte, tutta la notte,
le lecca e le inghiotte.(44)

Volponi istituisce qui i termini di una vera e propria tenzone tra la propria lingua poetica, ormai incapace di correre tra i «corruschi / boschi tusci muschi», come avveniva nelle raccolte d'esordio, da una parte, e, dall'altra, «la pesante lingua» del capitale «che la notte trade», ossia la capacità del nuovo potere di farsi struttura universale che regge, governa e ingloba nel proprio gergo robotico, tanto più alienante in quanto separa ogni essere dal proprio fine («le cose sono divise e rotte») cose, persone, animali. O si veda anche, più avanti, nella poesia *Razione e rima*, come la capacità del capitalismo di generalizzare il proprio dominio faccia ricomparire in una forma stravolta e dolorosa proprio quella corporalità del paesaggio che aveva costituito la cifra tipica dei versi degli esordi. Comprendere questo imperio significa seguire

il filo dell'esplosione mutante
che gira e fiata sanguinante,
che ancora si svena ma non si consuma,
che insiste verso ogni varco e stende
tremula la rete tra erba e piante
accanito a prendere e a succhiare(45)

Dove si noterà, nella metafora del filo e della rete, anche la comparsa di un vocabolario montaliano. Questa vocazione onnivora del nuovo potere si presenta però, per esempio nel componimento *Territorio e figura*, come una ragione del tutto incapace di profondità, un puro vettore cartografico, che impone dovunque la leggerezza astratta di una soggettività faustiana, riassumendo il mondo intero in un asindeto:

si può vagolare fluttuare perdersi tra le cave
di se stesso e dell'universo in volo sulle case
dei vecchi centri cadere nei sottopassaggi
sgonfiarsi nei condotti dell'aria condizionata
delle banche o degli atelier dei saggi,
entrare dalle finestre balconate delle sale
delle sartorie tra le modelle svestite
e i modelli di carta negli studi degli analisti
psicanalitici o dei bilanci, dei redattori
o architetti designers urbanisti...(46)

Ecco perché proprio in questa raccolta acquista un rilievo definitivo quella disposizione algica che l'io del poeta coltivava fin dall'inizio come una condizione necessaria della comunione coi viventi, e che qui sconfinava in molti casi nell'autoritratto psichiatrico: numerosi sono i riferimenti all'insonnia e all'assunzione di psicofarmaci (cfr. per esempio *La notte ma nel freddo...* o, sempre in *Razione e rima*, il «piccolo cosmo di muco e di valium»)(47). E, come si vede in *Appena dopo il tramonto...*, la pulsione al regresso rassicurante nel ventre materno si ripresenta ormai sfigurata da connotazioni del tutto depressive, in cui ancora una volta le ore notturne funzionano insieme da scaturigine e correlativo inquietante dell'oscuramento di ogni prospettiva utopica:

D'agosto la sera nerissima
contro l'ocaso appena spento
produce fobia e amatissima
voglia di smarrimento
patimento, asfissia,
pentimento,

nostalgia e politica malia
della morte e del sotterramento:
l'odore, il fuoco e la compagnia...(48)

Come la notte, anche la neve può agire come allegoria di un futuro privo di speranze: cadendo sulla pelle del paesaggio, ne raffredda i sensi come un anestetico. All'altezza delle *Porte dell'Appennino*, in un componimento come *La ballata della neve*, la donna appariva ancora capace di tenere teso attraverso l'inverno il filo della vita («È solo il tuo sguardo, amore, / che li tiene in vita»)(49), ergendosi a vestale della possibilità di erotizzare il mondo («Anche i passeri al tramonto», spesso in Volponi figure del poeta, «ti chiamano in silenzio / per arrivare a domani», come a voler pregare)(50). E ancora una volta, nel finale dell'*Appennino contadino*, sono la neve e il passero a drammatizzare il rito di passaggio dalla giovinezza alla maturità:

Chi fugge salva solo se stesso,
come un passero, se un passero
si salva fuori dal branco.
Forse tra queste nebbie,
di prima o dopo Natale,
anno per anno uguale,
in cui ciascuno è perso
e oppone solo il passato
alla neve che avanza;
forse qui è l'ordine diverso
per queste stesse cose
che sono i campi, le strade, le famiglie.(51)

Questa «neve che avanza» come un presagio lugubre si ripresenterà in *Con testo a fronte* nel componimento *Il pomeriggio di un dirigente*, dove si può rintracciare una fitta trama di rimandi a *Thirteen Ways of looking at a Black-bird*, poesia di Wallace Stevens(52), e che comincia con due versi sibillini tradotti dall'inglese del poeta americano: «Nevicava / per nevicare ancora»(53). Particolarmente degni d'attenzione sono i versi della seconda strofa:

The black-bird non viene
sopra un albero esistente
al posto di quel cedro lembo;
becca tra la mia mente
e scacazza nel mio grembo.
Io sto imitando
e per questo non mento;
finta è la mia neve
quale la mia pianta,
vero
l'uccello nero
che non s'incanta.(54)

È qui molto evidente come quella disposizione metonimica che aveva consentito all'io-pelle di farsi contenitore sempre disponibile all'accesso di paesaggi, ospite di «nidi di vespe»(55), continui ad agire nelle ultime raccolte come una forma di crudele soggezione alla violenza colonizzatrice delle nuove classi dirigenti («the black-bird è» infatti «il nome / di un presidente», dirà Volponi più avanti, scoprendone l'allegoria)(56). Questa sensibilità parossistica non è ormai altro che un'attitudine alla mimesi utilizzata come strumento di verifica poetica («Io sto imitando / e per questo non mento»). Proprio in questo loro insistito farsi ospite dell'altro, i versi di Volponi non possono che echeggiare i gerghi babelici del capitale, svelandone così il carattere mistificatorio: di qui il plurilinguismo espressionistico che è forse la novità più macroscopica della raccolta, ora

rappresentato dalla contaminazione col modello anglofono, altrove sostanziato dal proliferare di arcaismi e dai rimandi al ricco corredo iconografico della tradizione pittorica italiana (un esempio su tutti è l'arduo componimento intitolato *Il legno della croce*). A differenza che in molte scritture della neoavanguardia, scrivere difficile è in Volponi una mossa dialettica volta ad appropriarsi del linguaggio del proprio aggressore per farne sanguinare le contraddizioni.

«Una scaglia di me». Gli esiti testamentari dell'ultima raccolta

Un discorso analogo andrà fatto per l'ultima, apocalittica raccolta volponiana, *Nel silenzio campale*, nella quale l'ossessività anaforica della rima ripetuta e l'exasperazione delle inarcature arrivano persino a scardinare la consequenzialità sillabica delle parole, come nel poemetto *La meccanica*:

Non si possono più intra-
prendere viaggi, né sono pra-
ticabili percorsi di conoscenza;
non ci sono più luoghi di contra-
sti e di formazione, non la veemenza
dei maestri: la lingua stessa è tra-
mandata così come la scienza
è finita con una fissione, tra-
dita la rivoluzione, l'esperienza
proibita [...](57)

Il capitale a quest'altezza (la raccolta è del 1990) è divenuto un potere totalitario che presenta «un carattere invasivo e globale che procede dall'interiorità soggettiva alla dimensione cosmica e stellare»(58). Se nel suo regno ogni percorso di crescita è divenuto impossibile, nessun paesaggio possiede ormai delle profondità di cui appropriarsi. Su questa pura superficie ogni scelta non può essere dettata da altro che dalla «stretta deferenza / alla ripetizione»(59). L'antico esploratore delle cavità della natura non può che rinchiudersi nel silenzio di un'astrazione dolorosa, in un mondo in cui, come in una psiche schizofrenica, gli involucri si sono lacerati e le distinzioni tra interno dell'io ed esterno del cosmo sono scavalcate ormai del tutto. La realtà, sentita come una protesi che gira a vuoto, è incapace di opporre resistenza. Quel che resta è l'occhio libero di una «mente materiale» (*Intinto*) che fluttua su tutto come un frigido panopticon(60). Essa cinge col suo sguardo i lembi estremi del paesaggio di una nuova preistoria in cui la tecnologia si fa per la prima volta uno strumento di minorità («Sentirsi su una roccia di circuiti / nel lato opposto a quello in cui Prometeo / tende le catene contro i miti»)(61), ormai sovrana di un universo degradato a replicante, a copia della copia di un passato infinitamente fungibile, come in un incubo platonico:

Qui sopra qualsiasi uomo cosciente
sa che ogni segno, traccia, sporgenza
è manovrabile per essere stato di un altro;
visto, appreso, adattato da altri
in infiniti modi differenti.
Insieme sono ed hanno comunque in comune
la sorte di essere stati fatti, usati, messi.(62)

E ancora una volta soggetto e paesaggio sono accomunati da un destino tragico di alienazione. In altre parti di *Nel silenzio campale* questa interiorizzazione degli spazi si fa gravida di memorie culturali. Se in *Foglia mortale* l'addio definitivo alla provincia risvegliava l'attitudine argomentante e dialogica del padre spirituale che, cercando un «tu» ideale nel «burdel» urbinante del futuro, trovava anche un pretesto per ricapitolare una fase della propria vita, in quest'ultima raccolta Volponi riattiva i meccanismi dell'apostrofe per stimolare l'ascolto di possibili interlocutori a cui trasmettere un'eredità poetica e ideologica, per trovare delle orecchie a una voce che rischia di

dispersersi nel vuoto. Questo tono testamentario da una parte dà le coordinate di una cosmogonia filosofica e poetica (*L'attesa*: Marx e Freud rappresentati come «una coppia di nuotatori nell'aria»)(63); *Il cavallo di Atene*: «Dico ai miei figli / cercate di leggere Parmenide per capire / come riuscire a tenersi e a scendere / e anche Callimaco, Senofonte, Alceo»(64); Mao Tse-Tung protagonista del componimento eponimo *Le cose di Mao*(65), dall'altra, come in *Per questi versi*, assume il registro insieme sofferto e franco di un *redde rationem*:

Ciò che di me sopravvive
alla mia paura
appartiene interamente
agli altri.
[...]
Così malamente ho riconosciuto
che almeno una scaglia di me, poco di mio veramente,
è sopravvissuto alla paura: e che i dispersi
elementi della persona che ritenni mia
ormai e per il corpo e per la mente
sono usciti da me e solo per armonia
planetaria [...]
ancora continuano in cieca compagnia.(66)

Quell'io-pelle che fu per una vita «calderon[e]»(67), involucro sempre pronto ad accogliere le pulsioni e quindi le contraddizioni, distillandone il precipitato in versi, si presenta ora al lettore nella propria nudità di guscio usato («una scaglia di me»), di fossile offerto alla sorda «tagliola» delle generazioni del futuro(68). In virtù di una sorta di cristologia negativa, il poeta si fa infine corpo tra gli altri corpi, disposto ad abitare, non più soltanto a essere abitato.

Roberto Gerace

Note.

- (1) E. Zinato, *La poesia verso la prosa? La scrittura di Volponi e i generi letterari*, in S. Ritrovato, D. Marchi, a cura di, *Pianeta Volponi. Saggi, interventi, testimonianze: giornate di studio dedicate a Paolo Volponi (Urbino-Urbania-Cagli, 2-4 novembre 2004)*, Metauro, Pesaro 2007, p. 22.
- (2) P. Volponi, *Poesie. 1946-1994*, Einaudi, Torino 2001, p. 191.
- (3) Cfr. C. Benedetti, *Disumane lettere*, Laterza, Roma-Bari 2011; Ead., *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021; S. Iovino, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*, Bloomsbury Academic, London 2016; L. Pugno, *In territorio selvaggio. Corpo, romanzo, comunità*, Nottetempo, Milano 2018; N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017; Id., a cura di, *Ecopoetry - Poesia del degrado ambientale*, "Semicerchio. Rivista di poesia comparata", LVIII-LIX, 1-2, 2018. Sulla suggestione del «terzo paesaggio» è incentrata inoltre una rubrica della rivista online "Le parole e le cose", curata dalla stessa Pugno, che ospita una serie di interventi interessanti.
- (4) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, p. 3.
- (5) D. Anzieu, *L'io-pelle*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- (6) P. Barbeta, *Didier Anzieu. Io-pelle*, <https://www.doppiozero.com/materiali/didier-anzieu-io-pelle>, «Doppiozero», 15 febbraio 2018 (ultima consultazione il 20/08/2021).
- (7) K. Migliori, *Volponi: la paura*, in S. Ritrovato, D. Marchi, a cura di, *Pianeta Volponi, op. cit.*, pp. 117-122.
- (8) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, p. 6.

- (9) A. Luzi, *Paolo Volponi e "L'antica moneta"* in Id., *Sulla soglia del paese: scrittori marchigiani contemporanei*, Bagaloni, Ancona 1984, p. 70.
- (10) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, p. 9.
- (11) Ivi, p. 10.
- (12) Ivi, pp. 14-15.
- (13) Ivi, p. 10.
- (14) Ivi, p. 6.
- (15) Ivi, p. 10.
- (16) Ivi, p. 7.
- (17) Ivi, p. 8.
- (18) Ivi, p. 7.
- (19) Ivi, p. 8.
- (20) Devo la definizione a D. Heller-Roazen, *Il tatto interno. Archeologia di una sensazione*, Quodlibet, Macerata 2013.
- (21) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, p. 15.
- (22) Ivi, p. 31.
- (23) M.C. Papini, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Le Lettere, Firenze 1997, p. 136.
- (24) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, p. 53.
- (25) Ivi, p. 51.
- (26) Ivi, pp. 76-77.
- (27) Ivi, p. 77.
- (28) Ivi, rispettivamente alle pp. 63, 64 e 65.
- (29) Ivi, p. 93.
- (30) Ivi, p. 131.
- (31) P.V. Mengaldo, *Paolo Volponi*, "L'illuminista", n. 24, a. VII, dic 2008, p. 191.
- (32) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, p. 138.
- (33) Ivi, pp. 145-146.
- (34) Ivi, p. 145.
- (35) P. Volponi, *Corporale*, Einaudi, Torino 2014 (ed. or. 1974).
- (36) F. Bettini, M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, G. Patrizi, a cura di, *Volponi e la scrittura materialistica*, Lithos, Roma 1995, p. 54.
- (37) R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 301.
- (38) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, p. 186.
- (39) Ivi, p. 278.
- (40) Ivi, p. 284.
- (41) Ivi, p. 283.
- (42) K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. it. Orthotes, Nocera Inferiore (SA) 2018, p. 218.
- (43) Ivi, p. 219.
- (44) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, pp. 284-285.
- (45) Ivi, p. 354.
- (46) Ivi, p. 323.
- (47) Ivi, p. 352.
- (48) Ivi, pp. 294-295.
- (49) Ivi, p. 103.
- (50) Ivi, p. 104.
- (51) Ivi, p. 143.
- (52) Cfr. M. Raffaelli, *Con Wallace Stevens*, in Id., *Don Chisciotte e le macchine. Scritti su Paolo Volponi*, Pequod, Ancona 2007, pp. 60-61.
- (53) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, p. 208.
- (54) *Ibidem*.
- (55) Ivi, p. 6.
- (56) Ivi, p. 209.
- (57) Ivi, p. 375.
- (58) M. Fabrizi, «Tra le schegge e i denti»: *linguaggio cosmogonico ed apocalittico in Nel silenzio campale di Paolo Volponi*, in S. Ritrovato, D. Marchi, a cura di, *Pianeta Volponi.op. cit.*, p. 112.
- (59) P. Volponi, *Poesie, op. cit.*, p. 375.

- (60) Ivi, p. 395.
- (61) Ivi, p. 396.
- (62) *Ibidem.*
- (63) Ivi, p. 371.
- (64) Ivi, p. 389.
- (65) Ivi, pp. 409-410.
- (66) Ivi, p. 380.
- (67) Ivi, p. 278.
- (68) Ivi, p. 380.

1. La biodicea nelle parole di Andrea Zanzotto

Questo lavoro contemplerà un'ottica filosofica. Avvicinerò infatti l'opera di Andrea Zanzotto e in particolare il nucleo logico costituito da *Fosfeni* (1983) attraverso una chiave di lettura – la cosiddetta biodicea minima – precisata in tutta la propria complessità da Giovanni Moretto (1939-2006): questi, al termine della propria esperienza intellettuale decideva di misurarsi con l'opera del poeta conterraneo; il pensiero del filosofo, per questo, sarà preventivamente discusso(1). Avvicinando tale nucleo logico, intendo quindi offrire un contributo all'aggiornamento del problema della biodicea zanzottiana: un fattore decisivo, in questo senso, sarà la correlativa precisazione del motivo poetico del verde – residuo astrattivo del paesaggio – quale centro fisio-bio-logico a partire dal quale Zanzotto ha storicamente definito la propria tensione verso una tale peculiare forma di giustificazione.

Ora, il fatto che Moretto specifichi, cioè definisca nelle componenti speculative fondamentali il concetto di biodicea minima implica che tale categoria, prima, fosse stata perlomeno abbozzata. Ai fini di questo discorso, assume una certa rilevanza che il primo a parlarne fosse lo stesso poeta in una notevole intervista condotta da Giuliana Nuvoli(2) una ventina d'anni prima della sistemazione di Moretto, risalente al 1998(3). Soprattutto, importa che nell'ambito di quel dialogo Zanzotto impiegasse il sintagma secondo un'ottica particolarmente autodefinitoria, e generalmente metapoetica. Non solo, infatti, nel giro del concetto era intesa esaurirsi la ricerca letteraria: a fronte di ciò che si può definire come l'ipostasi ontologica del trauma(4), la tensione verso la riabilitazione minima e minimale di un a priori – almeno – biologico sembrava l'unico orizzonte in cui avesse (e avrebbe avuto) facoltà di sussistere una parola poetica aspirante a una critica autenticità.

Il volume in cui è inclusa l'intervista, *Andrea Zanzotto*, veniva pubblicato nel 1979, a distanza di pochi mesi dall'uscita de *Il Galateo in Bosco*: e infatti la raccolta – che presenta, nelle parole del Contini prefatore, «intenzioni di immersione linguistica nell'originario»(5) – vi è tenuta in grande considerazione, quasi punto di arrivo di un'esperienza letteraria, seppur in attesa del già citato *Fosfeni* e di *Idioma* (1986). Questo, cioè il focus sul *Galateo*, condiziona e cristallizzerà la lettura di Moretto: la quale, anche in questo senso, può essere se non aggiornata almeno ridiscussa.

Dunque: orientato sui concetti capitali di differenza e identità – tanto più significativi, di fronte al capolavoro di indistinzione e massima diversificazione dei versi del *Galateo* – Zanzotto discute della poesia in quanto terapia personale e umana in genere(6). Lo fa su questa scia: «Questa “terapia” dovrebbe avvalersi di tutti gli stimoli positivi esistenti nella realtà coordinandoli in un sistema non sistematico, che conta per un solo individuo e insieme per un “tutti” e per tutta la realtà, almeno come ricerca del campo di una parola da dirsi “pentecostale”»(7). La poesia desiderata è intesa come qualcosa di simile a un'immagine asintotica, o un'idea regolativa: «Ognuno, dal protozoo al “dio”, dovrebbe cioè ritrovarsi in questo giro di parole che aggancia le differenze lasciandole intatte, pronuncia il più possibile (anche se sa di poggiare sull'impronunciabile) e annuncia il più possibile (anche se sa che non esiste una “novella” definitiva»(8). Una dialettica aperta, dunque, non solo tra identità e differenza, ma anche tra unità e molteplicità: in tensione cioè verso l'impiego di una parola che contempra una prospettiva collettiva nello stesso momento in cui è attinta, in virtù della tensione verso l'«originario» prospettata da Contini.

Zanzotto continua in questi termini, rivelando la matrice traumatica della propria considerazione ed esplicitando la necessità di una giustificazione tale da assumere connotati – addirittura – ontologici:

Nelle cupe, mai prima note, forme di tensione odierne, mentre [...] si sviluppa ogni giorno di più la violenza narcisistica [...], quanto ho detto sopra non può essere ovviamente che una scommessa non priva di ammicchi e per di più entro un necessario campo di convenzione. La convenzionalità, in tutta la sua miseria, resta sempre la chiave di tutti i nostri comportamenti. Questo “come se”, che per chi tenta la poesia diventa una giustificazione minima di personale

sopravvivenza, può apparire almeno quale metafora per una sopravvivenza generale, quale “biodicea” minima, giustificazione della vita in termini minimalistici. (9)

Attraverso la diminuzione dello statuto della poesia (ciò che non fa altro che rivelare quanto Zanzotto vi attribuisca, reversibilmente, una facoltà etico-gnoseologica), questa da una parte è considerata pratica minima, e non tanto strumento di analisi; dall'altra parte è intesa addirittura come «metafora» – più che testimonianza – di una sussistenza personale e latamente biologica: metafora, analogia del «come se» che come tale si determina in virtù del proprio statuto semiotico e cioè necessariamente convenzionale(10). Ma appunto, l'atto poetico è descritto come una pratica: quasi come ciò che Hadot, in riferimento alla filosofia antica, ha fortunatamente codificato quale esercizio spirituale, in cui il pensiero e l'atto coincidono(11); non è impossibile pensare che il contenuto di tale pensiero, in questo senso, potesse toccare le corde della scrittura. Farsi cioè contenuto della pratica che lo costituisce.

Si accennava alle implicazioni di ordine ontologico di tale pratica: queste vengono chiamate in causa proprio in virtù della necessità di giustificazione della vita delle cose. La questione, in altri termini, orbita intorno alla possibilità-legittimità di esistere, di pensare e di scrivere a specchio di una radicale vanità: il nesso scrittura-ontologia, in questo senso, è variamente sfaccettato e acquista spessore in relazione non solo al contesto metapoetico dell'intervista, ma anche a quello intrinsecamente metalinguistico della scrittura di Zanzotto in generale(12). Scrivere per resistere alla nullificazione; scrivere tematizzando la nullificazione; scrivere nonostante e a fronte della nullificazione. Un atteggiamento simile, questo, nelle proprie dominanti estetiche e speculative, a quello che Zanzotto stesso avrebbe attribuito (1982) all'ultimo Montale:

anche se Montale sembra manifestare un distacco, una diffidenza verso tutto e tutti, “gli altri” vengono pur sempre coinvolti in una partecipazione al suo discorso, isolato eppure simile all'immenso brusio di una folla, di tutta la folla umana, del “bosco umano”. Montale parla giorno per giorno vibrando intorno a sé un pericoloso fremito-invito a non demordere, a non dare dimissioni, a sbavare e a scalciare anche se forse tutto questo non è nulla. (13)

Ai fini del lavoro ha una certa rilevanza che qui Zanzotto stia citando *Personae separatae*(14) (*La bufera e altro*, 1956) in relazione all'immagine del «bosco umano» (v. 16) che evidentemente richiamava a Zanzotto il motivo-chiave del *Galateo in Bosco*: dove si legge, da una parte, che «Il Bosco è, a un certo punto – e per una inevitabile serie di incroci, trapassi, ibridazioni – anche il colle del Montello»(15); e, dall'altra, che «tutto è ancora possibile, su questo terreno ipersedimentato» e che dunque «la questione è aperta, come quelle di tutti i boschi, vegetali e umani»(16). Questo nesso chiarisce la sostanza bio-antropologica dell'attenzione zanzottiana al verso di Montale (l'umanità è rassomigliata e compenetrata al Bosco in virtù di una *liaison* bio- o fisiologica): il riferimento, da una parte, va alla cesura psico-storica provocata ciclicamente dalle ipostasi del nulla e del male (cioè «tutte le stragi, guerre e sacrifici umani»(17)); e, dall'altra parte, al Montello stesso, che può presentarsi già ora come paradigma geografico e geologico per la riflessione(18).

Ora, se, come si vedrà, la lettura di Moretto si articola sulla linea fondamentale del *nihil*, bisogna tener conto della possibilità di associare a tale plesso problematico la questione della lingua, della letteratura, della scrittura, di cui si è solo accennato. In Zanzotto, infatti, il principio di realtà (o, meglio: il principio di realtà in poesia), profondamente turbato e traumatizzato, si lega problematicamente al nesso coestensivo – e costantemente disequilibrato – tra soggetto, linguaggio e mondo: termini che «vanno incontro, nell'opera di Zanzotto, a un destino vorticoso e molteplice»(19)). E si può pensare che sia proprio il linguaggio, nella sua mobile consistenza, a essere concepito e impiegato dal poeta come elemento mediano (equilibratore o dis-equilibratore) tra gli altri due poli: come anche tra essere e nulla, nell'ambito del sottotesto ontologizzante della pratica poetica.

2. Zanzotto e Moretto: la giustificazione, gli *Holzwege* e la biodicea

Il profilo umano e intellettuale di Giovanni Moretto è stato testimoniato, in particolare, da chi ha avuto modo di conoscerlo durante la sua docenza all'Università di Genova, dove lo studioso ha insegnato Filosofia morale e Filosofia teoretica. Per una definizione della sua figura ci si può riferire soprattutto al fascicolo di "Humanitas" intitolato *Giovanni Moretto filosofo della religione*, a cura di Domenico Venturelli e Roberto Celada Ballanti (marzo-aprile 2008)(20): a partire da questo compendio, si ricava l'immagine di un filosofo legato ai temi capitali «della sofferenza fenomenicamente inutile, della sofferenza dell'innocente e dell'eccesso al male non giustificabile», temi che «abilitavano ad accogliere, senza "timori e tremori" confessionali e con "cuore saldo", sia la forza inquieta dell'interrogazione radicale sia la fragilità irrimediabile delle risposte»(21), e che già a partire da questi tratti evidenziano il potenziale legame con Zanzotto.

Proprio come il poeta, «nel confronto con l'"inesorabile enigmaticità" dell'esistenza umana e la negatività non redimibile del male [...] [Moretto infatti] autenticava la sua genuina vocazione filosofica, evitando originariamente qualsiasi possibile caduta verso il pantragismo, verso il fatalismo e la rassegnazione, verso "l'egotismo intimistico e consolatorio della singola monade"»(22). E così: non solo Zanzotto non evita, mano a mano che si specifica il suo ruolo intellettuale, di misurarsi attivamente – e in fondo, dunque, senza grande rassegnazione – con le declinazioni storiche del male o della negatività (al di là della prima «scelta difensiva»)(23) di rimozione della storia stessa: si pensi infatti al motivo ecologico della sua poesia, che trova riscontro in sede anche latamente saggistica(24); come detto, con occhio anche solo all'intervista a Nuvoli, Zanzotto pone inoltre il principio pratico alla base dell'attività poetica. Un principio, se vogliamo, etico(25) (della scrittura e per la scrittura), che profilandosi di fronte al nulla è dunque comune a Moretto: sia per il fatto che il filosofo, come Zanzotto, ha sempre testimoniato una profonda «dedizione alla pagina»(26) e dunque alla scrittura come principio di autenticità e di ritorno a sé; sia per il fatto che, a livello propriamente speculativo, questi (sulla scorta di Caracciolo(27)) pone nella dimensione etica il principio discriminante della pratica filosofico-religiosa(28): come anche, precisamente, la possibilità di giustificare l'uomo e Dio di fronte al male. Per approfondire, *en passant*: era in Giobbe che per Moretto si configurava archetipicamente «il modello etico capace di assurgere a discriminare della religiosità autentica, che, senza potersi ridurre all'etica, per essere sorvegliata dall'etica e alleata dell'etica, deve in definitiva distinguersi nel modo più netto dalle ambiguità inerenti al *sacro*»(29). Si legge, infatti, nell'importante *Giustificazione e interrogazione* (1991), che «la figura di Dio, che domina nel libro [di Giobbe], non è certo quella che, nel prologo, accetta la sfida di Satana e, nell'epilogo, restituisce a Giobbe quanto gli aveva tolto, ma piuttosto» – ciò che conta – «quella che è nelle aspirazioni dell'uomo giusto»(30). In altre parole, «il dio che può risultare giustificato non è altri che il Dio che sta sull'orizzonte della giustificazione etica dell'uomo. [...] Nella teodicea ne va dell'antropodicea, e viceversa»(31).

Si può applicare un certo grado di astrazione al discorso di Moretto e valutare come a importare sia il fatto che, a partire dal paradigma jobico, solo la pratica umana appare il contesto in cui Dio – non accettato come muto e insondabile a priori – risulta giustificabile di fronte al nulla e al male: solo su questo piano l'uomo si giustifica giustificando Dio.

In un orizzonte a-teologico come quello di Zanzotto, per cui – in ogni caso – i termini della questione non sono molto distanti da questi, la pratica umana della scrittura/della poesia possono assurgere a quadro in cui, minimamente e cioè senza chiamare in causa Dio (ovviamente evocato *in absentia*), non tanto l'uomo ma un minimale principio biologico può *trovare e portare* giustificazione. Ci si muove, dunque, dalla teo- e dall'antropodicea a una più sotterranea e strutturale idea di bio-dicea: la quale, per quanto minima, non rinuncia a contemplare una traccia conoscitiva volta alla posizione e all'estrinsecazione di un fondamento. Ci si tornerà.

Si accennava al significato che, nell'interpretazione di Moretto, può avere la zona orbitante attorno al Montello, luogo natale proprio e di Zanzotto. Rimando, per questo punto, alle parole con cui il

filosofo concludeva l'Introduzione di *Figure del senso religioso* (2001) firmata a «Ciano del Montello, Novembre 2001»(32):

Per esprimere la figura poetica del senso religioso viene qui riproposto il saggio sul “ricchissimo nihil” e la “biodicea minima” di Andrea Zanzotto(33). Il 10 ottobre [2001] Andrea Zanzotto ha festeggiato il suo 80° compleanno. In questa ricorrenza vorrei rendere omaggio, anche con le pagine di questo libro, al poeta conterraneo, la cui amicizia mi ha aiutato a ritrovare poeticamente le mie radici natali, affondate nel paesaggio tra il Piave e il Montello [...]. Sia la parola poetica di Andrea Zanzotto a introdurre la lettura di questo libro, e precisamente la mirabile parola con cui, in una poesia in dialetto trevisano, ha fissato, in un'immagine di bontà, il significato dell'esistenza di una persona a lui particolarmente cara, recentemente scomparsa(34).

A questo punto, Moretto cita i vv. 5-10 della poesia dedicata «A la Maria Carpela (che la 'ndéa a pontar par le case)»(35) – con una variazione al v. 5:

...
la sarè da butar via
tuta, tuta quanta 'la realtà',
si par ti no la fèsse 'n paradiso
pien de bontà come la tó bontà,
gnentaltro che 'l paradiso
come che ti tu l' à pensà.(36)

I versi di Zanzotto, così incistati nella sostanza geostorica e linguistica del Montello – eppure qui così piani, nel porsi come spazio per una «ricuci[tura de]l tessuto antropologico della contrada»(37) –, delineando l'immagine della cucitura-testo come estrinsecazione e pratica della «bontà» vengono assunti da Moretto come emblemi della declinazione etica del religioso, nel quadro di ciò che definisce il «principio bontà», appunto: «Come, infatti, dire meglio che “solo la bontà è credibile” e che il “principio bontà” può essere elevato alla dignità di principio ermeneutico del senso religioso incarnato nel linguaggio delle stesse religioni storiche?»(38).

Nel segno di Maria Carpel e della tessitura – cioè appunto, metaforicamente, della scrittura e della cesellatura dell'idioma – Moretto sembra dunque rinvenire un filo diretto tra la propria riflessione e quella del conterraneo, che come nessun altro aveva declinato in una sintesi di lingua e terra il capitale problema del *nihil*(39): problema connesso – si è visto – a quello del religioso(40). Tale legame – che è chiarito teoreticamente, nel volume citato, nel capitolo successivo a quello zanzottiano(41) – conduce direttamente alla discussione dell'interpretazione del poeta da parte del filosofo.

Il saggio sulla biodicea di Zanzotto si apre nel segno dell'oscurità – e in particolare del fatto che al poeta era attribuito lo stesso appellativo di Eraclito: l'Oscuro. La difficoltà intrinseca alla scrittura del poeta (in particolare da *La Beltà*, in cui «le tensioni linguistiche ed esistenziali gradualmente emerse nelle precedenti opere si acquiscono fino a raggiungere l'ineluttabile punto di rottura»(42)) viene immediatamente associata, tramite il filosofo efesino, all'«oscurità ontologica» tematizzata nel *Galateo in Bosco*: «In effetti proprio l'immagine, elaborata con contemplazione ormai tragica, della “dolce selva solitaria”(43) cantata da Giovanni Della Casa, è in grado di simboleggiare l'oscurità ontologica del destino del cosmo e degli umani». Secondo Moretto, Zanzotto intende «‘cantar[la]’ con parola, la cui qualificazione di ‘oscura’ è la più evidente testimonianza della sua intima consostanzialità con quell'oscurità ontologica»(44).

La poesia presa a riferimento, com'è facile immaginare, è (*Perché*) (*Cresca*), dal *Galateo in Bosco*, ma è interessante che sulla scia dello spunto eracliteo, con un movimento direi quasi comparatistico, Moretto arrivi a chiamare in causa l'interpretazione (dell'oscurità) eraclitea da parte di Heidegger: interpretazione che non inclina verso la chiusura linguistica, bensì sul nerbo ontologico del filosofare del presocratico. A Heidegger – ricorda Moretto – Zanzotto dedica il *Sonetto di Ugo*,

Martino e Pollicino: sempre nel *Galateo*, «cioè nel ciclo poetico in cui i sentieri che si perdono nell'oscurità del bosco zanzottiano dichiarano una sempre più stretta ed eloquente affinità con gli *Holzwege*»(45) del pensatore tedesco.

L'accostamento, che chiama dunque in causa non solo *Heraklit* (1943-1944)(46), ma anche – secondo l'analogia spaziale di cui si dirà tra poco(47) – gli stessi *Sentieri interrotti* (1950) del tedesco, consente di tematizzare non troppo corsivamente un successivo saggio di Moretto, effettivamente poco considerato: *Gli «Holzwege» di M. Heidegger e di A. Zanzotto* (2000)(48), recentemente rimesso in circolazione(49). Di questo lavoro sarà utile soprattutto la dimensione logica che viene associata all'opera poetica di Zanzotto – nonché la modalità, per interposto Heidegger, di tale associazione. L'incidenza della selva del Montello sul pensiero del poeta, in questo senso, viene comparata all'«intima identificazione dell'attività del filosofo con il “paesaggio” della Foresta Nera»(50). La compenetrazione di spazio (cioè di paesaggio) e di pensiero è per Moretto del tutto emblematica; e a tutti gli effetti, tale spazio ha un'incidenza tale da divenire esso stesso elemento creativo – o, detto altrimenti, tema strutturante – sia per Zanzotto sia per Heidegger. Per quest'ultimo la radura, cioè la *Lichtung*, conferisce al *Dasein* già in *Essere e tempo* la possibilità di «acquist[are] l'accezione di “apertura” mutuata evidentemente dal paesaggio boschivo della Foresta Nera, che in tal modo si rivela “creativo” primariamente sul piano linguistico»(51); secondo Moretto, sulla scorta di Gadamer, tale impronta ha condotto la filosofia di Heidegger, «ammutilata di fronte agli esiti ultimi di *Essere e tempo*, [a] un pensare “figurativo”»(52). D'altronde, a testimonianza della spinta intrinsecamente creativa (cioè, direi: figurativo-letteraria e speculativa), va considerato l'inizio degli stessi *Holzwege*, qui secondo la classica traduzione di Chioldi:

Holz è un'antica parola per dire bosco. Nel bosco [*Holz*] ci sono sentieri [*Wege*] che, sovente ricoperti di erbe, si interrompono improvvisamente nel fitto. Si chiamano *Holzwege*. Ognuno di essi procede per suo conto, ma nel medesimo bosco. L'uno sembra sovente l'altro: ma sembra soltanto. Legnaioli e guardaboschi li conoscono bene. Essi sanno che cosa significa “trovarsi in un sentiero che, interrompendosi, svia” [*auf einem Holzweg zu sein*].(53)

Ecco allora che sulla scorta di tale movimento – teso alla correlazione attivamente biunivoca tra pensiero ed elaborazione linguistica – Moretto evidenzia come il «paesaggio creativo»(54) trapassi infine, in *Unterwegs zur Sprache* (1959), nell'immagine della *Gegend*: ‘la contrada’(55).

Ora, la revisione dell'*Holzweg* di Zanzotto da parte di Moretto contempla naturalmente il riscontro dei riferimenti heideggeriani provenienti da *Unterwegs zur Sprache*, e per quanto concerne *Il Galateo in Bosco*: raccolta su cui si appunta sostanzialmente, anche qui, l'attenzione, sulla scorta delle osservazioni di Dal Bianco intorno alla varia presenza della *Lichtung* heideggeriana in questo momento dell'opera di Zanzotto(56). In aggiunta, Moretto rileva la notevole presenza dell'immagine della «radura» anche in *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*(57) e in *Gnessulogo*. Particolare rilevanza ha questa seconda occorrenza, che espone in tutta chiarezza la matrice geografica di tale sintesi di pensiero (poetico e filosofico):

Tra tutta la gloriola
messa a disposizione
del succhiante e succhiellato verde
di radura tipicamente montelliana
(vv. 1-4)

Completata la propria analisi col riscontro delle occorrenze del termine *Holzwege* nel *Galateo in Bosco*(58), Moretto arriva a definire la questione in questi termini, sulla scorta dell'ipotesi della negatività geografico-ontologica in *Gnessulogo* (per cui il luogo intriso di *nihil* è lo stesso Montello):

Il paesaggio del bosco zanzottiano, per le sue affinità con il non-luogo dell'u-topia, non può non ravvisare la propria origine nelle vicinanze di una «biodicea minima» che affida al gioco del

bambino, e al suo linguaggio, la propria continua volontà di rinnovamento. In esso perciò «stradine», invitanti al libero vagabondare del poeta, si vogliono chiamate con il nome heideggeriano di *Holzwege*, caricato certo di nuove accezioni propiziate dalla visione del bosco come luogo di violenza [...], ma pur sempre accennante alla novità della ripresa del cammino.(59)

Non solo il riferimento alla biodicea minima, ma anche quello al bambino in quanto emblema antropologico-esistenziale, nonché soprattutto linguistico, rimanda al saggio da cui è partita l'analisi in queste pagine(60). Prima di tornarvi, si può discutere proprio l'immagine del λόγος: connubio delle dimensioni linguistico-letteraria e filosofico-ragionativa che in questo articolo viene chiamata in causa in relazione al poeta di Pieve di Soligo.

Sintetizzando, a partire da Zanzotto, la ricerca di tale λόγος tra gli *Holzwege* del pensiero, Moretto individua infatti nell'«occhio» creativo la facoltà di «guardare dietro a[l paesaggio](61)»: in questo senso, tale sguardo

è pur sempre abilitato a declinare il canto, scivolante silenziosamente nel fango, nella ricerca di un *topos* per un *logos*, esperto di umiliazioni gnostiche. È infatti proprio del *logos* umiliato da cadute gnostiche e da afasie, che invano attendono nuove pentecosti, il compito di trasformare il paesaggio della poesia, ma anche della filosofia [...] in una *Toposforschung* e in una “topologia” che dà all'essere il luogo del suo apparire.(62)

E insomma – si conclude – «questo *logos* è il *logos* proprio del poeta, capace di unire poesia e filosofia»(63): tale sintesi ha luogo sugli «*Holzwege* del poeta, [che,] anche quando conducono dietro il paesaggio, hanno comunque sempre a che fare, sia pure nel modo più inquietante, con la *Weite* [‘apertura’], la *Lichtung* ricercata dal filosofo. Pure essi si dipartono e fanno ritorno, non al niente, ma a un “ricchissimo nihil”»(64).

È davvero significativo che l'articolo sugli *Holzwege* si concluda col richiamo al *nihil*. Da una parte perché, ancora una volta, il discorso ritorna al saggio di due anni prima (1998): ed effettivamente l'analisi comparativa tra Heidegger e Zanzotto definisce i capisaldi teoretici e logici (cioè inerenti al λόγος) della precedente lettura morettiana della biodicea. Dall'altra parte, perché il riferimento bibliografico di Moretto – per il sintagma «ricchissimo nihil» – va non tanto al paradigmatico componimento di *Vocativo* (1957), *Da un'altezza nuova*, bensì al più recente *Non si sa quanto verde*, da *Meteo* (1996), in cui Zanzotto si auto-cita. Sembra quasi che Moretto intenda così definire l'inarcatura diacronica del motivo della biodicea, cioè la possibilità di rinvenirne le tracce sulla *longue durée* dell'esperienza del poeta (ciò che si cercherà di fare qui, anche al di là dell'esperienza di Moretto).

Ma per concludere questa parte del discorso è bene tornare al saggio del '98, che si chiude sempre sui versi di *Non si sa quanto verde* – nell'ottica, però, di una generale discussione della sostanza etico-pratica del poetare zanzottiano e nel quadro della distinzione capitale tra niente e Nulla (di origine caraccioliana(65)):

è proprio per fare salve le ragioni universali di questa sua ‘biodicea’ minima – esperta di *minima poetica* idonei a giustificare i *minima moralia* per i quali anche l'uomo novecentesco può, secondo il detto di Hölderlin, abitare poeticamente la terra(66) – che Zanzotto non teme di mettere al bando la stessa parola “nichilismo” nell'analisi della “grave crisi” [del] tardo Novecento.(67)

Moretto ha il merito di non limitare la disamina del *nihil* zanzottiano alla poesia, discutendo anche gli scritti saggistici del poeta (si può segnalare in particolare, in questo contesto, quello su Giuseppe Berto(68)): ma conta soprattutto che – chiamando in causa tra gli altri Hölderlin e il personaggio oltraggiato di «Artemide-Diana» in quanto «purezza dell'elemento immacolato della Natura»(69) – arrivi a ricollegarsi all'immagine del bosco come «templum-templus» della poesia(70): dunque alla *Beltà* (1968) e al tema dell'«assenza degli dei» (v. 30) dell'*Elegia in petèl*. Tematizzando la

«negazione nichilistica»(71) del v. 10 («Là origini – mai c'è stata origine»), il discorso transita alla questione posta ai versi successivi: «Ma perché allora in finezza tu situi / la non scrivibile e inevitata elegia in *petèl*?» (vv. 11-12); ciò che, secondo Moretto, «non sarebbe arbitrario interpretare come la versione zanzottiana della *Grundfrage* del nichilismo: Perché l'essere piuttosto che il nulla?»(72).

Effettivamente, Zanzotto qui ristabilisce una possibilità di significazione nel *petèl* in quanto spazio parzialmente pre-articolato(73), o luogo in cui «la domanda delle domande serba in sé la speranza di una risposta positiva»(74); l'immagine – cioè – di una giustificazione attinta nei dintorni della natura più intimamente biologico-uterina: l'infanzia, rispetto a cui questo Zanzotto sembra effettivamente individuare una «metafisica»(75).

Ecco, allora, che «per Zanzotto la domanda del nichilismo può formularsi in questo modo: perché, nonostante l'assurdo che avvolge l'esistenza, resta possibile per l'uomo, “non scrivibile” e tuttavia “inevitata”, la parola poetica “in *petèl*”?»(76).

3. Biodicea, λόγος e paesaggio

L'interpretazione e la veloce discussione degli studi di Moretto appena proposte(77) hanno connesso, cioè messo in dialogo, lavori precedentemente non considerati insieme (mi riferisco anche al paratesto di *Figure del senso religioso*). Soprattutto, tale lettura ha consentito di evidenziare almeno tre linee concettuali fondamentali, che qui si possono sintetizzare e mettere a frutto: la giustificazione del/la reazione al *nihil*; il motivo della selva come insieme di *Holzwege* nonché latrice di elementi geo-letterari; infine, lo stesso spazio linguistico – nel caso discusso: quello che tende al *petèl* – come luogo in cui la pratica poetica, giustificandosi e giustificando, può individuare (direi quasi a livello antropologico ed etico, prima ancora che teoretico) un nucleo di resistenza di fronte all'assurdità abissale: un fondamento, insomma.

Ora, a questo punto: sembra di poter dire che non solo la mera pratica della poesia sia intesa da Zanzotto come un *minimum* giustificante, e che non solo il *petèl* sia l'esercizio linguistico fondamentale, in poesia, in cui si possano elaborare prospettive di significazione autentica. Sono molte, naturalmente, le strategie del poeta di Pieve di Soligo nell'ambito della propria tensione sperimentale: ma vorrei qui soffermarmi sulla tendenza astrattiva dei suoi versi, cioè sulla sua volontà di fare della propria poesia uno spazio – o uno *Holzweg* – in cui operare un atto teoretico che ciclicamente arrivi a considerare quale a priori biologico (in un quadro linguistico ed esistenziale) non tanto solamente il Montello – luogo dell'infanzia e del *petèl* – bensì il paesaggio in sé: un'astrazione del Montello stesso che al proprio culmine si condensa coloristicamente, e soprattutto nel verde. Questo, molto spesso, si verifica nell'ambito dell'atteggiamento metalinguistico e metapoetico che, come si è detto, presiede alla scrittura: e che è stato visto sintetizzato – secondo la tensione etica additata da Moretto – in *Andar a cucire*.

La lettura di Moretto può essere dunque ampliata in alcuni termini. Si cercherà di ritrovare la posizione di una biodicea minima da parte di Zanzotto nella messa *in pratica* di una teoresi sulla lingua, da un lato, e nell'individuazione di un a priori nel verde del paesaggio, dall'altro lato. Riflettere sul dire mentre si dice poeticamente il verde può essere inteso, in questo senso, come un atto di resistenza filosofico-poetica alla corrosione, per così dire, operata dal *nihil*. Pur sempre una pratica, in effetti, e un tentativo di obbedire alla propria «antica predisposizione»: quella «a lodare indefinitamente le fugaci manifestazioni dell'essere miracolosamente scampato al nulla»(78). Un ulteriore approfondimento metodologico: a partire dalle osservazioni svolte – le quali, già anche in considerazione di Moretto, chiariscono *in nuce* il nesso biodicea-paesaggio – saranno discussi alcuni reperti poetici provenienti dalle varie stagioni zanzottiane; la lettura a base filosofica di tali *specimina* mostrerà anche l'immanenza di un discorso metalinguistico(79), e dunque intorno λόγος, su un problema di natura gnoseologica e ontologica – con occhio appunto al verde paesaggistico (presente secondo vari gradi di astrazione/teoreticità). Per privilegiare il riscontro della teoresi in poesia di Zanzotto, inoltre, l'ottica sarà prevalentemente tematologica e centrata sui motivi di cui si

è detto, per quanto l'analisi non eviterà di verificare su base formale alcuni oggetti del pensiero zanzottiano. Per amore di diacronia, infine, i testi saranno presentati e discussi privilegiando l'ordine di composizione (una poesia da *Vocativo*, una da *Fosfeni*, una da *Meteo* e una da *Conglomerati*: di volta in volta la scelta sarà motivata).

Nonostante tale ordine, è bene impostare da subito il discorso sul paratesto di *Fosfeni*: raccolta che, nella cosiddetta pseudotrilogia composta anche dal *Galateo in Bosco* e *Idioma* (già affrontati), costituisce il centro per così dire teoretico, dotato cioè della massima tensione astrattiva a livello anche (e soprattutto) concettuale. Si diceva all'inizio di questo lavoro di una certa facoltà del linguaggio di equilibrare o disequilibrare il rapporto tra soggetto poetico e mondo descritto; così l'io, costantemente proiettato in varie *personae* nonché latore di un portato psichico denso e spesso auto-analizzato, ha a che fare con un trauma legato a una cesura nell'adesione psichica verso ciò che può essere definito il contingente: un mondo, appunto, che può assumere connotati orrifici o siderali a seconda dell'universo stilistico, tematico, lessicale cui Zanzotto decide di accostarsi per indagare poeticamente uno dei problemi fondamentali, cioè la sutura di quella stessa cesura(80). A queste considerazioni si lega il quadro teoretico della prossima analisi, in vista della quale cito parte della nota autoriale a *Fosfeni*:

Questi componimenti in buona parte si sono formati insieme con quelli de *Il Galateo in Bosco* tra il 1975 e il 1978, altri si sono aggiunti negli anni seguenti, sino al 1981. La presente raccolta rappresenterebbe dunque la seconda parte di una assai improbabile trilogia annunciata già con quel libro. Si profila qui come contrapposizione, o residualità, un nord che attraverso altri tipi di movimento collinare sfuma entro lo spazio dolomitico e le sue geometrie, verso nevi e astrazioni, attraverso nebbie, geli, gelatine, scarsa o nulla storia. Sotto il nome di logos va qui ogni forza insistente e benigna di raccordo, comunicazione, interlegame che attraversa le realtà le fantasie le parole, e tende anche a "donarle", a metterle in rapporto con un fondamento (?). E va poi chissà che altro.(81)

L'ampio lacerto evidenzia la peculiarità della raccolta nel novero dell'opera di Zanzotto. Pur nel quadro di una sostanziale contemporaneità di composizione con *Il Galateo in Bosco*, nonché con *Idioma*, il libro infatti si contraddistingue, come accennato, per una spiccata e peculiare pratica astrattiva, che trova il proprio termine ultimo nel concetto di λόγος. Anche se «ci si rende immediatamente conto che la "contrapposizione"» col *Galateo* (e con *Idioma*) «investe soltanto l'ottica in cui i contenuti sono articolati, e non, come potrebbe apparire, i contenuti stessi»(82) la peculiarità rimane.

Soprattutto, il passo appena citato è stato posto a evidenziare una delle varie (ma integrate) accezioni di λόγος: quella di «raccordo, comunicazione, interlegame».

Un principio linguistico, naturalmente, nonché letterario, che richiama l'attività della ricucitura di cui sopra: mettendo nel campo di una ri-fondazione ontologica e nel condurre in modo critico e pudico(83) proprio al concetto di «fondamento» richiama con tutta probabilità, *sub specie ontologica*, le pagine di Heidegger così brillantemente discusse da Moretto nella comparazione con Zanzotto, ove di tale λόγος era posta in evidenza la «capac[ità] di unire poesia e filosofia» nel quadro del paesaggio del pensiero(84). Questa accezione di λόγος risponde dunque all'idea di raccordo – cioè anche di equilibrio e disequilibrio tra mondo, soggetto e linguaggio stesso, o in altri termini tra «le realtà le fantasie le parole».

In quanto tale, trova sintesi poetica nei primi versi del secondo movimento di *Tavoli, giornali, alba pratalia*, poesia di *Fosfeni* che già nel titolo evidenzia la propria tensione metalinguistica:

MA POI ALBA PRATALIA

Oh logos che ti fai ritrovare
che hai collegato «questo» – fammi pensare
a quanto sia grande in te il far ritrovare – unico e tuo
per ogni cosa fatta unica e sua

- come al gettare amo e filo nella neve
come a tirare e a far girare tutti i mulinelli su dalla neve
e un bruscolo tu me lo assegni di «questo»
- Logos, Piccolo come questo Trattino e solo casualmente
qui sotto corpo di trattino
(vv. 1-9)

Ora, per venire alla rassegna di testi *stricto sensu*, sarà discusso in primis un componimento di *Vocativo* (1957), *Campèa*, che prende il titolo da un toponimo del trevigiano. In particolare, si prenderà in esame anche in questo caso il secondo movimento del testo. Lo riporto nella sua interezza:

In fede evolve l'anima,
tutto accoglie e allontana.
Antico e vivo è il ricamo che preme
e carda il sonno
5 delle mie tempie insoddisfatte:
foreste ed acque spettinate e fiere,
meli dagli aspri acini rossi
e il Soligo che cinge gli ostacoli
di colli e siepi con spume sommesse.
10 Tenui, tenaci architetture
architetture di formiche,
disarmonie d'alveari
dove il miele si stringe
in coerenza di raggi,
15 apparite, strutture risibili
ma forza senza grazia senza nome,
apparite, supreme
ustioni, a ritroso dipanate
la luce ieri inestricabile
20 gli equivoci grumi dei corpi,
osate contro il cuore
che appassionatamente
vi palpita, contro il sole
incommensurabile,
25 contro il grigio asilo della mente.

Nonostante Moretto abbia preso in considerazione *Vocativo* – raccolta che radicalizza la tensione percettiva verso il paesaggio secondo la prospettiva anti-storica delle prime due raccolte, *Dietro il paesaggio* (1951) ed *Elegia e altri versi* (1954) – torno qui al ciclo del 1957 per porre in evidenza non tanto (come Moretto) l'immagine di Diana, che pure alla biodicea è legata, bensì per individuare il tentativo di posizione di un fondamento, che, a questo punto, si potrebbe dire logico-naturale, o fisio-logico. Come sottolineato da Dal Bianco, infatti, in questa fase «la spinta elegiaca [di Zanzotto] si scontra con l'assenza di un destinatario plausibile»(85).

Sempre sulla scorta di Dal Bianco è poi bene tornare, preventivamente, a un imprescindibile scritto del 1979, *Nei paraggi di Lacan*, che a *Vocativo* si lega (come pure alle precedenti osservazioni di questo lavoro). Qui, Zanzotto – ricordando che «“Vocativo” è un titolo senza dubbio riconducibile a qualcosa di lacaniano»(86) – afferma:

Il trasformarsi di ogni discorso, anzi di “tutto” in mero significante, anzi in lettera; il sospetto che l'io fosse una produzione grammaticalizzata dell'immaginario, un punto di fuga e non una realtà... Ma si poteva veramente affermare, dire, enunciare tutto questo? Non ne sarebbe rimasta la bocca irrimediabilmente muta? Non ne sarebbero andati in corto circuito i relais cerebrali? Da nessun luogo mi giungevano allora effetti di verità che non fossero distruttivi,

mentre in me si accumulavano, come per dare all'io una specie di superconsistenza ferrea, strati sempre più maledetti di angoscia.**(87)**

Zanzotto sta precisando il proprio trauma, cioè la crisi dell'adesione psichica a *qualsiasi* sostanziale forma di «realtà» – nonché all'«io» stesso: soprattutto, poi, enuncia la riflessione sulla lingua (relativa, cioè, alle possibilità residue di espressione) che ne deriva. Mentre il soggetto appare un mero agente grammaticale, il mondo resta disconnesso dalla propria facoltà di significare (si presenta, appunto, come «mero significante»). In altri termini, a fronte di ciò che in *Da un'altezza nuova* è detto «nihil» (seppure, appunto, «ricchissimo»), non è avvertibile dal poeta un λόγος di raccordo, tale cioè da garantire una stabile coesione tra soggetto e mondo. Movendosi lungo strade che, nello stesso scritto, si definiscono come «certe proibite Holzwege della poesia»**(88)**, Zanzotto tenterà dunque di raggiungere «effetti di verità» (un fondamento) pronunciando il paesaggio: fisiologicamente.

Sulla scia di tale quadro psichico ed esistenziale, comunque, anche *Campéa* racconta – all'interno di un sogno – un tentativo psichico di raccordo: tentativo che pare legarsi al verde del paesaggio, se già nel primo dei due movimenti l'apertura a una situazione esistenzialmente positiva, pur nel contesto onirico, sembra presentarsi solo «Presso Dolle» – ancora un toponimo – detta «verdissima di meli» (v. 19).

Torno al secondo movimento citato sopra: la tensione conoscitiva verso un'idea di connessione (λόγος) quale è stata esposta in queste pagine si traduce – a livello sintattico – in una sempre crescente ampiezza dei periodi; l'ultimo di questi, che contiene l'invocazione di un fondamento linguistico, psichico e ontologico, comincia al v. 10 e termina al v. 25, facendo uso dell'asindeto e dell'anadiplosi dell'importante termine «architetture», oltre che di varie catene allitteranti (vv. 8-9). Le «tempie» (v. 5), cioè la «mente» (v. 25), restano comunque «insoddisfatte»: cioè un «asilo» che assume i toni del «grigio» poiché non riesce a penetrare la chiave di senso di fronte a un 'reale' ridotto ad assurdo, nichilistico complesso di codici. In tale contesto, ciò che resta del soggetto compie una vertiginosa analogia onirica richiedendo che le «strutture risibili» degli «alveari» (v. 15), così come le «architetture» dei formicai, divengano esse stesse strutture di significato: un λόγος, chiave di senso fondamentale e giustificazione di fronte all'oppressione del nulla, di cui il soggetto possa mettersi in ascolto. In un sogno poetico composto come una cucitura (il sonno viene infatti «carda[to]», v. 4, cioè tessuto), ciò che il poeta invoca è una «forza» però ancora «senza grazia»**(89)**: forza che dunque rimane «senza nome» (v. 16), cioè impronunciata, fuori dal dominio del λόγος e come tale oggetto di un'imperfettibile ricerca (meta-)linguistica che può avere luogo solo tra le architetture del paesaggio.

Mi occupo ora di un altro testo proveniente da *Fosfeni*, ben consapevole di compiere un cospicuo salto diacronico rispetto ai momenti di composizione nonché di omettere opere (omissione tipica di qualsiasi selezione) in cui la tensione metalinguistica, pur attraverso vari spostamenti finzionali, viene sempre più messa a tema (penso per esempio a *IX Ecloghe*). Del resto, di questo periodo per così dire intermedio, si è occupato largamente Giovanni Moretto alla luce della biodicea. Il titolo della poesia in esame è *Collassare e pomeriggio*:

Dimmi che cosa ho perduto
dimmi in che cosa mi sono perduto
e perché così tanto, quasi tutto,
 ho lasciato a piè del muro –
 oh fastelli scrigni fardelli di rovi e poi là
 gemellari luci, auricolazioni nell'infinito pomeriggio

Da sempre vi inciampo, qualcosa di combattuto
vinto ribelle e comunque muto-lussazioni
 nei baluginii del pomeriggio
Dimmi quale e che modo di collassarsi

Dimmi quale lingua ho perduto e lasciato collassarsi
 Dimmi in che lingua ho perduto ho collassato
 e perché in questa cinta amata per la sua tanta
 perdita
 mi sono aggirato senza mai perdermi
 ma pur sono stato perduto da alcuno da alcuno
 Dimmi perché ogni nervo d'erbe verdissime su
 dal collassato campo di mura e pomerii
 percepisca quel che io non percepisco
 nello sfatato, nel collassato, nel simil-nato
 in cui mi sono guadagnato e ripetuto
 (vv. 1-21)

Il resto del lungo componimento è una rimodulazione, secondo catene ecolaliche, etimologiche e ancora anaforiche, del medesimo nucleo di pensiero: nucleo che aggiorna – e specifica metalinguisticamente – ciò che è stato letto relativamente a *Vocativo* e tra i versi di *Campéa*.

Anche qui, in posizione anaforica, si presenta un'invocazione: questa volta individuata semanticamente nel verbo di dire. Zanzotto chiede a un imprecisato interlocutore (che può essere la posizione *in absentia* della poesia) di articolare linguisticamente quel nucleo di significato già ricercato – e come tale accertato – nell'esperienza poetica precedente.

Il campo metafisico o ontologico del significato, inteso qui in senso forte, sembra celarsi dietro un silenzio(90) di cui il poeta non fa parte: un «pomerio», appunto, cioè un recinto sacro che etimologicamente allude a 'ciò che sta dietro le mura'. D'altronde, tutto il componimento si innesta sulla tensione rispetto a ciò che pare profilarsi dietro, nel solco cioè di una percezione e – quindi – di una tensione gnoseologica: frustrata. La lingua isterilita che appartiene al poeta, e con essa il poeta stesso, appaiono dunque «collassat[i]» (v. 12) e il soggetto chiede alla stessa poesia quale sia la «lingua perdut[a]» (v. 11) da cui non può che sentirsi escluso.

Infine: con uno spostamento nella geografia del testo, il soggetto si trova improvvisamente a rievocare il proprio «camminare [in] questa cinta amata» (v. 13), cioè fra i sentieri (o gli *Holzwege*) della poesia: non tanto perdendosi, in definitiva, ma percependosi abbandonato («perduto», v. 16) da quel λόγος; sentendosi, cioè, non (più) appartenente a un fondamento ontologico. Conta che, come nella poesia precedente, solo nel giro delle facoltà proprie del paesaggio, cioè – metonimicamente e in tensione astrattiva – di «ogni nervo d'erbe» definite «verdissime» (v. 17), ebbene solo in tale giro sia possibile percepire pienamente il già citato fondamento (v. 19). Questo, all'interno di un campo linguistico (v. 17: il campo collassato delle mura e dei pomerii è costituito dai giri delle definizioni) e ontologico devastato dal niente. Al poeta, come si legge ai vv. 7-9, non resta che tentare l'«inciampo» dell'essere in questi sentieri poetici via via collassanti, contenuti nel recinto del linguaggio e orbitanti attorno a un nucleo che continua a rimanere «muto» nel dispiegarsi strutturalmente in «lussazioni» del significato (v. 8)(91).

Mi avvicino ora alla conclusione della rassegna con una poesia sì affrontata da Moretto, in questo caso, ma con attenzione più alla dimensione nichilistica che alla definitiva ipostasi (astrazione) del verde quale a priori fisiologico su cui fondare, poeticamente, il desiderio di una biodicea. Al di là del taglio logico-teoretico di questa analisi, e al di là dell'affondo diacronico della stessa, lo studio della biodicea si aggiorna dunque, principalmente, sul motivo del verde in quanto emblema del paesaggio. Per la ricchezza e la corresponsione dei due movimenti che lo compongono, riporto il testo nella sua interezza:

I

Non si sa quanto verde
 sia sepolto sotto questo verde
 né quanta pioggia sotto questa pioggia
 molti sono gli infiniti

5 che qui convergono
che di qui si allontanano
 dimentichi, intontiti
Non-si-sa Questo è il relitto
di tale relitto piovoso
10 il verde in cui sta reticendo
 l'estremo del verde
Forse non-si-sa per un
sordo movimento di luce si
distilla in un suono effimero, e sa
15 Forse si lascia sfiorare, si sporge,
 congionge
 membra a membra, ritorce

II

Quanto mai verde dorme
sotto questo verde
e quanto nihil sotto
 questo ricchissimo nihil?
5 Ti sottrai, ahi, ai nomi
pur avendo forse un nome
 e pur sapendone qualcosa?
Ma chissà quanta pioggia
dorme sotto questa debolissima
10 sovraconfidente pioggia

chissà quanto lustro
 del grigiore, quanto
invito a scivolio del verde
 fanno altro caso altro genere
15 consumano le ultime
 lanugini degli occhi e
 degli orecchi e
«Stenti ma inorecchiti...»
«Qui approvai la più rapita carta»
20 «Prova su prova-verde
rischi fittissimi di pioggia»
«Qui dove pensai di pensare
e di afferrare e sbilanciare
 come Da un'altezza nuova»

La struttura è ancora quella dell'inchiesta: se non ci sono imperativi posti in anafora, le interrogative che inaugurano il testo in entrambi i movimenti chiariscono subito l'aura di meditazione/scepsi della poesia. Com'è stato notato, a essere chiamata in causa è proprio la questione del λόγος(92), che anche in questo caso – come nella seconda parte di *Campéa* – si lega all'assenza del nome; o meglio: pur avendone forse uno, il λόγος che dà al fondamento e ha la facoltà di «congionge[re]» (I, v. 16), «ai nomi» si «sottra[e]» (II, vv. 5-6).

Ben nota Moretto, dunque, che in questa poesia è compiuta un'estrema riformulazione della domanda fondamentale del nichilismo: si può aggiungere che tale interrogazione, in quanto *Frage* intorno al *Grund*, tende a domandare che cosa stia «sotto» (I, vv. 2-3; II, vv. 2-3, 9): sotto, cioè, al comune dominio linguistico, in quanto *desideratum* del pensiero che evade l'individuazione semantica nel nome, e sotto alla rappresentazione del paesaggio, in quanto *desideratum* dell'occhio poetico che viene astratto nel «verde». Un verde che costituendosi come principio logico(93) – prodotto poetico che immette, in quanto λόγος, al dominio del fondamento – è reversibilmente associabile al «nihil» (II, vv. 1-4).

Tale *nihil*, dal canto suo, può essere inteso come principio vuoto e al contempo «ricchissimo» (creativo): tensione al nulla e non al niente(94), a specchio di cui può instaurarsi – poeticamente e dunque filosoficamente – la tessitura di un significato. Si può dire, in ogni caso, che qui la voce del soggetto arrivi a individuare sempre più nitidamente una grammatica del significato nella resa poetica – appunto – del verde, cioè del paesaggio rivisto alla luce astrattiva del λόγος: il tutto, nel quadro di un tentativo di riscatto linguistico del *nihil* come non-senso traumatico(95), e dunque di una giustificazione che, dal verde, garantisca il verde e la vita.

A conclusione di questo itinerario, sarà considerata una testimonianza proveniente dal testamento poetico di Zanzotto, *Conglomerati* (2009)(96), successivo alla morte di Moretto (2006):

Nel più accanitamente disseppellito
dei verdi dei versi
dei ghiacci

5 Nel supremo tepore o torpore dei colori
indulgenti inclementi insolenti
senza tempo senza ore

Il componimento proviene dalla sezione intitolata *Isola dei morti – Sublimerie* (e in particolare, dalla seconda sottosezione; il lieve distacco da questo gruppo di testi è testimoniato dall'asterisco che Zanzotto pone sopra la poesia). Qui, individuando l'avantesto dantesco, Dal Bianco riscontra la rappresentazione della «sede altissima, luminosa e raggelata della poesia»; in ogni caso, viene notato, «c'è ben poca pacificazione, anche perché nel suo vertiginoso “scivolare in ascesa” il soggetto (come fa Dante), può guardare giù verso la Terra»(97).

Ora, in questa poesia, uno dei momenti di massima attitudine all'astrazione dopo *Fosfeni*, in cui le immagini sembrano ergersi a fredde icone concettuali, si può in realtà ravvisare un doppio movimento che allontana il testo dallo status di mera *sublimeria* rarefatta. Se infatti ai vv. 5-8 si presenta una quiete suprema, in cui il tempo lineare ha trovato il proprio termine come collocandosi prima e dopo il contingente (ma comunque fuori da esso) e come congelando in «ghiacci» le piogge di *Non si sa quanto verde*, ebbene i vv. 1-3 contemplano la dolorosa immagine della Terra o della suprema sintesi del paesaggio; tale sintesi paesaggistica – ciò che conta – è fatta coincidere con la poesia stessa, o comunque a questa si lega indissolubilmente.

La coppia minima *verdi-versi*, infatti, associa l'immagine ipostatizzata del verde – che, al plurale, pare riassorbire tutti gli altri colori – alla figura metonimica della poesia («versi»), cioè di quella scrittura letteraria che in quanto attività pratica e teoretica è stata storicamente volta, da Zanzotto, a dipanare l'enigma del male e del dolore: del *nihil*. Il primo verso, effettivamente, offre un'immagine di orrenda sofferenza, rappresentando una dissepolitura addirittura «accanit[a]»; mostra, tuttavia, una ricerca che mira alla profondità geologica della Terra e della poesia, così simile, in questo senso, all'inchiesta che ha specialmente luogo in *Non si sa quanto verde*, dove è rappresentato l'anelito verso il verde che continua a celarsi (in quanto *Grund*) sotto allo stesso verde. Il soggetto non solo abbassa lo sguardo verso la Terra, ma qui nella terra, nel paesaggio e nel verde pare già consustanziato: in una singolare commistione di morte e vita, di *nihil* e di sostanziale fondamento. Lungo gli *Holzwege* del λόγος, Zanzotto pone la possibilità di fondare un a priori – il già «senza nome» – nel verde del paesaggio, ricucendo poeticamente la cesura tra soggetto e mondo. Alla luce di tale sintesi nel verde, morte e vita perdono le proprie distinzioni; divengono cioè «quel “vita/morte” che ci sta alle spalle e che sta ai limiti di ogni sguardo in avanti»(98): nel «ricchissimo nihil» celato nel verde, dunque, cioè dal nulla individuato nella morte quale negazione dell'essere trova spazio, cioè si pone, l'estrema «giustificazione della vita in termini minimalistici»(99).

4. *Explicit*. Sul sentiero verde di Solighetto

Nel 2007, a un anno dalla morte di Moretto, veniva pubblicata a Genova una raccolta di studi in sua memoria: *Etica, Religione e Storia*. In quell'occasione Zanzotto inviava ai curatori una poesia destinata a essere inclusa, due anni dopo, in *Conglomerati*. È opportuno porla a margine e chiusura del lavoro: non toccando i vertici astrattivi di *Nel più accanitamente disseppellito*, di fronte alla morte, il componimento condensa vari motivi di questo lavoro e rilegge da una parte il paesaggio che aveva legato Zanzotto a Moretto, dall'altra – pare – la stessa interpretazione della biodicea che a Moretto si era dischiusa a partire dal paesaggio.

Il verde – che anche qui, in quanto autentico a priori, è differenziato dal grigio – si conferma come la condensazione coloristica e fondamentale del paesaggio tutto, ma in primis della terra. I «tre serpenti» sono appunto grigi (vv. 7, 17) in quanto non pienamente compenetrati, almeno nel quadro della rappresentazione, al verde assoluto (cioè «al suo zenit», v. 7): ma a tale verde tendono e tendendovi quasi lo annunciano; in relazione a tale verde si fanno inoltre via via più essenziali, quasi fondamentali categorie cui allude la stringa numerica (v. 10) che, associando l'immagine filiforme della serpe al grafo che significa 1, la riduce a cifra nel sistema del paesaggio stesso. Non solo le serpi, ma pure il poeta stesso tende al verde del paesaggio – secondo la particolare «disposizione» che assume il verde in relazione al suo occhio. Al suo cospetto, il paesaggio si presenta sempre più rarefatto, «allucinatori[o]» (v. 12), fondamentale ma come tale irrepresentabile: tant'è che il soggetto si dissolve nel disporsi all'atto linguistico, cioè poetico.

Per quanto, infatti, la letteratura ridisponga alla vita e la giustifichi, la vita alle «parole» (v. 19) non pare riducibile: «mi metto invano tre volte sul chi vive» (v. 18).

Prato e fieno

Prove di avvicinamento

Sentiero di Solighetto

5 Che tre serpenti veloci
di fieno appena tagliato
si rincorrono s'evitano lungo il prato
grigi nel verde al suo zenit?

10 Di che qualità s'è fatto, di che sommità
veste nel pieno dello zenit estivo
il prato attraversato da tre 1+1+1
serpentelli di fieno appena tagliato?

15 Che allucinatoria disposizione
assume il verde del gran prato estivo
percorso da tre serpi di fieno in taglio vivo
zenit terreno, tangibile passione?

Come una di voi tre belle serpi in fuga
grigie o meno verdi del prato da cui nacquero
mi metto invano tre volte sul chi vive
io, fatto parole, dissolto in parole schive. (100)

Diego Terzano

Note.

(1) L'obiettivo, in ogni caso, non consiste nel «ridurre la poesia di Zanzotto alla stregua di *ancilla philosophiae*», rischio che secondo Bandini è stato storicamente corso in sede critica (F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. DAL BIANCO e G. M.

VILLALTA, Mondadori, Milano 1999, p. LIII). Rimando da subito ad altre esplicite tematizzazioni della biodicea zanzottiana: cfr. F. MARCOALDI, *Andrea Zanzotto. Il vino della poesia*, “la Repubblica”, 23 settembre 1999; C. FENOGLIO, *Andrea Zanzotto: un Virgilio del Duemila*, “Achab”, IV, 2014, pp. 27-31.

(2) L'intervista a Zanzotto è contenuta in G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 3-14.

(3) G. MORETTO, *Il 'ricchissimo nihil' e la 'biodicea minima' di Andrea Zanzotto*, in ID., a cura di, *Poesia e nichilismo*, Il melangolo, Genova 1998, pp. 315-338; poi in ID., *Figure del senso religioso*, cit., pp. 207-230. Nel corso del lavoro citerò da quest'ultima edizione.

(4) La categoria del 'trauma' è particolarmente invalsa negli studi zanzottiani; ha trovato un tentativo di (auto-)sistemazione e compendio in A. ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, Nottetempo, Roma 2007. Si è qui accennato (e si accennerà) alla dimensione ontologica di tale trauma, cioè a un senso di perturbazione che non solo inficia l'esame di realtà all'interno dell'opera poetica (detto altrimenti: il più o meno presunto soggetto rappresentato sembra avere a che fare con uno spostamento degli assi psichici lungo i quali si orienta il senso dell'essere-nel-mondo), ma che pure condiziona (ed elicit) la riflessione sulla sostanza delle cose e correlativamente delle parole. È evidente quanto tale domanda si leghi a quella sulla legittimità dell'essere e del nulla: ci si tornerà. In ogni caso, l'osservazione di Dal Bianco relativa a *Sovrimpressioni* (2001) potrebbe essere allargata a matrice fondamentale di tutto lo scrivere del poeta: «Il trauma, se esiste, è ontologico, *adamitico*» (S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2011, p. LXV). Con ciò non intendo dire che «trauma psichico e trauma storico» (*ibidem*), irriducibili a quello ontologico, non siano presenti.

(5) L'osservazione, appartenente appunto alla prefazione al volume, è propriamente riferita a *Filò* (1973) e alla sua articolazione dialettale; in ogni caso, è lasciato intendere che a quel versante di ricerca poetica sia anche associabile il *Galateo* (G. CONTINI, *Prefazione*, in *Andrea Zanzotto, Il Galateo in Bosco*, Mondadori, Milano 1978, p. 6).

(6) Ecco la domanda di Nuvoli: «Rifacendosi a Freud quando sostiene che il nevrotico è un malato che si cura con la parola, e prima di tutto con la sua, è possibile che la tua poesia, per traslazione, abbia in qualche modo una finalità terapeutica nei confronti della nevrosi (la tua, la nostra, quella di ogni possibile interlocutore), assunta come emblema di questa nostra epoca?» (G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, cit., p. 3).

(7) *Ibidem*.

(8) *Ibidem*.

(9) G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, cit., p. 3.

(10) «G: Mi pare di capire che l'eterna riabilitazione è la poesia. Z: Sì, l'eterna riabilitazione è anche il vissuto che è connesso al farsi continuo della poesia; nello stesso tempo però ci sono i terribili limiti della poesia che nasce e muore in una lingua storica» (A. ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione*, cit., p. 31; la domanda è posta da Ginevra Bompiani).

(11) Cfr. P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique. Deuxième édition revue et augmentée*, Études Augustiniennes, Paris 1987. Per la scrittura come pratica (terapeutica), cui accennerò in relazione anche a Moretto, cfr. le pp. 67-68.

(12) Colgo l'occasione per segnalare da subito, sul tema, il capitale saggio di S. AGOSTI, *L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. IX-XLIX. Tra i contributi più recenti, e al di là di quelli che saranno citati, cfr. S. FANTINI, *Il discorso metalinguistico nella poesia di Andrea Zanzotto: il caso di parola*, in AA.VV., *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, cura di B. ALDINUCCI, V. CARBONARA, G. CARUSO, M. LA GRASSA, C. NADAL, E. SALVATORE, Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena 2019, pp. 105-114.

(13) A. ZANZOTTO, *La freccia dei Diari*, in ID., *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 1991, pp. 43-44.

(14) La poesia, caratterizzata da un altissimo tasso speculativo, è legata, oltre che alla dialettica contingenza-trascendenza, al problema della «parola», decaduta a «poca cosa» (v. 6): anche tale motivo metalinguistico, che affonda nel componimento paradigmatico degli *Ossi di seppia* – cioè *Non chiederci la parola* – poteva richiamare l'attenzione di Zanzotto. Le citazioni dall'opera poetica di E. MONTALE sono sempre tratte da *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, Einaudi, Torino 1980.

(15) A. ZANZOTTO, *Note a Il Galateo in Bosco*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 643. Salvo dove diversamente indicato, le poesie di Zanzotto saranno citate da questa edizione.

(16) *Ibidem*.

(17) *Ibidem*. In *Personae separatae*, il discorso prende peraltro le mosse dai «noviluni annerbiati», cioè anche dal dramma della guerra: «È poca cosa la parola, / poca cosa lo spazio in questi crudi / noviluni annerbiati: ciò che manca, / e che ci torce il cuore e qui m'attarda / tra gli alberi, ad attenderti, è un perduto /

senso» (*Personae separatae*, vv. 6-11). Si può specificare che *Personae separatae* è una lirica redatta in morte della madre, deceduta il 25 ottobre 1942, ossia poco prima della redazione della poesia (datata «Novembre 1942»: cfr. E. MONTALE, *Varianti e autocommenti*, in ID., *L'opera in versi*, cit., p. 944). A Monterosso, dove moriva, la donna si era ritirata per sfuggire ai bombardamenti del capoluogo ligure. Anche lo scambio epistolare con Contini (cfr. almeno I. CAMPEGGIANI, N. SCAFFAI, Nota introduttiva a *Personae separatae*, in E. MONTALE, *La bufera e altro*, Mondadori, Milano 2019, pp. 71-74: 71-72) chiarisce come la questione filosofica – e non solo biografica – alla base del testo contempra un'origine legata al conflitto bellico: Contini, esprimendo cordoglio a Montale per la scomparsa della madre, dubita infatti del fatto che «anime come formae separatae» possano, in un contesto eterno, amarsi e questo, a fronte della morte di un soldato tedesco di sua conoscenza (dalla lettera del 19 novembre 1942: cfr. E. MONTALE e G. CONTINI, *Eusebio e Trabucco*, a cura di D. ISELLA, Adelphi, Milano 1997, p. 77). A confermare l'ispirazione bellica, in ogni caso, è Montale stesso, che in un'epistola a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 parla esplicitamente, in relazione a *Personae separatae*, di «sfondo di guerra» (E. MONTALE, *Varianti e autocommenti*, cit., p. 944); ma non è appunto impossibile inferirlo dal testo.

(18) Due riferimenti critici, data l'importanza del paesaggio nel contesto di questo discorso: «A garantire l'unico incontro produttivo tra storia e geografia è insomma un modello di ordine geologico» (A. BERTONI, *Geologie poetiche*, in F. CARBOGNIN, a cura di, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Aspasia Bologna 2008, p. 159); ancora: «Natura e tempo. Il paesaggio zanzottiano è sempre percorso in lungo e in largo dal tempo, ma qui il tempo – irreggimentato nella grande finzione della Storia – è davvero qualità *sensibile*. Come ha scritto il poeta, commentando un altro scrittore della 'guerra postuma' come Rigoni Stern, l'ambivalenza affettiva che conserva malgrado tutto chi si trovi a contemplare il teatro naturale dello sterminio è legata proprio alla *lentezza* con la quale si è percepita, *nel tempo*, la *sostanza traumatica* celata *sotto il paesaggio* [...] Ogni amatissima 'piccola patria', suggerisce Zanzotto, serba nel suo seno presenza inquietante. Lui la sua, il Montello, l'ha spettrografata e carotata a tutte le profondità: appunto nel *Galateo in Bosco*. E il senso di pudico strazio che ogni suo verso emana proviene proprio da questa violenza fatta alla sua stessa innocenza» (A. CORTELLESSA, Post-factum. *La guerra postuma*, in ID., a cura di, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. Nuova edizione accresciuta, Bompiani, Milano 2018, pp. 636-637).

(19) E. TESTA *Andrea Zanzotto*, in ID., *Dopo la lirica*, Einaudi, Torino 2005, p. 91.

(20) "Humanitas", LXIII, 2, 2008. I contributi (fatti salvi quelli di Moretto) sono di: H. Küng, F. Tessitore, C. Cesa, I. Tonelli, R. Celada Ballanti, G. Ghia, F. Ghia, M. Ivaldo, G. Cunico, A. Franchi, F. Camera, A. Fabris, D. Venturelli. Rimando fin da subito anche a O. BRINO, *Giovanni Moretto e la cultura religiosa del Novecento*, "Il margine", XXXI, 7, 2011, pp. 24-35. Il saggio accenna anche al rapporto intellettuale con Zanzotto. Cfr. anche G. GHIA, *Giovanni Moretto: un'ermeneutica della liberalità religiosa*, "Nuovo Giornale di Filosofia della Religione", 15, 2001, <https://www.filosofiadellareligione.it/index.php/2-primopiano/102-giovanni-moretto-un-ermeneutica-della-liberalita-religiosa>; ultima consultazione: 15 agosto 2021.

(21) I. TONELLI, «Uno sguardo sull'ineludibile». *Scrittura e giustificazione nel pensiero di Giovanni Moretto*, "Humanitas", LXIII, 2, (2008), p. 204; poi in ID., *Ermeneutica della libertà religiosa e ontologia dell'inesauribile. Studi di filosofia della religione*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015 (citerò dall'edizione in rivista). Nella citazione si fa riferimento a G. MORETTO, *Sulla traccia del religioso*, Guanda, Napoli 1987, p. 264.

(22) I. TONELLI, «Uno sguardo sull'ineludibile», cit., pp. 204-205. Nella citazione si fa riferimento a G. MORETTO, *Giustificazione e interrogazione. Giobbe nella filosofia*, Guanda, Napoli 1991, p. 168.

(23) E. TESTA, *Andrea Zanzotto*, cit., p. 91.

(24) Cfr. il già citato *Eterna riabilitazione*, ma anche, tra gli altri testi (e sempre per rimanere alle pubblicazioni più recenti), A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Garzanti, Milano 2009.

(25) E infatti per Zanzotto la pratica poetica, in quanto biodicea può dirsi anche «ethos». Il poeta non ne parla nell'intervista a Nuvoli, che resta il documento di riferimento per questo discorso, bensì nello scritto *Con Hölderlin, una leggenda*: «E la figura della poesia di Hölderlin nel Novecento è appunto quella di qualcuno che conserva il senso di una continuità nel vortice, di un ethos (e qui lo avvicino forse impropriamente a mie meditazioni) biologico, di una biodicea minima, in concorrenza con una teodicea che vuol essere massima, pur nel suo proiettarsi attraverso una vera fantasmagoria di entità divine "in fuga"» (A. ZANZOTTO, *Con Hölderlin, una leggenda*, in F. HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, a cura di L. REITANI, Mondadori, Milano 2001, p. XVIII). Per l'importanza di Hölderlin per Zanzotto, cfr. almeno S. BUBOLA, *Dietro il paesaggio. Friedrich Hölderlin nell'opera di Andrea Zanzotto: un dialogo poetico e poetologico*, Forum, Udine 2018.

- (26) «Scorgere la presenza del divino anche nelle realtà più modeste dell'esistenza, con esplicito riferimento al celebre detto eralciteo riferito da Aristotele al finale della *Lettera sull'umanesimo* di Heidegger, si traduceva così anche nell'amore per la ricerca storica, nella cura del dettaglio e della nota bibliografica, per l'aneddoto riportato durante le ore di lezione o direttamente ai colleghi e agli allievi. La dedizione alla pagina dischiudeva così quel mistero di felicità – più profondo del mistero di malinconia – che accompagnava la coincidenza di vita e vocazione» (I. TONELLI, «*Uno sguardo sull'ineludibile*», cit., p. 210).
- (27) «Il *religioso*, sciolto da ogni relazione con l'*etico*, finirebbe con l'essere inghiottito nella dimensione del *sacro*. Anche per Moretto, che riguardo alla distinzione del *religioso* dal *sacro* seguiva alcune precise indicazioni di Alberto Caracciolo, il *sacro* era infatti "lo spazio trascendentale così di Dio come di Satana", la dimensione aperta sull'Abisso dell'"indistinzione originaria"» (D. VENTURELLI, *La stella del filosofo. Giovanni Moretto, il sacro e il principio buono*, "Humanitas" LXIII, 2, 2008, p. 354). Nel passo si fa riferimento ad A. CARACCILO, *La recezione italiana di Heidegger. Riflessioni e notazioni per un contributo autobiografico*, "Archivio di filosofia", LVII, 1-3, 1989, nota a p. 125: per un profilo di Caracciolo, che pone la distinzione tra religioso e sacro in relazione a quella tra Nulla e niente, cfr. almeno D. VENTURELLI, *Alberto Caracciolo*, "Rivista di Storia della Filosofia" LXVII, 4, 2012, pp. 775-789.
- (28) A scanso di ambiguità, segnalo che per Caracciolo il religioso non è riducibile all'etico (ci si tornerà, nel corso di queste note): «Due linee fondamentali di riflessione sul religioso e di enunciazione religiosa sono individuabili nel pensiero tedesco ulteriore all'Otto: l'una liberale, di cui il rappresentante più autorevole è lo Jaspers – l'altra ecclesiale, e questa ha nel Barth la sua figura dominante [...] la prima [...] stacca il rivelarsi della Trascendenza da un evento storico determinato, pur pensando tale rivelarsi mediato da una realtà storica o mondana [...] Sennonché anche questa nuova *Liberalität* (non Liberalismus) è segnata da uno stacco rispetto al liberalismo ottocentesco e del primo novecento. Lo stacco è dato da questo: che, mentre si accentua con forza anche maggiore la necessaria assoluta singolarità del rapporto religioso, [...] si avverte con un'acutezza prima inconsueta il valore della comunità, dell'*ecclesia*; si ha una sensibilità – ignota all'uomo puramente morale – per gli aspetti sacramentali, simbolici, liturgici, sicché l'affermazione che in tutte le più diverse forme religiose si attua o può attuarsi un incontro autentico col Trascendente va congiunta con l'idea, non della distruzione di queste, bensì della necessità della loro vita, anzi della possibilità di rimanere in una di esse» (A. CARACCILO, *La religione come struttura e modo autonomo della coscienza*, Il melangolo, Genova 2000, p. 325).
- (29) D. VENTURELLI, *La stella del filosofo*, cit., p. 353.
- (30) G. MORETTO, *Giustificazione e interrogazione*, cit., pp. 114-115.
- (31) *Ibidem*, p. 115.
- (32) G. MORETTO, *Figure del senso religioso*, Morcelliana, Brescia 2001, p. 18.
- (33) Ricordiamo che il saggio, originariamente in *Poesia e nichilismo*, cit., è del 1998.
- (34) G. MORETTO, *Figure del senso religioso*, cit., p. 17.
- (35) Ecco la traduzione, per così dire («I testi dialettali sono soltanto approssimativamente trascritti in italiano»; A. ZANZOTTO, Nota a *Idioma*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 811), fornita in nota dallo stesso poeta: «*A Maria Carpel* (che andava a cucire presso le famiglie)».
- (36) Ecco tutto il componimento originale, primo movimento di *Andar a cucire*, con la traduzione di Zanzotto (come detto, è presente una divergenza al v. 5): «Si no 'l te fesse 'n paradiso / apostà par ti, anche si paradisi non ghe n'è, / al saràe da méter a l'inferno / l'istesso Padreterno – / la saràe da méter a l'inferno / tuta, tuta quanta "la realtà", / si par ti no la fesse 'n paradiso / pien de bontà come la tó bontà, / gnentaltro che 'l paradiso / come che ti tu l'à pensà» («Se non ti facesse un paradiso / apposta per te, anche se paradisi non ce ne sono, / sarebbe da mettere all'inferno / lo stesso Padre Eterno – / sarebbe da mettere all'inferno / tutta, tutta quanta la realtà, / se per te non facesse un paradiso / pieno di bontà come la tua bontà, / niente altro che il paradiso / come tu l'hai pensato»). Il testo zanzottiano è citato in G. MORETTO, *Figure del senso religioso*, cit., p. 17.
- (37) S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1653. Per la sezione di *Idioma* introdotta da questa poesia, e in particolare *La contrada. Zauberkräft*, rimando a S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Un tragitto tra poesia e pittura: «La contrada. Zauberkräft» di Zanzotto per Armando Pizzinato*, in F. CARBOGNIN, a cura di, *Un poeta nel tempo*, cit., pp. 183-199.
- (38) G. MORETTO, *Figure del senso religioso*, cit., pp. 17-18.
- (39) Su questo tema, e in aggiunta al contributo di Tamiozzo Goldmann, rimando a P. DI MEO, *Pieve di Soligo in Idioma di Andrea Zanzotto*, in G. PIZZAMIGLIO, a cura di, *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, Olschki, Firenze 2008, pp. 143-159. Cfr. in particolare p. 152: «Alors, la biologie du bios, de tout bios possible, s'inscrit toujours dans une nécrologie implicite», e pp. 155-156: «À travers les poèmes *Andar a cucire* e *Mistierói*, à lire en surimpression, le poète réévalue certain passé du monde et du genre à travers

l'évocation d'individus clairement caractérisés appartenant aux couches les plus modestes de la société. Rejetée, l'idée de progrès rend une telle réévaluation possible [...] chacun des poèmes de *Misterói* acquiert une valeur de vérité proverbiale. Nous sommes du même coup confrontés à une poésie élémentaire d'un autre âge mais dont la force chthonienne n'est pas estompée pour autant. *Idioma* réfracte alors non seulement l'histoire d'un idiome, en l'espèce l'italien, mais encore celui du genre poétique. Un effet de contraste résulte de ce parti pris synthétique».

(40) In virtù di tale connessione il saggio di Moretto su Zanzotto poteva comparire sia in un volume intitolato *Poesia e nichilismo* sia, appunto, in *Figure del senso religioso*.

(41) Si parla della conclusione del libro, *Dal Sacro al Principio Buono*, in G. MORETTO, *Figure del senso religioso*, cit., pp. 231-248.

(42) L. STEFANELLI, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, ETS, Pisa 2011, p. 43.

(43) G. DELLA CASA, *Rime*, LXIII, v. 1 (ed. di riferimento: a cura di G. TANTURLI, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma 2001).

(44) G. MORETTO, *Il 'ricchissimo nihil'*, cit., p. 209.

(45) *Ibidem*, p. 210-211. Cfr. quanto espresso da Dal Bianco: «GB [= *Il Galateo in Bosco*] è anche il libro più compatto di Z., [...] dove la contraddittorietà e la polisemia tipiche della sua poesia diventano sorprendentemente adeguate al messaggio globale del testo, il quale messaggio scaturisce adulto da un groviglio, o da un "ossario" di antinomie e di strade vietate, o di sentieri interrotti alla Heidegger. L'incontro con i saggi di *In cammino verso il linguaggio* vi lascia tracce cospicue ed evidenti. [...] Malgrado vengano spesso stravolte, buttate giù dal loro piedestallo "pontificale" e talvolta rovesciate, le "citazioni" non sono più inerte materiale da costruzione, bensì dialogano fittamente con i consueti temi zanzottiani e con una quantità di altri riferimenti "esterni", con i quali si viene a creare un impasto straordinariamente coerente e calato nei motivi storici (si veda subito, ad esempio, come si coniuga il binomio Foscolo-Heidegger nel *Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*)» (S. DAL BIANCO, *Profili dei libri*, cit., p. 1574).

(46) M. HEIDEGGER, *Eraclito. L'inizio del pensiero occidentale – Logica. La dottrina eraclitea del Logos*, a cura di M. S. FRINGS, trad. it. F. CAMERA, Mursia, Milano 2015 (semestre estivo 1943 e 1944, 1^a ed. originale 1979).

(47) La dimensione spaziale in Zanzotto, da un punto di vista filosofico, è stata indagata da D. CATULINI, *Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto*, "Ticentre. Teoria Testo Traduzione", 8, 2017, pp. 133-151.

(48) "Gli Annali di Eumeswil", I, 1, 2000, pp. 31-49.

(49) In F. CAMERA, R. CELADA BALLANTI, G. CUNICO, a cura di, *Etica, Tempo, Verità. Studi in onore di Domenico Venturelli*, Le Lettere, Firenze 2019, pp. 250-266. Citerò da questa edizione.

(50) G. MORETTO, *Gli «Holzwege»*, cit., p. 251.

(51) *Ibidem*, pp. 255-256. Cfr. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1967, §28 («Es ist "erleuchtet", besagt: an ihm selbst als In-der-Welt-sein gelichtet, nicht durch ein anderes Seiendes, sondern so, daß es selbst die Lichtung ist»). Adotto questa edizione di *Essere e tempo* a riferimento.

(52) G. MORETTO, *Gli «Holzwege»*, cit., p. 156. Moretto si riferisce a H.-G. GADAMER, *I sentieri di Heidegger*, ed. italiana a cura di R. CRISTIN, Marietti, Genova 1987, p. 161. Ma solo alla pagina precedente Gadamer, riferendosi al §64 di *Essere e tempo*, discute il problema della *Lichtung* in questi termini: «Ma intanto, cos'è questa "autentica" temporalità della cura? Non appare forse come un'autotemporalizzazione? "L'esserci è autenticamente se stesso solo nell'isolamento originario della decisione tacita e votata all'angoscia" [...]. Successivamente Heidegger osserverà qui a proposito dell'angoscia: "cioè *Lichtung* dell'essere come essere". Può egli dire che l'esserci pretende di offrire la *Lichtung*?».

(53) M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, trad. it. P. CHIODI, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 1. Cito qui anche la più recente traduzione di Vincenzo Cicero: «*Holz* suona un antico nome per selva. Nello *Holz* ci sono dei *Wege*, sentieri che, perlopiù accidentati, cessano all'improvviso nell'impervio. Si chiamano *Holzwege*. Ogni *Holzweg* s'inoltra per conto suo, ma nella medesima selva. Spesso sembra che siano l'uno uguale all'altro. Ma sembra soltanto. Taglialegna e guardaboschi conoscono i sentieri. Sanno cosa vuol dire "essere su uno *Holzweg*"» (M. HEIDEGGER, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. CICERO, Bompiani, Milano 2002, p. 3). Il passo è citato anche da Moretto (G. MORETTO, *Gli «Holzwege»*, cit., p. 260).

(54) *Ibidem*, p. 261.

(55) M. HEIDEGGER, *In cammino verso il Linguaggio*, a cura di A. CARACCILO, trad. it. A. CARACCILO, M. CARACCILO PEROTTI, Mursia, Milano 2017³. Cfr. *ibidem*, p. 141: «Diversamente che nel processo presentativo della scienza stanno le cose nell'ambito del pensiero. Qui non esiste né metodo né tema, ma la

contrada (*Gegend*) che così appunto si chiama, perché dischiude e offre (*gegnet*) cioè che deve essere pensato dal pensiero. Il pensiero si trattiene in quella contrada percorrendone le vie». La prima ed. italiana a cura di Caracciolo, come la sua prima versione del testo, risale al 1973: cioè – si può notare – tredici anni prima della pubblicazione di *Idioma* di Zanzotto, che nella sezione *Andar a cucire* contemplava anche il componimento *La contrada. Zauberkraft*.

(56) Cfr. il ciclo di poesie del *Galateo in Bosco* fondate sul semantema *Ill*, «dove *Ill* sta per *illumina*: siamo dunque nell’ambito della *Lichtung*, il taglio di luce che filtra nel bosco (S. DAL BIANCO, *Profili dei libri*, cit., p. 1601; ma cfr. pp. 1601-1602). I titoli delle poesie: (*Ill Ill*), *Ill Ill*, (ILL) (ILL), (ILL ILL), ILL ILL. Per un completamento del discorso, cfr. la nota successiva a questa.

(57) Dal Bianco evidenzia la presenza di «allusioni al “circolo ermeneutico” di Heidegger» (S. DAL BIANCO, *Profili dei libri*, cit., p. 1580). In collegamento alla nota precedente segnalò che Moretto, facendo riferimento al v. 21 di (ILL) (ILL), sottolinea che «invece che alla prossimità della luce, la *Lichtung* viene portata, heideggerianamente, a quella della “radura”» (G. MORETTO, *Gli «Holzwege»*, cit., p. 263).

(58) Cfr. *Pericoli d’incendi* e, appunto, il *Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*.

(59) G. MORETTO, *Gli «Holzwege»*, cit., p. 264.

(60) Il saggio del ’98 è sempre ben presente a Moretto: d’altronde, nel 2000 riprende anche il motivo dell’oscurità ontologica: «il buio del bosco ha a che fare, anche per Zanzotto, con il nascondimento costitutivo dell’essenza della verità; per questo nella composizione (*Perché*) – (*Cresca*) la parola poetica acquista l’andatura di un’invocazione per quanto deritualizzata» (G. MORETTO, *Gli «Holzwege»*, cit., pp. 264-265). Il filosofo procede citando, dalla stessa raccolta, anche *La fredda tromba*.

(61) Moretto cita, poco prima, i vv. 7 e 9-12 di *In basso*, da *Dietro il paesaggio* (1951): «è guardando dietro il paesaggio che il poeta scorge tale oscurità con l’anima “stanca” che “nei boschi affonda / i cammini pesanti” “al lume / di morenti bufere”» (G. MORETTO, *Gli «Holzwege»*, cit., p. 265).

(62) *Ibidem*, pp. 265-266.

(63) *Ibidem*, p. 266.

(64) *Ibidem*.

(65) Oltre agli accenni al problema riportati *supra*, rimando nell’ottica di un’associazione tra il *nihil* zanzottiano e il Nulla religioso ad A. CARACCILO, *Nulla religioso e imperativo dell’eterno. Studi di etica e di poetica*, Il melangolo, Genova 2010. L’Introduzione di D. VENTURELLI chiarisce, tra l’altro, l’importante *liaison* con Leopardi su questo tema (cfr. in particolare le pp. 13-14). Cfr. anche l’avvertenza di Caracciolo: «la riflessione verte sul religioso: sul suo spazio, sull’imperativo che lo domina. [...] Il sottotitolo – *Studi di etica e di poetica* – non sta certo a indicare una dissoluzione del religioso nell’etico e nel poetico; intende, al contrario, affermare che proprio nello spazio del religioso *ethos* e *poiesis* originariamente respirano» (p. 37).

(66) F. HÖLDERLIN, *Aus dem «Phaëton» von Waiblinger*, in ID., *Tutte le liriche*, cit., p. 346.

(67) G. MORETTO, *Il ‘ricchissimo nihil’*, cit., p. 217.

(68) A. ZANZOTTO, *Giuseppe Berto, oggi*, in ID. *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, pp. 300-307.

(69) G. MORETTO, *Il ‘ricchissimo nihil’*, cit., p. 212. Moretto chiama in causa *I compagni corsi avanti*, *Idea e Ineptum*, *prorsus credibile* da *Vocativo* (1957) nonché il capitale, in questo senso, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969). Lo studioso individua anche un rapporto tra Diana e «la dea venetica Rëitia invocata in apertura di *Filò* (1988)» (*ibidem*, p. 214).

(70) *Ibidem*, pp. 215-216.

(71) *Ibidem*, p. 216.

(72) *Ibidem*.

(73) «Nella *Beltà*, quella cellula originaria di linguaggio, suscettibile di imprimere nel testo tutta la forza della propria autenticità disruptiva sia nei riguardi dei codici istituiti sia nei riguardi dell’esperienza del Soggetto che su di essi si articola e si elabora, nella *Beltà* quella cellula originaria di linguaggio, quel significante primario, risultavano scoperti nel simulacro appunto del balbettio afasico. Si trattava, ora, di saggiarne l’applicazione e l’estensibilità sull’intera superficie del discorso. Ma intanto se ne era trovato l’allotropo – dal punto di vista genetico-antropologico – nel cosiddetto “petèl”, la lingua con cui le madri si rivolgono agli infanti nel tentativo di imitarne la parlata, diciamo la “sintassi sonora”. [...] È la lingua, la pre-lingua del “pappo” e del “dindi” di cui parla Dante» (S. AGOSTI, *L’esperienza del linguaggio*, cit., p. XXIX).

(74) G. MORETTO, *Il ‘ricchissimo nihil’*, cit., p. 217.

(75) «In Zanzotto si trovano tutti gli elementi per una vera metafisica dell’infanzia che varrebbe la pena confrontare con le pagine dedicate all’infanzia da Walter Benjamin e con la *Metaphysik der Kindheit* (1957) di Gustav Siewerth» (G. MORETTO, *Il ‘ricchissimo nihil’*, cit., p. 226 n. 69).

(76) *Ibidem*, p. 217.

(77) Ho interpretato e discusso le linee fondamentali e – a mio avviso – maggiormente aggiornabili sulla questione: come detto, in virtù dell'impostazione del prossimo discorso sul nucleo logico di *Fosfeni*. Certo è che Moretto arrivava come a intuire gli sviluppi poetici zanzottiani che, al di là della morte (2006), non avrebbe potuto verificare. Cfr. ad esempio *ibidem*, p. 227: «nella παιδὸς βασιλείῃ, sia per Eraclito sia per Zanzotto, si raccoglie in ultima analisi la sostanza della diade tempo-λόγος». Ora, nelle prossime pagine si vedrà che, per certi versi, il cuore di *Nel più accanitamente disseppellito*, da *Conglomerati* (2009), è costituito proprio da tale diade. Rimando il saggio di Moretto, in ogni caso, per la completezza dei riferimenti (non solo) zanzottiani ivi espressi.

(78) S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia*, cit., p. LXII.

(79) E quindi metaletterario, nella misura in cui è condotto in poesia.

(80) Per un sintetico compendio di questi temi, con riferimento a Lacan, dunque soprattutto (retrospettivamente) alla *Beltà* (ma anche, come si vedrà più avanti, a *Vocativo*), rimando ancora ad A. ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione*, cit., pp. 28-29: «Z: [...] Ma torniamo al diverticolo “trauma”. [La rottura del] femore mi ha immesso in una categoria molto diffusa. G: Secondo i tuoi critici, il trauma per te si dà nel rapporto col linguaggio. Z: La sensazione dell'importanza o mano del linguaggio come tale nella strutturazione della psiche risale a Lacan, che ha aperto la strada a nuovi punti di vista ma anche a gravi imbrogli. [...] L. Dicono che la tua poesia è un modo di ricucire le ferite con la parola e di farne combaciare gli orli, che si slabbrano continuamente... Z: Sì, mi pare giusto». Colgo l'occasione per segnalare che nello stesso volume Zanzotto (chissà che non pensasse a Moretto) tematizza il problema della reazione *etica* al problema del peccato originale/del limite; un'ulteriore declinazione, in fondo, della *Grundfrage* nichilistica già affrontata: «Z. “di cui s'ignora la natura”, tanto che potremmo richiamarci a tante formulazioni religiose, l'uomo che nasce col peccato originale. Direi che in tutte le religioni c'è questa idea di uno sbaglio iniziale che l'uomo deve riparare con una sua etica. L'idea della morte deriva dalla colpa originaria, *stipendia peccati mors*, la morte come salario del peccato. G: Laicamente che cos'è questo sbaglio iniziale? Z: Il fatto che si è finiti e non infiniti. [...] Questa posizione lascia aperto alla poesia un ruolo abbastanza indipendente ed evidente, quello di tener aperta questa corsa all'autoidentificazione, al poter dire io» (*ibidem*, pp. 32-33; le domande sono poste da Laura Barile e Ginevra Bompiani). Sul tema della corsa all'io, cfr. M. MORONI, *Andrea Zanzotto: l'“io” come unità minima di testimonianza critica*, “Italice”, LXXIII, 1, 1996, pp. 83-102.

(81) A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 713.

(82) L. STEFANELLI, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 242. Rimando alle pp. 230-263 per il problema del λόγος nella citata trilogia (viene anche messa a tema *La contrada. Zauberkraft*). Cfr. anche almeno le pp. 271-296 per il discorso su *Conglomerati*. L'analisi del discorso di Moretto e il motivo della biodicea alla base di questo lavoro possono costituire un'integrazione parallela a tale analisi del *logos veniente* in Zanzotto.

(83) Fa fede il punto di domanda.

(84) Nel quadro della ricerca di Zanzotto intorno al fondamento potrebbero anche avere rivestito un ruolo i saggi di *Identität und Differenz* (1957; ed. italiana di riferimento: M. HEIDEGGER, *Identità e differenza*, a cura di G. GURISATTI, Adelphi, Milano 2009). Per una lettura ontologica di Zanzotto, con precipuo riferimento ad Heidegger, rimando a T. HARRISON, *Andrea Zanzotto: From the Language of the World to the World of Language*, in M. GODORECCI, a cura di, *The Empty Set: Five Essays on Twentieth-Century Italian Poetry*, Queens College Press, Flushing (NY), 1975, pp. 66-78.

(85) S. DAL BIANCO, *Profili dei libri*, cit., p. 1435.

(86) A. ZANZOTTO, *Nei paraggi di Lacan*, in ID. *Aure e disincanti*, cit., p. 171. Tra l'altro, afferma pure che «le prime letture parziali di Lacan e su Lacan, prima che uscissero gli attesissimi *Écrits* mi provocarono veri traumi» (*ibidem*, p. 172).

(87) *Ibidem*, pp. 171-172.

(88) *Ibidem*, p. 175.

(89) Senza ancora, dunque, facoltà di significazione.

(90) Sul silenzio in Zanzotto ha lavorato N. LORENZINI, di cui si segnalano il volume *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma 2014 (che rielabora il contributo dal titolo significativo: *Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, in F. CARBOGNIN, a cura di, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Aspasia, Bologna 2007, pp. 235-249). Rimando al volume non solo per l'attenta disamina dell'immagine del silenzio nell'opera del poeta di Pieve di Soligo, ma anche di quella del verde. Si veda anche EAD., *Parola e silenzio*, in F. CARBOGNIN, a cura di, *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, Canova, Treviso 2018, pp. 77-83.

(91) La strutturalità o sostanzialità del «collasso» del significato nel campo del silenzio afasico è testimoniata dal singolare agglutinamento del sostantivo all'aggettivo «muto», attraverso il trattino: grafo o grafema che è

stato visto associato, peraltro, allo stesso λόγος in *Tavoli, giornali, alba pratalia*.

(92) Piuttosto celebre, *Non si sa quanto verde* è incorsa in varie analisi. Segnalo L. BARILE, *Lettura di Non si sa quanto verde... e di Dirti «natura»*, in EAD., *Il ritmo del pensiero. Montale, Sereni, Zanzotto*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 147-169. Segnalo il parallelismo tematico di *Dirti «natura»* con *Non si sa quanto verde*, come anche che Barile da una parte accenna «con un nesso höderliniano [...] [al]la poesia come apertura, radura di luce» (*ibidem*, p. 148), e dall'altra chiama in causa il concetto di «lògos [...] come quello che (forse) “congiunge”» (*ibidem*, p. 151). Cfr. anche N. LORENZINI, *Dire il silenzio*, cit., pp. 38-39 (che pure al «logos» accenna poco prima).

(93) Ma anche fisio- e bio-logico.

(94) Impiegando questa terminologia rimango nel quadro lessicale caraccioliano e morettiano, quale è stato esposto *supra*.

(95) Intendibile anche come dominio del significante, cui forse sembra rimandare l'accozzaglia di voci che tentano di risponderci, citando *Vocativo*, nei versi finali del secondo movimento.

(96) Cito la raccolta da A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit.

(97) S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia*, cit., p. LXXXIII.

(98) Queste parole chiudono un'intervista concessa da Zanzotto a Villalta, pubblicata inizialmente sulla rivista spagnola “Serta” 2 (1997), pp. 431-437. Il poeta l'ha poi affidata proprio a Giovanni Moretto per la riedizione su *Poesia e nichilismo* (1998): lo stesso volume, curato dal filosofo, contiene il saggio sulla biodicea da cui è partito questo lavoro (il riferimento dell'intervista: A. ZANZOTTO, *Cinque domande ad Andrea Zanzotto. A cura di Gian Mario Villalta*, in G. MORETTO, a cura di, *Poesia e nichilismo*, cit., pp. 27-31). Riporto interamente, a beneficio del lettore, la domanda e la risposta in oggetto: «*Se lei dovesse indicare un dato di partenza, un primo requisito assoluto, a partire dal quale rivolgere lo sguardo a una poesia presente/futura, a che penserebbe?* – Credo che sia possibile muoversi in un quadro di “derisione/amore” dell'essere, un vero “adynaton”, che però oggi più che mai si presenta come propaggine estrema di un continente travolto, da cui partire per prospezioni che, per altro, sottintendono il formarsi di un tipo di *mens* capace di leggere le proprie schizofrenie e quelle dei tempi, senza risolversi in situazioni pseudo-mimetiche o dissolversi in esse. Se vogliamo, quest'ultima propaggine si ricollega a tutte le altre “ultime propaggini” che ci sono state lungo i milioni di anni in cui si è formato l'essere umano, attraverso crolli e riprese, che bisogna per forza dire “sacrali”, con tutta l'ambiguità del termine e con tutte le sue bipolarità, perché in quei luoghi si tocca con mano, ustionandosi, quel “vita/morte” che ci sta alle spalle e che sta ai limiti di ogni sguardo in avanti» (*ibidem*, p. 31).

(99) Riprendo le parole dell'intervista zanzottiana sulla biodicea citata a inizio lavoro (G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, cit., p. 3). In conclusione, rimando alla conclusione del discorso di Moretto sul linguaggio di Heidegger: lì poteva individuarsi, in effetti, l'idea di un'associazione tra Heidegger e Zanzotto nel segno della facoltà creativa del *nihil*: «Nel grido [...] si apre il mondo intero, nel quale ogni cosa, uomo e fiore, monte e mare, cielo e terra è in se stesso proprio come è. In esso si svela la natura del volere, che non è più ‘volontà di volontà’, ma riposo *nella* verità e contemporaneamente azione *dalla* verità. “In quel grido forse c'è la ‘a’ priva di ogni parola, sia essa del cristianesimo o del buddismo, dell'ateismo o dell'abuddismo e del buddismo-Zen, della sua verità in sé e per sé; in quanto ‘a dell'alfabeto’, tuttavia, fa nascere insieme la parola e la verità”. E questa è anche la risposta di Heidegger all'interrogativo del pazzo-saggio: “Con quale acqua potremo noi lavarci? Quali riti espiatori, quali giochi sacri dovremo noi inventare?” (Nietzsche)» (G. MORETTO, *L'esperienza religiosa del linguaggio in Martin Heidegger*, Le Monnier, Firenze 1973, p. 252; Moretto, tra le prime virgolette, cita K. TSUJIMÚRA, *Ateismo e Buddismo-Zen*, in AA.VV., *Dibattito sull'ateismo*, Queriniana, Brescia 1967, p. 124).

(100) D. VENTURELLI, R. CELADA BALLANTI, G. CUNICO, *Etica, Religione e Storia. Studi in memoria di Giovanni Moretto*, Il melangolo, Genova 2007, p. 11. La poesia, nell'indice del volume, è intitolata *Sentiero di Solighetto*. L'edizione definitiva del testo presenta all'ultimo verso: «io, fatto parole, dissolto in parole fuggitive (o abortive)» (il titolo è lì costituito da quelli che, qui, sono i vv. 1-2). Segnalo che, nella citata intervista a Breda, Zanzotto riporta questa «poesia inedita», dedicata alle «poche oasi» che «si salvano» dall'«affanno a costruire che ci mangia la terra sotto i piedi, letteralmente», il cui «effetto è la devastazione e lo spaesamento universale»; in questo caso, l'ultimo verso è: «io, fatto parole, dissolto in parole schive – abortive» (A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 40).

PIER PAOLO PASOLINI: LA NATURA E LA CITTÀ IN VERSI: IL CONTEMPORANEO E IL NON CONTEMPORANEO

Sulle città

Sotto di loro ci sono le fogne; in loro
non c'è nulla e sopra di loro il fumo.
Noi eravamo dentro. Non abbiamo goduto niente.
Noi passammo in fretta. E, lentamente, passano anche loro.
B. Brecht, *Libro di devozioni domestiche*, anni venti, trad. it. di R. Fertonani

1.

Per non cadere nell'ormai usuale, se non d'abitudine, "idillio friulano" proposto in molte occasioni, a partire già dai primi anni dopo la morte di Pasolini, scegliamo come "testata d'angolo" emergente dalle "macerie di questa preistoria", il Benjamin delle *Immagini di città*, così che mutando la natura non solo in natura-cultura ma anche in cultura-cultura, la *forma urbis* pasoliniana - quella per la quale, avendola dinnanzi, è difficile trovare le parole,

Ma quando esse arrivano, allora è come se battessero con dei piccoli colpi di martello contro la superficie del reale, sino a sbalzare, come da una lastra di rame, la forma.(1) -

riesce a renderci, chiudendo il cerchio, un'immagine particolare anche del Friuli stesso, non più tanto naturale, e di quella che più abitualmente è chiamata natura.

Appennino e Friuli risultano le prime tappe del nostro viaggio, poiché intrecciandosi tra loro dimensione temporale e dimensione spaziale, connotati costitutivi rispettivamente del ricordo del tempo friulano e dell'arrivo a Roma, esse dimostrano che è l'assenza il più alto grado di presenza, secondo le leggi del ruolo strutturale della distanza.

Teatro di dossi, ebbri, calcinati,
muto, è la muta luna che ti vive,
tiepida sulla Lucchesia dai prati

troppo umani, cocente sulle rive
della Versilia, così intera sul suoto
del mare - attonita su stive,

carene, vele rattrappite, dopo
viaggi di vecchia, popolare pesca
tra l'Elba, l'Argentario...

La luna, non c'è altra vita che questa.
(*L'Appennino*, 1-10)

[...], a Lucca, pudica nella grigia
luce della cattolica, superstite
sua perfezione...

Umana la luna da queste pietre
raggelate trae un calore
di alte passioni... È, dietro

il loro silenzio, il morto ardore

traspirato dalla muta origine:
il marmo, a Lucca o Pisa, il tufo

a Orvieto...
(*L'Appennino*, 13-22)

e, insieme, secondo tempi e ritmi armonicamente stabiliti, Roma capitale appare, quasi come se fosse vista attraverso le “palpebre chiuse” di Ilaria del Carretto.

Sotto le palpebre chiuse ride
tra i pidocchi il mammoccio di Cassino
comprato ai genitori; per le rive

furenti dell'Aniene, un assassino
e una puttana lo nutrono, nelle
coloniali notti in cui Ciampino

abbagliato sotto le sbiadite stelle
vibra di aeroplani di regnanti,
e per i lungoteveri che sentinelle

del sesso battono in sposanti
attese intorno a terree latrine,
da San Paolo, a San Giovanni, ai canti

più caldi di Roma, si sentono supine
suonare le ore del mille
novecento cinquantuno, e s'incrina

la quiete, tra i tuguri e le basiliche.
(*L'Appennino*, 61-76)

L'Appennino, che apre la raccolta *Le Ceneri di Gramsci*, più che “lezione di geo-politica in cui Pasolini fonde passato e presente, arte e storia, aristocrazia culturale e ardente populismo”(2), vera e propria guida touring della microstoria umana e della macrostoria artistica: la natura stessa del testo ci mostra le intenzioni più recondite di questa scrittura, dove un certo tono da poesia dell'io sfuma lentamente, perde i suoi contorni, per lasciare spazio ad un lunghissimo piano-sequenza, quasi erede del rosselliniano *Germania anno zero*, su Arte Natura Popolo, “vittime” della Storia, del “succedersi necessario dei secoli”, catalogo-manifesto, proprio per la sua apertura ‘impersonale’, per il suo voler rappresentare, quasi, nella sua oggettività, lo stato delle cose, il non esserci “altra vita che questa”, di tutte le Ceneri, come ‘Canzoniere’.

In questa poesia delle visioni, dove i paesaggi geografici costituiscono in parte l'equivalente dei quadri di Picasso e di Zigaina, Pasolini passa dalla “Lucchesia dai prati/troppo umani” (*L'Appennino*, 3-4) alla morte incolore e dagli etruschi azzurri, d'un azzurro, per noi, ormai, irreale, a Jacopo della Quercia, che

con Ilaria scolpi l'Italia
perduta nella morte, quando
la sua età fu più pura e necessaria.
(*L'Appennino*, 58-60)

E di questa età “più pura e necessaria” ci rimane anche:

Un esercito accampato nell'attesa
di farsi cristiano nella cristiana

città, occupa una marcita distesa

d'erba sozza nell'accesa campagna:
(*L'Appennino*, 137-151; 181-202)

Il termine “palpebre”, che ricorre undici volte all'interno del testo, delle quali sette nella forma di “palpebre chiuse” o “chiuse palpebre”, diventa così, non solo per evidenti motivi di frequenza, sintagma capitale, vera parola chiave di tutto il componimento, attributo *trait d'union* tra Ilaria, Jacopo, il loro tempo e il sottoproletariato (oggi campagnolo, domani urbanizzato), uniti in una incoscienza, che se da un lato è morte ed esclusione, dall'altro è conservazione, unica possibilità, per quanto raggelata, di mantenere una identità, una autenticità e, perfino, una libertà. In questo montaggio filmico, davvero in anticipo sui tempi del Pasolini regista ma non su quelli del Pasolini sceneggiatore, per spostare il diacronico sull'asse del sincronico, Luni funziona quale antica Roma - e se Ilaria è marmo incarnato, Luni è marmo *tout court* -, con il suo tempo fermo e perduto, permettendo, spostandosi solo nello spazio, un viaggio nel tempo:

Sotto le sue palpebre chiuse Luni
all'addiaccio, e le trepide
città dove l'Appennino profuma

più umano nelle cesellate siepi,
tra i caldi arativi della Toscana,
o dove più selvaggio le vecchie pievi

assorbe nell'etrurio - s'allontanano
sull'ala dei vergini, chiari
suoni serali. Ed essa si dipana,

la catena, nei solchi secolari
delle vene del Serchio, dell'Ombrone
e, dietro rudi imbuti e terrei fari

d'albore, il Tevere, nel polverone
appenninico, pagano ancora...
Roma, dietro radure di peoni,

ruineri alessandrini e barocchi indora
alla luna, e disfatte borgate
irreligiose, dove tutto si ignora

che non sia sesso, grotte abitate
da feci e fanciulli; i lungofiumi
dal Pincio, all'Aventino, alle scarpate

dello spoglio San Paolo dove i lumi
ingialliscono la calda atmosfera,
risuonano dei passi che le umide

pietre macchiano, e la romana sera
echeggiandone, come una membrana
grattata da un vizioso dito, svela

più acuto l'odore dell'orina.
(*L'Appennino*, 109-136)

Il passaggio da un paesaggio all'altro viene indicato anche stilisticamente, poiché ognuno di essi è definito, con un effetto di anticipazione o di 'eco', dall'allitterazione: ad esempio "chiuse Luni", "Appennino profuma", "arativi della Toscana", "solchi secolari del Serchio", "dell'Ombrone [...] imbuti", "terrei [...] Tevere", "ancora.../Roma, dietro radure". Se affermiamo che i due mondi, quello appenninico e quello romano, vengono definiti dal linguaggio, anche le allitterazioni, inserite in un contesto di poetico-alto e di poetico-basso, contribuiscono a creare, unitamente al ritmo e alle immagini, figlie del significante, il poetico, rifinendo, dando gli ultimi colori al quadro, e segnalano, in quella, centralissima, dei vv. 122-123 ("ancoRA.../ROma, DIetRO RADURE DI") il mutare del paesaggio (da Luni a Roma), incorniciato, nella chiusa della sezione V, dalla ripresa di una allitterazione in tutto simile ("oDORE DELL'ORina"). Su tutto domina il contrasto, il forte chiaroscuro.

Infine, si arriva alla malinconica contemporaneità:

Un esercito accampato nell'attesa
di farsi cristiano nella cristiana
città, occupa una marcita distesa

d'erba sozza nell'accesa campagna:
scendere anch'egli dentro la borghese
luce spera aspettando una umana

abitazione, esso, sardo o pugliese,
dentro un porcile il fangoso desco
in villaggi ciechi tra lucide chiese

novacentesche e grattacieli.

[...]

[...], tra le infette marane
della borgata.

(*L'Appennino*, 137-151)

ai suoi abitanti,

Ragazzi romanzi sotto le palpebre
chiuse cantano nel cuore della specie
dei poveri rimasta sempre barbara
(*L'Appennino*, 181-183)

A Roma, lontano dal suo Friuli, dalla sua "Provenza dello Spirito"**(3)**, uomo formato e già segnato dalla vita e dalla storia, Pasolini vede e quasi 'filma' le masse in attesa di entrare - ma è un entrare privo di sonoro - nella 'società civile', dove civile sta per neo-capitalistica; il nuovo battesimo, il passaporto per accedere alla nuova comunità è la borgata, elemento di confine, non solo, tra la città e l'ancora esistente, nel 1950, campagna, ma, più precisamente, tra cultura arcaica e moderna, è elemento finitimo in pratica e in metafora.

Come in certi vasi greci il guerriero è raffigurato e fissato nell'atto di vestire l'armatura, così, Pasolini coglie, nella sua fissità piena di promesse l'accamparsi di un intero esercito sottoproletario alle porte della cittadella della storia; storia è, qui, insieme e inscindibilmente, cristianesimo. L'appropriarsi della storia, infatti, è, inevitabilmente, abbandonare il paganesimo, uscire da quel mondo (materiale e spirituale), dove "Gli uomini muoiono perché non sono capaci di congiungere l'inizio con la fine"**(4)** e finalmente è registrare, nella scrittura e nell'esistenza, il fatto compiuto e il divenire.

Passiamo poi alla brulla campagna romana, vista quasi dalla borgata:

Qui, nella campagna romana,
tra le mozze, allegre case arabe
e i tuguri, la quotidiana
voce della rondine non cala,
dal cielo alla contrada umana,
a stordirla d'animale festa.
Forse perché già troppo piena
d'umana festa: né mai mesta
essa è abbastanza per la fresca
voce d'una tristezza serena.
(*L'umile Italia*, 1-10)

Il sottoproletariato viene definito anche nei suoi mezzi gnoseologici primari, nel sesso, nelle virtù corporee e nel “dialettale riso”; il riso, caricato dal “dialettale”, si inserisce, in qualità di sotto-*koiné* particolare del sottoproletariato romano nei confronti di quello napoletano o milanese, nella dialettica centro / periferia, «dialetto» / «lingua», «sforzo vitale irriflesso» / «atto riflessivo», che costituiscono “il contraddittorio terreno comune da cui nascono *Ragazzi di vita* e *Le Ceneri di Gramsci*”(5) ed esprime, così, una verità sul mondo nel suo insieme e, nello stesso tempo, una percezione alternativa della realtà.

[...] il riso del Medioevo, nel periodo rinascimentale del suo sviluppo, divenne espressione di una nuova coscienza storica, libera e critica dell'epoca.(6)

- aggiungiamo noi - in parte, sostitutiva e alternativa a quella della classe dominante, continuando a svolgere questo compito, nell'età moderna, per i nuclei esclusi dal meccanismo delle società neocapitalistiche. Il carnevalesco, nel senso bachtiniano corretto dal folklore gramsciano, risulta in definitiva il vero contenitore dei valori sottoproletari.

E arriviamo al Friuli, infine, guardato attraverso la lente dell'arte:

Le foglie dei sambuchi, che sulle rogge
sbucano dai caldi e tondi rami,
tra le reti sanguigne, tra le logge

giallognole e ranciate dei friulani
venchi, allineati in spoglie prospettive
contro gli spogli crinali montani,

o in dolci curve lungo le festive
chine delle prodaie... Le foglie
dei ragnati pioppi senza un brivido

ammassati in silenziose folle
in fondo ai deserti campi di medica;
le foglie degli umili alni, lungo le zolle

spente dove le ardenti pianticine lievita
il frumento con tremolii già lieti;
le foglie della dolcetta che copre tiepida

l'argine sugli arazzi d'oro dei vigneti.
(*Quadri friulani*, 22-37)

Pasolini è, per un istante, un novecentesco Jaufrè Rudel:

Ora, non lontano, diverso, nel vento quasi
non terrestre che smuovendo l'aria
impura, trae vita da una stasi

mortale delle cose, rivedo i casali,
i campi, la piazzetta di Ruda;
su, le bianche alpi, e giù, lungo i canali,

tra campi di granoturco e vigne, l'umida
luce del mare. Ah, il filo misterioso
si dipana ancora: e in esso, nuda,

la realtà - l'irreale Qualcosa
che faceva eterna quella sera.
(*Quadri friulani*, 69-79)

Il tempo sembra fermarsi in un tutto arcaico, che avvolge perfino il meriggio: Luni e il Friuli, con la loro presenza, agiscono nel recuperare il tempo perduto, sono il non-contemporaneo del contemporaneo:

[...] - brulicava al confine

di quel luogo segreto, dove oppresso
da un sole eternamente arancio,
dolcissimo è il meriggio estivo, e in esso

arde una crosta di profumi, un glauco
aflore d'erbe, di sterco, che il vento
rimescola...

Tu lo sai quel luogo, quel Friuli
che solo il vento tocca, ch'è un profumo
(*Quadri friulani*, 86-94)

Il necessario commiato dal Friuli e da una parte della propria memoria consente a Pasolini di delineare, per così dire, l'immagine di Roma, redigendo, con ciò, una sorta di album romano, con sprazzi e fotografie d'Italia. Il Friuli non sparisce ma lascia una sensibilità particolare nello sguardo:

Non è di maggio questa impura aria
che il buio giardino straniero
fa ancora più buio, o l'abbaglia

con cieche schiarite... questo cielo
di bave sopra gli attici giallini
che in semicerchi immensi fanno velo

alle curve del Tevere, ai turchini
monti del Lazio... Spande una mortale
pace, disamorata come i nostri destini,

tra le vecchie muraglie l'autunnale
maggio. [...]

[...]

[...]: mentre prostrata l'Italia
come dentro il ventre di un'enorme
cicala, spalanca bianchi litorali,

sparsi nel Lazio di velate torme
di pini, barocchi, di giallognole
radure di ruchetta, dove dorme

col membro gonfio tra gli stracci un sogno
goethiano, il giovincello ciociaro...
Nella Maremma, scuri, di stupende fogne

d'erbasietta in cui si stampa chiaro
il nocciòlo, pei viottoli che il buttero
della sua gioventù ricolma ignaro

Ciecamente fragranti nelle asciutte
curve della Versilia, che sul mare
aggrovigliato, cieco, i tersi stucchi,

le tarsie lievi della sua pasquale
campagna interamente umana,
espone, incupita sul Cinquale,

dipanata sotto le torride Apuane,
i blu vitrei sul rosa... Di scogli,
frane, sconvolti, come per un panico

di fragranza, nella Riviera, molle,
erta, dove il sole lotta con la brezza
a dar suprema soavità agli olii

del mare... [...]

(*Le ceneri di Gramsci*, 1-11, 196-220)

Nel vagheggiamento della mitica società friulana, Pasolini ci mostra però anche che nella vita sottoproletaria, in questi “borghi del settentrione” (v. 21), sembra poter inocularsi il germe che uccide “innocenza” e “mitezza” e, perdute queste ultime - quindi inevitabilmente l'autenticità, che è poi la vita, considerato che non si dà vita senza autenticità e autenticità senza vita -, non resta che l'esistenza, tutta negativa, il vivere senza vita, la vegetatività; questo mondo è senza luce, infero. Pasolini sembra riprendere, in questi passaggi, la dicotomia leopardiana vita/esistenza:

[626] [...] oltracciò domando: la somma vera della vita, dov'è maggiore? in quello stato dove ancorchè gli uomini vivessero cent'anni l'uno, quella vita monotona e inattiva, sarebbe (com'è realmente) esistenza, ma non vita, [627] anzi nel fatto, un sinonimo di morte? ovvero in quello stato, dove l'esistenza ancorchè più breve, tutta però sarebbe vera vita? Anche ponendo dall'una parte 100 anni di esistenza, e dall'altra non più che 40, o 30 di vita, la somma della vita, non sarebbe maggiore in quest'ultima? 30 anni di vita non contengono maggior vita che 100 di morta esistenza? Questi sono i veri calcoli convenienti al filosofo, che non si contenti di misurar le cose, ma le pesi, e ne stimi il valore. [3936] [...] in ordine al dimostrare che la civiltà la quale per sua natura rende l'uomo, per così dire, tutto spirito, ed accresce per conseguenza infinitamente la vita propriamente detta, e l'amor proprio, accresce anche sommamente per sua natura l'infelicità dell'uomo e della società [...] La civiltà aumenta a dismisura nell'uomo la somma della vita (s'intende l'interna) scemando a proporzione l'esistenza (s'intende la vita esterna). La natura non è vita, ma esistenza, e a questa tende, non a quella. Perocchè ella è materia, non spirito, o la materia in essa prevale e dee prevalere allo spirito (e così accade infatti costantemente in tutte l'altre sue parti sì animate che inanimate, e [3937] vedesi che tale è la sua intenzione, e che le cose sono ordinate a questo risultato universalmente e particolarmente, secondo le loro specie e lor differenze e proporzioni scambievoli, ma nel tutto il

risultato è quello che ho detto), al contrario di ciò che accade nell'individuo e nel genere umano civilizzato, per propria natura della civiltà(7).

Se si pensa alla stereotipata immagine, avallata e costruita dall'autore stesso, di un Pasolini giovane tutto Tasso e Tommaseo, può spiazzare un poco questa intersezione leopardiana, soprattutto se si considera che non siamo in presenza di un caso isolato, di un *hapax*, bensì di una presenza continua e persistente; infatti, come osserva, a ragione, Walter Siti,

Con qualche meraviglia dobbiamo constatare che nei primi libretti in versi italiani di Pasolini i temi principali sono l'indifferenza della natura e il nulla: "Ahi, non ha più senso/l'ultimo fieno inerte, e l'atra brina,/e le squallide stelle, ed è un deserto/orribile, inesteso, ove m'interno" (DI 8). Il leopardismo non è solo stilistico: l'umana felicità è una totalità effimera che si rovescia nell'infinita noia della materia: "poi sai che il triste incanto/che t'ha assalito, nulla/deve al vespro che or spiove e nel sereno/s'oscura tristemente" (DI 4). Materialismo e sensismo forniscono a Leopardi una teoria della speranza, e lo fanno certo che nessun dio esiste(8).

In tutta la raccolta c'è un continuo, biunivoco movimento di passaggio tra il Niente e il più filosofico Nulla, che tutto ingloba e tritura, non semplice insignificazione, incapacità di cogliere il senso nelle cose, deficienza interpretativa, bensì vera e propria assenza di essere in essenza - in questo caso, veramente, il non essere non è.

È alla luce di questo che il "non essere abbastanza puro" (*Quadri friulani*, 192), che implica non riuscire a trovare la strada della vita, si configura come tema e ossessione portante di tutta l'opera (e la vita) di Pasolini, costituendo, in verità, il ponte per il continuo mescolarsi e sovrapporsi di Letteratura e Vita.

Le Ceneri di Gramsci, che non a caso dà il titolo alla raccolta, è l'unico testo la cui collocazione spezza il rigore della sequenza strutturale - cronologica - del 'Canzoniere', rivendicando la propria posizione e, dovremmo dire, datazione, di simbolo e di guida, mutando, inoltre, notevolmente l'ottica di lettura rispetto al primigenio titolo *L'Umile Italia*(9).

Ciò che emerge, a prima vista, in questo passaggio, è la funzione di accento, di sottolineatura dell'immediatamente politico, quasi con i colori dell'emergenza, con la sensazione di essere a un punto di non ritorno; funzioni e sensazioni omogenee, del resto, alla variante che vede lo scarto da *Notte a Piazza di Spagna a Comizio*. In una probabile tassonomia dei titoli, essi (*Le Ceneri di Gramsci* e *L'umile Italia*) troverebbero la loro naturale collocazione in due gruppi distinti, agli estremi. La selezione, lo scegliere l'uno o l'altro, che è, poi, già, questione di prospettiva ideologica, evidenzia il passaggio da una dimensione elegiaca, di una elegia tutta pasoliniana, dove il privato domina il pubblico e gli avvenimenti fanno da sfondo, secondo un particolare 'lirismo storico', a una società ancora vivente, a una dimensione scopertamente e coscientemente 'politica', dove la contraddizione sembra sineciosamente irrisolvibile, proprio per lo stato di cose presenti, poiché il nuovo titolo ci comunica non solo l'inevitabile e catastrofica fine dell'"Umile Italia", ma, ponendo l'accento sulla storia e la politica, con l'accostamento di "Ceneri" a "Gramsci", allo stesso tempo ci svela, già dal paratesto, più che un vago clima da carne sepolcrale, l'impraticabilità e di questa storia e di questa politica: per dirla con sbrigativa *sententia*, Gramsci è più operante nella sua connotatività che nella sua denotatività. Naturalmente, starà nei testi la conferma o meno di ciò, ponendosi in sintonia o in opposizione al titolo.

È opportuno aprire una parentesi per cercare di definire, almeno a grandi tratti, quale sia il Gramsci che qui è presente e agisce, non solo in Pasolini, ma anche in un vasto gruppo di intellettuali (nipotini e non): il Gramsci "«carcerato», tanto più libero quanto più segregato dal mondo, fuori del mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a puro ed eroico pensiero"(10).

Sono gli anni, per Pasolini, delle *Ceneri*, di *Ragazzi di vita* e, insieme e soprattutto, dell'esperienza di *Officina*, "rivistina bolognese", testimone del forte sodalizio intellettuale e umano con Leonetti e Roversi, e dove non a caso le dichiarazioni di poetica di un singolo, a maggior ragione se questo singolo è Pasolini, vengono estensivamente recepite come poetica della rivista. Di questa estensione,

che allora come oggi è una forzatura, ci serviremo nel reinterpretarla come il tentativo analitico pasoliniano di tratteggiare, comunque, un programmatico ed esplicito manifesto comune.

Schematizzando un poco le cose per questioni di chiarezza, si possono identificare le basi metodologiche in un continuo movimento di innesto di Gramsci su Contini, Auerbach, Spitzer, e nel recupero critico di Croce e De Sanctis; è, quindi, lecito parlare di ‘crocio-gramscismo’ e di ‘gramsci-continismo’, tenendo però presente che le coloriture crociane non sono semplicemente, *stricto sensu*, un limite di *Officina* (e di Pasolini - Leonetti - Roversi - Scalia - Romanò), ma che la pubblicazione parziale di Gramsci, la capitale *querelle* sulla lingua dei *Quaderni*, ancora, a una distratta lettura, idealista, per rivelarsi poi in tutta la sua complessità un crocio-idealismo rovesciato, non solo per necessità di censura carceraria, ma nella sua potente strategica dimensione di ricerca di referenti, del destinatario-nemico privilegiato, e di rendere apodittiche le contraddizioni e le *impasse* dell’idealismo novecentesco italiano, ne rappresentano la giustificazione.

Dipinto, con gli inevitabili chiaroscuri, il tessuto connettivo degli interessi culturali operanti in Pasolini, possono nuovamente riapparire i testi.

Con *Le Ceneri di Gramsci*, Pasolini affronta, organicamente ed approfonditamente, per dirla con Ferretti, il proprio “dramma irrisolto”(11), che è l’aver abbandonato la borghesia, lui borghese, l’essere diventato un “compagno di strada”, rivendicando, non senza contraddizioni, fino in fondo - lui come altri-, il ‘nuovo ruolo’, nell’epoca della *trahison des clerics*, voluta e programmata nella sartriana teoria dell’*engagement*.

Quindi, non è neppure un caso che queste “memorie d’un turista”, un po’ alla Goethe un po’ alla Stendhal, inaugurino - e, in certa misura, saturino - la sezione descrittiva della poesia pasoliniana, nel momento in cui esse sono la registrazione in presa diretta dell’inserimento e dell’adattamento del poeta in una metropoli non industriale ma burocratica - con gli scompensi del caso. È una metropoli atipica, quasi unica, proprio per la sua storia che la rende diversissima dalle capitali industriali del Nord.

Già si accendono i lumi, costellando
Via Zabaglia, Via Franklin, l’intero
Testaccio, disadorno tra il suo grande

lurido monte, i lungoteveri, il nero
fondale, oltre il fiume, che Monteverde
ammassa o sfuma invisibile sul cielo.

Diademi di lumi che si perdono,
smaglianti, e freddi di tristezza
quasi marina... [...]
[...]
verso il monte che cela in mezzo a sterri
fradici e mucchi secchi d’immondizia
nell’ombra, [...]
(*Le ceneri di Gramsci*, 266-274, 278-280)

Ecco lì, dietro il lume fragrante del sole
tra sterri e impalcature, l’oleato fulgore

d’una periferia nuda come un inferno,
un fiume di terrazze contro lo sfatto schermo

dell’agro nella cui vampa diffusa fiata
tra le gru la Permolio la vampa ranciata;

e infossa il divorato vallo la Ferro-Beton
tra frane di tuguri, qualche marcio frutteto,

e file di cantieri già vecchi nel mattino.
(*Recit*, 107-115)

Roma non è solamente il luogo della regione finale della formazione dell'autore, ma, quasi antropomorfizzandosi, diventa il vero pedagogo di Pasolini, in tutto e per tutto una pasoliniana "capitale del XX secolo", con la sua forte peculiarità, per dirla con Bloch, del rapporto tra contemporaneo e non-contemporaneo.

Stupenda e misera città,
che m'hai insegnato ciò che allegri e feroci
gli uomini imparano bambini,

le piccole cose in cui la grandezza
della vita in pace si scopre, come
andare duri e pronti nella ressa

delle strade, rivolgersi a un altro uomo
senza tremare, non vergognarsi
di guardare il denaro contato

con pigre dita dal fattorino
che suda contro le facciate in corsa
in un colore eterno d'estate;

a difendermi, a offendere, ad avere
il mondo davanti agli occhi e non
soltanto in cuore, a capire

che pochi conoscono le passioni
in cui io sono vissuto:
che non mi sono fraterni, eppure sono

fratelli proprio nell'avere
passioni di uomini
che allegri, inconsci, interi

vivono di esperienze
ignote a me. Stupenda e misera
città che mi hai fatto fare

esperienza di quella vita
ignota: fino a farmi scoprire
ciò che, in ognuno, era il mondo.
(*Il pianto della scavatrice*, 31-57)

Richiamato da questa apostrofe, il tono si ricompone in un andamento più descrittivo:

Una luna morente nel silenzio,
che di lei vive, sbianca tra violenti
ardori, che miseramente sulla terra

muta di vita, coi bei viali, le vecchie
viuzze, senza dar luce abbagliano
e, in tutto il mondo, le riflette

lassù, un po' di calda nuvolaglia.
È la notte più bella dell'estate.
Trastevere, in un odore di paglia

di vecchie stalle, di svuotate
osterie, non dorme ancora.
Gli angoli bui, le pareti placide

risuonano d'incantati rumori.
(*Il pianto della scavatrice*, 58-70)

In questo nuovo scenario, si inserisce l'esperienza soggettiva:

Povero come un gatto del Colosseo,
vivevo in una borgata tutta calce
e polverone, lontano dalla città

e dalla campagna, stretto ogni giorno
in un autobus rantolante:
e ogni andata, ogni ritorno

era un calvario di sudore e di ansie.
Lunghe camminate in una calda caligine,
lunghe crepuscoli davanti alle carte

ammucchiate sul tavolo, tra strade di fango,
muriccioli, cassette bagnate di calce
e senza infissi, con tende per porte...
(*Il pianto della scavatrice*, 79-90)

L'obiettivo si sofferma ancora sulle borgate, gialle perché desertiche, pur nel sovraffollamento:

Ero al centro del mondo, in quel mondo

di borgate tristi, beduine,
di gialle praterie sfregate
da un vento sempre senza pace,

venisse dal caldo mare di Fiumicino,
o dall'agro, dove si perdeva
la città fra i tuguri; [...]
[...]
era il centro del mondo, com'era
al centro della storia il mio amore
per esso: [...]
(*Il pianto della scavatrice*, 111-117, 139-141)

e sul fuoriporta:

Si apre sulla cima del colle l'erma
piazza del comune, e fra casa
e casa, oltre un muretto, e il verde

d'un grande castagno, si vede
lo spazio della valle: ma non la valle.
Uno spazio che tremola celeste

o appena cereo... Ma il Corso continua,
oltre quella familiare piazzetta
sospesa nel cielo appenninico:

s'interna fra case più strette, scende
un po' a mezza costa: e più in basso
- quando le barocche casette diradano -

ecco apparire la valle - e il deserto.
Ancora solo qualche passo
verso la svolta, dove la strada

è già tra nudi praticelli erti
e ricciuti. A manca, contro il pendio,
quasi fosse crollata la chiesa,

si alza gremita di affreschi, azzurri,
rossi, un'abside, pèsta di volute
lungo le cancellate cicatrici

del crollo - da cui soltanto essa,
l'immensa conchiglia, sia rimasta
a spalancarsi contro il cielo.
(*Il pianto della scavatrice*, 278-301)

Quando ciò di cui si intuisce lo spazio ("lo spazio della valle: ma non la valle") appare, esso si manifesta come luogo desertico, smisurato per eccellenza. E che questo sia il punto che, per noi, segna il perdurare comunque della natura come misura, lo dimostra l'abside, "immensa conchiglia", per Piero della Francesca - pensiamo, naturalmente, alla cosiddetta *Pala di Brera* - ancora misura del cielo, e che qui, pur pesta e segnata dai crolli, resiste, nella sua "immensità", in una purezza che coinvolge anche la cultura.

La città, lentamente, muta le proprie sembianze:

È la città,
sprofondata in un chiarore di festa,

- è il mondo. Piange ciò che ha
fine e ricomincia. Ciò che era
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa

cortile, bianco come cera,
chiuso in un decoro ch'è rancore;
ciò che era quasi una vecchia fiera

di freschi intonachi sgembi al sole,
e si fa nuovo isolato, brulicante
in un ordine ch'è spento dolore.
(*Il pianto della scavatrice*, 403-413)

Nel bel mezzo di questo testo incontriamo, ancora tutta da sviluppare, la critica pasoliniana al PCI, tutta tesa a evidenziare come l'azione del Partito privilegi, nella rappresentazione artistica come nell'informazione, un artificioso dover essere, rispetto all'essere, reale e storicamente determinato, ributtando, così, castrate, le forti possibilità rivoluzionarie contenute nella realtà, nell'innocua mitologia.

La Storia, questa storia, un po' minuscola, nel senso che ritorna a essere un mezzo gnoseologico tra i tanti, seppur privilegiato, sempre e comunque madre dell'"esperienza/che nasceva ai piedi della storia" (*Le ceneri di Gramsci*, 109-110), si intreccia inevitabilmente con la rappresentazione dell'autobiografico apprendistato ('romano') ideologico di Pasolini, nel senso però di vero e proprio bilancio intellettuale. Questi versi sono veramente il *Bildungsroman* di un *maître à penser*, sul come le "inesperte ideologie" sostituiscano il "cieco rimpianto", sul come la storia sostituisca il mistero; ma quel "furono", passato remoto irrevocabile e irrecuperabile, tra gli imperfetti, accostato ai padri, Marx, Croce, Gobetti e Gramsci, tradisce inevitabilmente uno stato di cose: la dialettica, con i suoi padri (Marx, Croce, Gramsci), viene un po' accantonata, ora e qui, per seguire la nuova via segnata.

E quella poca speranza di pace, che è presente in tutto il testo, è figlia del "Ventesimo", della grande fiducia nella destalinizzazione. Questa, però, non si dimostra che un'illusione passeggera, subito spazzata via dall'invasione dell'Ungheria, nel reale, e da *Una polemica in versi* e da *La terra di lavoro*, nel 'Canzoniere'.

Per ultima, ma *in primis*, appare "una scavatrice", simbolo di tutto il poemetto; occorrerebbe richiamare, a questo punto, proprio il concetto del Nulla, del quale la scavatrice ci pare figura: le "magnifiche sorti e progressive" volgono al disperato e annullante "sviluppo" (12), "necessario", ma sconvolto e sconvolgente, macchinoso e meccanico, che sembra assorbire e distruggere ogni resistenza, trasformare e far mutare speranze e passioni, ormai impraticabili, gettate, come traccia, non più percorribile, come "canovaccio", non più bandiera, sugli utensili, sul fare muto, sulle parole rare. Tuttavia la pura vita e l'autenticità non si arrendono, promettono battaglia contro questa macchina infernale che "cieca sgretola" e piange, in un paesaggio lavorato con "pianto e stridore di denti", lacrime gelate.

Se "piange ciò che ha/fine e ricomincia" e "ciò che muta, anche/per farsi migliore", il "rosso straccio di speranza" degli operai, ritornato dignitosa bandiera, ci sembra dire che non tutto è perduto; è un forte invito - a parer nostro - a non abbandonare la lotta, a rimettersi in gioco, che vuol dire, poi, più che un ordinato "sì al riformismo" (13), continuare a vivere a fronti contrapposti, ma, finalmente, "fronti umani". E se il Ventesimo, nel febbraio 1956, apriva le porte alla speranza, l'invasione dell'Ungheria, in ottobre, coincidente con un momento di regressione della sinistra italiana (14), irrigidita nella istituzionalizzazione, in un certo senso, le chiudeva, aggiungendo confusione a delusione.

2.

Roma, con tutte le sue varianti di prospettiva, la Roma "come forma simbolica", è la vera protagonista della parte finale delle *Ceneri*, vista nel suo sfavillante e sbiadito stile "coppedè" o fascista, come in una fotografia - perché Roma è veramente la fotografia dei "cinici antemarcia" e viceversa.

Buio è quasi il meriggio nel luore
terreo del coppedè vivace
e del marmo fascista, già incolore

quasi disusata divisa d'orbace
di cinici antemarcia non più di primo pelo,
in una sporca fotografia; [...]
[...]

Scolorato il sole fa più intensa

la sua luce, e ogni strada, ogni piazza
quasi in silenzio brulica al frastuono
d'una gente, ch'è solo folla, razza.

[...]

Ho fissato col mio occhio inesperto
diventato atrocemente esperto - umile
fotografo che la notte inerte

batte dietro l'immoto miraggio del costume -
gli inutili angoli sperduti
del mondo, con qualche grido, qualche lume,

qualche parola di uomini venduti
nei più scuri mercati della vita.
Ne ho riportato attestati muti

d'allegria in cuore a una città nemica.
Grande, di questa città, è la notte,
e misera: mille fiati di scheletrita

luce getta il flash su file dirotte
di gioventù, torrenti di motori,
laghi d'angoli bui tra palpitanti grotte

e inanimati grattacieli. [...]
(*Una polemica in versi*, 1-6, 21-24, 55-70)

Nel quadro finale, l'uomo esce tecnologizzato, quasi robotizzato ("file" di gioventù), mentre la tecnologia che lo circonda viene naturalizzata e umanizzata: il "flash" è una luce che manda fiati scheletriti, i "motori" sono "torrenti", gli "angoli bui" "laghi"; su tutto, a segnare questa opposizione, si stende una ambigua natura (le "grotte" sono baracche, borgate) vitale perché palpitante e una tecnologia, seppure umanizzata, morta perché inanimata ("inanimati grattacieli"). A questa realtà, per certi versi, si unisce, opponendovisi, per la sua arcaicità incontaminata, precaria e destinata a breve vita, il Meridione:

E ti perdi allora in questa luce
che rade, con la pioggia, d'improvviso
zolle di salvia rossa, case sudice.

Ti perdi nel vecchio paradiso
che qui fuori sui crinali di lava
dà un celeste, benchè umano, viso

all'orizzonte dove nella bava
grigia si perde Napoli, ai meridiani
temporali, che il sereno invadono,

uno sui monti del Lazio, già lontani,
l'altro su questa terra abbandonata
agli sporchi orti, ai pantani,

ai villaggi grandi come città.
Si confondono la pioggia e il sole
in una gioia ch'è forse conservata

- come una scheggia dell'altra storia,
non più nostra - in fondo al cuore

di questi poveri viaggiatori:

vivi, soltanto vivi, nel calore
che fa più grande della storia la vita.
Tu ti perdi nel paradiso interiore,

e anche la tua pietà gli è nemica.
(*La terra di lavoro*, 118-139)

La terra di lavoro necessita di una digressione interpretativa: ritorna, non a caso, con i debiti adattamenti e con le opportune attenzioni ai 'generi', il viaggio agli inferi, emozionale e civile, che Pasolini compie in un Mezzogiorno che è anche "Persia" e "Venezuela", "dentro nel treno/che corre mezzo vuoto" (*La terra di lavoro*, 8-9), alla ricerca del sottoproletariato,

eccoli con il mento sul petto,
con le spalle contro lo schienale
con la bocca sopra un pezzetto

di pane unto, masticando male,
miseri e scuri come cani
su un boccone rubato: e gli sale

se ne guardi gli occhi, le mani,
sugli zigomi un pietoso rossore,
in cui nemica gli si scopre l'anima.

Ma anche chi non mangia o le sue storie
non dice al vicino attento,
se lo guardi, ti guarda con il cuore

negli occhi, quasi, con spavento,
a dirti che non ha fatto nulla
di male, che è un innocente.
(*La terra di lavoro*, 16-30)

Pochi anni prima, così scriveva Vittorini:

[...] il battello era pieno di piccoli siciliani da terza classe, affamati e soavi nell'aver freddo, senza cappotto, le mani nelle tasche dei pantaloni, il bavero della giacca rialzato. [...] curvi con le spalle nel vento e le mani in tasca, mi guardavano mangiare, erano scuri in faccia, ma soavi, con la barba da quattro giorni, operai, braccianti dei giardini di aranci, ferrovieri con i cappelli grigi a filetto rosso della squadra lavori. E io, mangiando sorridevo loro e loro mi guardavano senza sorridere(15).

La terra di lavoro e *Conversazione in Sicilia* hanno somiglianze - a nostro parere - che non fanno meraviglia, avendo entrambe "nel bivio tra mito e storia"(16) la propria collocazione, e se questa è "conversazione come viaggio"(17), quella è viaggio come conversazione, a un tempo, soliloquio e dialogo, sia con la propria dubbiosa *Weltanschauung*, sia, attraverso l'oggetto stesso del contendere - il sottoproletariato -, comune non solo a Pasolini e a Vittorini, con i "compagni di strada".

Viene completata così la fenomenologia del sottoproletariato:

Anime che riempiono il mondo,
come immagini fedeli e nude

della sua storia, benché affondino
in una storia che non è più nostra.

Con una vita di altri secoli, sono

vivi in questo: e nel mondo si mostrano
a chi del mondo ha conoscenza, gregge
di chi nient'altro che la miseria conosca.

Sono sempre stati per loro unica legge
odio servile e servile allegria: eppure
nei loro occhi si poteva leggere

ormai un segno di diversa fame - scura
come quella del pane, e, come
quella necessaria. Una pura

ombra che già prendeva nome
di speranza: e quasi riacquistato
all'uomo, vedeva il meridione,

timida, sulle sue greggi rassegnate
di viventi, la luce del riscatto.
Ma ora per queste anime segnate

dal crepuscolo, per questo bivacco
di intimiditi passeggeri,
d'improvviso ogni interna luce, ogni atto

di coscienza sembra cosa di ieri.
(*La terra di lavoro*, 65-88)

Ogni possibilità di riscatto è persa, “ogni interna luce, ogni atto/di coscienza, sembra cosa di ieri”, di modo che la Preistoria non può divenire Storia, e anzi al contrario ci imbattiamo qui, nella *finis terrae* delle *Ceneri*, in due Storie, separate, irreparabilmente divise, senza nessuna possibilità di congiungersi: Pasolini ne incarna una, il sottoproletariato, con “una vita di altri secoli”, l'altra. Esso, in questo modo, nonostante la sua “diversa fame”, è rigettato nella miseria, in uno stato di profonda separatezza, a metà quasi tra la riserva indiana e il museo.

Pasolini ci presenta una sterminata casistica di azioni verso e pro sottoproletariato, tutte non solo infruttuose, ma appiattite omologate indistinte; non riconosce il padrone dal compagno chi è nel “vecchio fango”, fuori dalla storia, quasi archeologico reperto: Pasolini vede a poco a poco, davanti ai suoi occhi, lo sgretolarsi, fino all'annullamento, della società arcaica e contadina, e le *Ceneri*, dall'*Appennino* alla *Terra di lavoro*, ne sono una puntuale registrazione - come un vero e proprio sismografo ci forniscono ogni dato, i picchi e le cadute e, naturalmente, l'andamento complessivo, nell'ultima parte, tende a zero con valore esponenziale.

Ma comunque, ancora una volta, la “vecchia passione” fa sì che la “delusione” non conduca “a nuova aridità”: l'invito è pur sempre a lottare, a non arrendersi, in nome - in mancanza di altro - di una forza vitale, che, in ossequio a Pasolini, potremmo chiamare “disperata vitalità”.

3.

Identificato in Roma il *locus* generatore di vita e formazione, Pasolini ne segue, fenomenologicamente, lo sviluppo e, per certi aspetti, la morte: Roma, in Pasolini, “centauro” educatore, non è riuscita a dare corpo al sogno.

Era loro la mattina che bruciava,
sul verde dei campi di legumi intorno
all'Aniene, l'oro del giorno,

risvegliando l'odore dei rifiuti,
spargendo una luce pura come sguardo
divino, sulle file delle mozze casette,
assopite insieme nel cielo già caldo...
Quella corsa sfiatata tra le strette
aree da costruzione, le prodaie bruciate,
la lunga Tiburtina... [...]
Quella periferia tagliata in lotti
tutti uguali, assorbiti dal sole
troppo caldo, tra cave abbandonate,
rotti argini, tuguri, fabbrichette...

[...]
vedere le strade dei quartieri tranquilli,
Via Morgani, Piazza Bologna, con gli alberi
gialli di luce senza vita, pezzi di mura,
vecchie villette, palazzine nuove,
il caos della città, nel bianco
sole mattutino, stanca e oscura...
(*La ricchezza 2*, 96-105, 111-114, 151-156)

Riapparizione poetica di Roma, segna, nel momento in cui la memoria si fa anche elemento fondamentale della percezione di Roma, il punto d'inizio della fine di questa madre-nutrice dell'autore.

Dio, cos'è quella coltre silenziosa
che fiammeggia sopra l'orizzonte...
quel nevaio di muffa - rosa
di sangue - qui, da sotto i monti
fino alle cieche increspature del mare...
quella cavalcata di fiamme sepolte
nella nebbia, che fa sembrare il piano
da Vetralla al Circeo, una palude
africana, che esali in un mortale
arancio... È velame di sbadiglianti, sudice
foschie, attorcigliate in pallide
vene, divampanti righe,
gangli in fiamme: là dove le valli
dell'Appennino sboccano tra dighe
di cielo, sull'Agro vaporoso
e il mare: ma, quasi arche o spighe
sul mare, sul nero mare granuloso,
la Sardegna o la Catalogna,
da secoli bruciate in un grandioso
incendio, sull'acqua, che le sogna
più che specchiarle, scivolando,
sembrano giunte a rovesciare ogni
loro legname ancora ardente, ogni candido
bracere di città o capanna divorata
dal fuoco, a smorire in queste lande
di nubi sopra il Lazio.
Ma tutto ormai è fumo, e stupiresti
se, dentro quel rudere d'incendio,
sentissi richiami di freschi
bambini, tra le stalle, o stupendi
colpi di campana, di fattoria

in fattoria, lungo i saliscendi
desolati, che già intravedi dalla Via
Salaria - come sospesa in cielo -
lungo quel fuoco di malinconia
perduto in un gigantesco sfacelo.
Ché ormai la sua furia, scolorando, come
dissanguata, dà più ansia al mistero,
dove, sotto quei ròsi polveroni
fiammeggianti, quasi un'empirea coltre,
cova Roma gli invisibili rioni.
(*La ricchezza 3*, 1-41)

L'inizio di questa fine ci pare delimitato dai confini stessi della nostra citazione, che si apre su una "coltre silenziosa" e, benché "sopra l'orizzonte", ancora visibile, e si chiude su "un'empirea coltre", dove "empireo" indica il troppo in alto, l'invisibilità, che determina una non operatività; si apre sul "rosa di sangue" e si chiude sul colore scolorito, sul sangue dissanguato, eroso ("ròsi").
Dalla distruzione e dallo stravolgimento, portati dal Nuovo Capitale, Roma inizia a dileguare, disfacendosi le borgate, disfacendosi la notte:

No, non a noi: tu manchi
a loro, che pure vivono a livelli
d'esistenza di sole, in pienezza,
e tra baracche e sterri,
prati zeppi di canne e d'immondezza,
sentono in questa disorientata brezza,
con altro cuore, il tuo non esserci.
Si son rimessi cappottini e scialle
sulle umiliate spalle,
stinti di vecchiaia, umidi, dimessi,
e aspettano appoggiati
battendo i piedi sui selciati sconnessi,
il vecchio auto dei loro caseggiati,
come muti, impotenti carcerati.

Io sono qui, nel loro
mondo (ma sempre al mio impoetico
livello d'uomo colto, come sopra
un muro che si sgretola):
col vero cuore sento che tu manchi, sole.
Il cielo disperato, la pioggerella sporca,
automi, lassù, del tuo arcano sciopero,
ci fanno automi dell'ora e del secolo,
insieme; povere forme eterne.
Una vita di vermi,
(dove non il popolo, ma tutti gli uomini
si torcono bagnati
- e, visti dalla tua assenza, quasi dispogliati
di quella vita) intorno a me si agita.
(*Al Sole*, 1-29)

La notte, col profumo dei tigli,
benché sia tardo aprile, quasi maggio.
Ma quell'anno la primavera stentava
a farsi avanti. La città era lucida,
e tremavano fanali, in quel luore
di facile effetto - umido, pesante,
(*Quando una troupe...*, 24-37)

Quale contraccolpo, il recupero del trasfigurato Friuli, rivisitato dalla memoria in ogni sua parte, fa riaffiorare un *locus amoenus* e la trasfigurata gioventù;

La luce è sempre uguale ad altra luce.
Poi variò: da luce diventò incerta alba,
un'alba che cresceva, si allargava
sopra i campi friulani, sulle rogge.
Illuminava i braccianti che lottavano.
(*La ricchezza 6*, 76-84, 96-100)

L'ossessione è perduta, è divenuta
odorante fantasma che si stende
in giorni di luce grande e muta,

quando così debole si accende
l'azzurro che bianco è quasi,
ai rumori dispersi si rapprende

l'assurdo silenzio di stasi
naturali, e agli odori dei pranzi,
dei lavori, si mischiano randagi

soffi di bosco, sepolti nei canti
più ombrosi o più assolati
delle prime colline - stanchi

moti quasi di altre età, ora beati
in questa, che vuole nuovo amore.
Da bambino sognavo a questi fiati,

già freschi e intiepiditi dal sole,
frammenti di foreste, celtiche
quercie, tra sterpaglia e rovi di more

sfrondati, nel rossore, quasi svèlti
dall'autunno assolato - e seni
di fiumi nordici ciecamente deserti

dove pungeva l'odore dei licheni,
fresco e nudo, come di Pasqua le viole...
Allora la carne era senza freni.

E la dolcezza ch'era nel colore
del giorno, si faceva dolcezza
un poco anche in quel dolore.

La gioventù bendata, rozza, retta
dalle famiglie barbare che andavano
emigrando, per la sommessa

selva o l'allagata plaga
consolavano la solitudine
del mio lettuccio, della mia strada.

[...]

Eppure, Chiesa, ero venuto a te.
Pascal e i canti del Popolo Greco
tenevo stretti in mano, ardente, come se

il mistero contadino, quieto
e sordo nell'estate del quarantatre,
tra il borgo, le viti e il greto

del Tagliamento, fosse al centro
della terra e del cielo;
e lì, gola, cuore e ventre

squarciati sul lontano sentiero
delle Fonde, consumavo le ore
del più bel tempo umano, l'intero

mio giorno di gioventù, in amori
la cui dolcezza ancora mi fa piangere...
Tra i libri sparsi, pochi fiori

azzurri, e l'erba, l'erba candida
tra le saggine, io davo a Cristo
tutta la mia ingenuità e il mio sangue.

Cantavano gli uccelli nel pulviscolo
in una trama complicata, incerta,
assordante, prede dell'esistere,

povere passioni perse tra i vertici
umili dei gelseti e dei sambuchi:
e io, come loro, nei luoghi deserti

destinati ai candidi, ai perduti,
aspettavo che scendesse la sera,
che si sentissero intorno i muti

odori del fuoco, della lieta miseria,
che l'Angelus suonasse, velato
del nuovo, contadino mistero

nell'antico mistero consumato.

[...]

[...] Non c'è più niente
oltre la natura - in cui del resto è effuso

solo il fascino della morte - niente
di questo mondo umano che io ami.

(La religione del mio tempo, 62-94, 146-159, 164-176, 573-576)

Ma il Friuli non è ormai che un pretesto ed evapora il suo profumo arcaico e contadino, poiché ha termine ogni cultura che sia (stata) natura o parvenza di essa.

Sopravvivenza: anch'essa. Essa, la vecchia campagna,
ritrovata, quassù, dove, per noi, è più eterna.

Sono gli ultimi giorni, o, è uguale, gli ultimi anni,
dei campi arati con le file dei tronchi sui fossi,
del fango bianco intorno ai gelsi appena potati,
degli argini ancora verdi sulle rogge asciutte.
Anche qui: dove il pagano fu cristiano, e con lui
la sua terra, il suo campo coltivato.
Un nuovo tempo ridurrà a non essere tutto questo:
(*A Bertolucci, 1-9*)

Segno dell'unico dominio, della miseria
assoluta: perché allora così incerte, molteplici,
suonate, campane, nel mattino domenicale?
Nel treno fermo, nella stazione bianca e bagnata
di questa città, chiusa nel suo vecchio silenzio,
voi portate, freschissimo, uno spasimo di vita.
Case, intorno, appartate, strade, prati, palazzi,
passaggi a livello, canali, campi nebbiosi,
sono la materia, non del vostro fugace, intatto suono,
ma di una vostra intima ed eterna dolcezza...
Vuol dire che nel fondo dello spietato potere
c'è una paura vitale, in fondo alla rassegnazione
un potere misterioso, e felice, di vita?
(*Alle campane di Orvieto, 1-13*)

Da Casarola a Orvieto, dai campi arati ai gelsi potati, dalle file dei tronchi agli argini, dalle campane alla stazione, dalle case ai prati, dai palazzi ai campi nebbiosi, dai passaggi a livello ai canali, sopravvive, ma “sono gli ultimi giorni, o, è uguale, gli ultimi anni”, la terra coltivata, ma, qui, ancora terra, il paesaggio umano, ma “appartato”; se “un nuovo tempo ridurrà a non essere tutto questo” vuol dire che sta per morire un ben preciso modo di lavorare e di intendere il lavoro, lo spazio e il tempo, che finirà per non essere più segnato dalle “liturgiche” campane. E se Pasolini è costretto a recuperare e rivisitare il Friuli e gli Appennini, è perché Roma sta acquisendo le sembianze di una *waste land*, con una serie infinita di ruderi, di vestigia di un tempo che fu, la cui “patina” antica e archeologica non è altro - per usare le parole di Roberto Longhi - che “sudiciume vetusto”(18).

Un solo rudere, sogno di un arco,
di una volta romana o romanica,
in un prato dove schiumeggia un sole
il cui calore è calmo come un mare:
lì ridotto, il rudere è senza amore. Uso
e liturgia, ora profondamente estinti,
vivono nel suo stile - e nel sole -
per chi ne comprenda presenza e poesia.
Fai pochi passi, e sei sull'Appia
o sulla Tuscolana: lì tutto è vita,
per tutti. Anzi, meglio è complice
di quella vita, chi stile e storia
non ne sa. I suoi significati
si scambiano nella sordida pace
indifferenza e violenza. [...]
(*Un solo rudere...*, 1-15)

[...], ed ecco
la città, in una sua povera ora nuda,
terrificante come ogni nudità.
Terra incendiata il cui incendio

spento stasera o da millenni,
è una cerchia infinita di ruderi rosa,
carboni e ossa biancheggianti, impalcature
dilavate dall'acqua e poi bruciate
da nuovo sole. [...]

[...]

Poi compare Testaccio, in quella luce
di miele proiettata sulla terra
dall'oltretomba. [...]

[...]

Il Pontormo con un operatore
meticcoloso, ha disposto cantoni
di case giallastre, a tagliare
questa luce friabile e molle,
che dal cielo giallo si fa marrone
impolverato d'oro sul mondo cittadino...
e come piante senza radice, case e uomini,
creano solo muti monumenti di luce
e d'ombra, in movimento: perché
la loro morte è nel loro moto.

Vanno, come senza alcuna colonna sonora,
automobili e camion, sotto gli archi,
sull'asfalto, contro il gasometro,
nell'ora, d'oro, di Hiroscima,
dopo vent'anni, sempre più dentro
in quella loro morte gesticolante: e io
ritardatario sulla morte, in anticipo
sulla vita vera, bevo l'incubo
della luce come un vino smagliante.

(*Ci vediamo in proiezione...*, 1-9, 12-14, 21-41)

Le borgate diventano tuguri, mentre l'omologazione e la mutazione antropologica danno i loro primi risultati:

Tornavo per la Via Portuense. Lasciai

[...]

la macchina, nel sole dominante dalla sera,
su un marciapiede sbriciolato, nella mesta

confusione di un capolinea periferico. Era
tenerissima l'aria, e della gente
oziosa, in una torbida miseria

di siepi attorno a un bar: era una spenta
parete perduta contro una visione
indicibile di sole, tuguri, fondamenta...

(*La persecuzione*, 1, 5-12)

fino al momento in cui Pasolini può registrare anche sul tessuto portante della città eterna ogni mutamento:

Risalgo in macchina, metto in moto,
corro: la sera brucia, sudicia,

una clinica, con imposte verdi, il vuoto
d'uno sterro, con canne di torrenti,
la Parrocchietta sola contro il fuoco,

il Trullo, un detrito di facciate identiche,
colore dello sterco, una fiumana
di macchine di ritorno da torbidi frangenti,

Roma spalmata come fango sulla lama
infiammata del cielo, ragazzi in fiore,
tutta l'estate nella maglietta grama,

ah vergogna e splendore, vergogna e splendore!
Mille nubi di pace accerchiano il cielo,
amore, mai non finirai d'essere amore.
(*La persecuzione*, 179-192)

L'orizzonte romano,
sotto, è cancellato,
con la sbocconcellata ombra dell'Appia Antica.

(Altri appunti di scenografia «tiepida»: il campo del cielo, e l'ombra dell'Agro, tutto è nero, o castano - abbrunato dall'ora del crepuscolo che coincide con quella del temporale. C'è solo quel nuvolo di vernice arancione, irregolare, oblungo, quel sacco di pannocchie di luce, nel cielo).
(*Poema per un verso di Shakespeare*, 71-79)

Ancora una volta, a dimostrazione che tutto si tiene e ritorna, Roma, come capitale del fare artistico pasoliniano, nasce e muore seguendo i tempi vitali della primigenia *Weltanschauung* dell'autore: così come una nuova ideologia sostituisce la vecchia, l'Africa e, in generale, il Terzo Mondo prendono il posto di Roma,

Africa! Unica mia
alternativa.....
.....
(*Frammento alla morte*, 60-62)

perché l'Africa è l'ultimo lembo di autenticità:

Lei lascia la stretta,
cado stranito, come una gallina
che smette di strillare, e ricomincia a beccare,
in un'assurda, infuocata strada a Kano.
La scena rappresenta il mercato, tutto bianco e giallognolo,
con ricami rossi e verdi a mano: un mattino
eterno come tanti altri, e che loro,
quei soavi negri della Nigeria del Nord,
sanno così bene, che il loro esserci dentro
- con quegli occhi troppo belli per essere di uomini
e non di animali - non è
che una delle tante Apparizioni del mondo.
(*Poema per un verso di Shakespeare*, 219-230)

Se i "sopralluoghi in Palestina" non danno i risultati sperati è perché il Terzo Mondo puro e autentico non è un determinato luogo geografico, ma rappresenta, per così dire, un luogo dello spirito e della cultura, transnazionale e transcontinentale.

E... alba pratalia, alba pratalia,
alba pratalia... I prati bianchi!

Così mi risveglio, il mattino, in Italia,

con questa idea dei millenni stanchi
bollata nel cervello: i bianchi prati
del Comune... della Diocesi... dei Banchi

toscani o cisalpini... quelli rievocati
nel latino del duro, dolce Salimbene...
Il mondo che sta in un testo, gli Stati

racchiusi in un muro di cinta - le vene
dei fiumi che sono poco più che rogge,
specchianti tra gaggie supreme

- i ruderi, consumati da rustiche piogge
e liturgici soli, alla cui luce
l'Europa è così piccola, non poggia

che sulla ragione dell'uomo, e conduce
una vita fatta per sé, per l'abitudine,
per le sue classicità sparute.

Non si sfugge, lo so. La Negritudine
è in questi prati bianchi, tra i covoni
dei mezzadri, nella solitudine

delle piazzette, nel patrimonio
dei grandi stili - della nostra storia.
La Negritudine, dico, che sarà ragione.

Ma qui a Casarola splende un sole
che morendo ritira la sua luce,
certa allusione ad un finito amore.
(*La Guinea*, 184-210)

[...] Una folla di tempietti tra le baracche di calce della prigione... Il ROSSO, il VERDE, e il bianco, di un paradiso dove tutto è morto - a nove miglia a Mombasa. Qui, vivono tanti giovani; alcuni, prigionieri, tra le lingue di fiamma, secca, delle acacie, coi dolci visi neri, pieni dello stesso riso dolce, di corniolo, dei fiori; giovani fatti di afa, di seta, colpevoli di chissà che delitti, uccisori di Somali, o ladri di bestiame Ghiriama; altri, insaccati in eleganti vesti di soldati, col loro sorriso di fratelli giovani, o di miti squaldrine, li guardano, i fucili neri o rossicci mollemente imbracciati, nella luce dell'oceano sprofondato dietro le lingue rosse delle acacie del Kenia...)
(*Poema per un verso di Shakespeare*, 327-339)

Dunque, il castello di Chia, Monte Cavo, Tivoli, i dintorni di Potenza, i Sassi di Matera, il rione Sant'Agnese, Barile, la campagna tra Barletta e Taranto, Castel del Monte, Castello di Gioia del Colle, Massafra, i dintorni di Crotone e la valle dell'Etna(19), sono Terzo Mondo, così che non fa meraviglia che l'Africa, per associazione libera d'idee, richiami ancora Perugia e Foligno,

Da Foligno o Perugia giunge per la sonorità della neve,
un suono di campane, con lai di motorette
in accorate officine,
aperte su valli, su strade in curve deserte,
o strade secondarie di terra, che vanno
verso paesetti agghiacciati, nel colorino marrone
delle caserme, delle centrali elettriche...
(*Poema per un verso di Shakespeare*, 375-381)

e il Friuli:

Ricordo che fu... per un amore
che m'invadeva gli occhi castani e gli onesti calzoni,
la casa e la campagna, il sole del mattino e il sole

della sera... nei sabati buoni
del Friuli, nelle... Domeniche... Ah, non posso
neanche pronunciare questa parola delle passioni

vergini, della mia morte (vista in un fosso
secco formicolante di primule,
tra filari tramortiti dall'oro, a ridosso

di casolari scuri contro un azzurro sublime).
(*Una disperata vitalità*, 127-136)

Da questo momento in poi, rivisitato il Friuli e terminata la funzione educatrice di Roma, ridotta a caotico contenitore di 'uomini nuovi', l'Italia ritornerà solamente in funzione di similitudine.

Un lungomare. Lumi bianchi, schiacciati.
Vecchi lastrici, grigi d'umidità tropicale.
Scalette, verso la sabbia
nera; con carte, rifiuti.
Un silenzio come nelle città del Nord.

[...]

Un alberghetto sonoro (misero
calco di jolly, quale puoi trovare
in periferie di Benevento o Avellino):

[...]

Di lui non ho trovato
che un avvilito odore d'insetticida,
in una cameretta, quale
si può abitare nei paesi della Bassa Italia,
un lettino dal materasso sottile e duro,
un lavandino dove l'acqua non viene giù.

[...]

Ed ecco oltre gli ulivi israeliani,
maculati di laboriosa polvere, le case
di legno e latta, le felici bidonvilles.
Ma ecco anche, al centro della regione,
come in un convento benedettino in Ciociaria,
l'edilizia concentrazionaria di un kibutz.

[...]

Si chiamano, poverini, Drusin, arabi non arabi,
abitanti di paesi di tufo, rocche disfatte,
come i loro cugini delle conche del Garigliano,
o del Timavo, sacche umane di storia
piene alla vita che non ha fine.

(*Israele*, 1-5, 34-36, 64-69, 157-162, 208-212)

Non c'era altro commercio che quello del sesso.
Non era Gerusalemme, ma Bari, ma Catania.
(*Alla mia nazione*, 44-45)

Trasumanar e organizzar diventa, per forza di cose, un *depliant*, a rovescio, di luoghi esotici, pasolinianamente puri e incorrotti:

Resta un rebus. Tra i Wagogo innamorati degli Europei
il monumento nero è alto contro i sinistri cespugli,
e i templi naturali di macigni dove vissero leoni.
[...]
Grida, dunque, un uccello sull'Hotel Mwanza.
Ninetto dorme sotto la zanzariera.
Io dò sfogo all'equivoco fervore mattutino,
per cui mi dichiaro «poeta dilettante».
Ma non è un caso che ciò accada sul Lago Vittoria.
(*La nascita di un nuovo tipo di buffone*, 31-34, 37-39)

In quell'angolo di Massawa, nel fango,
ero centrifugato all'aperto, lo so bene.
Da tempo sento più forte il rimpianto del ventre materno,
dove stare tutto solo, all'interno, senza meticci di nome Lorenzo
né altri impegni sociali: senza il fango
della stagione delle piogge.
(*Propositi di leggerezza*, 46-51)

*Scrivo da Recife. Ciò che devo comunicare è che le lacrime
Il Brasile è nuova patria di uno (che non importa sia io)
ridotto al minimo che basta per giudicare, quando ciò è inutile
(Il piagnisteo di cui parlava Marx, 1-3)*

A Recife, luogo di disperazione vitale, fa da contraltare l'alienata Europa,

[...]; se tocca camminare
per tutto il pomeriggio o magari per tutta la sera
bisogna saperlo fare senza accorgersene; da sedersi non c'è;
specie d'inverno; col vento che tira sull'erba bagnata,
e coi pietroni tra l'immondizia umidi e fangosi;
(*Versi del testamento*, 5-9)

di modo che il Brasile può recuperare la propria posizione centrale:

Scendeva in ascensore a Bahia, un gruppo di uomini grigi, appartenenti a un'altra razza e di nazionalità americana, comunque, che andavano inespessivi a distruggere le chiese portoghesi; di soldati nuovi, il Brasile è poi pieno, rasati come nazisti sopra le orecchie giallastre(20).

Poiché è un fatto di cronaca comincia
con un atterraggio di fortuna a Recife.
Qui piove; nell'aeroporto in costruzione, passando
davanti a un gruppo di operai che lavorano, [...]
[...]
là seduti su quelle panche desolate di Recife.
(*Comunicato all'Ansa (Recife)*, 1-4, 22)

Il Brasile ci rende dunque, in un gioco di specchi strategicamente organizzato, fino a divenire una delle caratteristiche della parte conclusiva di *Trasumanar e organizzar*, l'immagine in piena definizione dell'Europa precapitalistica: lo spazio, spesso e volentieri, in Pasolini, surroga e sostituisce il tempo.

Io (altri non può parlare)
Vorrei parlarvi piuttosto della pioggia
che cadeva fitta davanti alla porta del Duomo di Tours;
c'era lì una mendicante
Sono qui, appena riparata dall'acqua
che cade fitta su Tours, ma non sotto il transetto
e luccica sul marmo che è tutto ciò che vedo;
quanti giorni ancora?
(*L'ortodossia*, 1-8)

Ai tempi di Atene
le ragazze ridevano, alle porte di casette basse tutte uguali
(come nei quartieri poveri di Rio);
queste casette erano disposte lungo i viali
che a quei tempi profumavano (non ricordavi il nome) di tigli
(*Atene*, 1-5)

Se arrivo in una città
oltre l'oceano
Molto spesso arrivo in una nuova città, portato dal dubbio.
Divenuto da un giorno all'altro pellegrino
di una fede in cui non credo;
rappresentante di una merce da tempo svalutata,
ma è grande, sempre, una strana speranza -
[...]
Poi l'ignoto.
Chi passeggia alle quattro del pomeriggio
sulle aiuole piene di alberi
e i boulevards d'una disperata città dove europei poveri
sono venuti a ricreare un mondo a immagine e somiglianza del loro,
spinti dalla povertà a fare di un esilio la vita?
[...]
Vista dall'hotel di Rua Resende Rio -
l'ascesi ha bisogno del sesso, del cazzo -
quella finestrella dell'hotel dove si paga la stanzetta -
si guarda dentro Rio, in un aspetto di eternità,
la notte di pioggia che non porta il fresco,
e bagna le strade miserabili e le macerie,
e gli ultimi cornicioni del liberty dei portoghesi poveri
sublime miracolo!
[...]
La Favela era come Cafarnao sotto il sole -
Percorsa dai rigagnoli delle fogne
le baracche una sull'altra
ventimila famiglie
[...]
Brasile, mia terra,
[...]
O Brasile, mia disgraziata patria,
votata senza scelta alla felicità,
(di tutto son padroni il denaro e la carne,
mentre tu sei così poetico)
[...]
Oh, Brasile, mia terra natale, dove
le vecchie lotte - bene o male già vinte -
per noi vecchi riacquistano significato -

(Gerarchia, 1-7, 13-19, 53-56, 81, 126-129, 136-138)

facemmo due passi per le Termopili;
poi ci apparve sotto, sul ciglio d'una voragine
che raddoppiava l'altezza, -
passarono e restarono lontani, in fondo al mare,
lo stadio, il teatro e il tempio, -
nel morbo di Delfi -
ora il mondo
volgeva bracci di mare e monti verso Corinto;
[...]
Il desiderio di cecità -
dei delfini in gruppo giocavano
apparve l'isola di Salamina e poi spari;
tutto era disabitato o abitato in una giusta misura;
il nuovo capitalismo non aveva ancora costruito nulla;
(Cose successe forse nel '20, 8-15, 20-24)

4.

Infine, a grandi linee, Roma, il Friuli, Orvieto, l'Appennino, l'Asia, l'Africa e il Brasile ci appaiono sempre meno nelle loro coordinate geografiche e sempre più nella loro essenza di contenitori di qualità geografiche e umane, di modo che le specificità di queste ultime possano riempire ora l'uno ora l'altro contenitore; quindi, Pasolini, senza scomodare il tempo perduto, viaggiando più agevolmente nello spazio, cerca e ricerca, in un perfetto piano sincronico, neutralizzando in parte gli effetti temporali della nostalgia, i "luoghi di delizia pieni", così da poter opporre allo stato di alienazione neocapitalistico un concreto e in un certo senso oggettivo modo di vita, puro e autentico, nel suo essere fuori dalla società del mercato. Non fa meraviglia che la *recherche* pasoliniana sia piuttosto spaziale che temporale, poiché corpo(21) e disperata vitalità, compagni inseparabili, richiedono primariamente e incessantemente, per la propria sopravvivenza, grandi spazi, non soffocati dal capitale.

Pasolini non si limita, non si accontenta, non si riduce a una nostalgia del passato, non ricerca una Provenza dello spirito, o almeno non solo quella, ma è un uomo in lotta e che si sente stretto tra le morse inesorabili dell'omologazione e della mutazione antropologica. Di conseguenza questo viaggiare nello spazio, alla ricerca di tempi umani di vita, conferisce una coloritura tutta diversa a questo muoversi antituristico, nell'accezione contemporanea, di Pasolini, a questa sua ricerca dell'umano; per certi versi, non crea, perché non può più, utopie, ma sicuramente eterotopie, luoghi altri, per dirla con Foucault, spazi in perfetto conflitto e opposizione con le strutture del divertimento del capitale di cui parla sempre Foucault(22). Il gioco tra la memoria e lo sguardo crea, come abbiamo mostrato ampiamente, un mosaico costruito sui tasselli di umanità. Pasolini riesce a far parlare proprio questi spazi, questi luoghi, questi tempi e questi uomini; la frattura, la dispersione, il frammento sono il tratto di questo linguaggio. La città è la struttura totalizzante dove si dispiegano pienamente le forze del neo-capitalismo, ma persino gli spazi più reconditi e lontani non sfuggono; nel leggere tempo e spazio, Pasolini ci fa vedere come l'orrore del neo-capitale si realizzi nell'utopia di cancellare i corpi, propriamente nel mercificarli, nel renderli apparentemente centrali ma solo nella loro dimensione di trasformazione in merce, e che lo stesso processo trasforma i luoghi in Club Med o villaggi vacanze.

Il modo in cui, in versi, Pasolini argomenta e organizza il pensiero, lo porta a conclusioni estremamente affini a quelle di Ernest Bloch:

Oggettivamente non-contemporaneo è ciò che è lontano dal presente ed estraneo ad esso; comprende pertanto *residui in via di sparizione* e soprattutto *un passato che non è stato messo in opera*, che non è ancora stato «superato» da un punto di vista capitalista. La contraddizione soggettivamente non-contemporanea attiva quella oggettivamente non-contemporanea, di modo che le due contraddizioni si

riuniscono, quella ambiguamente ribelle della collera repressa e quella oggettivamente estranea dell'essere e della coscienza di un'altra epoca”(23).

Così che un punto nodale in Bloch è tale anche in Pasolini:

[...] la contraddizione non-contemporanea, sebbene provocata dall'impoverimento, dalla disgregazione e dalla disumanizzazione crescenti in seno al capitale in declino, dall'insostenibilità delle sue contraddizioni oggettivamente contemporanee, non rappresenta in prima istanza un pericolo per il capitale, in quanto non-contemporanea. Al contrario, il capitalismo ha bisogno dell'antagonismo non-contemporaneo, se non dell'eterogeneità non-contemporanea, per operare una diversione dalle proprie contraddizioni rigorosamente attuali. Esso utilizza l'antagonismo di un passato ancora vitale come strumento di divisione e di lotta contro il futuro che si genera dialetticamente negli antagonismi capitalistici”(24).

Sul piano pasoliniano della rappresentazione artistica, è l'apocalisse di civiltà, culture e uomini.

Erminio Riso

Note.

- (1) W. BENJAMIN, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007, p. 79.
- (2) E. GOLINO, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 123.
- (3) A. ASOR ROSA, *Scrittori e Popolo*, Saponà & Savelli, Roma 1965, p. 441.
- (4) ARISTOTELE, *Problemi*, 916 a 33.
- (5) G.C. FERRETTI, *Letteratura e Ideologia*, Editori Riuniti, Roma 1964, p. 228.
- (6) M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1989, p. 83.
- (7) G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, voll. I e II, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, pp. 418, 2087-2088.
- (8) W. SITI, “Oltre il nostro accanito difenderla”, postfazione a P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Einaudi, Torino 1981, p. 153, dove “DI” sta per *Diarii* (Publicazioni dell'Academietta, Casarsa 1945).
- (9) Le testimonianze in proposito si trovano, in gran parte, nella corrispondenza epistolare di Pasolini: la raccolta è ricordata come *L'umile Italia* nella lettera a Calvino del 6 marzo 1956 (P.P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, II, Einaudi, Torino 1988, p. 173); mentre diventa *Le Ceneri di Gramsci* già nella lettera a Livio Garzanti del 21 gennaio 1957 (*Id.*, p. 274) e poi in quelle ai redattori di *Officina* del 27 febbraio 1957 (*Id.*, p. 294) e ancora a Garzanti del 18 marzo dello stesso anno (*Id.*, p. 301).
- (10) P.P. PASOLINI, “La libertà stilistica”, in *Officina*, n. 9-10, giugno 1957.
- (11) G.C. FERRETTI, *Letteratura e ideologia, cit.*, p. 273.
- (12) La migliore definizione del termine è in “Sviluppo e progresso”, in P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1990, pp. 175-8.
- (13) F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 33.
- (14) AA.VV., *Gli intellettuali di sinistra e la crisi del 1956*, a cura di G. Vacca, Editori Riuniti, Roma 1978, in particolare l'articolo di R. Rossanda Banfi, “La ricerca e la politica”, p. 182 e ss.
- (15) E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, introd. E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1979, p. 11-12.
- (16) *Idem*, p. IX.
- (17) *Idem*, p. XIII.
- (18) R. LONGHI, *Opere complete*, XIII, Firenze, Sansoni, 1985, p. 2.
- (19) P.P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1991, p. 111 (si tratta dei luoghi nei quali sono stati girati gli esterni del *Vangelo secondo Matteo*).
- (20) Si tratta della nota a *La restaurazione di sinistra (III)*, in P.P. PASOLINI, *Trasumanare organizzar*, Garzanti, Milano 1971, p. 128.
- (21) Sul corpo vd. MARCO A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2005, MARCO A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2007, MARCO A. BAZZOCCHI, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Pendragon, Bologna 2016.
- (22) M. FOUCAULT, *Eterotopia*, Mimesis, Milano 2002, p. 18. Per il concetto e la formazione di eterotopie in Pasolini, pur da un punto di vista diverso da quello utilizzato da noi, ma molto ricco e articolato, si

rimanda al saggio di MARCO A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017, in modo particolare le pp. 91-112. Il centro dell'analisi sono *Petrolino* e *Salò*: alla luce del pensiero di Pasolini e della villa di *Salò*, molto acuta la riflessione sulla natura totalitaria dei reality come *Il Grande Fratello*. Più globalmente per un rapporto tra Pasolini e Foucault, vd. *Pasolini, Foucault e il «politico»*, a cura di R. Kirchmayr, Marsilio, Venezia 2016.

(23) E. BLOCH, *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 93.

(24) Idem, pp. 94-95.

PAESAGGI DELLA SCONFITTA. ESILÌ NELLA NATURA DOPO IL LUNGO SESSANTOTTO

1. La città e la rivolta

Si può amare una città, si possono riconoscere le sue case e le sue strade nelle proprie più remote o più care memorie; ma solo nell'ora della rivolta la città è sentita veramente come la propria città: propria, poiché dell'io e al tempo stesso degli «altri»; propria, poiché campo di una battaglia che si è scelta e che la collettività ha scelto; propria, poiché spazio circoscritto in cui il tempo storico è sospeso e in cui ogni atto vale di per se stesso, nelle sue conseguenze assolutamente immediate. Ci si appropria di una città fuggendo o avanzando nell'alternarsi delle cariche, molto più che giocando da bambini per le sue strade o passeggiandovi più tardi con una ragazza. Nell'ora della rivolta non si è più soli nella città.(1)

Quello appena citato è indubbiamente uno dei tanti passi di *Spartakus. Simbologia della rivolta* di Furio Jesi che oggi suonano quanto mai attuali se non profetici. In queste poche righe di un saggio scritto in piena contestazione sessantottesca, in cui intravediamo tracce del vissuto dell'autore, si condensa una considerazione che può sembrare scontata finché non si decide di fissarvi lo sguardo: a partire quantomeno dal Sessantotto non è più possibile pensare la rivolta, e l'azione politica in generale, scisse dall'ambiente urbano. Oggi questo appare come un dato acquisito, anche e soprattutto alla luce delle diverse forme di insurrezione che hanno punteggiato l'ultimo ventennio: dai movimenti altermondialisti visti a Seattle, Quebec City e Genova tra 1999 e 2001, agli *Indignados* installatisi in diverse piazze spagnole nel 2010 fino alle cosiddette “primavere arabe” e all'occupazione del parco di Gezi a Istanbul degli anni Dieci; senza contare poi le sollevazioni urbane nel continente sudamericano (Argentina, Bolivia e Cile tra 2000 e 2011), i movimenti delle metropoli americane come *Occupy Wall Street* e, con uno sguardo all'attualità, *Ni Una Menos* e *Black Lives Matter*. Eppure, non bisogna dimenticare che, come lamenta David Harvey nel suo *Città ribelli*, il legame inscindibile tra città e rivolta in passato è stato spesso sottovalutato dalle teorie marxiste, che hanno focalizzato piuttosto lo sguardo sull'ambiente contadino o sulla fabbrica intesa come priva di comunicazioni con l'urbano(2). Con riguardo a quest'ultimo caso, per esempio, Harvey evidenzia che «molte lotte che sono state descritte come animate esclusivamente dalla forza lavoro di fabbrica, a un esame più attento rivelano di poggiare su una base decisamente più ampia»: in ambito italiano, anche i consigli di fabbrica della FIAT dei primi del Novecento decantati dagli storici di sinistra non avrebbero avuto la stessa forza senza le Case del Popolo dove «prendevo forma le richieste politiche e si organizzava gran parte del supporto logistico». Ciò che i suddetti storici e teorici marxisti non hanno sufficientemente considerato è dunque che «per portare avanti le lotte dei lavoratori, l'organizzazione di quartiere si è rivelata tanto importante quanto quella sui luoghi di lavoro»(3).

Simili constatazioni poggiano naturalmente su un'analisi dei rapporti economici e di potere all'interno dell'ambiente cittadino, per cui «se l'urbanizzazione svolge un ruolo tanto cruciale nella storia dell'accumulazione capitalistica, e se le forze del capitale e dei suoi innumerevoli alleati devono mobilitarsi di continuo per rivoluzionare periodicamente la vita urbana, è inevitabile che conflitti di classe di ogni tipo, non importa se riconosciuti come tali, siano coinvolti in questi processi»(4); allo stesso tempo, oggi è nelle città «che le classi ricche sono più vulnerabili, non necessariamente in termini di incolumità fisica ma per il valore delle attività che controllano»(5). Anche Donatella Di Cesare, nel suo recente saggio su *Il tempo della rivolta*, ha del resto sottolineato come non ci sia da stupirsi se ancora ai giorni nostri «il vento della protesta attraversa, una dopo l'altra, le città», dal momento che «la storia dei movimenti rivoluzionari si è sviluppata sempre nel contesto urbano, in cui si concentra il capitale e si condensa il potere politico»; motivo per cui «piazze, strade, vicoli, sono lo scenario consono, e quasi rituale, di cortei, dimostrazioni, barricate»(6).

Ma se «l'urbano [...] funziona come luogo centrale di azione politica e di rivolta»(7), questo è anche per aspetti simbolici, mitologici per così dire: lo stesso «termine “città” possiede una storia

iconica e simbolica che è profondamente legata alla creazione di significati politici. La città di Dio, la città sulla collina, il rapporto tra città e cittadinanza, la città come oggetto di desiderio utopico, come luogo distintivo di appartenenza all'interno di un ordine spazio-temporale in continua trasformazione», enumera Harvey: «tutto ciò conferisce all'idea di città un significato politico che smuove un potente immaginario»(8). Tutta una mitologia rivoluzionaria è pertanto strettamente legata al contesto cittadino, come emerge chiaramente anche da *Spartakus*, dove la rivolta spartachista di Berlino viene accostata in una sorta di *Pantheon* anticapitalista alle esperienze della Comune di Parigi e della Guerra Civile spagnola (in cui i centri urbani furono teatro di scontri decisivi).

Questa considerazione fornisce un imprescindibile presupposto per il percorso tracciato nelle pagine che seguono, attraverso alcuni romanzi che hanno inteso rappresentare le rivolte del lungo Sessantotto italiano(9). In queste narrazioni, la rappresentazione della rivolta è costitutivamente saldata al paesaggio urbano; di più, questa esplicita tematizzazione del nesso tra insurrezione e città giunge a cogliere proprio quelle dinamiche interne dei conflitti sociali che Harvey ritiene sottovalutate dai teorici dell'epoca. Rispetto al discorso precedentemente citato sulle relazioni tra la fabbrica e il tessuto urbano e di quartiere, basta infatti leggere un canto epico della rivolta operaia come *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini (1971) per notare come questo legame si insinui tra le pieghe del racconto: l'operaio massa Alfonso, protagonista collettivo del romanzo, non è plasmato unicamente dal lavoro alla FIAT di Mirafiori, ma anche dalla frequentazione di quei luoghi marginali delle città del nord in cui è emigrato, come i bar e i motel di periferia, che sono molto importanti per l'accumulazione di un armamentario simbolico e di saggezza pratica, fondamentale poi in fabbrica per gli insorti(10).

La città gioca poi senz'altro un ruolo cruciale ne *I giorni del dissenso* di Giorgio Cesarano (1968), romanzo-diario in presa diretta sui moti studenteschi a Milano, in cui i rapporti spaziali difficoltosi sono la traduzione del sentimento di estraneità del protagonista (e degli amici, vecchi compagni di vecchie lotte) rispetto agli studenti in rivolta: un sentimento dettato non solo dal distacco generazionale, ma anche dal ruolo di intellettuale tradizionalmente impegnato incarnato dallo scrittore, che viene man mano disconosciuto dai giovani ribelli, decisi a liquidare il vecchio mondo cui questa figura appartiene. Lo spazio cittadino giunge infine a significare questa impossibilità di un'inclusione per i protagonisti che pure vi anelano, specialmente in quello che Giampaolo Borghello ha identificato come «il brano più incisivo» del romanzo, cioè la «lunga e snervante, puntigliosa e quasi paradossale ricerca degli studenti “che sono andati alla Bovisa”»(11): si tratta di un comico inseguimento, da parte degli intellettuali protagonisti, di un corteo a cui vogliono prendere parte ma che non riescono mai a raggiungere, poiché gli studenti si spostano in continuazione tra le vie di Milano, troppo veloci per loro, «con lo snodarsi, il disperdersi e lo sparire del movimento in questa sorda città»(12).

Non si può infine non menzionare una vera e propria “premonizione” come quella di Luciano Bianciardi ne *La vita agra* (1962). La metropoli milanese anche qui è il luogo del potere e conseguentemente dell'agire politico antagonista: in concreto è il luogo dove il narratore si reca appositamente dalla provincia per compiere l'atto violento di giustizia sociale che consisterebbe nel far saltare in aria il «mostroso torracchione» dell'azienda responsabile della morte dei minatori alle sue dipendenze. Di più, in un progressivo spostamento del protagonista verso gli stessi luoghi della marginalità urbana frequentati da Alfonso («questo trasloco in periferia, nonché allontanarci ci avvicinava alla città»), i sobborghi diventano il punto di partenza della rivolta, pur confinata all'immaginazione, contro «la cittadella del sopruso, della piccozza e dell'alambicco», che dovrà far esplodere le contraddizioni del boom economico – le quali proprio nei quartieri si mostrano più violentemente. «Di qui sarebbe nata la solidarietà», dice Bianciardi, «di qui il modo della riscossa, un milione e mezzo di formiche umane da stringere e scatenare contro i torracchioni del centro, contro i padroni mori e timbergecchi, contro i loro critici tirapiedi, e fare piazza pulita d'ogni ingiustizia, d'ogni sporcizia, d'ogni nequizia»(13).

Se dunque risulta piuttosto facile riscontrare nei romanzi del Sessantotto italiano il nesso inscindibile tra la rivolta e la città, al punto che si potrebbe pensare a un «cronotopo» in senso

bachtiniano(14) nel momento in cui l'ambiente urbano è concepito come quello «spazio circoscritto in cui il tempo storico è sospeso» (per riprendere Jesi), ciò che qui interessa è capire invece quali ambienti vengano tratteggiati in alcuni romanzi che, come si vedrà, per un motivo o per un altro vanno considerati pienamente “post-sessantotteschi”. Cosa succede cioè ai protagonisti delle rivolte una volta che la contestazione è stata sconfitta? Qual è il paesaggio che accoglie il loro sentimento di scacco? E quale dimensione temporale viene a saldarsi con questa funzione spaziale?

2. Nel segno della distanza

Se il movimento della rivolta conduce dalla periferia al centro, *verso* la città, come evidente nei casi dei protagonisti di Bianciardi e Balestrini(15), la sconfitta della rivolta stessa spingerà invece i soggetti rivoluzionari ad autoemarginarsi *fuori* dalla città, compiendo lo spostamento in senso contrario, rintanandosi cioè in una dimensione marginale che non spinge più all'azione diretta, ma alla contemplazione retroattiva e alla riflessione nostalgica su ciò che è stato. Per raccontare la sconfitta del Sessantotto la letteratura sembra allora aver innanzitutto recuperato la dicotomia città-campagna, tradizionale nella cultura italiana(16): va però detto che al polo della “campagna”, più che un ambiente ricostruito nei suoi tratti specifici, corrisponde l'immagine di un generico “altrove” percepito come lontanissimo dall'ambiente urbano, da quel “centro” dove gli acceleratori storici possono svolgere la loro funzione, da dove propriamente accadono gli eventi. Un ambiente ricostruito soprattutto in contrapposizione alla città, e pertanto composto dall'affastellamento di diversi elementi percepiti genericamente come più legati alla natura, a un paesaggio mediamente meno antropizzato di quello urbano; non senza una sfumatura esotista funzionale alla rappresentazione della distanza incolmabile che i personaggi esperiscono rispetto alla possibilità di un'azione politica.

Un vero e proprio esilio dalla città, dove si esprime con forza tale sentimento della distanza, è per esempio quello raccontato nel romanzo *Aprire il fuoco* (1969), sempre di Bianciardi, ristampato nel 2008 secondo il volere originario dell'autore col titolo *Le cinque giornate. Bisognerebbe anche occupare le banche*. L'insurrezione milanese del 1848 è raccontata dalla prospettiva deformante di un personaggio che ha preso parte alla rivolta antiaustriaca e che poi, in seguito alla rapida restaurazione, si è visto costretto a rifugiarsi nell'immaginario paesino costiero di Nesci (la Rapallo dove si ritirò in effetti Bianciardi dopo la cocente delusione procuratagli da Milano)(17). Ulteriore diaframma straniante, la vicenda risorgimentale viene ambientata nella Milano del 1959; e personaggi dell'attualità culturale italiana di quegli anni vanno a braccetto con i patrioti risorgimentali – Giorgio Bocca che scrive per il giornale di Carlo Cattaneo – in un contesto mondano fortemente criticato dal protagonista. Egli ha infatti preso parte all'insurrezione vittoriosa, ma la constatazione di trovarsi, ben lungi dalla rivoluzione permanente, di fronte a un semplice avvicendamento al potere di austriaci e opportunistici “eroi della sesta giornata”, lo getta in un piccato e disilluso sconforto: la narrazione a ritroso avviene dunque nella prospettiva di una sconfitta che si è già consumata. Con un occhio alla data di pubblicazione, la scrittura di Bianciardi sembra ancora una volta assumere il piglio di una profezia sulla *débâcle* di quella contestazione preconizzata ne *La vita agra* – il cui *incipit* è ripreso quasi alla lettera all'inizio de *Le cinque giornate*.

Per quanto riguarda l'ambientazione, il protagonista è dunque condannato a trascorrere le sue giornate in un'apatica cittadina sul mare. Come accennato, non si tratta di una campagna propriamente detta, ma esistono diversi elementi “naturali” che vanno a comporre l'ambiente: ne sono un esempio gli animali, che però vengono umanizzati e politicizzati dalla voce narrante proprio per cercare disperatamente di recuperare in essi una dimensione politica e dunque urbana. «Anche il cane che sta di casa qui», racconta il protagonista, «seppure non educato alla guardia, e anzi educato a niente, per imitazione degli altri abbaia quando arriva un estraneo, specialmente se è vestito male. [...] E poi venitemi a dire che non esiste una cosa chiamata coscienza di classe: ce l'ha persino il cane»(18). L'altro elemento naturale che compone il paesaggio è dato dal mare, scrutato

in continuazione dal protagonista; elemento che, pur dovuto primariamente al riferimento a Rapallo, permette in ogni caso a Bianciardi di evocare l'immagine dei relitti, correlativo oggettivo della sconfitta: degli oggetti buttati in mare e resi inutilizzabili, cioè, che la corrente restituisce sul bagnasciuga. Si tratta di resti inattuali, tanto quanto la rievocazione nostalgica dell'insurrezione raccontata dal narratore – abbandonati all'ambiente marino tanto quanto il narratore stesso. Durante la consueta passeggiata mattutina, il suo sguardo si sofferma nella contemplazione di tali rimasugli: «io continuo la lunga marcia [...] con gli occhi bene a terra per non inciampare sui relitti che qua scarica il vasto mare. Quando è grosso, a ritornarci la mattina dopo con un bel cesto, ce n'è di roba buona da raccattare», dice; ed elenca diversi oggetti, secondo un procedimento di enumerazione smisurata. Se esiste ancora la speranza di scrutare l'orizzonte, come egli fa durante queste passeggiate, alla sua coscienza si affaccia però la consapevolezza che la distanza spaziale, la lontananza da “dove avvengono le cose”, si accompagna a un tempo scarsamente fruttifero, il tempo immobile della controrivoluzione: «questi sono appunto i doni del mare alla civile comunità di Nesci, nella stagione cosiddetta morta. Le morte stagioni recano dunque poveri doni sul bagnasciuga»(19).

Più in generale, raccontando la propria condizione di espatriato in un luogo connotato dall'«estraterritorialità»(20), il narratore mette l'accento sulla sua distanza dalla città, là dove accadono gli eventi storici (a uno dei quali lui ha preso parte personalmente), con una certa nostalgia per quell'esperienza eroica che teme possa non ripetersi più. Se, come dice David Harvey, «l'efficacia delle mobilitazioni [...] perlopiù si misura in base alla capacità di sabotare le economie urbane»(21), infatti, il primo successo dell'insurrezione a Milano è dato dal boicottaggio del tabacco, tassando il quale gli austriaci rimpinguano le finanze con cui mantenere il proprio esercito d'occupazione: è nella città, dunque, che si può veramente incidere su queste dinamiche. La stessa cosa non si può dire della Rapallo trasfigurata nel paesino addormentato il cui nome (secondo quanto si legge nell'elenco in appendice al romanzo, che spiega i riferimenti precisi di Bianciardi a luoghi e persone), viene dall'ironico «“golfo dei nesci”, cioè di coloro che fingono ignoranza»(22). Il sentimento della distanza si accompagna poi all'esperienza dell'esilio politico, anzi, del «diverso esilio»(23), per descrivere la quale non mancano classici echi foscoliani («oh, non mai toccherò le sacre sponde! Tra poco il mio corpo, non più fanciulletto, giacerà sul Permaflex»)(24).

Questa distanza dall'azione rivoluzionaria, tradotta in un sentimento di impotenza, di mancata presa sulle cose, è poi espressa da Bianciardi mediante la metafora del voyeurismo: si pensi al «bel binocolo Zeiss», con cui il protagonista scruta il mare in attesa del segnale che i compagni lo stanno venendo a prendere per ricominciare la rivolta, come gli è stato promesso – per quanto la sua padrona di casa scambi comicamente questa usanza per una scopofilia ossessiva(25). Dal momento che la rivoluzione, pur attesa alacramente, non arriva, il binocolo diventa il simbolo della mancanza della possibilità di un'azione sul reale, segna cioè la distanza tra quanto viene proclamato e quanto viene attuato, tra le parole e le cose. Se nel romanzo di Bianciardi al senso di sconfitta e di fine epocale si accompagna ancora la sussistenza di un barlume di speranza, è però proprio la distanza dalla città, l'esilio nell'altrove, che favorisce l'insorgere del dubbio su come vadano sviluppandosi gli avvenimenti in quella dimensione irraggiungibile dove essi sono ancora possibili. Così, dice il protagonista rivolgendosi ai compagni «le palme che io tendo, deluse» – altra citazione di Foscolo –, «voi, amici che ancora patite sotto il giogo dell'oppressore. Oppure forse vi ci siete avvezzi? Oppure con l'oppressore ci avete fatto pappa e ciccia?»(26), in un crescendo che riflette il dubbio che si insinua in lui tormentandolo. Il romanzo è del 1969, la sconfitta della contestazione è ancora lungi da essere sancita, così come lungi da venire sono gli anni del cosiddetto “riflusso”: dopo l'anno fatidico 1968 resiste ancora una speranza, vale ancora la pena di scrutare con il binocolo l'orizzonte per vedere se la rivoluzione arriva. Ma, non di meno, comincia a palesarsi il dubbio che tutto sia stato vano, suffragato da presagi funesti come la carta del re che spunta nel solitario a cui gioca l'annoiato protagonista: «un pessimo segno, vuol dire che l'oppressore ci sta addosso peggio che mai, [...] che i fratelli ancora patiscono e patiranno, o all'opposto, che forse non patiscono più, che ci si sono abituati, o peggio ancora, che magari ci si ingrassano, sotto l'oppressore, ci vanno a cena insieme, con l'oppressore»(27). L'esilio, ciononostante, è ancora concepito come ritirata

tattica, secondo quel «concetto della resistenza fluida, applicato anche da certi militari», che il protagonista de *Le cinque giornate* spiegava ai ragazzini di cui era precettore a Milano con un'analogia che ancora attinge al mondo naturale: «il giunco che si flette, tocca a terra, e risorge non appena passata la bufera»(28).

Le cinque giornate non è propriamente un romanzo sul Sessantotto; o meglio, non solo, poiché in esso si intromettono la satira dell'ambiente culturale milanese, cara a Bianciardi, e un senso di fallimento dovuto più alla propria parabola personale all'interno di quel mondo, che a quella della rivolta nelle strade. Certo non manca l'ammiccamento alla contestazione – quel precetto «lasciate perdere broletti, palazzi del governo e anche le università, ragazzi, pensate alle banche»(29), con cui l'autore sembra rivolgersi direttamente agli studenti in lotta –, ma il tono dominante va ricondotto al sentimento privato dell'autore, che sfocerà rapidamente nell'alcolismo e nella morte a neanche cinquant'anni. «Luciano ci spera e tutte le mattine perlustra e scruta se appaiano i segni della ripresa della lotta, prima di scendere sul lungomare ed iniziare la sua passeggiata, sempre quella, senza interessi e senza speranze, immerso nei pensieri tristi, con in mente già l'idea della morte che non si farà attendere molto»(30), dice il figlio Ettore nella *Prefazione* appiattendolo la figura del personaggio su quella dello scrittore. Alla luce di una simile connotazione autobiografica, che determina il senso di scacco di cui è pervaso il romanzo, ciò che sorprende, dunque, è come *Le cinque giornate* si adatti precocemente a raccontare il clima del fallimento dei movimenti, soprattutto nel momento in cui lo scrittore propone il suo racconto come una lunga rievocazione dall'esilio in un luogo lontano dalla città, tratteggiando così distintamente un paesaggio della sconfitta.

Diversi elementi dell'ambientazione accomunano poi *Le cinque giornate* a un romanzo tanto distante, non solo in senso cronologico, come *Mareblù* di Sebastiano Vassalli (1982). Siamo sempre lontani dalla città, sempre sul mare, e più precisamente ancora sulla riviera ligure: il protagonista Augusto Ricci, scorbutico guardiano del camping Mareblù che millanta un glorioso passato di militante comunista, è un altro "relitto" della contestazione, condannato dalla nevrosi a ripetere formule vuote del gergo rivoluzionario le quali, inattuali e squalificate, alle soglie del decennio del riflusso possiedono ormai la medesima consistenza degli oggetti inutilizzabili restituiti dalla risacca nel romanzo di Bianciardi. Al centro di questa «grottesca commedia all'italiana»(31) c'è dunque un narratore inaffidabile, che racconta di essere in procinto di fare la rivoluzione mentre invece impegna tutto il suo tempo a litigare con i proprietari del campeggio, con i colleghi e con le famiglie in vacanza; e questa distanza tra i proclami e la realtà si riflette nell'incalcolabile distanza del Mareblù dalla dimensione urbana. Il soliloquio delirante di Augusto è dunque pervaso di un sentimento di mancata presa sulle cose che mostra i suoi connotati patologici nel continuo dialogo conflittuale con i ritratti dei «giganti della storia»(32) (Marx, Lenin, Stalin, Mao) appesi dal guardiano nella propria abitazione. Nella continua rievocazione nostalgica di una vita dedicata alla lotta di classe – della cui veridicità chi legge è portato continuamente a dubitare –, il protagonista si fa incarnazione allegorica del vecchio Partito Comunista al limitare degli anni Ottanta, quando la disfatta della contestazione presagita da Bianciardi è ormai un dato di fatto.

Un simile sentimento della sconfitta si riflette naturalmente sul paesaggio costruito dall'autore attorno al proprio personaggio: il luogo in cui è ambientata la vicenda anche in questo caso non ha contorni netti, e, in quanto generico altrove, si definisce più che altro in base al contrasto tra la città e ciò che ne sta fuori, lontano. Anche qui, se non si può parlare propriamente di campagna per il camping sul mare di cui Augusto è il custode, ciò che si intende indicare con questo termine è un luogo contrapposto all'urbanità pensata come ambiente dove l'incedere della storia mostra più vistosamente i suoi effetti, habitat naturale del potere e del conflitto. Lo spazio *altro* dalla città pure in Vassalli è funzionale a rendere l'ambientazione in un tempo in cui la storia sembra essersi fermata, dove ogni azione responsabile volta a incidere sulla storia stessa sembra inattuabile, in questo caso dopo la tempesta del lungo Sessantotto. Vediamo bene pertanto qui l'intrecciarsi dei rapporti spaziali con quelli temporali nella rappresentazione: nel momento in cui l'autore intende descrivere la fine della contestazione, la sconfitta delle velleità rivoluzionarie, insomma un sentimento del "dopo", egli si allontana allo stesso tempo dal contesto urbano.

Quanto agli elementi naturali che caratterizzano il paesaggio di *Mareblù*, anche in questo caso è il mare a corrispondere al luogo del disimpegno dove la storia con i suoi grandi sconvolgimenti non arriva. L'ambientazione in un campeggio lega inoltre questa immobilità allo stato di sospensione proprio delle vacanze, in funzione delle quali è costruito: «guarda che mare, che blu. Anzi mi viene in mente la canzone che dice appunto di guardare il mare eccetera e me la canterei, davvero, se solo sapessi le parole e se non ci fosse questa gente che dorme nelle roulotte. Nelle ville qui attorno. Dappertutto e sempre. È sempre vacanza, qui»(33), dice Augusto. Ritorna poi la componente degli animali, unici esseri animati con cui il guardiano sembra riuscire a intrattenere un rapporto affettivo: se questa sua simbiosi con gli esseri che popolano i dintorni della sua stanza sembrerebbe avvicinarlo a una dimensione naturale che ancora lo allontana dall'urbanità, va però sottolineato che anche in questo caso il protagonista opera un'umanizzazione e politicizzazione delle bestiole che testimoniano la nostalgia per l'ambiente cittadino e più propriamente politico. Questa si esprime nei nomi con cui egli battezza gli animali, a partire dalla gallina ovaioia Elisabetta VIII: allo stesso modo i due cani, «guardiani dell'orrenda proprietà privata», sono da lui nominati «“Winston” e “Charles” in memoria rispettivamente dell'infame reazionario inglese Winston Churchill e dello scellerato guerrafondaio francese Charles De Gaulle. Io ho sempre avuto quest'abitudine di chiamare i cani del Mareblù come i mastini del capitalismo internazionale». Una sorta di polo positivo, in questo serraglio, è invece rappresentato dal «pappagallo Spartaco [...] un animaletto libero e gioviale»(34) nel cui sproloquio si mischiano slogan politici e insulti osceni: anch'egli per Augusto è un compagno intriso di retorica rivoluzionaria con cui intrattenersi, dibattere e litigare, al pari dei ritratti appesi ai muri della sua stanza.

Curiosamente, infine, anche in *Mareblù* il sentimento di impotenza politica si riflette nell'ossessione voyeuristica del protagonista, incarnato dal medesimo oggetto de *Le cinque giornate*: un «binocolo a prismi ottici Zeiss», che porta con sé un'«incredibile storia»(35), giura il guardiano – salvo essere poco dopo sbugiardato dalla voce del ritratto di Stalin che gli ricorda di come abbia semplicemente comprato lo strumento al mercato di Savona per spiare gli ospiti del campeggio. In ogni caso, la distanza tra le parole e le cose, tra ciò che dice il protagonista e i fatti, tra il Mareblù e la città dove è avvenuta – ed è stata sconfitta – la rivolta, è rappresentata dagli sguardi che, come ha notato Cristina Nesi, «dominano incontrastati tutto il libro»(36). Il segno più marcato dell'importanza dello sguardo nella vicenda si ritrova nella scopofilia di Augusto, che utilizza il suo binocolo per tenere d'occhio i villeggianti suoi nemici, ma soprattutto per spiare le donne nelle loro roulotte. La sua incapacità di una vera presa sul reale, che lo condanna a un rapporto esclusivamente visivo e furtivo con l'altro sesso, è evidente nella violenta frustrazione con cui reagisce quando viene scoperto, non senza un accenno di complesso di castrazione: «mi ha proprio visto perché grida il mio nome e mica il nome soltanto, macché, tutta una serie d'insulti e di cose da far arrossire un sasso lasciando cadere la tapparella come se fosse una ghigliottina, sbam, sopra al mio orgoglio ferito. Così le grido “puttana”»(37).

L'incapacità di intessere vere relazioni interpersonali è dunque porzione di una complessiva mancanza di presa sul reale; così, a parte il voyeurismo, l'unica modalità attraverso la quale Augusto si relaziona con le donne è data dalla corrispondenza epistolare che intrattiene con potenziali fidanzate conosciute mediante annunci sul giornale. Le parole con cui sono scritte le lettere alludono a qualcosa di celato, qualcosa di promesso e mai rivelato: «che campionato, ragazzi! Ricco di luci e di ombre e di tutto quello che occorre per stimolarmi e spronarmi alla ricerca del tesoro sepolto, del galeone sommerso, di quello che le parole non dicono ma che dietro alle parole deve pur esserci, c'è. C'è il mio futuro, lì in mezzo»(38). Ecco allora che a questo servono le parole, siano proclami rivoluzionari o descrizioni di vedove in cerca di un marito: non a comunicare e a designare un oggetto presente, ma a promettere qualcosa che è serbato in una dimensione nascosta e temporaneamente – avverbio ingannevole – inattuabile. In ogni caso, ancora il segno di una distanza: «a me le donne piace guardarme da lontano. Spiarle. [...] se ci si potesse sposare dalla finestra, a distanza...con il binocolo...»(39), fantastica Augusto, rendendosi conto quanto sia difficoltoso per lui relazionarsi con una donna in carne e ossa. Il che, dato il carattere di allegoria politica del personaggio, come esplicitato dall'autore(40), sta a significare il

riflesso sul piano intimo ed esistenziale della difficoltà, una volta sconfitta la rivolta, di concepire un'azione sul piano della realtà per modificare la realtà stessa; difficoltà tanto più evidente dal lontano camping sul mare la cui distanza dalla città – e dunque dalla storia – pare incolmabile.

3. Dalla città alla campagna

Facendo un piccolo passo indietro sulla linea del tempo, un altro romanzo che, come *Le cinque giornate*, pur composto nel vivo della contestazione, ne presagisce precocemente il definitivo fallimento, è *Cani sciolti* di Renzo Paris (1973). «Ho scritto il romanzo a ridosso del '68», ha detto l'autore intervistato da Alberto Moravia nel 1981: «è stato pubblicato infatti per la prima volta nel '73, quando la contestazione era entrata in crisi. Dico questo perché *Cani sciolti* è un romanzo post-sessantottesco in tutti i sensi»(41). Due personaggi, chiamati A. e B., entrambi militanti conosciutisi durante le lotte studentesche, finite l'università e la contestazione si raccontano in uno scambio epistolare la vita di ogni giorno, le lotte politiche e le complicate relazioni sentimentali nei paesini di provincia in cui hanno preso a lavorare come insegnanti. «Passata l'esaltante stagione romantico-rivoluzionaria del '68, i giovani eroi del movimento studentesco planano nella banalità della vita quotidiana. Dall'immaginazione ("l'immaginazione al potere") alla realtà», ha riassunto Borghello. I *Cani sciolti* sono allora questi «giovani storditi dall'illusione di un comunismo a tempi brevissimi, incapaci di inserirsi senza traumi nella realtà di ogni giorno»(42); tanto più quanto questa vita quotidiana si svolge lontano dalla città.

Tra i romanzi presi in esame, in quello di Paris si trova più esplicitamente raccontato il contrasto tra città come habitat della rivolta e campagna – la campagna propriamente detta, non un generico altrove – come luogo dormiente del riflusso. A. e B. sono studenti movimentisti che, «una volta laureati, si sono dispersi nelle scuole di campagna del sud e del nord», e nelle loro lettere si riflette «l'impatto drammatico con una realtà agro-pastorale che credevano di avere alle spalle»(43): si tratta pertanto di una sorta di *ritorno* alla campagna, di un movimento in direzione opposta a quello della rivolta di cui abbiamo parlato, cioè di una «forzata riscoperta della provincia»(44). I due sessantottini di Paris a poco a poco si accorgono allora del netto contrasto tra la città, centro del loro mondo, e quella enorme campagna da cui è formata l'Italia ancora negli anni Settanta. «Se penso al tempo cittadino, agli orari, agli autobus e alle macchine che ci facevano ritardare di ore agli appuntamenti, anche alle dimostrazioni, mi metto a ridere. Basta uscire dalla città per ritrovarsi in un tempo diverso; completamente, irrimediabilmente diverso», dice uno dei due; «e noi sappiamo che solo di questi paesi è fatta l'Italia, che le città sono poche. Un'immensa periferia attorno a un centro industriale dove risiede tutto il potere»(45).

Ecco allora che elementi naturali e propriamente campestri caratterizzano il paesaggio abitato dai personaggi, emergendo prepotentemente nello scambio epistolare. La dimensione della campagna giunge, per esempio, a pervadere lo sguardo e la voce del personaggio di A. Nel momento in cui, in preda a una crisi, si mette a piangere nei bagni della scuola, egli descrive la propria espressione attraverso una metafora che attinge a elementi del mondo contadino: «il volto sembrava una pozzanghera di campagna dove ogni tanto l'enorme ruota di un carretto affonda il suo ferro»; e una volta rientrato in classe dopo la crisi, anche i comportamenti dei suoi alunni sono ricondotti tutti dallo sguardo alla loro provenienza agricola: «uno aveva un coltellaccio da cucina in mano e con quello sapientemente scorticava il suo banco. Un altro, con una frusta, imitava probabilmente suo padre quando monta sul carretto e deve far galoppare il suo cavallo»(46). Questa invasione del mondo della campagna nelle lettere dei due protagonisti non fa che sottolineare il contrasto con l'ambiente urbano cui erano avvezzi, un contrasto che emerge anche dalle inchieste politiche che continuano a svolgere nei rispettivi paesini: «ho chiesto a una famiglia di operai del paese che lavorano in Germania se sono contenti del loro salario. [...] Raggiavano di gioia. Hanno la casa con il termosifone mentre al paese non sapevano nemmeno cos'era, hanno la macchina e qui fino a qualche anno fa andavano sull'asino, vivono una vita moderna mentre qui i loro vecchi la vivono ancora all'antica»(47).

Anche la dimensione ferina ritorna in questo romanzo, ma in senso contrario rispetto a *Le cinque giornate* e *Mareblù*. Non più cioè un'umanizzazione dell'animale che tradisce la nostalgia per la città e per la politica, ma il goffo tentativo di essere incorporati nell'ambiente della campagna, espresso tramite una velleità di trasformazione bestiale (da cui forse anche la metafora del titolo): «che luna questa notte, anche i lupi stanotte ne rimarranno incantati, i lupi della serra, la montagna che protegge il paese dalla tramontana. I cani hanno smesso di abbaiare da un pezzo e io non so che fare con le mani ficcate nelle tasche e i nervi a pezzi», scrive A.; «mi metterò a ululare, fingerò di essere un lupo mannaro nella notte. Metterò le mani a terra e proverò a camminare a quattro zampe. Già ci provo. Cammino, sono un lupo mannaro»(48). Tentativo goffo perché la provenienza urbana dei due giovani rivoluzionari è sempre tradita in maniera grossolana nelle lettere, per esempio dall'approccio eccessivamente intellettualistico con cui essi tentano di inserirsi in un mondo in cui non sanno come muoversi: quando sono in difficoltà leggono «Gramsci sulla questione meridionale»(49), o anche «un libro di saggi sull'agricoltura e il suo sviluppo dal dopoguerra a oggi, che contiene una parte dedicata allo sviluppo agricolo di questa zona»(50). Allo stesso modo, nei loro rapporti interpersonali, sono condizionati da un'estetizzazione e un'esotizzazione tipiche di un populismo miope e acritico, per cui, per esempio, Stamira, una donna del paese con cui B. intrattiene una relazione clandestina, «sembra uscita da un romanzo di Verga»(51).

Anche nell'opera di Paris, poi, il senso di impotenza dato dalla mancata presa sulle cose, il sentimento della distanza da una città dove si è cresciuti e dove accadono gli avvenimenti che cambiano il corso della storia, è esplicito attraverso un voyeurismo che condiziona profondamente le relazioni interpersonali, e sentimentali nello specifico. Il rapporto tra B. e Serena, la giovane figlia della sua padrona di casa, studentessa dell'istituto tecnico con una forte coscienza politica proto-femminista, si riduce *in toto* allo sguardo indiscreto e tormentato del protagonista posato su di lei («fingo di interessarmi al suo discorso, mentre spio le sue ginocchia, l'apertura delle cosce, quando si siede un po' scomposta sul mio letto; oppure le guardo le curve delle natiche quando mi volta la schiena e esce dalla stanza»)(52): uno sguardo che, avvertito e respinto nettamente dalla ragazza, giunge a essere il codice condiviso attraverso il quale prende corpo la relazione tra i due. Anche in questo romanzo, dunque, il senso della sconfitta viene tradotto in una sessualità difficoltosa, che non può essere vissuta a pieno: «la mia immaginazione non contemplava l'azione e ristagnavo in un silenzio immobile»(53), riconosce A., dopo che ha fantasticato una prevaricazione violenta su Olga. I due rapporti A.-Olga e B.-Serena sono in ciò speculari, e nei loro esiti fallimentari rappresentano il punto di massimo contatto tra le pur dissimili condizioni ideologiche ed esistenziali dei due protagonisti. Precipitati dalla contestazione alla realtà quotidiana, essi si accorgono che «non è facile, per cambiare il mondo, cominciare a cambiare se stessi». Soprattutto «non è facile avere un rapporto con una donna», dice Borghello, dal momento che «passato lo stordimento del '68 la realtà rispunta costrittiva, puntigliosa»(54).

Il senso della distanza – temporale, in questo caso – da un'epoca eroica, dalle potenzialità di un'azione che incida sul reale, è dato anche dall'aura mitologica in cui si confondono le insurrezioni raccontate dai contadini dei due paesi. Una rivolta, un'azione politica, è stata possibile in campagna, un tempo: ma non ne sono rimaste che «storie allucinanti» come quella che un paesano ubriaco riferisce a B., sul «giorno in cui assalirono in duemila il comune, donne e bambini in coda e cacciarono via a pedate il sindaco democristiano. Una marcia che sembrava la presa della Bastiglia», dice il protagonista, rigettando questo racconto in un passato mitizzato e pertanto irraggiungibile. Si tratta di narrazioni della memoria storica che si trasfigurano al punto da diventare fiabe («mi ha fatto rivivere il giorno in cui appiccarono il fuoco al palazzo del principe»)(55), e pertanto quanto mai lontane dalle lotte dell'oggi, che avvengono in città.

Questa distanza tra i due mondi è incarnata dal contadino che affitta casa ad A., da lui soprannominato Noè proprio per l'età anziana che lo rende il relitto di un'epoca remota. Egli non ha nessun tipo di comunicazione con quanto sta avvenendo nelle città in quegli stessi anni: «quando gli chiedo se ha sentito parlare del Sessantotto», dice il protagonista, «mi risponde che lui è della generazione del Novanta e che aveva sentito parlare del Quarantotto invece, senza averci mai capito niente»(56). Anche i suoi racconti sembrano provenire dal mondo della fiaba: «mi parla di un

trattore e di tanti altri trattori tutti in fila in paese e in campagna verso una casa principesca dalle finestre con le verande e dai bei giardini. La marcia dei trattori è gioiosa. C'era anche lui sopra uno di quei trattori che sventolava una bandiera rossa. Anche il sole pareva rosso allora che il sangue era giovane. Noè ne parla come se tutto fosse avvenuto milioni di anni fa»(57). Il tempo ciclico che domina la vita di campagna sembra condannare all'eterno ritorno dell'uguale, senza possibilità di redenzione. Così, non potendosi servire di queste storie per riscoprirvi il fuoco dell'insurrezione che ha conosciuto in città, A. reagisce rabbiosamente, insultando il vecchio contadino, privando i suoi racconti di ogni valore: «Noè è un vecchio stronzo che si dà tante arie per aver partecipato a qualche lotta contadina da giovane e che già a vent'anni non ha fatto altro che raccontare imprese vecchie che puzzano. [...] Sono meschino, sì, meschino e vendicativo», riconosce; «cosa posso essere d'altro in questo paese?»(58). Da tali parole si comprende come l'ambiente campestre, lontano dalla città, si saldi con il forte sentimento di sconfitta e di impotenza dei due protagonisti.

L'intenzione di Paris, in realtà, è dipingere la campagna come luogo in cui può ancora accendersi un focolaio di lotta; ed è per questo che si dilunga sui racconti dei vecchi contadini e sui tentativi dei protagonisti di continuare in provincia la militanza cittadina. «Anche i paesi, soprattutto quelli vicini alle città, erano e sono un vivaio di "arrabbiati". [...] Non credo dunque ai paesi addormentati, che giustificano ogni potere, da quello papalino a quello democristiano»(59), ha spiegato l'autore a Moravia; e ad Andrea di Consoli ha ribadito che, secondo la sua visione, «rispetto alla narrativa meridionalistica legata al fatalismo di sempre, i borghi italiani erano cambiati e la rabbia circolava a fiumi anche lì»(60). Se, come dice Borghello, «la stagione sessantottesca è stata in fondo, a dispetto di tutte le citazioni maoiste, squisitamente cittadina: si è creduto, ci si è illusi che la storia, la realtà fossero tutte lì in qualche città o metropoli», i *Cani sciolti* di Paris dovrebbero ora accorgersi «del valore, del peso delle immense "periferie" che costituiscono l'Italia, che condizionano il caso italiano». Tuttavia, il senso di scacco esistenziale che domina il racconto, soprattutto se analizzato col senno di poi di una contestazione sconfitta, determina un'associazione quasi automatica, da parte di chi legge, tra lo spazio campestre e questa stessa sconfitta, contemplata dall'«ovattata e separata realtà della campagna» dove «tutto assume una dimensione diversa»(61). Anche quello di A. e B. diventa, pertanto, un esilio.

Questo sentimento della fine di un'epoca pervade il romanzo sin dalle prime righe, dove A., descrivendo la lettera che gli ha scritto la madre, riconosce come il suo trasferimento dal «labirinto di Roma» in campagna, che coincide con la fine dell'università e l'inizio di un lavoro, sia il compimento della controrivoluzione: «è contenta che lavori, che mi guadagni la vita da solo. E spera finalmente che io diventi reazionario». A tale compimento egli, «diventato di colpo vecchio di cent'anni», non può che rassegnarsi: «mi dispongo sereno dentro la bara dei miei giorni tutti uguali. E le lettere che ti scriverò saranno brevi distrazioni, inutili sogni, in attesa di un gesto che non rigenererà nessuno»(62). Come ha riconosciuto Borghello, è questa coscienza della fine l'unica cosa che accomuna ancora i due ragazzi, che pure ai tempi della contestazione avevano un rapporto di amicizia talmente stretto da sconfinare nell'attrazione fisica. Così, «la forma stessa, inusitata» del romanzo epistolare «acquista un preciso significato: è il bisogno di comunicare, di sentirsi vicini dopo l'eroica stagione del Sessantotto, di non precipitare nella condizione di dispersi»(63); ma questo sentimento di scacco giunge a prevalere su ogni bisogno comunicativo e testimoniale, tanto che, come ha sottolineato lo stesso autore nella prefazione all'edizione del 1973, «le lettere sono datate da ottobre a dicembre del '71. Con le vacanze di natale i due giovani non si sono più scritti»(64).

3. Esilio e apocalisse: un cronotopo della sconfitta

Se dunque abbiamo accennato alla rivolta come cronotopo in cui si saldano spazio urbano e sospensione del tempo storico, si può ora tentare di identificare un "cronotopo della sconfitta", interrogandosi su quali rapporti temporali nei romanzi analizzati si trovino, per recuperare la definizione di Bachtin, in «interconnessione sostanziale»(65) con lo spazio del paesaggio *altro*

rispetto alla città. Si può notare allora come l'orizzonte d'attesa dei protagonisti di *Mareblù* e *Cani sciolti* sia condizionato da un sentimento della fine del mondo, ossia dall'invocazione di un'apocalisse che può essere l'unico sollievo al loro sentimento di scacco politico ed esistenziale. Questo viene meno ne *Le cinque giornate*, e ciò forse si può spiegare con il diverso momento storico in cui è stato scritto il romanzo – in piena fase ascendente delle rivolte – e conseguentemente con il diverso atteggiamento del suo protagonista, che nonostante il diradarsi della speranza di veder prima o poi arrivare i compagni con il binocolo si dichiara in *explicit* ancora «pronto ad aprire il fuoco»(66). L'apocalittica, del resto, per utilizzare una definizione di Pierre Vidal-Naquet citata da Michele Cometa, è per eccellenza «la “visione dei vinti”, di chi non ha altra via di fuga che la fine del mondo, di chi sa che nella storia non c'è redenzione»(67): parole che ben si prestano a descrivere la condizione di chi, come i protagonisti dei romanzi, ha vissuto la delusione per il carattere effimero di un momento in cui il mondo sembrava poter essere cambiato per sempre.

La letteratura traduce pertanto il sentimento della fine di un'epoca dell'azione – epoca che può tramutare uomini comuni in artefici del proprio destino, in componenti di un progetto comunitario volto a cambiare il mondo – in una ribellione frustrata contro il cosmo, la quale deve accontentarsi di visioni e ansie apocalittiche vendicative, simili a quelle patologiche definite nella prima metà del Novecento dallo psicoanalista Paul Schiff come “reazione di Sansone”. Questa variante della schizofrenia è citata negli appunti preparatori di Ernesto de Martino per il saggio mai realizzato su *La fine del mondo*, nella sezione dedicata a una documentazione psicopatologica del “vissuto di fine del mondo”. La reazione di Sansone è così nominata dall'episodio biblico in cui l'eroe eponimo, catturato dai Filistei, si ribella al supplizio cui è sottoposto facendo crollare con la propria forza sovranaturale la casa in cui è esibito ai capi nemici, uccidendosi e trascinando con sé nel crollo più persone di quante ne abbia mai uccise in tutta la sua vita. Si tratta, per Schiff, di «una “paranoia di distruzione” caratterizzata da un fantasma catastrofico di fine del mondo e da una reazione catastrofica attiva, con la quale il malato si vendica di un mondo e di una società ostili annientando se stesso e i suoi nemici»(68), esattamente come Sansone. Allo stesso modo, nella letteratura sulla fine della contestazione dove affiora il tema apocalittico, la fine individuale si rispecchia nella fine del mondo, desiderata e concupita con tutte le forze, per la necessità di una vendetta nei confronti del mondo stesso che non ha compreso, che non si è lasciato cambiare; con evidenti tratti di megalomania del soggetto che identifica la propria sconfitta con quella del cosmo. La fantasia apocalittica è l'effetto del sentimento dell'azione impedita, della consapevolezza della fine di un'età caratterizzata dalla piena convinzione di poter cambiare il mondo. Va da sé che un simile orizzonte temporale è scevro di ogni teleologia, e altresì di ogni concezione apocalittica intesa come rigenerazione: per dirlo con de Martino, vi si «conosce il tema della fine al di fuori di qualsiasi orizzonte religioso di salvezza, e cioè come disperata catastrofe del mondano, del domestico, dell'appaesato, del significante e dell'operabile»(69).

La tematica apocalittica affiora nell'epistolario di *Cani sciolti*, precisamente in alcune lettere scritte dal personaggio A., «uno che» secondo l'autore «potrebbe oggi [1981] aver fatto con tutta tranquillità la scelta del terrorismo»(70). Paris commenta l'emergere perturbante di questa visionarietà sterminatrice evocando un'idea strisciante di distruzione che aleggiava sugli anni in cui scriveva il romanzo: «A e B vivevano tra giovani che pensavano alla violenza ogni giorno, alla violenza di classe. Chi non immaginò di far saltare i padroni del mondo in un colpo solo? [...] In altre parole, sentimenti spietati e sanguinosi erano e sono all'ordine del giorno tra i rivoltati»(71); dove con questo termine evidentemente si intendono i rivoltosi dopo che è passata la tempesta insurrezionale cui sono, loro malgrado, sopravvissuti: i relitti di un'epoca come anche i protagonisti di Vassalli e Bianciardi.

Se in *Cani sciolti* A. sente il bisogno di dare sfogo, nelle lettere, alle sue velleità distruttive, è proprio perché l'allontanamento dalla città e il trascorrere del tempo gli fanno presagire l'imminente sconfitta del movimento, il che fa emergere ancora il carattere post-sessantottesco di un testo pure concepito *in medias res*. È in questo romanzo, dunque, che il luogo dell'altrove, la campagna, si salda in maniera più esplicita con il tempo dell'apocalisse, di una fine del mondo

auspicata, che non è altro che riflesso cosmico della fine della propria giovinezza, della propria capacità di incidere sulla storia. Ciò che colpisce è che A., nelle sue lettere, descrive l'“apocalisse borghese” da lui bramata con argomentazioni e terminologie che la storia ha infelicemente associato a tutt'altra parte politica:

certe sere, è vero, arrivo a pensare ai forni crematori, ma non per gli ebrei, a tutto uso e consumo dei borghesi. Hanno forse un'anima, esistono, si può dire che vivono, che hanno l'occhio vivo e agitato al di fuori delle preoccupazioni affaristiche? Che cos'è l'oro quando proprio con quell'oro saranno costretti a morire. Poter introdurre un imbuto d'oro in quelle bocche ingorde e farvi colare tutto l'oro fuso e fumante del mondo perché scompaiano dalla faccia della terra insieme ai loro beni.

Egli si sente solo al mondo e solo contro il mondo, unico sopravvissuto di una rivolta già sconfitta; al punto che, preso dalla paranoia distruttiva, non riconosce nell'amico B. un compagno su cui contare, e lo accusa di connivenza col nemico, poiché egli non ne contempla l'annientamento:

Sei tu il vero protettore del dio denaro, se non vuoi neanche pensare lo sterminio della stirpe che se ne è impossessata, sei tu il complice che ha paura di pensare a una guerra totale che impegni gli uomini e le donne che vogliono essere liberi nello sterminio sistematico dei borghesi e dei padroni del mondo [...] di questa vita e di questa rivolta che non arriva allo sterminio della classe degli sfruttatori, allo sterminio fisico, uno per uno, non so che farmene. [...] non potete soffocare a lungo il vero volto della lotta, quella vera, quella che conduce allo sterminio.

L'apocalisse non è evocata come espressione fatale di un destino cosmico o come necessità del mondo, ma solo e unicamente come vendetta personale, nella piena coscienza della propria frustrazione per la fine di un'età eroica: «non bisogna dar requie ai borghesi. Li ho individuati. Sono là che si godono la notte mentre io ti scrivo questa lettera. Li vorrei far saltare tutti per aria in un solo momento in tutto il mondo. Pensa che gioia vederli spappolati da ogni parte, sugli angoli delle strade, sulle piazze, dentro le case, in quelle fabbriche dove hanno fatto scorrere tanto sangue operaio», dice A., mettendo in risalto il contrasto tra la propria infelice condizione di esiliato spossessato della propria iniziativa politica e quella di una borghesia gaudente. Con lucidità, però, egli ribadisce che «non è per gli operai in primo luogo che voglio questa strage, è per me, per la mia vita che se ne sta andando senza giustizia, che se ne sta andando senza l'apparenza di un senso che possa riappacificarmi con me stesso»(72). Il suo mondo è finito, il suo nemico è ancora in piedi; a lui non resta che sfogare la propria frustrazione vagheggiando un'apocalisse che elimini la borghesia.

Allo stesso modo, in *Mareblù*, se l'altrove fornisce un'ambientazione spaziale al cronotopo della sconfitta, la dimensione temporale è inquadrabile interamente in un'ansia della fine per cui, una volta terminata la contestazione, non è più possibile una vera e propria progettazione futura, ma solamente uno sguardo rivolto al passato, nella consapevolezza perturbante di una catastrofe imminente, già in atto o forse già avvenuta. Non a caso la vicenda si svolge nel mese di settembre, alla fine dell'estate(73), nel segno di una nostalgia che *in primis* è quella di Augusto nei confronti del se stesso giovane, immortalato in quella «splendida fotografia a colori scattata nel sessantotto»(74) che il protagonista spedisce alle aspiranti fidanzate conosciute sulle pagine di annunci dei quotidiani. Una simile sensazione di requisizione dell'avvenire, per cui tutta la componente temporale del cronotopo si iscrive nella dimensione della conclusione, del dopo, del “post-”, fa sì che questo senso della fine – di un'epoca, della contestazione, o anche solo della giovinezza – si espanda fino ad assumere proporzioni cosmiche. È così che la sconfitta della rivolta assume i tratti di un momento apocalittico, fine del mondo intero, come evidente nei vaneggiamenti sull'«apocalisse borghese» che prendono corpo nell'immaginazione del protagonista sotto forma di sequenze cinematografiche. Nel momento in cui ogni azione rivoluzionaria sul reale è preclusa, nel momento in cui lo squarcio su un tempo mitico aperto dall'epifania della rivolta si è richiuso, allora non è più possibile immaginare una prosecuzione, un futuro; ma solo vagheggiare immagini

distruttive di dimensioni cosmiche, leggere lo stesso reale nell'ottica di una fine tanto più disastrosa quanto più forte è la delusione della sconfitta.

Una siffatta immaginazione apocalittica sembra essere di natura, per così dire, "difensiva": la distruzione violenta del mondo prefigurata o anche esplicitamente concupita da Augusto è infatti una reazione dinanzi alla disgregazione del mondo che lo ha cresciuto e in cui, secondo quanto racconta, ha maturato una coscienza politica; una reazione al disfacimento della progettualità lineare che in questo mondo aveva appreso. Così, da una parte, la delusione dello sconfitto si riveste di tratti egocentrici maniacali per cui la propria fine si trasforma nella fine del mondo; dall'altra, la rabbia e la frustrazione per la sconfitta si mutano in un'ansia apocalittica patologica simile alla reazione di Sansone. La fine del mondo allora, nei vaneggiamenti del protagonista, non è un fantasma terrorizzante che paralizza e impedisce l'azione, ma, al contrario, la fantasia apocalittica è l'effetto e non la causa del sentimento dell'azione impedita, della consapevolezza della fine di un momento storico in cui la piena convinzione di poter incidere sul reale pervadeva l'ebbrezza del Carnevale sessantottesco. Si tratta di un vissuto apocalittico, per così dire, "attivo" e non "passivo": «si consente a perire, ma a patto di trascinare nella propria rovina il nemico, vendicando insieme la propria morte e gli oltraggi subiti durante la vita». Così, la reazione di Sansone si configura sempre come vendetta, e rovescia la passività dell'apocalisse imminente nell'attività di una distruzione invocata. «Il "finire del mondo" avvertito come incombente», scrive de Martino, «si identifica con un atto cataclismatico riboccante di collera e di gelosia per l'incommensurabile oltraggio di quella fine: se finisce "per me" che finisca anche per gli "altri", e che finisca assumendo, per me e per gli altri, l'iniziativa della distruzione e del crollo»(75).

Ogni apocalisse, del resto, nasce da un rifiuto dello stato di cose presenti: questo può declinarsi secondo una visione escatologica che confida nell'avvento di un nuovo mondo, dove finalmente si realizzerà la giustizia divina o sociale, o invece secondo una paranoia di distruzione come quella della variante di Sansone, che vede la propria frustrazione risolta solamente nell'annientamento totale. Come ha spiegato Michele Cometa, infatti, la visione apocalittica «è sempre consolatoria fuga dal mondo, fine invocata [...] varco che deve aprirsi nella storia per uscire dalla storia. Il pensiero apocalittico», dice lo studioso citando l'esegeta biblico Sergio Quinzio, «è il dubbio legittimo di chi ha compreso che c'è il rischio che il Messia alla fine non venga, che nonostante tutto non ci sia fine allo stillicidio della storia che sembra accumulare ogni giorno di più orrori parziali»(76). L'ansia apocalittica sarebbe dunque la realizzazione definitiva di un'azione responsabile che non è più possibile, e che viene sublimata nella fantasia di una distruzione totale: se non posso cambiare il mondo, allora desidero con tutte le mie forze che il mondo scompaia. Trasferendo il ragionamento al protagonista del romanzo di Vassalli: se la festa è finita, se la promessa messianica di Karl Marx e degli altri «giganti della storia» non è stata mantenuta, ben venga l'annientamento di un mondo che non si può rivoltare.

Tornando specificamente al testo, in *Mareblù* il tema apocalittico è evocato in maniera precisa dal protagonista: sin dal momento in cui egli viene a conoscenza del licenziamento che lo attende quando il campeggio verrà venduto all'azienda Viltur – la sua "fine" personale e la fine del campeggio, la fine della sua rivoluzione e il trionfo del capitalismo – egli comincia a vagheggiarne la distruzione mediante un grande incendio spettacolare. Questa è la sua personale declinazione dell'apocalisse borghese a cui dovrebbe condurre la rivoluzione marxista: nient'altro che una vendetta privata contro i proprietari che lo licenziano e i villeggianti che – dice lui – gli fanno i dispetti. Allora, nel contesto di una simile iperbolicizzazione fantasiosa, «i giganti della storia» diventano «i quattro invincibili cavalieri dell'apocalisse borghese»(77), coprotagonisti, insieme ad Augusto, del «film dell'apocalisse borghese con i giganti della storia che cavalcano in mezzo alle fiamme»(78). Se questa fantasia è vissuta come un film, è perché la tematica apocalittica è inscindibile da una dimensione visiva: «una caratteristica radicale della forma apocalittica», spiega Cometa, è «il suo essere forma che rivela, visione, nel senso ultimo del termine. Nell'apocalisse si fa vedere qualcosa, qualcosa si concretizza in un'immagine»(79), sin dall'etimologia del termine che designa la rivelazione, qualcosa che si muove da una condizione nascosta a una manifesta, visibile. Per questo nel linguaggio parodico di Vassalli l'apocalisse è un film, sempre immaginato

dal protagonista insieme ai possibili titoli e agli slogan promozionali, «il più grande spettacolo che si sia mai visto da queste parti: avvincente! Emozionante! Incredibile!»(80). In ogni caso, è una visione fortemente desiderabile dal punto di vista del guardiano del camping, il quale vi vede l'ultima possibilità di un riscatto, di un'azione sul reale, «il momento della vendetta»(81) che ne compensa la frustrazione. Insomma, l'approccio psicologico di Augusto alla prospettiva di un'apocalisse imminente è tutt'altro che depressivo; e, del resto, tra gli appunti del libro di de Martino, troviamo anche un riferimento alla teoria di Wetzel sul "vissuto da fine del mondo", secondo cui «appartiene alla specificità» di questa peculiare manifestazione psicopatologica «di non limitarsi in nessun modo [...] ad un vissuto che presenti un carattere fondamentale disforico. La fine del mondo si presenta anche con caratteri euforici, nel corso dei quali si sviluppano tonalità di felicità e di grazia»(82).

Eppure, non sarà il guardiano a dare inizio all'apocalisse del campeggio, bensì i figli dei villeggianti: in effetti uno degli elementi più comici del romanzo è dato dal fatto che l'incendio vaneggiato dal protagonista capace di tante parole vuote e di pochissima azione alla fine scoppia per davvero, e, come prevedibile, non per mano sua. Così, mentre Augusto è tutto impegnato a fantasticare sul film dell'apocalisse del Mareblù, ecco che il fuoco scatenato dalla benzina con cui giocano i ragazzini divora davvero il camping:

L'apocalisse borghese io l'avevo prevista con i giganti e naturalmente c'erano ancora dei dettagli da mettere a punto, per esempio il modo di farli uscire dal mare con le masse e tutto il loro aspetto: terribile! Sensazionale! Avvincente! Prossimamente su questo schermo! Invece quelli se ne sono andati e fuori c'è gente che mi chiama e grida, comincio a pensare che davvero stia succedendo qualcosa di strano qui. Forse qualcosa di grave. Gridano "Ricci", "venga fuori subito", "al fuoco". Gridano AL FUOCO, son matti?(83)

La reazione di Augusto, che si è immaginato protagonista indiscusso del film dell'apocalisse borghese, è di incredulità e di delusione per il fatto di non essere al centro della rappresentazione; rassegnatosi dunque a essere mero spettatore del maestoso incendio, egli non può che contemplare la visione apocalittica: «giro attorno al campeggio e ormai lo spettacolo è proprio grandioso perché il vento della sera spinge il fumo dalla parte del mare così si vedono nel buio i pini in fiamme: bellissimi! E anche le roulettes, perbacco. [...] Come scenario per un'apocalisse è quasi perfetto»(84).

Il fatto che l'incendio progettato da Augusto si scateni per uno scherzo del destino, e non per un'azione volontaria e responsabile, è la rappresentazione iconica dello smarrimento di una presa sulla realtà, della possibilità di cambiare il mondo perduta per sempre alle soglie dell'età controrivoluzionaria inaugurata dagli anni Ottanta; questo senso di spossamento dell'azione è del resto tipico dei deliri da fine del mondo. Come annota de Martino, «l'esperienza del mondo che diventa tutt'altro da sé e che si demondanizza comporta un "essere-agito-da", appunto perché è colpita alle radici la presenza come agire»: ne consegue un senso di «spossamento del pensare, del volere, del sentire», per cui «il divenire mondano perde la sua fluidità, progettabilità e operabilità»(85). «Se fossi stato il regista...Invece sono solo un osservatore che accerta i fatti»(86), si lamenta allora Augusto: se l'incendio scoppia non è per una progettualità rivoluzionaria definita e messa in atto, e lui ancora una volta non può che guardare da fuori, da lontano, senza alcun effetto, senza alcuna presa sulla realtà. Si compie il rovesciamento comico per cui l'apocalisse borghese evocata da A. in *Cani sciolti* e dallo stesso Augusto in *Mareblù* non è altro che la sanzione inappellabile della sconfitta della rivoluzione, anziché il suo trionfo indiscusso(87).

4. Conclusioni

Si è dunque inteso dimostrare come la letteratura abbia recuperato la dicotomia tra città e campagna per raccontare le rivolte del lungo Sessantotto italiano, il loro fallimento e la dispersione, anche e soprattutto in senso spaziale, degli insorti. Due movimenti si contrappongono: quello dalla

campagna alla città, che è il motore della rivolta, e quello in senso contrario, dalla città alla campagna, una volta che l'insurrezione è fallita. Tutto un paesaggio naturale che si definisce in contrapposizione a quello cittadino, che è definito principalmente dall'incolmabile distanza dalla città e dalla storia, viene allora a tratteggiarsi attorno ai personaggi, diventando il riflesso concreto del sentimento di scacco esistenziale dovuto al loro ritrovarsi soli e lontani nel momento in cui si è infranta l'illusione collettiva di poter davvero cambiare il mondo. La natura in cui essi si ritrovano a vivere perde ogni connotazione utopica, di luogo che è desiderabile abitare: quello dei protagonisti verso la campagna è pertanto un vero e proprio Esodo, per utilizzare l'espressione biblica ripresa dall'antropologo Victor Turner nella sua analisi dei conflitti interni alla struttura di una società per cui conio la definizione di «dramma sociale». Questo «si manifesta innanzitutto come rottura di una norma, come infrazione di una regola della morale, della legge, del costume o dell'etichetta in qualche circostanza pubblica»(88), che rompe l'armonia della struttura e ne raggruppa i membri in diverse fazioni costrette a prendere posizione in rapporto a esso. Lo scontro può dunque concludersi «o con la riconciliazione delle parti in conflitto o con il loro comune riconoscere l'insopprimibilità delle differenze, il che può comportare che una minoranza dissidente si stacchi dalla comunità originaria e si cerchi un nuovo habitat (il tema dell'Esodo [...])»(89). Si tratta di un tema ricorrente proprio nei racconti dei reduci della contestazione negli anni Ottanta, «anni in cui negli ambienti che si erano detti rivoluzionari prendeva piede la metafora dell'esodo», come ha ricordato Daniele Giglioli. Ma questa ricorrenza è nientemeno che un'altra spia del senso di spossessamento della facoltà di agire politicamente, di una vera e propria dichiarazione di impotenza: l'esodo, avverte il critico, «è diverso dalla rivoluzione. Esodo è quando si dice al Faraone: non voglio più scontrarmi, governa tu, ti lascio il campo, me ne vado, lasciami partire, non voglio più avere nulla a che fare con te»(90). La volontarietà dell'allontanamento che traspare dalle parole di Giglioli si adatta del resto molto bene a quell'autoesilio che è effettivamente la condizione vissuta dai protagonisti dei romanzi analizzati(91).

Lo spazio naturale, *altro* rispetto alla città – genericamente alluso come distante dal luogo dove la storia muove il suo corso o connotato specificamente come campestre – è allora esplicitamente concepito come il luogo della controrivoluzione, componente spaziale di un cronotopo della sconfitta. Se «nell'ora della rivolta non si è più soli, nella città», come diceva Furio Jesi, finita la rivolta si rimane invece isolati, segregati in una dimensione distaccata dall'azione che, nel linguaggio delle immagini letterarie, è rappresentata dalla campagna, o in ogni caso da un altrove da cui la città appare irraggiungibile. Tale distanza è traduzione spaziale di un sentimento di impotenza e di fallimento che pervade i protagonisti della contestazione una volta che questa è stata sconfitta; e l'associazione apparentemente inscindibile tra sconfitta, controrivoluzione e un altrove spaziale identificato con la campagna non fa che rafforzare una supposizione: nell'immaginario della seconda metà del Novecento il teatro della rivolta non può che essere la città. I romanzi presi in esame, in consonanza con le lotte concrete e in generale con la cultura rivoluzionaria del Sessantotto, sembrano dunque aver prodotto e anticipato la consapevolezza politica che le città sono diventate ai giorni nostri il terreno principale dello scontro sociale, e di conseguenza l'ambiente naturale di coltura per l'insurrezione(92). È da questa stessa consapevolezza che David Harvey avanza la sua proposta per il futuro: «solo quando la politica riconoscerà la produzione e la riproduzione della vita urbana come processo centrale da cui origina ogni possibile impulso rivoluzionario sarà possibile mettere in atto una lotta anticapitalista in grado di trasformare radicalmente la vita quotidiana», costruendo cioè «un modello di città completamente diverso dall'orribile mostro che il capitale globale e urbano produce incessantemente»(93).

Risulta significativo, inoltre, il fatto che i rivoltosi protagonisti, una volta esiliati lontano dalla città, vagheggino costantemente la fine del mondo: un'apocalisse che non è mai il trionfo della rivoluzione, bensì il riflesso cosmico del fallimento del singolo abbandonato a sé stesso dall'insuccesso dei propri ideali. La sconfitta è dunque vissuta tutta nella propria dimensione individuale, non più in quella collettiva che animava le lotte. Si tratta di quell'«apocalittica borghese» contrapposta «all'apocalittica positiva dell'umanesimo marxiano» che, come nota la curatrice degli appunti di de Martino, l'antropologa Clara Gallini, «fa larghissima testimonianza di

sé nella letteratura e nell'arte», sotto forma della «tematica di un disagio esistenziale generalizzato, che si manifesta nella denuncia delle difficoltà o dell'impossibilità di un sano rapporto io-corpo, io-oggetti, io-altri [...]. Un suo confronto con gli esiti positivi delle apocalissi culturali dei grandi movimenti storici ne indica tutta la potenzialità negativa»(94).

È nel segno negativo di questa specie di tematica apocalittica che prendono dunque corpo i racconti della rivolta sconfitta qui esaminati. La letteratura della fine del Sessantotto, anche quando non è critica distaccata e ferocemente satirica come quella di Vassalli, ma emotivamente partecipante come in Paris e Bianciardi, si inserisce in questo orizzonte individualista: al fallimento della contestazione segue un naufragio esistenziale, e si smarrisce dunque la possibilità di ragionare in un senso opposto a quello comunemente borghese, un senso per cui l'apocalisse potrebbe essere il trionfo e non la sconfitta della rivoluzione. Ecco perché il tempo dell'apocalisse si salda a un altrove lontano dai movimenti epocali nel cronotopo della sconfitta: non si tratta più del momento della Rivelazione, dove Dio – o, in questo caso, l'incedere della storia – manifesta tutta la sua potenza, restituendo giustizia all'umanità; ma di una semplice ansia di distruzione difensiva che ha gli stessi tratti patologici della reazione di Sansone, per cui alla requisizione dell'*agency*, nell'imminenza di un'epoca controrivoluzionaria, non si può che rispondere con il desiderio frustrato di una distruzione totale. In queste fantasie apocalittiche visionarie non è prevista una palingenesi, bensì un annullamento cosmico, per cui il soggetto deluso dal fallimento della rivoluzione trascina nella sua sconfitta un mondo che non si è lasciato cambiare, dando fine a quel corso della storia che non gli è stato permesso modificare.

Nel loro tratteggiare dei paesaggi della sconfitta attorno ai protagonisti, e nell'intersecare questa dimensione spaziale con l'orizzonte temporale dell'apocalisse, i romanzi presi in esame hanno allora presagito, anche nel pieno del decennio della contestazione, l'imminenza di un'epoca in cui l'immaginario politico non sarebbe più stato pervaso dall'eccitante sensazione di poter contribuire attivamente a modificare l'esistente, ma piuttosto da un senso di frustrazione e di spossamento; di pari passo con il vertiginoso rimpicciolirsi di quel corpo collettivo della comunità in rivolta che animava il Carnevale sessantottesco sino all'asfittica dimensione individualista, dominante in un decennio passato alla storia per essere stato caratterizzato da un vero e proprio riflusso nel privato.

Beniamino Della Gala

Note.

(1) F. JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 25.

(2) Harvey si rifà in questo senso agli studi di Henri Lefebvre sulla rivolta parigina della *Commune*, una esplicita provocazione nei confronti del «pensiero marxista tradizionale, che mai aveva attribuito grande rilievo alla dimensione urbana nella strategia rivoluzionaria, pur mitizzando la Comune di Parigi quale evento centrale della propria storia» (D. HARVEY, *Città Ribelli. I movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore, p. 13).

(3) Ivi, p. 159.

(4) Ivi, p. 141.

(5) Ivi, p. 158.

(6) D. DI CESARE, *Il tempo della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2020, pp. 66-67.

(7) D. HARVEY, *Città Ribelli*, cit., p. 144.

(8) Ivi, p. 17.

(9) Va segnalato che in sede critica si è spesso sottolineata la mancanza di un "grande romanzo" sulle rivolte sessantottesche e sugli anni Settanta in generale, resa forse più evidente dal netto contrasto di questo vuoto apparente con l'epica legata a un'altra esperienza insurrezionale come la Resistenza – vuoto che risalta anche se si pensa all'alto tasso di "romanzesco" degli avvenimenti susseguitisi in quel decennio lungo che dalla fine degli anni Sessanta conduce ai primi anni Ottanta: si vedano in merito, ad esempio, G. VITELLO, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013 e R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in P. CATALDI (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palumbo, Palermo, 2010, pp. 321-347. Il sentimento di questa mancanza è legato al progressivo venire meno del legame tra scrittori e impegno politico (costitutivo della

letteratura del dopoguerra italiano), e del mancato connubio tra le rivolte studentesche e operaie e lo specifico medium letterario di fronte al proliferare di nuove forme d'espressione che apparivano evidentemente più consone alla contestazione (rimane valida, in tal senso, la fortunata sintesi di Gian Carlo Ferretti: «dalla letteratura del rifiuto al rifiuto della letteratura», v. G.C. FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968); ma senza soffermarsi in questa sede sulle problematichità specifiche di un simile discorso – né su quelle di un qualunque discorso che implichi un'automatica relazione tra avvenimenti “epocali” e rappresentazione letteraria – sarà qui sufficiente ricordare che esistono diversi racconti della rivolta sessantottesca degni di essere presi in considerazione in un'analisi tematica (mi permetto di segnalare che ho affrontato più approfonditamente tale questione in B. DELLA GALA, *Una macchina mitologica del '68. Nanni Balestrini e il rituale della Grande Rivolta*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2020, pp. 37-56).

(10) V. per esempio N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 3-90, pp. 22-24.

(11) G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, in ID., *Linea rossa, Intellettuali, letteratura e lotta di classe 1965-1975*, Venezia, Marsilio, 1982, pp. 123-197, p. 126.

(12) G. CESARANO, *I giorni del dissenso*, Milano, Mondadori, 1968, p. 134.

(13) L. BIANCIARDI, *La vita agra*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 94-95.

(14) M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 231-405, p. 231.

(15) Questi romanzi riflettono naturalmente in primo luogo il dato storico che il secondo dopoguerra è stato, in Italia, un periodo caratterizzato da grandi migrazioni verso la città, e più in generale di un inurbamento e un'urbanizzazione che hanno un ruolo tutt'altro che secondario in quella «mutazione antropologica» di cui paventava gli effetti Pier Paolo Pasolini.

(16) Si allude qui a quel «contrasto plurisecolare» tra città e campagna «che assume fisionomie molteplici tra XIV e XVI secolo», e che, ancora prima che come *topos* letterario, va concepito come espressione di un «conflitto di ordine politico-ideologico» (F. SBERLATI, *Villania e cortesia. L'opposizione tra città e campagna dal Medioevo al Rinascimento*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura. Atti del Convegno di Parma, 29 settembre-1° ottobre 2003*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 65-114, p. 65). Sulla città e la campagna identificate come mondi culturali in opposizione e sulle complesse interazioni tra cultura contadina e cultura urbana, si rimanda agli studi ormai classici di Michail Bachtin (M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979) e Piero Camporesi (P. CAMPORESI, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991).

(17) La coincidenza autobiografica è sottolineata da Ettore Bianciardi in sede di *Prefazione* al romanzo: l'esilio del protagonista rispecchia «la decisione, da lui [Luciano Bianciardi] subita, di ritirarsi, come i lombardi imborghesiti e un po' rincoglioniti, in Riviera, in quel luogo che era Rapallo, un po' dormitorio e un po' moribondario [...]. Un vero e proprio esilio allora», dice il figlio dello scrittore, «che nella sua fervida immaginazione risorgimentale era dovuta a quella vera rivoluzione delle cinque giornate che era scoppiata a Milano, poco importa se un secolo prima» (E. BIANCIARDI, *Prefazione* a L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate. Bisognerebbe anche occupare le banche*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2008, pp. 3-5, p. 3).

(18) L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate*, cit., p. 27.

(19) Ivi, pp. 11-12.

(20) Ivi, p. 35.

(21) D. HARVEY, *Città Ribelli*, cit., p. 145.

(22) *Elenco dei nomi*, in L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate*, cit., pp. 229-243, p. 238.

(23) L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate*, cit., p. 7.

(24) Ivi, p. 174.

(25) Ivi, pp. 20-21.

(26) Ivi, p. 19.

(27) Ivi, p. 23.

(28) Ivi, p. 66.

(29) Ivi, p. 158.

(30) E. BIANCIARDI, *Prefazione*, cit., p. 4.

(31) C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005, p. 53.

(32) S. VASSALLI, *Mareblù*, Milano, Mondadori, 1982, p. 7.

(33) Ivi, p. 13.

(34) Ivi, pp. 8-10.

(35) Ivi, p. 15.

(36) C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 52.

- (37) S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., pp. 16-17.
- (38) Ivi, p. 20.
- (39) Ivi, p. 150.
- (40) C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 49.
- (41) *Cinque domande di Alberto Moravia all'autore [1981]*, in R. PARIS, *Cani sciolti*, Roma, Elliot, 2016, pp. 90-95, p. 91.
- (42) G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., pp. 157-158.
- (43) R. PARIS, *Al lettore nuovo*, in ID., *Cani sciolti*, 2016, cit., pp. 5-6, p. 5.
- (44) G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p. 158.
- (45) R. PARIS, *Cani sciolti*, 2016, cit., p. 56.
- (46) Ivi, p. 8.
- (47) Ivi, p. 51.
- (48) Ivi, p. 52.
- (49) Ivi, p. 22.
- (50) Ivi, p. 70.
- (51) Ivi, p. 59.
- (52) Ivi, p. 9.
- (53) Ivi, p. 20.
- (54) G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p. 159.
- (55) R. PARIS, *Cani sciolti*, 2016, cit., p. 18.
- (56) Ivi, p. 20.
- (57) Ivi, p. 25.
- (58) Ivi, p. 41.
- (59) *Cinque domande di Alberto Moravia all'autore*, cit., p. 94.
- (60) *Io sono una grandissima attrazione per la morte. Intervista di Andrea di Consoli a Renzo Paris (2008)*, in R. PARIS, *Cani sciolti*, 2016, cit., pp. 96-101, p. 98.
- (61) G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., pp. 158-159.
- (62) R. PARIS, *Cani sciolti*, 2016, cit., p. 7.
- (63) G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p. 160.
- (64) R. PARIS, *Cani sciolti*, Rimini, Guaraldi, 1973, p. 5.
- (65) M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 231.
- (66) L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate*, cit., p. 177.
- (67) M. COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi catastrofi estinzioni*, Palermo, :duepunti, 2004, p. 54.
- (68) E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di CLARA GALLINI, Torino, Einaudi, 1977, p. 118.
- (69) Ivi, pp. 469-470.
- (70) *Cinque domande di Alberto Moravia all'autore*, cit., p. 91.
- (71) Ivi, pp. 92-93. Anche in questo caso è bene ricondurre una simile sensazione espressa in forma letteraria a delle precise dinamiche storiche. Gabriele Donato, per esempio, nel suo studio sulla lotta armata in Italia interpreta la frustrazione per i mancati sbocchi rivoluzionari del Sessantotto come uno dei fattori decisivi per la scelta del brigatismo da parte di migliaia di giovani a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Di contro all'«attesa febbricitante del grande evento palingenetico che avrebbe sconvolto l'intero ordine esistente», dice lo storico, «la fase che si aprì (alla fine del 1969) con l'intesa sul nuovo contratto nazionale dei metalmeccanici mise all'ordine del giorno non l'organizzazione della rivoluzione, ma la discussione sulle grandi riforme di cui si riteneva che il paese avesse bisogno», smentendo così le «previsioni catastrofiste sulle quali i gruppi avevano fondato le proprie strategie» e contribuendo al diffondersi dell'«illusione che la cosiddetta “critica delle armi” avrebbe potuto provocare quel precipitare delle contraddizioni che la spontaneità del conflitto sociale non aveva determinato. La realtà non si era “fatta trasformare nel senso auspicato”», e questo scatenò una frustrazione non dissimile da quella alle radici della reazione di Sansone: fu così che «in seno all'estrema sinistra prese corpo [...] la convinzione che l'esercizio della violenza avrebbe potuto imporre al corso degli avvenimenti quella direzione che i riformisti erano riusciti a deviare» (G. DONATO, “*La lotta è armata*”. *Sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969-1972)*, Roma, DeriveApprodi, 2014, pp. 26-27). Da qui il paradosso, alla luce del quale leggere i germi apocalittici del terrorismo individuabili nelle lettere di A., per cui «la scelta della lotta armata, [...] non si configurava per i brigatisti come il momento decisivo di un'avanzata rivoluzionaria», ma piuttosto «scaturiva dalla sensazione di una sconfitta possibile, non dalla certezza di una vittoria imminente; c'era, in

altre parole, la percezione che la sinistra rivoluzionaria stesse iniziando a perdere posizioni, ma non c'era alcuna intenzione, da parte dei brigatisti, di rassegnarsi» (Ivi, p. 170).

(72) R. PARIS, *Cani sciolti*, 2016, cit., pp. 30-32.

(73) S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 15.

(74) Ivi, p. 21.

(75) E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., p. 119.

(76) M. COMETA, *Visioni della fine*, cit., p. 45.

(77) S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 124.

(78) Ivi, p. 129.

(79) M. COMETA, *Visioni della fine*, cit., p. 49.

(80) S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 131.

(81) Ivi, p. 54.

(82) E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., p. 32.

(83) VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 169.

(84) Ivi, p. 183.

(85) E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., pp. 74-75.

(86) S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 174.

(87) Sebbene non sia possibile qui approfondire la questione, non si può non segnalare come la “familiarità” dell’immaginario rivoluzionario con la tematica apocalittica che emerge da queste narrazioni sia riconducibile direttamente a Marx: si veda a tal proposito il capitolo quarto de *La fine del mondo* dedicato a *Il dramma dell’apocalisse marxiana*, dove de Martino prende in esame le tesi di Norman Cohn, Wilhelm Emil Mühlmann e Mircea Eliade per cui la rivoluzione comunista e la successiva costituzione di una società senza classi, nella teorizzazione marxiana, ripresenterebbero le strutture mitologiche tipiche della tematica apocalittica (si tratta peraltro di tesi ben presenti a Jesi e discusse in *Spartakus*). Cfr. E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., pp. 415-462.

(88) V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 131.

(89) Ivi, p. 32.

(90) D. GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Bari, Laterza, 2015, p. 56.

(91) L’autoesilio come metafora sembra in effetti attagliarsi molto bene anche alle differenti evoluzioni della contestazione e del conflitto sociale dopo la sconfitta del lungo Sessantotto: Paolo Virno, in un bilancio sullo stato di cose nell’epoca controrivoluzionaria post-sessantottesca, ha per esempio evidenziato il fatto che «i centri sociali, moltiplicatisi in tutto il paese fin dai primi anni ottanta», nuovi punti di riferimento per l’antagonismo politico, «hanno dato corpo a una scelta di *secessione*: secessione dalle forme di vita dominanti, dai miti e dai riti dei vincitori, dal frastuono mediatico. Questa secessione si è espressa come marginalità volontaria, ghetto, mondo a parte», secondo una «vocazione a costituire una “riserva indiana” che, quasi sempre, ha contraddistinto (e intristito) quella esperienza» (NANNI BALESTRINI, PRIMO MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 652-653).

(92) Va qui ricordato molto brevemente che una simile dicotomia non informava solo l’immaginario dei rivoltosi del Sessantotto, ma, per esempio, delineava anche strategie ben distinte nell’ambito delle formazioni politiche rivoluzionarie, clandestine e non: basti pensare al contrasto tra i GAP di Giangiacomo Feltrinelli, che pianificavano una guerriglia di montagna il cui schema rievocava tanto la dottrina guevarista che la lotta partigiana, e quel Collettivo Politico subito definitosi “Metropolitano” da cui nacquero le Brigate Rosse – senza contare i gruppi extraparlamentari come Potere Operaio, la cui idea di rivoluzione era inscindibile dal contesto urbano.

(93) D. HARVEY, *Città ribelli*, cit., p. 16.

(94) E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., pp. 463-464.

QUANDO SI RICOMINCIA DA UN SASSO: PIER LUIGI BACCHINI 'POETA SCIENZIATO'.

A PROPOSITO DI CONSIDERAZIONI SU UN MASSO

A Camillo Bacchini
– allievo un tempo, oggi amico –
amorevole attento custode
della memoria poetica paterna.

0. Premessa storico-critica

Se c'è una data di cui si possa dire “questo è l'ingresso chiaro e ufficiale della scienza nella poesia italiana del Novecento”, tale data è il 1981, corrispondente all'uscita della raccolta *Distanze fioriture* di Pier Luigi Bacchini(1). È questa la raccolta, è questo il poeta(2) cui va ascritta una sorta di ‘nuovo inizio’(3).

Bacchini poi, sia chiaro – lo andiamo ripetendo da parecchio tempo(4), ma forse non sarà disutile ribadirlo – non fece mai parte del bel gruppo attorno ad Attilio Bertolucci, quello che Pasolini ebbe a definire felicemente ‘Officina parmigiana’: seguì invece un suo personale cammino, più difficile proprio anche perché solitario, fuori da quella che allora era da noi la strada maestra(5), segnata dal grande magistero bertolucciano, quella in particolare d'una mirabile elaborazione e tenuta lirico-elegiaca. Tanto che, quando uscì *Distanze fioriture*, fu una bella sorpresa trovare il risvolto – guarda un po'! – proprio di Bertolucci, che accoglieva infine quel «poetino»(6), che lui non aveva – pare – né particolarmente apprezzato né aiutato, almeno fino a quel momento(7). E lo accoglieva ora puntando su una sorta di possibile continuità con la tradizione che faceva capo a lui stesso, cioè ad Attilio; insomma come se Bacchini, pur partendo poeticamente da un altro punto d'inserzione, avesse incontrato infine, sotterraneamente, le profonde ‘patrie radici’. Scrive difatti in tale risvolto di presentazione:

Si legga il libro per intero, [...] e alla fine si avrà la netta percezione che, come tutti i poeti veri, Bacchini non ha svoltato dal suo cammino, non è uscito dalla sua piccola infinita patria, ma vi si è radicato anche di più, lasciando che le radici [...] entrassero più a fondo, si diramassero più in là, alla ricerca di nutrimento.

Bacchini dunque, alla fine – cioè dopo due raccolte in quattordici anni(8), e dopo altri tredici anni – alla terza raccolta viene assunto, anche dal Maestro degli officineschi parmigiani, tra i «poeti veri». Dal canto suo, Bacchini in effetti non negò mai che Bertolucci gli fosse stato comunque maestro, e si capiva che pensava soprattutto, oltreché all'*auctoritas* incarnata da Attilio, al suo mirabile saper fare versi, saper fare poesia. Si veda semmai, proprio per questi aspetti, un interessante e intenso ricordo *post mortem* di Attilio scritto da Bacchini(9). In tali pagine Pier Luigi accenna, fra l'altro, a una propria poesia di *Visi e foglie* dedicata «ad Attilio Bertolucci» – *Un po' un gioco con i soliti fiori (a bottega)*(10) – dove la parentesi stessa del titolo alludeva al ‘tirocinio’ del giovane poeta alla ‘bottega’ bertolucciana, e il testo è una sorta di campionatura di ‘ammonimenti’. E conviene ricordare anche la poesia *Verso sera* che Bacchini scrisse alla morte di Bertolucci (14 giugno 2000), in cui è rievocato il loro rapporto e i ‘debiti’ del più giovane rispetto al maestro. Così la prima strofa (di quattro)(11):

Sotto un pergolato
vino bianco
avevi occhi rapidi
bruni; mi stavi versando un no. In altri giorni
con riti gentili
mi hai donato insegnamenti. Persino di moda. Questa
è l'esperienza che ho di te. E che ci siamo dati del tu
dopo più di venticinque anni.

Tornando a *Distanze fioriture*, quel che stupì, o avrebbe dovuto stupire (ma forse non fu colto subito, comunque non dai più: prevaleva allora la ‘festa’ per un poeta nuovo in una pur opinabile scia officinesca) fu la postfazione di Giorgio Cusatelli(12) che individuava un percorso, partenza e arrivo, decisamente diverso: da una «iniziale maniera neo-leopardiana» di quell’«inverosimile ritardatario», di quell’«isolato» (*scilicet* Bacchini), addirittura all’approdo dalle parti dello sperimentalismo. Cusatelli puntava cioè su elementi pressoché contrari al magistero bertolucciano, come, anzitutto, il nuovissimo «impianto ideologico»:

Un sistema binario, articolato nell’accettazione della scienza come nomenclatura del mondo, e parallelamente nell’estrpolazione di un *topos*, la morte [...]. Poi, le soluzioni stilistiche: il testo è formato dal lessico scientifico, [...] attraversato da vibrazioni ‘sentimentali’ finissime.(13)

Mentre, insomma, Bertolucci ipotizzava e preferiva scorgere una sorta di pur carsica e tranquillizzante continuità rispetto alla ‘piccola patria’ comune(14), Cusatelli invece considerava proprio lo strappo, l’innovazione, l’‘ideologia’ nuova, cioè la scienza assunta come «nomenclatura del mondo»: dunque il «lessico scientifico» (ancorché non positivistico) assunto quale linguaggio poetico, inteso e usato (come vedremo appresso) in senso conoscitivo e propositivo; e la ricongiunzione dell’«isolato» Bacchini «a punte di sperimentalismo davvero autentico», sperimentalismo che con Parma c’entrava poco o nulla, e che lo riconduceva a letture diverse e a ben altri respiri ed esiti, in una dimensione europea sovra-temporale che da Lucrezio a Dante a Leopardi si lega alle esperienze di Benn e di Ponge, e che poi, nei libri successivi di Bacchini, si evolverà ulteriormente verso altre dimensioni, sintetizzandosi con la Storia, con la Mitologia, con la poesia anglosassone, persino con la cultura orientale dello *haiku*.

Ecco insomma: Cusatelli non si peritava di andare asciuttamente in un’altra direzione, a onor del vero proprio contraria, rispetto a quella del suo pur rispettato e amato Maestro e amico, ed indicava la divergente e profonda rivoluzione di Bacchini(15); e questo entro il medesimo libro che portava ad apertura il risvolto di Bertolucci(16). Onore dunque anche all’autonomia di Giorgio Cusatelli, e alla sua intelligenza critica, primo a cogliere, a definire, a delineare la qualità innovativa di Bacchini in un nuovo rapporto tra poesia e scienza per la conoscenza del mondo; perché la parola scientifica, in sé denotativa, diviene sì, nella poesia di Bacchini, anche connotativa, ma – si badi – senza negare la propria originaria denotatività scientifica. Si potenzia dunque per raggiungere l’oggetto senza perdersi nel significante e, nello stesso tempo, senza rimanere limitata e circoscritta all’oggetto stesso. Una ‘lezione’ fondamentale; che oggi si riverbera, sempre di più, su molta nuova poesia(17).

1. Un manifesto implicito (tra referto scientifico e intrusioni dell’io)

Ora, quasi manifesto di un nuovo mondo – quantomeno di un nuovo modo della poesia italiana del Novecento di rapportarsi alla vita nel mondo – ecco il testo di *Considerazioni su un masso*(18):

1. Specie casta del geoide.
2. Giallognolo verdastrò
3. e lunghe piogge, chi sa perché
4. non ti avevo riconosciuto prima, sasso
5. roccia
6. raggiera d’angoli cristalli odiati a scuola.

7. Mi sei apparso nell’ombra del bosco, dall’umidità
8. affioravi come una schiena d’animale morto.
9. Ti eri frantumato senza sangue
10. o linfa senza dolore

11. né morte o vita.
12. Inerzia
13. peso: l'opposto del divino.
14. Ti ho accarezzato per la prima volta
15. sede dei torrenti d'estate asciutti e vani.

16. Ti accarezzavo. Le acque ti avevano in parte levigato
17. e mi parevi buono benché sappia della tua insensibilità.
18. Da te ha proceduto la vita
19. e fai le due dimore degli uomini. Mi sostenti
20. hai sprizzato la scintilla.

21. Anche il fuoco non t'intacca
22. ma il vento
23. ma l'acqua ti erodono, la vegetazione ti ricopre
24. come una tomba. Sosti
25. in silenzio. Di te
26. so che sei l'impalcatura del mondo.
27. So che sei la memoria del mondo, graffita.

Vediamo. «Specie casta del geoide» – un attacco tra il definitorio e il vocativo – è già un'irruzione del lessico scientifico. Il 'geoide' infatti è la

«denominazione data da J. B. Listing(19) (1873) alla superficie della Terra, definita matematicamente come la superficie equipotenziale o di livello che limita la Terra, in ogni punto perpendicolare alla direzione del filo a piombo, quale si otterrebbe prolungando idealmente la superficie libera dei mari al disotto dei continenti» (Treccani.it).

Consultando poi il GDLI, che cita quale 'esempio d'uso' solo la definizione del linguista Bruno Migliorini(20), si potrebbe anche ipotizzare che il vocabolo non compaia, almeno fino alla data del dizionario stesso (vol. VI, 1970), in alcun testo 'creativo', almeno tra quelli spogliati. Quello di Bacchini è dunque verosimilmente, a quell'altezza cronologica, un *hapax* letterario; che, dipoi, sarà da considerarsi un *primum* nella letteratura creativa (semmai se n'abbiano ulteriori occorrenze). Ma prima ancora, nell'attacco stesso, verifichiamo che cosa si dice quanto alla prima parola, «specie»:

«Ogni organismo vivente, sia esso pianta, animale, fungo od organismo unicellulare, appartiene a una specie. La specie è l'unità minima di classificazione, ovvero il raggruppamento più piccolo in cui possono essere inclusi piante, animali o qualsiasi altro essere vivente» (Treccani.it).

Esseri viventi? Già: e come la mettiamo allora col «masso»? Vivente anch'esso (o forse 'anche lui') se fa parte della vita, della nostra vita?... È comunque una specie «casta» quella del geoide, quella che 'dipende' e 'discende' dal geoide, ovvero dalla terra *tout court* (se con 'geoide' s'intende anche appunto 'terra'); casta, la specie, perché minerale e dunque – è evidente – non coinvolta negli amori 'animali' con annessi e connessi. Tra gli annessi e connessi: nascita e morte. Il masso oggetto delle considerazioni è osservato insomma sia con cognizione scientifica, sia con affettuosità umana. Descrizione obiettiva: «giallognolo verdastro» (come in un referto medico-chimico). Considerazione anamnestica secca: «lunghe piogge» (*scil.* quelle che hanno modellato il masso). Poi un appunto personale fuori registro: «chi sa perché / non ti avevo riconosciuto prima, sasso / roccia / raggiera d'angoli cristalli...». Tuffo infine nel passato scolastico, con un *flashback*

personale improvviso: «cristalli odiati a scuola».

2. Digressione anamnestica

Ecco: la scuola, dove evidentemente la parte cristallografica delle scienze non l'aveva troppo coinvolto, anzi... E poi – aggiungiamo noi ora con calcolata digressione – l'università, che Pier Luigi aveva cominciato, intraprendendo studi di Medicina:

Mio padre, mio nonno, il mio bisnonno avevano tutti studiato medicina. Io ero destinato alla medicina. Quando poi mio padre morì – avevo solo quindici anni, e fu una tragedia, anche economica – io, mi dicevano, avrei dovuto assolutamente diventare medico. Insomma era un dovere morale. [...] Era un continuo dilemma. Tutte le volte che andavo a lezione, sul punto di entrare nel cancello dell'Ospedale, guardavo avanti per la via Emilia, e pensavo al Nord... pensavo che avrei potuto, invece di entrare in quel cancello, tirar dritto, andare lontano, verso quel Nord un po' favoloso che mi attirava... Milano... Giorgio Cusatelli lo ha capito nei miei versi, questo dilemma, e lo ha esposto molto bene. (21)

Così ebbe a dire infatti Cusatelli, nel 1981, presentando *Distanze fioriture* al Casino di Lettura di Parma (discorso pubblicato solo dieci anni dopo(22)):

Bacchini ha fatto studi di medicina e li ha discussi e contestati dentro di sé in modo molto profondo. Uso la parola *contestati* in questo senso: a me pare che *Distanze Fioriture* rifletta la reazione di un uomo della cultura post-positivistica alle forme esclusivamente positivistiche dell'insegnamento medico assunto almeno fino a una ventina di anni fa [...]. Bacchini ha patito questa dimensione restrittiva della vecchia medicina come un vero fatto traumatico. Siccome fin dall'inizio si è posto concretamente dei problemi di natura più che biografica addirittura biologica, ha sofferto di non poter vivere questi problemi, se si manteneva soltanto nell'ambito della vecchia cultura medica, in modo totale.

Quegli studi, erano stati «poi interrotti per seguire la vocazione poetica», come mi testimonia ancor oggi il figlio Camillo, depositario delle carte e dei ricordi biografici e poetici paterni; e aggiunge(23):

Sentiva dentro di sé la necessità imprescindibile e insieme l'insufficienza della scienza ad affrontare un percorso di conoscenza del mondo: la scienza, senza la poesia, non sarebbe bastata.

3. Incontro e memoria

Nelle due strofe successive (vv. 7-15, 16-20) il Poeta rievoca anzitutto, più che il 'ritrovamento', l'incontro col masso: apparizione e riconoscimento rispetto alla prima impressione di «animale morto» – («mi sei apparso nell'ombra del bosco, dall'umidità / affioravi come una schiena d'animale morto», vv. 7-8). Se mai avessimo l'automatica tentazione tutta letteraria di ricongiungerci, per una qualche sintonia, con la 'conchiglia fossile' dell'abate Zanella – quella famosa di un secolo prima (*Sopra una conchiglia fossile*, 1868) – sarà bene comunque tener presente, differenzialmente, non solo che quella era un pur prezioso 'soprammobile' dislocato in uno studio, ma soprattutto che era il reperto fossile d'una vita animale; mentre questo «masso» è anzitutto sé stesso, un «sasso», una «roccia», affiorante nel suo ambiente naturale. La descrizione-racconto che subito il Poeta abbozza è quella appunto del masso, asciutta, oggettiva, repertuale: «Ti eri frantumato senza sangue / o linfa senza dolore / né morte o vita» (vv. 9-11). La sua frantumazione-separazione dal geoide-madre non ha prodotto effusioni di sangue o linfa, non ha provocato dolore: la sua natura insomma non è soggetta né alla morte né alla vita; non appartiene né alla famiglia animale né a quella vegetale. Costatazioni scientifico-repertuali che si fan versi(24); e possono anche trasformarsi d'un tratto in lampi filosofici: «Inerzia / peso: l'opposto del divino». Di

poi il passaggio dal singolo masso a tutta la specie, generalizzando e moltiplicando: «Ti ho accarezzato per la prima volta / sede dei torrenti d'estate asciutti e vani» (vv. 14-15).

Il tu 'molteplice' si fa racconto nella terza strofa(25): «Ti accarezzavo. Le acque ti avevano in parte levigato / e mi parevi buono benché sappia della tua insensibilità» (vv. 16-17). E, a questo punto, con assoluta naturalezza, l'affermazione 'clamorosa': «da te ha proceduto la vita» (v. 18). Il 'clamore' sarebbe ed è ovviamente in un'ottica pervicacemente antropocentrica, o anche solo animal-centrica, entro cui appunto si manifesta quella che per noi (e anche per i vegetali) è la vita. E dunque Bacchini si preoccupa di chiosarlo in nota(26):

Da te ha proceduto la vita: va inteso nel senso che gli aminoacidi, costituenti fondamentali della sostanza vivente[,] sono formati da elementi chimici, dunque derivano dal mondo inorganico.

Quindi, in un'ottica scientifica, non può stupire questo – invece per altro clamoroso – «da te ha proceduto la vita» rivolto a un masso.

In più, il masso (sasso, roccia, pietra) costituisce – osserva ancora il Poeta concludendo la terza strofa – «le due dimore degli uomini» (v. 19), cioè la casa, dove l'uomo vive, e la tomba, dove dimorano le sue spoglie. E, ancora («Mi sostenti / hai sprizzato la scintilla», vv. 19, 20), fornisce all'uomo il sostentamento, il riparo e il fuoco; fuoco ch'è scaturito e scaturisce dalla sua scintilla, sprizzando da un sasso contro un altro sasso. Il masso è dunque un... nostro parente. Ed è anche «buono» («mi parevi buono», v.17): sì un parente buono, benché insensibile.

4. Conclusione

Se «la scintilla» ha chiuso la terza strofa, «il fuoco» apre la quarta ed ultima(27) (vv. 21-27); il fuoco da cui il masso non è intaccato, mentre è soggetto, il masso, all'erosione dei venti e delle acque: «Anche il fuoco non t'intacca / ma il vento / ma l'acqua ti erodono» (vv. 21-23). Facciamoci caso, è come se si stessero declinando le proprietà fondamentali di un minerale in un referto analitico, o anche le si stesse leggendo da un libro di scienze: resistenza ad agenti esterni, degradabilità...

Ma poi ecco la 'sepoltura': sì, anche i massi hanno la loro sepoltura, sepoltura naturale («la vegetazione ti ricopre / come una tomba», vv. 23-24), anche se ovviamente non si può parlare di 'morte' per un masso (come già dichiarato all'inizio: né vita né morte) ma solo di stasi e di silenzio («Sosti / in silenzio», vv. 24, 25) sotto quella ricopertura vegetale, come in una tomba. Soprattutto, a pensarci, come in una di quelle tombe abbandonate, senza nome, senza identità. Il poeta però, raccogliendo le fila di tutto quel che fin qui ha esposto, può dire almeno che cosa ora – avendolo rammentato e riconsiderato – sa di un masso, che cosa gli resta conoscitivamente di quel masso, quel frammento di geoide e, più in genere, della «specie casta del geoide»: «Di te / so che sei l'impalcatura del mondo. / So che sei la memoria del mondo, graffita» (vv. 25-27).

Un invidiabile epitaffio, nevvvero?

Paolo Briganti

Note.

(1) PIER LUIGI BACCHINI, *Distanze fioriture*, con un risvolto critico di ATTILIO BERTOLUCCI e una postfazione di GIORGIO CUSATELLI, La Pilotta, Parma 1981. Poi, considerando le cose più da vicino, la datazione potrebbe essere anche arretrata agli anni Settanta, sulla scorta di alcuni componimenti anticipati in sedi prestigiose come «Nuovi Argomenti», 1974, n. 37 (*Flora sulle dune e tra scogli e sabbia, L'infuso di tiglio, Effetti del buon governo*), l'«Almanacco dello Specchio» Mondadori, 1978, n. 7 (*Tripudio, Il figlio, Chiurlo, Considerazioni su un masso*); «Italianistica», 1979, n. 1 (*Su una pianta eocenica di Bolca, Paesaggio, Poeti*) in cui vengono pubblicati testi compositivamente addirittura degli anni Sessanta.

(2) PIER LUIGI BACCHINI: Parma 29 marzo 1927 - 5 gennaio 2014.

- (3) Tra i critici che oggi considerano Bacchini quale «uno dei maggiori poeti italiani» – come noi del resto, e da tempo – è da segnalare DANIELA MARCHESCHI che, nel saggio *Pier Luigi Bacchini o le meccaniche dell'anima* (Zona Franca, Lucca 2009), sottolinea appunto l'ingresso della scienza nella sua poesia: «Ci sono finalmente la moderna Fisica, la moderna Medicina e Biologia nella poesia di Bacchini, che attinge a queste scienze senza pregiudizi pseudo-umanistici» (p. 7). La stessa Marcheschi apre la successiva *Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia* (Mursia, Milano 2016) con Bacchini quale capostipite dell'innovazione (pp. 19-24).
- (4) Si considerino almeno, fra i nostri numerosi interventi in una trentina d'anni (dal 1992): PAOLO BRIGANTI e MAURIZIO SCHIARETTI, *I tuoi teneri stami, i versi*, Silva, Parma 1998; BRIGANTI&FRIENDS, *Per gli 80 di Bacchini. Omaggio a Pier Luigi Bacchini che compie ottant'anni*, Uni.Nova, Parma 2007; P. BRIGANTI, *Pier Luigi Bacchini, poeta scienziato*, in *Storia di Parma*, vol. IX, *Le Lettere*, Mup, Parma 2012 pp. 464-474; P. BRIGANTI, *Pier Luigi Bacchini, ultimo atto: echi da una provincia aux anciens parapets*, AA.VV., *Da Dante al Novecento: in onore di Alfredo Cottignoli*, a cura di SEBASTIANA NOBILI, PAOLA VECCHI GALLI, GINO RUOZZI, VITTORIO RODA, Pàtron ed., Bologna 2014, pp. 249-259. Infine, P. BRIGANTI, *I 'versi spezzati' di Bacchini (e altre contingenze fra cronaca e storia)*, Atti del convegno *Quel problema del cielo* (Parma, 20 ottobre 2018) sull'opera di Bacchini (in attesa di pubblicazione presso Giuliano Ladolfi editore).
- (5) Il percorso di Bacchini è del resto interamente e ottimamente disegnato da ALBERTO BERTONI in *Una biografia poetica* (in stretta connessione con le finali *Notizie sui testi*), introduzione finissima all'eccellente 'Oscar poesia': PIER LUIGI BACCHINI, *Poesie. 1954-2013*, a cura di A. BERTONI, bibliografia a cura di CAMILLO BACCHINI, Mondadori, Milano 2013. Tale edizione, del resto, è quanto di meglio si possa ad oggi desiderare per attraversare nella sua interezza e complessità la poesia di Bacchini.
- (6) In ATTILIO BERTOLUCCI – VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, Garzanti, Milano 1994, p. 247.
- (7) Salvo forse per un'occasione segnalata da Bertoni in *Una biografia poetica*, cit.: «[...] Sarebbe stato Bertolucci [...] a indirizzare il secondo libro di Bacchini a un altro editore "piccolo, ma pregiato" come De Luca di Roma» (p. IX).
- (8) *Dal silenzio d'un nulla*, con una nota introduttiva di FRANCESCO FLORA, Schwarz, Milano 1954; *Canti familiari*, De Luca, Roma 1968.
- (9) P. L. BACCHINI, *Per Attilio Bertolucci*, in «*Sul declinare dell'anno...*». *Una giornata per Attilio Bertolucci a cento anni dalla nascita*, Atti del convegno di studi tenuto nell'Aula Magna dell'Università di Parma il 6 dicembre 2011, a cura di PAOLO BONGRANI, PAOLO BRIGANTI, GIULIA RABONI, Diabasis, Parma 2014, pp. 123-127.
- (10) P. L. BACCHINI, *Visi e foglie*, Garzanti, Milano 1993, pp. 98-99. Oggi in *Poesie. 1954-2013*, cit., pp. 116-117.
- (11) La poesia *Verso sera* venne 'donata' da Bacchini, inedita, agli organizzatori del Convegno del 2011 («*Sul declinare dell'anno*», cit.); pubblicata negli *Atti* alle pp. 130-131.
- (12) G. CUSATELLI, *Sereno tenui rumori vento*, in P. L. BACCHINI, *Distanze fioriture*, cit., pp. 203-205.
- (13) *Ibidem*, p. 204 (anche gli *excerpta* discorsivi precedenti e seguenti).
- (14) A. BERTOLUCCI, rivolto anepigrafo a P. L. Bacchini, *Distanze fioriture*, cit.: «[...] Il quasi futurismo affettuoso di Bacchini è tutto volto verso salvie, ireos, glicini: come si sa immortali, rinascanti ad ogni primavera. / Nel ricco 'libro d'ore parmigiane' (città e, più, villa in prima collina) di questo ultimo Bacchini tornano le donne (la donna), i figli nati e non nati, i parenti, la gente familiare nell'*habitat* familiare: insomma i temi di sempre di questo poeta di una discrezione ma di una non arrendevolezza alle mode [...], di una coerenza ma anche vitalità e capacità di rinnovarsi nella continuità, non comune».
- (15) Si mormorava, già allora, di qualche 'tensione' editoriale circa la presenza della postfazione di Cusatelli... Ma son rimasti mormorii non meglio accertabili.
- (16) M'è occorso peraltro di osservare (in *Pier Luigi Bacchini, ultimo atto...*, cit., p. 260) che, però, si trattava sì di «due prospettive critiche [...] opposte» ma forse anche, nei fatti «insperatamente sinergiche», quantomeno sul piano della possibile accoglienza.
- (17) Rinvio per tali profezioni a LUCA ARIANO, *La scienza nella poesia contemporanea: da Pier Luigi Bacchini alle poetiche dell'oggi*, in «*Atelier*», n. 91, ottobre 2018, pp. 8-13 (di cui è attesa ulteriore versione negli Atti del convegno *Quel problema del cielo*, cit., presso Giuliano Ladolfi editore).
- (18) P. L. BACCHINI, *Considerazioni su un masso*, in *Distanze fioriture*, cit., p. 30. Anticipato, come s'è detto, sull'«*Almanacco dello Specchio*» Mondadori, 1978, n. 7, insieme ad altri tre testi. Oggi in *Poesie. 1954-2013*, cit., pp. 18-19.
- (19) JOHANN BENEDICT LISTING (1808-1882): matematico, fisico e geodeta tedesco.

- (20) In *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. VI, UTET, Torino, 1970, ad vocem 'Geoide': «Migliorini: “Superficie di livello terrestre corrispondente al livello medio del mare prolungato idealmente attraverso i continenti (e rappresenta matematicamente la figura della terra)”». Tale citazione del GDLI è tratta da BRUNO MIGLIORINI, *Parole nuove* (Hoepli, Milano 1963), cioè da una pubblicazione linguistica, non letteraria.
- (21) In P. BRIGANTI e M. SCHIARETTI, *I tuoi teneri stami, i versi*, cit., pp. 14-15. Le righe riportate provenivano da un'intervista rilasciata da Bacchini a Paolo Briganti, *La poesia? È libera. Tanto nessuno la legge*, in «Corriere di Parma», Natale 1992; poi ripubblicata anche come *Proto-intervista a Bacchini (1992)*, in BRIGANTI&FRIENDS, *Per gli 80 di Bacchini...*, cit., pp. 212-213.
- (22) G. CUSATELLI, *Dieci poesie di Pier Luigi Bacchini con un discorso di Giorgio Cusatelli*, in «Aurea Parma», fasc. II, 1991, pp. 146-150.
- (23) Messaggio di Camillo Bacchini a P.B., 11 aprile 2021. In questo stesso messaggio, Camillo ribadisce la 'coniugazione' di due 'ambienti' familiari scientifici: «Bacchini per tradizione familiare ha due impulsi di questo tipo: così forti e totalizzanti, non potevano sussistere in una medesima vita temporale e terrestre. Una doveva essere sacrificata per l'altra. Bacchini ha fatto la sua scelta. Ha scelto la poesia. Ma il contatto ravvicinato con la scienza (grazie agli studi, grazie alla compagna di una vita, la moglie Maria Luisa Rondani, laureata in Scienze Naturali e docente) ha fatto sì che essa fosse una presenza biografica e fisica costante nella sua esistenza. La dimensione autobiografica in cui si manifesta questo confronto, ineludibile per il Bacchini, viene quindi risolta con lo studio e successivamente con il matrimonio».
- (24) Nulla diciamo qui della peculiare natura dei versi di Bacchini: l'abbiamo variamente fatto negli anni in varie occasioni, l'ultima delle quali, specifica, è il recente *I 'versi spezzati' di Bacchini...* (art. cit.) in attesa di pubblicazione (Cfr. n. (4)).
- (25) Il collegamento tra seconda e terza strofa è del tipo *coblas capfinidas* (verbalmente, concettualmente): «Ti ho accarezzato...» // «Ti accarezzavo». Insomma, una ripresa discorsivo-narrativa.
- (26) P. L. BACCHINI, *Distanze fioriture*, cit., p. 95; poi in *Poesie. 1954-2013*, cit., p. 59. Ma lo si sarebbe potuto intendere, in modo magari meno raffinato, anche senza la nota d'autore, solo pensando che, da un punto di vista scientifico, la parentela fra una roccia e un essere animale (beninteso compresi l'uomo) sta quantomeno nella componente minerale, considerando che il corpo umano nella sua massa è costituito al 99% da sei elementi: ossigeno, carbonio, idrogeno, azoto, calcio e fosforo.
- (27) Collegamento dunque, anche questo, a *coblas capfinidas* (vedi *supra*, nota 25), di tipo concettuale: «scintilla» // «fuoco».

1. Il linguaggio degli uccelli

Studi recenti(1) sulla relazione tra l'uomo e l'ambiente hanno riportato l'attenzione sui linguaggi del mondo animale e vegetale, contestando con prove e argomentazioni la presunta esclusività dell'animale umano nel comunicare. Nel contesto di queste ricerche rinnovato vigore assumono le indagini sul linguaggio degli uccelli, tema strettamente connesso con il racconto biblico della lingua prebabelica e con altri miti diffusi nel grande mondo mediterraneo relativi alla comunicazione tra gli esseri viventi nell'età dell'oro(2), e che può annoverare infinite variazioni, dall'utopia in chiave satirica di Aristofane (*Gli uccelli*) in cui l'integrazione tra uomo e natura si gioca con l'apprendimento, da parte dei «barbari» uccelli, della perfetta lingua greca, verso quindi una umanizzazione dei volatili, alla funzione oracolare e profetica riconosciuta agli uccelli e alla loro misteriosa lingua dai sapienti greci e dagli sciamani, da dèi ed eroi della mitologia norrena e dai mistici sufi. Agli uccelli predica San Francesco in uno dei Fioretti più noti, da cui Pasolini ricava modelli e ispirazione per dirigere, nel 1966, *Uccellacci e uccellini*, mettendo in scena l'analisi della mutazione antropologica in corso. Nel processo di costruzione dell'allegoria del corvo, Pasolini(3) stesso dichiara di aver trovato indicazioni utili in due libri di Fortini appena pubblicati, *Verifica dei poteri* (Il Saggiatore, 1965) e *Profezie e realtà del nostro secolo* (Laterza, 1965), e nella voce del volatile si avverte – ha notato Lenzini(4) –, occultata dalla cadenza emiliana di Francesco Leonetti, il tono questionante del poeta e saggista fiorentino, con l'accentuazione parodica, richiesta dall'impianto drammaturgico, dei tipici tratti profetici e pedagogici.

Tende l'orecchio all'ascolto dei versi degli uccelli Palomar di Calvino, che il 10 agosto 1975 si affaccia dalla terza pagina del "Corriere della sera" con un articolo tripartito: *Il fischio del merlo, Del prendersela coi giovani, I Lotofagi*. I primi due atti confluiranno poi nel volume del 1983, mentre l'ultimo contribuirà a comporre *Le Odissee dell'Odissea*(5). Nel *Fischio del merlo* Palomar si pone in ascolto del canto degli uccelli, si concentra a distinguere «verso da verso», si impegna a delineare un denso catalogo di tipologie sonore di complessità crescente («cinguettii puntiformi, trilli di due note una breve una lunga, zirli brevi e vibrati, chioccolii, cascatelle di note che vengono giù filate e s'arrestano, riccioli di modulazioni che si curvano su se stesse, e così via fino ai gorgheggi»(6)) e a ipotizzarne le funzioni (di accoppiamento, di circoscrizione del territorio, di appartenenza alla specie). Ma l'ossessione tassonomica dell'osservatore/ascoltatore si arresta di fronte all'impossibilità di procedere oltre nella segmentazione del flusso sonoro a cui si attribuisce una funzione segnica. È un'incapacità che viene attribuita a un'interruzione della trasmissione del sapere da una generazione all'altra:

Sente questa sua ignoranza come una colpa. Il nuovo sapere che il genere umano va guadagnando non ripaga del sapere che si propagava solo per diretta trasmissione orale e una volta perduto non si può più riacquistare e ritrasmettere: *come quello che gli sarebbe stato facile raccogliere da un ultimo depositario, se avesse prestato più attento orecchio nella fanciullezza al canto e al volo degli uccelli e alla voce di suo padre che puntualmente glie li nominava ogni volta*. Al culto della precisione nomenclatoria e classificatoria, *praticata dai genitori forse con troppa insistenza didascalica*, il figlio aveva preferito l'inseguimento continuo d'una precisione insicura nel definire il modulato, il cangiante, il composito: cioè l'indefinibile. Ora il signor Palomar farebbe la scelta opposta, e seguendo il filo dei pensieri risvegliati dal canto degli uccelli la sua vita gli appare un seguito d'occasioni mancate (*ibidem*(7)).

Il riferimento ai genitori dell'autore – alla passione per la caccia del padre, ma anche all'impegno della madre, Eva Mameli Calvino, in difesa degli uccelli(8) – scompare nel libro, generando, come nota Barenghi, «un sospetto di genericità»(9). Nell'articolo, invece, questa nota funziona come l'accenno di un motivo che sarà pienamente comprensibile nel secondo tempo dell'argomentazione, *Del prendersela coi giovani*, in cui Palomar riflette sulla distanza tra le generazioni. Nella prima

parte, invece, Palomar riconcentra la propria attenzione verso il mondo attraverso l'individuazione del fischio del merlo: l'osservazione del comportamento dell'animale diventa così l'occasione per riconoscere uno sfrangiamento tra le categorie dell'umano e del non-umano. Una porosità che Calvino aveva messo a tema nel dialogo 'pensato' tra Palomar e una tartaruga, racconto inedito risalente all'estate del 1977 in cui la specificità del linguaggio umano, e del pensiero, viene messa in questione per allargare la prospettiva narrativa a una dimensione cosmologica(10). Con gli uccelli l'esperienza dell'osservazione appare ironicamente dominata da un'ipoteca di antropocentrismo: i corvi «camminano sul prato come se la loro vera vocazione fosse di bipedi terrestri, e si divertissero a stabilire analogie con l'uomo». Successivamente la prospettiva fenomenologica si ribalterà, e nel libro sarà l'osservatore che, attribuendo una rilevanza semantica alle pause di silenzio tra un fischio e l'altro, giungerà a immaginare un'analogia profonda tra i due domini, e l'inserimento del dialogo con la moglie, che si rivela in realtà la giustapposizione tra due monologhi in cui la comunicazione avviene attraverso i silenzi, serve a dare plastica evidenza a questa intuizione. Palomar scopre una continuità profonda tra l'umano e il non-umano; ma il suo è solo un approdo momentaneo, destinato a svanire di fronte all'eterna, angosciata questione sull'origine del linguaggio. Nella seconda parte dell'articolo il confronto si sposta all'interno del campo dell'umano, ma viene segnalata un'analogia distanza, questa volta generazionale: Palomar rimane sospeso tra la considerazione della frattura che si è venuta a creare a causa della 'mutazione antropologica', direbbe Pasolini, e il ricordo della separazione che egli da giovane avvertiva nei confronti degli adulti. Prova quindi a superare il blocco antinomico procedendo dialetticamente:

Il signor Palomar oscilla a lungo tra questi due modi di considerare la questione. Poi decide: - Non c'è contraddizione tra le due posizioni. La soluzione di continuità tra le generazioni dipende dall'impossibilità di trasmettere l'esperienza, di far evitare agli altri gli errori già commessi da noi. La vera distanza tra due generazioni è data dagli elementi che esse hanno in comune e che obbligano alla ripetizione ciclica delle stesse esperienze, come nei comportamenti delle specie animali trasmessi come eredità biologica: *non è data dagli elementi di vera diversità che sono il risultato dei cambiamenti irreversibili che ogni epoca porta con sé, cioè sono la nostra eredità storica, la vera eredità di cui siamo responsabili*, anche se talora inconsapevoli. Per questo non abbiamo niente da insegnare: su ciò che più somiglia alla nostra esperienza non possiamo influire; in ciò che porta la nostra impronta non sappiamo riconoscerci.(11)

La soluzione di Palomar conferma invece il suo commiato dalla storia e dalla dialettica maturato alla fine degli anni Sessanta(12). Per Calvino la somiglianza tra padri e figli rientra nel dominio del biologico, e non è comunicabile; le differenze, invece, appartengono alla storia, alla cultura. Il 22 agosto interviene Fortini, sempre sul "Corriere", a rimproverare a Calvino questa impostazione neo-illuminista che lo rende «apologeta di ciò che è, di quel che Adorno avrebbe chiamato l'«identico»», e lo conduce a depurare biologia e fisiologia dei caratteri storici, dimenticando così che «il riconoscimento della umana determinazione biologica, della "condizione umana" come necessità corporea e processo materiale di sviluppo ed entropia, questo riconoscimento è esso stesso il risultato di uno sviluppo sociale e storico, di una cultura e di una classe»(13). Per Fortini l'errore di Calvino, imputabile anche alla sua passione per la chiarezza, affonda in un materialismo non corretto dalla dialettica e che rischia di scivolare in un nominalismo dove «la conversazione col merlo, fra celia e serietà, può tentare di istituirsi davvero». Fortini ribalta completamente l'assunto calviniano: il riconoscimento del dato biologico avviene all'interno di un processo culturale, e come tale va considerato.

Ma quel che il giovane sperimenta in proprio, gli errori che commette, le frustrazioni che deve patire, i rapporti che deve stabilire con la propria identità fisiologica e psicologica non sono scritti nel codice genetico più che nel codice storico-sociale, anzi il riconoscimento della umana determinazione biologica, della «condizione umana» come necessità corporea e processo materiale di sviluppo ed entropia, questo riconoscimento è esso stesso il risultato di uno sviluppo sociale e storico, di una cultura e di una classe (*ibidem*).

Quindi il fondamentale compito dei “padri” non consiste nel trasmettere ai figli il ricordo delle esperienze vissute ma nel servirsi «della *interpretazione* (che oggi credo di poter compiere) *del contesto culturale in cui le avevo vissute e proporlo ad essi perché lo confrontino col proprio*» (*ibidem*, corsivo dell’autore). L’operazione è resa più ardua, quasi inattuabile, in un presente definito con lessico pasoliniano «regime di grandi mutazioni», e viene ulteriormente chiarita: «quel che cerco insomma di far intendere ai giovani è proprio che quanto essi ritengono naturale non lo è, che ogni segno è umano-storico e che quindi può-deve essere mutato» (ivi, p. 123). Dopo un richiamo alla *Morte di Ivan Il’ič* di Tolstoj, Fortini conclude con un invito pedagogico e un programma politico:

Lavoriamo (continuerò a dire ai giovani, davanti ai quali Calvino finge di ammutolire e di passare, come Parsifal, al “latino degli uccelli”), lavoriamo a mutare i rapporti di produzione; e così facendo anche l’indicibile delle esperienze vitali verrà circuito, ridotto, ritualizzato, grammaticalizzato. La “civiltà” potrebbe non essere altro che questo: il discorso ininterrotto sull’indicibile e la sua trasmissione (ivi, p. 124).

In una risposta pubblicata due giorni dopo, Calvino riconosce la correttezza delle critiche mosse, rivendica il proprio tentativo di liberarsi dalla presunzione dell’antropocentrismo per riguadagnare uno sguardo sulla storia, sull’orizzonte naturale che comprende anche la specie dell’*homo sapiens*, sui rapporti di produzione che legano in simbiosi uomo e macchina, ma conclude scetticamente che non può partecipare allo sforzo di elaborazione e promozione sollecitato da Fortini, ma può solo cercare, dietro la maschera di Palomar, «che il complesso meccanismo di processi come questo faccia da modello al suo uso della parola e all’ordine dei suoi pensieri»(14). La controreplica di Fortini rimarrà confinata in quell’opera polimorfa che è *Un giorno o l’altro*: il rifiuto dell’antropocentrismo viene velocemente rintuzzato e la fallacia della costruzione calviniana è beffardamente svelata: «il processo di interpretazione della natura (canto di uccello, moto di onde) si conclude in apparenza con un ironico scacco ma ha la propria vittoria in se stesso, nella propria formalizzazione letteraria, *nel lieve cigolio della descrizione-interpretazione* [...]. E gli scrittori vogliono farci credere di parlare non antropocentricamente di uccelli e di onde quando in verità parlano solo della parola; ossia di quell’ultimo “vestigio di presunzione antropocentrica” di cui dicono volersi spogliare»(15). «La peggiore capitolazione indotta da uno smarrimento politico» – scrive nell’*Ospite ingrato* – «non è di ritirarsi a guardare le nuvole ma di guardare il passaggio delle cose umane come fosse di nuvole»(16).

2. I Lotofagi e la crisi della presenza

Il tema della terza parte dell’articolo di Calvino, intitolato *I Lotofagi* e imperniato sull’oblio, viene ripreso da Fortini in numerosi interventi, costituendo una costante del suo ragionamento sulla diffusione del nichilismo. In particolare in *Se il giovane deride il mondo degli adulti*, pubblicato sul “Corriere della sera” il 17 gennaio 1982(17), a essere criticata è la tendenza, ravvisata tra gli adolescenti, alla derisione degli adulti: in questa «cultura dello scherno», figliata dalle avanguardie e nutrita dal «surrealismo di massa», viene ravvisata non una tensione a sovvertire l’ordine costituito, ma a conservare l’esistente prolungando il cosiddetto «*moratorium* (sinistra locuzione) giovanile, ossia il tempo d’attesa dentro e fuori dal lavoro» (ivi, p. 126). Si comprende, a questo punto, che cosa intendesse Fortini quando invitava Calvino a lavorare per mutare i «rapporti di produzione», in modo da ridurre, grammaticalizzare «l’indicibile delle esperienze vitali». Lo aveva detto nel 1980, in occasione di una conferenza all’Università di Ginevra dal titolo *Metrica e biografia*: «è impossibile e suicida separare le condizioni della scrittura e della lettura dalla riproduzione materiale della esistenza biologica, dunque dal principio di realtà o, per essere meno chiari ma più allusivi, dai modi e dai rapporti di produzione»(18). In *Il controllo dell’oblio*(19) viene richiamato «l’oblio omerico, quello che toglie ogni ricordo della patria e ogni nostalgia», e se ne denuncia la diffusione, dal momento che è diventato «un bisogno collettivo» (I, p. 136).

Andando contro la lezione degli amati maestri Proust e Benjamin, Fortini avverte che i processi di estetizzazione avviati dalla modernità hanno ridotto e svalutato la funzione del «ricordo», cioè di una memoria volontaria, collettiva perché verbalizzabile, ed esasperato invece il ricorso alla «memoria involontaria», quindi rendendo di massa l'esperienza delle epifanie e delle interruzioni del cuore. Gli «episodi di memoria involontaria preconsoci o subliminali (come li chiamava Joyce; che parlava anche di “epifanie”») si riducono in questo modo a «piccoli cerimoniali dell'angoscia e della privata superstizione, a delizie coatte, a forme degradate di mistica» (ivi, p. 134).

Fortini riscontra anche nel calo generalizzato dell'attenzione – aspetto che continuerà a essere denunciato anche in interventi successivi, come in *Per una ecologia della letteratura* (I, pp. 272-292) – un altro dei sintomi correlati al fluire della «congerie dei frammenti memoriali emergenti da esperienze scomparse» che diventa «medium delle nostre giornate, un glutine attraversato da pulsazioni e da soprassalti» (I, p. 135), e che infine «si ricollega al tema delle adolescenze prolungate e del sarcasmo come cultura del nullismo, dunque, della assenza di “ricordo”, e quindi di storia, per chi vuole sapere qualcosa del proprio passato e di quello del proprio padre» (ivi, p. 136).

Un altro tema, e un altro autore, appare in controluce in queste riflessioni, abilmente scorciato più che occultato. Se si segue la ricorrenza di alcuni sintagmi, ci si rende conto che Fortini scrive meditando la nozione di «crisi della presenza» elaborata da Ernesto De Martino. *L'esserci* dell'uomo nel mondo, perennemente insidiato dalla minaccia della sua dissoluzione, secondo l'etnologo ha trovato nei secolari sistemi magico-religiosi dei meccanismi di protezione e integrazione. All'interno di questo quadro si colloca anche il progetto di ricerca sulle apocalissi, culminato nella pubblicazione postuma di *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1977): l'apocalisse cristiana, in particolare, ha funzionato da dispositivo atto a evitare il rischio di blocco dell'impegno nel mondo, rischio corso dai primi cristiani che sentivano la fine come imminente o già attuale. De Martino era apparso nel 1957 in una nota al saggio *Metrica e libertà*, che riporto integralmente:

«L'abbozzo di ordine culturale», la «difesa rudimentale [...] dal rischio di cadere senza compenso nella scarica incontrollata degli impulsi» che è, secondo E. De Martino, il lamento funebre lucano [...] è affidata «a un certo numero di stereotipie espressive fissate dalla tradizione» destinate «a mettere ordine al caos», ed estese «a interi versetti o addirittura a strofe o a gruppi di strofe»; e «formano organica unità con il modulo musicale». Siamo dunque in presenza di una rigorosa metricità ed eteronomia, prefigurata spesso, nei cosiddetti «subalterni», da un cerimoniale, occasione di riflessi condizionati, non molto diverso da quello che accende il segno «qui arte!» alla società colta contemporanea. Da notare che De Martino ci dice anche che la lamentatrice, una volta liberata, con l'ossequio al «si piange così», dalla paura della «perdita di identità» può «anche cantare da sola [...] e ritessere sul rigoroso telaio dei moduli il disegno di un dolore personale»; che è quasi una rigorosa definizione della poesia lirica. *Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir in Gott, zu sagen, was ich leide.*(20)

La nota funziona da spia di una presenza – quella del pensiero di De Martino – che sostiene la riflessione fortiniana sulla poesia come insieme di formule cerimoniali storicamente trasmesse, e sulla metrica come dispositivo formale di raccordo e sintesi tra l'uomo in quanto essere sociale e la natura come corpo organico, tra l'esperienza biografica dell'io poetico e i destini generali della collettività. La nota citata cade all'interno di un discorso teso a valorizzare la dialettica tra metro e ritmo, recuperando il valore e l'ascendenza rituale della poesia. Nel testo integrato dalla nota, infatti, Fortini richiama il caso della lamentatrice lucana come esempio di «“comportamenti ritmici” i quali, in misura più o meno cosciente, si pongono come *adempimento, risposta, testimonianza* di fronte ad una *norma, o consuetudine o imperativo*, interiore o esteriore» (ivi, p. 786). La lamentatrice effettua il distanziamento simbolico con il defunto all'interno di forme codificate, e così facendo preserva la propria presenza nel mondo e nel corpo sociale. Per lo stesso motivo Fortini, richiamando anche Adorno(21), considera la metrica come «la inautenticità che sola può fondare l'autentico», come «forma della presenza collettiva». E spiega: «*Se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica attraverso la ripetizione* (una ripetizione che è moto nel tempo e quindi

superamento di ogni successiva identificazione), *l'aspettazione metrica è attesa della conferma di una identità sociale*» (ivi, p. 792). De Martino è presente anche in *Profezie e realtà del nostro secolo*, con un brano dal titolo *Mito e religione*, ma è soprattutto l'interlocutore assente a cui si rivolge Fortini commentando, nello stesso anno (1965), il dialogo tra lo studioso napoletano, prossimo alla morte, e l'amico Cesare Cases. In un articolo, pubblicato prima su "Quaderni Piacentini" e poi ad apertura di *Questioni di frontiera*, Fortini riprende l'attenzione dell'antropologo sulle apocalissi culturali per riconoscere che «l'uso letterario del linguaggio, che è cerimoniale e rituale, comporta la polarità consueto-insolito, identico-altro, ed eredita dalle polarità religiose» e che quindi «la letteratura è sempre spaesante (estraniante) oltre che appaesante»(22).

Sulla scorta di De Martino, Fortini nota con sempre maggiore insistenza che all'inflazione di esperienze sensoriali che riproducono la perdita della presenza non corrisponde l'elaborazione di adeguati rituali di contenimento ed elaborazione(23), e che si è interrotta la salutare dialettica tra memoria e oblio, matrice della storia e della trasmissione dell'eredità da una generazione all'altra. Diventa sempre più urgente, a questo punto, incaricare la letteratura – e la poesia in particolare – di una dimensione 'cerimoniale', rituale, senza obliterare la primaria istanza profetica. È quanto scrive alla voce *Letteratura*, dove, facendo aggio su un'osservazione di Coletti relativa al «linguaggio letterario [che] – non troppo diversamente da quello religioso e liturgico – si rivela come la lingua della ripetizione, del raddoppiamento, del ritorno, del parallelismo»(24), si chiede «a quale specificità di rapporti infraumani corrisponda questo prevalere della ripetizione, del ritorno, del parallelismo, questo "perenne ritorno"; a quale costituzione antropologica, a quale rapporto fra conscio e inconscio e a quale relazione di dominio» (NSI, p. 286). Prendendo in considerazione il rapporto fra rito, magia e letteratura e adoperando come reagente il concetto di «ri-uso», desunto da Lausberg, Fortini lumeggia gli effetti di dominio generati dalla letteratura in virtù dell'«autorità o sacralità indotta dalla ripetizione o "tradizione"» (ivi, p. 289). I concetti di rito e riuso sono ancora più intimamente legati in un capitolo particolarmente denso e tortuoso, dal titolo *Ritualità e profetismo*, contenuto in una delle sue opere più tarde e meno studiate, *Extrema ratio* (Garzanti, Milano 1990, d'ora in poi ER), caratterizzata da una *brevitas* scorciata ed ellittica(25). Il discorso concede sempre meno spazio all'argomentazione per diventare quasi oracolare. «Ogni atto di "riuso" è anche controllo di uno stato di vigenza o di usura e quindi della possibilità, o del dovere, di una loro distruzione-rifondazione, di un "nuovo anno"» (ER, p. 97). I concetti di rito e riuso si legano quindi a una concezione di temporalità che sovverte l'ordine lineare storico(26) e lavorano in un processo di straniamento formale che coinvolge la relazione dell'uomo con la natura(27). All'interno di questo quadro ermeneutico possiamo inserire *Paesaggio con serpente*, la raccolta pubblicata nel 1984.

3. *Paesaggio con serpente*

Con la quinta silloge giunge a maturazione il progressivo distacco dalla rappresentazione della natura come serbatoio di immagini e allusioni utili ad allegorizzare i processi umani. «Il temporale / è sparito con enfasi. La natura / per imitare le battaglie è troppo debole»(28), scriveva Fortini in *Traducendo Brecht*, negando in conclusione l'analogia prima suggerita tra la tempesta che battaglia sui tetti mentre il locutore era impegnato a fissare «versi di cemento e di vetro». Nella stessa raccolta, nella nota a commento della *Poesia delle rose*, l'autore citava il giovane Marx dei *Manoscritti economico-filosofici* per spostare nel campo dell'utopia socialista la riconciliazione tra uomo e natura, mentre altrove è l'escatologia paolina della *Lettera ai Romani* a promettere il comune riscatto dalla fragilità creaturale. In *Paesaggio con serpente*(29) il rapporto tra natura e cultura viene messo a tema fin dalla calcolata strategia paratestuale. Il titolo si riferisce abbastanza scopertamente all'immagine della sovracoperta, una porzione del dipinto del pittore francese Nicolas Poussin *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente* del 1648, conservato alla National Gallery di Londra, di cui Fortini stesso fornisce l'*ekphrasis*: «C'è, ai Castelli romani, un uomo circondato, stritolato da un grosso serpente d'acqua. Lui è già morto e intorno, il paesaggio è

immobile, fermo, severo»(30). La dedica a Mengaldo e la citazione in esergo – «cantando rumpitur anguis», dal verso 71 dell’ottava Ecloga di Virgilio, tradotta in nota dall’autore con «e il canto-incanto può uccidere il serpente» – contribuiscono a disporre altre scorte alla lettura, che convergono verso un manierismo di secondo o terzo grado(31), per il riferimento a una poesia che trova ispirazione nell’arte, e nella fattispecie nella pittura di Poussin e nelle *Bucoliche* di Virgilio. Nella premessa al *Ladro di ciliegie*, l’autore pare confermare questa interpretazione di un’arte conclusa in sé stessa, per aprire invece un altro scenario:

Mi ero poi venuto persuadendo che nella pittura di Poussin, dal luogo comune correlata al nome di Milton, si celasse un discorso grave e nostro, odierno. Guardando i suoi dipinti della National e del Louvre chiedevo alle figure sgraziate e recitanti, a cieli tutti immobilità e minaccia, come ai crepuscoli e mosti delle ottobre, che cosa volessero dire certi allori virgiliani disseccati tra le eriche e quei congiungimenti freddi di vigna e vischio: certo una nostalgia per qualcosa di presente ma inattingibile.(32)

Il campo è dunque percorso da tre forze. Il paesaggio, in prima battuta, che richiama la forma dell’idillio con il suo corredo di nostalgie, simili a quelle che legge nel *Lycidas*: «non solo del codice bucolico e del paradiso delle Arcadie ma anche di una *res publica* dove, avrebbe detto Milton, non si sfrenino inganno e contagio» (NSI, p. 389). Quindi il serpente, allegoria di derivazione biblica – genesiaca e apocalittica – e manzoniana, modello evangelico di prudenza (Mt 10, 16, «prudenti come i serpenti, semplici come le colombe») che Fortini rovescia in *Astuti come colombe*(33), appare come «figura della violenza storica ineliminabile ma anche dell’inevitabilità dei limiti oscuri della materia vivente, figura insomma dell’inconscio privato e politico»(34). Infine si presenta il canto, che nella *Nota su Poussin* viene figurato come «tentativo di incantesimo», che possiede «la ritualità e la scansione della pronuncia magica che mima l’oggetto da dominare»(35) e che quindi appare perfettamente coerente con il processo di maggiore investimento sui quei meccanismi di rito-riuso che abbiamo prima rilevato.

Ancora sulle soglie, il primo testo che si incontra, composto in corsivo, è il denso e complesso *L’ordine e il disordine*, il componimento finale della raccolta *Questo muro*, quasi a marcare una continuità nella differenza.

C’era stata una valletta di pasqua. Una biscia era corsa tra l’erba. La sera a buio un animale pesante volava.

Rospo, gola di ansia, formiche misere rabbiose, lumache malate: e i ricci di notte, a soffi e succhi. Ci fu anche un topo color creta, compunto sgranava l’avena.

Non ci sono più, dicono, perché tutto sarà veramente. I rospi arrancano, e la biscia decapitata, verso il Disegno.

Lo dicono nei libri dei morti, radianti nel mosaico, con le loro lingue forate dalle regine, le teste insanguinate, le gioie orchestrali. Lo dicono anche i desideri. Io qualche volta.

Non ci sono più, invece dicono altri, perché niente sarà. Dopo il mitragliamento, la bestia si strascicò sul ventre fino al fossato. Ai primi decibel del mattino il serpe mozzo ha finito di divincolarsi. Verso il Disordine, il segno dell’inutile, la passione stomachevole.

Lo dicono animali guardando, uomini odiando, passando; e i figli sempre. Io qualche volta.

La ragione dell’ordine, la dimostrazione del disordine, e tu règgile. L’uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni a esserlo, e ti porti via (PS, p. 387).

Nel componimento è stata riconosciuto un impianto dialettico articolato nella tesi iniziale(36), che dispone tutto il creato teso verso la redenzione, chiamata «Disegno», forse ironicamente, forse con allusione alla matrice figurativa del macrotesto; nell’antitesi, che invece dà conto del nichilismo imperante nell’immaginario giovanile, in quello del «surrealismo di massa», si potrebbe chiosare; e l’*Aufhebung* dell’ultimo capoverso, che però pare trattenere, più che superare, «la ragione dell’ordine, la dimostrazione del disordine». Il riferimento dantesco in apertura (la valletta e la biscia di Pg. VIII), insieme a una teoria di animali di cui si fatica a comprendere il sotteso allegorismo, spingono verso un’interpretazione escatologica che però risulta negata dalla dinamica

dei tempi verbali. Tutta la scena, infatti, è descritta come avvenuta in un passato remoto: gli unici futuri – «perché tutto sarà veramente [...] perché niente sarà» – sono formule che nella loro reversibilità predicativa non aprono a una rivelazione avvenire, ma ripetono le stereotipie della tradizione. È una conflagrazione di tempi che Fortini aveva riscontrato nell’*Ognissanti* di Manzoni (NSI, pp. 36-55), il cui influsso sull’orchestrazione del *Paesaggio con serpente* è già stato messo in luce da Zinato. «I tempi verbali dell’*Ognissanti* tendono a creare una sorta di simultaneità fra passato e presente», nota Fortini, e interpreta il fenomeno nel segno di «una sottrazione della dimensione storica» (ivi, p. 41). Manzoni riscrive al presente il futuro della profezia genesiaca (che Fortini cita dalla Vulgata, a memoria e con un piccolo refuso alla fine: «‘Ait Dominus Deus ad serpentem: ... inimicitias ponam inter te et mulierem... ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneum suum’»): «il Serpente manzoniano sente ‘sulla testa superba’ [...] il piede della Vergine ‘appena su noi / l’indegna vittoria compìe’». Fortini attribuisce a questo «anacronismo» un doppio significato: «di sopprimere la dimensione temporale, introducendo una esistenza della Vergine *ab aeterno* o una eterna ripetizione dell’evento, comunque una sua radicale sottrazione alla storia; e di porre un rapporto diretto, di contiguità, fra il peccato e la redenzione e finalmente, fra la violazione e la purezza» (NSI, p. 48). Ma se la prospettiva manzoniana è extratemporale perché costruita dalla parte di Dio, in *Paesaggio* invece la catastrofe è avvenuta – e il serpe mozzo pare confermarlo, se lo si intende come figura apocalittica, – ma è mancata la rivelazione. Dell’*apocalypsis* resta la visione ma manca lo svelamento, agisce invece una funzione di crisi permanente del tempo, di una «catastrofe della civiltà, che non trova risarcimento o soluzione o senso»(37).

Torniamo al tema del paesaggio, cioè, allo spettacolo della natura che «si offre allo sguardo, inquadrata dentro una cornice (letteralmente un “idillio”) che se non la falsifica, la rende però un oggetto culturale»(38). Fortini conosce e sa maneggiare con grande perizia i dispositivi visuali: l’osservazione della natura attraverso la finestra, postura tipica dei versi di *Traducendo Brecht* e qui ricorrente in *27 aprile 1935*, a esempio; l’*ekphrasis*, che si presenta con una ricchezza notevole, in *From wall to wall, Two step, Lukács, Nota su Poussin*; fino a effetti di spaesamento variamente disposti. Soffermiamoci sulla poesia che viene posta in posizione proemiale, *I lampi della magnolia*.

Vorrei che i vostri occhi potessero vedere
questo cielo sereno che si è aperto,
la calma delle tegole, la dedizione
del rivo d’acqua che si scalda.

La parola è questa: esiste la primavera,
la perfezione congiunta all’imperfetto.
Il fianco della barca asciutta beve
l’olio della vernice, il ragno trotta.

Diremo più tardi quello che deve essere detto.
Per ora guardate la bella curva dell’oleandro,
i lampi della magnolia (PS, p. 393).

Il poeta offre, attraverso la sua descrizione, un paesaggio idillico a interlocutori assenti («Vorrei che i vostri occhi potessero vedere»). L’armonia domina il quadro: dopo una tempesta è tornato il sereno, elementi antropici («la calma delle tegole», «il fianco della barca»), animali («il ragno trotta») e vegetali («la bella curva dell’oleandro», «i lampi della magnolia») convivono in mirabile equilibrio, in un fraseggio musicale che privilegia il legato. Della fragile bellezza del momento, che reca la coscienza della provvisorietà («esiste la primavera, / la perfezione congiunta all’imperfetto»), il poeta invita a godere: successivamente riprenderà veste e funzione pedagogica («Diremo più tardi quello che deve essere detto»). Assistiamo al tipico movimento fortiniano che usa il modello della *greater Romantic lyric* – «un individuo determinato posto in un luogo determinato, dialogando con un interlocutore, con se stesso o col paesaggio, illustra una verità filosofica, prende una decisione morale, fronteggia una crisi interiore o rievoca una perdita tragica»(39) – ma in una versione

straniata, rimandando al futuro la rivelazione filosofica. Nella primavera è inscritta una promessa di adempimento che Frasca legge come formula di evocazione, intravedendo, nel passaggio dalla prima alla terza strofa, il materializzarsi degli interlocutori prima assenti e sancendo quindi la possibilità per l'io poetico di rivolgersi a «qualcuno che non sempre vede ma che può concretizzarsi dopo la presa di parola»(40). È un movimento tensivo, tra lo sguardo e la parola, attivo in tutta la raccolta e che Dalmas ha ricostruito con grande finezza, riconoscendo nella polisemia del «fissare» il maggiore vettore lessicale di questo schema che impegna la dinamica del riuso rituale: nella prima poesia è «un “fissare” lo sguardo nel paesaggio che vuole almeno per un momento accantonare il dovere di “fissare” nella parola, nel giudizio, il serpente»(41). Il discorso può essere continuato convocando nuovamente *Metrica e biografia*. In un passaggio del testo, dopo aver accostato in maniera folgorante la propria vicenda biografica al fare della poesia, riconoscendo nella metrica la «misura, *mezura* ossia senso del limite opportuno ma anche dell'illimitato che sta al di là»(42), Fortini muove nell'esame, apparentemente laterale ma in realtà assolutamente centrale anche per il discorso che stiamo svolgendo, dei meccanismi di visione e visualizzazione che presiedono al proprio fare poesia. Partendo dall'esperienza, che definisce «comunissima», di concentrazione mentale che implica, insieme con la sospensione della «coscienza del cogito», lo spostamento dello sguardo dal vicino al lontano, Fortini nota nel suo caso il passaggio «da una visione bioculare e quindi tridimensionale ad una monoculare», attraverso cui «la cosiddetta realtà si distende su due dimensioni, si fa “quadro”». Quindi continua:

Questa condizione, etimologicamente «idillica», si pone (non sempre ma spesso) come il momento cerimoniale, necessario sebbene insufficiente, che precede la possibilità che si formi un impulso verbale e ritmico. Disegnatore e pittore men che dilettante, so bene che la visione monoculare diminuisce l'autonomia dei volumi e accresce quella delle linee; o come dice la psicologia sperimentale, attenua la differenza fra oggetto e sfondo; o, come ci dicono alcuni analisti, riporta al momento neonatale di una immatura coordinazione del sensorio... (ivi, pp. 51-52)

Da pittore(43), Fortini sa che si tratta di una facilitazione tecnica, o al massimo di «un processo di estraniamento a buon mercato»; «nella disposizione a poetare invece, quella perdita di intenzionalità del reale – e quindi quella perdita dei *nomi* – è un momento primo ed equivale a una premessa negativa. Il mondo si fa immagine, anzi uno “schermo d'immagini”, la “realtà” è una messa in scena, una apparenza, io non ne faccio parte, io sono morto ovvero morta e dunque illegittima è tutta la “realtà”» (*ibidem*). Fortini integra le sue considerazioni con la *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty, Platone e la kantiana sintesi a priori, ma soprattutto vi riconosce la consapevolezza, precocemente intesa, di una ferita originaria, di una «sorta di costitutiva inaccessibilità del reale», di «una estraneità che veniva vissuta anche come colpa, non come privilegio» (ivi, p. 53). I «confini della poesia», intesi come limiti metrici-prosodici che agiscono da sostegno alla composizione, anche in termini dialettici, vengono accuratamente studiati per essere ricondotti, in ultima analisi, all'interno del grande procedimento di riuso e di ritualizzazione, con le sue componenti di ripresa, ripetizione e durata. Entro questa cornice ermeneutica si possono collocare anche le altre poesie della raccolta. In *27 aprile 1935*, forse la poesia più significativa della prima sezione, *Il vero che è passato*, le tre situazioni presentate – il ricordo della visione di un «orto di rose» guardato dal locutore adolescente, l'inaugurazione della metropolitana da parte dei lavoratori sovietici, il mondo naturale delle «rose bianche, / gialle e bianche» – confluiscono verso la sovrapposizione di piani temporali identificata dalla data del titolo («la storia ha un modo di ridere che è ripugnante. / Non sapevate, non sapevo. Ma e le rose? / Nulla vogliono sapere, le pigre rose», *27 aprile 1935*, vv. 12-14, PS, p. 405). Nella seconda sezione, *Circostanze*, la frizione con la storia trova nella scansione stagionale, e quindi ciclica, del tempo, lo sbocco per una dizione tragicamente ironica: «Ma è bello esaltare la primavera, cantare i poveri morti. / Che male fanno i cantastorie alla comunità? (*Editto contro i cantastorie*, vv. 55-56, PS, p. 413); «Quest'anno ne ripete molti altri. La venuta / del caldo, per esempio. Il grande caldo / si è tutto sfogato nella prima quindicina di luglio» (*Settembre 1968*, vv. 1-3, PS, p. 416). La sezione *Versi per la fine dell'anno* è caratterizzata da un recupero di schemi e misure della tradizione, sempre nella logica del riuso funzionale e rituale, e da

un alto tasso di figuratività: un unico campione è sufficiente, la pericope paolina (Rm 8, 18-25) usata nella poesia rivolta, più che dedicata, a Raniero Panzieri («O siamo invece a metà / nella storia dei corpi gloriosi, vuoi dirmi.», *Raniero*, vv. 12-13, PS, p. 426) e che Fortini medita fin dal romanzo *Giovanni e le mani* (pubblicato nel 1948 con il titolo *Agonia di Natale*).

La prima sezione della seconda parte, intitolata *Otto recitativi*, per l'impostazione teatrale denunciata fin dal titolo offre all'asse dialettico soggetto/mondo, natura/storia frequenti occasioni di emersione(44). Nella prima lirica la prospettiva dall'alto produce effetti di «ecumenico spaesamento»(45) – «Lo spazio della nostra regione basta alle volpi /che sono scarse e si cibano di piccoli uccelli», *Lo spazio...*, vv. 1-2, PS, p. 443) – inserendo in conclusione la catastrofe ecologica all'interno di un processo di sparizione della realtà che non attende più un compimento escatologico: «C'è chi dentro la mente si sente straziato / perché è grave che il mare fiero, i lecci tenaci, / il cigolio delle auto, il ragionare delle persone, / tutto, tutto racconti di cose sparite / che nessuno più attende. / C'è chi ne soffre sebbene soffrire non serva.» (ivi, vv. 13-18). In altri casi la descrizione è straniata da un eccesso di vicinanza, condiviso dalla comunità ristretta di amici in vacanza («Un'altra giornata tra le siepi. / Le vacanze non finiscono più. / [...] /Conoscendo i nostri vizi / lo spazio tra le persone del gruppo /diventa come una pelliccia.», *Un'altra giornata...*, vv. 1-2 e 9-11, PS, p. 447), oppure per l'improvviso rivelarsi della corruzione che turba l'incantato idillio («Oh voi / visitatori pellegrini ospiti! / Infilate le maglie, perdetevi le ricche ginestre, / scendete verso le auto, non vogliate sostare / dove lo stagno detto delle libellule / è discarica assoluta, non chiedete / il doloroso segreto / del serpe mozzo, dell'opaca salamandra», *La luce del gran nuvolo...*, vv. 10-17, PS, p. 448). In *Un'ora esiste...* l'attesa della rivelazione impegna tutto l'universo creaturale («Un'ora esiste conosciuta a molti / nera e rada. Che nella campagna / le bestiole abbandonano la cerca, / lenta è ogni persona, / gli edifici sono chiusi», *Un'ora esiste...*, vv. 1-4, PS, p. 444), ma rischia di sfuggire alle generazioni in preda all'oblio indotto dal «surrealismo di massa» («Capovolto il capo nei sonni ostinati / la generazione dei dormienti precipitando / sente che mai potrà destarsi.», ivi, vv. 11-13). L'impianto drammatico di *Perché alla fine...* sbalza in primo piano la natura, con un'interrogazione – «Perché alla fine che cos'è / tutto il genere umano a paragone / della natura e della universalità delle cose?» (*Perché alla fine...*, vv. 1-3, PS, p. 446) – che l'andamento successivo pare prima confermare, con la corsa dei ragazzi nelle pinete che scricchiolano al sole, per poi smentire recisamente, con il ricordo della battaglia che, teste Livio, avvenne negli stessi luoghi. Il soggetto locutore che guarda dalla finestra, con il consueto corredo di *verba videndi*, torna protagonista nell'ultima poesia della sezione, *New England*, «parabola brechtiana dal significato enigmatico e inesauribile»(46). Ai suoi occhi si offre una visione crepuscolare che lentamente si fa notturna, isolando l'io in una postura speculativa («Dalla collina dei padri i pensieri già pensati / mi guardano», *New England*, vv. 5-6, PS, p. 450) e scopica («Vedo le schiere degli agglomerati. / Guardo le autostrade dorsali della contea, / le foreste, la favola / che leva globi di blu e di indaco lassù», ivi, vv. 7-10). L'oscurità avvolge la libreria, emblema di un rifugio che è anche rimorso, («libri sono già notte alta. Conforto, ritardo», ivi, v. 11). Nell'ultima strofa il figlio che si allontana è figura dall'ambigua interpretazione: allegorizza un allontanamento dal locutore, ma anche un'uscita verso il mondo. Seppur tenue, una comunicazione resiste, anche se prende l'avvio da un errore di percezione, da un inganno: «Non più questo, prego ora. Il figlio scosta la tenda. / Mi guarda, crede che dorma. Esco, dice. / Dico ciao a mezza voce» (ivi, vv. 13-14). Dalla sezione che maggiormente denuncia l'impronta manierista e metapoetica, *Di seconda intenzione*, si può isolare *Nota su Poussin*, apparentemente l'*ekphrasis* del quadro proposto in copertina, in realtà, dando credito alla nota al testo, raffinato montaggio di descrizioni relative «al quadro della National Gallery e all'Eco e Narciso del Louvre; ma anche ad altre opere del medesimo artista, esposte in quelle due gallerie». Il poeta è abile a movimentare la traduzione intersemiotica stringendo sull'«acqua tutta chiusa, la rupe, la curva / dove la melma di creta si asciuga» (*Nota su Poussin*, vv. 1-2, PS, p. 466), per poi passare velocemente, ma attraverso un'interrogativa retorica, sul dettaglio della vittima preda del serpente. Altri particolari, altri animali estranei al quadro vengono aggiunti alla descrizione, ricavati evidentemente da altre raffigurazioni pittoriche, mentre alcuni inserti provenienti dalla contemporaneità («prima che il claxon delle

corriere / si oda o per torri e specchi /uno sparo», ivi, vv. 13-15) giungono a spezzare l'effetto illusionistico e a rivelare l'accorto gioco di recupero di materiali desueti. L'idillio è dunque negato a più livelli: nel primo referente, la raffigurazione pittorica, il soggetto che viene accortamente isolato e posto in evidenza funziona da negazione dell'armonia, e la figura ofidica incarna, ancora una volta, l'elemento pre-umano, biblico, di cieca e assoluta violenza(47). A un secondo livello, la serenità dello spettatore che osserva e descrive, protetto dallo schermo della poesia e della pittura – e di una poesia che gareggia con la pittura – è spezzata dalle dissonanze e dalle distrazioni del mondo. In conclusione, però, nel nome di Eco e Narciso continua ad attivarsi la macchina mitopoietica, dimostrando che attraverso la strategia del riuso la poesia può continuare.

Uno dei fuochi di *Paesaggio con serpente* è il poemetto *Il nido*, che costituisce una sezione autonoma e omonima. La costruzione per opposizioni binarie è resa visibile dall'uso tipografico, che alterna il carattere tondo al corsivo. Le prime due strofe alternano le percezioni di un soggetto insonne, che avverte la costruzione del nido da parte di alcuni uccelli, all'oggetto delle sue letture, un libro sulla Guerra dei Trent'anni, mentre nella notte risuona musica sacra. La fitta trama di allitterazioni e consonanze, insieme ad altri effetti di suono e di ripetizione, collabora a creare una condizione di sospensione temporale figurata dalla «notte molto alta». La presenza della violenza è palese nella vicenda storica («*le teste recise dei nobili*»), allusa nel mondo animale («uccelli di becco ostile giallo»), a conferma della tendenza, tipica delle ultime sillogi, ad accomunare l'uomo e l'ambiente nello stesso orizzonte di fragilità, anticipando un motivo che si dispiegherà con maggiore insistenza nelle strofe successive. Nella terza strofa il processo di accudimento, formazione e allontanamento del nido è condensato in rapidi trapassi al futuro, prefigurando un'evoluzione tutta inscritta nel dominio del biologico e confermata da una strategia stilistica che esibisce un «carattere cupamente corporeo»(48): «Dentro il nido ignoranti esserini / alla frenesia della madre tremeranno. / Griderà la fame e tutto insegnerà la madre. / Nell'aria inorridita voleranno / e non sapranno nulla di più mai.» (vv. 11-15, PS, p. 472). La tormentata vicenda variantistica(49) include anche la prima redazione della *Pentecoste* manzoniana tra gli ipotesti: intertestualità che proietta un'ombra di morte sulla figura materna, ma nello stesso tempo introduce un'importante variazione che risolve la situazione bloccata del testo manzoniano. Lì, infatti, i «non pennuti ancor» che attendono al nido il ritorno della madre, uccisa dal cacciatore, sono figura degli apostoli «mesto stuol confuso» dopo la morte del «buon Maestro». Come nel dibattito inscenato con Calvino sul *Fischio del merlo*, la metafora ornitologica è funzionale alla tematizzazione dei processi di cura e di educazione. L'affrancamento realizzato nel campo animale, seppur inquietato dal rischio significato dall'«aria inorridita», viene negato nell'ambito dell'umano all'inizio della strofa successiva. «*La illusione ha deserto le scene*» e, con la «riduzione a dimensione microscopica di eventi macroscopici» (N.d.A., PS, p. 495), viene annunciato per radio l'incenerimento di «minimi popoli». Il dialogo si risolve tutto all'interno del soggetto e il locutore si rivolge l'invito a passare dallo stato di dormiveglia a un sonno che possa ricomporre a unità il corpo spezzato, le *disiecta membra* del mito di Osiride, come spiega l'autore in nota: «“Nave paziente” è il cavo cranico della “mente pia” (la meninge più interna si chiama “pia madre”) ma anche la imbarcazione dove Iside raccoglie le membra sparse di Osiride» (*ibidem*). La preghiera che il soggetto eleva a sé stesso è connotata da un forte carica regressiva, giocata all'interno «di un simulacro mentale-materno» e alternativa «al progetto di emancipazione e rinascita negli altri allegorizzato dalla malcerta gestazione del nido»(50). La quinta strofa introduce con un'avversativa in posizione incipitale una scena di sangue e strage, priva di verbo reggente, che fissa in una ritualità strutturale la violenza espressiva implicata nelle immagini delle masse in cammino tra fosse e discariche: «Ma già quanti in cammino al primo grigio / dove la strage tra fosse e discariche / tentenna e quanti tendono le nuche.» (vv. 21-23, PS, p. 473). L'ineluttabilità della visione si scarica sull'enigmatico v. 25 («Vicini, miei vicini, dormite nel vostro sangue»), dove, se si accoglie l'interpretazione di “sangue” come “discendenza” si può individuare un'ulteriore ripresa del tema della trasmissione dell'eredità. Nell'ultima strofa è «conquistato un sonno che non esclude ma anzi comprende la coscienza, sia pure in una forma fanciulla»(51). L'idillio rappresentato è, ancora una volta, un approdo ambiguo di apparente conciliazione («*Il destino che può essere compreso / a poco a poco si fa chiaro nella*

stanza», vv. 26-27). Il sonno agognato è stato davvero raggiunto o il soggetto è sospeso in uno stato di veglia («*Aspettando che quei piccoli si sveglino*», v. 28)? La ricomposizione auspicata si è realizzata o si è radicalizzata la scissione, come suggerisce l'oggettivazione del corpo da parte dello sguardo della coscienza («*una forma fanciulla della coscienza guarda /il corpo tutto chiuso nel riposo*», vv. 29-30)? È certo un progressivo chiarimento, che tornerà, elevato di grado, nell'ultima poesia della raccolta, *Molto chiare...*

Molto chiare si vedono le cose.
Puoi contare ogni foglia dei platani.
Lungo il parco di settembre
l'autobus già ne porta via qualcuna.
Ad uno ad uno tornano gli ultimi mesi,
il lavoro imperfetto e l'ansia,
le mattine, le attese e le piogge.

Lo sguardo è là ma non vede una storia
di sé o di altri. Non sa più chi sia
l'ostinato che a notte annera carte
coi segni di una lingua non più sua
e replica il suo errore.
È niente? È qualche cosa?
Una risposta a queste domande è dovuta.
La forza di luglio era grande.
Quando è passata, è passata l'estate.
Però l'estate non è tutto (*Molto chiare...*, PS, p. 491).

Torna, con la ciclicità delle stagioni, anche la realtà quotidiana, l'ambientazione agreste lascia il posto a un paesaggio urbano. Ma nel ritorno c'è anche il rischio della fissazione nevrotica, il carico delle ansie e delle attese per «il lavoro imperfetto», perché continuamente da farsi. E se l'attenzione si concentra sullo sfondo, la figura fatica a emergere, ad assumere identità e senso. Nella seconda strofa la separazione dello sguardo dal soggetto acuisce lo smarrimento e l'isolamento. L'esito della lotta per la chiarezza è in stallo, lascia nell'ombra la «storia», parola totemica del lessico fortiniano, qui introdotta da «una». Articolo o aggettivo? È riferimento di indeterminazione? O è piuttosto memoria, negata, di un'unità composta dalla relazione di sé con la comunità (e in cui forse agisce anche il ricordo del Manzoni di *Marzo 1821*)? Sul senso e sulla consistenza di questo essere e di questo agire la domanda rimane sospesa – forse rivolta a Sereni, di cui nel corso della poesia ripete parole-tema e di cui critica l'ilozoismo(52) –, ma in imperiosa attesa. Permane la diffidenza verso ogni proiezione romantica dell'interiorità nella natura, di stampo nostalgico o consolatorio, e il «canto» della poesia, con il suo corredo rituale di formule e immagini, è impegnato a rompere l'«incanto» del «paesaggio». «Resta nel bosco senza parlare con gli alberi»(53), ammonirà il poeta nell'ultima raccolta, confermando fino alla fine il «tranquillo precetto antiromantico»(54) di non dialogare con gli alberi. Ma come l'amato Manzoni di *Volucres*, agli uccelli rivolgerà l'estremo suo canto di dolore «troppo acuto, troppo simile all'acuto / degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto / sull'altissima magnolia si contendono»(55), «quasi senza ironia chiedendo la grazia di un incendio risolutivo al “grande fosforo imperiale” (great imperial phosphor) le cui vampe sono state sullo sfondo delle notti di tanta parte della nostra vita. Ma i piccoli cinici uccelli delle mattine milanesi sono senza indulgenza per l'eccesso di pathos e non trasmetteranno il mio messaggio»(56).

Giuseppe Palazzolo

Note.

(1) Forniscono alcune coordinate del recente dibattito sul tema E. Meijer, *Linguaggi animali. Le conversazioni segrete del mondo vivente*, trad. it. di S. Musilli, Nottetempo, Milano 2021; E. Kohn, *Come*

- pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, trad. it. di A. Lucera e A. Palmieri, Nottetempo, Milano 2021; P. Descola, *Oltre natura e cultura*, a cura di N. Breda, trad. it. di A. D'Orsi, Cortina, Milano 2021.
- (2) Cfr. D. L. Gera, *Ancient Greek ideas on speech, language, and civilization*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- (3) P. P. Pasolini, *Le fasi del corvo*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e un saggio introduttivo di V. Cerami, Mondadori, Milano 2001.
- (4) L. Lenzini, *Attraverso Pasolini e Fortini*, in Id., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 157-183.
- (5) In I. Calvino, *Perché leggere i classici* [1981], ora in Id., *Saggi 1945-1985*, t. I, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 888-896.
- (6) I. Calvino, *Il fischio del merlo, Del prendersela coi giovani, I Lotofagi*, "Corriere della sera", 10 agosto 1975, p. 3. Sull'analisi della vicenda redazionale che trasforma gli articoli comparsi sul "Corriere della sera" e su "Repubblica" nel libro si concentrano R. Favia, "Palomar": *la voce del silenzio*, "Ermeneutica letteraria", II, 2, 2006, pp. 113-125; T. Bava, "Profondo in superficie". *La lingua del Signor Palomar dai testi sui quotidiani al libro*, "Autografo", XX, 48, 2012, pp. 63-78.
- (7) In corsivo segnalo le parti variate in *Palomar*. La considerazione «come quello che [...] nominava ogni volta» è così modificata nel volume: «nessun libro può insegnare quello che solo si può apprendere nella fanciullezza se si presta orecchio e occhio attenti al canto e al volo degli uccelli e se si trova lì qualcuno che puntualmente sappia dare loro un nome» (I. Calvino, *Palomar*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, ed. dir. da C. Milanini, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, Mondadori 1994, p. 892).
- (8) Eva Mameli si è interessata, oltre che di botanica, anche di ornitologia, promuovendo un'instancabile e pionieristica opera di salvaguardia delle specie di volatili: cfr. F. Pedrotti, *Una vita per gli alberi ed i loro ospiti alati. Eva Mameli Calvino e la sua attività per la protezione degli uccelli*, "Natura Alpina", 3/4, 2005, pp. 107-111.
- (9) M. Barenghi, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1416.
- (10) Cfr. I. Calvino, *Dialogo con una tartaruga*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 1155-1158. Esamina le opere calviniane – soprattutto le *Cosmicomiche* e *Palomar* – in chiave post-umanista S. Iovino, *Storie dell'altro mondo. Calvino post-umano*, "MLN", 129, 2014, pp. 118-138.
- (11) I. Calvino, *Del prendersela coi giovani*, cit.; nel volume, oltre alla soppressione di «vera», la parte segnalata in corsivo sarà così modificata: «mentre invece gli elementi di diversità tra noi e loro sono il risultato dei cambiamenti irreversibili che ogni epoca porta con sé, cioè dipendono dalla eredità storica che noi abbiamo trasmesso loro».
- (12) Sul tema è mirabile per sintesi la voce «Dialettica» in D. Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999, pp. 113-117. Ripercorre il processo di allontanamento dalla soluzione dialettica verso un approdo postmoderno R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008.
- (13) F. Fortini, *Calvino e i giovani*, poi in Id., *Insistenze*, Garzanti, Milano 1985, p. 121-124: 122 (d'ora in poi D), con il titolo *I giovani secondo Calvino*. Il dibattito tra Calvino e Fortini (e Pasolini) è ricostruito in una cornice più ampia da Luperini (*Il futuro di Fortini*, Manni, San Cesario di Lecce 2007, pp. 77-88), che così triangola i tre intellettuali: «se il razionalismo di Calvino rischiava la complicità nel nome del buon senso riformistico, la visceralità pasoliniana, apparentemente così radicale, la rischia proprio nel rifiuto della educazione e della maturità. La lotta di Fortini è sempre su due fronti. La sua astuzia dialettica consiste nel mostrarne la convergenza al di là dell'opposizione che li separa» (ivi, p. 81).
- (14) I. Calvino, *La seconda natura*, "Corriere della sera", 24 agosto 1975, p. 19.
- (15) F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Quodlibet, Macerata 2006, p. 510.
- (16) F. Fortini, *L'ospite ingrato. Primo e secondo* [1985], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, p. 1077 (d'ora in poi SE).
- (17) Poi in I, pp. 125-130, con il titolo *I giovani e lo scherno*.
- (18) Ora in F. Fortini, *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Castelvecchi, Roma 2015, p. 42.
- (19) I, pp. 131-137; il titolo originale dell'articolo apparso sul "Corriere della Sera" del 24 febbraio 1982 è *Perché non vogliamo ricordare. L'oblio come strategia di controllo delle coscienze nelle generazioni 'elettroniche'* è un grande tema fortiniano, variamente trattato: cfr. D. Dalmas, «*Conmigo, rapz?*» *Interpretazione e ritorno della gioventù*, in L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, a cura di, *Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 427-439; F. Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini*, Quodlibet, Macerata 2007, in particolare pp. 57-74; R. Cordisco, *I giovani*

secondo Fortini. *Tre scritti sulla possibilità di un incontro generazionale*, “L’ospite ingrato. Rivista online”, 16 giugno 2015, (<http://www.ospiteingrato.unisi.it/i-giovani-secondo-fortini-tre-scritti-sulla-possibilita-di-un-incontro-generazionale/> consultato il 15 agosto 2021).

(20) In F. Fortini, *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987 (1^a ed. 1974), ora in SE, pp. 786-787, n. 9. Le citazioni di Fortini sono tratte da E. De Martino, *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, “Nuovi Argomenti”, 12, febbraio 1955, pp. 15-16.

(21) È Luperini, tra gli altri, a sciogliere sotto il duplice segno di Adorno e De Martino la riflessione fortiniana sulla metrica: «affermare, come fa Fortini, che “L’istituzione metrica è l’inautenticità che sola può fondare l’autentico; è la forma della presenza collettiva”, mettendo così a frutto la lezione di Adorno (la forma è contenuto sedimentato) e di De Martino (la nenia funebre come ritualizzazione e socializzazione del sentimento), significa acquisire allo spazio della socialità e della storicità anche il territorio della metrica che per molti versi sembrava privilegio di un approccio tecnico-formalistico» (R. Luperini, *La critica secondo Fortini*, “Laletteraturaenoi”, 23 agosto 2018, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/733-la-critica-secondo-fortini.html> consultato il 15 agosto 2021).

(22) F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura*, Einaudi, Torino 1977, pp. 11-12.

(23) Sul tema cfr. N. Scaffai (*Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017, in particolare pp. 101-137) e D. Balicco (*Letteratura e mutazione. Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino, Franco Fortini*, Artemide, Roma 2018).

(24) Il passo, citato in F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 286 (d’ora in poi NSI), è ricavato da V. Coletti, *Il linguaggio letterario*, Zanichelli, Bologna 1978, p. 31.

(25) Cfr. F. Grendene, *Dietro il senso comune. Dialogismi in Insistenze ed Extrema ratio*, in F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, a cura di, *Fortini '17. Atti del convegno di studi di Padova 11-12 dicembre 2017*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 239-254.

(26) Cfr. F. Grendene, *Forma, antagonismo, ritualità: sulla poetica di Fortini*, “L’Ulisse”, 18, 2015, pp. 158-172.

(27) Sul tema apocalittico e sul riuso delle forme della narrazione cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., in particolare il cap. 4 *Mondi sconosciuti: il tema apocalittico e le forme della narrazione*, pp. 101-137.

(28) F. Fortini, *Una volta per sempre* [1963], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 238.

(29) F. Fortini, *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983* [1984], in *Tutte le poesie*, cit., pp. 385-485, d’ora in poi abbreviato con PS. Sul tema cfr. F. Diaco, *La natura nella poesia di Franco Fortini*, in S. Sgavicchia, M. Tortora, a cura di *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD 10-13 giugno 2015, ETS, Pisa 2017, pp. 433-443; Id., *Dialettica e speranza*, Quodlibet, Macerata 2017, in particolare pp. 266-314.

(30) F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 348. Sui rapporti tra il poeta e il pittore cfr. G. Simonetti, *Fortini e Poussin: Paesaggio con serpente*, in M. Ciccuto, A. Zingone, a cura di, *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 731-744.

(31) Sulla torsione del classicismo verso il manierismo cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005 e P. V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri*, Quodlibet, Macerata 2020.

(32) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 740.

(33) F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in SE, pp. 44-68.

(34) E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in G. Baldassarri, P. Zambon, a cura di, *Le forme della tradizione lirica*, il Poligrafo, Padova 2012, p. 288.

(35) R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., pp. 43-54.

(36) Cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza*, cit., p. 253-254.

(37) F. Rappazzo, *Una obbedienza ostinata, forse vana. Per un tema di Paesaggio con serpente*, “Allegoria”, XXX, 77, 2018, p. 145. L’articolo mette a confronto all’interno di *Paesaggio* il tema dell’«obbedienza» con la mutata funzione del poeta, che fatica a trovare ascolto e attenzione in un mondo radicalmente mutato.

(38) N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 23.

(39) G. Mazzoni, *Fortini e il presente*, in L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, a cura di, *Dieci inverni senza Fortini*, cit., p. 109.

(40) D. Frasca, *Paesaggio con serpente*, in “Allegoria”, XXX, 77, 2018, p. 124.

(41) D. Dalmas, «Storia e natura, mia e non mia»: *i confini di Paesaggio con serpente*, in F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, a cura di, *Fortini '17*, cit., p. 133.

(42) F. Fortini, *I confini della poesia*, cit., p. 50.

- (43) Sull'attività pittorica cfr. F. Fortini, *Disegni Incisioni Dipinti*, a cura di E. Crispolti, Quodlibet, Macerata 2001.
- (44) Cfr. C. Gendusa, *Geografia degli «Otto recitativi» di Franco Fortini*, "Strumenti critici", XXIX, 2, 2014, pp. 357-374, che compie una lettura da vicino dell'intera sezione, evidenziandone la compattezza sia a livello formale che tematico.
- (45) Cfr. A. Boatto, *Lo sguardo dal di fuori* seguito da *Il dialogo della psiconauta* [1^a ed. 1981], pref. di M. Carboni, Castelvecchi, Roma 2013.
- (46) F. Diaco, *Dialettica e speranza*, cit., p. 280.
- (47) Cfr. E. Zinato, *Il dente della storia. Figure animali nella poesia di Fortini*, "Hortus", VIII, 16, 1994, pp. 20-27.
- (48) C. Gendusa, *Lettera e figura in «Il nido» di Franco Fortini*, "Studi Novecenteschi", 85, 2013, p. 155.
- (49) Cfr. M. Boaglio, *Il nido di Franco Fortini (genesì compositiva e lettura critica)*, "Proteo", III, 2, 1997, pp. 41-57.
- (50) C. Gendusa, *Lettera e figura in «Il nido» di Franco Fortini*, cit., p. 159.
- (51) P. Cataldi, *Il sonno e la veglia*, in L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, a cura di, *Dieci inverni senza Fortini*, cit., p. 60.
- (52) Cfr. L. Lenzini, *Una voce fuori campo. Ancora su Sereni e Fortini*, "L'ospite ingrato. Rivista online", 28 marzo 2017, (<https://www.ospiteingrato.unisi.it/una-voce-fuori-campoancora-a-proposito-di-fortini-e-sereni/> consultato il 15 agosto 2021) e F. Diaco, «*Venivano spifferi dall'altra riva*»: riflessioni sul carteggio Fortini-Sereni, in F. Diaco, N. Scaffai, a cura di, *Dall'altra riva: Fortini e Sereni*, ETS, Pisa 2018, pp. 79-114.
- (53) F. Fortini, *La salita*, in *Composita solvantur* [1994], in *Tutte le poesie*, cit., p. 547.
- (54) F. Fortini, *Sui boschi*, in SE, p. 1705.
- (55) F. Fortini, *Se volessi un'altra volta...*, in *Composita solvantur*, cit., p. 560.
- (56) F. Fortini, [*Prosa autobiografica*]; il testo, datato 20 novembre 1991, è custodito nell'Archivio Fortini dell'Università di Siena ed è stato trascritto a cura di Elisabetta Nencini, che si ringrazia per la collaborazione. È stato parzialmente ripreso per la prefazione all'antologia inglese di Franco Fortini, *Summer is not all. Selected poems in italian and English translated by Paul Lawton*, Carcanet Press, Manchester 1992.

LE PICCOLE PIANTE MI VENGONO INCONTRO E MI DICONO: LE NATURE DI COMPOSITA SOLVANTUR

«Poeta sempre politico, nel senso migliore, anche quando parla di alberi e di nidi» scrive Pier Vincenzo Mengaldo per ritrarre Franco Fortini. Tra le chiavi interpretative della poesia fortiniana offerte dal critico risalta quella della «continuità non calcata» degli strumenti metrico-stilistici impiegati fin dalla prima raccolta, *Foglio di via*(1). Mengaldo si riferisce in particolare all'ampia gamma di soluzioni metriche adottate da Fortini in forma allusiva rispetto alla tradizione. Di qui una seconda chiave: l'allusività, ricercata attraverso un sapiente gioco di sottrazione di almeno uno dei tre fattori principali della metrica tradizionale ovvero isostrofismo forte, simmetria versale e regolarità delle rime(2):

L'arte allusiva, in qualunque sua forma, è un procedimento che caratterizza classicismo e manierismo, molto meno l'avanguardismo, in ogni sua forma. Si può precisare, come sommamente indicativo, che salvo errore l'allusività in Fortini si scatena molto di più a livello di metri, e cioè di costruzione, che di immagini e di lessico.(3)

Se di certo la metrica ricopre un ruolo essenziale nella lingua poetica di Fortini, non sembrano tuttavia escluse né dalla continuità né dall'intento di risignificazione neppure alcune delle tessere lessicali citate da Mengaldo: in particolare, sulla scia dei versi finali di *Metrica e biografia di Poesia ed errore*: «una ho portata costante figura, / storia e natura, mia e non mia, che insiste // — derisa impresa, ironia che resiste / e contesa che dura», proprio quelle latamente associabili ad *alberi e nidi*. In altre parole, tra le raccolte si osserva un riuso di temi e immagini, nella fattispecie afferenti alla sfera naturale(4), che richiamano vischiosamente significati interni all'opera fortiniana. Vale a dire che sono rintracciabili non solo costanti lessicali ma «retoriche di temi»(5) atte a instaurare un solido patto di fiducia col lettore. Come scrive da Torino il 7/6/1973, Italo Calvino a Fortini per l'uscita di *Questo muro*(6):

È necessario leggere scavando il tessuto d'immagini naturali e alto-liriche, riportarne alla luce facce nascoste (in qualche caso soltanto, come *La posizione*, si leggono come emblemi con tutti i significati in superficie) in modo da ricomporre un discorso, sotto l'apologo naturale e il linguaggio senza peso né tempo della tradizione lirica.(7)

Inoltre, rispetto alla scelta della reiterazione quale mezzo espressivo non sarà forse del tutto inutile ricordare il «martellamento verbale» avvertibile anche nella scelta della sestina(8). Così come mette bene in evidenza la ricerca di risemantizzazione e straniamento del lessico di tradizione lo stesso Fortini nel saggio *Astuti come colombe* (1962): «Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile».

A partire dal riconoscimento della presenza di costanti come quelle appena descritte, senza pretesa di esaustività, il presente studio si propone l'indagine di alcuni dei significati (da cui il plurale) che la natura, intesa soprattutto come elemento boschivo e vegetale, assume all'interno dell'ultima raccolta, *Composita solvantur* (1994). Si procederà dunque prendendo innanzitutto in considerazione le poesie soglia, segnalate dal corsivo, la cui rilevanza è del resto ovvia nella produzione fortiniana. Con *Per quanto cerchi di dividere*, *Composita* si apre con una netta dichiarazione dell'indifferenza di una natura resa immagine di un vero utopico, scevro da dialettiche conflittuali, («di questo sono certo e fermo: / i globi chiari, i lenti globi / templari cumuli dei venti / non sono me») ossia con l'affermazione della diversità radicale tra «che cosa guarda dal sereno / dove il celeste posa in sé» e la storia umana. La noncuranza della natura, che riecheggia ovviamente Leopardi — di cui *Composita* riprende, come è stato già notato, il modello macrostrutturale dei *Canti* a partire dall'edizione Starita del 1835(9) —, non lascia margini ad una visione diversa dalla *fede opaca* da tentare con *incerti amici* e su *incerte prove*.

Chiude la raccolta la lirica “*E questo è il sonno...*” *Come lo amavano, il niente* in cui l'elemento naturale offre diversi spunti di riflessione. In primis relativamente al reimpiego di temi e retoriche se non di vere e proprie costanti iconografiche, poiché, con calibrata pianificazione architettonica, ritorna in chiusura di *Composita* l'eco dell'*edera nera* apparsa per la prima volta in apertura di *Foglio di via*. Partendo da quest'ultima, in *E questo è il sonno, edera nera, nostra* compare un raro lascito dell'eredità ermetica, particolarmente vistoso proprio nel significato attribuito per via analogica alla pianta(10) in cui Paolo Zublena riconosce «un'immagine allegorica del destino di una generazione», la rappresentazione ovvero del «soggetto dormiente, proprio quello del disegno di Fortini nella copertina einaudiana, che poi i toni della guerra — e di molte poesie in cui la guerra entra rumorosamente — penseranno a svegliare»(11). L'elemento vegetale, l'edera nera, come «metafora della beatitudine nichilistica e sonnambolica del soggetto poetico»(12), diviene quindi funzionale a rappresentare le conseguenze esistenziali dell'assenteismo politico dei letterati ermetici. Il richiamo al sonno, all'edera, indica dunque una condizione sonnambolica da cui il soggetto deve risvegliarsi. Eppure, malgrado la netta condanna letteraria e politica, risulta significativa la qualifica di «castello interiore» che Fortini attribuisce all'ermetismo in *Cani del Sinai*(13). A proposito, Riccardo Bonavita ha sottolineato come la gran parte dei debiti ermetici della poesia fortiniana funzioni appunto in chiave intimista: «La poesia pura, e con lei il primato dell'estetico, represso come sconveniente, erroneo, da evitarsi [...], viene infatti convocata per parlare proprio di ciò che è più intimo, sconveniente, imbarazzante, in cui affiorano gli indizi dei materiali inconsci, del rimosso»(14). Ma forse nell'analogia come mezzo di espressione dell'orizzonte psicologico-emotivo potrebbe leggersi sia il primato dell'extratestualità, più volte esplicitamente riconosciuto da Fortini(15), sia la lotta contro il rifiuto marxista della componente psicologica(16):

Il marxismo ortodosso, infatti, aveva rozzamente chiamato 'pubblico' quel che aveva a che fare con l'attività [...] sindacale istituzionale e 'privato' tutto il 'resto', bollando come irrazionalismo decadente gli ambiti della follia e dell'eros, dell'infanzia e della vecchiaia, della depressione e dell'emarginazione. In tal modo, il 'vissuto' era altezzosamente abbandonato alle forze di destra o alla 'letteratura'(17).

All'interno di *Foglio di via*, l'edera riaffiora associata all'elemento acquatico in *Per una cintura perduta nel bosco* dove il bosco è ambiente vitale, ristoratore delle forze della giovinezza («Al riso delle dèe forse dovrei / e al bosco che ci accolse offrire questa»), ma anche luogo di dissoluzione: «ed al bosco rimanga io, dove annotta / tra i veleni dell'acque nere l'edera»(18). Da cui il monito, con inevitabile riferimento alla selva dantesca, in *Canzone per bambina* ad andarci soltanto di mattina(19), alla luce della consapevolezza razionale: «Di pomeriggio il bosco / non ha più vie sicure. / Riposano i paesi / nel sonno della luce / bianca delle vallate, / si quietano le voci / delle cose passate, / si quieto la memoria. / Per strade fini il bosco / reca alle grotte vaghe / delle felci e dell'edera». Anche qui dunque, come nel caso dell'edera, l'elemento naturale rappresenta una risorsa per dialogare con la psicologia umana. Esiste ovvero, già a quest'altezza, una dialettica interna all'elemento vegetale-naturale che se da un lato richiama a una presa di consapevolezza di sé tramite un referente esterno, dall'altro rischia di fagocitare il soggetto in un ripiegamento autoriferito e mortifero. L'ambivalenza dell'elemento naturale ritorna nell'ultima lirica di *Composita* che, sebbene richiami l'edera nera caricata dei significati che si sono appena descritti, propone un accorato messaggio di resistenza e di lotta coinvolgente un orizzonte più ampio di quello esclusivamente umano. Come scrive Mario Benedetti, in *Composita*:

è dunque messo in campo un forte dubbio circa la consistenza della realtà e la legittimità della letteratura. Ma in ciò stesso si manifesta quel sentimento ultimo delle cose che caratterizza la raccolta: la caparbia, ultima conferma del loro appartenerci, nella nostra consapevolezza di essere vincolati a questa terra, soli di fronte a un cielo, «dove il celeste posa in sé», che non si sa né si può interrogare.(20)

Tra i due estremi della polarità descritta, ben rappresentata dai testi di inizio e fine di *Composita*, l'elemento naturale ricopre ruoli differenti. Sintetizzando si potrebbe azzardare una tassonomia in cui il primo significato, per scoperta riconoscibilità, risulta associabile al bosco inteso come dimensione spaesante che conduce al riposo inerziale e alla perdita di un coinvolgimento politicamente attivo. Già presente in *Foglio di via*, il bosco ricompare ne *La Salita* dove i richiami della collettività umana (organizzata, quindi opposta alle tracce dei rifiuti: «Dove si riposavano a mangiare / lasciarono plastiche, pece, tondino, lattine, / come avessero da tornare e invece / non sono tornati [...]») fungono non soltanto da antidoto contro la passività di fronte ai *padiglioni del mondo* — qui non globi eterei ma *alberi monti nuvoli* (dove gli alberi sembrano riprendere gli altissimi alberi del quadro di Poussin citato in *Paesaggio con serpente*) —, ma da incentivo all'azione: «Paradiso non c'è e tu non crederci / [...] Intendi / l'ansimo e i tonfi del serbatoio / nella garitta dove è la casa dell'acqua / che celata e cieca sale il monte / per defluire nella utilità. // Pensa al ritorno per cena». L'indifferenza dell'elemento naturale (che ritorna anche in *Stanotte...*) diviene così una dimensione da attraversare, «uno spazio enorme in cui dispiegare l'immane potenza del negativo, cioè dell'azione, della lotta e del lavoro»(21).

Tuttavia, nonostante il rischio associato al bosco sia evidente, risulta altrettanto palese come l'elemento boschivo rappresenti anche un forte elemento di interrogazione e di conoscenza. In *Qualcuno è fermo*, lirica iniziale della prima sezione della raccolta (*L'animale*), l'ambientazione boschiva richiama il senso di smarrimento associato nelle raccolte precedenti («Qualcuno è fermo, lontano, riparte [...] / [...] / poi rieccolo, tra le vigne, più lontano / Non vede / o, se vede, non conosce più»), ma anche la necessità, prima che sia troppo tardi («fra poco sarà buio, sarà l'urlo / d'aria, dei cani alla catena [...]»)(22) di una comprensione complessa, non immediata da parte del soggetto che partecipa osservando: «ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati / dove in pianto eravamo passati, / le vigne e di alti nidi immenso l'albero! / E fedeli chiediamo di portare / un'altra volta ancora / ai mormorii della fedele mezzanotte / l'intelletto delle erbe e del nostro». Mi pare inoltre significativa, a sottolineare il ruolo del referente extra-testuale, boschivo, nell'articolazione del pensiero, la similitudine fortiniana tra il postmodernismo e i funghi: «sono dei funghi, che crescono nell'ombra, e sono un po' repellenti [...], tuttavia è chiaro che cercano di predisporre il terreno [...], sono concime ad altro»(23).

Il disordine naturale risulta una dimensione con cui confrontarsi: del resto *l'intelletto delle erbe*, protagonista del componimento successivo, *Le piccole piante...*, prende parola esplicitando la differenza irriducibile con l'umano («Tu, lo sappiamo, nulla puoi fare per noi») ma anche proponendo un aiuto da vittima armata («ma se vorrai entreremo nella tua stanza, / rami e radici tra le carte avranno scampo»), in grado di offrire uno scudo in definitiva accolto dal poeta: «Ho detto di sì a quella loro domanda / e il gregge di foglie ora è qui che mi guarda. / Con le foreste riposerò e le erbe sfinite, / vinte innumerevoli armate che mi difendono».

La sezione prosegue con *E così un mattina...* che recupera la magnolia apparsa in *I lampi della magnolia* di *Paesaggio con Serpente*. Da elemento esornativo del giardino («E così una mattina di marzo aprivo le persiane / e rosa tutto fiori c'era un albero. / Mi diceva Carlo Thouar che avevo molta fortuna / a non vedere solo case scialbe»), la pianta diviene fonte di una riflessione che, oltre ad annettere mondo animale e vegetale — quest'ultimo umanizzato («[...] c'è la magnolia / altissima / che ho messo nelle poesie e una volta anche / scrissi / dello strido di una foglia(24) / e di uccelli caduti dal nido») — si estende a uno sfondamento prima temporale («gli uccelli morti ricordati ma non presenti, piante prima dal poeta bambino e poi da sua figlia: «ma quelli non erano qui. / Li avevo piante da bambino. / [...] / Anche mia figlia fece lo stesso»(25)) e poi spaziale: «e poi non si trovò mai più dov'era / fra l'erba quel sepolcro. // Fra l'erba... Non è / davvero questione di tempo o di spazio!».

A proposito dell'ampiezza temporale occorrerà notare che l'azione del ricordo in Fortini, come in Simone Weil (di cui lo scrittore tradusse *La pesanteur et la grâce*(26), *La condition ouvrière*(27), *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*(28)), detiene uno specifico spessore politico contro la memoria involontaria collettiva determinata dagli automatismi

del sistema economico capitalista: «L'espropriazione del ricordo, cioè della tradizione, è il vero esito della colonizzazione»(29).

L'erba, come la magnolia, aziona il motore di un'interrogazione disorientante, mette in dubbio gli strumenti cognitivi umani: «Dalla finestra mi tolgo, caro Carlo, non sazio.(30) / Eppure lo conosco / di che cosa è composto il giardino / fresco fiorito marzolino». Il perturbante non è riassorbito: lo sottolinea l'espedito straniante, solo apparentemente compensativo, dei diminutivi e delle rime facili. L'alterità del giardino, la cui verità rimane priva di accessi facili allo sguardo umano, oltre a riecheggiare la celebre pagina sul giardino dello *Zibaldone* leopardiano, ricorre altrove nella produzione fortiniana, ad esempio ne *Gli alberi* di *Questo Muro* dove irrompe evidente anche l'appello ecologico: «Gli alberi sembrano identici / che vedo dalla finestra. / Ma non è vero. Uno grandissimo / si spezzò e ora non ricordiamo / più che grande parete verde era. / Altri hanno un male. / La terra non respira abbastanza».

Anche tra i componimenti delle sezioni successive, *Elegie brevi* e *La Salita*, l'elemento naturale scatena il ricordo. Così in *Saba* dove è lo scintillio dell'acqua su *gradini e foglie*(31) a riaccendere la memoria di un verso del poeta triestino (« [...] per quanti / anni l'ho male amato / infastidito per quel suo delirio / biascicato, per quel rigirò / d'esistenza ...»)(32). Torna invece come desiderio di comprensione in *Una semplice nebbia...* dove riaffiora il corpo a corpo tra il desiderio di dissolversi e la propensione, a partire dallo stimolo offerto dalle *foglie chiare*, ad affinare uno sguardo sempre più analitico: «Egli vorrebbe d'impeto volare / nel passo del penseroso, nella gola della vergine, / nella disperazione che a tutto acconsentì. / Ma distingue invece le foglie chiare // già placcate in pozze e lastre». Per il resto la seconda sezione prosegue, in linea con la titolazione, con liriche impregnate di un senso luttuoso: così anche *Nel cortile*, dove Fortini rivisita la tradizione lombarda e dove il paesaggio naturale-umano non è fonte d'interrogazione o di confronto quanto piuttosto appiglio descrittivo ricco di rimandi autobiografici come, nelle liriche della sezione *La Salita*, in *Questo verso* («Il disegno era rigido e preciso, / contro i colli, dei cipressi e delle rondini»)(33) e in *Il Custode* («Periferia, Firenze, piccole ville / e buio sotto fronde di un odore / che quand'ero ragazzo chiamavo l'odore dei grilli»).

Da componente descrittiva, l'elemento naturale diviene meramente decorativo in *Sette canzonette del golfo* dove anche l'eterna indifferenza dei globi è ridotta a macchietta bucolica. Il filtro di un'ironia amarissima crea un'insostenibile distanza dagli eventi storici contemporanei — nella fattispecie da quelli del 1991 quando, come recita la nota al testo: «in quell'anno, oggi quasi fatta dimenticare, una operazione di "polizia" tra il Golfo Persico e Bagdad ammazzò centinaia di migliaia di persone, aprendo una nuova era nelle relazioni internazionali» — sostanziano anche le scelte metriche e lessicali(34). Qui la natura, ridicolmente idillica, è parte di un canto impotente (privo di effetti sulle circostanze a differenza del motto virgiliano, *cantando rumpitur anguis*, posto in exergo a *Paesaggio con serpente*)(35), che, distante dalle vicende umane, si intesse di inquietanti diminutivi (*ragnetto*, *ventolino*): persino la rosa rimane un simbolo inerte in *Lontano lontano*: «Lontano lontano si fanno la guerra. // Il sangue degli altri si sparge per terra. / Io questa mattina mi sono ferito / a un gambo di rosa, pungendomi un dito».

La prospettiva comincia a rovesciarsi col ritorno dell'*ansia fedele*, recuperando un rapporto conflittuale, soltanto in coda alla sezione con *Se mai laida...*: «Lento a dèi crudeli e ignoti / va il mio bruno ultimo fiele .../ Dove volgi, ansia fedele? / A che vomito mi voti, / cara meta che non so?».

Nella sezione centrale, eponima, l'elemento naturale si manifesta nella sua forza disgregante, da cui il motto alchemico apposto da Henry Wotton al monumento funebre del suo maestro Francis Bacon che dà il titolo alla raccolta — dalla nota al testo: «si dissolva quanto è composto, il disordine succeda all'ordine (ma anche, com'era nel vetusto precetto alchemico, si dia l'inverso)» — e che riprende i motivi della prosa *L'ordine e il disordine*(36) e di *Da Praga* di *Una volta per sempre*: «Gli elementi lavorano, il disegno / si compie dei cristalli, o si disgrega. / L'essenziale è questo mutamento»(37).

Il confronto con la storia e la narrazione umana si fa evidente: in *Sopra questa pietra...*: «le grandi storie / tentennano in sonno, vacillano /nelle teche i crani /dei poeti sovrani», mentre «l'enigma verde ride la sua promessa».

La natura è rappresentata nella sua sostanziale indifferenza in *Così non fu...* dove gli elementi naturali coincidono col «[...] mirabile inganno / che sosteniamo tuttavia» e in *È il temporale* in cui si ripudia il tentativo di imbrigliare il naturale nella retorica aulica: «Andate via, pensose antiche piante, / elci frassini faggi carpini larici olmi. / Tutti in cadenza li conosco i vostri / nomi di scherno che il lampo rianima»(38). Eppure l'enigma verde offre uno straniamento percettivo dal valore costruttivo nella sua ambiguità. In *Guardo di notte...* la stella e l'erba, distanti dalla storia umana, dispensano una risorsa al giovane bandito che cerca un'incerta fuga dai federali che «a colpo certo strage ne faranno»: «Che domandare? A chi? Per quale danno? / Quella era una stella. / L'erba cresce, una cella / dopo l'altra, e di tante meraviglie / la memoria non coglie / che, malamente rattappiti, i nomi. / Nell'Oregon del video fra quei sozzi banditi / assopiti il più giovane si alza / a guardare la stella. / Scorge le insidie, grida, fugge, scampa / ansimando. (Qui nulla chiedo più)».

Così in *Ruotare su stessi* lo sguardo del cinghiale e dell'ape sull'uomo, dunque l'uscita da una prospettiva esclusivamente antropocentrica — e a proposito si noti come lo sguardo animale rappresenti la spinta entropica in *L'ordine e il disordine*: «Non ci sono più, invece dicono altri, perché niente sarà [...] Verso il Disordine, il segno dell'inutile, la passione stomachevole. Lo dicono gli animali guardando, uomini passando; e i figli sempre. Io qualche volta» — approfondiscono, seppur con ambivalenza, la comprensione del reale: «Ruotare su se stessi / fino a perdere / i sentimenti e cadere. / Poi aprire gli occhi. / Quello che vedi è la gioia / la credevi persa /sciocco che eri / [...] /Dal folto un cinghiale ti guarda / [...] / Un'ape ti considera attentamente. / È il vero per pochi attimi. / Alzati e cammina /davanti a te, anche se / ti hanno strappato lo sterno / anche se la pupilla / è cibo di formiche. / Tutto è ormai per te».

Nonostante sottragga all'umano la presunzione di un potere assoluto, il disordine della natura impone di fronteggiare la realtà con lo stesso sguardo minuziosamente discreto che il poeta rivolge al giardino e alle foglie rispettivamente in *Così una mattina...* e in *Una semplice nebbia*. È la ricerca di precisione a muovere verso la conoscenza del disordine anche ne *La spedizione di La Condamine* (inserita nell'*Appendice di light verses e imitazioni*) dove la celebrazione delle conquiste scientifiche apre all'esplorazione del dubbio di contro a ogni *conforto temporaneo*: «[...] Noi conosciamo / o crediamo conoscere / quale è il rapporto fra parole e immagini, / fra dolore e coraggio, / fra giovinezza e tedio / anche perché fu misurata allora / la lunghezza di un grado di longitudine. // [Nostro piccolo regno. Eredità sicura. / Conforto temporaneo. Gloria dell'agrimensura. / Parte della natura. Tu, speranza e disegno]».

Come scrive Stefano dal Bianco, sottolineando il primato dell'extratestualità e la ricerca di fuoriuscita dall'io:

La precisione è non lasciare scampo alla realtà che costituisce il mondo. E al reale che noi siamo. Noi facciamo parte del mondo. Applicando al mondo un rigore che intenda comprenderlo in ogni manifestazione, noi quel rigore lo stiamo applicando a noi stessi. La continua attenzione a queste manifestazioni del mondo è il rigore, è la precisione, è il giudizio di Fortini. Questo movimento è un movimento etico-morale perché si ripercuote sul soggetto: passando per il mondo si perviene all'interiorità. Nota bene: il movimento opposto (dall'io al mondo) non sarebbe sufficiente perché non attingerebbe in alcun modo al piano etico. In termini fortiniani, si tratta di «verificare la propria storia individuale «dal punto di vista della storia universale» (Mengaldo).(39)

Se di certo la frizione prodotta dalla contraddizione è evidente, la messa in discussione della visione antropocentrica, la rieducazione all'ascolto e allo sguardo che attraversa gran parte della lirica fortiniana (e che allaccia il recupero di alcune eredità ermetiche con la metabolizzazione della lezione di Sereni e Zanzotto)(40) rappresenta un passaggio eticamente denso come recita la prosa *L'ordine e il disordine*: «La forza dell'ordine e la dimostrazione del disordine, e tu règgile. L'uno

che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni ad esserlo, e ti porti via».

La necessaria compresenza di spinte contrastanti è particolarmente evidente in *La notte oppresse...*: benché l'elemento acquatico torni col suo potere di disfacimento: («La profondità dei fiumi / è il luogo dell'intelligenza. / L'intelligenza che fu certo estrema. / Come un operaio seduto fuma / da solo mangio la mia pazienza, / sono lontani i tiranni / del tempo e della mente, / l'ira e la piaga degli anni. / [...] / Ecco nell'aria le vespe / si scaglia una felicità / che mi grida: «Puoi sparire!»»), il soggetto conserva una volontà di comprensione: «Diligentemente investigherò / dove la vena sia, dove l'arteria / della miniera. Accolta in pozze / la liquidezza piovana squisita / ancora forse scorgerò». L'invito alla dissoluzione riappare nella lirica successiva *Se volessi un'altra volta* dove, pur trovando la sua contropinta nella lirica finale, la tematizzazione della sofferenza dovuta alle precarie condizioni fisiche del poeta(41) ricorre a un meccanismo piuttosto solito nella lirica fortiniana quale la compensazione tra l'asperità dell'argomento e l'andamento metrico-prosodico cantilenante: «se volessi un'altra volta queste minime parole / sulla carta allineare [...] / il dolore che le ossa già comportano // si farebbe troppo acuto, troppo simile all'acuto / degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto [...] // Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso / che non dica in nota acuta: «Più non posso» / Grande fosforo imperiale, fanne cenere»(42).

Il negativo, la lezione della dialettica hegeliana diviene: «sinonimo della capacità di gestire la contraddizione come vettore di metamorfosi, come spinta che innesca un movimento»(43). Così come nei versi finali di *Un'altra giornata di Paesaggio con serpente* («Il mancato piacere definitivo / si mutasse in acquisita intelligenza. / E l'acquisita intelligenza si mutasse / in lode della creazione») che risuonano nei versi citati di *La notte oppresse...*, *Composita* si chiude con un messaggio di solidarietà ampia, espansa oltre l'orizzonte umano.

Se, come rilevato da Dalmas, in *Paesaggio con serpente* si avverte un movimento dal paesaggio, come idillio, al serpente, da intendere quale necessaria denuncia del male, in *Composita* l'iter dalla lirica di apertura a quella di chiusura manifesta la maturata consapevolezza della necessità di un'azione collettiva tale da rendere natura (qui espressa nelle sue componenti minerali, vegetali e animali) e storia umana due polarità distinte ma integrabili(44). La raccolta appare ovvero da interpretare alla luce del messaggio offerto nella lirica finale (per altro riconfermato da *Considero errore* dell'Appendice)(45) in cui si rifiuta definitivamente la stasi della tragedia («Nessun vendicatore sorgerà, / l'ossa non parleranno e / non fiorirà il deserto»), così come il cinismo del *disperato gesto* («Ma voi che altro di più non volete / se non sparire / e disfarvi, fermatevi. / Di bene un attimo ci fu. / Una volta per sempre ci mosse. / Non per l'onore degli antichi dèi / né per il nostro ma difendeteci. / Tutto è ormai un urlo solo») al fine di sottolineare la solidarietà di *tutta la creazione*, dai *ghiri gentili dei boschi* alle *argille e marne* «carcerate nei regni dei graniti, tradite / a gemere [...]». Infine, con uno sfondamento temporale e un montaggio tipici della poesia fortiniana, le parole di Klockov, uno dei «ventotto eroi di Panfilov» anticipano l'appello alle generazioni future: «Volokolàmskaja Chaussée, novembre 1941. / «Non possiamo più, — ci disse, — ritirarci. / Abbiamo Mosca alle spalle». Si chiamava / Klockov. // *Rivolgo col bastone le foglie dei viali. / Quei due ragazzi mesti scalciano una bottiglia. / Proteggete le nostre verità*».

La lirica finale dell'ultima raccolta di Fortini si chiude dunque con toni non dissimili da quelli assunti anche ne *La volpe* di *Questo muro* dove lo sguardo sul paesaggio si affina per gradi fino a intuire solidale una volpe alla cui lotta antifascista occorrerà prestare il fianco *nella tana dei secoli*: «la tana della volpe / che a notte punta / il muso astuta e va in giro. / Il Lucchesi di Romito / vigoroso fascista / con la sua cagna zoppa / e il due canne automatico / un anno dopo l'altro / non l'ha ancora ammazzata. / Questo novembre però, addio volpicina. / Sei l'ultima di questi poggi. / Nella tana dei secoli / dovremo prendere il tuo posto»(46).

L'elemento naturale, nel suo disordine, continua ad affermarsi come una risorsa cognitiva, tanto che come sottolinea Dalmas, malgrado la gran parte dei commentatori abbia interpretato il verso finale di *Composita* in senso protettivo e conservatore, occorrerebbe invece offrirne «uno attivo, soprattutto se si pensa all'influenza del finale di *Eros e civiltà* di Marcuse, certamente caro a Fortini: "Gli uomini possono morire senza angoscia se sanno che ciò che amano è protetto dalla miseria e

dall'oblio". In questo quadro, il verso di *Composita solvantur* si potrebbe parafrasare così: "fatelo voi nuovo il mondo che noi non siamo riusciti a cambiare"»(47).

Così, d'altronde, a ridimensionare il ruolo biografico, il nesso vecchiaia-disfatta, della raccolta, una posizione analoga appare già ne *La Gronda di Una volta per sempre*: «Penso con qualche gioia / che un giorno, e non importa / se non ci sarò io, basterà che una rondine / si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti / irreparabilmente, quella volando via».

Le figure naturali (animali, vegetali e minerali), lontane da una dimensione puramente elegiaca sebbene implicino una comune condizione di sofferenza, forniscono l'innescò di un'interrogazione ampia e criticamente nitida del reale che contribuisce a rendere *Composita* un libro «carico, magneticamente, di futuro»(48). E a proposito occorrerà sottolineare come sebbene si tratti di un futuro altrettanto ampio, dalle vaste arcate temporali, il messaggio non sia mai deresponsabilizzante: «Il sogno, il *desiderium*, il "non-ancora-divenuto" indicano che nel mondo è nascosto un enorme giacimento di potenzialità in attesa di realizzarsi»(49).

Nonostante un luttuoso senso di fine, non c'è rasserenazione stucchevole, stanca o ironica, bensì un'istanza combattiva che rappresenta un generosissimo atto di messa da parte, ancora una volta, dell'individualità dell'io, che come in *Un'altra allegoria* di *Questo muro* (sfruttando di nuovo un'analogia erborea) si dimostra conscio di una fine mai del tutto annichilente all'interno di una dimensione collettiva: «Ah, ma sul punto ormai di consolarti / nega e ragiona la più giusta lacrima. / Devi saperlo, è un vivace saluto l'addio. / Il ramo, che morì, lo sa»(50).

Elena Niccolai

Note.

(1) P. V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 132-133: «FV e le poesie coeve ostendono in sostanza la gamma quasi completa delle soluzioni tradizionali o paratradizionali adottate poi o sempre da Fortini, anche se via via egli mostra un gusto sempre più marcato per le asimmetrie e per le misure strofiche crescenti, oppure variate».

(2) *Ibidem*, p. 133.

(3) *Ibidem*, p. 134.

(4) Vd. E. Zinato, *Sul alcune costanti del "realismo figurale" fortiniano*, "Il bianco e il nero", I, 1, 1997, pp. 207-216.

(5) D. Dalmas, «*Storia e natura, mia e non mia*»: i confini di Paesaggio con serpente, in *Fortini '17. Atti del convegno di studi di Padova (11-12 novembre 2017)*, a cura di F. Grendene, F. Magro e G. Morbiato, Quodlibet, Macerata 2017, p. 119.

(6) La necessità di una lettura fortemente intertestuale, in un certo senso integrale, della produzione lirica fortiniana è ben segnalata anche da F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 55: «Il suo utilizzo dei tropi e delle immagini crea una poesia prevalentemente difficile, ma non oscura. La resistenza alla parafrasi non è data da un alone di mistero irrisolvibile, dalla suggestione degli spazi bianchi, bensì da non-detti razionalizzabili, da accostamenti allegorici, dal montaggio di frammenti spazio-temporali eterogenei»

(7) I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, p. 1207. Calvino continua accusando Fortini, in sostanza, di uno straniamento inevitabilmente troppo parziale di immagini così radicate nella tradizione come quelle naturali: sembra chiara di contro la valorizzazione dell'esperienza presso l'OuLiPo: «La mia obiezione va a ciò che è senza tempo che poi è un tempo culturale preciso: cioè se tu credessi veramente alla natura non l'accetteresti nelle parole d'una tradizione ma sentiresti il bisogno di smontarla e rimontarla in un'altra catena di significati — magmatici, o matematici, come altro — mentre qui natura è solo sigillo d'una cultura che ha avuto la natura per suo spazio metaforico (*Ibidem*)».

Interessante come Calvino sembri un fine esegeta di queste costanti individuando nell'immagine delle *pupille* (ricorrente tra le poesie di Fortini, spesso con tratti surrealisti, e già presente in *Foglio di via*) un tratto caratteristico del poeta, tanto da riversarlo nel ritratto in incognito, sebbene in verità non troppo criptato, di Fortini menzionato come il poeta Cerveteri ne *La speculazione edilizia*: «il poeta era invece strabico all'indentro, le pupille vicine e inquiete che parevano preoccupate, ad ogni sensazione esterna, di verificare quel che essa produceva nella zona più segreta e interiore» I. Calvino, *La speculazione edilizia*, "Botteghe

- Oscura", XX, 1957, pp. 438-517, poi in Id., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1991, I, pp. 779-809, da cui si cita.
- (8) P. V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri*, op. cit., p. 135.
- (9) C. Giunta, *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna*, in «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca, a cura di F. Lomonaco, L. Rossi, N. Scaffai, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 445-457.
- (10) I riferimenti al codice ermetico potrebbero essere vari, tra cui i «referenti vaghi come il vento e la sorgente, associati allo stato dell'io oppure all'identità del soggetto-poeta, sono riconducibili a una certa atmosfera quasimodiana (L. Daino, *Un'interpretazione partigiana del passato. Elementi autobiografici e strategie compositive in "Foglio di via e altri versi" di Franco Fortini*, "Acme", LX, 1, 2007, p. 223).
- (11) P. Zublena, *Foglio di via e il codice ermetico*, in Franco Fortini. *Scrivere e leggere poesia*, cit., p. 33. Differente l'interpretazione che identifica nell'edera una sorta di incoronazione poetica in minore offerta da L. Lollini, *Una figura d'amore*, in *L'ospite ingrato. Globalizzazione e identità*, Quodlibet, Macerata 2000, p. 396.
- (12) F. Fortini, *Foglio di via e Altri versi*, edizione critica e commentata a cura di B. De Luca, Quodlibet, Macerata 2018, p. 299.
- Come nota Pierluigi Pellini anche l'elemento acquatico ricopre un ruolo negativo tra le varie raccolte, vd. ad esempio in FV, *E questo è il sonno, edera nera, nostra*, vv. 7-8: «O è in te e dilaga e parla la sorgente / cupa tua, l'onda vaga tua del niente», vd. P. Pellini, *Le stagioni e gli amici. Due paragrafi e una premessa sulla poesia di Fortini* in Id., *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Vecchiarelli*, Manziana 2004, p. 209.
- (13) «Ricordo l'uggia per la prosa di Croce che inebriava invece certi gruppi di universitari antifascisti e come mi fossi venuto distaccando subito da amici o conoscenti di quell'età, già acuartierati nel "castello interiore" della letteratura ermetica» (F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini e R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 430-431).
- (14) R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia di Franco Fortini*, a cura di T. Mazzucco, Biblion edizioni, Milano 2017, pp. 169-170.
- (15) Vd. M. Gatto, *La dialettica della forma come emersione del politico*, in Fortini '17, op. cit., pp. 257-270.
- (16) La fuoriuscita di Fortini dai confini rigidi del marxismo ortodosso è risaputa e ben messa in luce, tra i vari contributi, soprattutto nel rapporto tra Fortini-Pasolini, da L. Lenzini, *Presenze di Fortini*, in *Il secolo di Franco Fortini. Studi nel centenario della nascita*, a cura di F. Della Corte, L. Masi, M. Ślarzynska, Artemide, Roma 2019, p. 18.
- (17) F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 25.
- (18) Con la stessa accezione, la combo di bosco e acqua torna in *Il mulino della foresta nera* di *Una volta per sempre*: «Verso dove? Tutto trema / e del bosco la gola verde / sulla casipola acquattata / e l'acqua che lega i macigni».
- (19) F. Fortini, *Foglio di via...*, op. cit., p. 296: «Infine, il topos del bosco come luogo di smarrimento e occasione epifanica ritornerà anche nelle successive raccolte fortiniane, in particolare nella stagione finale della sua poesia» .
- (20) M. Benedetti, *Note su Composita Solvantur*, in *Dieci inverni senza Fortini (1994-2004). Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa. Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004*, a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Quodlibet, Macerata 2006, p. 117.
- (21) F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 16.
- (22) Il ruolo delle figure animali nella poesia fortiniana è stato indagato da E. Zinato, *Il dente della storia. Figure animali nella poesia di Fortini*, "Hortus", XVI, 2, pp. 20-27.
- (23) F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 494.
- (24) Vd. *Come una dopo l'altra* di *Questo muro*: «o il pianto degli innocenti o lo strido delle foglie (miei i corsivi)».
- (25) Vd. *Il seme* di *Questo muro*: «Negli angoli dove c'è a marzo maceria / con gran piante i bambini seppellirono / gli uccelli caduti di nido [...] / Tutti i fiori non sono che scene ironiche».
- (26) S. Weil, *L'ombra e la grazia*, traduzione di F. Fortini, Edizioni di Comunità, Roma/Ivrea 1951 poi in Id., Rusconi, Milano 1985 e Id., Bompiani, Milano 2002.
- (27) Id., *La condizione operaia*, traduzione di F. Fortini, Edizioni di Comunità, Roma/Ivrea 1951 poi in Id., Mondadori, Milano 1990 e Id., SE, Milano 1994.
- (28) S. Weil, *La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, traduzione di F. Fortini, Edizioni di Comunità, Roma/Ivrea 1954, poi in Id., Leonardo, Milano 1996.

- (29) F. Fortini, *Il controllo dell'oblio*, in *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985, p. 134.
- (30) *Non sazio* anche in *Da Praga di Una volta per sempre*: «Resiste qualcuno più a lungo, per anni, di più / durevole creata creato; altri ancora / offre, *non sazio* ancora, la fresca fonte e il sangue (miei i corsivi)».
- (31) *Gradini e foglie* appare già in punta di verso in *Le belle querce* di *Questo muro*: «Senza parlare mi dicono / che il senso della scena vuole molta attenzione. / Sento i loro passi che van via su *gradini e foglie* (miei i corsivi)».
- (32) Nella stessa lirica ritorna per altro l'eco delle *piccole piante* della sezione precedente: la poesia di Saba e il soggetto lirico, metamorfici, divengono «indifferenti / come un sasso o una pianta / o una invincibile ombra nel bosco».
- (33) Tema simile in *A Mosca all'Hotel Metropol di Una volta per sempre*: «Ed era come / quando ragazzo tremavo al mattino».
- (34) Il tono esasperatamente sarcastico ricorda il *Discorso del governatore* di *Una volta per sempre*.
- (35) A proposito vd. D. Dalmas, «*Storia e natura, mia e non mia*», art. cit., pp. 129-130.
- (36) *L'ordine e il disordine* compare anche come titolo del corso biennale tenuto presso l'Università di Siena tra a.a. 1976-77 e a.a. 1978-79 vd. C. Trebaiocchi, «*Nei bui chiostrì / delle dolci università*». *La riflessione di Fortini sull'insegnamento universitario*, "L'ospite ingrato", IX, 2021, p. 173.
- (37) Il tema della solitudine e della dissoluzione riappaiono più volte nella produzione di Fortini, ad esempio in *San Miniato* di *Questo Muro*: «Ossa e piume si fissano nel catrame. / Dai platani si distaccano dischi di corteccia. / La foglia va finché si stampa e si disfa. / Io penetro la sera delle chiese e delle anime, / a me più nulla può fare male».
- (38) Che sia il lampo a rianimare (e a proposito occorre ricordare *I lampi della magnolia* di *Paesaggio con serpente*) non è indifferente, torna anche qui l'irruenza improrogabile del naturale di contro alla passività di certa retorica come esplicitamente rappresentato in *Traducendo Brecht* in *Una volta per sempre*: «Un grande temporale / per tutto il pomeriggio si è attorcigliato / sui tetti prima di rompere in lampi, acqua [...] / Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / gli uomini e le donne che con te si accompagnano / e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome [...]». Così anche in *Una veduta* di *Una volta per sempre*: «Grande tempesta, ampia, vediamo di quassù [...] / Vivere sembra meraviglioso e strano. / Abbiamo una casa, una lampada incerta, anni ancora / per aspettare e comprendere le tempeste».
- (39) S. Dal Bianco, *Una visione dal basso*, in *Fortini '17*, op. cit., pp. 39-43: 43.
- (40) Non si tratta dunque di una caratteristica dell'ultimo Fortini. A proposito della lezione ecologica di Zanzotto vd. A. Russo Previtali, *Pasolini e Zanzotto: due poeti per il terzo millennio*, Franco Cesati editore, Firenze 2021.
- (41) A proposito vd. anche F. Della Corte, *Una lettura di Dove ora siete*, in *Il secolo di Franco Fortini*, op. cit., p. 103.
- (42) Si potrebbe notare come anche gli elementi chimici rappresentino una fonte per la rappresentazione di una condizione individuale e collettiva tramite la valorizzazione dell'extratestualità (dall'esterno all'io e non viceversa). Ad es. in *Ancora la posizione*: «L'ossido lede le antenne sui tetti / i marmi le vernici e la catene. / Il piombo e il bronzo si piegano piano.»
- (43) F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 16.
- (44) *Ibidem*, p. 315: «Il componimento incipitario (CS 499), così come quello "conclusivo" (CS 561-562), è dotato di un'importanza particolare: si tratta, infatti, di un manifesto programmatico, la cui funzione di orientamento e correzione è stata spesso ignorata da quella parte della critica che [...] intende riassorbire l'ultimo Fortini nel ruolo del lirico tradizionale».
- (45) La lirica, come annota Diaco (vd. *ibidem*, p. 333), ricalca le posizioni de *L'ospite ingrato*: «Di avere scritto epigrammi mi pento. / Lo scherzo è familiarità. Vuol dire: / noi siamo eguali (F. Fortini, *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985, p. 991)»
- (46) Vd. anche *Dalla Collina* di *Questo Muro*. Per un altro esempio dell'inclusività della poesia fortiniana che consente al soggetto di ritrovarsi (e conciliarsi) in elementi naturali/animali vd. anche *Compiendo settantacinque anni* in *Composita Solvantur*: «Sei quel che allora un giovane non vide:/ lo spruzzo del delfino, la dritta sterna bianca, / questa ira ostinata che ti stanca / la gabbianella minuta che ride».
- (47) D. Dalmas, «*Conmigo, rapaz?*» *Interpretazione e ritorno della gioventù (Fortini anni Ottanta-Novanta)*», in *Fortini '17*, op. cit., p. 439.
- (48) L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni editori, Lecce 1999, p. 226.
- (49) F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 15.
- (50) D'altronde ogni idillio privato «è mostrato in tutta la sua meschina e fragile limitatezza (*ibidem*, p. 374)».

1 Lasciamo stare la natura

«Lasciamo stare la natura» risponde Fortini all'intervistatore del «Corriere della Sera»(1) che notava l'ampio ricorso di immagini di piante e animali in *Paesaggio con serpente*, «mentre vi è quasi ignorata la città»(2). Il poeta collega poi i versi di ispirazione paesaggistica alle vacanze che trascorreva nella sua casa di Ameglia (borgo collinare in provincia di La Spezia) ma poi prosegue delineando un suo ritratto che sembrerebbe opposto al poeta di *Una volta per sempre* e *Questo muro* e al saggista di libri che la contestazione aveva reso famosi:

«La ragione è la quasi impossibilità di comunicare con i coetanei e anche con quelli più giovani che ho avuto vicini negli anni sessanta. Non ho vita sociale, la sera sono uno dei tantissimi che guardano la televisione. Non cerco rapporti con quelli che potrebbero essere miei figli. Mi trovo male con gli ex sessantottini pentiti»(3). Occorrono alcune precisazioni per comprendere il perché presentando il suo ultimo lavoro poetico Fortini si ritragga in isolamento e sostanzialmente assorbito dalle abitudini del consumatore piccolo borghese e dalle stesse attitudini culturali di quell'industria che aveva lungamente criticato e analizzato nel decennio precedente (la televisione, i versi senza destinatario scritti da un luogo di vacanza).

Paesaggio con Serpente è il secondo di una ipotetica trilogia, comprendente *Questo muro* e *Composita solvantur*, la cui principale caratteristica editoriale è quella di venire pubblicati più o meno a un decennio di distanza (a differenza delle serrate uscite editoriali degli anni cinquanta-sessanta); i lunghi tempi ne enfatizzando la natura di consuntivo e rimediazione del passato e questa in particolare, per i suoi estremi editoriali (1973-1983) attraversa gli anni che l'autore vede, evidentemente, come la fase calante e di sconfitta di quei movimenti che tra gli anni sessanta e primi settanta avevano dato vita alla grande stagione di lotte politiche e sociali che va genericamente sotto il nome di Sessantotto.

Uno dei tratti più curiosi e più significativi del bilancio di quella stagione, diciamo aperta dal «compromesso storico» e chiusa dalla morte di Berlinguer, che è anche la storia di un'impossibilità a divenire massa e sentimento comune delle idee del Sessantotto e della progressiva socialdemocratizzazione della sinistra istituzionale, è che Fortini crei, per spiegare le diverse posizioni intellettuali e morali con cui i giovani sono usciti dal '68, una serie di figure ispirate a sette tardo antiche: nei saggi dal 1976 all'83 compaiono nei suoi scritti rispettivamente i Cainiti, gli Ofiti, gli Gnostici e i Fratelli Amorevoli. Cainiti e Ofiti sono conati soprattutto per definire, e in parte satireggiare, una propensione crescente a sopravvalutare il momento negativo nello scontro con la totalità capitalistica, tendenza che almeno Fortini individua come dominante nei movimenti del '77 e che fa risalire ad un livello alto al recupero di filosofie cosiddette della crisi da parte della sinistra, e in particolare all'heideggerismo e al nietzscheanesimo di Cacciari. Nel saggio in questione si tratta di una critica di Sertoli ai saggi di Pasqualotto sulla Scuola di Francoforte(4) e l'autore muove una severa critica all'elogio della negazione e al tentativo, invero possibile sulla base di una certa lettura dei testi tardi di Adorno e Horkheimer, di tralasciare la sintesi dialettica che è per Fortini non solo naturalmente il compimento del processo filosofico-conoscitivo, ma è compimento proprio nella misura in cui essa è la sola forma concreta della storicità (anche di una storicità che è, come quella che si vive alla fine degli anni Settanta, l'apparente totalizzazione capitalistica senza opposizioni).

A questo punto ogni rifugio nella negazione, fuori dal dibattito filosofico, è rivolta esistenziale impotente, persino droga: «chi vuole vivere nella Negazione si condanna alla retorica (nel senso di Michaelstetter) si può vivere solo *accanto* alla Negazione. Chi crede che la Negazione dia sollievo alla vergogna della Positività banale, alla nausea dei limiti è un drogato e si vota al sadismo e alla morte propria e altrui»(5). Fuor di metafora la droga è una delle piaghe giovanili di quegli anni, da Fortini però mai giudicata moralisticamente come decadenza o sbaglio individuale (che è l'attitudine benpensante diffusa ancora oggi), né sociologicamente e paternalisticamente come una

delle conseguenze della disoccupazione (che era la lettura del PCI e implicitamente una delle parti della cosiddetta “questione morale”); piuttosto per il poeta la droga-negazione risulta essere la risposta al «massacro psichico di una generazione compiuto dai padri»(6). Superficialmente ma significativamente è possibile seguire una bipartizione negli esiti: i più anziani sono quelli che Fortini definisce «gli ultimi Gnostici», perlopiù di estrazione borghese-intellettuale, a volte inconsapevolmente vicini alla destra, fautori di una cosiddetta cultura della “crisi” e simbolicamente incarnati nella lettura-consumo di edizioni Adelphi(7) e nella gestione di un nuovo apparato cultural-industriale non più centrato solo sul progressismo consumistico, ma anche sull’immaginario accesso a verità sapienziali a buon mercato(8). Corrispettivo di massa e giovanile degli Gnostici sono i Fratelli Amorevoli, più giovani (gente, dice Fortini, che ha dai venti ai trent’anni negli anni settanta) e appartenenti alla piccola borghesia o ai settori benestanti della classe operaia, impiegati nell’insegnamento e nei servizi. Di loro Fortini scrive: «nei migliori il rifiuto del tragico è l’unica forma di tragico che essi si perdonano; [...] Rifiutano la passione se è appello all’azione che comporta scelte. [...] Credono nell’autenticità e nell’esperienza, rifiutano la critica della cultura; quella critica di cui sono vissuti, magari fino a disperarne, i padri. Pensano che sia leggera impresa trapassare la parete di “chiacchiera” innalzata dai cosiddetti media. Ogni universalismo è rimosso a favore del particolare; ogni drammaticità a favore di una mesta “hilaritas” [...]. Hanno tradotto le filosofie della dialettica negativa in negazione della dialettica. Quella gloriosa spada si è mutata, nelle loro mani, in un coltello da pesce»(9).

Il quadro sintetico aiuta a comprendere le ragioni di quel mancato dialogo che Fortini indica nell’intervista e anche a fare qualche passo in più verso una lettura del libro che vada oltre la semplice ripresa della lirica dopo la poesia “politica” degli anni precedenti. Ciò che queste “eresie” e posture intellettuali hanno in comune è infatti un rifiuto della positività e della normatività della legge e della storia che implica necessariamente distinzioni (tra avversari e alleati, tra giusto e ingiusto, tra credente e non credente, ma anche tra vittoria e sconfitta) e con essa della storicità cui contrappongono rispettivamente modelli difensivi fondati o sulla convinzione che la critica del capitalismo sia già il superamento del capitalismo, o al più la migliore arma possibile (Cainiti ex-sessantottini), o sull’idea di una conoscenza attingibile a chi sappia rifiutare come superficiali le distinzioni che il mondo sociale pone in nome della vera sapienza (Gnostici e nuovi intellettuali sensibili al relativismo conservatore), o sull’abdicazione al sentirsi parte dei destini generali in nome della maggior autenticità di una morale privata e di un’etica della quiete e dello scetticismo (i Fratelli Amorevoli e in genere la piccola borghesia del “riflusso nel privato”).

Per i primi due la natura reducistica e intellettualistica è talmente scoperta che evidentemente Fortini ha buon gioco nel prendere le distanze e soprattutto nel ricordare come ogni ideale di liberazione che implichi come vera via la sapienza individuale sfocia inevitabilmente nell’elitismo da setta che oppone chi sa a chi non sa, chi attinge all’autenticità e alla verità a chi è prigioniero dell’alienazione, tanto che il mercato editoriale connesso a questo genere di antropologia non è che il miraggio di autenticità per tutti che la società capitalistica deve mantenere e ogni tanto rinfocola con i consumi culturali. (e la superiore dialetticità di Fortini sta nel non opporre a ciò il neutralismo dell’indifferenza o il populismo volgare dicendo che è meglio o indifferente guardare la televisione invece di leggere le *Upanishad* ma nel riconoscersi come uno dei tanti, uno spettatore televisivo e cioè nel sapere che non c’è una via d’uscita privilegiata e individuale dall’alienazione).

La questione è più complicata per i Fratelli Amorevoli, proprio nella misura in cui non rappresentano una minoranza di eletti ma in un certo senso una tendenza dell’epoca a cui è difficile sfuggire: «Non ci è accaduto forse – al risveglio in una casa di campagna irlandese o nel cerchio di luce di una cena su un’isola greca – di avvertire che colà avresti potuto udire come cresce l’erba bassa delle buone opere, vinta l’ansia, girata la manopola per passare dalle onde corte, cortissime e fragorose della speranza a quelle lunghe della serenità? A voltar pagina, a ridurci su due dimensioni come le foglie negli erbari, non sono stati né i nuovi filosofi, né i nuovi filologi, né i nuovi computers; non i marxisti pentiti e neppure quelli che furono detti movimenti emergenti e che oggi hanno le ritmiche palpitazioni delle oloturie sommerse: è stata semmai l’estrema insensatezza e

infamia nella quale l'ultimo decennio ha immerso la vita politica e quasi tutta la vita di relazione nel nostro paese»(10).

Il duello personale con questo appiattimento, negazione insieme di storia e tragedia, ma anche tentazione verso l'individualismo, è il filo rosso su cui è costruito *Paesaggio con serpente*, di cui non a caso in questa prosa si ritrovano due elementi ricorrenti: il luogo di vacanza (dove la tentazione all'idealizzazione della bontà è più forte che nella città dove i contrasti sono visibili e il lavoro materializza la propria condizione sociale) e soprattutto le foglie nell'erbario, vero correlativo oggettivo, come qui, della condizione umana.

Natura allora sì, e moltissima, in queste poesie fortiniane, come emblema della negazione, come allusione a una possibile storicità non lineare, finanche come tentazione dell'identico nell'interno dissidio sulla possibile inutilità della lotta, ma natura soprattutto nella misura in cui essa è un modo di guardare (o non guardare) alla società degli uomini: nel verso forse più famoso che allude a tutto ciò «sine rationis lumine le gemelle foglie»(11).

2 Il combattimento con la natura e la ciclicità, natura e società come antitesi.

Come ci avverte la nota dell'autore, *Paesaggio con Serpente* raccoglie versi scritti tra il 1973 e il 1983, sia il lungo arco di tempo che la composizione abbraccia, sia la natura a tratti semi-diaristica dei testi rendono difficile, e forse potremmo dire impossibile, trovare una vera e propria struttura compatta, nel libro dominato piuttosto dall'insistito ricorrere di temi, ansie e domande che siamo venuti tratteggiando. Vi è però un certo disegno coerente di fondo evidente soprattutto nella divisione del libro in due parti comprendenti rispettivamente le prime tre sezioni (*Il vero che è passato, Circostanze, Versi per la fine dell'anno*) e le altre cinque (*Otto recitativi, Exultet, Di seconda intenzione, Il nido, Una obbedienza*), il libro risulta infatti diviso in due gruppi di testi pressoché di eguale numero e aperto dalla prosa *L'ordine e il disordine* che chiudeva il volume antologico del 1978.

Quanto Fortini sia poeta alieno dalle brusche rotture che hanno caratterizzato altre importanti esperienze poetiche del Novecento è già stato notato(12), occorre però ricordare l'importanza di questi richiami interni alle raccolte poetiche per rispondere implicitamente a quanti vorrebbero opposto al giovanile e maturo Fortini intellettuale e poeta impegnato un Fortini "tardo" ritiratosi in isolamento e disarmo civile(13).

Il decennio '73-'83 è peraltro anche quello degli articoli e dei saggi poi raccolti in *Insistenze*, in uno di essi leggiamo «ogni opera di poesia è una proposta politica [corsivo di Fortini] perché ogni opera di poesia è una notizia sui modi di essere degli uomini»(14).

È stato Mengaldo a dire in uno scritto su Fortini ora raccolto nell'insieme di saggi che testimoniano della lunga amicizia tra i due che è «poeta sempre politico, nel senso migliore, anche quando parla di alberi e di nidi. Fortini ha avuto l'intelligenza di sfruttare in appunto in direzione mediamente politica la stessa autonomia e specificità del discorso poetico, il quale tende a divenire in lui il luogo tipico dove si annidano le sacche di resistenza del soggetto individuale e si tenta di rovesciare profeticamente il presente in utopia»(15).

Del resto l'opposizione natura-storia, interpretata alla luce della posizione dell'autore quale anonimo consumatore alienato, non ha però abolito la presenza della storia stessa: dando una rapida scorsa ai contenuti delle sezioni ci accorgiamo infatti che nella prima parte abbondano i riferimenti concreti a fatti storici e persone, dalla guerra tra India e Pakistan a Panzieri, da Lukács alle proteste del '68, e in particolare la sezione *Il vero che è passato* contiene molti di quelli che potremmo chiamare ancora «*Versi per un destinatario*» e una riflessione, talora accorata, sulle esperienze che hanno coinvolto Fortini in un momento, gli anni sessanta, in cui l'unità di teoria e prassi pareva essere qualcosa di più che un sogno di immediatezza: così sono ricordati in una delle poesie che ricordano i «Quaderni Rossi» e che contiene il verso eponimo della prima sezione: *Per Vittorio Rieser* «... / godevo idiota la bellezza storica, la favola operaia / e come acuti di angoscia teorica / i compagni, e in serietà, la gaia / demenza torinese ragionavano / sotto lucarne accolti funerarie, /

come nelle osterie / gli aceti dai viola reliquarii / delicati versavano! // [Il tempo che è venuto / così abbiamo affrettato. / È il vero che è passato.]»(16).

Il vero che è passato al quale allude questa poesia con la gemella *Sul primo numero di Quaderni Rossi*, ma anche le poesie con dedica a Jean Charles Vegliante, Mc Garrell, Morlotti, Lukács e, con un vecchio ricordo di scuola, a Brecht, è non soltanto la stagione del Sessantotto, rispetto alla quale quella che immediatamente sembrava «gaia demenza» di un piccolo gruppo si era rivelata forza propulsiva (quindi di una verità che si era inverata più tardi, ma che era infine anche passata), ma è anche la possibilità di conoscere e articolare la compresenza di passato e presente nel mondo, il vero che letteralmente è il passato: su questo tema vertono anche parte degli articoli giornalistici coevi raccolti in *Insistenze*; pensiamo a *Un decennio di terrorismo*, *Quindici anni da ripensare* e soprattutto *Ad un buon uso del passato* dove leggiamo: «Interpretare simbolicamente il proprio passato prossimo gioca a poco e a pochi. Meglio assumere la fede razionale degli storici, che amano civettare con lo scietticismo. O anche parlare di un passato remoto tutto ridotto ad allegoria; per combattere con quelle antiche armi lotte d'oggi. Lo fanno tutte le grandi trasformazioni»(17).

Questo procedere allegorico, secondo una forma tipica e ampiamente studiata in Fortini(17), sorregge anche il libro dei ripensamenti ed anzi in questa chiave la natura può, come dicevamo, essere utilizzata come specchio per osservare la società, si veda l'emblematica poesia *L'alloro*(19),

Sono molti anni ormai
che un insetto notturno
sale in cima alle foglie dei miei allori
le rosica e le sfrangia.

Un liquido c'è, che lo uccide, mi dicono;
però pericoloso. Sole non deve splendere,
non deve tirar vento,
non deve aver piovuto, non dev'essere
imminente la pioggia.

Quanto mi è stato detto
più d'una volta ho fatto
ma con mediocre esito. Le blatte color cenere
a fine maggio tornano e ogni notte
– di notte la mia lampada tascabile
le ha sorprese allibite – su dal suolo faticano
fino alle foglie nuove per il pasto.

Crescono i begli allori. Non coglie alcuno, dicono,
la bacca viola che autunno matura.
Metafore indolenti non vi raccoglierò.
Pure non so se combattere ancora
gli insetti oppure lasciare che a tutto
rimedi la natura.

Sulla poesia aleggia una sorta di aria da leggenda con l'incipit «sono molti anni ormai» e l'evocazione a metà tra diceria di paese e rimedio stregonesco per liberare la pianta dall'insetto, ma ciò che più conta è l'analogia tra l'insetto e le ingiustizie sociali contro le quali non si sa più se combattere o se abbandonarsi a una sorta di fatalismo naturalistico (va da sé che significa abbandonare anche l'alloro, simbolo della poesia, come atto eminentemente sociale). Nella doppia veste di forza generatrice (la raccolta comincia con l'epifania primaverile di una magnolia fiorita) e di forza distruttrice (il rodere degli insetti ma anche la simbologia dell'estate come momento di stasi e prosciugamento delle forze vitali), il ciclo delle stagionalità pare adatto in Fortini ad essere visto come trasposizione lirica del processo di superamento e conservazione dialettica.

L'opposizione natura-storia inscenata da Fortini si consolida quando si pensi che alle prime apparizioni del mondo naturale opposte alla verità del passato seguono, nelle sezioni *Circostanze* e *Versi per la fine dell'anno*, versi che hanno un taglio maggiormente giornalistico in qualche modo, con in più soprattutto nell'ultima la dimensione di più ampio bilancio storico e collettivo.

In *Circostanze* sono rinarrati poeticamente eventi della fine degli anni Sessanta come la morte di Guevara (*Gli anni della violenza*), la Rivoluzione Culturale (*Editto contro i cantastorie*), la RAF tedesca e l'incarceramento dei suoi membri a Stammheim nell'omonima poesia e poi ancora, il '68 letteralmente cancellato dalla forza dell'estate che confonde la memoria: «Quest'anno ne ripete molti altri. La venuta/del caldo, per esempio. Il grande caldo/ si è tutto sfogato nella prima quindicina di Luglio.//*Gli studenti, le riunioni, Torino, Parigi, Berlino. I colpi/a Dutschke sotto Pasqua. I giorni di maggio. La lotta/a Shangai. Ieri i russi a Praga; o è da quindici/giorni, già da trenta giorni.*//Stenta la coscienza a seguire questo volo profondo.// L'azzurro è profondo. Il viola è denso, il verde/sulla dorsale di pini e cipressi/...»(20).

Stabilire una conservazione nel processo dei "ritorni" naturali implica il rifiuto o almeno la contestazione di un modello puramente ciclico («quest'anno ne ripete molti altri») che, sulla scia dell'*Ecclesiaste* quale grande archetipo della disillusione intellettuale, esercita una pressione considerevole sulla coscienza insidiando con il pensiero della vanità degli umani sforzi, le sacche di resistenza psichiche di cui parla Mengaldo. Non è un caso che in questa raccolta la natura appaia non più nella sua debolezza o secondarietà rispetto alla storia sociale degli uomini come in *Una volta per sempre* in celebri poesie quali *Traducendo Brecht* e *La gronda*, ma nel suo aspetto di forza di ritorno dell'identico, quasi che una grande spinta di trasformazione antropologica si fosse esaurita con le sconfitte politiche e culturali.

Gli anni della violenza dedicata a Che Guevara con il celebre ed esplicito incipit: «Gli anni della violenza hanno lasciato/il loro segno. Separare la persona umana/ dai costumi del passato è necessario/e difficile. Qui ci difenderemo»(21) sintetizza questo programma di trasformazione antropologico-sociale che vediamo evocato anche nella lunga poesia *Editto contro i cantastorie*, che mima in parte i modi di un proclama della Rivoluzione Culturale cinese; in questa poesia anche la natura è vista come ostile nel doppio senso della necessità di umanizzarla, vincendola come limite e spostando più avanti le frontiere della "legalità oggettiva", secondo una tradizione che fa capo all'idealismo tedesco e che trapassa nel Marx giovanile dei *Manoscritti economico filosofici* per il quale il comunismo «s'identifica, in quanto naturalismo giunto al proprio compimento, con l'umanesimo, in quanto umanismo giunto al proprio compimento, col naturalismo; è la vera risoluzione dell'antagonismo tra la natura e l'uomo, tra l'uomo e l'uomo»(22).

In questa prospettiva il naturalismo inteso come ritorno del passato (correlativo ne sono gli spettri degli antenati, i *revenants* protagonisti della lirica che tentano di schiacciare il futuro sotto il peso e con la seduzione delle conferme della tradizione) è nemico e va abolito, così infatti si chiude la poesia:

Ma è bello esaltare la primavera, cantare i poveri morti
che male fanno i cantastorie alla comunità?

I poveri morti ci ricordano di starci aspettando.
La primavera è così bella da essere inumana.
Il canto dei cantastorie riporta il passato irrecuperabile.
E tutto questo fa dolce la vecchia vita.
La fa santa e sopportabile.

Non lo vogliamo più.(23)

Naturalizzare le componenti sociali dell'agire umano (magari nella forma di aggressività, avidità, propensione al dominio, come ricorda anche l'epigrafe di Lu Xun che Fortini pone in esergo alla poesia)(24) è sempre stata una delle strategie dei conservatori e detrattori proprio di quella spinta a una nuova antropologia che il comunismo prescelto da Fortini fin dagli anni del dopoguerra

incarnava. In questo senso le posizioni del poeta hanno una qualche consonanza anche con quelle forme di antropologia neomaterialista che scienziati e filosofi vicini alla nuova sinistra intendevano difendere sia contro il materialismo positivista, sia contro le varianti pseudoreligiose del pensiero conservatore: si veda in questo senso il lavoro di due biologi come Levins e Lewontin, collaboratori anche della rivista «Science, Nature, Capitalism» e della «Monthly review» che discutendo il problema dell'essenza della "natura" umana e della sua mutabilità o immutabilità riconoscevano l'esistenza di una naturalità fondata sulla biologia (i dati immediati come il bisogno di nutrirsi, proteggersi dalle intemperie, la vulnerabilità alle malattie), ma richiamavano l'importanza sulla modalità sociale e culturale con la quale l'uomo affronta la propria biologicità in qualche caso fino ad aggirarla (i due studiosi, rispondendo all'implicita domanda dell'*Ecclesiaste*, qualcosa di nuovo è mai realmente accaduto? Fanno l'esempio del volo, contrario alla "natura" ma possibile per la società)(25). Tuttavia i due, secondo una tradizione consonante al poeta, riconoscono un limite fondante nel processo appropriativo e trasformativo che l'idea marxiana della umanizzazione dell'ambiente attraverso il lavoro proietta sulla natura, atteggiamento che non è, naturalmente, specifico del marxismo ma fa parte del più generale corredo della modernità occidentale, come al principio del millennio ci ha ricordato Vittorio Lanternari in un suo pionieristico studio sulla relazione tra uomo e natura(26).

I due vedono chiaramente il limite delle interpretazioni illuministico-positivistiche di Marx nel dover mettere, rispetto alla questione della natura umana e della posizione dell'umanità nel mondo naturale, in contraddizione fino a bloccarlo lo stesso processo fondante della dialettica. «For Marx, caught up in the fury of industrial change, and partaking of the nineteenth-century belief in the inevitability of progress, the domination of nature seemed part of our innate makeup. Yet "innate makeup" is a most un-Marxist concept. A second difficulty with the orthodox Marxist view is that even if true, it is not very informative. It cannot be used to project any actual future of human social organization, nor to say how that organization may or may not change. That is, it seems to confront the issue of human nature and promises to tell us what that nature is, only to provide a picture of human nature that is politically irrelevant! A general feature of the problem of human nature is that only very specific descriptions have political force, yet their very specificity leads quickly to their falsification from the historical and ethnographic record. Naive theories say too much, and sophisticated theories too little».(27)

Se infatti Fortini si fosse limitato ad immaginare un superamento generale dell'uomo da parte del comunismo in una sua versione superomistica e antinaturale, cioè se uomo e natura fossero per lui in pura antitesi, sarebbe stato un coltivatore degli stessi miti prometeici che invece energicamente aveva contestato allo stesso movimento operaio in alcune delle sue tradizioni: «Quella che a un'educazione "religiosa" appare la turpe immagine del "paradiso in terra" e della "scalata al cielo" è stata, certo, una componente del moto comunista mondiale, e anche Marx ma più ancora Lenin vi si sono, per attimi, abbandonati. Con gravi conseguenze. Ma era solo una parte, l'arto lesa, e perciò esibito, dell'antropologia rivoluzionaria da Rousseau a noi»(28) dirà ancora nella sua ultima intervista individuando poi nello scacco insito nell'uomo "animale malato" una delle componenti essenziali della sua esistenziale tensione al comunismo come possibilità, poi temperata dalla dialettica di Brecht, Lukács e Adorno con più ragione storica. ma non sopita nel suo movente.

Domanda di giustizia e domanda di senso non coincidono perfettamente e la poesia, pare dirci *Paesaggio con serpente*, può essere un tentativo di comporre questo dissidio proprio per la sua carica di formalizzazione della vita che nella scrittura si deposita, come Fortini ormai dai tempi di *Verifica dei poteri* non cessava di opporre sia alle versioni panrivoluzionarie del rinnovamento, (come quella operistica-avanguardista di Asor Rosa nella polemica sul libro)(29) sia a quelle conservatrici ed estetizzanti. Significativa è sotto questo aspetto una piccola polemica con Rossana Rossanda circa *Sussurri e grida* di Bergman: la giornalista comunista aveva giudicato il film come reazionario(30), leggendo nella storia una parabola sull'ineluttabilità del male e sulla vanità delle cose incorniciata, appunto e una volta di più, dalla ciclicità stagionale e dall'allegoria del mutamento in assenza di mutamento. Fortini scrive un articolo sul «Manifesto» non tanto in difesa del regista svedese, di cui non nega il pessimismo conservatore, quanto di critica dell'utilizzo della

nozione di reazionario come strumento di liquidazione: «Il guaio loro è che la maledetta “arte”, l’odiosa “poesia” non è altro che *un caso*, di quella più generale capacità formativa e formale che non abbandona mai gli uomini; sicché gli uomini la rivolgeranno altrove e le verità sulla morte e la vita “sui limiti oscuri” eccetera, gli uomini se le diranno magari nel modo di fare all’amore, o di non farlo»(31).

Riassumendo potremmo dire che per Fortini la natura umana non è tanto un limite oscuro, come per i conservatori e i teorici del sempre-identico, ma qualcosa al cui centro è invece fatta luce e materialisticamente collocata la biologia, eppure nemmeno la biologia esaurisce la questione: natura umana è, allora, utilizzare le capacità formali (il linguaggio, il pensiero e anche marxianamente il lavoro) per interpretare i “limiti oscuri” che la specie si pone, essere capaci di attribuire un significato sociale al mondo naturale, cosa che la natura di per sé non fa, se le foglie, pur gemelle, sono senza ragione.

La sezione *Versi per la fine dell’anno*, contenente già nel titolo doppia allusione alla fine e alla ciclicità, è quella in cui maggiormente traspare questo rapporto che la significazione instaura tra “limiti oscuri”, che con un linguaggio più teologico potremmo anche chiamare cose ultime, e poesia, costellata com’è di riferimenti alla morte e poesie in morte (*Versi per l’ultimo dell’anno 1975 ad Andrea Zanzotto, Raniero, La notizia, La risposta*) ma in buona parte per la scelta dei destinatari, soprattutto Pasolini e Panzieri, l’elegia è sopravanzata una volta di più dalla meditazione sulla storia e sul senso dell’umanità che talora, ce lo dice il riferimento dantesco a *Inferno V*, appare come dramma cosmico in cui bene e male perdono le loro connotazioni sociali per divenire assoluti e metafore del destino:

Come nel buio si ritrae lento,
Andrea, questo anno già da sé diviso.
Ora nel vischio del suo fiele intriso
starà così per sempre dunque spento.

Ma quel che in noi di anno in anno è deriso
o incompiuto e deforme non lamento:
se uno è vinto e un altro è stato ucciso,
uno ha durato contro lo sgomento.

Qui stiamo a udire la sentenza. E non
ci sarà, lo sappiamo, una sentenza.
A uno a uno siamo in noi giù volti.

Quanto sei bella, giglio di Saron,
Gerusalemme che ci avrai raccolti.
Quanto lucente la tua inesistenza.(32)

E nella poesia successiva, *Raniero*, meditazione sull’operato dell’amico scomparso da anni, non si parla di destino ma di una «biologia» che costringe, una cornice entro la quale il senso deve essere costruito: «Ci sono solo io e tutti gli altri/ a metà nel non esistere [...] / O siamo invece a metà/ nella storia dei corpi gloriosi vuoi dirmi?». Sulla significatività della figura di Panzieri per Fortini, anche e proprio di fronte alla domanda ultima sul senso della vita che riflette inevitabilmente, in un periodo di sconfitta come quello che il poeta si trova a vivere, quello sul senso della lotta, rimandiamo a quanto ha scritto Filippo Grendene sottolineandone l’esemplarità e la pienezza che dovette rappresentare per l’amico(33): non a caso è il dedicatario del libro di saggi più importante e in una raccolta di svolta come *Paesaggio con serpente* ben tre poesie sono dedicate all’esperienza dei «Quaderni Rossi»; Panzieri è poi, sia pure in forma retorica, («una augusta convenzione») il solo interlocutore a cui venga rivolta direttamente ed esplicitamente una domanda sul senso dell’esistenza.

Rispondervi, secondo quando abbiamo detto sopra e come tornerà poeticamente espresso nella poesia conclusiva *Molto chiare...*, è una implicita asserzione della propria umanità, ma in questa

sezione la natura appare soprattutto come negazione della capacità di affermazione dell'umanità, sia perché scelta come rifugio contro l'immodificabilità del presente, sia perché si presenta ancora nella sua veste di forza cieca e distruttiva:

Primavera occidentale
È un'ora incerta e lunga, tempo
di acquate e fumi, il sole indica gli orti
d'Irlanda, aprile senza gloria, o il platino
dei cantieri a Stoccolma o il rivo blu
della rue de Bourgogne.
Mai così è stata in noi definitiva
la certezza che scelta non c'è più
se non tra minimi eventi, variabile lume
su tetti e insegne colorate. Il senso esiste
e lo conosceranno. Così speriamo. Vedi, anzi:
questa certezza è l'ombra del paesaggio.(34)

Fine di Ottobre
Ah lo squillo delle scuri alle cinque, i ginepri
dove squillano i tordi e così via.

Non passa più la corriera al mattino.
Non ascoltiamo più. Non abbiamo la forza
di mozzare quei rovi
che tendono le zanne
smisurate loro.(35)

Le smisurate zanne dei rovi ci portano in un territorio non lontano dalla leopardiana indifferenza della natura al genere umano e dal Tennyson di «Nature, red in thooth and claw»(36); se l'umanità cessa la sua spinta all'umanizzazione della natura, ma anche a volere una propria umanità più elevata (forse rimostra come selvaggia violenza priva di significati).

3 Umanizzare la natura senza dominio, la connessione dei corpi.

Nella seconda parte della raccolta, aperta dalla sezione *Otto recitativi*, titolo che fa riferimento all'attitudine maggiormente meditativa e prosastica rispetto alle precedenti e soprattutto alla successiva *Exultet*, la scrittura si distende in un ragionare fitto di echi leopardiani e lo stesso utilizzo allegorico delle figure naturali passa da una più stringente connessione con l'immediato passato storico politico e con le vicende del socialismo internazionale a un'attenzione rivolta alla condizione generale degli esseri umani sia pure avvertendo il rischio di una generalizzazione delle circostanze sociali.

La naturalizzazione della storia, in particolare della storia dello sviluppo del capitale che, Lukács e Adorno gli avevano insegnato, è l'obbiettivo e insieme il punto di contraddizione della filosofia della storia borghese apologetica del capitalismo è da Fortini vissuta nella necessità di storicizzare la natura come forma di resistenza recuperando allegoricamente, come annunciava nelle interviste, anche eventi di un remoto passato che, a fronte dei lunghissimi tempi della natura, rivelano la loro attuale potenza significativa, come nella poesia *Perché alla fine*, che è il vero manifesto di questa ricerca:

“Perché alla fine che cos'è
tutto il genere umano a paragone

della natura e della universalità delle cose?”
 I ragazzi corrono senza fiato.
 Le pinete scricchiolano nel sole.
 Di qui la società è invisibile.
 Ma se continuiamo a non volere la verità
 sarà terribile la nostra via.
 È bene che lo sappiamo una volta per sempre.
 La battaglia ebbe luogo prima del bivio
 dove la strada fa una larga svolta.
 Il nome lo rammenta Livio, lo storico antico.
 E non guardate dove le stelle si riproducono? Non volete
 nemmeno osservare le piccole persone
 che stridono sotto le nostre scarpe ?
 Come l'agonizzante diventa un sasso lo sapete.
 Come si butta via
 die Leiche il cadavere spezzato l'avete visto.(37)

Non cogliere la dimensione storica, che nel senso ampio è anche storia della natura in cui materialisticamente persino la morte non è più rottura, ma mutazione e continuità (il cadavere diviene le «piccole persone che stridono sotto le nostre scarpe») significa rompere definitivamente quel legame tra società e natura che il socialismo autentico e possibile, non quello demiurgico e prometeico uscito per lo più sconfitto nel suo “assalto al cielo”, cerca di instaurare e conservare come una comune frontiera di difesa contro l'alienazione e finanche la distruzione, il monito è chiarissimo: «se continuiamo a non volere la verità/sarà terribile la nostra vita».

A partire dalla citazione, che le note in fondo al volume ci informano essere immaginaria, tutta questa lirica e questa seconda parte del volume segnano un punto di massima vicinanza tra Fortini e il pensiero leopardiano pure declinato in forme e modi personali. Raramente Fortini scrive su Leopardi e in qualche occasione, magari provocatoriamente, esibisce persino l'idea di una maggiore attualità di Manzoni(38), in polemica con tutto il novecentismo che gli era estraneo nell'interpretazione dei *Canti*.

Proprio sul problema del significato della poesia leopardiana in quanto poesia si concentra il maggiore saggio, *Il passaggio della gioia*, contenuto nella seconda edizione di *Verifica dei poteri*; in quelle pagine Fortini si discosta parzialmente dall'interpretazione (allora fondamentale per correggere storture interpretative e nuova) dei *Canti* data da Timpanaro: a parere di Fortini troppo improntata a continuità con lo *Zibaldone* e le altre prose senza valutare lo specifico della natura formale dell'atto poetico che sarebbe invece figurazione di una possibile esperienza di autenticità:

«Onde la sua poesia, conforme la natura necessariamente mistificata, larvale, di quelle “totalizzazioni” [cioè l'uso formale della vita che la poesia consentirebbe], di quei corto circuiti dell'assoluto contiene, simultanei e contraddittori, due movimenti: il primo (né mi riferisco solo all'appello della *Ginestra*), implicitamente pedagogico, a che gli uomini, liberati dalle illusioni e dagli errori e dunque disperatamente felici, possano vivere anch'essi, attori e spettatori, ma nella storia, nella società, l'esperienza di consumo formale dell'esistenza di cui, cantando dalla sua graticola, Giacomo dà l'esempio eroico; il secondo che, rinunciando al primo, rinunciando a universalizzare il proprio esempio e quindi ad esigere un adempimento storico della propria profezia, divora se stesso sul posto in una perfetta coincidenza di solitudine e forma»(39).

Non è stato, credo, notato che in questo stesso saggio il primo paragrafo tratta, quasi negli stessi termini e con gli stessi nessi problematici, la *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno, probabilmente il caposaldo teorico di quella critica alla ragione tecnica e di dominio del capitalismo sulla natura e sulla vita (poi assunta anche da una parte del positivismo marxista e socialista) e del quale Fortini dice: «non può negarsi che l'opera non si proponga e non realizzi in una certa misura, proprio con la sua forma, la sua contestazione della ratio illuministico borghese»(40). L'opera dei due filosofi, tradotta dall'amico Renato Solmi, è del resto uno dei testi chiave del pensiero fortiniano e non a caso ritrae il percorso della modernità (alla cui origine temporale si colloca anche Leopardi per cui, come nota giustamente Fortini, poesia e verità, natura e società si danno come

contraddizioni non componibili o componibili solo figurativamente attraverso la poesia, similmente ad altri quali Manzoni e Schiller)(41) come un percorso in cui la disalienante ragione illuministica (che libera principalmente dall'alienazione mitico-religiosa) conduce nella sua versione borghese al nuovo mito del capitale come seconda natura e dunque della produzione come unico scopo e del rapporto sociale mediato da cose (denaro in forma di moneta e merci) come unica legge e forza unificante: «Nelle grandi svolte della civiltà occidentale, dall'avvento della religione olimpica fino al rinascimento, alla riforma e all'ateismo borghese, ogni volta che nuovi popoli e ceti espulsero più decisamente il mito, il timore della natura incontrollata e minacciosa, conseguenza della sua stessa materializzazione e oggettivazione, fu abbassato a superstizione animistica, e il dominio della natura interna ed esterna fatto scopo assoluto della vita. Da ultimo, automatizzata l'autoconservazione, la ragione viene abbandonata da coloro che hanno preso il suo posto alla guida della produzione, e che la temono ora nei diseredati. L'essenza dell'illuminismo è l'alternativa, la cui ineluttabilità è quella del dominio. Gli uomini avevano sempre dovuto scegliere fra la loro sottomissione alla natura e quella della natura al Sé. Con l'espansione dell'economia mercantile borghese l'oscuro orizzonte del mito è rischiarato dal sole della *ratio* calcolante, ai cui gelidi raggi matura la messe della nuova barbarie. Sotto la coazione del dominio il lavoro umano si è sempre più allontanato dal mito, per ricadere, sotto il dominio, sempre di nuovo in sua balia»(42).

A mio parere solo tenendo presente la necessità di integrare questi due modelli non solo nel senso materialistico e dialettico, ma anche in quello formale e oppositivo-anticapitalistico possiamo intendere il finale di una poesia come *Un'altra giornata...* che sembrerebbe quasi riaprire all'animismo e alla spiritualità che la ragione capitalistica ha cacciato dal mondo naturale: non si tratta né di rifugio nella natura, né di reincanto del mondo e nemmeno di recupero della lirica in senso estetizzante e consolatorio, ma di riconoscere quella connessione dei corpi che la precedente *E perché* evocava come religiosità dei viventi contrapposta ad una religiosità e sacralità spiritualizzante e puramente mortuaria. «Il mancato piacere definitivo/si mutasse in acquisita intelligenza/e l'acquisita intelligenza si mutasse/in lode della creazione»(43), così si conclude la poesia *Un'altra giornata*, ed è in virtù solo di questa intelligenza che si può comprendere la prossimità tra natura e scrittura che *Come mai le foglie...* proclamano definitivamente: non siamo più nel topos arcaico della somiglianza tra foglie e umani legati entrambi dalla brevità dell'esistenza, ma di una somiglianza fondata sulla comune appartenenza a un processo che è anche storia della natura, o storia dell'uomo in quanto natura.

Exultet, la breve sezione che segue gli *Otto recitativi*, contribuisce a dare con l'alternanza di recitato e "inno cantato" una struttura simile a quella della funzione religiosa a questa seconda parte della raccolta e opportunamente ricorda l'inno pasquale che celebra la resurrezione, ma lo fa secondo la teologia materialistica che i testi precedenti hanno suggerito e preparato, quindi nel segno della continuità e naturalità dei corpi, dalle evocazioni del corpo degli insetti che gli è «madre» all'immagine *post-mortem* dei mineralizzati «corpi del mio corpo» che «sulla soglia di diamante/si davano il bacio della pace»(44). Bacio che è innanzi tutto una cercata composizione del dissidio che Fortini avverte in sé tra vocazione alla trascendenza, o più esplicitamente fede nella resurrezione, e materialismo che, per esprimerci nei termini che Timpanaro anche a lui proponeva è: «il riconoscimento della priorità della natura sullo "spirito", o se vogliamo del livello fisico sul biologico, del biologico sull'economico sociale»(45).

Non si può però ignorare che il rovescio della medaglia apparentemente costituito dalla seconda parte della raccolta è comunque animato da uno spirito corale, sia negli *Otto recitativi* che in *Exultet*, con il tono di una meditazione poetica sulla salvezza collettiva come coronamento della storia, sia essa letta materialisticamente o teologicamente (vedi in questo senso la poesia *Raniero*), così come storica è ancora la tensione che anima le ultime sezioni: in *Di seconda intenzione* e nel *Nido* dove, scrive Mengaldo, «incombono scene del Seicento [...] che ha pure foggato il mondo moderno attraverso guerre nazionali e di religione e di classe, catastrofi e persecuzioni ed è sì allegoria del mondo presente, ma anche della posizione del poeta che sta di fronte ad una storia ingrata con armi simili a quelle della poesia "metafisica" di quel secolo»(46).

Persino nella sezione *Una Obbedienza*, la più vecchia e già edita singolarmente, quella dove maggiore è l'afflato lirico in senso tradizionale, cioè dove più spesso Fortini parla di sé, l'attenzione del poeta, dunque quella del lettore, va non tanto alle «dure passioni della vecchiaia» dell'autore quanto al suo essere autore e alla capacità (o meglio alla possibilità), che in Fortini è sempre anche dovere morale, di parlare attraverso la propria opera ai posteri e ai contemporanei; ciò perché Fortini stesso sa bene, e dimostra inquadrando la raccolta in una progressione temporale quasi alcionia, (cioè dalla primavera alla fine dell'estate), che se: «La parola è questa: esiste la primavera / ... Diremo più tardi quello che deve essere detto»(47).

Tuttavia, come recita la conclusiva *Molto chiare*, «Una risposta a queste domande è dovuta. / La forza di luglio era grande. / Quando è passata, è passata l'estate. / Però l'estate non è tutto»(48).

Sarà per noi allora della massima importanza capire quale parte abbiano, perché di parzialità si tratta, il mondo della natura e la sua ciclicità nel messaggio poetico di *Paesaggio con Serpente*.

4 Figurae vegetali

Innumerevoli sono, abbiamo visto, nella raccolta i richiami alla crescita delle piante, alla fioritura alla primavera al punto da costituire un vero e proprio *Leitmotiv* dell'opera, come scrive Enrico Testa «quasi che la natura possa essere ancora una riserva di significato che sopravvive alla storia»(49), o meglio che la risignifica nel senso materialistico indicato prima. In questo senso sembrano appropriate per questo poeta le parole di un altro grande poeta del secolo scorso, Vittorio Sereni.

«Con le piante è diverso, diverso l'impiego che ne facciamo. Punta in generale alla sostanza e alle essenze, alle strutture all'essere e al divenire. Avvertiamo in loro più sensibile e visibile l'analogia con le stagioni della vita, della nostra di individui e di quella delle civiltà»(50).

Non bisogna però cedere alla tentazione di concepire una sorta di Arcadia fortiniana, ogni esilio agreste è respinto, ben lo si vede in testi come *Un'ora esiste...* o *La teoria dei generi*, dove la natura è rappresentata in forme volutamente orride o farsesche per ottenere un effetto di straniamento e tuttavia esercita quasi una tentazione all'oblio nei confronti del soggetto: «La pastorale/è nel ronzio fine dell'élite/è remota ogni tragedia», da buon lettore di Hegel Fortini non dimentica mai che la pianta è l'inconsapevole di sé («sine rationis lumine gemelle foglie») e respinge sia ogni forma di animismo che, per inverso, possibili interpretazioni organicistiche della storia.

La rappresentazione naturale e paesaggistica si pone a mio parere piuttosto sotto il segno di Auerbach e del concetto di realismo figurale, la cui importanza nella poetica fortiniana è già stata più volte richiamata da molti interpreti(51) e al quale l'autore stesso allude scrivendo in un posteriore ricordo di Napoleoni della storia come processo che manifesta «la latenza di *quello* in *questo*; di alcunché di futuro (al di là delle nostre biologie terminali) dà ragione del presente e del passato»(52).

Quand'anche si abbandoni la concezione del progresso storico tipica di una certa lettura positivista del marxismo in favore di una proiezione utopica nel futuro, di ascendenze benjaminiane(53), non si tratta infatti per Fortini mai di smentire la significatività del passato quanto di disporsi a cogliere in esso i segni del futuro e nel futuro le «rovine» del passato, simboleggiate nel linguaggio poetico di *Paesaggio con Serpente* non solo dalle conchiglie e dalle carte abbandonate sui cui si ritrovano le «parole della promessa» ma, appunto concependo la storia come anche storia della natura, da quegli emblemi viventi che sono le foglie e gli alberi copiosamente presenti.

Inevitabile prevedere un cortocircuito tra il tempo circolare della natura, tanto spesso rappresentato e richiamato negativamente nella prima parte e poi in maniera più conciliata fino a *Exultet* e la progressione, lineare o per epifanie, della storia del mondo teleologicamente orientata; cerchiamo di coglierne gli effetti in un campione significativo di testi da diverse sezioni del libro.

Torniamo alla poesia che apre la raccolta: *I lampi della magnolia*.

Il libro si apre con un appello al lettore, o meglio con un desiderio di complicità, di comunanza di visione e di intenzioni, una serie di particolari rimandano alla natura costruendo un paesaggio idillico. Forte di questa volontà di comunicazione il poeta può sancire con la parola l'effettività di uno stato di cose e, invece di opporre una montaliana impossibilità di dire, si limita in un certo senso ad una posticipazione tanto dell'enunciazione di una verità, che in Fortini compete, e forse persino compete socialmente, al poeta, quanto di una sintesi articolata tra i due poli oppositivi già da subito individuati «La perfezione congiunta all'imperfetto» da leggersi a nostro parere come la congiunzione anche di quell'idillio naturalistico alla storia, che è storia degli atti umani, sempre da compiersi, ed insieme il loro essere storicamente dati, in uno spazio preciso: non il cielo quando è sereno, ma «questo cielo sereno» spinge Fortini infatti a cercare un dialogo con il lettore, ovvero a scrivere la poesia, che, come ricorda Andrea Masetti, attraverso la metafora del lampo-fiore significa «L'incompiutezza della parola [sulla storia] che si proietta nel futuro»(54).

Se la parola d'inizio di *Paesaggio con Serpente* è primavera, allora sarà opportuno procedere alla lettura del testo che più esplicitamente la richiama: *Primavera occidentale*.

Più che con l'opera di Oswald Spengler, come alcuni vorrebbero(55), questo testo sarà senz'altro da mettere in relazione con la particolare situazione storica della sua composizione, è il solo testo della raccolta a portare infatti in calce la data di composizione, 1958, appena due anni dopo la condanna dello stalinismo da parte del PCUS e la repressione del governo di Nagy in Ungheria, evento che ha cambiato la prospettiva delle sinistre occidentali, spesso facendo perdere l'appoggio di molti intellettuali (e Fortini pur non essendo uscito dal PSI per questa ragione ha avuto gran parte nel dissenso di allora) ai partiti comunisti e socialisti d'Europa e solo un anno dopo l'uscita del volume *Dieci inverni* con il quale Fortini apriva la sua carriera di saggista e la sua battaglia politica di critico. In uno degli scritti più importanti di poco precedente la poesia leggiamo:

«Sono di qualche anno più giovane di te; credo ormai di sapere, come te, “recidere la troppo lunga speranza” e applicarmi a quel lavoro quotidiano che è l'unico punto di contatto con l'universale»(56).

Qualsiasi prospettiva immediatamente rivoluzionaria è abbandonata, così come in quegli anni anche le possibilità di azione politica diretta per Fortini che restituisce nel 1957 la tessera del PSI, in questo in controtendenza rispetto a molti intellettuali, rimane «la certezza che scelta non c'è più/se non tra minimi eventi» e questa resistenza dei minimi eventi (giova ricordare qui che la prima edizione italiana dei *Minima Moralia* di Adorno, subito letta e assimilata da Fortini, è del 1954), intrapresa soprattutto attraverso la demistificazione sistematica delle ideologie e dei sistemi di potere dominanti, eventi nei quali è perpetua l'esortazione a riconoscere le schegge del futuro che permettono di tentare una ricostruzione di senso e una comunicazione con i posteri. Così anche in questo quadro, paesaggio ci pare infatti da intendere in senso pittorico visti gli abbondanti riferimenti cromatici, non solo naturalistico, una certezza costituisce l'ombra, la figura di un tempo certo di fronte all'ora «incerta e lunga», di sapore vagamente eliotiano, al tempo naturale di «acquate e di fiumi» che parrebbe potersi ripetere immutato.

Non si può infine non notare che certamente la poesia, nel suo inserimento a posteriori nella raccolta, richiama quale opposizione dialettica la memoria dei fatti accaduti a Praga nel 1968, definiti dagli occidentali appunto la “Primavera di Praga” altre volte oggetto di pregnanti allusioni nel libro, come nel piccolo epos allegorico che è *Il nido* o come nella già ricordata *Settembre 1968*, poesia per tanti versi gemella di questa: in entrambi i componimenti si fa riferimento a una stagione, là primavera qui autunno, in entrambi sono presenti riferimenti a circostanze storiche e fatti politici, in *Settembre 1968* citati esplicitamente e opposti anche graficamente al tempo storico della natura grazie all'uso del corsivo (espediente utilizzato anche nel *Nido*); torniamo ad avere di fronte un tempo naturale lungo, iterativo, («Quest'anno ne ripete molti altri») opposto al tempo storico fatto di continuo cambiamento, di un accumularsi di eventi (quelli appunto del cosiddetto Sessantotto). In questa dialettica dei tempi la natura parrebbe rappresentare la difficoltà di ritrovare una precisa ragione storica:«[...] *Ieri i russi a Praga; o è da quindici / giorni, già da trenta giorni. // La ragione stenta a seguire questo volo profondo.*» La soluzione è condensata nell'ultimo verso significativamente tipograficamente isolato e rilevato: «Stringo nella tasca una lettera di stamani».

La lettera è una sorta di correlativo oggettivo dei tempi, uno specchio dell'opera di Fortini e della sua idea di letteratura: porta infatti in sé il passato, che è il tempo in cui è stata scritta, il presente, nel quale viene letta, il futuro, perché lascia aperta la possibilità di comunicazione con un rescritto e ha ovviamente un destinatario; riunisce poi in sé la stessa struttura temporale che innerva tutta la prima parte della raccolta: *Il vero che è passato, Circostanze* cioè quello che si trova intorno a chi scrive, la sua situazione presente e l'occasione che origina l'atto creativo, *Versi per la fine dell'anno*, ovvero nell'imminenza di una conclusione futura(57).

Veniamo dunque all'ultima, già citata, poesia della raccolta: *Molto chiare*; vi ritroviamo la struttura triadica e gli ormai consueti temi della numerabilità delle ripetizioni naturali, l'imperfezione della congiunzione tra natura e opera umana, paradossalmente però ciò che si vede chiaramente è proprio la parte naturale, mentre l'opera umana resta sconosciuta(58): «Lo sguardo è là ma non vede una storia/di sé o di altri»; si capovolge il vichiano «*Verum ipsum factum*» perdendo la capacità di leggere «l'ombra del paesaggio» come segno di un processo storico di armonizzazione della relazione uomo-natura.

Su questo principio di oblio, soprattutto per i suoi riflessi su quello che si può chiamare il mandato sociale dello scrittore, vale la pena citare più estesamente un articolo di poco posteriore alla poesia e poi compreso in *Insistenze*, Fortini vi scrive:

«Sappiamo come si fa a dimenticare e a far dimenticare. Il controllo dell'oblio, ci dice Le Goff, è uno dei più spietati strumenti del potere [...] Il processo di asservimento, generalizzato mediante l'attenuazione, la dormienza o la scomparsa delle garanzie giuridiche, non sarebbe possibile se non ci fosse l'oblio indotto che appoggia e, come può, fomenta la resistenza "naturale" del figlio a conoscere la storia sua e dei suoi. [...] l'oblio omerico, quello che toglie ogni ricordo della patria e ogni nostalgia è diventato un bisogno collettivo. Alla lettera, non sappiamo più che cosa abbiamo fatto, chi eravamo, che cosa volevamo, un mese, un anno, dieci anni fa. Non sappiamo. Ma viviamo per soprassalti, attraversati da pulsioni memoriali [...] non si può lasciare il ricordo e la storia nelle mani dei padroni e dei signori. [...] Il ricordo invece nella sua definitività narrativa è oggetto o strumento. Può passare di mano in mano. Già in sé contiene giudizio e scelta. Strappa dal magma dei paradisi e inferni solo interiori. Costruisce dure sequenze di una temporalità non individuale. Esige il patto fra persone e generazioni e la fedeltà al patto»(59).

In questo stato di frantumazione della coscienza la stessa opera dell'intellettuale, Fortini stesso che in questi ultimi versi pare rappresentarsi dall'esterno, è sconosciuta nella sua funzione, e la naturalizzazione del capitale pare rendere ogni funzione di mediazione culturale dal passato «errore» e non più «vero», al punto che la lingua nella quale si tenta è necessariamente estranea.

Di fronte alla necessità della risposta alla domanda sul «vero che è passato» allora certamente, come detto, parte della responsabilità sarà di chi scrive e parte, in questo invece Peterson ha ragione, del lettore(60), cogliendo la possibilità di un *rispecchiamento*, per utilizzare una parola cara a Fortini seppur in prospettiva e di ascendenze lukacsiane, parziale, ma solo grazie alla volontà di conservare quel *rationis lumine* che consente di rilevarvi i paradossi oppositivi che sono «*umbrae futurorum*, figure dell'avvenire»(61).

È, dunque, a un possibile *kosmos* naturale fatto di ciclicità perfette e di equilibri, di nascita e fioritura di morte e decadenza, che l'uomo, o nel nostro caso l'uomo Franco Fortini, ma le personalizzazioni non ci devono entusiasmare, sembra inclinare, particolarmente nei momenti di maggiore criticità di fronte alle sconfitte storiche e di disillusione sulle proprie capacità comunicative; vediamo ad esempio gli ultimi versi della poesia *Allora comincerò...* «E chi aprirà i vecchi miei lessici e legga/le carte soffiando via la polvere, almeno/abbia un giusto scuotere del capo, il capo alzi, guardi/se la mattina è acuta, esca»(62), dove però bisogna tenere presente, a nostro parere, una certa retorica della disperazione e una seppur amara ironia, o gli ultimi della poesia *L'alloro*, che è anche un rimando alla gloria poetica, o, ancora meglio, distinguendo tra l'ordine di realtà e quello dei valori morali, a quella forma di società che attribuiva un valore morale e culturale anziché espressivo alla parola poetica.

La poesia racconta la lotta dell'autore contro un insetto degli alberi che danneggia il suo alloro e l'esitazione di fronte all'insufficienza di un potente insetticida; diciamo subito che la tentazione di

vedervi, come abbiamo detto all'inizio, un'allegoria dei tentativi rivoluzionari e di riforma sociale falliti o deviati nel corso della vita di Fortini, leggendo l'alloro come allegoria del mondo, fatto di natura e cultura, gli insetti come i poteri oppressivi e le classi parassitarie e l'insetticida potente e pericolosissimo utilizzato vanamente per le mancate condizioni, tanto generiche quanto paradossali e un po' contraddittorie («Sole non deve splendere,/non deve tirar vento,/non deve aver piovuto, non dev'essere/ imminente la pioggia») come la rivoluzione non realizzata, l'intempestività della quale lascia nel dubbio il poeta, è fortissima e non priva di qualche possibile conferma(63), ma quello che resta per certo è invece la sospensione finale: «Pure non so se combattere ancora/gli insetti oppure lasciare che a tutto/rimedi la natura».

Solo l'intervento umano fonde storia e natura per modificarle. In principio, ci dice il Faust traduttore di Giovanni attraverso Fortini traduttore del *Faust*, era l'azione e dove c'è un principio c'è, per un autore hegeliano e marxista, una direzione e una fine o, come si dice in *Gli ospiti* da *Questo muro*: «I presupposti da cui moviamo non sono arbitrari./La sola cosa che importa è/il movimento reale che abolisce/lo stato di cose presente(64).

5 Lotta terrestre e dramma cosmico

L'ordine e il disordine è appunto il titolo della breve prosa che apre il libro e ci immette in un paesaggio dantesco che ricorda il canto VIII del *Purgatorio* con l'apparizione e la sconfitta del Nemico in forma di serpente la cui vittoria originaria ne preannuncia la sconfitta(65). Ancora una volta però il testo è tripartito: in un primo momento vengono rappresentati coloro che credono alla sconfitta del serpente per il «Disegno» cioè per un'interpretazione finalistica della storia che congiunga vita autentica e promessa di salvezza, in un secondo momento, uno stato di guerra perpetua tra le creature(66), e il «mitragliamento» che uccide il serpente più che un'epifania divina ricorda sinistramente i mitragliamenti a bassa quota nella guerra del Vietnam, contemporanea alla stesura della prosa.

L'esortazione a se medesimo che costituisce il momento conclusivo è una sorta di lode della dialettica come principio regolatore del dramma cosmico-storico appena raccontato(67). Capiamo allora il perché dell'iniziale definizione di Ofiti, letteralmente adoratori del serpente, per quei militanti sconfitti che di una contrapposizione puramente antagonistico-negativa, facevano la loro chiave di lettura della società del capitale e della loro personale esistenza in essa.

Diversa è invece nella figurazione poetica fortiniana la conclusione di questo scontro: la fine del tempo, cioè la fine dell'attesa del futuro, è il tema di un'altra delle poesie principali della raccolta: la già ricordata *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*. La poesia richiama da vicino la struttura del sonetto e sembra che l'allusione metrica serva a Fortini per dare una forma straniata all'angoscia(68); è infatti l'anno che vede emergere all'interno del PCI la linea del "compromesso storico" per la quale Fortini, pur non avendola mai attaccata direttamente, mostra a più riprese scarsissima simpatia ed è soprattutto l'anno dell'omicidio di Pasolini; nel confronto con l'amico Zanzotto di questi versi «Se uno è vinto e un altro è stato ucciso/uno ha durato contro lo sgomento». È evidente che, qualunque sia l'esito personale della lotta, la lotta stessa in quella situazione storica s'è risolta in sconfitta, lasciando possibile solo una resistenza della negazione, o la rassegnazione al lavoro personale come punto di congiunzione con l'universale proprio di chi non conosce salvezze predestinate, ma solo il giudizio "infernale" della storia (ricordiamo *Inferno*, 5, 15 «dicono ed odono e poi son giù volte»).

Qui stiamo a udire la sentenza. E non
ci sarà, lo sappiamo, una sentenza.
A uno a uno siamo in noi giù volti.

Quanto sei bella, giglio di Saron,
Gerusalemme che ci avrai raccolti.
Quanto lucente la tua inesistenza.

«Jerusalem stands as a wall of endurance of poetry, poised against the “descent into hell”. Certainty and ambivalence, dialectic and intuition the ruthless chronicle and the seed of hope coexist». Così Peterson(69), ma di fronte alla disfatta, storica ed esistenziale anche la sceneggiatura della sacra rappresentazione si incupisce e si complica; in una poesia appena successiva a *Paesaggio con Serpente*, *Della prossima abolizione della natura* è stato detto che «le piante come “allegoria dell’alterità” segnano sì la distanza ma anche la prossimità di tutto ciò che non rimane irrelato e che acquista un significato nell’uomo e per l’uomo, e forniscono protezione e difesa contro l’assedio del vuoto»(70).

Capovolgendo il leopardiano *Dialogo della Natura e di un islandese* per Fortini la natura pare essere un principio di conservazione dell’umano e la prossimità del «gregge di foglie» alle carte è segno della prossimità stabilita *naturaliter* tra la scrittura e gli uomini, non è difficile né arbitrario voler vedere nella moltitudine di foglie in cerca di scampo le moltitudini silenziose nemmeno contemplate dalla storia ufficiale dei signori, alla quale al poeta non resta che opporre le carte dove ritrovare «le precise parole della promessa».

La conservazione della natura diventa così allegoria della dialettica, la via per abolire «lo stato di cose presente», la vittoria dell’ordine passato attraverso il caos(71) senza nessun abbandono al misticismo animistico:

«Per chi invece, con l’antico Hegel sia persuaso che la storia universale sia il giudizio finale e che altri non se ne diano, bisognerà dunque rischiare, scommettere sul futuro»(72); ma sono proprio le figure del futuro fin qui richiamate, i presupposti non arbitrari, le parole della promessa a sostenere la scommessa fortiniana sul futuro, di cui la poesia è difesa, ma anche anticipazione di un’umanità conciliata con la propria, recuperata, naturalità e dunque, come recita la dedica: «Cantando rumpitur anguis». Con il canto il serpente, figura della biblica separazione tra uomo e natura, è messo in fuga.

Luca Mozzachiodi

Note.

- (1) Ora *Paesaggio con Serpente*, in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 350.
- (2) *Ibidem*, p. 349.
- (3) *Ibidem*, p. 350.
- (4) Cfr. F. Fortini, *Gli ultimi Cainiti* in *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977, pp. 91-106.
- (5) *Ibidem*, p. 100.
- (6) F. Fortini, *I Fratelli Amorevoli*, in *Insistenze*, Garzanti, Milano 1986, p. 274.
- (7) F. Fortini, *Gli ultimi gnostici*, *Ibidem*, p. 62-67.
- (8) Su tutto ciò si può vedere l’epigramma *Antistoricisti* «Come non essere contrari allo storicismo volgare che immagina la storia come una perfetta sequenza di causa e di effetto in un tempo lineare e continuo? Ma quando all’insegna dell’antistoria trovo una tavolata che va da Cassola a Citati, dalla Ginzburg a Elsa Morante, da Montale a Pasolini a Manganelli o a tanti altri, davanti a scodelle dove galleggiano resti di Nietzsche, Heidegger, Valéry, Rilke, Guénon, Camus, Gandhi, e un po’ di Zen, vien voglia di dire «grazie, ho già pranzato» in F. Fortini, *Saggi ed Epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. 1014.
- (9) F. Fortini, *I Fratelli amorevoli*. cit., pp. 274-275.
- (10) *Ibidem*, p. 277.
- (11) F. Fortini, *Come mai le foglie...* in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2014, p. 449.
- (12) Cfr. E. Gambaro, *Fortini poeta* in P. Giovannetti, a cura di, *Se tu vorrai sapere... Cinque lezioni su Franco Fortini*, Edizioni Punto Rosso, Milano 2004.
- (13) Contro queste posizioni riduzioniste cfr. soprattutto L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce 1999 (specialmente pp. 217-228) oltre a Gambaro, op. cit. e R. Luperini, *Paesaggio con serpente* ora in *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce 2007, pp. 55-61.
- (14) Cfr. F. Fortini, *I limiti oscuri* in *Insistenze*, cit., p. 140.
- (15) P. V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 34.
- (16) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 398.
- (17) F. Fortini, *Ad un buon uso del passato*, in *Insistenze*, cit., p. 21.

- (18) Rimando qui all'ottimo ed esaustivo studio di F. Diaco, *Dialettica e speranza*, Quodlibet, Macerata 2017.
- (19) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 395.
- (20) *Ibidem*, p. 416.
- (21) *Ibidem*, p. 409.
- (22) K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 1949, p. 121-122.
- (23) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 413.
- (24) «A causa delle differenze che, trasmesse dall'antichità, ancora sussistono, gli uomini sono distaccati l'uno dall'altro e non possono sentire il dolore altrui. Inoltre perché ciascuno ha la speranza di mangiare gli altri e di far schiavi gli altri, si dimentica che anch'egli ha la prospettiva di essere fatto schiavo e mangiato».
- (25) Cfr. R. Lewontin, R. Levins, *Does anything new ever happen?*, in *Biology under the influence*, Monthly Review Press, New York 2007, pp. 43-46.
- (26) V. Lanternari, *Ecoantropologia*, Dedalo, Bari 2003.
- (27) R. Lewontin, R. Levins, *What is human nature?* In *The dialectical biologist*, Aakar Books, Delhi 2009, p. 256.
- (28) F. Fortini, *E se il socialismo fosse il futuro?* In *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 707.
- (29) Si veda F. Fortini, *Prefazione alla seconda edizione di Verifica dei poteri*, in *Saggi ed Epigrammi*, cit., pp.382-96.
- (30) Cfr. R. Rossanda, *Bergman, dolore e basta*, in *Anche per me. Donna, persona, memoria. Dal 1973 al 1986*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 29-31.
- (31) F. Fortini, *I limiti oscuri*, in *Insistenze*, cit., p. 140.
- (32) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 425.
- (33) Filippo Grendene, *Figure di Panzieri*, "L'Ospite Ingrato", I, 1, 2017, pp. 47-56: «L'esistenza di Panzieri non è stata inutile, vuota, non è conclusa con la sua morte. Nella scomparsa di Panzieri è in potenza racchiuso un futuro: «Dire che se il grano non muore non darà frutto vuol dire riconoscere la necessità della dissoluzione di ciò che è saldo, dialettica del passaggio ad un altro stato». Il suo studio, lo sforzo per elaborare un nuovo modo di far politica nel capitalismo avanzato, per dare vita al gruppo dei «Quaderni rossi» e quindi al primo operaismo non è concluso dalla sua morte, mantenendo in nuce una forza utopica, una realizzazione della vita dell'autore nella vita di molti altri, nelle forme che essi hanno deciso e decideranno di attribuire alla propria esistenza. Non tanto la vita e il pensiero dello scomparso, insomma, piuttosto la sua verità, continua a richiedere un compimento; meglio: un adempimento».
- (34) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 427.
- (35) *Ibidem*, p. 437.
- (36) A. Tennyson, *In Memoriam A. H. H.*, LVI.
- (37) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 446.
- (38) F. Fortini, *Gli scrittori e il Manzoni*, in *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 139 «D'altronde, dopo Brecht, *Degli atri muscosi* è divenuto incredibilmente più vicino dell'*Infinito*».
- (39) F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 279.
- (40) *Ibidem*, p. 275.
- (41) È naturalmente soprattutto da Schiller che una certa lettura di riconciliazione con la propria natura passa al Marx umanistico dei *Manoscritti* e da lì, rispettivamente con Lukács e Marcuse, alla prima generazione della Nuova Sinistra, cui appartiene Fortini, che quella conciliazione cerca anche attraverso la formalizzazione artistica, e alle punte più utopistiche del '68 che intenderanno interpretare (nella forma di una associazione non repressiva di Eros e civiltà) in senso più concretamente politico e sociale l'uso formale della vita.
- (42) M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010, p. 39.
- (43) F. Fortini, *Un'altra giornata*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 447.
- (44) *Ibidem*, p. 456.
- (45) S. Timpanaro, *Considerazioni sul materialismo* in *Il Verde e il Rosso. Scritti Militanti 1966-2001*, Odradek, Roma 2001, p. 5.
- (46) Cfr. P. V. Mengaldo, *Per Franco Fortini* in *La tradizione del Novecento, Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 265.
- (47) F. Fortini, *I lampi della magnolia*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 393.
- (48) *Ibidem*, 491.
- (49) Cfr. E. Testa, a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p.80.
- (50) Cfr. V. Sereni, *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale*, in *Gli immediati dintorni*, ora in *Poesie e prose*, Mondadori, Milano 2013, chi voglia poi avere una serie dettagliata e vasta di esempi di

questa antropizzazione del mondo vegetale può consultare i capitoli IX e X della grande raccolta di James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, dedicati appunto al culto degli alberi.

(51) Cfr. L. Lenzini, op. cit. e R. Luperini, op. cit.

(52) Cfr. F. Fortini, *Napoleoni*, ora in *Saggi ed Epigrammi*, cit. p. 1674, e *Un dialogo ininterrotto*, *Interviste 1952-1994*, cit. p. 563.

(53) Cfr. Id., *Le mani di Radek*, ora *Saggi ed Epigrammi*, cit., p. 125 «la storia come durata e intermittenza, come alternanza di qualitativo e quantitativo, come rifiuto della continuità, è finalismo, prospettivismo, prepara la fine della storia a noi nota».

(54) A. Masetti, *Una lingua che combatte, tempo e utopia nell'opera di Penna, Caproni, Fortini e Sereni*, Unicopli, Milano 2012, p. 77.

(55) Cfr. T. E. Peterson, *The Ethical Muse of Franco Fortini*, University Press of Florida 1999 p. 143.

(56) F. Fortini, *Lettera a un comunista*, ora in *Saggi ed Epigrammi*, cit. p. 1343.

(57) Il primo a richiamare l'importanza della dialettica quale principio strutturante della composizione poetica in Fortini è stato P. V. Mengaldo. Cfr. P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento* cit., p. 264.

(58) Cfr. anche A. Masetti, op. cit., p. 217.

(59) Cfr. F. Fortini, *il controllo dell'oblio* ora in *Saggi ed Epigrammi* cit. pp. 1579-86, *passim*.

(60) Cfr. T. E. Peterson, op. cit., p. 154 «It is the reader who must balance the divergent poles of clarity and obscurity, perfection and imperfection, "the order of reality and that of moral values." ».

(61) Cfr. F. Fortini, *Per una ecologia della letteratura*, ora in *Saggi ed Epigrammi* cit., p. 1626.

(62) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p.335.

(63) Cfr. P. V. Mengaldo op. cit. p. 264 «egli [Fortini] tende a cifrare i propri contenuti attraverso una forma di realismo allegorico e parabolico».

(64) Questi versi in realtà sono citazioni dall'*Ideologia tedesca* nella traduzione di Fausto Codino, il testo riporta «chiamiamo comunismo il movimento reale che abolisce lo stato di cose presente». K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1967, p. 25.

(65) Cfr. T. E. Peterson, op.cit., p. 137.

(66) Cfr. *Ibidem*.

(67) Per questo archetipo della lotta con il drago-serpente che turba e conferma le leggi dell'universo vedi M. Eliade, *il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 1973.

(68) Cfr. P. V. Mengaldo: *Un aspetto della metrica di Fortini*, in *La tradizione del Novecento quarta serie* cit., «le forme metriche tradizionali [...] introducono, col loro essere-così-a priori una distanza critica del soggetto dall'oggetto». p. 271; così come l'ottavo aforisma della *Poetica in nuce* ora in F. Fortini, *Saggi ed Epigrammi*, cit., p. 963 «Le forme morte, purché ben morte, sono da preferirsi alle innovazioni».

(69) Cfr. T. E. Peterson, op. cit., p. 131.

(70) Cfr. A. Masetti, op. cit., p. 130.

(71) «Non è il caos, ma/ l'ordine invece» traduce Fortini i versi brechtiani di *Lode del comunismo*. In B. Brecht, *Poesie e canzoni*, Einaudi Torino, 1961, p. 64.

(72) F. Fortini, *Per una ecologia della letteratura*, in *Saggi ed Epigrammi*, cit., p. 162.

IL DESIDERIO IMPOSSIBILE: DIRE IL PAESAGGIO APPUNTI SULL'OPERA DI FABIO PUSTERLA

1. Introduzione

È sufficiente sfogliare l'opera di Fabio Pusterla, dall'esordio rappresentato da *Concessione all'inverno* (1985) al più recente *Cenere, o terra* (2018), perché risulti evidente il ruolo di rilievo che occupa il paesaggio nella riflessione dell'autore. Tra le costanti che rendono riconoscibile la voce di questo poeta possiamo infatti individuare l'attenzione per la natura e per l'insieme delle presenze che la abitano, così come l'interesse per il rapporto che l'essere umano intrattiene con il proprio ambiente. Tale pervasività porta a domandarsi se la centralità del paesaggio possa essere indagata come qualcosa di più che un nucleo tematico ricorrente, arrivando a formulare l'ipotesi che esso costituisca «una irrinunciabile forma [...] di approccio critico alla letteratura»(1). Con queste premesse, il presente contributo si propone di rendere espliciti i legami che intercorrono tra la rappresentazione paesaggistica e la riflessione sullo statuto della parola poetica, analizzando quelli che sono i caratteri distintivi della produzione dell'autore (dall'idea di una poesia come ascolto quotidiano dell'esistente all'importanza della pratica della traduzione) alla luce delle considerazioni sulla natura relazionale del paesaggio. Il carattere "indefinibile" di quest'ultimo – oscillante tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno – esige che la sua complessità venga affrontata da un punto di vista interdisciplinare; al contempo, la specificità del linguaggio poetico impone un'analisi che prenda in considerazione il testo dal punto di vista formale, al fine di individuare quali siano i modi di emersione e le caratteristiche peculiari dei paesaggi letterari pusterliani(2). Queste considerazioni si collocano all'origine della decisione di sviluppare la riflessione sull'argomento a partire da una serie di spunti forniti dalla lettura di un testo intitolato *Paesaggio d'inverno*, estendendo il discorso alla raccolta *Argéman* del 2014 (comprendente tale componimento) e, più in generale, gettando uno sguardo all'intera produzione dell'autore, tanto poetica quanto saggistica e narrativa. Tale prospettiva panoramica consentirà di interrogarsi sulla possibilità che «l'azione polivalente, la pervasività discorsiva, strutturale della coscienza paesaggistica all'interno dei testi» possa essere organizzata in una vera e propria poetica del paesaggio, la quale si manifesta nella forma di «insistenze tematiche e stilistiche eloquenti»(2). Operando Pusterla non solamente in veste di poeta, ma anche di traduttore e di critico, il paesaggio è oggetto di una riflessione che si sviluppa in diverse sedi testuali, sia nella forma esplicita dell'autoanalisi, sia in quella obliqua delle indicazioni che possiamo trarre dalle meditazioni sulle produzioni altrui. Tale ricchezza di materiali consente di gettare una luce sulle scelte espressive che vengono messe in atto nelle diverse raccolte e di leggerne coerentemente, se non le ragioni genetiche, almeno la gamma dei possibili effetti.

2. Paesaggio d'inverno

Ti prende di sorpresa il desiderio
impossibile: dire il paesaggio, trasferirlo
lui nella sua luce dentro i suoni. Che sarebbero
la neve chiusa a morsa, il suo rifrangere
la cosa chiara che traspare dalle brume
azzurre a mezza costa, quel diffuso
luminoso sorriso, il biancore del platano
fermo dentro il suo inverno
vasto, meditativo, e accanto il pino
e il toc toc di un uccello non visibile, che sarebbero
la folaga improvvisa in un singulto
mentre riemerge dall'acqua, la campana in delirio,
l'airone e il semicerchio
perfetto di un volo.

Che sarebbero

tutto questo e il silenzio, e anche lo sguardo
assorto che vede tutto e non vede più niente
come perso in un'immagine lontana,
puro ascolto.

Dietro ogni cosa una voce, quasi un canto
argentato. Ma la vera
voce che parla è tutta immersa nell'ora
presente, nel minuto presente,
ha un inizio e una fine,
e talvolta commuove nel suo effimero.
Scegli il presente, tieniti alla scia
come ferita nel lago che parla al passato, e poi l'estremo
lacerto di futuro che balugina,
non chiamarla speranza,
solo un non si sa mai, l'increspatura
dell'attimo.(4)

Il componimento è il dodicesimo della seconda sezione di *Argéman* (2014), anch'essa intitolata *Argéman* per la poesia eponima compresa nel suddetto gruppo di testi. Dal punto di vista macrotestuale l'opera è strutturata in cinque sezioni precedute da un *Annuncio ai viaggiatori* e seguite da un *Congedo* e dalla nota d'autore. Quest'ultima costituisce uno degli spazi testuali – congiuntamente alla poesia sopracitata e al gruppo di testi *Nahal Argeman (con iris e Deep Purple I-VI)* – in cui Pusterla si sofferma sulla polisemia referenziale del termine *Argéman* rendendo esplicito fin dal principio uno dei punti focali della riflessione sul paesaggio letterario: il legame problematico tra la realtà e la parola che tenta di dirla.

Paesaggio d'inverno è composto da 31 versi di diversa misura organizzati in tre strofe diseguali (14, 5 e 12 versi) segnate dal punto fermo. Il metro prevalente è l'endecasillabo, immediatamente riconoscibile nelle forme piana e sdrucchiola, o occultato dall'aggiunta di un gruppo sillabico finale. L'ultimo verso di ogni strofa è il più breve del rispettivo blocco testuale; il decrescere della misura versale contribuisce forse a restituire formalmente la difficoltà di trasporre l'esperienza paesaggistica nel mondo della parola. Le lunghe relative esplicative, che occupano la quasi totalità delle prime due strofe, comunicano invece la volontà di tentare tale "sfida impossibile" mediante la sospensione introdotta da una forte pausa sintattica nel verso 2. In questo modo, si crea una tensione discorsiva che, rafforzata dall'uso insistito dell'inarcatura, si mantiene tale fino alla formulazione di una nuova principale al principio dell'ultima strofa, la quale coincide con la ripresa del modo indicativo. Lo scemare del numero di sillabe appena prima della pausa concorre, inoltre, all'impressione di un discorso che fatica a prendere forma, ma che non rinuncia a tale sforzo, fermandosi a riprendere fiato e ritornando nuovamente a dire.

Come accade spesso in Pusterla, *Paesaggio d'inverno* è un titolo parlante e fornisce al lettore un'indicazione precisa sul contenuto del testo. Il primo termine del sintagma costella l'intero *corpus* poetico dell'autore, informando con la sua presenza tanto i componimenti quanto la titolistica degli stessi o di intere sezioni(4). La sensibilità nei confronti della parola e del complesso di questioni che trascina con sé è costante fin dalla prima raccolta e consente di tracciare un *fil rouge* che rende visibili, attraverso i mutamenti del paesaggio, i cambiamenti nella postura della voce poetica. In questo caso particolare, il riferimento alla stagione invernale rimanda implicitamente ad un confronto con l'esordio di *Concessione all'inverno* e consente di misurare la distanza tra due atteggiamenti che si posizionano antitetivamente rispetto al mondo esterno. Se in un primo momento il paesaggio psicologizzato veniva utilizzato come uno strumento per l'espressione dello stato di disagio dell'io, successivamente – a partire dalle *Cose senza storia* – la poesia si configura come ascolto dell'esistente nella dimensione del quotidiano, restituendo alle cose una voce autonoma. Dato il suo carattere in bilico tra esterno ed interno, seguire l'itinerario della parola 'paesaggio' nella produzione pusterliana consente di estrapolare una serie di concetti riconducibili più in generale all'idea di poesia dell'autore. È dunque già possibile esplicitare il primo dei caratteri fondamentali del paesaggio letterario nell'opera dello scrittore ticinese, rigirando su Pusterla

un'affermazione formulata dall'autore stesso nella sua analisi dell'opera di Philippe Jaccottet: «[l'autore] affida spesso al paesaggio, alla trasformazione di un paesaggio visivo in paesaggio linguistico, il compito di raffigurare trasposte su di uno schema naturale le grandi questioni poetiche»(6). Alla luce di questa considerazione, risulta più comprensibile la decisione di scegliere *Paesaggio d'inverno* come punto di partenza per una serie di questioni che si diramano dalla lettura. Il componimento, infatti, tematizza il *topos* della dicibilità problematica del paesaggio (e del reale in generale), fornendo un campione sia delle scelte di poetica esplicita, sia delle soluzioni espressive che strutturano implicitamente il concreto fare del poeta. L'attenzione alla specificità del testo letterario è fondamentale, infatti si potrebbe dire che, se «ciò che distingue la coscienza geografica di un autore da quella generale e condivisa del resto dell'umanità, consiste, per forza di cose, nella fissazione semantica, artisticamente codificata della sua *Weltbeschreibung*», ciò che dà luogo alle diverse forme di coscienza paesaggistica non è tanto la capacità di descrivere, ma quella di evocare un certo paesaggio attraverso gli strumenti offerti dal linguaggio(7).

3. La complessità del reale

Prima di procedere nell'analisi è bene domandarsi verso che tipi di luoghi si dirige lo sguardo dell'autore e che genere di rapporto intrattiene con essi. Pusterla stesso ci viene in aiuto, riflettendo sul tema in un intervento intitolato *Ai margini di megalopoli* in cui tenta di superare il senso di disagio che nasce dalla difficoltà di rispondere a una domanda apparentemente semplice: dove vivo realmente?

Tra i luoghi che occupano un ruolo di rilievo nella vita e nella poesia del poeta troviamo soprattutto le montagne, i laghi ed i corsi d'acqua, evocati generalmente con precisione topografica e toponomastica (specialmente il lago di Lugano e le montagne che dal luganese terminano nelle Alpi) ai quali è necessario aggiungere una tipologia di spazi particolare, definiti da Pusterla *terrains vagues*. Sulle specificità di questi ultimi si tornerà in seguito, per ora è sufficiente tenere in considerazione la loro presenza per comprendere le due tendenze apparentemente contraddittorie che regolano la relazione con l'esterno, così come le scelte espressive che tali tendenze contribuiscono a mettere in atto. Da un lato, è evidente la necessità di rendere esplicita nei testi la collocazione geografica specifica dei luoghi legati ai paesaggi letterari, esigenza che porta l'autore a condividere attraverso le note, i saggi, le prose e gli interventi critici delle coordinate utili per la comprensione del testo poetico. Questa caratteristica, riconducibile al radicamento nell'esperienza della parola pusterliana, è strettamente connessa alla dimensione territoriale del paesaggio. Tale dimensione si manifesta in una «grammatica elementare» variabile nel tempo, costituita da tutti quegli aspetti (toponimie, frontiere, percorsi, segmentazione del terreno ecc.) che contribuiscono all'interiorizzazione del territorio, ovvero alla sua trasformazione in un luogo vissuto e abitabile(8). Tuttavia, l'esperienza paesaggistica non è affatto riducibile alla dimensione territoriale, ma presuppone al contempo uno spaesamento legato non al luogo, ma allo spazio indeterminato, ossia allo spazio spogliato di ogni destinazione umana che si apre in questo modo alla possibilità dell'esperienza(9). Gli spazi in cui ciò appare in maniera più evidente che altrove sono proprio i *terrains vagues*, definiti come «il mio vero luogo, il luogo in cui sento che può prendere vita la parola, [...] il regno di mezzo, la zona travolta su cui può nascere qualcosa di imprevedibile [...] luogo delle creature ibride e del po' di speranza che posso ancora trovare in me»(10). Essi sono riconducibili per le loro caratteristiche a quello che Gilles Clément ha definito come “Terzo paesaggio”, ovvero «zone marginali del centro abitato, zone di contatto o di confine [...] terre indefinite, devastate e in movimento»(11). In Pusterla, la riflessione su questo spazio nasce, come di consueto, da un'esperienza concreta dai contorni geograficamente definiti, ma nonostante questo conserva un'indeterminatezza tale da far transitare il testo dall'ambito biografico-privato a un orizzonte comune-condivisibile(12):

Quando vivevo a Chiasso, avevo un luogo prediletto, dove andavo di frequente, da bambino a giocare, più in là a girovagare. Il mio luogo era definito da un torrente chiamato Faloppia [...] da una larga semiluna di binari ferroviari, che costituivano lo «scalo merci» di Chiasso [...]. Io so dov'è questo luogo, ma la cosa non ha nessuna importanza; è un luogo che potrebbe essere ovunque(13).

Questo spazio in cui si va «quasi entrando in uno specchio vuoto» è definito dall'autore proprio come “primo paesaggio”, come il posto in cui sente di essere nato(14):

Non il posto geografico, ma quello storico, il punto a cui è giunta la nostra storia. E allora, benché le cose che ho detto adesso siano personali e soggettive, ho l'illusione che proprio qui possiamo forse ritrovarci insieme, riconoscendo appunto nello smarrimento, nella perdita di un ordine che forse un tempo era esistito ma non per noi, la nostra traccia comune(15).

L'attributo fondamentale che rende questo spazio suscettibile di una simile lettura è la sua complessità. Derivando dall'abbandono di un terreno precedentemente sfruttato, esso viene privato della sua funzione originaria diventando «esplicitazione del potenziale biologico [...] della varietà animale e vegetale nella sua ricchezza e nella sua pienezza»(16). L'attenzione per il valore vitale ed interstiziale di tale spazio è estensibile all'esperienza del paesaggio in generale – quando utilizziamo il termine, come in questa sede, riconoscendo il carattere relazionale del fenomeno che designa – e ne fa il «teatro di qualcosa di grande» e di «incontri lancinanti e imprevedibili»(17). Non si tratta semplicemente della relazione tra un soggetto e un oggetto, ma di un vero e proprio «assemblaggio di enti e movimenti diversi, un assemblaggio che è a sua volta traversato da molti processi di trasformazione [...]. Detto altrimenti, il paesaggio è un insieme di metamorfosi»(18). È questo tipo di esperienza complessa che ritroviamo nelle pagine di Pusterla, la cui poesia è popolata da una moltitudine di presenze contraddistinte da intenzionalità differenti. In *Argéman* questa ricchezza viene descritta nella prosa poetica *Uertsch*, compresa nella sezione *Lungo il cammino*, in questi termini: «Forse il segreto dello Uertsch sta in questo appunto, nel suo contenere molte cose tanto diverse, l'acqua e la pietra, la bellezza e l'orrore. Senza tentare una sintesi. Assumendo nella propria smorfia il peso della contraddizione»(19). Il paesaggio è, dunque, una delle modalità attraverso le quali Pusterla accoglie nella sua poesia ciò che di vitale sopravvive «sotto l'arroganza di una realtà che si pretendeva unica e indiscutibile» e l'attenzione scrupolosa all'autonomia degli enti che lo compongono contribuisce alla salvaguardia di ogni «forma di esistenza (e di resistenza) che ancora non aveva trovato un nome: una speranza insomma»(20). Il rifiuto della lingua generica a favore di una lingua che nomina con esattezza è sicuramente legato all'eredità di Montale (ad esempio nella nomenclatura specifica dell'avifauna, cfr. la folaga e l'airone presenti nel testo preso come campione, così come i passeri, le cinciallegre, i gabbiani, le gazze e le allodole presenti nell'intera raccolta), ma ha anche delle profonde radici nella postura “etica” dell'autore, aspetto che lo avvicina alle posizioni di Jaccottet(21). La precisione sul piano lessicale – come la *justesse* jaccottiana – non si illude di poter dire una verità definitiva, né tantomeno di appropriarsi della realtà tramite il linguaggio, ma mette in scena una ricerca costante di approssimazione all'esistente attraverso la parola(22).

Nel paesaggio letterario, quindi, la complessità del reale viene restituita non (o non solo) descrivendo i luoghi dal proprio punto di vista, ma conservandone la polifonia grazie a una serie di figure «che insinuano discorsi, fanno vedere il mondo alla rovescia o comunque educano il soggetto poetante a prendere le distanze dalla propria centralità, gli impongono una forma di reverenza nei confronti della verità a più livelli che un angolo visuale appena spostato basta a disoccultare»(23). Il testo raccoglie la sfida del paesaggio nel momento in cui – riprendendo le parole dedicate all'Uertsch – prova a contenere il reale senza realizzare una sintesi, riconoscendo il suo essere «inappropriabile»(24). Se è vero che «non esiste paesaggio senza questa sorta di stupore che ci coglie di fronte alla contingenza» e che questo stupore si attua nella sospensione del giudizio, non è casuale che nel *Congedo* di *Argéman* la voce poetica si rivolga alla libellula gentile con tale invito: «azzurra chiama gli occhi / e gli stupori» e «Dopo, tocca ogni cosa / sillaba bene il suo nome / e falla vera»(25). Lo stupore si manifesta di fronte all'enigma che rappresenta per l'essere umano il fatto che ci sia, come leggiamo in *Paesaggio d'inverno*, «dietro ogni cosa una voce». Tale voce è espressione, in quanto non-umana, di quello che Merleau-Ponty chiama un senso senza pensiero, indicando con questi termini la capacità della natura di autoprodurre un senso che si determina dall'interno (nel suo processo di nascita, crescita, morte e rinascita), senza che tale senso sia posto dal pensiero(26). Per portare un esempio rimanendo sulla figura della libellula, nella serie di testi a lei dedicata viene definita «metamorfosi / in corso o indecifrabile / annuncio di qualcosa,

messaggera / dei cieli e degli stagni, / qui e là, sopra e sotto, davanti, / sempre, davanti / o tutt'intorno a noi, / a negare l'ovvio a schiudere / un'altra più segreta geometria». Più avanti, si legge: «Ma loro, poi, / nel battito improvviso delle ali, / cosa vogliono dirci? Cosa possono / dirci, le libellule? / Cosa ancora?»(27). Prima di proseguire nell'analisi delle scelte prospettiche e stilistiche, può essere utile sintetizzare in poche righe un'altra delle caratteristiche del paesaggio pusterliano: di fronte ad una realtà composita e inafferrabile, esso diventa una vera e propria forma del pensiero. Tale forma di pensiero – che in precedenza è stata indicata con in termini di postura e di etica – implica «un processo particolare e specifico nella metodologia dell'osservazione e della progettazione, significa comporre rapporti complessi di spazi, di funzioni e di oggetti, organizzati in modo prosaico od intuitivamente esplicitati in modo poetico [...] Il paesaggio come pensiero diventa perciò una dichiarazione di relazioni»(28).

4. Traduzione e approssimazione

L'analisi del paesaggio pusterliano ci conferma quello che da tempo è considerato un aspetto distintivo della poesia dell'autore: al riconoscimento della complessità del reale – il quale nasconde «dietro ogni cosa una voce» – si accompagna la relativizzazione del ruolo dell'io lirico. Secondo questa visione complessa del fenomeno, l'esperienza paesaggistica non coincide né con la pura exteriorità né con la proiezione di un'interiorità, ma è un *milieu* umano, ossia un luogo di mezzo tra umano e naturale(29). Il paesaggio sorgerebbe, insomma, dall'interazione tra due movimenti simmetrici (dall'interno all'esterno e viceversa) di carattere variabile. La ricerca di una misura tra questi ben si coniuga con lo sforzo della poesia di Pusterla di «ripararsi dal facile e rischioso soggettivismo del punto di vista, e viceversa [...] non farsi stregare dall'ingannevole oggettività del reale»(30). Tuttavia, giungere alla consapevolezza che il poeta abbia il compito di ascoltare le voci altrui non significa affatto aver risposto ad una questione che rimane, invece, aperta e che ci riporta direttamente al testo da cui siamo partiti: in che modo si può realizzare «il desiderio impossibile: dire il paesaggio»? Porre la questione in questi termini consente di evidenziare le similitudini che intercorrono tra il tentativo di verbalizzare il reale e il lavoro della traduzione. L'idea che vi sia un rapporto profondo, una «parentela sostanziale» tra lo scrivere poesia e il tradurre rimanda implicitamente all'isotopia ascoltare-custodire che ricorre «nella stessa poesia dello svizzero, dove l'ansia di ascolto e la custodia della parola si rincorrono spesso come un gesto-chiave dell'io lirico»(31). La «piccola porta delle parole» ha bisogno di un custode (cfr. *Regole per il custode della piccola porta*) che sorvegli «il passaggio / degli altri, che vanno, la nuda / possibilità di passare» e questo custode è costantemente impegnato nel tentativo (irrealizzabile) di superare i limiti del linguaggio per restituire sulla pagina la presenza dell'esterno(32). «La scrittura vuole mantenersi fedele al dato di esperienza e di percezione profonda del reale, cioè a quei momenti particolari che la coscienza fissa e la memoria registra», ma un simile dato non esaurisce «in una sola apparizione il suo potenziale» e torna spesso «chiedendo a più riprese di poter essere *tradotto* in parole e in parole sempre più vicine alla sua promessa di verità»(33). L'idea di un linguaggio che si sforza di nominare con precisione, pur nella consapevolezza dell'impossibilità di dire in maniera definitiva, sta alla base di una peculiarità dell'opera di Pusterla: la tendenza a tornare ripetutamente sugli stessi luoghi e le stesse figure saggiandone la dicibilità. Anche in questo caso il paesaggio fornisce delle delucidazioni sulla poetica dell'autore. Il tema della difficoltà di «trasferire» la luce nei suoni che dà avvio a *Paesaggio d'inverno* viene svolto in modo più approfondito nel poemetto *Ultimi cenni del custode delle acque* compreso nella sezione *Confusazioni* di *Cenere, o terra*. Qui sono le acque che, prendendo la parola e rivolgendosi al loro osservatore, denunciano la fragilità di ogni tentativo di traduzione del mondo in linguaggio: «Non puoi parlare con la mia voce / non puoi parlare per me // Non puoi sapere chi sono / non puoi capire perché»(34).

La consapevolezza che non sia possibile dire, se non approssimando, (cfr. «non puoi dire / se non approssimando», in *Bandiere di carta I*, da *Pietra sangue*), è strettamente connessa con un ventaglio di scelte espressive che è possibile analizzare alla luce delle considerazioni che sono emerse finora. Riportando l'attenzione su *Paesaggio d'inverno*: l'atteggiamento dubitativo e perplesso che assume la voce poetica nelle prime due strofe viene espresso dalla ripresa epiforica

dell'espressione «che sarebbero» (in punta di verso nella prima strofa ai versi 3 e 10, in apertura della seconda strofa dove tale espressione coincide con l'intero verso), che denuncia implicitamente la difficoltà dell'operazione di “trasferimento” del paesaggio dalla realtà dell'esperienza a quella della parola. La forza delle formule assertive che troviamo spesso in Pusterla, viene stemperata in un condizionale che rafforza tanto la tensione ottativa che dà origine al componimento quanto la consapevolezza dell'impossibilità della realizzazione del desiderio.

I versi 4-19 sono occupati da un lungo elenco nominale, stilema tipico nell'opera dell'autore, che in azione congiunta con la sintassi presentativa e paratattica ha l'effetto di restituire la realtà con immediatezza, evitando il filtro dell'interpretazione soggettiva e l'organizzazione gerarchica di ciò che viene visto. L'enumerazione, inoltre, si concretizza in un vero e proprio caleidoscopio di immagini che allontana la rappresentazione paesaggistica dal rischio di cristallizzarsi in un quadretto, rappresentando per di più la difficoltà insita nella verbalizzazione di un reale sfuggente. Questa accumulazione di elementi non dà luogo ad una progressione lineare, ma concorre a comporre un'immagine costruita per aggiunte progressive potenzialmente infinite, tanto che le presenze concrete (il pino, il platano, la folaga...) sfociano nella contrapposizione assoluta e onnicomprensiva di «tutto» e «niente» (specularmente posizionati in posizione di rilievo iniziale del verso 16 e finale nel verso 17). «Nell'ora / presente, nel minuto presente» si realizza, allora, una sorta di unità particolare che possiamo chiamare “paesaggio” e che, evitando la sintesi degli elementi che la compongono, «commuove nel suo effimero». Nell'opera di Pusterla, la misura del paesaggio sembrerebbe coincidere con quella del fotogramma, dato che «in esso, la dimensione narrativa e persino rappresentativa non è affatto assente o silenziata; ma neppure può più ambire alla dimensione piena del racconto; il film/racconto che avrebbe rivelato l'ordine delle cose è stato travolto, distrutto, e ciò che ne sopravvive sono spaiati fotogrammi, immagini del disorientamento ma anche vivide scene di vita profonda»(35). La logica del fotogramma informa l'opera dell'autore sia a livello dei singoli componimenti (aspetto visibile attraverso la tendenza a costruire un testo per giustapposizione di situazioni ed elementi), sia a livello macrotestuale, se consideriamo la propensione per l'organizzazione della materia in delle serie di frammenti testuali contigui come la manifestazione macroscopica dello stilema dell'elencazione.

La percezione di essere di fronte ad un'unità mobile – che potremmo definire come il “tono di uno spazio” – è veicolata, in *Paesaggio d'inverno*, da una serie di espedienti che concorrono alla resa della trama di relazioni che lega la moltitudine delle presenze enumerate nell'elenco(36). In primo luogo, il forte uso dell'inarcatura delinea un quadro in cui gli elementi che compongono il paesaggio sembrano rincorrersi a cascata l'uno con l'altro, superando il confine della pausa intersversale e sfuggendo alla definizione. In secondo luogo, le catene semantiche disseminate nel testo contribuiscono a rafforzare la coesione, creando una vera e propria atmosfera che sfuma i confini dei singoli oggetti. Il riferimento al colore bianco della neve e alla chiarezza in generale, fa sì che i vari elementi si illuminino vicendevolmente. Troviamo infatti: «luce», «neve», «rifrangere / la cosa chiara», «quel diffuso / luminoso sorriso», «il biancore del platano», «un canto / argentato», «scia / come ferita nel lago», «futuro che balugina». Allo stesso modo funziona il riferimento al sentimento di precarietà e istantaneità proprio di tale paesaggio, reso da «di sorpresa», «la folaga improvvisa», «effimero», «solo un non si sa mai», «l'increspatura /dell'attimo». Si tratta di una vera e propria conformazione emotiva che dà luogo a un'atmosfera la quale non corrisponde alla proiezione dei sentimenti interiori del soggetto, ma si configura come una zona dai confini indefiniti in cui la riflessione esistenziale (esplicitata verso la fine dagli imperativi «scegli», «tieniti», «non chiamarla») illumina la realtà esterna e viceversa. A livello fonico-timbrico, si potrebbe dire che l'unità precaria del paesaggio venga restituita dall'uso diffuso di assonanze e consonanze che concorrono alla creazione di una rete sonora che unisce le presenze osservate senza vincolarle. Si vedano, ad esempio, in punta di verso: «desidErIO» e «trasErIrlO»; o le sdruciole «sarebbERo», «rifrangERe», «sarebbERo» riprese nell'ultima strofa da «effimERo», oppure la quasi rima interna «diffuSO / luminoSO SORriSO».

Con questa analisi non si vuole estendere acriticamente il funzionamento di determinati meccanismi testuali all'intero gruppo dei paesaggi pusterliani; l'intento è, semmai, quello di esemplificare alcune delle scelte espressive che entrano in gioco nella composizione di un paesaggio per mostrare un campione dei meccanismi della sua emersione. Ciò che più conta in tale processo è l'impiego

della retorica come strumento di «avvicinamento alla cosa e alla sua verità relativa»(37). Cruciale è la dimensione ritmica della parola poetica, intesa come una corrente capace di coinvolgere ogni elemento del testo in un «movimento profondo del linguaggio che rincorre la realtà»(38). Nella poesia di Pusterla il potenziale conoscitivo ed espressivo della retorica diventa un tutt'uno con il «ritmo spaziale» del paesaggio, ossia con la sua natura di «organizzazione percepita dello spazio [vissuto], [...] misura dei luoghi e delle distanze che avvertiamo in noi e attorno a noi»(39). Non è un caso, allora, che, per parlare della poesia di Jaccottet, Pusterla ricorra alla metafora musicale, sottolineando che il legame profondo tra sguardo e parola consente di inventare «una scrittura capace non più di *descrivere*, ma di ricreare musicalmente la visione, e di farlo utilizzando il minor numero di artifici, seguendo l'arduo cammino della semplicità»(40).

Con la scelta di realizzare questa parziale panoramica sulle funzioni del paesaggio nell'opera di Pusterla, mediante un breve *focus* su un suo testo specifico, si è inteso proporre un contributo interpretativo del legame intrinseco che si instaura, nella rappresentazione letteraria, tra l'esperienza paesaggistica e il ventaglio delle scelte espressive e stilistiche messe in atto. A conclusione di questo itinerario, sembra sia possibile affermare che l'aver messo in luce la specificità di tale relazione ha consentito di delineare i segni di quella che – a seguito di uno studio più approfondito – potrebbe essere definita una vera e propria poetica del paesaggio, ricostruita sia grazie alle riflessioni esplicite dell'autore, sia attraverso gli stilemi e le soluzioni testuali che implicitamente dimostrano la sua peculiare visione del mondo e del fare poetico.

Emma Pavan

Note.

(1) G. Baldo, *Premessa*, in Id., E. Cazzuffi, a cura di, *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*. Atti del Convegno di Studio (Palazzo Bo, Università degli Studi di Padova, 15-16 marzo 2011), Olschki, Firenze 2013, p. VIII.

(2) Sull'ambiguità che contraddistingue il fenomeno del paesaggio cfr. M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005; M. Spunta, *Il paesaggio e l'estetica: Considerazioni sulla teoria recente*, in *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, P. Chirumbolo, L. Pucci, a cura di, Mellen, Lewiston 2013.

(3) G. Iacoli, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Franco Cesati, Firenze 2016, pp. 16-17.

(4) F. Pusterla, *Argéman*, Marcos y Marcos, Milano 2014, pp. 124-125.

(5) Cfr. a titolo esemplificativo: tra le occorrenze testuali «un paesaggio devastato», «uno scoramento nel paesaggio», «movimento dei paesaggi», «si disintegra il paesaggio», in *Argéman*; nei titoli di componimenti *Paesaggio d'inverno*, *Frammento di paesaggio*, in *Argéman*, o e di sezioni *Nuovi paesaggi*, in *Concessione all'inverno*.

(6) F. Pusterla, *Il nido dell'anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*, D'if, Napoli 2015, p. 40.; Il destino del linguaggio si sovrappone a quello del paesaggio già dal primo componimento della raccolta d'esordio *Concessione all'inverno* (1985), cfr. per un approfondimento S. Stroppa, "Ciò che resta" *Commento a "Le parentesi" di Fabio Pusterla*, "Per leggere", XIV, 2014, pp. 121-138 e M. Borio, *Individualità, conoscenza, esperienza*, in *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 255-282.

(7) F. Italiano, *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 27.

(8) C. Ferrata, *Il territorio resistente. Qualità e relazioni nell'abitare*, Casagrande, Bellinzona 2017, p. 15.; cfr. anche Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 1957, trad. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

(9) J-F. Lyotard, *Scapeland*, in *The inhuman. Reflections on time*, Stanford University Press, Stanford, 1991, pp. 182-190.

(10) F. Pusterla, *Ai margini di megalopoli*, in *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*, Casagrande, Bellinzona, 2018, pp.15-38: 23-24.

(11) *Ibidem*, p. 17; cfr. anche G. Clément, *Manifeste du Tiers Paysage*, Sujet Objet, Montreuil, 2004, trad. it. *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005.

(12) Sul binomio privato-pubblico, biografico-storico nella poesia di Pusterla cfr. S. Destefani, *Dimensione pubblica e dimensione privata nella poesia di Fabio Pusterla. Una proposta di lettura*, in T. Crivelli, L.

- Lazzari, a cura di, *"Chi sono io? Chi altro c'è lì?". Prospettive letterarie dalla e sulla Svizzera italiana*, Franco Cesati, Firenze 2015, pp. 71-82.
- (13) F. Pusterla, *Ai margini di megalopoli*, cit., 30-31.
- (14) F. Pusterla, *Primo paesaggio*, in *Quando Chiasso era in Irlanda*, Casagrande, Bellinzona 2012, pp. 9-16: 9.
- (15) *A partire da "Primo paesaggio". Dialogo tra Fabio Pusterla e Yari Bernasconi*, in C. Poletti, a cura di, *Libellula gentile. Fabio Pusterla, il lavoro del poeta*, Marcos y Marcos, Milano, 2019, pp. 65-89: 66-67. [il dialogo è estratto da «Viceversa letteratura» (www.viceversaletteratura.ch), n. 6, Casagrande, Bellinzona, 2012].
- (16) A. Facciolongo, *Paesaggi e marginalità. Etica ed estetica del terzo paesaggio*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 104.
- (17) F. Pusterla, *Ai margini di megalopoli*, cit., 25-28; sull'idea di paesaggio come teatro cfr. E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.
- (18) J-M. Besse, *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*, Roma, DeriveApprodi, 2020, pp. 37-38, cfr. anche M. Collot e l'idea di pensiero relazionale legata al paesaggio, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud/ENSP, Arles 2011.
- (19) F. Pusterla, *Argéman*, cit., p. 144.
- (20) Id., *Entretien*, in M. Chiaruttini, a cura di, "Feux croisés", 2, 2000, pp. 140-1.
- (21) Per approfondimenti sul rapporto con Montale cfr. A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carrocci, Roma 2015; P. Benzoni, *Tecniche emulative di Fabio Pusterla*, in A. Andreose e G. Peron, a cura di, *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*, Esedra, Padova 2008, pp. 539-550; Id., *Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla*, "Per leggere", 12, 2007, pp. 5-16.
- (22) F. Pusterla, *Il nido dell'anemone*, cit.
- (23) M. A. Grignani, *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in Ead., *Costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia del Novecento*, Interlinea, Novara 2002, pp. 109-131: 127.
- (24) Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi. Homo sacer IV/2*, Neri Pozza, Milano 2016.
- (25) F. Pusterla, *Argéman*, cit., p. 213.
- (26) M. Merleau-Ponty, *La Nature. Notes*, Cours du Collège de France, Seuil, Parigi 1995.
- (27) F. Pusterla, *Argéman*, cit., pp. 201-2015.
- (28) V. Morabito, *Paesaggio come pensiero*, in J. D. Hunt, *Sette lezioni sul Paesaggio*, Libra, Melfi 2012.
- (29) Cfr. sul concetto di *milieu* A. Berque, *Poétique de la terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Armand Colin, Paris 1998.
- (30) A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit. p. 24.
- (31) Cfr. rispettivamente F. Pusterla, *Tra fantasmi e dogane*, in Id., *Il nervo di Arnold*, Marcos y Marcos, Milano 2007, pp. 157-160; M. Natale, *Pietra sangue. Un'analisi (e un esercizio di lettura)*, "Studi novecenteschi", XLVI, 98, 2019, pp. 331-360: 344.
- (32) F. Pusterla, *Argéman*, cit., p. 85.
- (33) Id. riferendosi alla poesia di Jaccottet, *Il nido dell'anemone*, cit. p. 57 (corsivo mio).
- (34) Id., *Cenere, o terra*, Marcos y Marcos, Milano 2018, p. 134.
- (35) Id., *Ai margini di megalopoli*, cit., p. 26.
- (36) Sul concetto di atmosfera cfr. G. Böhme, *Atmosphärisches in der Naturerfahrung*, in Id., *Atmosphäre Essays zur neuen Aesthetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1995, pp. 66-84, H. Schmitz, *Die Landschaft*, in Id., *Der Gefühlsraum*, Bouvier, Bonn 2005, pp. 397-401.
- (37) F. Pusterla, *Avrei voluto parlare senza immagini*, in Id., *Una luce che non si spegne*, cit., pp. 228-233: 231.
- (38) Per un approfondimento sull'idea di ritmo cfr. H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.
- (39) J-M. Besse, *Paesaggio ambiente.*, cit., p. 36.
- (40) F. Pusterla, *Inseguendo la luce*, in Id., *Il nervo di Arnold*, cit., pp. 215-220: 216.

**UN FIORE CHE CRESCA PIÙ DI QUELLO CHE POSSA.
SGUARDO, PAESAGGIO E COSTRUZIONE DEL SOGGETTO IN UMANA GLORIA DI
MARIO BENEDETTI**

1. Verso *Umana gloria*, lo sguardo accecante

Le strategie di autorappresentazione dell'io lirico costituiscono uno dei tratti di maggiore incisività della poesia di Mario Benedetti. A partire dalle raccolte degli anni Novanta, rifunzionalizzate nell'opus di *Umana gloria*, Benedetti delinea una poetica fondata, prima di tutto, su un presupposto di tipo etico: per rappresentare in maniera credibile i moti dell'esperienza il soggetto deve riconoscere la parzialità del proprio punto di osservazione, condizionato tanto dai limiti della biografia e della geografia, quanto da fattori di tipo cognitivo e sensoriale. Come lo stesso autore scriverà anni più tardi in *Materiali di un'identità*: «l'esperienza umana è per definizione provvisoria, quel che si può fare è cercare di testimoniare piccole parti»(1). Partendo da questo presupposto la lirica di Benedetti accorda la propria preferenza a un sistema di tipo «ottico-ontologico» (secondo la definizione di Raffaella Scarpa(2)) che stabilisce il perimetro delle porzioni di mondo decodificabili dal soggetto. La presunzione di assegnare a dati frammentari dell'esperienza una valenza conoscitiva trasmissibile all'esterno agisce a un livello quasi pre-testuale, cioè determina il tipo di impressione che l'io ha della realtà e dei modi per rappresentarla. Secondo tale configurazione la spazialità e la temporalità non sono un fondale inerte alle vicende dell'io ma contribuiscono a formarne la fisionomia, delineata a partire da ciò che risulta percepibile in uno spazio presente o, più spesso, ricostruito nel ricordo. In questo modo la poesia evita di restituire una «rappresentazione deformata della realtà»(3), esito inevitabile al quale giungevano le scritture neo-orfiche e quelle post-neoavanguardia, entrambe preponderanti durante il periodo di formazione dello scrittore(4). *Umana gloria*, tuttavia, costituisce l'ultima fase di un percorso più ampio, avviato con i primi testi pubblicati su «Scarto minimo», la rivista fondata da Benedetti insieme a Stefano Dal Bianco e a Fernando Marchiori a Padova nel 1986 e, prima ancora, con *Moriremo guardati*, la silloge pubblicata nel 1982(5). Come ha già osservato Andrea Acri, all'inizio del decennio Benedetti opera «una sostanziale revisione dei principi linguistici e formali che avevano ispirato le raccolte degli anni ottanta (non a caso cassate da ogni scheda bibliografica)»(6), eliminando i riferimenti «ai modi tragico-lirici della poesia di De Angelis»(7) e sfumando l'esibito tasso di letterarietà riscontrabile in *Moriremo guardati* e, in parte, nelle prose della *Casa*, del 1985(8). Ciò nonostante alcuni moduli espressivi caratteristici della produzione successiva sono riscontrabili anche in questa prima fase che si configura come un laboratorio dove il poeta definisce la postura dell'io lirico e stabilisce l'insieme dei temi, delle situazioni e dei luoghi che caratterizzeranno la sua lirica. Se la gran parte dei testi di *Umana gloria* proviene da *Una terra che non sembra vera*, da *Il parco del Triglav* e da *Borgo con locanda*(9), l'ambientazione friulana e l'ineludibile incompletezza del punto di osservazione del soggetto si leggono già in *Moriremo guardati*, come in questo testo dove la rappresentazione del paesaggio dipende dalla parzialità del campo visivo:

sguardo jo-jo accecante
tra brulichio giallo di sabbia:
pelle che ti porgi porosa,
ἀλεζής agli occhi disgreganti
dove guardare è svellerti:
fondale snevato inverno,
vento raschiante dell'ansietà

prime volte che andavo
all'inevato castello degli incontri,
alla raganella bionda del fossato:
gioiosa favola
che aria ha svanito ispirando

ciondolante andirivieni

tra luoghi dove ti frangi,
spuma gialla sfocata. (MG 31(10))

Nella prima strofe sono rappresentate una serie di immagini che sembrano evocare uno spazio della memoria a partire dalla ricostruzione di sensazioni visive restituite tramite frammenti. La scena è descritta soltanto attraverso minimi dettagli: la «sabbia» «gialla» e «brulicante» che abbaglia e costringe ad aprire e a chiudere velocemente gli occhi i quali compiono un movimento simile a quello dello «jo-jo», la «pelle» osservata da vicino, così da poterne percepirne le «porosità». Di più difficile lettura appare il verso 4, dal momento che non si registrano attestazioni della parola *ἀλεζήης* in greco antico o moderno. È possibile ipotizzare una lettura erronea di *ἀλήτης* ('vagabondo'; con due errori, uno scambio ε/η e l'accento su η) oppure propendere per *ἀληθής*, 'vero', 'veritiero', da *ἀλήθεια* ('svelamento', 'rivelazione'), con due errori, probabilmente verificatisi in fase di stampa(11): ε al posto di η, ζ in luogo di θ. Il concetto di *ἀλήθεια* occupa, del resto, un posto di rilievo nell'opposizione michelstaedteriana, derivata da Parmenide, tra verità e opinione (δόξα), cara a Benedetti(12): un'attenzione così ravvicinata alle cose e agli oggetti produce una visione disgregata del quadro di insieme ma, allo stesso tempo, consente uno svelamento del paesaggio, una volta che lo sguardo è diventato un arnese per «svellere», quasi dissezionare, lo scenario, il «fondale snevato» dell'inverno. L'ultimo verso della prima strofe sembra anticipare la comparsa dell'io nella seconda attraverso l'attribuzione di una componente 'umana' (l'«ansietà») a un elemento naturale come il «vento». In effetti il soggetto compare per la prima volta attraverso il ricordo di un viaggio verso un luogo perduto, «svanito» nell'«aria» che, al pari del «vento raschiante», dello «sguardo [...] accecante» e degli «occhi disgreganti», ha eraso la rappresentazione dello spazio emersa sulla scena tramite frammenti. Gli altri movimenti sono invece riferiti a un tu (l'io che si rivolge al tu del passato?) che si frantuma in spazi irresolutamente circolari («ciondolante andirivieni»), così come circolare è l'intera poesia, poiché l'ultimo verso richiama il «brulichio giallo di sabbia», sfocando l'inquadratura sulla «spuma».

Questo modo di fare procedere il discorso lirico attraverso sequenze isolabili dal punto di vista della percezione corrisponde a una dichiarazione di poetica (l'impossibilità di fornire una narrazione unitaria dell'esperienza) e riconosce il proprio corrispettivo formale nella tecnica dell'elisione di una parola o di una frase, tra verso e verso o nello stesso verso. La reticenza sintattica contraddistingue la produzione di Benedetti fino agli estremi esiti sperimentati in *Pitture nere su carta*(13), configurandosi come una cifra stilistica tra le più caratterizzanti l'intera parabola della sua lirica.

Il procedimento, tuttavia, non adempie esclusivamente a necessità espressive; la sua lunghissima durata sembra piuttosto suggerire la presenza di uno schema gnoseologico alla base della scrittura, su cui si modellano le diverse possibilità di rappresentazione frammentaria della realtà(14). È del resto lo stesso Benedetti a riconoscere l'importanza e l'ineludibilità del proprio «campo visivo circoscritto», in una rubrica sul blog *vibrisse* di Giulio Mozzi, dove gli autori erano invitati a riflettere sulla propria formazione:

A otto anni la prima degenza in ospedale. Nella camerata, i più grandi avevano tanti libri ed uno leggeva un manuale di filosofia. Chiedevo in disparte muovendo gli occhi di averne uno sul mio letto: arrivava, lo sfogliavo, erano parole difficili e quello di filosofia era senza sentimenti. Un giorno una camera da tre era vuota, buia, un letto non c'era più. Un ragazzo era morto, la stanza era buia e senza alcun rumore. Forse ho imparato lì il silenzio, il silenzio che arriva quando è interdetta qualunque possibilità di parlare: solamente una sorta un ascolto [sic]. Ma ascolto di che cosa? Ho scritto qualche riga per la prima volta. Ricordo la sirena che chiudeva la giornata degli operai e mi faceva andar giù in strada con le mie immagini, provavo una strana malinconia. Questa la mia formazione, la mia formazione a strappi, senza continuità fino agli otto, undici anni come una vita a flash, a scorcì.

Nel 1976 a Palazzo Maldura, nella città di Padova, seguivo le lezioni di Silvio Ramat a cui devo tutta la mia riconoscenza. Sempre poesia. Imparare a riconoscere l'accostamento di parole della stessa gravità e della stessa leggerezza, parole simili per il timbro, parole di uno stesso registro. Seguire l'insieme dei rimandi interni. Avere in mente la struttura complessiva del testo in tutti i suoi aspetti: Rebora, Ungaretti, il Primo Novecento, ecc. Ci portava a prendere qualcosa in un caffè a volte, come alle celebri Giubbe Rosse ci si diceva. In quell'anno ricordo un seminario su

Heidegger, chiamato “L’accecamento”, tenuto a Filosofia da un giovanissimo Franco Volpi: la nostra attenzione ha sempre un campo visivo circoscritto, invalicabile, e non possiamo uscire da questa casualità a cui dobbiamo semplicemente acconsentire. Terribile. Avevo ventun anni. (15)

La capacità visiva come motore primo della scrittura poetica, l’esercizio di ascolto del silenzio e l’autorappresentazione della propria esistenza «a strappi [...] come una vita a flash, a scorci» possono essere quasi delle categorie con le quali leggere la poesia di Benedetti. Se si osservano, per esempio, le prose di *Moriremo guardati* e della *Casa* ci si rende conto di come la descrizione del paesaggio si trova spesso realizzata mediante un elenco degli elementi che lo compongono, tra i quali rientra anche il soggetto che avverte se stesso in un ambiente senza riuscire a vedersi, mettendo dunque in dubbio la sua stessa presenza secondo modi non molto diversi da quelli riscontrabili nei libri successivi: «Era il davanzale sulla velatura tenue del viso; erano erbe, fiori, i gerani, e le foglie di malva, la strada bianca, intenerita di polvere, alzata sulla città. Sai è così triste essere qui, è così in forse che io ci sia ancora» (MG 47, LC XIII(16)): il narratore della *Casa* sperimenta lo stesso incerto statuto dell’esistenza che sarà proprio dell’io lirico di *Umana gloria*: «Io che sono delle cose negli occhi, / ma non so dire come sono quando le guardo». (UG 132). Nonostante la parzialità, lo sguardo dell’io è l’unico ‘strumento’ in grado di concepire il paesaggio e di autorizzarne una descrizione sincera (perché, appunto, franta e soggettiva); le raccolte pubblicate verso la fine negli anni Ottanta abbondano di termini e di locuzioni legate al campo della vista, anticipando un atteggiamento che sarà approfondito in *Umana gloria*. Per Benedetti il paesaggio sembra concepibile a partire da uno o più enti che lo osservano, come nella seconda poesia di *Il cielo per sempre*:

I bambini guardano il cielo
e sarà il cielo quello
come quando per finire io guardo le ombre
del cortile sono quasi uguali. (17) (CPS 2, SDP 12)

Può esserci un «cielo» dal momento che ci sono dei «bambini» disposti a guardarlo, così come l’io vede «le ombre / del cortile» e queste appaiono «quasi uguali». Ma uguali a cosa? E a cosa si riferisce il sintagma «per finire»? Ancora una volta l’elisione dei nessi logico-sintattici restituisce la confusa sensazione provata dal soggetto mentre l’iterazione delle parole che costituiscono il centro semantico del componimento (in questo caso il «cielo» e l’azione del guardare) ne assicura l’unitarietà. Proprio per quanto concerne il rapporto tra ambiente e percezione *Il cielo per sempre* sembra configurare una vera e propria teoria delle diverse modalità di rappresentazione dei luoghi a partire dallo sguardo del soggetto, ponendosi come tappa intermedia tra le prime due sillogi e le successive. Nella *plaque*te abbondano i riferimenti alla vista, allo sguardo e agli occhi dai quali prende avvio la descrizione di uno scenario o di una sensazione: «Guardo la sera ancora / finché posso» (CPS 4, SDP 14); «Gli occhi svuotati a bere / molta acqua sul letto» (CPS 5, SDP 15); «Guardo vicino all’acqua, l’acqua» (CPS 8, SDP 19, UG 101); «I fiori tutte le notti aperti, mi guardi / scrutando in giro [...]. / Ti guardo perché non ho altro» (CPS 10, SDP 51); «i tuoi occhi non vogliono dire / sono celesti» (CPS 11, SDP 52); «Anche noi una visione intera / dal primo uomo all’ultimo guardando / questi di questi giorni» (CPS 13); «Non erano tuoi gli occhi» (CPS 14, SDP 22); «Guardo le stelle / sopra la casa» (CPS 16, SDP 27); «gli diceva: sono questa / stoffa che corre negli occhi del bambino» (CPS 17; SDP 53); «Sono veri perfino i manifesti / e tutti i vestiti che vedo, i modi» (CPS 22, SDP 29); «Il cielo rimane sulla casa, l’abbiamo visto, / sasso dopo sasso il viottolo, le scarpe» (CPS 24); «l’autocarro con la legna, mia madre / che guarda tutto quello che accade» (CPS 26, SDP 55(18)).

Non è un caso che tutti i componimenti della raccolta del 1989 saranno compresi nei *Secoli della primavera*, primo volume organizzato per sezioni (se si esclude l’*Appendice* di *Moriremo guardati* e la divisione in capitoli numerati e intitolati delle prose della *Casa*), e collocati secondo un diverso ordinamento nelle sezioni *Il cielo per sempre* e *Nelle finestre i giorni*(19). In fondo, proprio la sostanziale unitarietà epistemologica alla base della scrittura di Benedetti consentirà il reimpiego e la pubblicazione a distanza di testi composti in un esteso arco di tempo: la percezione frammentata agevola la rifunzionalizzazione dei singoli brani in una struttura diversa da quella di partenza, come

accade per le prose della sezione *Dove comincio anch'io* dei *Secoli della primavera* già presenti in *Moriremo guardati* (MG 50-51, SDP 42) e nella *Casa* (MG 20, LC I, SDP 37; MG 54, LC III, SDP 39). Lo stesso processo di composizione di nuove strutture a partire da testi già editi si verifica anche nel periodo successivo alla pubblicazione di *Umana gloria*, in una parte di prose tratte dai *Secoli della primavera* e successivamente incluse in *Materiali di un'identità: Se guardo* (LC XXIV, SDP 43, MTI 63), *Com'è vuoto qui* (prima parte: MG 50-51, SDP 42, MTI 46), *La mano tra la nuca e la spalla* (SDP 41, MTI 45), *Cammino nella città/Udine, Besançon* (SDP 44, MTI 64), *Colmar* (SDP 45, MTI 66), *Sono allineati nella vetrina/Tolmezzo* (SDP 46, MTI 67), *Finché Nadine è qui* (SDP 48; MTI 65). Del resto, la stessa natura diaristica del libro favorisce una disposizione consuntiva delle poesie ed è possibile riscontrare un parallelismo tra la sistematizzazione dei testi di fine anni Ottanta-inizio Novanta operata con *Umana gloria* e la selezione di brani della fase precedente effettuata in *Materiali di un'identità*: da una serie di frammenti è possibile dedurre un quadro unitario, sintesi di un'esperienza insieme esistenziale e poetica.

In quest'ottica si possono allora comprendere i motivi che hanno indotto Benedetti a cassare la prima parte della sua produzione: quanto di quelle prime prove meritava di essere ricordato viene trasferito nei libri successivi, il resto rappresenta, a giudizio dell'autore, un'officina di grado inferiore rispetto al complesso dell'opera(20). Per un poeta quasi ossessionato dall'ineluttabilità della perdita e dallo scorrere del tempo questo dato non può apparire, in nessun modo, secondario. Da una cursoria e senz'altro incompleta indagine emerge infatti una costante del lavoro poetico di Benedetti fondata su «un intreccio ambivalente di attaccamento, ripetizione e variazione»(21) che contraddistingue in maniera determinante la sua scrittura. Eccetto *Pitture nere su carta* e *Tersa morte*, composti in un periodo molto più breve rispetto a quello di *Umana gloria*, i singoli testi trasmigrano da una raccolta alla successiva spesso (ma non sempre) senza sostanziali varianti ma come inseguendo e riconfigurando di volta in volta l'idea di un ordinamento, l'aspirazione al libro di poesia, finalmente compiuto con *Umana gloria*. Da tale fluttuante organizzazione testuale deriva la necessità di considerare il progetto di *Umana gloria* un macrotesto intorno al quale gravitano le raccolte precedenti – nonché, per certi versi, *Materiali di un'identità* – e non un monolite improvvisamente comparso nella produzione del poeta. E ciò non soltanto per la ragione ovvia che la raccolta del 2004 è composta quasi interamente da poesie provenienti dalle opere precedenti, ma anche e forse soprattutto perché costituisce l'esito di un processo di graduale definizione stilistica e poetica la cui importanza e complessità rischierebbe di risultare dimidiata qualora si considerasse il libro in maniera isolata.

2. Paesaggio, fragilità e memoria

I modi di definizione del paesaggio rappresentano una prospettiva di analisi privilegiata per verificare la diacronia di *Umana gloria*, in quanto consentono di apprezzare i mutamenti e le persistenze sia a livello stilistico e formale, sia per quanto riguarda il loro contenuto. Innanzitutto, sono proprio criteri di tipo geografico e biografico a stabilire la struttura della raccolta. La disposizione delle poesie e delle sezioni reinventa la cronologia dell'io, suggerendo a tratti l'architettura di un *Bildungsgroman* del soggetto lirico, la quale, tuttavia, viene costantemente messa in discussione: la costruzione per frammenti nega il processo unitario tipico della forma canzoniere. A questo ideale processo di «auto-rappresentazione»(22) si allinea tuttavia una più complessa suddivisione di tipo geografico-memoriale, evidente fin dai nomi delle sezioni (*In fondo al tempo*, *Un fiore che cresce più di quello che possa*, *Altri luoghi*, *In città*, *Prose*, *Qualcuno guarderà il bene*, *Sassi, posti di erbe, resti*, *Ultimi mondi*), oltre che dai titoli di diverse poesie che esplicitano i toponimi dei luoghi cari al poeta (*Slavia italiana*, *Slovenija*, *La casa della Gjave*, *Log*, *Ambleteuse*, *Brest*, *Rue de Siam*, *Pas-de-Calais*, *La penisola della Hague*, *I monti del Cantal*, *Largo della Crocetta*, *Giorni a Torino*, ecc.). Più che la trasfigurazione poetica di un'esperienza, *Umana gloria* registra un inventario degli affetti, dei luoghi e delle persone che chi scrive intende sottrarre all'indefinitezza e all'impermanenza attraverso «un atteggiamento» che, come ha sintetizzato Guido Mazzoni, «fluttua fra il senso di stupore, di meraviglia per il fatto di essere nel mondo, e la paura di sapere che la vita propria e di chi si ama è soggetta al tempo ed esposta alla morte»(23): «ecco la

meraviglia: / quello è un uomo, quelli sono tutti degli uomini» (TCNSV 10, UG 56), dirà Benedetti in *È stato un grande sogno vivere*, la lirica che parlando della morte del padre, trasfigura il lutto personale in dolore collettivo. Una simile disposizione costruisce il *primum movens* della poetica di Benedetti ed è riscontrabile fin dalle primissime prove, sebbene, almeno per quanto riguarda una parte dei testi pubblicati su «Scarto minimo» e in *Moriremo guardati*, ancora non interamente espressa mediante uno stile piano, correlativo formale degli «elementi regressivi che rimandano a uno stadio inconscio di percezione della realtà»(24), e tuttavia presente come sentimento diffuso nei confronti dell'esperienza: «Non abbiamo altro: stare nella solitudine della nostra mortalità e della facoltatività del nostro operare; sentirci in situazione di pericolo in uno stato di radicale indecisione, tra le cose e l'irrealtà, tra le lacrime e lo straniamento più astratto e povero, come costanti e risaputi limiti», aveva già affermato Benedetti in un intervento pubblicato su «Scarto minimo»(25), dimostrando «una consapevolezza teorica e poetologica che non è stata ancora attribuita con giustizia»(26).

Da un punto di vista strutturale, uno sguardo di insieme alle opere precedenti consente di verificare come la ricostruzione a posteriori non coincida con il periodo di composizione dei singoli testi, dal momento che le prime due sezioni contengono poesie composte in un periodo successivo alla stesura di *Prose* o di liriche come *Questo caldo alle mani*, *Stanca madre* e *Avevo la gente per mano*. Proprio le *Prose* forniscono una conferma indiretta del carattere transitorio di *Secoli della primavera*, come di un'opera posta a metà tra lo stile tragico della prima fase e la fragilità stupita della seconda. Dai *Secoli* Benedetti recupera infatti soltanto 9 componimenti: *Nelle finestre i giorni...* (SDP 66, TCNSV 17, UG 42), *Questo caldo alle mani* (MG 21, LC XXII, SDP 56, UG 73), *Genova, e adesso Alma non è viva...* (SDP 60, UG 82), *Figure 1* (CPS 15 [esergo], SDP 7, UG 95), *Figure 2* (CPS 19, SDP 28, UG 96), *Le iscrizioni neolitiche* (SDP 64, UG 99), *a mia madre/Stanca madre* (CPS 8, SDP 19, PDT 43, UG 101), *Come dire quei due ragazzi che camminano* (SDP 65, PDT 44, UG 102), *Verso la casa nuova* (SDP 67, PDT 67, UG 115), *Io non ho più niente di me* (SDP 16, UG 117(27)). Si tratta di un numero esiguo se paragonato ai 20 testi tratti da una *Terra che non sembra vera*, ai 26(28) di *Parco del Triglav* e ai 12 (su 14) di *Borgo con locanda*. La somma risulta più equilibrata se si considerano, appunto, le *Prose*, provenienti quasi interamente dalla sezione *Noi dopo di noi* dei *Secoli della primavera*: *Ricordi 1* (SDP 71, UG 87), *Ricordi 2* (SDP 74, UG 88), *Besançon* (SDP 47, UG 89), *Altri ricordi 1* (SDP 73, UG 90). Come ha posto in evidenza Claudia Crocco, il fatto che già nel 1976 Benedetti alternasse con disinvoltura il modulo della prosa a quello dei versi costituisce «una questione non banale»(29), così come non secondario è che *Prose* sia l'unica sezione di *Umana gloria* ordinata secondo un criterio formale e non tematico-spaziale. Inoltre, rispetto ai componimenti in versi, le prose sembrano resistere maggiormente al processo di selezione dalle raccolte più vecchie; a conti fatti, tra *Umana gloria* e *Materiali di un'identità*, sono recuperati un numero significativo di prose (a esclusione di quelle della *Casa*). Anche in questi testi la descrizione del paesaggio è strettamente legata alle possibilità visive del soggetto e la ripetizione di termini legati al tema degli occhi e del guardare costituisce un motivo percussivo e di organizzazione del discorso. Questo modo di fare procedere la narrazione entra a far parte dunque del complesso di strategie retoriche impiegate in *Umana gloria* (e in *Materiali di un'identità*(30)):

Ho sconfitto il torrente, dicevi, ho fatto una cosa da guardare ^[SDP da darmi i bacini.](31). [...] Nel sottoscala mi tenevi la mano con la mano che non vedevo, e io volevo parlare ma tu dicevi: no, ^[SDP dicevi no] e io non vedevo le mani che si stringevano. Che cos'era che non dicevi mai e dovevo guardarti, ^[SDP guardarti, guardarti] e andare via senza capire. Che cos'era che dovevo imparare dalle corse finite ogni giorno, dalle estati finite ogni anno. ^[SDP Non andartene, non smettere di morire.] Siamo ancora lì. Giravi gli occhi, incominciava la casa, prima non esisteva nulla.
Ricordi 1 (SDP 71, UG 87)

Le notti del cortile con la luce. Io ^[SDP luce, io] guardavo dove potevo vederti poco, come se tu piangessi, ^[SDP se piangessi] come se non volessi venire, come se stessi per andare. [...] Avrei voluto risponderti che dovevi ancora arrivare, ^[SDP dovevi arrivare] che eri vicino al buio e non mi potevi parlare. Che avevi una mano nera, gli occhi nel velo delle lacrime e non mi vedevo bene, mi pensavi bene,

mi ricordavi. [...]. Poi gli occhi instupiditi dal giallo strano delle foglie, dagli alberi illuminati fino al cuore scuro. ^[SDP cuore buio.]

Ricordi 2 (SDP 74, UG 88)

Non ha più significato questo restare, questo sentirci noi e allora lei ^[SDP allora Nadine] guarda con indifferenza. È come se dicesse: chi sei tu? [...]. Sento fino a qui. ^[SDP fino qui.] Quando si pensa: porterai la conoscenza di me in una strada, in una casa, da altri. Quando lo sguardo si stringe sulle pietre ritornando. Erano i cortili, le mura, la vista da lassù. Oggi siamo stati queste cose.

Besançon (SDP 47, UG 89)

Non so che cosa fosse una giacca da uomo per te, le gambe quando arrivavano dai tavoli, le bocche che diventavano a volte il sorriso che volevi. Non buttarti addosso così, io tengo sempre le mani quando entrano ^[SDP entrano,] perché mi fa male, perché quei corpi non li ho scelti, capitano come gli alberi, i fari delle auto quando si fermano, a volte mi siedo senza parlare, vedo solo le poche luci forti, il quadrante, gli orologi. ^[SDP, non so.] [...]. Non parlavi, qualche metro ^[SDP due metri] più avanti, e io guardavo dove i passi erano i tuoi. Ti giravi, gli occhi come una cosa vera del mondo, di tutto il mondo. [...]. Sorridevi soltanto, gli occhi neri come una luce della notte che si perdeva fuori, fino a dove riuscivamo a guardare, fino a dove non eravamo più.

Altri ricordi 1 (SDP 73, UG 90)

I titoli, aggiunti in *Umana gloria*, indicano che il racconto è in realtà un ricordo, il paesaggio descritto è quindi un luogo della memoria e quanto il soggetto vede non è la descrizione precisa di un'ambiente ma la sua percezione indistinta; gli elementi antropici («il sottoscala», «la casa», i «cortili», «le mura», ecc.) e quelli naturali («il torrente», le «foglie», «gli alberi») affiorano dal passato insieme al sentimento di paura e di abbandono che contraddistingue il dialogo con il tu. La relazione tra questi e l'io riverbera il timore della perdita e la sensazione di precarietà avvertita in ogni aspetto della realtà («eri vicino al buio e non mi potevi parlare», «come se non volessi venire, come se stessi per andare», «porterai la conoscenza di me in una strada, in una casa, da altri»). A tale condizione il soggetto reagisce palesando il suo stato di inerme, «l'elemento regressivo» di cui parlava Mazzoni, riscontrabile nelle manifestazioni di stupore e di stordimento («gli occhi instupiditi dal giallo delle foglie») e «nelle espressioni grammaticalmente scorrette che rimandano al linguaggio infantile»⁽³²⁾ (la significativa omissione di *Ricordi 1*: «Non andartene, non smettere di morire»).

All'interno di un procedimento frammentario l'unità è assicurata dalla ricorsività di una serie di parole o sintagmi che oltre a svolgere la funzione di *pattern* ritmici costituiscono i nuclei semantici delle poesie, e sono riscontrabili anche in altri componimenti di *Umana gloria*: interrogative retoriche come «Che cos'era che non dicevi mai [...] Che cos'era che dovevo imparare», la sfera semantica degli occhi, come già notato, e quella delle mani considerate come il primo ente percepito dal campo visivo dell'io e, insieme, come elemento che riconduce l'esperienza a una dimensione tangibile, quasi artigianale. In diverse poesie di *Umana gloria* il soggetto parte dall'osservazione delle mani per compiere una ricognizione dello spazio circostante, come in *Una donna e il suo bambino* («Ho le mani, vedi, come spiegarmi, il polsino / come una pelle con le righe che vengono fuori», *PDT 36, UG 77*) o in *Questo caldo alle mani*, interessato da un movimento variantistico tra i più complessi della raccolta, dal momento che, in una versione più estesa, più estesa la lirica è già presente in *Moriremo guardati (MG 21)*, compare dissolta in prosa nella *Casa (LC XXII)* e nei *Secoli della primavera (SDP 56)*, dove l'immagine dell'io che osserva le proprie mani è attestata sia in versi, nella stessa redazione che sarà accolta in *Umana gloria*:

Questo guardare le mani
rigirandole
o lo sguardo per andare
tra le tante voci. (*SDP 56, UG 73*)

sia nella prosa *Colmar*, successivamente ripresa in *Materiali di un'identità*: «Solo questi tetti, queste strade sui quali giocano i miei occhi [...]. Che cosa si deve fare? Dico anche i vestiti, il caldo alle mani, il guardare alle mani rigirandole...» (*SDP 45, MTI 66*).

Che la stagione dei primi anni Novanta costituisca una fase di assestamento dell'esercizio correttorio effettuato su testi precedenti viene del resto dichiarato dallo stesso Benedetti con una nota nell'ultima pagina dei *Secoli della primavera* («Alcuni testi già pubblicati appaiono qui nella stesura definitiva») e trova conferma dalla lettura delle poesie meno recenti di *Umana gloria*. Per rimanere nell'ambito delle *Prose*, *Altri ricordi 2* rielabora la seconda parte di *Com'è vuoto qui*, da *Moriremo guardati* (MG 50-51), mentre *La strada sale come il tratto forte*, pure presente nella prima raccolta (MG 20), costituisce l'avvio della *Casa* (LC I), compare anche nei *Secoli della primavera* (SDP 37) e in *Parco del Triglav* (PDT 18), e rappresenta dunque il testo di *Umana gloria* con il più alto numero di attestazioni nelle opere precedenti. Entrambi i componimenti sono l'esito di un processo di scrittura più tormentato rispetto alle prose prelevate dal libro del 1992, perlomeno per quanto riguarda la tradizione a stampa:

Mimava l'erba l'andare dei sandali. ^[MG , erano i posti gualciti dove respiravi.] Eri nelle dita come i semi del ^{MG} semi di un soffione, come i fiocchi dagli alberi. E nemmeno il sole quando gli occhi erano i bagliori sulle cortecce degli alberi lunghi, a filari, tremanti. ^[MG , o sui nervi delle pietre umide, quasi mani tra gli alberi, sulle gocce luccicanti del quasi cielo.] Le dita toccavano la coperta sulle spalle ed erano scostate, schizzavano via. Lo sguardo tentava tra la fronte e le ciglia, sulla curva delle palpebre, verso gli occhi. ^[MG occhi. - non ti guarderò più così -] Strappati al sottobosco si era già oltre il greto. Quella ^{MG O quella} fretta delle ^{MG fretta tra le} gambe, quelle parole fruscianti, scintillanti tra le gambe, quel ruscello rimasto. E nemmeno ^{MG Nemmeno} l'acqua quando le calzature pigiavano sul guizzo dell'erba sbrinata, già dietro le case, vicino alle case. Gli occhi accoccolati tra le guance guardavano. Gli occhi ammorbiditi, quasi sorridenti. ^[MG Si era il movimento dell'aria, un vapore di terra accoccolato tra le guance. E non era tardi. Nemmeno le sei, quando il viotto lo] Il viottolo saliva sui ginocchi a rincorrere le case, si aggrappava ai fili delle calze, sbatteva agli angoli e si rideva a capriole sul primo acciottolato. E non era tardi quando ^{MG Nemmeno la notte quando} le macchie degli occhi erano i caffè ^{MG il caffè} sul bancone e i gomiti trovavano il colore della macchina del caffè, le scarpe rosso cupo trovavano le mattonelle. ^[MG , un caldo fumante era tra le labbra aperte.] La pelle screpolata delle sedie, i passi lunghi, meno lunghi, per lo stanzone, le chiazze scure sul tavolo e di nuovo i gomiti, le gambe incrociate, le righe del mattonato. Scendeva il lampadario sulle mani. Dondolavano gli occhi. Risaliva quando lasciavamo le porte e la terra ^{MG Risaliva e la terra} sobbalzava tra le dita e le soles. ^{[MG le dita e le dita. [MG Pensò, ho ancora visto gli occhi guardarmi.]} Pensò: ^{MG Pensò,} quando ero piccola attraversavo ^{MG attraversavo} la strada, cercavo le rane... poi camminavo soltanto, le guardavo, erano ^{MG soltanto]} rane, verdi, venute con la pioggia, che saltellavano, che sarebbero scomparse. Marina era ^{MG già]} oltre l'incrocio dove le strade non sono più insieme. Io, Marina, pensò, ^{MG pensò:} il grigio freddo, la polvere e le automobili, ^{MG delle automobili,} il freddo davvero, il giorno.

Altri ricordi 2 (Seconda parte di MG 50-51, UG 91)

La strada sale come il tratto forte seguito sul quaderno, trasportata dagli autocarri, dai carri trainati dai buoi. Le ruote cigolano sul ferro seccato, crepitano ^{MG scrosciano} sulla ghiaia, meno rada che nei ricordi colti sulle fotografie, le cinture di gomma sgonfiate. In mezzo all'erba, ^[MG all'erba tessuta sui campi] la strada per dove salire è ingombra di sassi. Oh incantami, o mandami via di qui di nuovo disperso. I piedi hanno i segni di piccole e di profonde ferite: ^[MG ferite, i piedi forti, nodosi: l'angoscia dei campi LC ferite: l'angoscia dei campi] i campi ^[SDP ferite. I campi] ingombrati dalle ortiche e dai ^{MG ortiche o per i LC e per i} nodi dell'erba lasciata troppo alta, ^{MG LC SDP alta:} la trama dei danzatori e dei canterini, della notte lunare e degli alberi, delle foglie. Stinge il temporale perché si beva una buona primavera, per annunciare una ricca estate, un autunno che offra tre volte le sementi. Le rane, per ^{MG rane per} avverti nascosta durante la guerra, hanno ^{MG guerra hanno} larghe ^[MG le] bocche. Sul ciglio attendo dai rumori parole che non siano di ^{MG siano dei} fogli accartocciati tra le dita nervose. Le macchie dei colli, in fondo agli occhi, ^{MG colli in fondo agli occhi]} hanno il colore delle giornate riassunte nello ^[SDP dallo] sguardo meno conosciuto. E incantami con il ^{MG LC SDP col} volo ^[MG LC defilante] dei carri, e ^{MG LC SDP carri e} mandami sulle azzurre piste dei lupi. Meno guardato nella scura cucina, sulle sfoglie inzuppate nel latte della scodella, masticate nell'angolo sbalordito dalla candela. ^[MG candela. A difesa dai verdi delle presunzioni, dai galli delle commiserazioni, dai rossi maledicenti.]

(MG 20, LC I, SDP 37, PDT 18, UG 92)

Non è questa la sede per analizzare il complesso delle dinamiche di riscrittura che interessano la raccolta, tuttavia anche uno sguardo cursorio alle varianti consente di ipotizzare che per Benedetti correggere non significasse soltanto arte del levare, dal momento che i tagli si inseriscono in una narrazione che procede *già* per alterazione dei nessi logico-temporali, rimodulati secondo la

percezione dell'io («E nemmeno il sole quando gli occhi erano i bagliori sulle cortecce degli alberi lunghi», «Stinge il temporale perché si beva una buona primavera», ecc.) e fondata sul procedimento elencativo degli elementi osservati («La pelle screpolata delle sedie, i passi lunghi, meno lunghi, per lo stanzone, le chiazze scure sul tavolo e di nuovo i gomiti, le gambe incrociate, le righe del mattonato», «i campi ingombri dalle ortiche e dai nodi dell'erba lasciata troppo alta, la trama dei danzatori e dei canterini, della notte lunare e degli alberi, delle foglie», ecc.). Gli interventi compiuti indicano piuttosto un intervento di ricalibratura prosodica a livello sintattico e lessicale (come nel periodo «Gli occhi ammorbiditi [...]. E non era tardi quando») e soprattutto di attenuazione dei passaggi avvertiti come maggiormente compromessi in senso lirico e patetico, come testimonia la soppressione di espressioni come «i posti gualciti dove respiravi», «le gocce luccicanti del quasi cielo», «un caldo fumante era tra le labbra aperte», «l'angoscia dei campi», «A difesa dai verdi delle presunzioni, dai galli delle commiserazioni, dai rossi maledicenti».

Quanto i testi dicono è tuttavia rilevante per quanto concerne le strategie di rappresentazione dei luoghi e la loro funzione in rapporto al soggetto. Le *Prose di Umana gloria* stabiliscono un rapporto complesso tra l'io e il paesaggio del Friuli. Da un lato gli elementi naturali rimandano a un tempo fermo e immutabile, descrivendo un orizzonte sociale precapitalistico fatto di «erbe», «fiori», «soffioni», «alberi», «sementi», «carri trainati dai buoi» o di altri oggetti come la «macchina del caffè», le «sedie», il «tavolo», il «mattonato», gli «autocarri» e «le automobili», i quali restituiscono il quadro di una quotidianità povera e contadina, rievocata attraverso moduli vicini alle interiezioni favolistiche e legate all'infanzia («Oh incantami», «mandami sulle azzurre piste dei lupi»). Dall'altro la sensibilità del soggetto proietta su ogni ente osservabile una sensazione di fragilità e di paura che amplifica lo stato di precarietà in cui le cose si trovano: i «filari» sono «tremanti», le «dita [...] erano scostate, schizzavano via», «la pelle [...] delle sedie» è «screpolata», e così via. Ad acuire la sensazione di un ambiente aperto eppure claustrofobico contribuiscono i verbi di movimento che formano la nervatura delle prose, producendo un effetto di distorsione della scena sulla base delle coordinate di chi osserva. Il risultato è quasi espressionista visto che sono gli stessi luoghi a muoversi: «il viottolo» sale «sui ginocchi», rincorre «le case», si aggrappa «ai fili delle calze»; «il lampadario» scende «sulle mani», «risale e sobbalza tra le dita e le soles», «la strada sale come il tratto forte seguito sul quaderno». In questo modo la compenetrazione tra spazio esterno e spazio interno si trova realizzata senza fratture: per Benedetti, almeno fino a *Umana gloria*, biografia e geografia coincidono.

3. L'io, il fiore, i poeti

Per la poesia di Benedetti i luoghi non sono importanti a livello esclusivamente tematico. Per ragioni geografiche e anagrafiche Benedetti appartiene a quella generazione che ha fatto in tempo a conoscere una società il cui funzionamento era fondato in buona misura su logiche ancora preindustriali e che, in seguito alla scolarizzazione di massa, ha cominciato a percepirne i limiti insieme a un senso di disfaccimento che in Friuli doveva essere avvertito con particolare urgenza dopo il terremoto del 1976, non a caso «primum psicologico»(33) da cui prende avvio la scrittura della prima sezione di *Moriremo guardati*, che indica come estremi cronologici il periodo 1976-1979(34). In *Umana gloria* l'impressione della caducità e della scomparsa diventa un sistema cognitivo che informa ogni aspetto della realtà, trasfigurando le occasioni storiche e biografiche in riflessione estesa sul destino degli individui di fronte allo scorrere del tempo. In questo modo la lirica di Benedetti rinuncia alla dimensione effusiva e confessionale anche in quei frangenti prossimi al tradizionale lamento elegiaco, come, per esempio, nella chiusa di *Slovenija*:

Piangi qua, borgo senza nessuno
 carbone dei corpi e delle mucche
 vestiti bruciati, visi neri
 fumo delle carni e del fieno umido.
Slovenija (TCNSV 27, PDT 19, UG 49)

La lirica è tratta dalla seconda sezione di *Umana gloria, Un fiore che cresce più di quello che possa*. La sezione comprende altri 7 testi, di cui 6 provengono da *Una terra che non sembra vera*, 1 (*Città e campagna*) da *Il parco del Triglav* e un altro (*Con il sole nel muro grande di casa*) non pubblicato in precedenza in nessun altro libro, perlomeno in questa forma:

TCNSV	PDT	X	<i>Un fiore che cresce più di quello che possa</i> (UG) <i>Slovenija</i> 49
<i>Quanto siamo stati con le foglie</i> 8	<i>Mi sento nel giro che facevi/Città e campagna</i> 52		
<i>Sono finiti gli anni della casa/La casa della Gjave</i> 9		<i>Con il sole nel muro grande di casa</i>	<i>Per mio padre</i> 50
<i>È stato un grande sogno vivere</i> 10			<i>Quanto siamo stati con le foglie</i> 51
<i>Venerdì santo</i> 11 [...]			<i>La casa della Gjave</i> 52
			<i>Venerdì santo</i> 53
<i>Mio padre</i> 14 [...]			<i>Con il sole nel muro grande di casa</i> 54
[...]			<i>Città e campagna</i> 55
<i>Slovenija, Slovenija</i> 27			<i>È stato un grande sogno vivere</i> 56

Quanto siamo stati con le foglie, *La casa della Gjave* ed *È stato un grande sogno vivere* costituiscono un gruppo di testi piuttosto compatto, nonostante i diversi tempi dell'assemblaggio. Questa sostanziale unitarietà può essere spiegata con la vicinanza ambientale e tematica dei componimenti, considerando che tanto la prima sezione, quanto *Un fiore che cresce più di quello che possa* riuniscono poesie ambientate nei luoghi dell'infanzia e dell'adolescenza dove il tempo viene sottoposto a un processo di indeterminazione elegiaca con lo scopo di restituire la sensazione fluttuante degli spazi rivissuti attraverso il ricordo (preponderante è infatti l'uso dell'imperfetto). Oltre agli ambienti, la sezione presenta un numero cospicuo di figure che popolano il paesaggio scandendo il ritmo visivo dei componimenti in un'alternanza di vuoto e pieno come nei ritratti invernali di Brueghel: Silvano Berra, Franco e la nonna malata in *Slovenija*, Catine e Giovanni in *Quanto siamo stati con le foglie*, «i contadini di Anna Karenina» di *Venerdì santo*, fino al ritratto del padre «fermo nella tosse» e successivamente «morto, liscio e chiaro», il cui corpo senza vita appare «come una piastrella pulita, come la mela nella guantiera» in *È stato un grande sogno vivere*. La descrizione di scene e persone tramite la similitudine consente di estendere le sensazioni dell'individuo all'ambiente circostante, generando una sorta di psicologia estroflessa e quasi di unione tra elementi naturali e soggetto, evidente, per esempio, nella *Casa della Gjave*. La poesia, posta al centro della sezione che prende il titolo da uno dei suoi versi, procede per movimenti analogici:

Sono finiti gli anni della casa,
anche quelli che si pensava fossero ancora lì
con gli abeti, la bicicletta che tenevano su.

Ci sono un ragazzo e una donna
nei movimenti che si rompono
senza dolore lungo quello che è il loro cortile.

C'è dell'erba di là, come non saprei dire,
sotto gli alberi che fa un po' di prato.
Come le viti sono i legni secchi dei rovi,
qualche foglia strana dei rovi.

Sono un fiore che cresce più di quello che possa,
 di quello che è a toccarlo.
 Come quando si dice «mi hai portato dei fiori»,
 e sono solo dei poveri fiori.
 Come quando si dice «così sono stati i poeti».
La casa della Gjave (TCNSV 9, UG 52)

Nei primi tre versi l'io rievoca un periodo trascorso costatandone la fine. Il ricordo è sufficiente all'innesto della visione nel presente attraverso l'inserimento di un frammento narrativo che determina un'indistinzione cronologica. Si può ipotizzare che l'attualizzazione della memoria consista in un *flashback* che permette lo slittamento tra diversi piani temporali; tuttavia nessun richiamo formale, tranne, forse, la presenza di «un ragazzo e una donna» (un figlio e una madre?), contribuisce a chiarire in maniera univoca se le immagini della seconda e della terza strofa appartengono al passato o se, viceversa, lo scenario emerso attraverso singoli dettagli (il «cortile», «l'erba [...] / sotto gli alberi che fa un po' di prato») non rappresenta il luogo in cui l'io si trova, in una visione intermedia tra il ricordo e la sua rielaborazione. Al verso 2, infatti, il soggetto afferma di aver pensato che gli anni della casa potessero essere «ancora lì», cristallizzati in un'immagine atemporale come quella degli «alberi [...] che tenevano su» e della «bicicletta». L'atmosfera quasi onirica della scena non attenua la forza materica dei referenti. Il lessico e i simboli della lirica ricorrono infatti in altri testi di *Umana gloria*, risalenti a un periodo precedente rispetto alla *Casa della Gjave*, a testimonianza della persistenza quasi ossessiva di un immaginario e di un luogo e della necessità di trattenerne una sua parte attraverso la scrittura poetica. *Avevo la gente per mano*, dalla sezione *Sassi, posti di erbe, resti*, è uno dei componimenti più antichi della raccolta, presente in una prima redazione in *Moriremo guardati* e poi in *Il cielo per sempre*:

ma quando ritorni?
(avevo la gente per mano)
(la strada dei temi della prima media
la tenevo nei passi)
 (il cortile grande
 dove i rastrelli giocavano a dirsi parole)

e così notte, così freddo
 e questi lumi di veglia nell'attesa
 (ho le unghie come foglie di granoturco
 e i capelli mi spiovono sugli occhi)

quando ritorneremo?
(avevo i giorni chiari,
l'estate era contenta di avermi)
(alto bosco, torrente di pini
che si raccontava per farmi dormire)
(tra le felci sono stato,
fino a Monteprato in bici). (MG 24)

Avevo la gente per mano,
 la strada dei temi la tenevo nei passi.
 Avevo i giorni chiari,
 l'estate era contenta di avermi.
 Alto bosco, torrente di pini
 che si raccontava per farmi dormire.
 Tra le felci sono stato, ^{1CPS stato}
 fino a Monteprato in bici. (CPS 6, UG 125)

Anche in questo caso il processo di riscrittura è agevolato dall'attitudine frammentaria già evidente nella prima versione della poesia: le scene tra parentesi costituiscono il non dicibile rispetto alle domande che l'io riesce a comunicare («ma quando ritorni? [...] quando ritorneremo?») e all'interiezione quasi spaventata del verso 7 («e così notte, così freddo»). Nella porzione successivamente accolta in *Umana gloria* si riscontra invece un lessico-immagine simile a quello della *casa della Gjave*: «il cortile», «le felci», «le foglie di granoturco» e «l'alto bosco» in luogo degli «alberi con l'erba che fa un po' di prato», della «bicicletta». Nella lirica più recente, tuttavia, l'azione compiuta dal soggetto («(tra le felci sono stato, / fino a Monteprato in bici)») dilegua fino a diventare una sola immagine, quella della bicicletta, posta al centro del verso 2. I «movimenti» si «rompono / senza dolore» nel cortile poiché il momento del distacco sembra già avvenuto e non viene narrato, nonostante la sua presenza è resa palese fin dal primo verso: «Sono finiti gli anni

della casa». Il verbo iniziale stabilisce la tramatura retorico-fonetica su cui si basa l'intera poesia: «Sono finiti [...] fossero ancora lì [...] Ci sono un ragazzo [...] C'è dell'erba di là [...] Sono un fiore che cresce [...] sono solo dei poveri fiori [...] così sono stati i poeti». La modulazione del verbo essere per affermare che qualcosa esiste, è tangibile e osservabile, è una risorsa a cui la poesia di Benedetti ricorre per sottrarre aspetti della realtà alla perdita e alla dimenticanza. La prima persona con cui inizia l'ultima strofa produce uno slittamento del discorso, dal piano descrittivo a quello dell'affermazione del soggetto, attraverso la similitudine che introduce il secondo *refrain* ritmico del componimento («Come quando [...] Come quando»). Qui è possibile riscontrare inoltre un modo di raffigurazione degli elementi naturali tipico della lirica benedettiana. Infatti, alberi, fiori o rami sono spesso descritti secondo una proiezione verticale della loro immagine, in modo tale da restituire la vertigine provata dal soggetto che li osserva dal basso⁽³⁵⁾ («gli abeti» che «tenevano su»). Questa tensione verso uno spazio di immaterialità viene tuttavia frenata da un limite, rappresentato dalla radice. L'io, come il fiore, cresce più di quanto è possibile. La similitudine arborea dei versi 9-10 («Come le viti sono i legni secchi dei rovi, / qualche foglia strana dei rovi») anticipa l'immissione dell'equazione botanica tra il soggetto e la pianta del primo verso dell'ultima strofa, quasi a voler ribadire il legame tra individuo e natura, uniti in una comune condizione di crescita e di fragilità. L'immagine viene amplificata da una successiva similitudine (ai versi 13-14), a sua volta generatrice della similitudine finale, i «fiori [...] poveri» appartengono allo stesso orizzonte di verità e di concretezza che è lo spazio proprio dei poeti. In questo senso, allora, la poesia può rappresentare l'escrescenza della biografia, quanto di un'esperienza rimane ed è possibile comunicare.

Ricorrendo a meccanismi di tipo analogico e comparativo tra tempi, spazi e campi di significato apparentemente distanti, Benedetti rivendica il primato disarmato della conoscenza poetica rispetto a una pratica di cultura intellettualistica, così come sarà esplicitato nella seconda parte di uno dei testi più significativi di *Umana gloria, Matrimonio al rifugio Fodara Vedla* (TCNSV 26, PDT 57, UG 110), dalla sezione *Qualcuno guarderà il bene*: «Nessuna storia toglierà le erbe dalla roccia, / un altro cielo non sarà il nostro ma la memoria / perché altri vivano [...]». Forse, allora, l'intera parabola della lirica di Benedetti può essere interpretata come un tentativo di rispondere alla domanda posta subito dopo da chi sarà «dopo di noi»: «com'era per loro che erano tutto, / innalzati sopra la terra?»

Francesco Brancati

Note.

(1) Mario Benedetti, *Maggio 2009 (intervista con Claudia Crocco)*, in Id., *Materiali di un'identità*, Transeuropa, Massa, 2010, p. 57. Sul libro si veda la recensione di Alberto Comparini, recensione a *Materiali di un'identità*, in «Italian Poetry Review», VIII, 2013, pp. 330-332 e il saggio di Matilde Manara, *Il vertice lacerato. Su Materiali di un'identità di Mario Benedetti*, in «L'Ulisse», XXI, 2018, pp. 251-258.

(2) Raffaella Scarpa, *Mario Benedetti*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma, 2005, pp. 419-421 (420): «esiste insomma in questo sistema ottico-ontologico, tarato per avvicinarsi alla compiutezza del reale, una necessità di corrispondenza a un'immagine pregressa, pena la labilità della percezione e dello stesso oggetto».

(3) Vedi a proposito l'*Introduzione* di Antonio Riccardi a Mario Benedetti, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Gian Mario Villalta, Garzanti, Milano, 2017, p. 5. Tutte le citazioni e i testi di *Umana gloria* (Mondadori, Milano, 2004) sono tratti da questa edizione che contiene anche *Pitture nere su carta* (Mondadori, Milano, 2008), *Tersa morte* (Mondadori, Milano, 2013) e *Questo inizio di noi* (in «Nuovi Argomenti», 69, 2015, pp. 153-157).

(4) Sullo sviluppo della poesia di Benedetti e su «Scarto minimo» si veda Stefano Dal Bianco, «Scarto minimo». *Una poetica*. in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 14, 2020, pp. 1-9 e Francesco Brancati, «E tu mi guardi come qualcuno, perché sono qualcuno?»: etica, memoria ed esperienza in *Umana gloria di Mario Benedetti*, in «Italianistica», XLIX, 1, 2020, pp. 231-243.

(5) Mario Benedetti, *Moriremo guardati*, Forum/Quinta Generazione, Forlì, 1982. L'unico studio a oggi dedicato alla poesia degli anni Ottanta di Benedetti è di Claudia Crocco, *Mario Benedetti: da «Moriremo guardati» (1982) a «Il cielo per sempre» (1989)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*

- III, a cura di Sabrina Stroppa, Pensa Multimedia, 2019, Lecce, pp. 139-168. Una versione ridotta del saggio è disponibile *online* su *Le parole e le cose* (10 maggio 2019: <http://www.leparoleelecose.it/?p=35561>).
- (6) Andrea Afribo, *Mario Benedetti*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma, 2007, pp. 205-221 (206).
- (7) Ibid.
- (8) Mario Benedetti, *La casa*, Polena, Milano, 1985.
- (9) Id., *Una terra che non sembra vera*, Campanotto, Udine, 1997; Id., *Il parco del Triglav*, Stampa, Varese, 1999; Id., *Borgo con locanda*, Circolo culturale di Meduno, Pordenone, 2000. Sul processo di assemblaggio dei testi di *Umana gloria* si vedano i recenti lavori di Stefano Giovannuzzi, *Archeologia di Mario Benedetti*, in «Oblio», X, 38|39, 2020, pp. 176-194 e di Riccardo Socci, *Mario Benedetti*, in Id., *Modi di deindividuazione: il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento Cucchi, De Angelis, Magrelli, Fiori, Anedda, Benedetti*, Tesi di dottorato, Università di Pisa, a. a. 2019-2020, pp. 193-232
- (10) Per i testi citati nel saggio utilizzo le seguenti sigle: *MG* = *Moriremo guardati*; *LC* = *La Casa*; *CPS* = *Il cielo per sempre*; *SDP* = *I secoli della primavera*; *TCNSV* = *Una terra che non sembra vera*; *PDT* = *Il parco del Triglav*; *BCL* = *Borgo con locanda*; *UG* = *Umana gloria*; *MTI* = *Materiali di un'identità*.
- (11) Il volume contiene numerosi altri refusi ed è accompagnato da un'errata corrige che non riporta il caso in questione.
- (12) Com'è noto, la tesi di laurea di Benedetti è dedicata alla *Persuasione e la retorica*.
- (13) Si veda a proposito la lettura di Tommaso Di Dio, *Dal mito al museo. Struttura e significato in Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, in «L'Ulisse», 15, 2012, pp. 82-92.
- (14) Sul «valore gnoseologico» nella costruzione dei testi di Benedetti si è soffermato anche Fabio Magro, *Su alcune figure della poesia di Mario Benedetti*, in «L'Ulisse», 16, 2013, pp. 54-63 (57): «Si potrebbe certo insistere sul rapporto mobile e vario tra strutturazione e destrutturazione, sul valore gnoseologico che questa dinamica mette in atto, sul riflettersi in questa relazione dell'impossibilità da parte del soggetto di 'tenere insieme' il mondo, di credere alla sua effettiva consistenza e realtà, ma quel che più conta è proprio l'atteggiamento eclettico che permette di istituire una regola che è subito rimessa in discussione e riformulata, o riformulabile, ad ogni nuovo testo».
- (15) Mario Benedetti, *La formazione dello scrittore, 2 / Mario Benedetti*, in *vibrisse, bollettino di letture e scritture a cura di Giulio Mozzi*, <https://vibrisse.wordpress.com/2014/05/29/la-formazione-dello-scrittore-2-mario-benedetti/>.
- (16) Il testo inaugura l'Appendice datata 1980 di *Moriremo guardati* e si trova quasi a metà (capitolo XIII su XXXI) della *Casa*. La raccolta non presenta numerazione, i numeri romani si riferiscono ai capitoli.
- (17) Mario Benedetti, *Il cielo per sempre*, Schema Poesia, Milano, 1989, 2 (anche questa raccolta non è numerata, indico pertanto l'ordine del componimento così come compare nel testo).
- (18) Si vedano anche i seguenti esempi, da Mario Benedetti, *I secoli della primavera*, Sestante, Ascoli Piceno, 1992: «Questo guardare le mani / rigirandole / o lo sguardo per scendere, per andare / tra le tante voci» (*SDP* 56); «e non si vedono bene le nuvole / che cosa sono i davanzali, le stradine, / contribuire anch'io a dirlo» (*SDP* 60); «e vedo il cibo dei miei genitori / e tutti i morti di questi miei libri» (*SDP* 61); «Il dolore di vederti / è il dolore di vedermi andare. [...]. Ti guardo nascere» (*SDP* 62); «Non corri non ti vedo / se piangi, non so dove» (*SDP* 63); «Mi hanno visto / gli uomini di una volta e piangevo [...]. Apparivo continuamente / nell'andare delle linee, tra gli occhi / e il non vedere più» (*SDP* 64); «E anch'io ho visto le montagna, mamma, non sempre / ma ho visto le montagne» (*SDP* 66); «come i morti della guerra, vederli / risalire con loro [...]. La casa nella sua fatica e gli occhi / in un globo di alberi, di vestiti, di lettere» (*SDP* 67); «vestiti dallo sguardo delle antiche stelle / che leggeremo diversamente, diversamente / perduti nella terra e cielo, nella terra e cielo» (*SDP* 77).
- (19) Ivi, pp. 11-33 e 51-68.
- (20) Si veda, a proposito, il risvolto della quarta di copertina di *Umana gloria*: «Mario Benedetti è nato a Udine nel 1955. Vive e lavora a Milano. Ha pubblicato le raccolte *I secoli della Primavera* (1992), *Una terra che non sembra vera* (1997), *Il parco del Triglav* (1999) e *Borgo con Locanda* (2000)».
- (21) Andrea Afribo, *Mario Benedetti*, cit., p. 205.
- (22) Stefano Giovannuzzi, *Archeologia di Mario Benedetti*, cit., p. 177.
- (23) Guido Mazzoni, Recensione a *Umana gloria*, in *Almanacco dello specchio 2005*, a cura di Maurizio Cucchi e Andrea Riccardi, Mondadori, Milano, pp. 169-171 (169).
- (24) Ibid.
- (25) Mario Benedetti, «*Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso*», in «Scarto minimo», 1, 1987, pp. 28-29 (29).
- (26) Claudia Crocco, *Mario Benedetti: da «Moriremo guardati» (1982) a «Il cielo per sempre» (1989)*, cit., p. 166.

- (27) Per *Umana gloria* i dati sono tratti dalla tabella realizzata da Riccardo Socci, *Mario Benedetti*, cit., pp. 198-200.
- (28) *Slovenija, Per mio padre, La penisola della Hague, Quadri, Matrimonio al rifugio Fodara Vedla* compaiono in *Una terra che non sembra vera* e successivamente in *Parco con Triglav*, Ibid.
- (29) Claudia Crocco, *Mario Benedetti: da «Moriremo guardati» (1982) a «Il cielo per sempre» (1989)*, cit., pp. 141-142: «Può sembrare un dettaglio poco rilevante, perché quasi tutte le opere di Benedetti avranno questa caratteristica, e anche perché in Italia la poesia in prosa è ormai un fenomeno di moda da più di un decennio. Se si pensa, però, che i primi testi del libro sono datati 1976, l'ibridazione fra prosa e poesia inizia ad apparire degna di nota. Nel 1976 gli unici poeti italiani che scrivono poesie in prosa sono Giampiero Neri e Cosimo Ortosta, ma l'opera di entrambi rimane abbastanza isolata in quel decennio, ed è poco probabile che fosse nota a Benedetti. Anche l'influenza di Francis Ponge e della poesia in prosa francese gli era del tutto estranea. Da dove venga l'uso della prosa di *Moriremo guardati* è una questione non banale».
- (30) Segnalo soltanto, a titolo di esempio: «Le rimanevano il limite del cielo, le piante, il vetro, gli occhi. Ti ho visto. Eravamo. Noi eravamo» (*SDP 41, MTI 45*); «E io soltanto gli occhi verso una stanza, nel modo che si ripete verso stanze di altre città [...]. Lo guardava, gli occhi erano per qualcosa, le dita sull'asse della panca, la schiena contro la parte. [...]. Era possibile incontrarlo col bisbiglio, era possibile con gli occhi appena aperti, avvicinarlo col tu» (*MG 50-51, SDP 42, MTI 46*); «Se guardo... dove il cielo è chiuso, dove non mi posso fermare – questa aria stretta, quell'aria grande, quelle strade d'aria che portavano chissà dove e gli occhi non riconoscevano più [...]. Se mi vedi – e si chiudono le braccia sopra il tavolo – staccate, portale via. Le piastrelle negli occhi, rosse, il nero dell'orlo del tavolo. Mi tasto le mani, l'orologio, trovo il colore del tavolo per il braccio e mi chiudo nello specchio, ricevo il senso di me, lo difendo. Ma posso abbracciarmi nelle mani, tenere i capelli nelle mani, vederci, ancora vederci, vederci ancora. [...]. E vedo – chissà dove – il bianco del soffitto, le porte che si aprono e si chiudono, soltanto più scure agli stipiti, dove tutto è presente» (*LC XXIV, SDP 43, MTI 63*); «Guardo dalle giacche in giù, i mezzi alberi alla finestra, immagino tutto. [...]. Anche per Paola non c'erano che luoghi. Ricorrevo alla ciotola con l'acqua per farla ritornare al centro. Guardava il cerchio e dopo un po' ritornava a guardare le cose. Non posso mettermi un maglione diverso, sarebbe sempre questo maglione. Potrei indossarne uno sull'altro ma sarebbe ridicolo. È ridicolo ciò che mi proponi. Ti vedo sempre che muori, le rispondeva...» (*SDP 44, MTI 64*); «Ho visto la cartapesta dei contadini al museo etnografico. Poteva muoversi, prendere il catino dell'acqua, chiamare. Sto vedendo i miei calzini in una pozzanghera, nella strada dove passano tutti. [...]. Tutto è troppo vicino e io guardo con le lacrime» (*SDP 46, MTI 67*); «Finché Nadine è qui nei suoi occhi ci sono altri alberi, poi ritornano nei boschi e un'altra vita non basta a guardarli. Ma non c'era cose nella sua contentezza. Io invece sono arrivato al cortile. Le donne morte ritornano con il catino dell'acqua. Le guardo ed è la forza di rispondere: muoio adesso anch'io. [...]. Guardo la finestra, la sua luce. A volte l'allontano in tante immagini, a volte resto di fronte. Sento che potrei essere qualcos'altro. Posso dire: luce, piangi tu per me. E vedo la luce piangere. Posso farlo. Nessuno dice di no, nessun altro è qui» (*SDP 48; MTI 65*).
- (31) [] indica una porzione di testo cassata;] una o più varianti.
- (32) Guido Mazzoni, Recensione a *Umana gloria*, cit., p. 170.
- (33) Ibid.
- (34) A proposito si veda anche Raffaella Scarpa, *Mario Benedetti*, cit., p. 420, secondo cui il terremoto costituisce «il germe del danno che preclude una “visione intera”»; si veda inoltre Claudia Crocco, *Mario Benedetti: da «Moriremo guardati» (1982) a «Il cielo per sempre» (1989)*, cit., p. 141. Nel già citato intervento su *vibrisse* Benedetti ricorda in questi termini il periodo della sua prima formazione e l'infanzia in Friuli: «Dove sono nato? In un capoluogo di provincia, Udine. Poi sono vissuto in un paese della pedemontana tra Cividale e San Daniele del Friuli. Lì quasi tutte le strade erano non asfaltate e senza fognatura. Dalle frazioni di montagna giungevano i bambini per andare alle Elementari e avevano il passo di chi sa unicamente arrampicarsi o scivolare, con il corpo che perde peso. Erano strani e stavano per conto loro. Ricordo che da un ragazzo universitario, fatto eccezionale, di quelle borgate dopo qualche anno avevo ricevuto un libro per metà illustrato, il romanzo *La nausea* di Sartre ma non so quale edizione fosse. I cortili che davano sulle vie avevano orti con anatre, galline, letame. C'era una segheria, la pesa pubblica, boscaioli, contadini. Come nel romanzo *I ragazzi della via Pal*. Da qualche casa uscivano i lamenti di un anziano, di un coetaneo, e di loro si parlava a bassa voce. Non so se ricordo prima Ferenc Molnár o Cesare Pavese: qualche poesia di *Lavorare stanca* che raccontava della vita di paese. Bei temi in quinta elementare, mi diceva la maestra, uno sulle screpolature che avevano i palmi delle mani di mio padre, e poi la lettura di un racconto commovente di David Maria Turollo, le prose brevi di Ivan Turgenev e le lettere della *Povera gente* di Dostoevskij. Certo, *Delitto e castigo*, anche questo fornito di illustrazioni. Nessuna fiaba. Ricordo alcuni disegni di Alfred Kubin e il passare pomeriggi a rifare le poesie di scuola: Pascoli, Leopardi. Maldestre imitazioni» (*Mario Benedetti, La formazione dello scrittore*, 2, cit.).

(35) Si veda per esempio *Saliremo con gli alberi*, ultima sezione dei *Secoli della primavera*, contenente una sola poesia, a chiusura del libro: «Porteremo i nostri corpi nel cielo / saliremo con gli alberi, / le cattedrali di vetro e di roccia» (SDP 77).

Introduzione come percorso

Geografie(1) è l'ultimo libro di Antonella Anedda, e costituisce la tappa più recente della sua ormai trentennale produzione, per cui si è giustamente parlato di «un arduo percorso di incremento cognitivo ed etico»(2). La parola 'percorso' risulta particolarmente adatta a descrivere l'opera dell'autrice romana di origini sardo-corse, su vari livelli. Innanzitutto, in un orizzonte diacronico, perché tiene conto sia dell'unità di fondo che la caratterizza, sia delle evoluzioni e delle metamorfosi da cui negli anni è stata attraversata. 'Percorso' è poi parola squisitamente geografica, che ben si presta ad essere usata anche da chi, come è questo il caso, intende occuparsi di quest'ultimo libro nello specifico, assumendo un'ottica di tipo geocritico(3). Così, se *Geografie* denuncia sin dal titolo una certa preoccupazione spaziale, questo contributo è il tentativo di abbozzarne un percorso di lettura, utilizzando nel farlo due categorie interpretative anch'esse strettamente connesse alla questione dello spazio: la *topophrenia*(4), neologismo coniato dal geocritico americano Robert T. Tally(5) per dar conto di un determinato tipo di rapporto che l'uomo intrattiene con lo spazio che lo circonda; e la stranierità, una particolare postura geografica ed etica del soggetto nel mondo che viene concepita da Manuela Verduci non soltanto come «mancanza» e «perdita», ma soprattutto come «istanza di libertà»(6).

Tally si muove nell'ambito della critica letteraria e, più specificamente, della geocritica, mentre gli strumenti propri di Verduci sono quelli della riflessione filosofica; tuttavia, anche se in modi diversi, i due hanno il merito di problematizzare una serie di dicotomie (ad esempio *place/space* in Tally, o 'Io' /'l'Altro' in Verduci) tradizionalmente concepite come naturali e impermeabili. Il libro di Anedda - un libro topofrenico, straniero e trasgressivo, nel senso che dà al termine Bertrand Westphal(7) - condivide con i due saggi menzionati non soltanto la medesima preoccupazione spaziale, ma una simile tendenza a 'forzare le soglie', per mettere in discussione certe coppie di opposizioni ormai consolidate e gerarchicamente orientate che informano da sempre il pensiero occidentale, prima tra tutte quella che oppone il tempo allo spazio, prediligendo il primo al secondo.

Prima di inoltrarci nell'analisi di cosa siano la topofrenia e la stranierità, e di come esse possano venire fruttuosamente applicate ad un'ipotesi di lettura del testo di Anedda, è però innanzitutto interessante rilevare come il libro in questione - un oggetto davvero ibrido, un *unicum* nel panorama della letteratura italiana contemporanea - assomigli esso stesso a un 'percorso', o meglio a un insieme di 'sentieri interrotti' (*Holzwege*, per dirla con Heidegger) della scrittura e del pensiero, e come l'interesse geografico che lo innerva non agisca soltanto a livello dei contenuti e delle tematiche, ma anche e in prima istanza sulla sua struttura, conferendogli una conformazione di tipo spaziale. Vediamo in che senso.

«Il tempo si consuma, lo spazio meno»: un ordine spaziale

Geografie si presenta innanzitutto come un'operazione di scardinamento dei generi letterari e di quella dicotomia primaria che ancora oppone la prosa e la poesia(8). Si tratta di prosa, ma non di narrativa né di romanzo; l'autrice solitamente scrive poesie, ma in questo caso non si può parlare a pieno titolo di 'poesia in prosa'. Le recensioni che hanno salutato l'uscita del libro si sono inevitabilmente scontrate con la difficoltà di definirlo, tutte rassegnandosi alla pluralità dell'elenco: «trattato poetico-filosofico», «midrash», «antologia di racconti-saggio», «raccolta di aforismi»(9), «libro d'ore», «corolla di haiku»(10). Più di ogni altra cosa, però, il libro costituisce una sfida alla linearità e al portato di simboli che quest'ultima si trascina dietro. È un invito ad accantonare - nel leggerlo, così come l'autrice ha fatto mentre scriveva - la forma più tipica assunta dal tempo in Europa a partire dal Rinascimento, rappresentata simbolicamente dalla freccia(11). Il tempo come freccia o linea rimanda infatti non soltanto alla cronologia, a un tempo orientato verso un obiettivo e all'idea illuministica della storia come progresso, che l'autrice non condivide, ma anche ad un

ordine narrativo prescrittivo e tradizionale, quello a cui ci ha abituati il libro anche nella sua materialità, conchiuso tra i due lati della copertina. Invece, il quesito posto da *Geografie* è spaziale sin nella decisione di come strutturarli, e, specularmente, nel dubbio macroscopico di come leggerli(12), seguendo quale percorso.

Viene alla mente, a questo proposito, un carteggio tra Gianni Celati e Daniele Benati, e in particolare la lettera datata «Brighton 22 aprile 1993», in cui il primo incalzava l'amico sulla necessità di «cercare altri modi di organizzare le narrazioni», dove «l'incastro collega punti diversissimi, e non solo due punti di una linea»(13), proponendo – sulla scorta del suo *Verso la Foce* – un'organizzazione non temporale ma spaziale del materiale testuale. Anche in Anedda si percepisce la volontà di affrancarsi dall'ordine «da A a B, etc.», che Celati definisce «meschino»(14). Sono numerosi gli indizi in tal senso. Il primo è individuabile nella strategia seguita per la composizione, che è quella aleatoria per definizione del lancio delle monete previsto dal libro dei *Ching*(15), per cui la scrittura segue e si modella sulla disposizione casuale delle monete («lanciamo le monete, interroghiamo lo spazio»(16)). Inoltre, una circolarità di fondo (e quindi una diversa rappresentazione del tempo(17)) viene suggerita rispettivamente dalla prima e dall'ultima parola del libro, che si apre con «Considera» e si chiude con «Ricominciamo». «Ricominciamo» è poi lemma ricorrente, che ritorna in numerose prose, rendendo bene l'idea del 'sentiero interrotto', di un percorso che non procede linearmente ma cambia idea e direzione nel suo farsi, torna indietro, va a tentativi o a tentoni: «Ricominciamo. Nell'acqua d'acqua dolce forse si ero un pezzo di paesaggio [...] Ricominciamo. La pozza d'acqua dolce non è lontana da Sant'Anna di Stazzema...»(18).

Così, se è vero, come propone Tally, che la scrittura è sempre in una certa misura una «literary cartography», un'operazione di cartografia letteraria che aspetta di essere interpretata da una speculare operazione geocritica di mappatura(19), in questo libro-mappa di Anedda i singoli testi, al di là dei loro contenuti, vengono a configurarsi geograficamente come le isole di un arcipelago. Le isole possono essere visitate seguendo il percorso che più aggrada, si può circumnavigarle o decidere di soggiornarci, si può passare una volta sola, oppure ripassare, ritornare, insistere. Ci sono tante rotte quanti lettori, e l'erranza di chi scrive (il libro è, tra le altre cose, un lungo catalogo di luoghi visitati con il corpo o con la mente) invita chi legge allo stesso esercizio di nomadismo(20). «Se si mette un punto», scrive Anedda, in uno degli ultimi testi della raccolta, «è solo per stanchezza», perché «c'è uno spazio(21) prima del compimento»(22).

Rifiutare il compimento è una sfida al tempo, un diverso modo di concepirlo. Tra le fonti di ispirazione che Celati portava a Benati c'era anche *La vita: istruzioni per l'uso* di Georges Perec, già citato da Calvino nella lezione americana intitolata «Molteplicità»(23) come esempio di iperromanzo. Se la dimensione romanzesca è assente dal libro di Anedda, non sembra tuttavia azzardato parlare di *Geografie* come di un ipertesto, e cioè di un libro non lineare, spaziale, profondo – sin dal modo in cui è stato scritto e in cui viene, successivamente, letto. Questo, tuttavia, non vuol dire che il tempo venga appiattito nel suo scorrere, o addirittura accantonato, a favore della dimensione spaziale. Molto a proposito, nella prima monografia interamente dedicata all'autrice, Donati definisce la concezione del tempo di Anedda come «transtemporale», «ossia complanare, per cui la dimensione cronologica si dà come somma di presenti, ciascuno dei quali immanente e in nessun modo dissolvibile nel magma di un'essenza immutabile, di un astorico misticismo»(24). Coerentemente con la sua produzione precedente, anche la dimensione temporale propria delle prose contenute in *Geografie* è dichiaratamente quella del «presente esteso»:

Quanto tempo è passato? Zero meno di zero? Siamo nella zona intermedia. Quella dove passato e futuro sono contigui, non più davvero passato, non ancora futuro. È un presente esteso solo che non lo sappiamo. Io oggi me ne accorgo. Le equazioni di Maxwell lo hanno calcolato e provato ma qualcuno (io) in questa casa di qualcun altro lo sta provando. Presente esteso. Non solo presente.(25)

Inoltre, ancora a proposito dell'iperromanzo, Calvino cita la sua capacità di rendere un «senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto»(26). Sono parole che risuonano con il senso del tempo evocato dai testi di *Geografie*, in cui il riferimento a eventi

precisi, magari legati a ricordi autobiografici dell'autrice, non implica necessariamente una loro disposizione di tipo cronologico o temporalmente ordinato. Al contrario, i tasselli del tempo individuale sono spesso stratificati e mischiati, e le poche date presenti sono volutamente omesse, sostituite dalla dicitura «XXXX»(27). Il tempo di *Geografie* può coincidere con l'attualità (ci sono alcuni testi che riflettono cronachisticamente sull'epidemia da Covid-19), ma più spesso si verticalizza e si dilata, superando anche di molto il singolo arco della vita di un individuo, dei suoi ricordi e delle sue esperienze, per risalire indietro non soltanto ai traumi storici del Novecento (la strage di Sant'Anna di Stazzema, il crollo della diga del Vajont ecc.), ma riavvolgendo la bobina della filogenesi, fino a raggiungere tempi altri, giurassici, geologici – come quelli dei fossili o dell'evoluzione della specie:

I fossili ci rivelano la grande invasione della terra da parte dei pesci, la trasformazione del respiro, la formazione del collo, dei gomiti, la modificazione della coda. Basta pensarsi come un pesce andando indietro fino all'acqua da cui siamo usciti e la morte smette di preoccupare. Strati e strati, rocce piene di conchiglie, erbe marine [...] Il nostro pesce interiore ora si muove soltanto nel passato(28)

Il tempo, dunque, anche se spesso concepito come dimensione dolorosa e negativa, e ammantato di una connotazione luttuosa o funeraria, non è assente tematicamente. Semplicemente, come nota già Giglioli, «il tempo, fino a che l'iniziativa è alla scrittura, è interamente subalterno allo spazio»(29). L'intero libro è riducibile a un piano cartesiano in cui l'asse delle ascisse non è più occupato dal tempo, ma dallo spazio; si assiste ad una inversione del rapporto tra le due variabili, con una spontanea preferenza per quella spaziale («il tempo si consuma, lo spazio meno»(30)), e una conseguente tendenza a «leggere il tempo nello spazio»(31), in linea con quel cambio di paradigma avvenuto nel campo delle scienze umane tra gli anni '70 e '80, e definito come *spatial turn*(32).

In conclusione, prima ancora di essere una tematica centrale del libro, lo spazio fornisce il criterio ordinatore dei testi che lo compongono. Graficamente, ogni prosa si configura come un'isola testuale che anticipa e pre-vede le numerose isole reali presenti nel libro; come una sorta di postazione in cui la scrittura sosta e scruta(33), e da cui il lettore può passare e ripassare a suo piacimento.

Spostandosi sul piano dei contenuti, sono tanti e diversi i luoghi evocati ed esplorati nel libro. Ad essere costante, però, è il tipo di attenzione che ad essi viene tributata. Sulla scorta di Tally, si potrebbe definire la particolare condizione che informa la relazione di Anedda con lo spazio come topofrenica. Ma che cosa si intende, precisamente, con topofrenia?

Topophrenia o placemindedness: un nuovo modo di leggere lo spazio

In alcuni dei saggi contenuti nel già citato *Topophrenia: Place, Narrative and the Spatial Imagination*, e in particolare nel primo capitolo intitolato «Topophrenia»(34), Tally si confronta con il magistero del geografo Yi-Fu Tuan. Dello studioso cinoamericano vengono ricordati soprattutto *Space and Place: The Perspective of Experience*(35), e *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*(36). In entrambi, opposizione primaria e ricorrente è quella che vede da una parte lo spazio (*space*) e dall'altra il luogo (*place*). Come ben riassume Tally,

per Tuan, una porzione discreta o riconoscibile di uno spazio altrimenti indifferenziato diventa un luogo quando provoca una pausa, una sosta dell'occhio o la sollecitazione di qualche altro senso, al che quel punto ora distinto diventa intriso di valore e significato(37)

Nella visione di Tuan, il luogo è associato alla pausa, mentre lo spazio rimanda al movimento; il luogo è fisso, stabile e familiare, ed è ricco di significato, mentre lo spazio è mobile, dinamico, estraneo, ed è associato ad un'idea di libertà, ma anche di pericolo(38). I due concetti sono opposti, ma in un certo senso complementari e interconnessi, se è vero che proprio «dalla stabilità e dalla

sicurezza propri del luogo percepiamo il senso di apertura, libertà e minaccia che provengono dallo spazio, e vice-versa»(39).

Seguendo la definizione proposta da Tuan, le singole prose di *Geografie* possono essere interpretate come tanti esercizi di creazione di luoghi. L'attenzione di Anedda si posa sul circostante, e con l'aiuto di una scrittura di tipo descrittivo(40) strappa dall'indistinto dello spazio delle porzioni di luogo, dunque di senso. I testi di *Geografie* si configurano come luoghi proprio nella misura in cui, secondo la definizione di Tuan, costituiscono delle pause, all'interno delle quali - prima con lo sguardo e con gli altri sensi, successivamente con la memoria e infine con la scrittura(41) - si può sostare, provando ad orientarsi, a impostare relazioni e a costruire significati. Si consideri, a titolo esplicativo, un frammento della prosa intitolata, significativamente, «Perlustrare»:

Piuttosto che esplorare meglio il verbo perlustrare: non medico ma militaresco e in quanto tale confortante come sempre è la disciplina. Perlustrare ha una luce incorporata nell'etimo, si esamina rischiarando, si avanza nel territorio grazie alla luce. Perlustrare come i minatori, la loro luce incollata al cappello, la discesa nel buio delle rocce. Adesso pioveva(42). Le gocce cadevano dal cielo alle vasche e noi bagnanti ci riparavamo sotto i cornicioni pazientemente, le une vicine alle altre con qualche sorriso. Ascoltavamo la pioggia cadere sul tetto di lamiera e sentivamo l'odore della pioggia sullo spiazzo di terra e cemento, era una sospensione autorizzata anche se per pochissimo. Con un minimo spostamento la parola luce si contagia con *locus*, luogo. Il luogo è sempre laggiù nell'estremo est del mondo, nel Giappone che cura, chissà perché, qualcosa a cui altre bellezze non danno sollievo. Quanto tempo trascorse nell'onsen? Non troppo poco se avevo avuto il tempo di studiare il corpo di una donna non giovane, con i lunghi capelli raccolti e i seni nudi che un leggero impercettibile avvizzimento rendevano più belli. La pelle luccicava con lentezza ai lampi del temporale che aveva trasformato la pioggia in grandine(43)

Il libro è poi costantemente ritmato da inviti a guardare meglio e ad ascoltare di più, a fare attenzione, a fermarsi per considerare: «Andiamo per ordine: dal cipresseto, così addomesticati questi alberi ancora piccoli sono una muta di cani sempreverdi a guardia di qualcosa»(44); «dovremmo affidarci alla memoria degli spazi, alla rappresentazione nella nostra mente dei luoghi a fronte dell'osservare e dell'ascoltare»(45); «Guardiamo da vicino: l'anno scorso avevamo comprato un narciso, a febbraio, adesso è rifiorito su un balcone»(46); «Osserva: il pomeriggio brulica di sonno, la strada ronzia e l'alveare delle case, delle travi spostate dai lavori creano un'eco moderatamente dolorosa»(47); «Dunque osserva: è maggio, piove e fa quasi freddo, le nuvole si spostano, si aprono facendosi strada col vento verso un passaggio di cielo. Un rumore di aereo in alto, uno di sirena sulle strade...»(48).

Se lo spazio diventa un luogo nel momento in cui ci si ferma non soltanto a guardarlo, ma - come nei passaggi citati - a considerarlo con tutti i cinque i sensi, in un'operazione di percezione e di pensiero che unisce i puntini, stabilendo legami tra gli elementi, gli oggetti e le persone che sono al suo interno, allora le prose di *Geografie* sono costellate di tali luoghi. Tuttavia, la concezione che ne ha Anedda si distacca irrimediabilmente da quella proposta da Tuan dal momento in cui il geografo cinoamericano, sullo sfondo di quella che costituisce una vera e propria «affective geography»(49), tende chiaramente ad individuare nell'opposizione *space/place* un polo positivo (quello del luogo) e uno negativo (quello dello spazio). Egli conferisce infatti alla nozione di *place* una serie di connotazioni strettamente positive, in cui il luogo costituisce una sorta di nodo dove convergono sentimenti e sensazioni che vanno dal vagamente piacevole al profondamente rassicurante. Se il luogo differisce dallo spazio perché in esso si trovano «the human being's affective ties to the material environment», questi legami emotivi risultano tanto più forti quanto più il posto in questione costituisce una «home, a locus of memories, and the means of gaining a livelihood»(50). Non a caso, Tally definisce la geografia di Tuan una «joyous phenomenology», una fenomenologia gioiosa in cui «i luoghi sono dotati di significati profondamente personali e soggettivi», «sono investiti di un contenuto profondamente affettivo o emozionale per il soggetto che percepisce, si muove e in senso lato abita quegli spazi che sono stati delimitati e identificati come luoghi»(51).

A riprova di come la nozione di luogo venga spesso concepita come il polo positivo della coppia che lo oppone allo spazio, basti pensare a come un simile giudizio di valore ritorni in altre ben note opposizioni, dove è chiamato a rivestire la stessa funzione. Tally ricorda, per esempio, Marc Augé e la sua teoria dei non-luoghi(52) - quei luoghi transitori, come gli aeroporti, gli hotel, le autostrade e i supermercati, che non hanno significato perché risultano privi di rilevanza storica o sociale(53). Ma, così come una distinzione troppo netta tra luogo e non-luogo è stata messa in discussione da numerosi studiosi(54), anche Tally cerca di problematizzare l'opposizione *space/place* proposta da Tuan. Pur riconoscendo un certo debito nei suoi confronti, critica la sua «sunny view of topophilia» che si traduce in una concezione gioiosa del luogo come «essenzialmente domestico, familiare o amato»(55). «Non si può fare meno di pensare», sostiene Tally, «che questo tipo di prospettiva sullo spazio ignori le caratteristiche più ansiogene o minacciose proprie di alcuni luoghi [...] Anche i luoghi familiari possono generare nel soggetto sensazioni di paura o disprezzo»(56). Egli ritiene infatti che una geografia emotiva, per essere completa, debba includere anche «reazioni emotive di tipo doloroso e spiacevole ai luoghi e allo spazio, e non limitarsi a relazioni topofiliche»(57). Lo studioso americano arriva dunque a proporre, per descrivere il rapporto che ogni uomo intrattiene con lo spazio e con i luoghi che lo circondano, la categoria della topofrenia, definita come

una costante e inquieta consapevolezza di sé nello spazio [*placemindedness*, N.d.T.] che caratterizza le interazioni di un soggetto con il suo ambiente, largamente inteso, ad includere tanto lo spazio vissuto di qualsiasi esperienza personale [...] quanto lo spazio astratto, la cui rappresentazione è al di là della conoscenza di qualsiasi individuo. [...] Anche se può essere sperimentata più acutamente in momenti di disorientamento, una persistente consapevolezza di sé dello spazio, così come il bisogno di produrre mappe, sono caratteristiche costanti della nostra esistenza(58)

Nel coniare questo neologismo, Tally sottolinea come lo stesso suffisso *-phrenia* sia spesso associato a un'idea di «disorder, illness, malfunction». Anche la topofrenia, infatti, è caratterizzata da

un profondo senso di disagio, ansia o sconforto. Anche nelle zone più familiari o casalinghe del nostro essere-nel-mondo, siamo comunque consapevoli e influenzati da un senso di estraneità - anche quando siamo a casa manteniamo la consapevolezza del non familiare, dell'*unheimlich*, e una sottile ma viscerale sensazione di ansia spaziale sottende il nostro pensiero e le nostre azioni. Questo potrebbe essere considerato come lo slancio fondamentale dietro il desiderio di produrre mappe, che è anche il desiderio di narrazione. In contrasto con la topofilia per lo più dolce e leggera di Tuan, questa sensibilità o affezione non è sempre piacevole, casalinga o sicura, ma piuttosto ha luogo in una rete incredibilmente oscillante ma spesso sistematica di forze che determinano il rapporto tra il soggetto e la totalità sociale o addirittura cosmica(59)

Un libro topofrenico

Ritroviamo nei testi di *Geografie* una simile ansia spaziale. Chi scrive lo fa partendo da una costante *place-mindedness*, una contezza di sé nello spazio i cui effetti sul soggetto oscillano all'interno di un vasto spettro emozionale che può andare dalla gioia al dolore, dal sollievo al fastidio, dal piacere all'angoscia. La categoria della topofrenia, che nell'affrontare la questione cruciale del rapporto tra l'uomo e lo spazio ha il merito di non sottrarsi alla complessità, conservando una certa dose di ambiguità e di contraddizione, si attaglia quindi perfettamente alla concezione che Antonella Anedda ha dei luoghi, che non è mai conciliante o pacificata. Facciamo qualche esempio.

L'analisi del circostante suscita spesso in chi guarda sensazioni negative di ansia, a volte addirittura «immotivata»(60), e di malessere acuto. Si tratta - per anticipare un concetto che avremo modo di

approfondire in seguito - di un'ansia quasi heideggeriana, di quell'*Angst* che è una disposizione emotiva senza oggetto o motivo specifico, ma che il soggetto prova per il fatto stesso di essere-nel-mondo(61). Nella prosa intitolata «Sgomento», si legge:

Cosa sono i luoghi? Come li portiamo dentro di noi? Come ci modellano la mente? Mentiamo ricordandoli, questo è sicuro, pochi secondi dopo averli visti. A volte spaventano a morte senza motivo. Il motivo è proprio la morte. Se riflettiamo sono insostenibili. Qualcosa mentre guardi e ami quel determinato luogo stringe la gola. Tutto grida: dove nascondersi? Dove nascondersi certe mattine anche quando splende il sole?(62)

In questo passo apertamente topofobico, i luoghi sono descritti come irrimediabilmente nemici, e vengono associati addirittura alla morte. Questo succede perché essi portano su di loro le tracce del nostro passato, dunque della nostra finitudine; sono ricettacoli dove il tempo si fa materiale, si incrosta e si stratifica. «I luoghi», al contrario delle più asettiche e rassicuranti cartine geografiche,

ci modificano e danno informazioni forensi. Se morissimo adesso crollando in questo spiazzo che unisce la stazione della metropolitana alla strada in cui abitiamo e qualcuno ci trasportasse altrove, l'autopsia risalirebbe a dove eravamo attraverso la terra, dicendo a chi sopravvive dove siamo stati, quale tipo di piante abbiamo calpestato, quali minuscoli frammenti di ossa di animali, di insetti, tipi di pietre(63)

Allo stesso modo, allargando il raggio di analisi dal piano individuale a quello collettivo, lo spazio inquieta e ferisce perché attraverso di esso si percepisce la verticalità dell'*Histoire avec sa grande hache*(64), come direbbe Georges Perec. «La storia è un'ininterrotta geografia» e «i mondi paralleli sono qui sulla terra»: ciò diventa evidente in occasione di una visita a Sant'Anna di Stazzema, dove nel 1944 si consumò una strage nazifascista, proprio in quegli stessi boschi ora pacifici e ricchi di vegetazione che l'autrice visita nel 2019, e di cui viene stilato un preciso catalogo botanico(65); mentre Jerzu viene ricordata «per il vino» e per «una strage particolarmente efferata», che lascia memoria di sé nello spazio: «Sembra che i muri della casa dove l'intera famiglia (bambini compresi) era stata uccisa conservassero ancora le tracce delle dita»(66). Queste considerazioni sono massimamente valide per lo spazio geopolitico dell'Europa, spesso concepita come una sorta di continente-cimitero, all'interno di una visione funeraria dove più chiaramente si palesa il debito che Anedda ha con Andrea Zanzotto. Ma, se è pur vero che le esperienze resocontate in *Geografie* e relative a luoghi come il Giappone, la Cina, o la Mongolia sono più spesso connotate in senso topofilico, anche l'amato Oriente può essere colto nella sua ostilità di enorme fossa comune. Nella prosa intitolata «Colline», resoconto di una visita ad una collina di 5700 ettari dove si trovano la tomba dell'imperatore cinese Qin Shi Huang e l'esercito di terracotta di 8000 guerrieri a grandezza naturale sepolti con lui, Anedda ricorda il sacrificio dei 700.000 prigionieri che aiutarono a costruire quel mausoleo e che furono poi uccisi alla fine dei lavori. Proprio in questo frangente, viene apertamente citato Zanzotto: «La collina ora è coperta di un manto verde di alberi, la natura ha ripreso il suo potere come è successo ai boschi di cui parla Zanzotto, l'isola dei morti formata dai cadaveri dei soldati rigurgitati dal Piave. Il bosco è forte e il sangue lo nutre»(67).

Numerosi tra i luoghi menzionati in *Geografie* - europei e non - sono quindi macchiati dal sangue della storia; tuttavia, esistono anche spazi diversi, da cui può venire una grande consolazione. Se il risvolto doloroso dello spazio è legato a doppio filo con il tempo che vi si deposita, per arrivare ad un'esperienza topofilica bisogna procedere per sottrazione, innanzitutto togliendo dallo spazio la dimensione del tempo, e dunque della memoria: «Per questo al tempo del tempo meglio contrapporre gli spazi senza tempo, azzerare la memoria contro la sua potenza»(68). Si assiste ad uno di questi momenti di privilegiata atemporalità leggendo il resoconto di un bagno in un onsen a Ito, in Giappone:

I lunghissimi lavacri prima dell'immersione, il successivo bagno, le rocce finte, la penombra, la tranquillità che deriva dall'ascoltare dei discorsi in una

lingua sconosciuta, la fila di sandali ordinati, l'acqua calda in cui avevamo immerso i corpi: tutto era come era, non c'era più tempo e non c'era più memoria. Avremmo potuto continuare a vivere dentro quello spazio straniato come quei missionari ospiti e ostaggi di qualche samurai che finivano per diventare giapponesi e forse perdevano lentamente tutto(69)

Un'esperienza simile, raccontata in «Deserto ventisette rettili», ha come sfondo il Monastero di Santa Caterina in Egitto, uno spazio assolutamente diverso rispetto a quello tipicamente giapponese dell'onsen. Anche nella «chiesa con l'iconostasi e le pareti traboccanti oro che accecano le pietre nude intorno», in un'atmosfera caratterizzata da una «specie di stordimento, seguiti da occhi di santi fino al catino absidale, alla Vergine e al Pantocrator», lo spazio imprime al tempo una torsione per cui «non c'era nessun presagio nei nostri cuori. Nessuno di noi sapeva il futuro e grazie a questo e solo a questo la giornata è proseguita in quella tranquillità che è il nostro essere felici senza saperlo»(70).

Tanto l'onsen quanto il monastero, dunque, pur essendo due luoghi molto diversi tra loro, situati geograficamente in due punti distanti del mondo, precipitano il soggetto in una medesima condizione di tipo topofilico, il cui presupposto necessario è una differente percezione della dimensione cronologica, che ha il carattere di una pur provvisoria sospensione. L'assenza del tempo ha la funzione precipua di allontanare l'idea della morte, come avviene ad Aegina, nel tempio di Aphaia, dove «se - come sembra - nello spazio di quello che noi chiamiamo tempo esiste contemporaneamente anche la nostra morte, questa o almeno la sua idea se ne stava lontana, in una terra che da lì, dal colle del santuario non si vedeva»(71).

Un altro spazio ugualmente straniato e capace di azzerare gli effetti maligni del tempo è quello del museo, a cui Anedda riconosce un «effetto terapeutico» che definisce «autorizzazione»: «chi visita il museo ha diritto di esistere solo in virtù del suo sguardo, nessuno [...] può contestargli il fatto di essere là. [...] Possiamo fermarci davanti ad un quadro tutto il tempo che vogliamo e persino sederci [...] Lo spazio è amico, il tempo è amico»(72).

Anche in questo caso, però, l'esperienza è destinata a interrompersi, perché il museo è per definizione un «luogo precario»(73). Ne condividono la precarietà tutti quei cosiddetti luoghi di transito - come aeroporti, autobus, traghetti, alberghi - di cui è costellato non soltanto il libro in questione, ma l'intera produzione dell'autrice. Anche questi ultimi - problematizzando il giudizio negativo di Augé sui non-luoghi - si configurano come topofilici, perché proprio nel loro essere «anonimi e occasionali, quindi legati al non-tempo del viaggio», sono degli «spazi miracolosamente vergini di memorie», dunque «risultano immuni da ricordi dolorosi»(74). *Geografie* pullula di spazi simili, e può succedere che «sui sedili degli aeroporti in attesa oppure in un bar della stazione, in quello spazio esatto il tempo ferisce meno», o - sempre in aeroporto - «c'è molto silenzio, è l'alba e inizia la grande pace di non essere più noi, ma degli occidentali stranieri. Se c'è un giudizio non viene espresso e la folla ci sommerge e tutto quello che siamo stati scompare, resta una forma alla quale ci si può adeguare: inchinarsi ringraziare pagare»(75).

«La grande pace di non essere più noi» è un'ottima perifrasi che riassume l'altra condizione sottrattiva necessaria per arrivare ad un'esperienza spaziale di tipo topofilico. Infatti, lo spazio diventa amico non soltanto quando riesce ad essere senza o fuori dal tempo, ma soprattutto quando la sua perlustrazione è accompagnata da un esercizio di annullamento dell'io, in un'operazione di marginalizzazione messa in atto dal soggetto nella vita così come nella scrittura(76). In tutte le prose che compongono *Geografie*, così come già altrove in Anedda(77), si percepisce chiaramente il desiderio di scomparire, di non lasciare traccia («Un tempo temevo di morire senza aver scritto abbastanza. Ora questo pensiero mi fa ridere. Un tempo temevo di morire senza lasciare traccia. Ora non lasciare traccia mi sembra l'unica benedizione»(78)); l'autrice sente la stringente necessità di farsi da parte per lasciare spazio al mondo(79):

C'è molta luce nella stanza. Anch'io sono di troppo, meglio allontanarsi fino al bordo dove il davanzale si scurisce, dare il dorso alla polvere consegnarle un'unghia, la miccia dei capelli, diventare il nodo di lanugine che sposta da un capo all'altro della casa il suo peso fino a perderlo(80)

Lo spazio che il soggetto deve sforzarsi di occupare è quello del margine, di cui viene fatto l'elogio: «Dicono (l'ho detto anche io) che occorre raccogliersi ma mi chiedo come. Dove invece lo sappiamo: negli angoli»(81). Non è infatti lo spazio in sé, ad essere nemico, ma lo spazio in cui troppo lucidamente si manifesta, come un ospite indesiderato, la coscienza di sé, e di conseguenza il pensiero: «Un pulsante nascosto nel cervello aveva messo in moto il terrore e tutto cantava che non esisteva lo spazio che non c'era un posto dove far smettere il pensiero»(82); «questa camera infatti è migliore dei pensieri che tormentano o attraversano la mente [...] Solo i pensieri in questa pace stormiscono con le loro voci [...] Meglio rivolgersi altrove: vicino alla vetrata dondolano rovi grigi»(83).

Ciò detto, è opportuno precisare che non necessariamente questa operazione di «dissoluzione»(84) è associata ad ambienti naturali idealizzati o tradizionalmente bucolici, anzi. In «Piazza del riposo dall'io. Shibuya», la «Speranza che deriva dallo spossamento»(85) è ambientata all'interno di uno spazio antropico per eccellenza, Shibuya, un quartiere di Tokyo tra i più affollati della città: «È un luogo di riposo dall'io, qui non c'è bisogno di pregare per diventare nulla. Il nulla è la percezione dell'irrelevanza del corpo e della mente nel traffico»(86). Si può dunque scomparire anche a Shibuya, approfittando di quel privilegio dell'anonimato che già Baudelaire attribuiva alla folla.

Tuttavia, non si può non rilevare come la massima conseguenza di questo ragionamento sulla dissoluzione sia raggiunta in quei passi, invero numerosi all'interno del libro, in cui Anedda spinge il pensiero fino ad immaginare lo scenario felicemente catastrofico di un mondo finalmente libero dall'uomo, di una natura che cresca indisturbata e senza spettatori. In «Folto», l'autrice si chiede: «Dunque dobbiamo parlare solo delle cose senza specie umana, solo sassi e vallate, natura inanimata, natura senza orrore? Proviamo. Togli i passeggeri e i treni e i rovi si fanno strada, prima con cautela poi coprono il terreno...»(87), mentre in «Colline», domanda:

Forse non dovremmo contrastare nulla ma assecondare l'estinzione? Uomini e animali sono solo il 2,7 per cento. Il resto sono piante. Un mondo senza più esseri umani e animali e abbandonato che naviga in silenzio verso il nulla, mentre restano le stelle, il cielo, le piante, l'acqua?(88)

Riconsegnare il mondo bistrattato dall'uomo antropocentrico alla natura incontaminata, però, è un'opzione tanto affascinante quanto impossibile – e forse, alla fine dei conti, nemmeno veramente auspicabile se, sempre in «Folto», togliendo l'uomo «i cani muoiono senza padroni», mentre in «Colline» «l'acquisto di una ciambella ricoperta di zucchero unita all'ascolto degli uccelli mattutini possono essere forme dei nostri paradisi qui, ora, oliati dall'abitudine della pace che sembra resistere in Occidente».

In conclusione, risulta evidente da questa breve carrellata di esempi come quella *placemindedness* che per Tally costituisce una caratteristica intrinseca dell'uomo possa essere variamente declinata a seconda delle condizioni e delle circostanze, traducendosi in una relazione tra soggetto e spazio suscettibile di variare, per qualità e intensità, all'interno di uno spettro emozionale veramente ampio. Ciò appurato, al di là dei sentimenti che queste innumerevoli geografie(89) suscitano nel soggetto, che cosa spinge l'autrice a concentrarsi così insistentemente sullo spazio? Come nota bene Donati, Anedda ricerca l'impersonalità e rifugge il pathos, ma non scrive mai fuori dal suo contesto, anzi; una buona parte della sua etica scrittorica consiste nella chiara volontà di confrontarsi con il 'politico' in senso lato, di fare i conti con l'attualità(90). A questo proposito, lo stesso Tally, che pure definisce la topofrenia come una condizione universale dell'uomo, riconosce, sulla scorta di Henri Lefebvre, che

alcuni tempi e luoghi hanno probabilmente richiesto una maggiore attenzione o consapevolezza verso i problemi di rappresentazione spaziale o di orientamento rispetto ad altri. Di conseguenza, i livelli di ansia cartografica possono variare a seconda del proprio contesto storico, sociale e spaziale, e la necessità di produrre mappe figurative può essere più o meno urgente. La nostra è, e lo è da un po' di tempo, un'epoca di accentuata spazialità(91)

Partendo dal presupposto che la nostra è un'epoca di «accentuata spazialità», e che il confronto con simili tematiche costituisce una costante nella produzione di Anedda(92), non pare azzardato ipotizzare che quell'ansia spaziale connaturata nell'uomo che si traduce in un istinto a produrre delle mappe venga amplificata, nel caso specifico di *Geografie*, dai particolari avvenimenti storici che hanno accompagnato almeno in parte la stesura del libro, e cioè da quell'epidemia di Covid-19 a cui sono espressamente dedicati alcuni testi(93). *Geografie* non è un libro *sul* Covid; Anedda è molto attenta a non renderlo tale, pronunciandosi in maniera critica sull'iperproduzione che è coincisa con il periodo del confinamento: «Per non scrivere in modo avventato di questo periodo, da uno dei ferramenta ho comprato la cartavetrata per scartavetrare una sedia. Ora dopo ora la sedia si schiarisce, la vernice vola, il legno torna se stesso»(94). Anche in questo caso, le sue armi sono la distanza e la misura. Tuttavia, lo si può interpretare come un libro che nasce *dal* Covid, o meglio, come un libro inevitabilmente influenzato dalla particolare situazione spazio-temporale in cui è stato pensato e scritto. In una situazione di inedita e generalizzata chiusura, che ha avuto l'effetto immediato di rimpicciolire lo spazio vitale al perimetro della casa o addirittura a quello della singola stanza, facendoci precipitare in un tempo insieme infinito e piatto(95), possiamo immaginare la scrittura di Anedda come un tentativo di sporgersi 'dal balcone del corpo'(96) per ribaltare la chiusura in apertura, chiamando a raccolta in un unico punto tutti gli spazi e tutti i tempi possibili. Il libro è sostenuto dall'originaria convinzione che

il mondo esterno distrae dal dolore, se ne fai un resoconto. Potresti essere in Islanda o verso le isole Shetland. Viaggi, hai viaggiato. Il tuo presente espanso sta raccogliendo questi dati, registra, proietta pezzi del passato, sul futuro a pochi passi da te(97)

Un libro straniero

Durante l'epidemia di Covid-19, abbiamo assistito ad una fioritura di riflessioni sullo spazio, e soprattutto su quelle case che ci siamo trovati ad occupare più di quanto avessimo mai fatto in precedenza. Lo spazio domestico è molto presente anche nei testi *di Geografie*, così come in tutta la produzione dell'autrice. Già Donati insiste sulla sua intrinseca polisemia, annotando le diverse declinazioni che esso può assumere in Anedda: la casa-prigione, la casa-rifugio, la casa-osservatorio, e così via(98). In netta opposizione a Tuan e ad altre gioiose fenomenologie dello spazio domestico, come quella di Bachelard(99), in cui la casa rappresenta lo spazio topofilico per eccellenza, anche in *Geografie* sono presenti tutti i diversi 'volti' della casa. Anch'essa, intera o nelle sue singole parti, può assurgere di volta in volta a diverse funzioni, evocando in chi si trova ad abitarla sentimenti contrastanti. La cucina, per esempio, continua ad essere per Anedda una porzione di spazio tendenzialmente salvifico(100):

(In cucina dove le cose sono più usuali, riconoscibili). In una cucina si ha l'impressione di sopravvivere, il fuoco sorvegliato, il fresco o il calore. Immagini, alcune vissute, altre no, anche brandelli, ritagli di giornali e riviste, case altrui, cucine altrui magari intraviste da una finestra, da una porta aperta e poi smontate, rimontate. L'acqua bolle, qualcuno racconta, fa freddo. Abbiamo bisogno d'altro? L'agire rotola fuori, schizza sull'asfalto e rivela la sua infondatezza. L'abitudine fa preparare un pasto, l'abitudine dà il ritmo alle nostre vite altrimenti votate al disordine(101)

Anche la casa può caricarsi di una valenza positiva, nella misura in cui è possibile farne un osservatorio da cui studiare e accogliere il mondo(102), gestire e smistare i rapporti dialettici tra il dentro e il fuori. «Chi è rimasto a lungo a casa, soprattutto da giovane, ha sviluppato la capacità di tendere l'orecchio verso il mondo»(103). Infatti, se da un lato si potrebbe essere tentati di definire *Geografie* come un semplice libro di viaggi, dall'altro molte delle riflessioni presenti nel libro sono attraversate da una saggezza quasi pascaliana. Anedda condivide la massima del filosofo francese

per cui tutta l'infelicità dell'uomo deriverebbe dalla sua incapacità di starsene nella sua stanza da solo, e nota come «per molti sia impossibile restare chiusi in silenzio in una stanza senza aver nulla da fare»(104). In opposizione a questa smania, proprio dal recinto della stanza vengono messi in atto degli esercizi di domesticità e di immobilità forzata («quando è tempo di fermarsi, fermati, resta immobile fino a non sentire più il corpo»(105)), che sono soprattutto esercizi di osservazione e di ascolto: «oggi abbiamo passato l'intera mattina ad ascoltare al buio i rumori»(106). Nei momenti riconosciuti come accidiosi, viene prescritta come un farmaco la saggezza di San Basilio, secondo cui bisogna «[restare] nella stanza finché tutto non passa»(107). La stanza può anche essere un luogo dove «stilare un elenco dei piaceri» di tipo più epicureo che cristiano, verso una condizione ideale di atarassia e di aponia: «apriamo le finestre [...] ecco l'aria che entra e non è fredda, ecco il traffico e le voci dei passanti, un gabbiano che sorvola lo spiazzo e punta verso il fiume, il terrazzo pieno di sole, la pianta di pomodori che forse darà frutti, e sopra ogni cosa – non dimenticare la capacità di dimenticare (tra poco) il dolore di ieri»(108).

Ciò detto, quello domestico è chiaramente un equilibrio instabile, e la casa-osservatorio/rifugio può facilmente incrinarsi, mostrando, per citare Natalia Ginzburg, «l'altro volto vero della casa, il volto atroce della casa crollata»(109). Per Anedda si tratta dei «Luoghi del terrore domestico», quando la casa diventa improvvisamente una sorta di palude in cui risulta difficile tanto restare quanto fuggire:

Esiste il terrore senza motivo di uscire da una casa sconosciuta dove per altro non si sta bene e l'impossibilità di uscire all'aperto anche se lo si desidera. La disarmonia dei gesti segnala la paura crescente anche se la tana è scomoda e non particolarmente cara. [...] Paura di un luogo, di un clima, di un'atmosfera, paura di restare e paura di partire(110)

Ritorna qui il lato oscuro della topofrenia, che si traduce in un'ansia spaziale e immotivata, simile all'*Angst* heideggeriana. L'insieme delle disposizioni emotive che si coagulano attorno allo spazio della casa si complica e si sventaglia ulteriormente quando si considera che l'esperienza topofilica è spesso subordinata alla possibilità di soggiornare in stanze temporanee, non proprie, affittate, che arrecano sollievo proprio perché prive di quei legami emotivi tanto decantati dalle fenomenologie felicemente domestiche:

Vivo in una casa a Fara per qualche giorno. Vivo nella casa di un paesino in Salento per qualche giorno. Vivo in un piccolo albergo nella cost vicino a Brindisi, vivo in un albergo grande vicino a Genova [...] Vivo in un b&b a Reggio Emilia. Vivo per poche ore immersa nel fresco delle doppie finestre, dell'aria condizionata, dormo tutto il pomeriggio tra le lenzuola bianche su un letto bianco in silenzio e solitudine. Non voglio uscire nella calura del mondo, delle chiacchiere, dei fraintendimenti(111)

Anche durante una vacanza a Samos si ripropone la stessa magia, e «tornando a casa, quella che per una settimana sarà casa, nelle strade buie ma senza minacce [...] ora dal balcone si vede la costa opposta, la vicina-lontana Turchia sfavillare, anche questa stanza con un piccolo bagno e una cucina a gas si libera di ogni peso»(112).

In ogni caso, la pace domestica è una condizione effimera, perché - in una riformulazione contemporanea della *strenua inertia* oraziana - «la realtà dei viaggi è che sogni di tornare a casa e la realtà della casa è che ne sei scacciata, a meno di non voler morire proprio tra quelle mura»(113). Tuttavia, forse diversamente da Orazio, il quale finì per abbracciare completamente, almeno verso la fine della sua vita, un'ideale di tranquillità stanziale, l'autrice ha ben chiara la consapevolezza che «muoversi fa parte del nostro divenire, che siamo nell'aria e ci scambiamo le molecole»(114).

Così, più che rifugiarsi nella monotonia potenzialmente opprimente della casa-focolare(115) e in una dimensione tradizionale di domesticità, il libro elegge a suoi numi tutelari la forma dell'erranza(116) e la figura del viandante(117). È dalla capanna di Basho, «dalla tenda improvvisata del viandante» che «a distanza di secoli ci raggiunge non la miseria ma una forma di conforto»(118). Questa forma di conforto altro non è che l'avverarsi di una relazione topofilica del soggetto con lo spazio che lo circonda, e diventa paradossalmente più acuta quando ci si trova in

terra straniera, dove può trasformarsi addirittura in un senso di pace: «Il viaggiatore riposa dove ha trovato alloggio. A volte si può trovare pace anche in terra straniera»(119). La pace garantita dalla terra straniera ha delle motivazioni anche acustiche e linguistiche, se «c'è pace nello stare in un luogo dove non si aspettano che tu conosca la loro lingua e in cui ci si esprime in un'altra che la traghetta senza sforzo»(120). Questo avviene perché, se l'identità costituisce un peso(121), nel lasciare la propria lingua per un'altra si concretizza il breve ma benvenuto sollievo di smettere di essere se stessi, e - seguendo la lezione di Laerte - «non percepirsi diversi dagli elementi»(122).

Nell'impalcatura di significati imbastita dai testi di *Geografie*, errare non significa dunque non avere una casa, ma saper fare una casa in ogni luogo(123): «mi addormento all'ombra di un tiglio mezz'ora prima di prendere la macchina e di andare in aeroporto. Dormo spesso così anche di giorno coprendomi con un cappotto. Dall'inclinazione al barbonismo viene sollievo»(124). Il senso ultimo del libro non andrà allora individuato nella vana ricerca di un'appartenenza, ma al contrario, per usare una categoria proposta da Manuela Verduci, in una dichiarazione di stranierità militante.

Nel suo *Stranierità. Una filosofia dell'altrove*, Verduci parte da alcune categorie chiave del pensiero di Heidegger e dall'opera di Bloomenberg per poi suggerire, con il neologismo di stranierità modellato sul lemma tedesco di *Fremdheit*, un'inedita e originale modalità di stare nel mondo, che il soggetto contemporaneo dovrebbe attuare tanto nella pratica filosofica quanto nella vita quotidiana. La stranierità è qui concepita in senso tanto geografico quanto intellettuale. Smarcandosi da una visione riduttiva dello straniero come nemico, la giovane filosofa calabrese propone un nuovo modo di pensare l'alterità oggi. In questo contesto, la stranierità viene definita come

il tentativo di rioccupare la categoria dello spaesamento, disvelandone il potenziale rivoluzionario, non in senso ingenuamente emancipatore, ma più precisamente come dispositivo del cominciamento, come una cesura del sempre-già saputo, come una feconda fonte di irrequietezza(125)

Così come avveniva con la topofrenia nel saggio di Tally, anche in questo caso l'irrequietezza che deriva dallo spaesamento è definita «feconda». È vero, la condizione nel non-essere-a-casa è primariamente fonte di disorientamento, quindi - almeno in un primo momento - di angoscia e di malessere. Ma è proprio «attraverso l'esperienza dell'indecifrabilità del mondo, causata dal radicale cambio di paradigma che ci si trova ad affrontare, che si viene bruscamente confrontati, in prima istanza, con l'esistenza stessa di un paradigma»(126). In questa prospettiva, soltanto chi si fa straniero ha la possibilità di praticare la filosofia e porsi delle domande(127). Ci imbattiamo in un esempio veramente calzante di questa «cesura del sempre-già saputo» leggendo la prosa intitolata «Lesbos», scritta in occasione di una visita presso l'isola greca, all'onore delle cronache, più che per le sue attrazioni turistiche, per gli ingenti flussi migratori di profughi siriani da cui è stata travolta in seguito alla guerra civile. Il testo si apre con una dichiarazione di intenti piuttosto ingenua, improntata ad una forma di turismo tra il naturalistico e l'intellettuale: «Volevo scrivere di un'isola che non fosse nata dalla separazione ma emersa dall'acqua e scavata dalla lava. [...] Volevo vedere i luoghi di Alceo e di Saffo. Volevo vedere la foresta pietrificata e Mitilene ed Eressos, dove sono nati il pittore Teofilo e il filosofo Teofrasto e appunto Saffo»(128). La cesura, però, accompagnata dalla presa di coscienza di una netta discrepanza tra quello che ci si aspettava di trovare nello spazio e quello in cui effettivamente ci si imbatte, è quasi immediata: «Bene – mi sono detta – la situazione non è drammatica come dicono, possiamo affrontare questi sguardi, andare in vacanza. Mi sbagliavo»(129). L'incontro con l'alterità è per definizione violento e senza filtri

Di colpo siamo dovuti andare a passo d'uomo, la strada infatti era fitta di persone, uomini, donne e questa volta anche molti bambini [...] Ci ha impietrito l'impotenza di fronte ad una realtà vista senza lo schermo del televisore, oltre il vetro, la concretezza dei bisogni, del cibo, della paura.(130)

Soltanto abbandonando i propri comodi preconetti sulla soglia dell'isola reale può avvenire che lo scontro con l'altro si tramuti in intesa, concretizzata qui in uno scambio di sguardi: «ho visto un uomo provocare un giovane siriano gridandogli *what do you want* [...] lui non ha reagito, avrebbe potuto fracassare facilmente la testa al suo aggressore. Ha visto che io avevo visto e mi ha sorriso mitemente»(131). La capacità di mettersi nei panni dell'altro, di modificare il proprio orizzonte di attesa anche se quello che si vede non è facile da accettare o da elaborare: è questo il dono più prezioso della stranierità così come la intende Verduci, e Anedda con lei. Il testo su Lesbos è un vero e proprio percorso di agnizione, ed offre una preziosa via d'uscita a uno sguardo prima offuscato dall'anestesia del privilegio. Alla fine di questo percorso, si giunge alla conclusione che «forse l'unica cosa che gli esseri umani possono fare è imparare e imparando cambiare, guardando davvero le persone negli occhi, una a una»(132).

Le riflessioni di Verduci trovano dunque, nelle pagine di *Geografie*, un perfetto corrispettivo letterario. Ritroviamo in Anedda quel «relativismo prospettico militante» che «è esercizio proprio dell'*étranger* contemporaneo»(133). In «Come se non fossi io», Anedda formula il suo personale manifesto di stranierità:

Per un semplice motivo del destino non trovo un luogo, uno spazio, una casa che davvero mi appartenga, per questo viaggiare, annotare in fretta qualcosa e ordinarlo è diventato naturale. (La poesia non è una casa semmai è una gabbia toracica con le ossa curve che danno aria per respirare)(134)

In coda a questo ragionamento, è interessante notare come, nel caso di Anedda, la riflessione sulla stranierità e sul viaggio chiami con sé, quasi automaticamente, un'equivalente riflessione sulla scrittura e sul linguaggio. Si potrebbe leggere *Geografie* anche nei termini di un'*ars poetica*, la cui regola aurea è rintracciabile nel proposito di scrivere sempre da una posizione dislocata: non dalla parte dell'io, ma dalla parte dell'altro (nelle sue forme umane, animali e vegetali); non guardando al proprio ombelico, ma al mondo nelle sue varie forme. Solo assumendo questa posizione straniata e straniera, la scrittura può assolvere al suo vero compito. «Perché scriviamo?», si chiede Anedda. La risposta ha il carattere di un'apertura, di un servizio: «Non per lasciare le nostre tracce, ma perché le cose così disperatamente irreali e fugaci si attardino ancora un po' nel mondo»(135).

Conclusione come cominciameto

Lungo il corso di queste pagine, abbiamo cercato di mostrare come *Geografie*, l'ultimo libro di Antonella Anedda, si presti ad essere interpretato alla luce di due categorie spazialmente connotate, la topofrenia di Tally e la stranierità di Verduci. Si tratta di due concetti che non rifiutano, ed anzi accolgono in sé, una serie di contraddizioni: la topofrenia, nel suo tentativo di definire il particolare rapporto di tipo emotivo che intercorre tra il soggetto e lo spazio che lo circonda, è capace di includere in sé esperienze molto diverse tra loro, in uno spettro che va dal topofilico al topofobico; la riflessione sulla stranierità di Verduci rappresenta, tra le altre cose, un modo per abbattere quelle barriere spesso soltanto ideologiche e troppo impermeabili che separano l'io dall'Altro, impedendo al soggetto di fare un'esperienza veramente autentica e feconda del mondo. Per queste loro caratteristiche, entrambe si rivelano due strumenti più di altri efficaci per dar conto dei significati profondi di un libro che, come abbiamo visto, si sottrae ad ogni facile definizione, affrontando in maniera non scontata la questione sempre più urgente dello spazio nel mondo contemporaneo. Il rapporto di Anedda con il circostante è senz'altro topofrenico, e cioè informato da quella *placemindedness* che viene definita da Tally come una costante consapevolezza di sé nello spazio, la quale può assumere – diversamente da altre visioni più ingenuamente positive – delle forme emotive tanto di ansia quanto di sollievo. La categoria della stranierità è invece efficace per descrivere il tipo di relazione che il soggetto – inteso sia come vivente sia come scrivente – instaura con ciò che sta fuori da sé. Anche per Anedda, assumere una posizione straniata e straniera nei confronti del mondo è l'unica via di accesso ad una sua comprensione.

Con la consapevolezza che ogni domanda sul senso esige per sua natura risposte inappaganti e incomplete, e che l'erranza per definizione non ha fine, perché «il procedere non ha casa»(136) e

«c'è uno spazio prima del compimento»(137), siamo giunti alla fine di quello che abbiamo definito, non a caso, un percorso. Così, in conclusione, facciamo nostra la lezione di *Geografie* per cui «il mutamento non è mai l'ultimo»(138). Dunque, «ricominciamo».

Camilla Marchisotti

Note.

- (1) Antonella Anedda. *Geografie*, Milano, Garzanti 2021.
- (2) Riccardo Donati. *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma Carocci editore 2020, p. 17.
- (3) Daniele Giglioli, nella sua recensione al libro sulla "Lettura" del "Corriere", definisce i testi che compongono *Geografie* come dei «percorsi in prosa». Daniele Giglioli. *Certe geografie non vanno in ordine*, "la Lettura", "il Corriere della Sera", 27, 13 giugno 2021.
- (4) Da qui in poi, italianizzata in 'topofrenia'.
- (5) Robert T. Tally Jr. *Topohrenia. Place, Narrative and the Spatial Imagination*, Bloomington, Indiana University Press 2019.
- (6) Manuela Verduci. *Stranierità. Una filosofia dell'altrove*, Firenze, Editrice Clinamen 2017, p. 9.
- (7) «La trasgressione corrisponde all'attraversamento di un limite al di là del quale si estende un margine di libertà. Se si trasforma in un principio permanente, si converte allora in trasgressività. Lo sguardo trasgressivo è costantemente diretto verso un orizzonte che emancipi dal codice e dal territorio che funga da campo di applicazione dell'orizzonte stesso (l'istanza, la circoscrizione ecc.). Ma la trasgressione risiede anche nello scarto, nella traiettoria nuova, imprevedibile. È centrifuga perché fugge dal cuore del sistema, dallo spazio di riferimento», Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando 2009, p. 70.
- (8) Anedda ci ha abituati a tali sperimentazioni, e «nei suoi volumi gli steccati dei generi sono di continuo superati attraverso la costruzione di organismi testuali proteiformi, porosi», R. Donati, *op.cit.*, p. 9.
- (9) Corrado Benigni. *Geografie, Antonella Anedda*, "Doppiozero", 12 aprile 2020.
- (10) D. Giglioli, *art. cit.*
- (11) «From the Renaissance onward, time in Europe was steadily losing its repetitious and cyclical character and becoming more and more directional. The image of time as swinging pendulum or as circular orbit ceded to the image of time as arrow», Yi-Fu Tuan. *Space and Place: the perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1977, p. 122.
- (12) A tale proposito, si veda ancora la bella recensione di Daniele Giglioli, che propone vari modi di leggere il testo. D. Giglioli, *art. cit.*
- (13) Gianni Celati. *Dieci lettere a Daniele Benati (1988-1993)*, Nunzia Palmieri (a cura di), "Griselda online", 16, 2016-2017, pp. 4-5.
- (14) *Ibidem*.
- (15) Anedda stessa dichiara, in numerose interviste, di aver scritto il libro lanciando le monete dei *Ching*. Si veda a titolo di esempio, quella per residenze Poetiche, con Fabio Prestifilippo e Matteo Galluzzo, visionabile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=6Cmkemdd97s>.
- (16) A. Anedda, *op.cit.*, p. 67.
- (17) Cfr. nota 10.
- (18) Il titolo della prosa è «Valle, pozza d'acqua», A. Anedda, *op. cit.*, pp. 11-12.
- (19) «In fact, although certain narratives may be more ostensibly cartographic than others, all may be said to constitute forms of literary cartography», ma anche «a narrative is simultaneously something that maps and something to be mapped», R. Tally, *op cit*, pp. 30-32.
- (20) La figura del viandante, non a caso, è ricorrente nel libro.
- (21) Il corsivo è mio.
- (22) A. Anedda, *op.cit.*, p. 154.
- (23) Italo Calvino. *Lezioni americane*, Milano (Milano), Mondadori (Garzanti), 2013 (1988), pp. 103-122.
- (24) R. Donati, *op.cit.*, p. 50.
- (25) A. Anedda, *op.cit.*, p. 52.
- (26) I. Calvino, *op. cit.*, p. 119.
- (27) A titolo di esempio di veda A. Anedda, *op. cit.*, p. 83.
- (28) *Ibidem*, pp. 20-21.
- (29) Daniele Giglioli, *art. cit.*
- (30) A. Anedda, *op.cit.*, p. 7.

- (31) Il riferimento è al titolo di un saggio del geopolitico tedesco Schlögel. Karl Schlögel. *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Milano, Mondadori 2009.
- (32) Jo Guldi, *What is the Spatial Turn?*, “Scholars Lab - University of Virginia Library”, 2011, <https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/>; R. Tally, *op.cit.*, pp. 36-39.
- (33) Nella prosa intitolata «Appostamento» si legge: «Studiare il cambiamento della luce a seconda dell’ora del giorno applicandolo agli alberi del parco. Appostamento è un verbo militare per spiare le modificazioni, vederle meglio, più profondamente, più intensamente», A. Anedda, *op. cit.*, p. 18.
- (34) R. Tally, *op.cit.*, pp. 17-35.
- (35) Y. Tuan. *Space and Place, op. cit.*
- (36) Yi-Fu Tuan. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*, Englewood Cliffs, Prentice Halls 1974.
- (37) «For Tuan, a discrete or recognizable portion of otherwise undifferentiated space becomes a place when it occasions a pause, a resting of the eye or the stimulation of some other sense, at which point that now discrete spot becomes imbued with value and meaning», R. Tally, *op. cit.*, p. 17. Il saggio in questione non è stato ancora tradotto in italiano: la traduzione è mia.
- (38) *Ibidem*, p. 18.
- (39) «From the stability and security of place we are aware of the openness, freedom and threat of space, and vice-versa», Y. Tuan, *Space and place, cit.* p. 6. La traduzione è mia.
- (40) In *Geografie*, la descrizione prevale sulla narrazione. «La salvezza si chiama: descrizione», A. Anedda, *op. cit.*, p. 138.
- (41) Il susseguirsi, ma anche il sovrapporsi, di queste tre operazioni è ben esemplificato nel già citato «Appostamento»: «Nulla sia nella mente che prima non sia nello sguardo? [...] Dove sono se non nella memoria di un giorno di pioggia come questo di oggi in cui ho attraversato (che mese era? dicembre? dicembre), un piccolo giardino di periferia», *ibidem*, p. 18.
- (42) A proposito di transtemporalità e di presente esteso, si noti l’accostamento di due termini temporalmente sfasati, incoerenti, come l’avverbio di tempo presente «adesso» e l’imperfetto «pioveva».
- (43) *Ibidem*, p. 79.
- (44) *Ibidem*, p. 18.
- (45) *Ibidem*, p. 34.
- (46) *Ibidem*, p. 48.
- (47) *Ibidem*, p. 68.
- (48) *Ibidem*, p. 96.
- (49) R. Tally, *op. cit.*, p. 20.
- (50) *Ibidem*.
- (51) «Places are endowed with deeply personal and subjective meanings», «they are invested with profoundly affective or emotional content for the subject that perceives, moves about, and in the broadest sense inhabits those spaces that have become demarcated and identified as places», *ibidem*.
- (52) Marc Augé. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera 2009.
- (53) *Ibidem*.
- (54) Tally ricorda, tra gli altri, Dylan Trigg e Nicholas Entrikin, *ibidem*, pp. 21.
- (55) «Essentially homey, familiar or loved», *ibidem*, p. 21.
- (56) «One cannot help feeling that this perspective on space ignores the more angst ridden or menacing features of certain places [...] Even familiar places might engender in the subject feelings of fear and loathing», *ibidem*.
- (57) «Painful or unpleasant emotional responses to places and space, and not limit itself to topophilic relations», *ibidem*, p. 22.
- (58) «A constant and uneasy placemindedness that characterizes a subject’s interactions with his or her environment, which is itself so broadly conceived as to include the lived space of any given person experience [...] as well as the abstract space whose representation is beyond any one individual’s ken. [...] Though it may be experienced most keenly in those moments of disorientation, a persistent placemindedness as well as a need to map are constant features of our existence», *ibidem*, pp. 1, 2.
- (59) «A profound sense of unease, anxiety or discontent. Even in the more familiar or homey zones of being-in-the-world, we are nevertheless still cognizant of and affected by the sense of estrangement – even when we are at home we maintain our awareness of the unfamiliar, the unheimlich, and a subtle yet visceral feeling of spatial anxiety subtends our thought and actions. This might be thought as the fundamental impetus behind the desire for mapping, which is also the desire for narrative. In contrast to Tuan’s mostly sweet and light topophilia, this sensibility or affect is not always pleasant, homely, or secure, but rather takes place in a wildly oscillatory but often systemic array of forces that determine the relationship between the subject and the social or even cosmic totality», *ibidem*, p. 23.

- (60) All'interno della «Stanza 344», che è lo scenario su cui si apre la prosa intitolata «Stare fermi», «il buio [...] sembrava interminabile e la notte carica di ansia immotivata», mentre in «Luoghi del terrore domestico» viene citato «il terrore senza motivo di uscire da una casa sconosciuta dove per altro non si sta bene», A. Anedda, *op. cit.*, p. 87, p. 82.
- (61) M. Verduci, *op. cit.*, p. 27.
- (62) A. Anedda, *op. cit.*, p. 93.
- (63) *Ibidem*, p. 92.
- (64) Georges Perec. *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël 1975.
- (65) A. Anedda, *op. cit.*, pp. 11-13.
- (66) *Ibidem*, p. 53.
- (67) *Ibidem*, p. 58.
- (68) *Ibidem*, p. 82.
- (69) *Ibidem*, p. 78.
- (70) *Ibidem*, p. 25.
- (71) *Ibidem*, p. 122.
- (72) *Ibidem*, p. 147.
- (73) *Ibidem*.
- (74) R. Donati, *op. cit.*, p. 39.
- (75) A. Anedda, *op. cit.*, p. 63.
- (76) Nella scrittura, la dissoluzione si traduce innanzitutto con la ricerca di una distanza, della massima impersonalità, se è vero che «tutta l'opera di Anedda è segnata dallo strenuo tentativo di sottrarsi quanto più possibile al narcisismo di chi dice io», R. Donati, *op. cit.*, p. 14. Anche in *Geografie* persiste il rifiuto di qualsiasi lirismo o sentimentalismo; la regola aurea è «evitare il magnifico se non favorisce la verità», A. Anedda, *op. cit.*, p. 50. È una posizione riassumibile nel concetto - ricorrente in tutto il libro - di modestia, che si fa regola di scrittura e di vita: «la modestia è la grandezza del piccolo» e rimanda etimologicamente sia al ritmo sia alla misura, *ibidem*, p. 48. Si percepisce qui il debito con certe lezioni antiche come l'ormai proverbiale *in tenui labor* di Virgilio o *l'est modus in rebus* oraziano.
- (77) L'opera di Anedda è il tentativo di «fare della vita un'esperienza di alleggerimento», R. Donati. *op. cit.*, p. 14.
- (78) A. Anedda, *op. cit.*, p. 86.
- (79) Mario De Santis, nella sua recensione al libro, lo definisce «un costante diario di una fuoriuscita da questa spinta soggettiva, verso il mondo». Mario De Santis, *In viaggio sulla mappa della vita*, «Huffpost», 11 maggio 2021.
- (80) A. Anedda, *op. cit.*, p. 85.
- (81) *Ibidem*, p. 36.
- (82) *Ibidem*, p. 72.
- (83) *Ibidem*, p. 7.
- (84) Dissoluzione è parola chiave del libro, ed è anche uno degli esagrammi del libro dei *Ching*, lo Huang, che infatti «non ha nulla di macabro», *ibidem*, p. 8. Altre parole che rimandano allo stesso concetto, oltre alla già citata modestia, sono la «vuotezza» e lo «sgretolarsi», che «significa putrefazione ma anche cambiamento», *ibidem*, p. 21
- (85) *Ibidem*, p. 16.
- (86) *Ibidem*, p. 79.
- (87) *Ibidem*, p. 81.
- (88) *Ibidem*, p. 81. Anche se il discorso sugli animali è più complesso di quanto non sembri. Proprio la pervasiva presenza degli animali nel libro si potrebbe considerare come una sorta di corollario a questa fantasmagoria sulla scomparsa dell'uomo. Un esercizio ricorrente è infatti quello di abbassare l'asticella della coscienza a considerare da vicino forme animali tra le più minime, come le formiche o le cornacchie.
- (89) La scelta del plurale nel titolo è parlante.
- (90) R. Donati, *op. cit.*, pp. 66-71.
- (91) «Certain times and places have likely called for a greater attention to or awareness of problems of spatial representation or orientation than others. Consequently, levels of cartographic anxiety may vary depending on one's historical, social and spatial situation, and the need to produce figural maps may be more or less urgent. Ours is, and has been for some time now, an epoch of enhanced spatiality», R. Tally, *op. cit.*, p. 3.
- (92) Si veda, ad esempio, Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, «Arabeschi Rivista Internazionale di studi su Letteratura e visualità», 5, gennaio-giugno, pp. 23-35.

- (93) Significativo che lo stesso Tally abbia sentito il bisogno di tornare a riflettere su alcuni concetti già affrontati nel suo saggio sulla topofrenia, rileggendoli in chiave pandemica nel contesto di una conferenza significativamente sottotitolata «Spatiality in the time of lockdown». Robert T. Tally Jr. *Topophobia and social distancing; or, Spatiality in the time of lockdown*, “CASiLaC - Rethinking Spatial Humanities Research Cluster”, UCC University College Cork, 22 marzo 2020. Qui la locandina dell’evento e l’abstract dell’intervento, non ancora pubblicato in cartaceo: <http://casilac.ie/portfolio-item/topophobia-and-social-distancing-or-spatiality-in-the-time-of-lockdown-robert-t-tally-jr/>.
- (94) A. Anedda, *op. cit.*, pp. 40-41.
- (95) Anche Alessandra Pagliaru fa riferimento all’humus inevitabilmente pandemico da cui il libro nasce, e alle condizioni spazio-temporali particolari con cui deve gioco-forza confrontarsi, individuando in *Geografie* il tentativo di «liberarsi dall’angoscia cumulativa di un tempo che, in particolare da un anno a questa parte, ha schiacciato la propria spirale fino a farci dimenticare che il mondo esiste nonostante tutto, e i corpi anch’essi premendo su spiazzi e vie disabitate». Alessandra Pagliaru, *Antonella Anedda. Se lo spazio e il mondo ci consolano del tempo*, “il manifesto”, 30 marzo 2021.
- (96) Per parafrasare il titolo di una silloge della stessa Anedda.
- (97) A. Anedda, *op. cit.*, p. 52.
- (98) R. Donati, *op. cit.*, p. 47.
- (99) Gaston Bachelard. *La poétique de l’espace*, Paris, Les Presses universitaires de France 1957.
- (100) R. Donati, *op. cit.*, pp. 50-51.
- (101) A. Anedda, *op. cit.*, p. 95.
- (102) La casa in Anedda è «uno spazio inevitabilmente transitivo, perché il mondo vi entra e vi esce tramite la porta, la finestra, il balcone, [...] i mezzi di comunicazione di massa». R. Donati, *op. cit.*, p. 47.
- (103) A. Anedda, *op. cit.*, p. 11.
- (104) *Ibidem*, p. 14.
- (105) *Ibidem*, p. 32.
- (106) *Ibidem*, p. 14.
- (107) *Ibidem*, p. 9.
- (108) *Ibidem*, p. 35.
- (109) Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi 2015 (1962), p. 52.
- (110) A. Anedda, *op.cit.*, p. 82.
- (111) *Ibidem*, p. 80.
- (112) *Ibidem*, pp. 29-30.
- (113) *Ibidem*, p. 109.
- (114) *Ibidem*.
- (115) Ha ragione Donati quando, parlando della casa-focolare, precisa che Anedda anche quando ne canta le lodi «non dimentica le generazioni di donne trattenute (a forza o per consuetudine) nel perimetro di due stanze, per le quali è stato impossibile distaccarsi dallo spazio e dal ruolo imposti loro», R. Donati, *op. cit.*, p. 52.
- (116) Già Donati nota come «l’erranza e la marginalità, l’andare a tentoni del poeta-viandante nella notte della storia e dell’esistenza – in spazi percorsi non solo in orizzontale, guardando la vastità del cielo, ma anche in verticale, verso le oscure profondità della terra – sono elementi che trovano costante accoglienza nella scrittura di Anedda», *ibidem*, p. 15.
- (117) Viandanti, viaggiatori e pellegrini: ne vengono citati molti, da Basho a Montaigne, da Marco Polo a Guglielmo di Rubruck.
- (118) A. Anedda, *op. cit.*, p. 78.
- (119) *Ibidem*, p. 109.
- (120) *Ibidem*, p. 73.
- (121) «L’indistinzione cura quello che ci fa davvero soffrire: essere individui, individuabili. Veniamo dal buio», *ibidem*, p. 107.
- (122) *Ibidem*, p. 27.
- (123) «Essere a casa nell’errare», M. Verduci, *op.cit.*, p. 99.
- (124) A. Anedda, *op. cit.*, p. 97.
- (125) M. Verduci, *op. cit.*, p. 9.
- (126) *Ibidem*, p. 14.
- (127) *Ibidem*, p. 58.
- (128) A. Anedda, *op.cit.*, p. 127.
- (129) *Ibidem*, p. 128.
- (130) *Ibidem*, p. 130.
- (131) *Ibidem*, p. 131.

- (132) *Ibidem*, p. 134.
(133) M. Verduci, *op. cit.*, p. 18.
(134) A. Anedda, *op. cit.*, p. 108.
(135) *Ibidem*, p. 132.
(136) *Ibidem*, p. 119.
(137) *Ibidem*, p. 154.
(138) *Ibidem*, p. 154.

LA POESIA ANEDDIANA COME RESPIRO PASTORALE

Lungi dall'essere puro e sterile idillio di una presunta natura incontaminata che fu, la poesia di Antonella Anedda si confronta con la sostanza stessa della natura, fatta di un divenire lucreziano(1) e di uno spazio condiviso da tutti i *realia*, compreso l'essere umano. Renderne conto, secondo Anedda, significa innanzitutto abbandonare qualsivoglia prospettiva antropocentrica, *conditio sine qua non* per esplorare, perlustrare la natura. Il presente articolo si propone di illustrare come i concetti di divenire, spazio, paesaggio e soggetto si manifestino e articolino nell'opera aneddiana, coagulandosi in una visione della poesia come lavoro artigianale teso a dare voce ai concetti evocati, come tentativo di attualizzazione della poesia pastorale, da intendersi come respiro comune con tutti i *realia* che presidiano lo spazio naturale.

L'indistinto divenire

Lungo tutta l'opera in versi (e non solo) di Antonella Anedda, il concetto di divenire occupa uno spazio tanto preponderante da non permettere qui una ricognizione esaustiva. Vale tuttavia la pena soffermarsi su un elemento cui Anedda, sin dagli esordi, affida spesso il compito di incarnare il divenire, ossia il vento. Vera e propria "dramatis personae", il campo semantico del vento è presente attraverso le innumerevoli bufere e le tempeste, le precise denominazioni dei singoli venti, la loro provenienza – se "delle isole" o "della steppa"(2) – per finire con i bollettini meteorologici apposti in epigrafe a molti capitoli della guida d'autore *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*. Simbolo di transito e metamorfosi(3), il vento diventa invece, in quella "favola d'identità più obliqua"(4) che rappresenta *Nomi distanti*, vero e proprio libro di riscritture e traduzioni dagli autori più amati, il vettore di un "paese davvero straniero"(5), fatto di voci amate, studiate, alle quali Anedda avverte la necessità di rispondere, traducendole e riscrivendole, facendosene testimone. "[C]onca di fiato"(6) che porta ciò che non è più e territorio trapuntato di "città di nuvole distrutte"(7), il vento è insomma catalogo di *historiae*, per riprendere l'anfibologico titolo della raccolta del 2018. Se tutta la materia è soggetta al divenire del tempo, di cui il vento è una sorta di ipostasi o "sigl[a] archetipal[e]"(8), lo è giocoforza anche il soggetto, inteso in primis nella sua corporeità, come emerge dai versi di *Macchina*, compresa in *Historiae*:

Ogni sette anni si rinnovano le cellule:
adesso siamo chi non eravamo.
Anche vivendo – lo dimentichiamo –
restiamo in carica per poco.(9)

Per di più, se la totalità animata o inanimata è soggetta al divenire, ne consegue che tutto si disperde, nella più naturale indifferenza: "Più ampia della perdita, più distratta, la dispersione ha a che vedere con il vento e la terra, con la vita. Si disperde una moltitudine, si disperdono le ricchezze e i popoli, si disperdono i semi"(10). Molto cari ad Anedda, i concetti di dispersione e indistinzione tornano in vari luoghi della sua opera, presentandosi nella loro terribile inesorabilità ("È questo che ci fa tremare? / questo spazio che non saprà mai nulla?"(11)), che fa di tutto e tutti delle "sagome che si muovono in un bosco"(12), ma in cui Anedda scorge la possibilità tutta leopardiana di tenersi in equilibrio di fronte alla tragicità del nulla: "L'indistinzione cura quello che ci fa davvero soffrire: essere individui, individuabili. Veniamo dal buio"(13). Una volta accettata la legge del divenire e i suoi corollari, il soggetto è pronto a una ridefinizione di sé.

Sagoma tra le sagome

Prima però di potersi ridefinire, il soggetto deve smettere i panni che l'antropocentrismo – meglio, i molteplici antropocentrismi – gli hanno cucito addosso. Di qui l'esortazione accorata di Anedda nel dialogo a tre voci con Riccardo Donati e Elisa Biagini intitolato *Poesia come ossigeno. Per*

un'ecologia della parola: “Siamo animali e organismi, lo dimentichiamo spesso nel nostro delirio antropocentrico”(14). Anedda dà corpo a questo michelangiolesco levare attraverso una serrata riflessione, non priva di nodi, bivi e ripensamenti, intorno allo statuto del soggetto parlante nella sua poesia, come sottolineato dallo stesso Donati nella sua agile ma esauriente monografia(15). Restando in tema, Maria Borio coglie nel segno quando individua nel corpo l'istanza noetica aneddiana, dato che esso “esprime il valore di un pronome di prima persona oggettivato in una pluralità corale”(16), concetto che andrebbe tuttavia esteso a tutti i corpi, a tutti i *realia*, come emerge dall'ontologia orientata agli oggetti propria della poesia di Anedda. Immerso nel divenire di uno spazio costellato di *realia*, siano essi degli oggetti veri e propri (ricco, nella poesia aneddiana, il catalogo degli oggetti domestici, definiti con una precisione che rimanda a Pascoli e alla Linea lombarda), degli animali o dei vegetali, il soggetto condivide con essi un'inesorabile finitezza che rende caduca qualsiasi postura antropocentrica. Privandosi della tara antropocentrica e accettando la propria natura transeunte, il soggetto può e “vuole diventare oggetto”(17), rinunciando così al fantasma dell'identità, al fardello del nome(18). Così ridefinito, il soggetto è insomma sagoma tra le sagome, cui “non resta che [...] non percepirsi divers[o] dagli elementi”(19). Rinunciare a qualsivoglia supremazia del soggetto, dell'umano, accettare in altri termini che “[i]n nessun luogo c'è bisogno di noi”, che “[i]n nessun tempo c'è bisogno di noi”(20), costringe il soggetto ad accettare che ciò che lo contraddistingue, il linguaggio e il pensiero, non cadono più “sopra le cose”, ma “dentro”(21) di esse.

“Lo spazio è la più interessante delle storie”

Ponendosi dentro le cose, al pari di esse, il soggetto si trova così a tu per tu con lo spazio che esse occupano, con i luoghi che esse contribuiscono a formare; entra, infine, in relazione con essi. “Costrett[o] allo spettacolo frontale”(22), il soggetto poetante aneddiano stabilisce con lo spazio e i luoghi una relazione duplice: a una prima fase perlustrativa in cui la visione ha un ruolo primordiale, ma non esclusivo, di incorporamento dello spazio e delle cose (o dei loro dettagli(23)), segue una seconda fase di rielaborazione linguistica, di materica composizione della poesia incaricata di dire gli esiti della perlustrazione, su cui sarà bene tornare. Per quanto riguarda la prima fase, la riflessione teorica non è mai disgiunta dalla prassi poetica, come si può riscontrare da quel remoto ma fondamentale “viaggio per luoghi”(24) reali e/o culturali che è *La luce delle cose* fino ad opere più recenti come *Isolatria* e *Geografie*, passando per il meno noto *Paesaggio con figure*(25). In particolare, *Geografie*, una raccolta di brevi prose dall'alto tasso poetico, si apre con una dichiarazione programmatica che corrobora quanto detto finora sul rapporto tra il soggetto aneddiano e ciò che lo circonda: “Il tempo si consuma, lo spazio meno”(26). Lo spazio è insomma la finalità del suo procedere: “Non raccontare, esplora, lo spazio è la più interessante delle storie”(27). Al contempo compreso nel *frame* osservato e a una certa distanza da esso, il soggetto poetante s'impone un'attività di perlustrazione:

Piuttosto che esplorare meglio il verbo perlustrare: non medico ma militaresco e in quanto tale confortante come sempre è la disciplina. Perlustrare ha una luce incorporata nell'etimo, si esamina rischiarando, si avanza nel territorio grazie alla luce. Perlustrare come i minatori, la loro luce incollata sul cappello, la discesa nel buio delle rocce.(28)

L'istanza noetica diventa insomma un viaggio ipogeo – radicale, nel senso etimologico del termine – di dissotterramento del “selvaggio”(29), il che non significa però ricostruirne la mappa, bensì fare opera di descrizione della terra, fuor di etimo, di geografia: “Ma un conto è la mappa, un altro la geografia, la mappa è la sua cartapeccora che il fuoco può incendiare”(30). Se i luoghi perlustrati da Anedda in *Geografie* sono molteplici (Roma, la Sardegna, la Grecia, il Giappone, ecc.), *Paesaggio con figure* e *Isolatria* sono consacrati a un territorio preciso: il Piemonte nordorientale il primo, l'arcipelago sardo de La Maddalena il secondo.

Suddiviso in sei parti, significativamente intitolate “Sguardi”, *Paesaggio con figure* è il resoconto della lettura(31) che Anedda fa del paesaggio nei pressi dell’abbazia benedettina di Novalesa; paesaggio aspro, per nulla consolatorio:

Ancora sulla solitudine. Questi giorni sono stati un ammaestramento, un’esperienza di solitudine radicale, diversa da tutte le precedenti, che pure ho amato. Conosco la solitudine dell’isola che non è mai in realtà totale. L’isola conosce la separazione ma è esposta, non si addossa a nulla, non ha ombra, né riparo. [...] Qui solitudine e silenzio fanno corpo con il buio schermato definitivamente dalla schiena del monte. Il mare è lontano, il Continente irto di ostacoli. Bisogna accettare lo sbarrarsi della vista, lo sguardo che deve sollevarsi, salire, essere all’altezza di qualcosa che tocca il cielo.(32)

Impedito per di più dalle “sbarre e [da]l velo delle zanzariere”(33) della foresteria in cui Anedda alloggia, lo sguardo trova conforto nelle grandi finestre della biblioteca dell’abbazia, luogo in cui “[s]i lavora e si dà del tu al paesaggio”(34):

Giustamente nel monastero, nella sala con il grande camino, detta di “Carlo Magno”, hanno creato delle finestre senza sbarre, lisce, che danno sulla vallata e creano una distanza di quadro tra sguardo e paesaggio.(35)

Da questa specola lo sguardo può, con il suo particolare “ritmo [...] che si posa e si sposta sulle cose”(36), relazionarsi sensorialmente con il visibile, con i suoni dello spazio, con il ritmo del luogo(37), intrecciarsi con i dettagli(38), recepire insomma la “lezione”(39) del paesaggio: poiché esso “traduce il nostro passaggio, è transitivo e transitorio”(40), al soggetto spetta il compito di imparare “quanto sia arrogante dire io e ingigantire se stessi. Lo spazio insegna il passo”(41). Lo spazio, insomma, invita il soggetto alla ridefinizione di sé, alla scommessa pascaliana dell’opportunità di essere oggetto tra gli oggetti:

Forse qualcosa fuori di me, oltre me stessa mi guarda [...], vede il mio lavoro inutile, il mio avanzare verso il vuoto [...], mi vede vagare nel cortile, raccogliere qualche ramo e chissà se ascolta l’unica preghiera che so formulare: Fuoco del fornello con l’acqua che bolle e il calore arriva fino al corpo misto alla luce tardo mattutina. Solitudine che silenziosamente loda il suo silenzio e accoglie alberi e nuvole.(42)

In altri termini, porsi al contempo dentro e di fronte al paesaggio(43), sia esso naturale o culturale, permette al soggetto di apprezzarne la sacralità:

“E questa nostra vita lontana dai rifugi del volgo / trova linguaggi negli alberi, rifugi nei ruscelli, / discorsi nelle pietre...”

Queste parole di Shakespeare da *As you like* scritte sul cartello vicino all’entrata accolgono il visitatore dell’abbazia. Forse mostrano meglio di ogni altra cosa che non esiste un solco tanto profondo tra mondo e religione, che il paesaggio, le case, le parole profane parlano la stessa lingua del sacro e il sacro è nel mondo senza l’aura di sfarzo e mistero che generalmente accompagna questa parola.(44)

Fedele al suo etimo, il sacro è adesione e in particolare adesione del soggetto all’oggetto del suo sguardo, accoglienza reciproca che genera un nuovo soggetto non identitario, in un certo senso collettivo, comune: “non si può più dire “io”, c’è solo una terza persona senza viso, senza responsabilità”(45). Il dispositivo della mappa, che tanto spesso ricorre nell’opera aneddiana, è il correlativo oggettivo di questa, per così dire, terzietà.

In tal senso, fondamentale un passo de *Isolatria. Viaggio nell’arcipelago della Maddalena*, che con la Sardegna è luogo carissimo alla poeta e tarocco preziosissimo per leggere la sua opera:

Guardando una mappa ho la stessa sensazione di quando lo scorso giugno ho potuto nuotare a lungo nel lago di Lugano. [...] Per tutta la notte mi avevano assalito i soliti incubi di animali morti trasparenti sotto una crosta di ghiaccio ma ora lo spavento della notte si disperdeva nell’acqua. A ogni bracciata mi allontanavo dal sogno, ogni volta che immergevo la testa, quel freddo liquido e non

contratto mi curava. Tutto il corpo beveva quella luce verde. Sentivo che entrava nei pori, avevo la sensazione di vederli aprirsi come sotto una lente di ingrandimento.(46)

L'indistinzione è insomma la chiave di una comunione possibile tra i viventi che porta Anedda a dire che “noi siamo il paesaggio”(47), o ancora, in *Geografie*, a commento dell'arte di Claude Lorrain: “Non è il paesaggio a fare da sfondo alle vicende umane, sono le vicende umane a stare nel paesaggio come sfondo della specie umana”(48). Accettare l'indistinzione, accettare di essere il paesaggio consente di procedere a occhi aperti, come ci illustra *Paesaggio*, la poesia posta a chiusa de *Dal balcone del corpo*, nonché della sezione omonima, inaugurata da un'epigrafe quanto mai eloquente, tratta dal secondo dei *Salmi penitentiali* di Petrarca: “*Ego in me perii...*”. Resoconto di un viaggio dall'atmosfera purgatoriale, *Paesaggio* mette in scena l'incontro tra un'ombra e l'io poetico posto sotto il segno dell'elaborazione di lutti di persone amate:

Mi avvicinai a un carico di neve
dove uno dei corvi piegava sotto le zampe il legno.
Diventai quel dondolio di grigio e nero.
E quel diverso verde (misto di salvia e gelo)
che avanzava con un tocco di livore sulle nubi.

Vidi me stessa dentro quel purgatorio.
Tutto era paesaggio. La rabbia: un tumulo.
L'incertezza – a mucchi: una collina.
Il disamore: alberi con ombre intirizzate.

“Osserva” disse l'ombra nel cespuglio più vicino,
“la nebbia inghiotte il tuo dolore.
Impara nel tuo spazio mortale
imparando si sfiora il paradiso.”

Sì, risposi e la luce diminuì l'ira del mattino
divise il mio corpo dal rancore
impose alle ombre di tacere.
E un tagliante azzurro prese – era già paradiso?
il posto del paesaggio, della prima persona.(49)

Imparare la lezione dello spazio e del paesaggio significa insomma, per Anedda, accettare la tragicità della *Condizione umana*, per riprendere il titolo di un quadro di Magritte che la poeta ci porge in efrasi in *Paesaggio con figure*. Ogni volta che osserviamo un paesaggio, infatti, stiamo in realtà osservando anche ciò che percepiamo: il paesaggio, in altri termini, è “indistinguibile dallo sguardo di chi lo percepisce”(50). Immerso nel divenire, indistinto dai *realia* che lo circondano, il soggetto non può far altro che imparare, “anche se il perché della rappresentazione ci sfugge”(51), per dirla con Montale; nella prassi noetica, risolutamente corporale, c'è la salvezza o quanto meno, come la definisce Donati in *Poesia come ossigeno...*, una nuova consapevolezza:

[...] un modo per uscire dall'era di presente continuo”, dalla cattiva infinità di ordine logico, linguistico, morale che affligge il nostro mondo da almeno un secolo, potrebbe essere proprio uno sforzo di consapevolezza, un recupero di elementi ancora vitali come le scorie non tossiche della lingua. O come certe immagini, magari anche di luoghi periferici e bruttarelli, che però ci aiutano a pensare, a recuperare una visione più umana degli ambienti in cui viviamo [...].(52)

La perlustrazione aneddiana passa infatti anche attraverso le scorie del paesaggio antropizzato, di quel Terzo paesaggio definito da Gilles Clément. Costituito da “residui, riserve o insiemi primari”(53), il Terzo paesaggio è, per il paesaggista francese, “un territorio di rifugio della diversità”(54), quello spazio che “non esprime né il potere né la sottomissione al potere”(55) e dunque possibile “frammento condiviso d'una coscienza collettiva”(56), la quale è chiamata a

garantirne la permanenza, se non la bellezza, come scrive Anedda in *Rauschenberg (come un quadro di)*, compresa ne *Il catalogo della gioia*:

mentre il treno corre verso gli alberi
sul crinale dei parchi ancora chiusi
si spalanca di cruda bellezza l'immondizia:
un vortice di latta e carta, di foglie di verdura
e piccoli legni nella luce
nell'opera d'arte del mattino.(57)

È insomma in questo mescolarsi della materia – la quale comprende ciò di cui l'uomo non ha di che inorgogliersi – trasportata dal vortice del divenire che Anedda ravvisa la possibilità di permanenza condivisa tra uomini e cose(58). Spetta alla poesia dire questa possibilità e la sua urgenza.

Una nuova poesia pastorale

Nella prima parte di *Poesia come ossigeno...*, intitolata “Incontrarsi (un dialogo a tre teste)”, Anedda individua il carattere duplice di questa urgenza, che investe sì il paesaggio, ma anche la lingua, la scrittura, la poesia. Commentando infatti la natura amaramente ironica del titolo del suo *Notti di pace occidentale*, la poeta afferma quale fosse e quale continua a essere la domanda che lei si sente in dovere di porre alla pratica della scrittura:

La domanda fatta alla scrittura era, ed è ancora, se la lingua possa definirsi “innocente” cioè non abrasa, non intaccata dalla storia. Paul Celan [...] usa l'aggettivo “porosa”. La lingua come una pietra, un terreno, come pure una pelle, assorbe ma fa anche traspirare. Solo con questa consapevolezza, di non essere “liscia”, innocente, indifferente, “pura”, forse può resistere. Penso al linguaggio come a un organismo vivente, precario, mobile, carico di potenzialità. La poesia non cura, la poesia non salva, ma noi scrivendo conserviamo la specie-poesia.(59)

Al pari del paesaggio che dice la stratificazione della storia naturale e antropica(60), il linguaggio è il portato delle abrasioni del divenire. In quanto tale, è in perfetta osmosi con esso, ne è la traduzione, all'opposto, insomma, di qualsivoglia pretesa di autosufficienza. Ma Anedda si spinge oltre, definendolo come un vero e proprio organismo vivente, in linea peraltro con i più recenti sviluppi della ricerca antropologica sul tema(61). E se il linguaggio è da considerare alla stregua di un organismo vivente, la poesia, in quanto possibilità più o meno codificata del linguaggio, è una sua sistematizzazione di base, in altri termini una specie vivente che il poeta ha il dovere di conservare. Posto dunque che c'è al contempo “un'urgenza di farsi carico del senso della lingua e del pensiero del vivere”(62), Anedda dà corpo a questa urgenza attraverso un bisogno sempre più famelico di osservare, di perlustrare, di elencare, di suturare.

Incaricata di osservare(63), di perlustrare, la poesia si deve dare degli strumenti per farlo. Si tratta innanzitutto di farsi disponibile di fronte allo spazio, al paesaggio come alla voce di chi precede: “Dal verso-conchiglia, accostando l'orecchio ho sentito il mare, l'ampiezza dell'acqua, nel verso-conchiglia, oltre la perla, poteva forse vivere, crescere *ancora* qualcosa”(64). Si tratta insomma di farsi “voce-luce”(65), “lingua-ululato”(66), non certo “una parola che si impone, ma una parola-nome per i nomi cancellati, una parola-spazio che sbricioli i secoli e faccia parlare tra loro creature di tempi diversi, contro la morte”(67), addirittura un’“antiparola che si oppone e scardina l'ordine della morte”(68). L'itinerario che Anedda attribuisce alla poesia è oltremodo stretto, impervio, è un “sentiero per capre, come sono per Mandel'stam i paesaggi della *Divina Commedia*, viottoli faticosi e sconnessi, da fare a piedi, in un tempo incalcolabile prima di trovare un pezzo di mare, una scheggia di luce”(69), prima cioè di poter assolvere alla sua missione ultima: “restitui[re] alla terra, [...] conserva[rne] il canto con la memoria dei volti e del paesaggio”(70).

In secondo luogo, la poesia deve acquisire la consapevolezza dei limiti del linguaggio se confrontata alle potenzialità dell'immagine, e in particolar modo dell'icona, tanto amata da Anedda:

L'icona – anche la più rozza – illumina la misura della separazione, la disperazione di una perdita. [...] Non è una bellezza che rapisce, anzi in realtà non è neppure una bellezza ma [...] un luogo di compassione e splendore in cui il tempo ci scuote e ci chiama. Là s'increspa quella particolare forma di nostalgia per qualcosa che non si è mai conosciuto che i russi chiamano *toskà*. È una nostalgia senza esilio perché rivolta al futuro di un'opera edificata sull'assenza [...]. A differenza della parola, l'icona possiede le sue ali, non brucia le sue ali, non parla del suo desiderio, lo ascolta.(71)

Se il destino della parola poetica è l'ineluttabile bruciare e svanire di un desiderio, non le resta che dare conto dell'“esplosione di materia”(72) che essa incarna. Di qui nasce la furia elencatoria e catalogante propria a molti luoghi della poesia aneddiana, strumento principale della sua volontà di perlustrazione.

Esemplare sin dal titolo, *Il catalogo della gioia* si apre su una sorta di indicazione di lettura, un breve libretto di istruzioni che invita il lettore a partecipare: “Il catalogo elencando sceglie. In questo ci sono solo alcune lettere, alcune gioie. Chiunque, leggendo, può aggiungere o cancellare”(73). La prima sezione eponima, vero e proprio abbecedario della gioia (dove il termine “gioia”, sottolinea Donati, è da inserire in una costellazione di riferimenti culturali che ne ampliano il senso, sicché esso “ha qui il valore di sentimento dolcissimo dell'esistere”(74)), è il tentativo poetico piuttosto riuscito di raccogliere quanto osservato durante la perlustrazione. Per catalogare i *realia* da lei percepiti, Anedda sceglie il “criterio fonetico-alfabetico”(75), ispirandosi, per sua stessa ammissione, alla tradizione ebraica, nell'ambito della quale “tutta l'esperienza umana è latente a livello grafico nelle lettere dell'alfabeto”(76). L'esito del catalogo, per definizione *in fieri* come ci ammonisce nell'epigrafe già evocata, è a sua volta aperto, trattandosi infatti di un “tentativo di tradurre in cosa ciò che fugge, di tenere vicino ciò che ci travolge”(77).

La poesia è insomma opera di distinzione(78) nell'indistinzione del divenire, sorda però a qualsiasi tentazione armonica del linguaggio, bensì lavoro materiale: “Lavorare come se si facessero scarpe, lavorare dal vero, davvero: da ciò che si vede veramente, cioè da se stessi”(79). La strategia del catalogo, dell'elenco è peraltro la garanzia di un io messo in sordina, un modo per “estinguere la passione del sé”, per riprendere il verso di Rosselli che Anedda cita in *L'aria della metropolitana*, poesia compresa in *Salva con nome*: “Sì c'è un modo per dimenticarsi. Stilare un elenco, annotare”(80). In altri termini, Anedda sceglie per la poesia uno strumento che dia “l'illusione di non fare del male”(81); l'elenco non è altro che la geografia di sé e del reale, la “descrizione” è “[l]a salvezza”(82). L'elenco, insomma, è un tentativo di sutura, di cucito tra il soggetto e i *realia* con cui condivide lo spazio.

Nell'opera di Anedda abbondano in effetti, come già ampiamente rilevato dalla critica(83), le immagini desunte della sartoria, e in particolare quelle inerenti al gesto di cucire. In particolare, una sezione intera di *Salva con nome*, intitolata per l'appunto “Cucire”, è consacrata a quest'altra *dramatis persona* della poesia aneddiana. Se in *Residenze invernali* l'immagine del cucire è utilizzata dalla poeta per evocare il compito che si dà la poesia di rammendare ciò che è stato separato, nella fattispecie i morti e i vivi che gli sopravvivono, in *Salva con nome* l'azione del cucire esprime il lavoro della poesia, come nella bellissima *Cuci una foglia...*, dove la poesia è chiamata a cucire foglie, parole, fogli, in un'incessante opera di coagulazione tra soggetto e *realia*(84), o quanto meno la loro eco, come in *Eco, che un tempo fu Orfeo*, che figura in *Dal balcone del corpo*:

Chiamandolo si accorse
che poteva insinuarsi fra quei suoni
perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.
Sbaglieremmo a dire Eco.
Piuttosto è una pelle cucita
contro un dorso, un soffio pastorale.(85)

La poesia è insomma per Anedda il tentativo corporale sempre *in fieri* di respirare insieme agli altri *realia*, di farsi inno, inverando così la necessaria attualizzazione che il poeta e critico francese Jean-Claude Pinson attribuisce alla poesia pastorale:

Diventa quindi possibile ammettere che la poesia, nella misura in cui è “pastorale”, nella misura in cui si fa eco di un sentimento di appartenenza al grande movimento della *phusis*, fa intendere, non già qualche trascendente “musica delle sfere”, ma si dispiega come tentativo (sempre certamente più o meno spezzato) di un canto ascendente, sublimante, celebrativo [...].(86)

In definitiva, la poesia pastorale di Anedda nasce da un programma preciso che consiste a “[t]rattare la pagina come un paesaggio e il paesaggio come una pagina”(87), benché quest’ultima non sia “solo un paesaggio, ma anche un’architettura, la cui solidità dipende dalla costruzione, dalla collocazione della parola. Il lavoro da fare insieme [...] è di ecologia-economia della parola”(88) affinché la poesia possa essere quella “prospettiva scoscesa”(89), quella verità “obliqua”(90) e “onesta”(91) di cui parlavano rispettivamente l’amatissima Dickinson e Saba.

Mauro Candiloro

Note.

- (1) Per l’importanza di Lucrezio nell’opera di Anedda, cfr. A. Anedda – E. Biagini, *Poesia come ossigeno. Per un’ecologia della parola*, a cura di R. Donati, Milano, Chiarelettere, 2001, p. 134.
- (2) Cfr. A. Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli Editore, 2003, p. 44.
- (3) Si veda per esempio il viaggio di ritorno dagli inferi della malattia e del ricovero del prosimetro *Col cuore pieno di freddezza...*, in A. Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti Editore, 1992, pp. 35-7.
- (4) A. Cortellessa, *Tradurre la distanza*, postfazione a A. Anedda, *Nomi distanti*, Torino, Aragno Editore, 2020 [1998], p. 151.
- (5) A. Anedda, *Nomi distanti*, p. 8.
- (6) A. Anedda, *Il catalogo della gioia*, p. 44.
- (7) *Ibid.*
- (8) A. Cortellessa, p. 151.
- (9) A. Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 34.
- (10) A. Anedda, *Nomi distanti*, p. 101.
- (11) A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli Editore, 2003, p. 38.
- (12) A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007, p. 60.
- (13) A. Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, p. 107.
- (14) A. Anedda – E. Biagini, *Poesia come ossigeno...*, p. 31.
- (15) Cfr. R. Donati, *Apri gli occhi e resisti. L’opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020. Si veda il capitolo 9, significativamente intitolato “Dispersersi” (pp. 96-104, in particolare pp. 98-9).
- (16) M. Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 285.
- (17) A. Anedda, *Residenze invernali*, pp. 70-1.
- (18) Cfr. R. Donati, cap. 3 (“Gli arnesi del vivere”) e 9 (“Dispersersi”).
- (19) A. Anedda, *Geografie*, p. 27.
- (20) A. Anedda, *Residenze invernali*, p. 81. A proposito di questa poesia, cfr. l’autoesegesi in A. Anedda – E. Biagini, *Poesia come ossigeno...*, pp. 40-1.
- (21) A. Anedda, *Nomi distanti*, p. 94.
- (22) A. Anedda, *Geografie*, p. 28.
- (23) Per il rapporto vigente tra aspettuale e visuale, ma non solo, si veda F. Jullien, *Vivre de paysage ou L’impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014. Quanto al concetto di *dettaglio*, cfr. A. Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli Editore. A proposito del dettaglio come punto di partenza fondamentale del suo fare poesia, cfr. A. Anedda, *L’inizio è spesso un dettaglio*, in A. Anedda – E. Biagini, *Poesia come ossigeno...*, pp. 131-6.
- (24) A. Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, quarta di copertina.
- (25) A. Anedda, *Paesaggio con figure*, in AA. VV., *Eco e Narciso. 14 scrittori per un paesaggio*, a cura di R. De Marchi e D. Voltolini, Milano, Sironi, 2005, pp. 11-36.
- (26) A. Anedda, *Geografie*, p. 7.
- (27) *Ibid.*, p. 124.
- (28) *Ibid.*, p. 79.
- (29) Cfr. A. Anedda, *La luce delle cose...*, p. 59.
- (30) A. Anedda, *Geografie*, p. 81.

- (31) Cfr. A. Anedda, *Paesaggio con figure*, p. 35: “Leggo questo paesaggio”.
- (32) *Ibid.*, p. 23.
- (33) *Ibid.*
- (34) *Ibid.*, p. 33.
- (35) *Ibid.*, p. 23.
- (36) *Ibid.*, p. 13.
- (37) Cfr. *Ibid.*: “Lo spazio è alleato del suono, il luogo lo è del ritmo”.
- (38) Cfr. *Ibid.*, p. 29: “I luoghi s’intrecciano ai dettagli”.
- (39) *Ibid.*, p. 13.
- (40) *Ibid.*
- (41) *Ibid.*, p. 27.
- (42) *Ibid.*, p. 21.
- (43) Per una certa affinità di pensiero si rimanda al fondamentale e anfibologico titolo della raccolta *Con testo a fronte. Poesie e poemetti* che Paolo Volponi licenziò nel 1986. Per una sua analisi mi permetto di rimandare alla mia tesi di dottorato: M. Candiloro, *La poésie de Volponi comme forme complexe de relation*, pp. 179-195 (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02082828/document>, consultato il 19 settembre 2021).
- (44) A. Anedda, *Paesaggio con figure*, pp. 28-9.
- (45) *Ibid.*, p. 28.
- (46) A. Anedda, *Isolatria. Viaggio nell’arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza 2013, pp. 28-9.
- (47) *Ibid.*, p. 72.
- (48) A. Anedda, *Geografie*, p. 148.
- (49) A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 99.
- (50) A. Anedda, *Paesaggio con figure*, p. 13.
- (51) E. Montale, *Visita a Fadin*, in *La bufera e altro*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 226.
- (52) A. Anedda – E. Biagini, *Poesia come ossigeno...*, p. 48.
- (53) G. Clément, *Manifeste du Tiers Paysage*, http://www.gillesclément.com/fichiers/admin_13517_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf (consultato il 19 settembre 2021), p. 3.
- (54) *Ibid.*, p. 4.
- (55) *Ibid.*
- (56) *Ibid.*, p. 9.
- (57) A. Anedda, *Il catalogo della gioia*, p. 47.
- (58) Affini all’ossimorica bellezza dell’immondizia sono i “dolcemente / radioattivi – anemoni di mare” che chiudono *Clima, isole, scorie*, in A. Anedda, *Historiae*, p. 9.
- (59) A. Anedda – E. Biagini, *Poesia come ossigeno...*, pp. 13-4.
- (60) Per il paesaggio come narrazione stratificata, cfr. S. Iovino, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, London, Bloomsbury, 2016.
- (61) Cfr. M. Barengi, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- (62) A. Anedda – E. Biagini, *Poesia come ossigeno...*, p. 16.
- (63) “Osservatorio” è significativamente il titolo della prima sezione di *Historiae*.
- (64) A. Anedda, *Nomi distanti*, p. 8.
- (65) A. Anedda, *La luce delle cose*, p. 64.
- (66) *Ibid.*, p. 114.
- (67) *Ibid.*, p. 54.
- (68) *Ibid.*, p. 55.
- (69) *Ibid.*, pp. 152-3.
- (70) *Ibid.*, p. 170.
- (71) *Ibid.*, pp. 73-4.
- (72) *Ibid.*, p. 74.
- (73) A. Anedda, *Il catalogo della gioia*, p. 11.
- (74) R. Donati, p. 31.
- (75) *Ibid.*
- (76) A. Anedda, *Fazzoletti*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, pp. 400-9, citato da R. Donati, p. 31.
- (77) A. Anedda, *Il catalogo della gioia*, p. 51.
- (78) *Ibid.*, p. 107: “Con questa precisione dovremmo – non scrivere – / distinguere, chinare gli occhi su questa schiuma che unisce / e poi disperde”.
- (79) A. Anedda, *La luce delle cose...*, p. 76.
- (80) A. Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012, p. 102.

- (81) A. Anedda, *Geografie*, p. 124.
- (82) *Ibid.*, p. 139.
- (83) Cfr. R. Donatù, cap. 4, intitolato “Tramandare respiri”.
- (84) Cfr. *Sgretolarsi II*: “Sgretolarsi significa lasciarsi erodere, sgretolarsi permette di coagularsi di nuovo”, in A. Anedda, *Geografie*, p. 154.
- (85) A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 94.
- (86) J.-C. Pinson, *Pastoral. De la poésie come écologie première*, in <https://revuecatastrophes.wordpress.com/2019/01/25/pastoral-5-6/> (consultato il 19 settembre 2021, traduzione mia): “Il devient alors possible d’admettre que la poésie, pour autant qu’elle est « pastorale », pour autant qu’elle se fait l’écho d’un sentiment d’appartenance au grand mouvement de la *phusis*, fait entendre, non pas quelque transcendante « musique des sphères », mais se déploie comme tentative (certes toujours plus ou moins brisée) d’un chant ascendant, élévatoire, célébratoire [...]”.
- (87) A. Anedda – E. Biagini, *Poesia come ossigeno...*, p. 46.
- (88) *Ibid.*, p. 47.
- (89) *Ibid.*, p. 131.
- (90) *Ibid.*, p. 61.
- (91) *Ibid.*, p. 62.

SCIENZA, ANTROPOCENTRISMO E ANTROPOCENE NELLA POESIA DI FRANCO BUFFONI

ogni desiderio di scienza viene sempre appagato, ma poi ne sorge un altro
(Dante Alighieri, *Convivio*, IV.8.9)

questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si
può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è
scritto in lingua matematica
(Galileo Galilei, *Il saggiatore*, cap. VI)

In questo contributo viene presentato uno studio sul rapporto tra poesia e scienza(1), che affronta anche dei nuclei tematici connessi a antropocentrismo e antropocene, focalizzato sull'opera di uno dei maggiori poeti contemporanei, Franco Buffoni (1948-). La sua poesia dagli anni Duemila è stata in grado di strutturare un originale rapporto critico, in senso antropologico e sociopolitico, con tematiche connesse alla scienza. Innanzi tutto vorrei porre in luce come, al di là degli aspetti tematico-contenutistici, che risultano centrali nell'ultimo libro *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (Mondadori, 2021), il pensiero poetante stesso di Buffoni abbia a che fare intrinsecamente con una certa 'mentalità geometrica' e 'scientifica'. Questo *mindset* è improntato a una misurazione nel dettaglio, volto a sondare in profondità i fenomeni del reale, attraverso un flusso mentale sorgivo come da una sorta di ansia conoscitiva, che si placa temporaneamente, per poi risorgere ancora, solo nel momento in cui riesce a fissare i particolari in una forma. Questi aspetti traspaiono nello stile, caratterizzato da una dizione fondamentalmente asciutta e ferma, che si accende di lampi lirici. Per via di un ampio raggio di interessi all'interno dello scibile umano, il lessico risulta molto vario, dall'ipercolto al gergale, inglobando agilmente anche tecnicismi del mondo scientifico, in italiano, latino e inglese, dalla microbiologia all'astrofisica, dalla geologia all'informatica. L'*humus* culturale è sicuramente quello filosofico inglese (Duns Scoto, Ockham, Roger Bacon, Francis Bacon, David Hume, Jeremy Bentham(2)) contrapposto a quello continentale, a cui si aggiunge una manifesta passione per alcuni classici della letteratura nostrana, quali *in primis* Lucrezio e Leopardi, per l'approccio materialistico e empiristico ed una messa in evidenza della non centralità dell'uomo. È così che l'interesse per la scienza nella poesia di Buffoni si va a coniugare con una messa in crisi dell'antropocentrismo – oltretutto a un discorso sui diritti civili – confluendo nell'ultimo libro anche più nello specifico su tematiche ambientaliste legate all'«antropocene»(3).

Il lavoro, diviso in cinque paragrafi, si apre con uno sguardo critico retrospettivo, da Dante a Galilei, passando per Lucrezio e Leopardi, con una funzione preparatoria per le osservazioni successive [par. 1]: il primo esame è su poesia e natura nelle sillogi *Il profilo del Rosa* (2000) e *Guerra* (Mondadori, 2005) [par. 2], per proseguire con *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli, 2015) e *Personae* (Manni, 2017), in cui l'universo scientifico è volto a un discorso critico sui diritti civili [par. 3], giungendo poi al cuore del discorso con un'analisi dell'innovativa silloge *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (Mondadori, 2021) [par. 4]), per trarre infine le conclusioni [par. 5].

1. Sguardi preparatori. Da Dante a Galilei passando per Lucrezio e Leopardi

Non si può pensare ingenuamente che il rapporto tra scienza e poesia sia qualcosa di inedito o caratteristico della letteratura moderna o contemporanea, anzi, proprio il Novecento confermerebbe con le dovute eccezioni una più netta separazione dei due ambiti, per via di una sempre maggior specializzazione, sancita durante l'Ottocento(4). Così come nell'antichità – dalla letteratura sumero-accadica all'egizia, dalla greca alla latina(5) – anche nello stesso Medioevo, letto talvolta superficialmente e senza distinzioni come età di buio e sragionevolezza, quella che veniva considerata 'scienza' rivestiva un ruolo cruciale, non essendo disconnessa rigidamente da un *coté* filosofico-spirituale e artistico-letterario. Più nello specifico – come ha osservato Andrea Battistini – «ai tempi di Dante Alighieri, una vera distinzione» tra cultura umanistica e scientifica ancora non si poteva porre «perché la stessa parola *scientia* le inglobava entrambe, essendo intesa,

etimologicamente, come tutto ciò che riguarda lo scibile»(6). Questa mancata corrispondenza tra parola e concetto, come inteso da noi oggi, si situa già alle radici della cultura occidentale greco-latina, difatti *epistemē* e il corrispondente latino *scientia* «designano la conoscenza in generale e non quella dei fenomeni naturali, per non parlare di una conoscenza acquisita attraverso un programma di ricerca sistematico basato su una metodologia convalidata vale a dire scientifica»(7), che – *ça va sans dire* – non era presente. Non è un caso che Filippo Villani ricordi Dante non solo come poeta, ma anche in generale come «grande letterato quasi in ogni scienza»(8). Infatti, la sua preparazione su vari ambiti che oggi noi definiremmo tecnico-scientifici emerge chiaramente in un'opera quale la *Questio de aqua et terra*, ma pervade anche altre opere in prosa quali il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia* e ancora la *Vita nuova* e certamente la stessa *Commedia*(9). In quest'ultima è riscontrabile un largo impiego di lessico proveniente da discipline quali matematica, fisica, astronomia, medicina, con due canti quasi per intero dedicati rispettivamente «alla formazione dell'embrione umano (Purgatorio XXV, 31-108) e alla natura delle macchie solari (Paradiso II, 49-105)»(10). Eppure, la modalità stessa con cui vengono affrontati è indicativa di come per Dante non ci sia una separazione netta tra fisica e metafisica, anche perché il poeta mira a «riconoscere vincoli inscindibili tra umano e divino»(11).

Tornando a Buffoni, che pure cita Dante esplicitamente in due passaggi di *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*(12), la differenza sostanziale, tale per cui sono Lucrezio e Leopardi i suoi modelli primari, consiste in una totale inconciliabilità tra approccio scientifico e *religio*, laddove per Dante – come osservò Francesco De Sanctis – vi è «la Fede che è scienza» e «la Scienza che è fede»(13). Petrarca, invece, nel *De sui ipsius et multorum ignorantia*, aveva portato avanti delle critiche rispetto a un certo approccio 'scientifico', con riferimento più che altro alla Scolastica e per difendersi da alcune accuse mosse nei suoi confronti(14). Opponendo al moto dispersivo e centrifugo della *curiositas* il *nosce te ipsum* come movimento di ritorno al sé, ribadiva come fosse più importante occuparsi dell'interiorità e dell'etica dell'uomo in opposizione ai vani interessi per il mondo esterno sensibile, della natura e degli animali: *Nam quid, oro, naturas beluarum et volucrum et piscium et serpentum nosse profuerit, et naturam hominum, ad quod nati sumus, unde et quo pergimus, vel nescire vel spernere?* (*De ignorantia*, II)(15). Nonostante ciò, il legame tra sapere scientifico e umanistico rimase saldo da Umanesimo e Rinascimento fino all'epoca di Ariosto e poi di Tasso, in cui non si registrarono ancora scissioni incolmabili tra i due saperi. Paradossalmente, fu l'avvento della scienza moderna con l'approccio alla specializzazione ad aprire un divario a mano a mano più ampio tra i saperi, portando la scienza stessa a un suo progressivo distanziamento dal mondo delle *humanae litterae*. Galileo Galilei rappresenta forse l'ultimo grande 'letterato scienziato' e 'scienziato letterato', che ha saputo esprimere attraverso un'efficace e innovativa lingua letteraria i punti di interesse delle sue ricerche, con opere sia in latino – quale il *Sidereus nuncius* (1610) – sia in volgare – tra cui *Il saggiaiore* (1623), *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632), *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* (1638)(16), sancendo parallelamente con lo sviluppo del metodo scientifico sperimentale un punto di non ritorno. In particolare, proprio con il suo telescopio produsse uno stravolgimento inconvertibile di quello che era stato fino ad allora il cielo di Dante e dei suoi predecessori, così «la potenza visiva del nuovo strumento finì per incarnare significati che andavano ben oltre la scienza degli astri»(17).

Un modello di Buffoni si diceva essere Lucrezio, il cui *De rerum natura* fu riscovato nel 1417 proprio da un umanista, Poggio Bracciolini, potendo così segnare un tassello decisivo per il formarsi di un'alternativa in materia di 'fisica del mondo' rispetto all'*ipse dixit* della Scolastica medievale e di Aristotele(18). Nel suo ultimo lavoro su Umanesimo e Rinascimento, Eugenio Garin ha messo a fuoco «alcune 'radici umanistiche' della 'rivoluzione scientifica'», ribadendo «la necessità di cogliere gli scambi continui fra 'umanisti' e 'scienziati', i loro caratteri, i loro limiti, la loro fecondità». Inoltre, ha sottolineato la figura-chiave di Galilei, «per le conseguenze fatali per la cultura e la ricerca scientifica in Italia» dovute alla sua condanna, portando a una «sconfitta» della cultura italiana, con «la religione che blocca la scienza» per i secoli successivi(19).

In conclusione di questa premessa, utile a mettere a fuoco l'operazione letteraria di Franco Buffoni in rapporto alla scienza rispetto al contesto italiano, è interessante sottolineare come nella rilettura di quello che è il primo modello in assoluto – Giacomo Leopardi – vi sia una interpretazione a tutto tondo dell'opera letteraria e del 'personaggio', tale da indurlo a selezionare i tratti per cui Leopardi

è stato definito il «primo dei moderni» e «progressista»(20): tra questi proprio l'anticlericalismo (se non ateismo(21)) ed una precoce concezione del tempo profondo(22).

2. Sulle cose della natura e la natura delle cose: *Il profilo del Rosa e Guerra*

Prima di passare ad analizzare *Betelgeuse*, ritengo necessario considerare come il rapporto dell'autore con l'universo scientifico già abbia lasciato traccia nella precedente produzione. In particolare modo, la prima poesia che potremmo definire 'scientifica' – secondo l'accezione formulata dall'autore stesso – è a mio avviso quella posta in apertura della quinta sezione di *Il profilo del Rosa*, intitolata *Tecniche di indagine criminale*. Prima di proporre alcune osservazioni su questo testo-chiave è importante sottolineare come *Il profilo del Rosa* si possa considerare il titolo spartiacque nella produzione dell'autore: si tratta infatti del primo libro in cui diviene manifesta la vocazione alla poesia civile in chiave «omorivendicativa»(23), poi sviluppata nella successiva produzione degli anni Duemila. In questo libro la poesia si nutre anche di un rapporto vitale con la geografia e la storia, tanto che il titolo stesso indica sia il paesaggio montano scorgibile dalla nativa Gallarate, sia il triangolo rosa dei deportati omosessuali nei Lager nazisti. Si ripercorre pertanto un tracciato autobiografico riscoprendo i luoghi e scavando nel tempo, dalle incisioni rupestri ai Celti, dai Romani ai Longobardi. Eppure, al di là dell'innegabile interesse per l'essere umano e per lo sviluppo delle civiltà culturali, il libro è permeato dal mondo vegetale e animale, per cui si nota un ampio uso del lessico zoologico e botanico. Se nel primo caso ritroviamo per lo più nomi comuni (lupo, foca, orso, lucertola *et cetera*), nel secondo caso si fa uso di un lessico più prettamente tecnico-scientifico(24) (tra le ricorrenze: robinia, rododendro, pioppo, edera, felce). Al di là di questo aspetto, che denuncia l'importanza per il nostro autore dei luoghi e dell'ambiente, del mondo animale e vegetale, con la volontà di scrivere *de rerum natura et de naturae rebus* (sulla natura delle cose e sulle cose della natura), in alcune poesie troviamo alcuni lemmi di altri campi di dominio scientifico. In una poesia si nomina la tecnica di fotografia a infrarosso («di simmetrie invisibili / se non all'infrarosso», p. 72), attraverso cui si possono scorgere resti di ville romane e necropoli preromane nella zona del Sempione: notiamo così come l'interesse per una tecnologia novecentesca si coniughi alla passione per le architetture antiche. Da rilevare, poi, come in un'altra poesia si nomini un astronomo cinese del sesto secolo d.C., che aveva già «Cercato e capito» (p. 113), in riferimento alla lunga storia della *Sapiens-sapiens*, in consonanza con quell'idea di tempo profondo di matrice leopardiana; oppure, ancora, come in un raffronto uomo-animale, presente con frequenza anche in altri passi del libro, l'età media di un gatto sia comparata al numero di radiografie fatte dall'Io poetico («La mia radiografia la sua età», p. 119). Riporto, infine, un testo di soli tre versi, indicativo (p. 119):

«Anch'io come mio padre convinto
Che la logica è una biella,
Non si piega neanche di un millimetro.»

Qui notiamo l'utilizzo di un lemma tecnico-scientifico della branca della meccanica diffuso negli ambienti di industrie e fonderie – «biella» – come simbolo che permette di associare un metodo improntato alla logica con la rigidità, che è anche quella della disciplina, rappresentata dall'istanza paterna (il padre era stato ufficiale nella Seconda Guerra Mondiale, e impartì al figlio un'educazione piuttosto autoritaria e severa, per poi aprire nel dopoguerra una ditta di materiali idraulici e sanitari). La differenza sta nel fatto che quella del poeta sia una disciplina 'filologica', ben diversa da quella del genitore, che risulta ferrea e militare, ma non finalizzata a un'apertura alle varietà del mondo attraverso uno scollamento critico.

Riporto ora integralmente *Tecniche di indagine criminale* (p. 8):

«Tecniche di indagine criminale
Ti vanno - Oetzi - applicando ai capelli
Gli analisti del Bundeskriminalamt di Wiesbaden.
Dopo cinquanta secoli di quiete

Nella ghiacciaia del Similaun,
Di te si studia il messaggio genetico
E si analizzano i resti dei vestiti,
Quattro pelli imbottite di erbe
Che stringevi alla trachea nella tormenta.
Eri bruno, cominciavi a soffrire
Di un principio di artrosi
Nel tremiladuecento avanti Cristo
Avevi trentacinque anni.
Vorrei salvarti in tenda
Regalarti un po' di caldo
E tè e biscotti.

Dicono che forse eri bandito,
E a Monaco si lavora
Sui parassiti che ti portavi addosso,
E che nel retto ritenevi sperma:
Sei a Münster
E nei laboratori Ibm di Magonza
Per le analisi di chimica organica.
Ti rivedo col triangolo rosa
Dietro il filo spinato.»

La poesia apre la sezione *Naturam expellas furca* (*Epist.*1.10.24), citazione da un'epistola oraziana che esprime l'impossibilità di reprimere la propria vera natura con la forza (letteralmente scacciarla con il forcone, poiché *recurrat*). Questo è il primo testo dell'opera di Buffoni in cui i due interessi per la microbiologia e il tempo profondo si coniugano in un discorso improntato all'omorivendicazione. Difatti, con l'arguzia tipica del comparatista, Buffoni è in grado di mettere insieme i laboratori di Wiesbaden, Münster e Magonza, che analizzano dal punto di vista genetico e chimico-organico i resti del corpo dell'uomo di Similaun (Alto-Adige) preservatosi nel ghiaccio, con un tempo remoto, con il Novecento e con il tempo dell'ora. Il poeta è come se riportasse in vita Oetzi, rivolgendosi nel testo direttamente a lui, pensando che avrebbe potuto accoglierlo migliaia e migliaia di anni fa in tenda, con il tè e i biscotti di oggi, forse a salvarlo da una immaginata aggressione e un ipotetico stupro. Anche qui il *fil rouge* è quello della violenza, dalla preistoria al cuore del Novecento, con l'esperienza nei Lager dei triangoli rosa, colore che si scorge sulla casacca dell'uomo visto da dietro il filo spinato che divide.

Un libro fondamentale per quanto riguarda lo sguardo critico all'antropocentrismo è *Guerra*, che parte da un'esigenza storiografica, e proprio per questo aspetto vi troviamo sezioni che estendono la riflessione centrale, a partire dalla Seconda Guerra Mondiale, ad altri periodi storici. L'intenzione dell'autore è di «restituire un'intonazione» (*Note*, p. 197), senza cadere nella retorica oracolare né in modulazioni consolatorie. Vengono, dunque, sottolineati i soprusi dell'essere umano sugli altri esseri umani, ma nelle ultime tre sezioni il pensiero si allarga ulteriormente, andando a comprendere temi connessi a «la riduzione in schiavitù, i messaggi di salvazione e le antropologie negative» (p. 197), ed evidenziando come «una radice del male» sia «zoologica» (p. 173).

Alessandro Baldacci ha parlato di «catechismo amaro, laico e corrosivo»(25), Guido Mazzoni di «un'anatomia della distruttività umana, un discorso sulla violenza in quanto pulsione antropologica primaria»(26). Seppure in questo libro non sia presente un rapporto stretto con la scienza, il posizionamento dell'Io in bilico tra un osservare dal di fuori e un partecipare al fianco, si riflette nella tensione tra uno stile antiretorico e distante ed uno più intimo e partecipato, che ritroviamo anche a suo modo in *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*. Particolarmente interessante è l'ultima sezione del libro, intitolata *Se mangiano carne*, in cui il poeta riesce a squarciare il velo di illusione di bene anche dalla specie animale. Qui difatti, si mostra come la violenza aggressiva non sia prerogativa umana. Nel secondo testo, *In Patagonia i leoni marini*, incontriamo un'espressione di violenza che si specifica in sopruso sessuale del maschio di leone marino, capace di stuprare i cuccioli della sua specie – scambiandoli per esemplari femmina – fino a portarli alla morte («È facile che un giovane leone / Scambi il piccolo per femmina. / Un paio d'ore dopo il piccolo è

esanime. / Naturalmente il leone non voleva ucciderlo [...] / È stata solo inesperienza, / Il tributo che la specie paga alla sua crescita / [...] / A conferma del fatto che una radice del male / È zoologica. Il male che accade [...]»). Lo stesso Buffoni in una sorta di epigrafe al testo, posta in alto a destra, ricorda come Lévi-Strauss disse a Sartre «che bisognava cominciare a studiare l'uomo senza particolari privilegi» (p. 173) e nelle *Note* cita il poeta Ted Hughes, per sottolineare come si trovi d'accordo nell'aderire alla critica all'antropocentrismo, seppure non pensi che l'istinto possa essere una soluzione alternativa rispetto alla ragione, essendo a favore di una equilibrata ragionevolezza, e allo stesso modo non prospettando un netto «rifiuto dell'uomo a favore degli animali (*zoé vs bios*)» (p. 197). In questa sezione, accanto ad altri testi incentrati su questo particolare 'antropocentrismo-zoocentrismo critico', sono presenti anche dei testi che possiamo definire 'scientifici', anticipando gli esiti dell'ultimo libro. Riporto quello posto in apertura di sezione (p. 171):

«Quando disposte lungo le navate
 Dal caos molecolare comparvero
 Schiere angeliche portatrici
 Di acidi nucleici,
 Dal primordiale metabolismo nacque
 Con l'organizzazione biologica
 La volontà di replicazione.»

Con uno stile asciutto, movimentato da un costante uso di *enjambement* e dalla sintassi ipotattica, il testo procede con un andamento logico, presentando nella prima quartina la subordinata a mo' di protasi e nella terzina finale la principale, con l'ultimo verso che corrisponde al nucleo tematico del componimento: la riproduzione della vita. La poesia è tutta giocata su un universo semantico scientifico («molecolare», «acidi nucleici», «organizzazione biologica») che si serve, dell'universo cattolico-biblico, decostruendolo, inglobandolo nei termini scientifici attraverso un riuso mitologizzante, per la potenza icastica, di «navate» e «schiere angeliche». In altre poesie della sezione ricorrono altre espressioni: troviamo un cocodrillo i cui occhi «s'aprono solo per sbaglio / Mentre il Ph scioglie / Tarso e metatarso», «tigri a caccia di antilopi» e «Cervi in lotta», a cui – a differenza dell'essere umano – fa notare in chiusa il poeta, manca il «“Cristo deriso"», «Il dileggio del carnefice» (p. 178). In un altro testo, in cui torna il concetto della profondità del tempo e un preciso interesse per il funzionamento del cervello umano, si sottolinea come il «pensiero astratto» abbia soltanto «centomila anni»: «E non c'entrano che un paio di connessioni neurali, / Basta per farlo saltare una pratica di gioco / La guerra guerreggiata o la partita» (p. 179). Ancora, in un altro testo troviamo la tecnica geomantica della «fotogrammetria» (p. 184): il «rapace del pensiero / [...] / Tra chiese rurali e monasteri» mette in fuga «l'usignolo del pensiero», per cui possiamo notare il ricorrente riferimento al trinomio uomo-animale-scienza e la peculiare 'metamorfosi in metafora' degli animali. In un'altra poesia Buffoni esordisce con «O i fondamenti neurobiologici della memoria», per poi associare Cosma e Damiano (filtrati da Castore e Polluce) a due «piccoli squali» (p. 180), che si uccidono già da prima *in ventre matris*, o più precisamente è lo squalotto più forte a sopprimere il più debole. Questo immaginario della coppia, vedremo che ritornerà in *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* nella poesia *Erbio e Disprosio*, che dà titolo a un'intera sezione.

3. Su scienza e omorivendicazione: *Avrei fatto la fine di Turing e Personae*

Due libri peculiari in cui si ragiona su alcuni aspetti della scienza nei suoi risvolti sociali sono *Avrei fatto la fine di Turing e Personae*.

Nel primo, a partire dal titolo, è citato il matematico, pioniere dell'informatica, Alan Turing. Lo scienziato – come dichiarato nelle note finali (p. 121) – è scelto per la sua vicenda legata alla decrittazione dei codici segreti dei nazisti, decisiva per gli esiti della guerra, ma soprattutto in quanto omosessuale, avendo subito per questo motivo la castrazione chimica ed essendo arrivato poi al suicidio. Proprio per la sua storia viene assunto come simbolo del progresso (scientifico e civile), a cui le istanze reazionarie omofobiche sono avverse. E per motivi analoghi lo divengono

Leonardo e Leopardi, citati in alcuni passi del libro(27). La critica sottesa a questo lavoro, che si focalizza prevalentemente sul rapporto dell'Io con le figure genitoriali, è al «sostrato del sapere medico-psichiatrico-psicologico e delle prassi cliniche che ne sono derivate» appartenenti al Novecento, ossia quello «delle religioni abramitiche, in particolare il binarismo sessuale e l'eterosessismo» (p.121); ne consegue una critica sociale e un ricorso in alcuni testi a un lessico medico-clinico specialistico (nella poesia di p. 17, ad esempio, si parla di «coma insulinici» ed «elettroshock»).

Personae è, invece, un peculiare libro di poesia in forma teatrale, con cinque atti, un prologo e quattro personaggi, che nella finzione drammatica si trovano sospesi in una sorta di limbo. Si scambiano battute in versi in seguito a un attentato avvenuto in un teatro in cui si trovavano per assistere al «concerto-revival di un gruppo rock del grande passato», la loro storia presenta infatti diversi aspetti di coincidenza con l'attentato al *Bataclan* di Parigi del 13 novembre 2015 (p. 5). In particolare, le discussioni sulla scienza avvengono nei mordaci scambi di battute tra il prete lefebvrano Inigo – fortemente omofobo, di cui lo stesso autore non si spiega sibillinamente l'insolita presenza a questo tipo di evento – e Narzis, professore omosessuale di filosofia, che è sposato e ha avuto due figli attraverso la gestazione per altri (GPA) con il tecnico informatico Endy. Quest'ultimo dialoga, in alcuni passaggi con tenerezza, con l'unico personaggio femminile, denominato Veronika. Per fare alcune esempi, se Endy «è diventato un fan del cervello quantico», Veronika parla della passione per la biologia in comune con il suo ex marito (p. 18) e della «Chimica dei sentimenti e dell'attrazione / Della scomposizione degli elementi» (p. 8). Tra Narzis e Inigo, invece, si instaura ben presto e in maniera crescente un aspro conflitto 'sui massimi sistemi', che vede contrapposte dicotomicamente scienza e religione, laicità e cristianità, progresso e conservatorismo.

Tra i numerosissimi passaggi interessanti a riguardo, nell'incipit dell'*Atto quinto, scena prima*, intitolato *Questa eresia dell'ebraismo* (p. 97), sono riportati in traduzione alcuni versi dal *De rerum natura* (II, 16-19), per sottolineare l'immanenza del corpo e negare la vita ultraterrena. L'autore latino è assunto, dunque, come *exemplum* di una visione 'pre-scientifica', avversa alla fede del rivale Inigo, che rivendica invece una visione metafisica dell'esistenza umana.

4. Scienza e antropocene: *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*

In *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* Franco Buffoni ha portato a compimento con esiti piuttosto originali un'istanza atta a congiungere poesia e scienza, all'interno di un discorso critico sull'antropocene. In questi testi, definiti dallo stesso autore a partire dal titolo come 'scientifici', non troviamo quel *Furor mathematicus*, di un omonimo libro in prosa dell'eccentrico poeta Leonardo Sinisgalli(28), in grado di produrre «un tipo di prosa scientifica che probabilmente non ha eguali nel nostro Novecento. Un periodare mosso, che segue la storia del pensiero in modo consapevole e rigoroso, ma con una attenzione al senso umano della ideazione sia tecnica che scientifica»(29). Eppure, a proposito del rigore del dettato della poesia di Buffoni è da precisare come a un *esprit de géométrie* – di pascaliana memoria(30) – si coniughi sempre un *esprit de finesse*, passando con dimestichezza dagli aspetti esteriori – basati su ragione e dimostrazioni - a quelli interiori basati su sentimento e impulsi. Al di là degli aspetti tematici, le poesie di questo *liber novus* di Buffoni sono scientifiche per la tensione alla spinta conoscitiva: lo stile asciutto e rigoroso tipico della *scientia naturalis* si accende per quell'ansia di conoscenza delle cose della natura, a partire da microcosmi chimico-biologici per arrivare a estensioni macroscopiche di corpi celesti, stelle, galassie, superammassi. Ci troviamo di fronte a versi caratterizzati da quella che Elena Bougleux chiama una «qualità tipicamente antropologica della scrittura, che osserva il minuscolo e il dettaglio, e poi discute del cosmo». Se «il soggetto pre-antropocentrico si rifugia nella misura, pensando alla materia come solida», nell'Antropocene attuale essa non è più «afferrabile e misurabile»; eppure a mio avviso in questo caso il poeta sembra poter rivestire un ruolo nel riaccendere quelle che sono definite «forme di immedesimazione con l'impossibile, con l'assolutamente lontano e inafferrabile»(31).

Come ha finemente notato Telmo Pievani, in questo libro si assiste poi a un ribaltamento di un certo stereotipo secondo cui la scienza sarebbe un freddo calcolo razionale e la poesia un caldo sfogo irrazionale, tanto che «la scienza diventa emozione della scoperta, mentre la poesia svela tutta la sua logica ritmica», attraverso una poetica dello «spiazzamento»(32). Quella che si può individuare come caratteristica precipua del libro, ovvero la connessione tra esperienza della poesia e indagine della scienza, è denunciata anche dal compatto impianto macrostrutturale e dai sei titoli di sezione: «Noi forse un glitch», «Betelgeuse», «Crinoline di criolite», «La scuola grande di Chicxulub», «Erbio e Disprosio», «TOI-700 D». La giustapposizione tra mondi è una costante, un motore generatore del testo poetico di Buffoni. Ad esempio, i due elementi della tavola periodica di più recente scoperta, Erblio (numero atomico 68) e Disprosio (numero atomico 66), sono di nuovo associati per motivi probabilmente anche fonici a «due ragazzi / Con un magnetismo molto forte» (pp. 105-106) e ancora a Cosma e Damiano e a Castore e Polluce, a proposito dell'immaginario del doppio. Altri testi esprimono una passione per la scoperta legata al mondo infinitesimale, riconnesso attraverso parallelismi, analogie, similitudini o metafore al mondo figurale del poeta: la «crioconite» che è in grado di conservare «a lungo la radioattività / [...] / Il cesio-137 risalente all'86 chernobyliano / E persino gli isotopi di plutonio e americio / E il bismuto-207 riconducibili ai test nucleari» del dopoguerra può ergersi per questo a «bestia-coscienza» del Novecento; i «tardigradi» visti al microscopio possono ricordare «orsetti bruni» (p. 15), i «libri di preghiere» divengono «breviari / di impronte digitali», così come le «pergamene» sono «Ottime per studiare la genetica dei ceppi animali», e ancora i «codici miniati medievali» possono raccontare anche di «infezioni virali» e divenire un «hd drive di monaci e scrivani / Nobildonne poeti e cavalieri / Con gli strafilococchi aurei nasali» (pp. 73-74). Se Donna Haraway nel suo «shift semantico da Anthropocene a Capitalocene, a Chtulucene [...] esalta il ruolo dei virus» in quanto «esseri perfetti» e «capaci spontaneamente di agire un cambio di scala, di essere contemporaneamente microscopici e attivi sulla scala globale»(33), Buffoni chiude così una sua poesia:

«Non scoraggiamoci, dunque, dopo di noi
 La vita sulla terra tornerà
 Magari senza la Scuola Grande di San Rocco
 Ma con tante forme di splendidi batteri.»

Non solo l'infinitamente piccolo, ma anche ciò che sarebbe letteralmente extraterrestre e alieno, dunque presumibilmente perturbante, viene ricondotto alla sfera del familiare. Accogliendo così *das Unheimliche* – etimologicamente, ciò che non è connesso al familiare, a *das Heimat* – di freudiana memoria(34): «La galassia NGC 3256» è accostata per la forma a un «ciottolo del Sesia / Disceso dal ghiacciaio del Rosa» (p. 118), il vento e le grotte di Marte ricordano il vento e la casa della nativa Gallarate (p. 120), una «supergigante rossa» che sta cambiando forma ed è sempre più pallida a «una vecchia stazione di servizio / Sulla Milano-Torino (p. 21), «la superficie del sole» a «un alveare» in cui le «celle continuano a mutare» (p. 23) *etc.* Ed è così che *Betelgeuse* (p. 22), che dà titolo al libro, la stella rossa situata nella costellazione di Orione «A soli seicento anni luce da noi», è associata a «una madre senza più ritegno» che «Va sempre più ingrandendosi / E perdendo intensità / Fagocita i suoi figli», come farà il nostro Sole (femminilizzato attraverso il ricorso al tedesco *Die Sonne*).

Molti sarebbero potenzialmente i punti da trattare attraverso singole poesie o gruppi di testi da prendere in analisi, dato che la maggior parte dei componimenti impiega un immaginario scientifico, presentando di conseguenza un lessico altamente specialistico. Uno di questi potrebbe essere quello costituito dalle quattro poesie finali, all'insegna dell'antropocene, con tematiche che connettono la passione per la scienza alla preoccupazione per il presente e il futuro, data dagli stravolgimenti climatici e i potenziali rischi epidemiologici. In questi quattro testi – che si intitolano rispettivamente *La cometa*, *La terra dal cortile del vicino*, *Spillover* e *Toi-700 D* – si hanno riferimenti oltre che a scoperte scientifiche recenti, alla cronaca e alla situazione stessa di pandemia data dal Covid (dagli «antivax» alle «notizie sul contagio», pp. 140.141). Eppure, il libro si chiude con uno sguardo all'esopianeta Toi-700 D, scoperto recentemente dalla Nasa e molto rassomigliante alla Terra, seppure distante cento anni luce, a cui il poeta si rivolge direttamente con cura affettuosa e preoccupata, augurando una preservazione ecologica più attenta rispetto al pianeta natale:

«Un pianetino che è il nostro ritratto,
 Orbitante attorno ad una nana
 Rossa molto attiva
 Della costellazione del Dorado.
 Dove, se l'atmosfera avesse pressione sufficiente,
 L'acqua sarebbe stabilmente liquida...
 Oh, TOI 700 D, come ti hanno battezzata,
 Fa' in modo di non averla
 La pressione sufficiente, o se ce l'hai
 Nascondi l'acqua e i tuoi ruscelli copri
 Di sambuchi, sii pudica con noi
 Che un tempo avevamo verdi
 La Sicilia e l'Australia.»

Al di là del finale, il termine stesso «antropocene» ricorre quattro volte nel libro, in quattro differenti poesie(35): passando dall'effetto serra di Venere «senza alcun avanzato / Antropocene a produrlo, / Con ritiro fino a sparizione / Degli oceani venusiani» (p. 25) al genere umano che ha smesso di obbedire «Ad atavici cristalli di magnetite» potendo scegliere «Tra più labili istinti e informazioni» («Noi tesori liberi dell'antropocene», p. 32), ritornando di nuovo sull'«Avanzato antropocene / Che non vede l'ora di tornare / A quei frammenti d'ocra / E di uova di struzzo. E a cacciare / E a pescare» (p. 51) a un discorso che riporta l'origine dell'antropocene a un vizio antico (p. 63):

«Sono almeno diecimila anni,
 Dalla fine dell'epoca glaciale
 Che qui in Europa ci stiamo provando.
 Da quando, con il clima più umido e piovoso
 Cominciammo a riprodurre il cibo
 Allevando piante ed animali,
 Bruciammo uno dopo l'altro
 Ogni pezzo di foresta disponibile
 Immettendo sempre più Co2 nell'atmosfera.»

L'interesse di Buffoni è volto ad uscire da una prospettiva antropocentrica, sia mirando a stelle e antistelle, sia con numerosi testi incentrati sull'universo zoologico e microbiologico, consapevole che «Il nostro antenato più antico» – come recita il titolo della poesia di apertura – «È l'Ikaria wariootia / [...] / Ritrovato tra i fossili australiani», ovvero un verme, e noi umani – il poeta conclude – siamo «forse, un glitch» (p. 11), termine usato in ambiente videoludico, ma proveniente dall'elettrotecnica per indicare – come spiega l'autore in nota – «un breve picco improvviso, un transiente aperiodico causato da un errore non prevedibile» (p. 149). Quest'idea dell'umano come specie imprevista e imprevedibile può essere letta in diffrazione con l'opera visionaria di Karen Barad(36), che ci parla di una performatività *queer* della natura, desumendo un'autonomia assoluta del mondo materiale, tantoché la capacità di enti materiali di relazionarsi tra loro in maniera non prevista, codificata, deterministica, riuscirebbe a creare una fenomenologia nuova. Il mondo che Francesco Petrarca avrebbe considerato esterno può auto-accendersi, organizzarsi, avere una sua *agency*, attraverso un'*intra-action*, che è la capacità stessa di generare *agency*.

5. Conclusioni

Ricollegandoci in chiusura al primo paragrafo, se per Dante «porre la teologia al sommo delle scienze» prelude al fatto che «trionfi la fiducia nell'assoluta conciliabilità di ogni forma di sapere», per cui «anche la tematica speculativa e scientifica si riveste di lirismo e di drammaticità»(37) – e questa intensità poetica legata alla scienza è il motivo per cui anche Dante è echeggiato in *Betelgeuse* – nel nostro autore contemporaneo permane all'interno di un impianto laico la domanda

sul senso dell'esistenza. La risposta non può che essere in parte elusiva, non essendoci un significato ultimo per Buffoni, ma solo un senso da indagare e costruire civilmente. Anche per questo si serve retoricamente dell'ironia, sospesa tra spassionata giocosità e un amaro sentore di disillusione. Altresì Galilei viene citato a riguardo, in una poesia in cui l'impiego del «metodo del transito», da parte della studiosa ventiseienne della British Columbia University, Michaela Kunimoto – che «Col telescopio spaziale Kepler della Nasa / Ha scoperto diciassette pianeti / Di cui uno nella zona abitabile, / Una possibile terra rocciosa / Dalle miti temperature» – è paragonato a quello che «qui a Roma» fece Galileo «coi satelliti di Giove / Ma erano altri tempi, confliggeva / Con il dogma dell'Incarnazione» (p. 77)(38).

In conclusione, può dunque una poesia essere definita scientifica e in quale senso? Una poesia è scientifica se tratta a livello tematico di scienza (ammessa la variabilità semantica, in senso storico, del lemma stesso)? O se si serve di un lessico tecnico-scientifico? O ancora se lo stile di scrittura tenta mimeticamente di riprodurre, appropriandosene, un procedimento logico, un metodo, un fenomeno ascrivibili al dominio della scienza? La risposta affermativa, rispetto a quanto osservato nei testi, potrebbe valere per entrambi gli aspetti; pertanto una poesia potrebbe dirsi scientifica in queste tre accezioni: tematico-contenutistica, semantico-lessicale, formale-metodologica. Ancora, infine, potremmo reputare *latissimo sensu* una poesia 'scientifica' nel caso condivida con la scienza un irrefrenabile anelito alla ricerca, che porti allo studio rigoroso di un fenomeno per dedurre poi delle conclusioni a partire da osservazioni verificabili, anche se in questo caso i confini diverrebbero più labili, e vi potremmo scorgere così il punto primario di connessione tra poeta e scienziato, com'erano prima che poesia e scienza avessero un nome.

L'impulso della poesia in questo senso può andare a coincidere con la ricerca della scienza, proprio poiché per Buffoni la poesia è innanzi tutto un'esperienza conoscitiva, di sé e del mondo, e per la comune intenzione con lo scienziato di ricondurre a ciò che è noto quel che risulta ignoto, cercando di offrire una sistemazione razionale a quel che si è in cerca di comprendere attraverso l'osservazione. Eppure, certamente, con ciò non si vorrà porre in un rapporto di uguaglianza scienza e poesia, ma evidenziare fenomeni di contatto, non solo per le pulsioni e tensioni sotterranee, ma anche per le contaminazioni che vengono esplicitate dal testo letterario o che ritroviamo nel linguaggio scientifico stesso, che nella fisica contemporanea, ad esempio, spesso si deve servire di metafore, per «lanciare il ponte tra una realtà irraggiungibile e un'altra tangibile», rappresentando la metafora «una necessità simbolica e mnemonica»(39). Non esiste certamente una congruenza delle finalità concrete e dei metodi operativi nello specifico di poesia e scienza, eppure – come ha osservato Marco Pivato – entrambe «parlano per immagini»(40).

In conclusione, se ormai quasi 100 anni fa, il critico letterario Ivor Armstrong Richards con *Science and Poetry* (1926) proponeva uno studio pionieristico sul rapporto tra poesia e scienza, mettendo in chiaro la fondamentale differenza tra le pseudo-dichiarazioni della poesia e le dichiarazioni della scienza, giustificando entrambe - l'una per il suo effetto nel liberare i nostri impulsi e atteggiamenti; la seconda per l'approssimazione alla verità, ovvero la corrispondenza in un senso altamente tecnico con il fatto a cui si riferisce - vari autori e critici successivamente hanno cercato di ritrovare delle possibili connessioni. Tra i poeti del Novecento, Piero Bigongiari aveva posto in evidenza questo connubio, tanto da definire la poesia una «scienza nutrita di stupori»(41), ma già da Dante stesso nel *Convivio* «lo stupore» era definito «uno stordimento d'animo» che porta a essere «voglioso di sapere» (IV.35.5) tanto che «la scienza è ultima perfezione de la nostra anima» (I.1.1) e «ogni desiderio di scienza viene sempre appagato, ma poi ne sorge un altro. Ognuno però è naturale e perciò viene a perfezione» (IV.8.9). Di questo tipo risulta lo stupore che nutre le poesie scientifiche di Buffoni, che cercano di ricondurre l'ignoto al noto, quel che si brama di conoscere e risulta lontano a un'esperienza tangibile con un'immagine vivida. D'altronde, la poetica cognitiva di recente sviluppo ha avvalorato l'idea che il momento di composizione poetica corrisponda a un momento di scoperta conoscitiva(42), quasi a confermare le parole di Calvino, che addirittura sosteneva che «l'atteggiamento scientifico e quello poetico coincidono», essendo «atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione»(43). Questo discorso sarebbe a maggiore ragione aderente ad un poeta come Buffoni, il quale ha spesso insistito sull'importanza del concetto di poetica come progetto, richiamandosi esplicitamente a Luciano Anceschi(44). Se i suoi libri di poesia sono costruiti sull'idea di un progetto specifico e di un attento

lavoro macrostrutturale, ogni singola poesia è messa in moto dalla *curiositas*, quella che «definivano i latini il vagare disordinato della mente»(45), in grado di portare a svariati accostamenti inusitati e in cui è compresente un sintomo di nevrosi, quell'ansia di sapere, che accomuna la poesia alla scienza. Se quest'ultima è costituita da una costante ricerca che alimenta il dubbio e le domande, condividendo con la poesia il mistero e lo stupore per il mondo, come ha scritto Richard Feynman, premio Nobel per la fisica nel 1965 per la teoria dell'elettrodinamica quantistica, «pochi non scienziati vivono questa particolare esperienza religiosa» lamentandosi eppure che:

«I nostri poeti non ne scrivono; i nostri artisti non tentano di rappresentarla. Non capisco perché. Nessuno si sente ispirato dalla nostra attuale immagine dell'universo? Questo valore della scienza non viene cantato dai cantanti, siete ridotti ad ascoltarlo in una conferenza, anziché in musica o in versi. Non viviamo ancora in un'epoca scientifica.»(46)

Buffoni, con questo ultimo libro in maniera evidente ed originale, così come altri poeti contemporanei italiani in singoli testi o sillogi(47), sembrano avere iniziato a rispondere al discorso intitolato *Sul valore della scienza*, tenuto nel 1955 dal fisico americano. In ogni caso, sarebbe ingenuo lanciarsi in ciechi entusiasmi e non rimarcare le differenze tra le discipline, tenendo conto dello scarto inesorabile, del *quid* inspiegabile, che resta sfuggendo alla scienza e alla poesia stessa, in quel momento breve che accendendosi a sua volta si sperde. Se l'oceano di divario tra *humane litterae* e *hard science*, allargatosi progressivamente a partire dall'avvento della scienza moderna, attestandosi nell'Otto-Novecento, non può non essere considerato, eppure, anche in questo caso le isole possono tendere una verso l'altra, in un sogno di arcipelago che si realizza nel buio, prima che sia luce di nuovo.

Francesco Ottonello

Note.

(1) I rapporti tra letteratura e scienza sono stati studiati più che altro a partire dagli anni Sessanta (vd. Charles Snow, *The Two Cultures and a Second Look*, Cambridge University Press, Cambridge 1963), per poi svilupparsi in maniera più intensa da fine anni Novanta e inizio anni Duemila. Tra i contributi fondamentali per il Novecento vd. Antonello Pierpaolo, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005. Per una prospettiva più ampia che comprenda il rapporto tra lo sviluppo del pensiero scientifico e la religione, la filosofia e l'etica vedi anche Enrico Giannetto, *Saggi di storie del pensiero scientifico*, Sestante, Bergamo 2005. Più sporadici gli studi di ampio respiro su poesia e scienza. Un peculiare lavoro pionieristico può essere considerato Ivor A. Richards, *Poetries and sciences: a reissue of Science and poetry (1926-1935) with commentary*, Routledge & Kegan Paul, London 1970, uno studio più recente Mary Midgley, *Science and poetry*, Routledge, London 2001.

(2) Cfr. Franco Buffoni, *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Luca Sossella Editore, Roma 2006.

(3) Il termine, tradotto dall'inglese *Anthropocene*, indicherebbe l'epoca attuale dal punto di vista geologico, «in cui l'ambiente terrestre viene fortemente condizionato su scala sia locale sia globale dagli effetti dell'azione umana, con particolare riferimento all'aumento delle concentrazioni di CO₂ e CH₄ nell'atmosfera» (Treccani). Cfr. Paul Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Mondadori, Milano 2005; Simon Lewis, Mark Maslin, *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*, trad. Simonetta Frediani, Einaudi, Torino 2020.

(4) Questa la lettura portata avanti da Andrea Battistini, a cui prevalentemente mi rifaccio. Cfr. Andrea Battistini, *Lingua, letteratura e scienza da Dante a Calvino*, in «Il Contributo italiano alla storia del Pensiero – Scienze», 2013; consultabile al link https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-e-scienza-da-dante-a-calvino-lingua_%28II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Scienze%29/ (ultimo accesso 12-08-2021). Cfr. anche i vari contributi in onore di Battistini in AA.VV., *Letteratura e scienza*, Atti delle Rencontres de l'Archet Morgex, 16-21 settembre 2019, «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus», 2021.

(5) Cfr. Benjamin Farrington, *La scienza nell'antichità*, presentazione di Lucio Lombardo Radice, Res Gestae, Milano 2017.

(6) A. Battistini, *op. cit.*

- (7) Geoffrey Lloyd e John Vallance, *La scienza nell'antichità greco-romana*, in *Storia della scienza*, a cura di Sandro Petruccioli et al., vol. *I La scienza antica*, a cura di Geoffrey Lloyd, Enciclopedia Italiana, Roma 2001, pp. 539-554; disponibile al link: https://www.treccani.it/enciclopedia/la-scienza-nell-antichita-greco-romana_%28Storia-della-Scienza%29/ (ultimo accesso 12-08-2021).
- (8) Filippo Villani, *Cronica*, IX, 136, con le continuazioni di Matteo e Filippo; scelta, introduzione e note di Giovanni Aquilecchia, Einaudi Torino 1979, p. 117.
- (9) Per un volume che analizzi sotto diverse prospettive l'universo scientifico di Dante e il rapporto della sua scrittura con la scienza vd. Patrick Boyde e Vittorio Russo (a c. di), *Dante e la scienza*, Longo, Ravenna 1995.
- (10) A. Battistini, *op. cit.*
- (11) Vittorio Russo, *Tecniche e forme della poesia dottrinale di Dante*, in *Dante e la scienza*, 1995, p. 179.
- (12) Dante è citato in un caso a proposito «delle simmetrie e delle regolarità» «Come i beati del cielo della Luna / Rispetto a quelli del cielo di Saturno» (p. 27), con un accostamento alla dualità tra materia e antimateria, neutrini e antineutrini. In un secondo caso, parafrasando *Purgatorio*, VI, 25-8, nei primi tre versi di *Cosmica esplosione* (p. 18).
- (13) Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Laterza, Bari 1965, p. 166.
- (14) L'opera in forma epistolare, composta tra 1367 e 1371, è rivolta all'amico Donato degli Albanzani, in risposta a quattro giovani aristotelici, che lo accusarono di ignoranza (*sine literis virum bonum*, par. 32). Al razionalismo naturalistico di Aristotele e alle rigide applicazioni del principio di autorità dei suoi contemporanei, di cui si fa beffe con sferzante ironia, oppone «la dimensione fondamentale etica della sua concezione del sapere», richiamandosi agli antichi quali Platone, Orazio, Seneca, filtrati da cristiani quale Agostino. Enrico Fenzi, *Introduzione*, in Francesco Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, a cura di E. Fenzi, Mursia, Milano 1999, p. 8. Per approfondimenti cfr. Daniela Boccassini, *I sogni di Aristotele e l'ombra di Dante: riflessioni sulla fenomenologia della visione nel De ignorantia di Petrarca*, «Italice», 84, 2/3, 2007, pp. 137-161.
- (15) Questo passo è un calco della *Familiare IV.I*, che cita il monito di Agostino: *Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt ipsos (Confessiones, X)*.
- (16) In quest'opera, scritta dopo la condanna del Sant'Uffizio del 1633, utilizza una lingua non distante da quella comune, caricando di accezioni specifiche e scientifiche parole di uso comune quali *momento*, *velocità*, *forza*. Per approfondimenti bibliografici rimando a Michele A. Cortelazzo, *Le lingue di Galileo Galilei*, in «Nuovo Saggiatore», Vol. 30, 5-6, 2014, p. 38-44.
- (17) Massimo Bucciantini, Michele Camerota, Franco Giudice, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, Einaudi, Torino 2012, p. 7.
- (18) Cfr. Valentina Prosperi, *Di soavi licor gli orli del vaso: la fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Aragno, Torino 2004.
- (19) Eugenio Garin, *Umanisti artisti scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, Edizioni della Normale, Pisa 2021, pp.7-8.
- (20) Romano Luperini, *Leopardi, il primo dei moderni*, in Romano Luperini et al, *Le parole le cose. La scrittura e l'interpretazione gli autori italiani, il canone europeo, la scrittura delle donne, gli intrecci interculturali e tematici*, Palumbo, Palermo 2011; Cesare Luporini, *Leopardi progressivo*, Editori riuniti, Roma 2018 (1947¹).
- (21) Cosetta Veronese e Pamela Williams, *The Atheism of Giacomo Leopardi*, Troubador, Leicester 2013.
- (22) Da ciò Buffoni estende ulteriormente la riflessione, attraverso un originale studio della biografia leopardiana, legandola in particolar modo all'*eros* e alla vicenda con Antonio Ranieri. Cfr. F. Buffoni, *Silvia è un anagramma*, Marcos y Marcos, Milano 2019.
- (23) Il neologismo è stato utilizzato per la prima volta nella mia tesi di laurea magistrale. Per approfondimenti cfr. Francesco Ottonello, *Franco Buffoni e la poesia latina. Motivi omoerotici tra classico e contemporaneo*, «Acme - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Milano», vol. LXXII, Milano 2019, pp. 243-266.
- (24) Mi rifaccio alle marche d'uso del GRADIT a cura di Tullio De Mauro (com. = termini comuni, TS = tecnico-specialistici). Vd. <https://dizionario.internazionale.it/avvertenze/8>.
- (25) Alessandro Baldacci, *La poesia di Buffoni da Theios a Guerra*, in Roberto Cescon, *Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, Pieraldo, Roma 2005, p. 164.
- (26) Guido Mazzoni, *Recensione a Guerra*, in *Almanacco dello Specchio*, a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi, Mondadori, Milano, 2006, p. 241.
- (27) Di Leonardo è citata una lettera al fratello posta come epigrafe in apertura di una poesia (p. 37); a Leopardi è invece dedicata la poesia che apre il libro, intitolata *Per placare Monaldo* (p. 13).
- (28) Leonardo Sinisgalli, *Furor mathematicus*, a cura di Gian Italo Bischi, Mondadori, Milano 2019.

- (29) Antonello Pierpaolo, *op. cit.*, p. 124.
- (30) Cfr. Blaise Pascal, *Pensieri*, a cura di Paolo Serini, Einaudi, Torino 1962.
- (31) Elena Bougleux, *Incertezza e cambiamento climatico nell'era dell'Antropocene*, «EtnoAntropologia», 5 (1), 2017, pp. 79-94 (cit. p. 83, pp. 92-93).
- (32) Telmo Pievani, *Astri e batteri: la natura che ci spiazza*, «Corriere della Sera», 06-06-2021, p. 35.
- (33) Elena Bougleux, *op. cit.*, p. 90. Cfr. Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, traduzione di Claudia Durastanti e Clara Ciccioni, Nero, Roma 2019.
- (34) Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Theoria, Roma 1990.
- (35) Risultano assenti, invece, riferimenti a un termine che alcuni preferiscono quale Capitalocene, coniato da Jason W. Moore. Vd. Jason W. Moore, *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Ombre corte, Verona 2017.
- (36) A partire dalla fisica a dagli *Science Studies*, coniuga un approccio filosofico neo-materialista a teorie femministe e *Queer*, in quello che definisce un 'realismo agenziale'. Vd. Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, a cura di Elena Bougleux, prefazione di Liana Borghi, Edizioni ETS, Pisa 2017.
- (37) A. Battistini, *op. cit.*
- (38) Galileo Galilei è citato anche nella silloge di Franco Buffoni, *Roma*, Guanda, Parma 2009, nei versi «Vedo in ginocchio il vecchio Galilei / Dinanzi ai cardinali tronfi e bolsi» (p. 89) e «Scoprì i satelliti di Giove dimostrando / Del sistema solare la struttura».
- (39) Giuseppe O. Longo, intervista dell'autore, 10 marzo 2012, in Marco Pivato, *Noverar le stelle. Che cosa hanno in comune scienziati e poeti*, Donzelli, Roma 2015, p. 21.
- (40) Marco Pivato, *op. cit.*, pp. 18-27.
- (41) Piero Bigongiari, cit. in Enza Biagini Sabelli, *Piero Bigongiari: i « giochi del caso » fra teoria, critica e poesia*, «Italies», n. 9, 2005; consultabile al link <http://journals.openedition.org/italies/474> (ultimo accesso: 12-08-2021).
- (42) Cfr. Alberto Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienza della mente*, Mondadori, Milano 2011.
- (43) Italo Calvino, *Sfida al labirinto*, «Il menabò», 5, Einaudi, Torino 1962, ripubblicato in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1995 (1980¹), pp. 100-101.
- (44) Franco Buffoni, *Gli strumenti della poesia. Manuale e diario di poetica*, Interlinea, Novara 2020.
- (45) Franco Buffoni, *Del maestro in bottega*, Empiria, Roma 2002, p. 99.
- (46) Richard P. Feynman, *Il piacere di scoprire*, Adelphi, Milano 2002, p. 133.
- (47) Tra i poeti della stessa generazione di Buffoni (nati tra anni Quaranta e Cinquanta), ricordo Antonella Anedda e Valerio Magrelli, in cui il rapporto con la scienza e in particolare con la medicina e la biologia riveste un ruolo pregnante. Diversi sarebbero i poeti da menzionare per le successive generazioni (anni Sessanta-Settanta e Ottanta-Novanta). Ad esempio, tra le sillogi di recente pubblicazione ricordo, per la prima, a proposito di fisica quantistica, di Flavio Santi, *Quanti (Truciolature, scie, onde, 1999-2019)*, Industria e Letteratura, Massa 2020, e per la seconda l'originalissima raccolta di Francesco Maria Tipaldi, *Spin 11/10*, LietoColle & pordenonelegge.it, Faloppio, 2019 e a proposito di tecnologia dei droni di Bernardo Pacini, *Fly mode*, Amos, Mestre 2020, in cui troviamo esplicite ripercussioni delle materie tecnico-scientifiche sulle scelte stilistico-formali. Mi riservo al futuro uno studio sulla diversificazione di modalità e finalità di 'poesie scientifiche' presenti in opere di autori coevi e di diverse epoche. Per un'autrice contemporanea su cui ho già scritto, in cui il rapporto con scienza e natura è fondamentale vd. Francesco Ottonello, *La poesia di Laura Pugno tra mente e paesaggio. Una lettura critica a partire da Noi*, in «Bezoar. Rivista di poesia contemporanea», Giulio Perrone Editore, Roma 2021, pp. 141-148.

LA POESIA ALL'EPOCA DELL'ANTROPOCENE: ANTONELLA ANEDDA, MARIA BORIO, ITALO TESTA

Di questi tempi si parla molto di crisi ecologica. Si parla anche di ecologia della parola, di poesia-paesaggio e di poesia come ossigeno. Ma in che cosa consiste esattamente la catastrofe che viene prospettata e per la quale è necessaria, nell'ipotesi più rosea, una transizione? Qualche dato scientifico può essere utile per capirlo. Anzitutto il tasso di CO₂: l'osservatorio americano di Manua Loa indica che la concentrazione di diossido di carbonio nell'atmosfera ha superato i 416 ppm. Oltre a registrare la trasformazione del clima di origine antropica, questo dato mostra che la realtà ecologica si degrada a una velocità sorprendente, specialmente se si pensa che questo valore è sempre rimasto al di sotto dei 300 ppm fino agli inizi del '900(1). A questo proposito, l'ultimo rapporto dell'IPCC, uscito il 9 agosto, sembra avvalorare le previsioni più tetre: il cambiamento climatico si sta verificando più in fretta e più violentemente del previsto(2). Un altro rapporto, pubblicato dall'IPBES, rileva una perdita di biodiversità e di funzioni ecosistemiche senza precedenti(2). E poi c'è l'inquinamento: quello marino dovuto alla plastica, moltiplicato per 10 dal 1980, quello dei rifiuti non trattati, delle discariche selvagge... L'umanità non ha mai sfruttato tanto il pianeta né prodotto tanti rifiuti.

Alla fine della seconda guerra mondiale e all'utilizzo della bomba atomica viene fatta risalire la data d'inizio dell'Antropocene, una nuova epoca geologica in cui si amplifica l'impatto dell'agire umano sul pianeta al punto da incrinare l'equilibrio biochimico (si pensi a indicatori come il cemento, la plastica o le scorie radioattive, destinati a durare ben più a lungo delle esistenze umane). Nato in campo scientifico e diffusosi velocemente tra le discipline umanistiche, il concetto di Antropocene non è monolitico, tutt'altro. C'è chi, fedele alla sua etimologia, lo interpreta come l'epoca dell'uomo che potrà infine trionfare sulla natura servendosi della tecnologia per raddrizzare la crisi ecologica ma per la maggior parte degli studiosi l'Antropocene segna al contrario una vertiginosa perdita di controllo da parte dell'uomo, vulnerabile come non mai dopo essersi esposto al pericolo di auto-estinzione e dipendente da ciò che pensava di avere per sempre dominato(4). Secondo Donna Haraway, che ha proposto il nome alternativo di Chthulucene, l'Antropocene va chiamato con molti nomi(5). Per il momento, ne sono stati recensiti almeno ottanta(6).

Ma che cosa si può fare di fronte al disastro ecologico e in che modo letteratura e Antropocene interagiscono? La crisi ecologica, scrive Amitav Ghosh, è anzitutto, una crisi dell'immaginazione: se c'è una cosa che il cambiamento climatico ha chiarito, è che continuare a pensare al mondo così com'è equivale a un suicidio collettivo(7). È necessario rivedere le strutture di pensiero che ci avvolgono e che hanno dato forma alla nostra soggettività e ai nostri canoni rappresentativi, a partire dallo schema binario che ci ha consentito di separare cultura e natura, disanimando una parte di mondo. È un salto di paradigma che assottiglia le barriere tra le discipline scientifiche e umanistiche, tra la storia naturale e la storia umana, tra soggetto e oggetto, tra corpo e mente, tra umano e disumano, tra attivo e passivo, tra animato e inanimato...

«Nous avons désespérément besoin d'autres histoires», scrive Isabelle Stengers in *Au temps des catastrophes*, ed è proprio qui che entra in gioco la poesia(8). Minacciata di estinzione lei stessa, come ha spesso sottolineato Laura Pugno, la poesia sa trovare gli espedienti per sopravvivere in un ambiente ostile: «ha bisogno di mezzi minimi, neanche della scrittura a rigore, è capace di sopravvivere ovunque, come gli scorpioni, con la stessa implacabile natura che alla fine riemergerà»(9). Anche *Poesia come ossigeno*, il libro a tre voci in cui Antonella Anedda e Elisa Biagini dialogano con Riccardo Donati, prolunga la metafora della poesia che preserva la specie-scrittura e con essa una parte di mondo che altrimenti andrebbe estinto(10). Emerge l'immagine di una poesia resistente e pioniera che richiama la ginestra leopardiana, una poesia che nonostante la precarietà, o proprio grazie ad essa, sopravvive ai margini degli "eppure", dei "ma" e dei "comunque", tra gli scarti. Da questa visione interstiziale scaturisce l'analogia tra poesia e Terzo Paesaggio, ampiamente esplorata da Laura Pugno nella sua rubrica sul sito «Le parole e le cose»(11). La poesia, infatti, appare come il luogo privilegiato in cui la lingua esprime la sua spazialità perché, come ricorda Italo Testa in *[ultratossico]*: «è la spazialità concreta ciò che più di tutto sembra distinguere il testo poetico dalle altre forme di espressione»(12). Facendo riferimento a

un corpus costituito da alcune raccolte di Antonella Anedda, in particolare *Historiae* e *Geografie*, da *L'indifferenza naturale* e *Teoria delle rotonde* di Italo Testa e da *Trasparenza* di Maria Borio, in questo articolo cercherò di situare la poesia italiana contemporanea nell'epoca dell'Antropocene e della crisi ecologica(13).

1. Antropocene situate

Introducendo il lettore al “nuovo regime climatico”, in *Face à Gaïa*, Bruno Latour scrive: «Comme si le décor était monté sur scène pour partager l'intrigue avec les acteurs. À partir de ce moment, tout change dans les manières de raconter des histoires»(14). Ma come cambia il modo di raccontare storie? In che maniera modifichiamo le leggi che fino a oggi hanno informato la nostra rappresentazione della realtà? «Scardinando la nostra prospettiva antropocentrica», è la proposta di Antonella Anedda in *Poesia come Ossigeno*(15). Come il pittore Lorrain, che affida a terzi il compito di dipingere le figure dei suoi quadri, dobbiamo capire che «non è il paesaggio a fare da sfondo alle vicende umane, sono le vicende umane a stare nel paesaggio come sfondo della specie umana»(16). Per compiere questo stravolgimento si comincia dallo sguardo. Non solo mutando punto di vista, ma anche acquisendo la consapevolezza che, ogniqualvolta si effettua un'osservazione, il soggetto diventa esso stesso parte del sistema che osserva. È una visione stereoscopica e ancorata al corpo, mai astratta, che non pretende di essere oggettiva. Così, in *Historiae*, Anedda capovolge il verso di Mandel'stam «guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere» in «guardavo, avvicinandomi, un torrente di olivi»(17). Non è un caso che *Historiae* esordisca con la sezione «Osservatorio» e che *Geografie* si apra con l'esortativo «Considera». Anche la prima poesia di *Trasparenza* è introdotta da un emblematico: «Osservate». Similmente, il primo verso de *L'indifferenza naturale* immerge subito il lettore in una dimensione visiva: «lo sguardo è lenta costruzione». L'insistenza è sull'occhio, la visione, l'osmosi con il mondo circostante.

Si potrebbe citare l'aneddoto della servetta tracia e di Talete, il filosofo che tenendo lo sguardo rivolto al cielo per contemplare le stelle cadde in un pozzo. Diversamente da Talete, la poesia contemporanea tiene lo sguardo puntato su quella che Bruno Latour chiama “zone critique”, una striscia di terra dello spessore di circa tre chilometri dove brulicano tutte le forme di vita che al momento conosciamo. Sono significativi i titoli di alcune delle prose di viaggio di cui è composto *Geografie: Avvicinamento, Appostamento, Contemplazione (ma nulla di mistico), Farsi incontro, Perlustrare, Esplorare, Solo paesaggio*. L'avvicinamento, il corpo a corpo, il toccare con mano, il digitare sono le modalità di accesso privilegiate all'esperienza del mondo e alla poesia. Come nei seguenti versi di Maria Borio, in cui ci si avvicina per percepire meglio la distanza, in uno scambio continuo tra soggetto che osserva e oggetto osservato: «Sapersi avvicinare. / Così vediamo l'enigma della distanza / dal posto in cui si addensano i luoghi che ci hanno abitato»(18). Contro una visione dall'alto, che «sogna di osservare la terra da lontano», la poesia contemporanea sembra voler affrontare le contraddizioni contenute sotto l'etichetta semplificante di Antropocene(19). Se il paesaggio che meglio illustra l'Antropocene è infatti quello della piantagione estensiva e monoculturale, assimilabile a una narrativa unica, totalizzante, che mette a tacere ogni visione alternativa, la poesia contrasta la crisi ecologica opponendo alla generalizzazione la precisione, alla semplificazione la complessità: «non alberi, ma lecci, roveri, faggi» considera Anedda in *Poesia come ossigeno*(20). Non l'Antropocene, dunque, ma delle antropocene situate da un io empirico, a sua volta in situazione, incapace di visualizzare il pianeta nella sua interezza ma in grado di esplorare le asperità geografiche e temporali di siti specifici. In *[revenants]*, Italo Testa scrive: «Quella cosa che chiamiamo poesia non sarebbe tale se fossimo equidistanti rispetto alle parole, come se le guardassimo dall'altro di una torre e potessimo puntarle indifferentemente con il nostro fascio di luce. Bisogna essere disposti a un corpo a corpo con i singoli vocaboli»(21). Nel caso di Anedda, questa “faccenda empirica” che è la poesia, come l'ha definita Italo Testa, comincia proprio dal balcone del secondo piano da cui la poetessa si affaccia – talvolta munita di binocolo – per osservare il mondo circostante: «L'inizio è spesso un dettaglio, qualcosa che succede, un uomo

in tuta arancione che aggiusta le tubature, una nuvola più bassa, il rumore di una moto»(22). Al pianeta danneggiato, la poetessa oppone «l'intensificazione e moltiplicazione dei punti di vista»(23). In *Geografie*, non mancano le prose di denuncia dove si esplorano delle antroposcene rappresentative della catastrofe in corso. Ad esempio *Monte Toc* in cui Anedda ricorda il disastro del Vajont osservando con stupore la valle ricoperta di ginestre, *Dolore fisico*, dove si parla dei roghi che hanno devastato l'Australia, *Nuvole vaganti* in cui si trova invece il riferimento allo tsunami e all'incidente nucleare di Fukushima. Ma è soprattutto *Atomiche in tempo di pace* a sollevare interrogazioni ansiose circa la crisi ecologica e le sue cause: «Le esplosioni del fracking hanno provocato il terremoto in Emilia-Romagna? Un sottomarino americano ha perso materiale radioattivo al largo della Maddalena? Hanno davvero trasportato armi nucleari su traghetti di linea?»(24). Le antroposcene prendono corpo anche attraverso le descrizioni del paesaggio. Dopo *Historiae*, *Geografie* sostituisce alla profondità temporale l'orizzontalità dell'estensione spaziale eseguendo una mappatura dei luoghi osservati durante le vacanze in Sardegna e i viaggi compiuti in Giappone, in Finlandia, in Bretagna, in Grecia, in Russia, in Eritrea. Tuttavia, oltrepassando la dicotomia tra fuori e dentro, l'antroposcena più battuta di *Geografie* è sicuramente quella di un paesaggio-mente in preda alla variabilità dei fenomeni meteorologici che agitano il cervello: «ciò che sembra impossibile durante una burrasca accade invece pochi giorni dopo e i mutamenti sono l'elemento più interessante del nostro cervello e del modo con cui concepiamo il mondo»(25).

Anche nelle raccolte di Italo Testa la scena è occupata dal paesaggio e dalla sua descrizione, dai calanchi franosi dell'Emilia alla laguna veneta, dalla città di Milano al paese natale di Castell'Arquato. *Teoria delle rotonde* si apre con gli appunti per «un saggio sul paesaggio umano e naturale e civile» dell'Italia contemporanea che parte dai cancelli e dalle recinzioni che compongono il «litorale segmentato» delle spiagge italiane per approdare a un'autopsia delle rotonde che ne regolano il traffico(26). Sono antroposcene in cui il poeta esplora l'intreccio di naturale e artificiale, umano e disumano, in una tensione costante tra sé e l'altro da sé, tra figura e sfondo, tra individuo e paesaggio. In *Trasparenza*, Maria Borio apre a sua volta delle antroposcene che oltrepassano frontiere geografiche, mentali e virtuali. Se in varie poesie, e specialmente in 1980, la poetessa riflette sulla provincia italiana e sul boom edilizio di quegli anni, presentando un paesaggio sfigurato dai cantieri, *Trasparenza* trasporta il lettore in un universo digitale dov'è impossibile distinguere tra referenti umani e non umani. Borio evoca lo schermo su cui si digita la poesia, la tela elettrica su cui le pagine computerizzate, come tante scene, si susseguono simulando la vita reale: «quanti siamo, / quanti pixel nell'aria, miniature / sul limite», «siamo in un lago, / ologrammi», «ecco un secondo foglio, la tela / elettrica che pulsa quando premendo le mani sulle palpebre / capita di rivedersi nei neuroni»(26). Un tempo estensione protesica dell'uomo, la tecnologia contribuisce ora a crearne la soggettività. Di fronte a una poesia che supera la distinzione tra interno e esterno, soggetto e avatar, organico e tecnologico, analogico e digitale, il lettore sprofonda in un flusso metonimico in cui scompare la frontiera tra simulazione e mimesi, tra ologramma e persona: «Può capitare che la scena indifferente di questa sera / si espanda come uno schermo verde dietro la nuca», « A volte, i rumori che salgono dalle finestre / aprono le scene più profonde. In una, ad esempio, // dormono uomini sulla strada, abitano il nord della stazione / come posso abitare lo spazio dietro la tua nuca. //A volte, la strada diventa lo stesso spazio interiore, / nuca della città. Ci mescola. Il cielo si contorce»(28).

2. Abbandono felice?

La poesia contemporanea non si limita dunque alla descrizione fisica ma scava nel paesaggio, rilevandone anche le asperità temporali. Un postulato importante del *material ecocriticism* promosso da Serenella Iovino e Serpil Opperman, è che gli esseri umani non sono gli unici a raccontare storie(29). Anche il paesaggio racchiude una storia sedimentata, una *landscape literacy*, una *storied matter*, una geo-grafia iscritta nei fossili e negli strati geologici. Ciò trova riscontro nei ripetuti riferimenti alla storia profonda e in particolare alla preistoria che ricorrono nei testi di Borio, Anedda e Testa: la roccia contro cui imprimevano le mani gli uomini del neolitico, il piano superiore del Pliocene, cui risalgono gli strati di origine marina e gli scheletri di enormi cetacei

rinvenuti nei calanchi. Nelle raccolte di Anedda, la coscienza della nostra appartenenza di specie e del suo remotissimo passato evolutivo si rivela consolatoria. La scoperta di una memoria biologica sedimentata e indipendente dalla volontà individuale sembra infatti sollevare l'io dal peso troppo grande dell'individualità: «Basta pensarsi come un pesce andando indietro fino all'acqua da cui siamo usciti e la morte smette di preoccupare. Strati e strati, rocce piene di conchiglie, erbe marine, sollevati da ogni idea di creazione, castigo, premio, intenzione»(30). L'osservazione del paesaggio e l'incontro con la sua alterità, geografica e temporale, producono un senso di conforto. L'indifferenza e la durata delle cose oltre a noi, il loro esserci indipendentemente dal nostro sguardo, diventano l'occasione di un abbandono felice. Allieva di Jaccottet, per il quale, «l'attaccamento a sé aumenta l'opacità della vita», Anedda dissemina le sue raccolte di variazioni sul tema:

Resto a lungo così pensando che l'osservare
privo di giudizi basti anche per vivere
e sia una forma - data a noi umani - per amare.

Potremmo passare una vita a copiare e nominare. Osservare sgombra la testa da noi stessi.

Non è vero che saperci accidentali renda infelici.(31)

La descrizione diventa l'occasione di una tregua da una soggettività chiusa e monolitica. La citazione dantesca «fece me a me uscir di mente» non evoca un *cupio dissolvi*, ma piuttosto l'aspirazione a un sentimento d'indistinzione(32). In un susseguirsi di prospettive ribaltate in cui l'avvicinamento all'altro si rovescia in evitamento del sé, la minaccia di disintegrazione viene sostituita dalla coscienza che tutto ciò che si decompone ritorna alla terra, in un riciclo costante.«Anche noi / il mondo a concimare» è un verso emblematico di Testa(33). Così, in Anedda, la descrizione, consentendo a ciò che sta fuori di permeare il soggetto, diventa sinonimo di cura:

Oggi mi cura guardare un grumo di formiche

Dovremo affidarci alla memoria degli spazi, alla rappresentazione nella nostra mente dei luoghi
a fronte dell'osservare e ascoltare.

Il monte è cavo, per questo può accogliere l'acqua. Identificati e accogli il mondo per vuotezza.

La salvezza si chiama: descrizione. Per descrivere bisogna osservare mantenendo la distanza:
allontanandosi dal grumo di formiche nere, laggiù oltre il balcone una gemma dell'albero di
limone preme per sbocciare, l'ortensia ha sette foglie nuove, l'origano è vicino alla menta.(34)

Testa, dal suo canto, ci mette in guardia da una natura leopardianamente animata da forze anonime e invasive, del tutto incurante degli uomini e dei loro valori. All'epoca dell'Antropocene questa minaccia è però complicata e in parte contraddetta dalla consapevolezza di un'altra invasione: quella dell'uomo che a sua volta interviene sulla natura fino a renderla indistinguibile da ciò che lui stesso produce. Ci si chiede allora quanto ci sia, al tempo della crisi ecologica, di naturale nella natura. Rispondendo con Timothy Morton, autore di *Ecology without nature*, si potrebbe affermare che non resta nulla, la natura non esiste più o non è mai esistita, soppiantata dall'ibrido *nature-culture*(35). Così, oscillando tra resistenza e arrendevolezza, tra crudeltà e empatia, la poesia di Testa racconta un paradossale affidarsi del soggetto al mondo circostante: «ma spostare una sedia / lasciare che una tenda ci tocchi / come un bene che liscia la pelle [...] perché nell'abbandono tutto ci attenda»(36). Il simbolo dell'indifferenza naturale e del rapporto contraddittorio che il poeta intrattiene con essa sono gli ailanti, cui è dedicata la sezione *Luce d'ailanto*. Importato dall'Asia nel secolo XVIII, l'ailanto, noto anche come albero del paradiso, è considerato una specie infestante per via della facilità con cui colonizza nuovi territori minacciandone la biodiversità. In cinque poemetti, tra timore e desiderio, gli ailanti sono percepiti contemporaneamente come aggressori e muse a cui affidarsi: «a voi mi consegno» «ailanti infestanti», «vegetali epidemie», «flessuosi, infidi ailanti»,

«verdi muse, germi» «ailanti intrusi» «ailanti clandestini» «selvatici ailanti / ospiti invadenti delle sterpaglie, / voi dolci, minacciosi»(37).

L'ibrido *nature-culture* appare anche nel movimento osmotico che caratterizza *Trasparenza*: «io e te non ci siamo, noi, voi nei linguaggi [...] Mare, bosco e industria / trasparente, creato – // sorprendimi ai fianchi della sopraelevata...» e fa eco ad altre immagini che troviamo in Anedda(38). In particolare, nella raccolta *Historiae*: «Samos, spolpami, sputami sulla sabbia / con un fondo di vetro [...] scomponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci», «vieni acqua buia intrecciami di ortica»(39). Non si tratta qui di un sentimento panico, piuttosto dello stupore che accompagna l'osservazione di ogni «minuscola entità vivente venuta avanti filtrando carbonio e azoto. Ossigeno e idrogeno»(40). La poesia contemporanea esplora infatti la biologia e l'universo digitale. La biologia molecolare, in particolare, assimila la vita a una rete di codici e di processi, una sequenza d'informazioni di grande complessità, come quella del genoma. Mappare la vita significa rintracciare il movimento delle sostanze chimiche, le molecole, i pacchetti di energia e gli acidi nucleici che trasportano le informazioni dentro e fuori, dall'esterno del corpo alla mente e viceversa.

3. Ontologia relazionale

Una scoperta scientifica che avvalora questa interpretazione viene dalle neuroscienze. I neuroni specchio infatti si attivano sia quando eseguiamo un gesto sia quando lo vediamo compiere. Vedere un'azione significa allora simularla. Questo meccanismo consente agli spettatori di un film non solo di condividere le emozioni degli attori ma addirittura di entrare in empatia «con il movimento meccanico di una macchina che simula la presenza di un corpo umano»(41). Quest'ultimo aspetto ci introduce in un universo postumano dove la frontiera tra corpo e mente, tra reale e simulazione viene oltrepassata. Scrive Testa: «vorrei parlarvi [...] Delle macchine identitarie che noi siamo. Di algoritmi del senso, immagini metriche del mondo. Di queste biometrie»(42). Più che di vitalismo panico, si potrebbe parlare di estasi, fuoriuscite dal sé che sfociano in intersoggettività capaci di coniugare identità e alterità. In questo senso, la poesia contemporanea dà vita a una vera e propria esperienza conoscitiva. Borio, Testa e Anedda ci mostrano che tramite il nostro corpo, la nostra mente, i nostri smartphone e i nostri computer, noi siamo lucrezianamente immersi in un universo di informazioni trasmesse da molecole, neurotrasmettitori, sciami di particelle, atomi e pixel. Se l'idea di un'individualità corporea limitata e dotata di una forza vitale invisibile viene a mancare, l'identità emerge allora dal flusso delle informazioni che il corpo scambia con l'ambiente fisico e virtuale: «il paesaggio non è più paesaggio, Monet non è più spettatore, anche cieco riesce a sprofondare nell'aria e nella luce, non ci sono più divisioni fra io e tu ma soprattutto fra io qui e tu laggiù»(43). In *Trasparenza*, lo scambio con l'ambiente circostante si riverbera sull'identità, favorendo una soggettività plurale, caratterizzata dal continuo oscillamento dei pronomi, dal noi al voi, dall'io al tu: «Del bene infine tra te e me / senza che io tu, tu io / possiamo almeno per un momento capire *chi* tu, *chi* io», «indivisi / con i piedi nell'acqua bruciamo l'io / che può essere tu, il tu che può essere io»(44).

Non si aspira all'individualità pura, ma all'intersoggettività. A partire dalla lingua e dalla coscienza che i pronomi, alla stregua degli aggettivi possessivi, hanno senso solo se ricondotti a un'alterità. Sempre in *Trasparenza*, l'instabilità pronominale trova un correlativo poetico nell'uso del riflessivo reciproco: «come ci siamo abitati», «come un olio che si espande e l'aria è un'acqua / le nostre immagini si abitano», «si pensano vecchi toccandosi», «si raccontano, una faccia nell'altra», «sembra di attraversarsi»(45). La poesia di Borio esplora infatti elementi attraversabili come Internet, le finestre, il cielo e il mare, rispettivamente composti di pixel, di vetro, di aria e di acqua. Questi elementi sono, con un'espressione citata da Anedda, «solventi d'identità» che permettono alle cose di diventare altro da ciò che sono(46). La poesia *Il cielo*, in particolare, fa riferimento a un passo dell'Odissea dove Ulisse nel bel mezzo della tempesta si sforza di tenere uniti i tronchi della zattera. In greco viene utilizzato il verbo ἀμύζω che vuol dire “collegare” e da cui deriva la parola armonia. Nel caso di Borio però, l'armonia non è sinonimo di una sintesi pacificata, al contrario. La poesia contemporanea non cerca la purezza ma fa esperienza della molteplicità. È un'ontologia relazionale e antigerarchica, spesso fondata sull'atto del guardarsi: «Tutto assorbe quella cosa reale

/ che era gli occhi di una persona / che faceva spazio, una persona in un'altra entrava»(47). Tra avvicinamenti e allontanamenti, più che alla volontà di dissoluzione nel paesaggio, assistiamo ancora una volta a tentativi d'indistinzione, talvolta riusciti, talvolta mancati, in una dinamica che rivela i limiti per attraversarli. Si intravede un'identità ibrida, composta di tutto ciò che prima veniva escluso o rifiutato, dove l'alterità sta alla base della soggettivazione:

Non ero il paesaggio, ma una sua mosca catturata [...] Ricominciamo. Nell'acqua d'acqua dolce forse sì ero un pezzo di paesaggio.

Apri la bocca e troverai l'aria.

Ma tu apri la bocca e entra l'aria. È velenosa, amara?

A volte le linee della mente si aprono senza sforzo, lasciano entrare quello che c'è: una particolare roccia, il modo in cui una macchina si ferma sul ciglio della strada, il timbro di un verde opaco di una quercia.(48)

Il soggetto e l'oggetto talvolta si fondono, talvolta no, ma entrambi si definiscono soltanto grazie all'altro che li delimita e allo stesso tempo li compone. Italo Testa racconta i tentativi fallimentari e i rischi di quest'immersione porosa nell'altro: «Vorrei parlarvi della discontinuità. [...] Di come non facciamo contatto con il mondo [...] Di questa soluzione di continuità. Ne parli come fosse di un altro. Vivi disgiunto»(49). Annientando «il mito che ognuno è solo individuo» e aprendo la soggettività a una dimensione plurale, la poesia contemporanea propone una comprensione della vita non antropocentrica ma simbioticamente connessa ad altri organismi e tecnologie(50). Prendendo atto che è la sua presunta eccezionalità ad aver creato dei rapporti asimmetrici di oppressione a discapito dell'altro (che si tratti di animali, vegetali, minerali, ma anche ovviamente di altri essere umani considerati diversi), essa rimette in questione il paradigma che considerava l'uomo – e in particolare l'uomo bianco occidentale – verticalmente superiore a tutte le altre forme di vita. È un ripensamento radicale della soggettività umanistica concepita come metafisicamente autonoma, cosciente di sé e dotata di volontà individuale.

Un'ontologia relazionale non può aver luogo all'interno delle leggi rappresentative del realismo occidentale. L'io lirico della tradizione novecentesca evolve allora oltre l'idea postmoderna di simulazione e iperrealità, verso una soggettività postumana e proteiforme che anziché esistere coesiste, che s'inclina verso l'altro, in un ciclo di retroazioni a spirale in cui la distinzione tra finzione e realtà, tra rappresentazione e simulazione virtuale non tiene più. A fronte di questo stravolgimento, anche le cose che ci circondano cambiano statuto. Gli oggetti infatti non sono più da considerarsi i frammenti di una totalità esplosa, né gli scarti di una fenomenologia nella quale l'uomo è dotato di più "dasein" rispetto agli animali, alle piante e al mondo minerale. Al contrario, essi concorrono a formare la nostra identità, senza soluzione di continuità tra umano e artificiale. Questo è il motivo per cui, per questa poesia, pur così legata alla descrizione del paesaggio e degli oggetti che riempiono il mondo circostante, non si può parlare di "poetica degli oggetti" ma semmai di poetica degli iperoggetti. «Davanti alla dismisura delle cose», scrive Anedda, «cerco di provvedere / scendo nel loro baratro»(51). La poesia sente la dismisura di quelli che Timothy Morton ha definito gli iperoggetti, ovvero «things that are massively distributed in time and space relative to humans»(52). Ad esempio una macchia di petrolio, il cambiamento climatico, Internet, la biosfera, il polistirolo, non la singola bottiglia di plastica ma tutte le bottiglie che l'umanità ha consumato e consumerà... Per quanto ci sforziamo, afferma Morton, non possiamo coglierne l'essenza ma soltanto la stranezza perturbante. Svolgendo il ruolo di indicatori storici, gli iperoggetti affrontano delle scalarità spaziali e temporali che, commensurate a quelle umane, risultano incomprensibili. La poetica degli iperoggetti, commistione inscindibile di umano e non umano, permette di liquidare la visione romantica della natura che ha caratterizzato, specialmente ai suoi inizi, l'ecologismo.

4. Stare con il problema: una poesia mutante

La dimensione empirica, già ricordata, è la modalità epistemologica privilegiata dalla poesia contemporanea. Rinunciando all'antropocentrismo, essa rinuncia anche a una via d'uscita metafisica e agli ideali di autenticità che caratterizzavano, ad esempio, la fenomenologia, trovandosi a fare i conti con la precarietà di un'identità postumana, in cui il soggetto non ha più un'agency propria ma si trova a far parte di una dimensione instabile e plurale. Così, secondo Anedda, Laerte è il personaggio più interessante dell'Odissea perché «è stato re, il figlio è partito, non è tornato, forse è morto, non resta che arrendersi alle circostanze, vivere le circostanze, non percepirsi diversi dagli elementi»(53). In *Trasparenza*, questa capacità di stare nel nodo coincide con la dichiarazione programmatica della nota al libro: «Il trasparente è la sintesi, il puro e l'impuro sono la tesi e l'antitesi. La sintesi del mondo digitale è il grande vetro attraverso cui traspaiono il puro e l'impuro mescolati, l'umano e il non umano, la velocità e la prospettiva. L'uno altro limite dell'altro».

La sintesi di *Trasparenza* non è pacificazione, ma combinazione irrisolta di puro e impuro, come avviene per la citazione da Amelia Rosselli «trasparente / se la verifichi, ma tutt'altro che una serena esplorazione»(54). Fallisce, in particolare nella poesia *Del bene*, il tentativo di «scandire i ritmi come fossero puri»(55). Ogni tentativo di fusione, ogni coincidenza generano infatti resistenza e attrito. La ricerca della purezza ci riporta d'altronde alla questione della lingua. «Non esiste innocenza in questa lingua» scriveva Anedda in *Notti di pace occidentale*. Questa riflessione ci spinge a considerare ancora una volta il pensiero della zoologa e filosofa femminista Donna Haraway. Per Haraway, il punto di vista femminista è sempre parziale e situato. Al sogno di una lingua pura e pacificata, senza contraddizioni, le scrittrici femministe citate in *Manifesto cyborg* oppongono un linguaggio che «non è integro, ma intrecciato»(56). Invece di aspirare all'innocenza originaria, la loro lingua ci parla del «potere di sopravvivere» nella precarietà. Le femministe non sono nostalgiche. Quale mondo potrebbero rimpiangere? Mentre la catastrofe ecologica sembra trovare uno sfogo nella dimensione spettacolare della distopia che paventa e contemporaneamente celebra la fine del mondo, la poesia di Borio, Testa e Anedda non cerca rifugio nella totalità di un'armonia perduta.

Le antropocene non esaltano la natura pura né oppongono l'idillio alle brutture dell'Antropocene. In *Poesia come ossigeno*, Anedda considera che solo prendendo atto «di non essere "liscia", innocente, indifferente, "pura" forse la lingua della poesia può resistere»(57). Come il soggetto, anche la lingua viene assimilata a una pietra porosa, a una pelle che attraverso i pori assorbe e espelle al di fuori. La trasmigrazione dal soggetto all'oggetto, dall'io al tu si moltiplica infatti nella scrittura, senza soluzione di continuità tra soggetto, corpo e avatar, ambiente circostante, mondo virtuale e scrittura. Come in questa citazione da *Lettera*, in *Trasparenza*: «Sulla via bruciata dell'etere / un tasto premuto è una cosa persa, / etere puro, il meno denso, non gravitare... »(58). Alla materialità del corpo si sovrappone quella della lingua. Le parole sono dense, tridimensionali. L'instabilità ontologica si riverbera sulla poesia superando la dicotomia tra forma e contenuto. Il modo in cui si scrive e in particolare, in cui si digitano parole sullo schermo, prende corpo: «la forma è lo schermo come una casa azzurra [...] lettere, vi dico, pensatele, in ogni lettera / guardate una parola come un piede di bambino»(59). Ma proprio per via della loro permeabilità, le poesie intente a filtrare la realtà, lasciano passare le scorie e si contaminano, come avviene per un'intossicazione. Scrive Italo Testa in *[ultratossico]*: «Considera l'ipotesi che le poesie a volte non siano altro che siti di stoccaggio di rifiuti verbali ultratossici. A che cosa varrebbe? A disinfestare la mente? A liberare questi luoghi dai detriti, e lasciare che le cose si mostrino?»(60).

Il passaggio di frontiera rappresenta sia un rischio d'invasione e di contagio, con conseguente perdita del sé, che una possibilità di mutazione. Cosciente che «sgretolarsi significa putrefazione ma anche cambiamento», che per sopravvivere si deve cambiare, la poesia contemporanea cerca fortemente la metamorfosi(61). In *Geografie* ritorna insistente l'idea della muta: un gufo che si mimetizza mutando le proprie piume da chiare a marroni, un grillo che per sfuggire ai predatori diventa silenzioso, un pesce che cambia il proprio ruolo sessuale fino a venti volte al giorno. Non solo i pesci, i rettili e gli uccelli, anche gli esseri umani, come i personaggi delle fiabe, subiscono metamorfosi. Lo ricorda Anedda in *Historiae* quando scrive il famoso verso di *Macchina*: «ogni sette anni si rinnovano le cellule»(62). Così, ogni volta che si cerca di fotografarlo, l'io non è più io,

è già altro. Mutare, allontanarsi da sé, togliersi di mezzo per avvicinarsi al paesaggio circostante e vedere che succede... *Geografie* si conclude così, con la solita torsione: «Sgretolarsi significa lasciarsi erodere, sgretolarsi permette di coagularsi di nuovo. / Ricominciamo»(63). Ne *L'indifferenza naturale* il lettore assiste spesso a metamorfosi crudeli: il “tu” che striscia come un serpente, a cui viene chiesto: «scava il mio sterno, fallo lucente per il tuo pasto», oppure il ragazzo di provincia di *Il cuore pesato*, che alle prese con la grande città si trasforma in foresta d'acciaio: se sfiorato da un passante si frantuma e cammina in trance, invaso dal nulla(64). Testa ribadisce il pericolo di diventare preda del paesaggio, ma in *Geografia temporanea* questa dinamica si rovescia quando al lettore viene chiesto di immaginare l'idrozoo *turritopsis nutricula*, unico organismo capace d'invertire il proprio ciclo vitale e regredire fino a vincere la morte. Mettendo in scena un'identità mutante, esemplificata dall'equazione $x \text{ è } y$, frequentissima ad esempio in Borio, è come se la figuratività della poesia contemporanea superasse la dimensione allegorica per sostituire la metamorfosi alla metafora: «la forma è lo schermo», «l'aria è un'acqua», «il cielo è armonia», «una terra è flussi e scarti»(65). Esempari sono *Allée-retour # 11 e Commutazione # 4*, in *Teoria delle rotonde*(66). Inizialmente scritte da Testa, queste poesie mutanti vengono tradotte e riscritte da Google Traduttore. È un loop a spirale che cancella i confini tra soggetto e oggetto, parlante e parlato, in una proliferazione di messaggi che rimbalzano tra reti multimediali e ramificate, oltre la prospettiva umana.

Lucia della Fontana

Note.

- (1) Le variazioni del tasso di diossido di carbonio si possono consultare sul sito <https://gml.noaa.gov/ccgg/trends/>.
- (2) Il sesto e ultimo rapporto dell'IPCC è consultabile al link <https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/>.
- (3) Il rapporto dell'IPBES è consultabile al link: <https://ipbes.net/global-assessment>.
- (4) Sono i cosiddetti sostenitori del Good Anthropocene. A questo proposito v. C. Hamilton, *The Theodicy of the “Good Anthropocene”*, <https://doi.org/10.1215/22011919-3616434>.
- (5) D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>.
- (6) F. Chwałczyk, *Around the Anthropocene in Eighty Names*, <https://doi.org/10.3390/su12114458>.
- (7) Ghosh, *La grande cecità : il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, pt. terza, cap. II.
- (8) I. Stengers, *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2013, p. 173.
- (9) L. Pugno, *In territorio selvaggio: corpo, romanzo, comunità*, Milano, Nottetempo, 2018, pp. 29-30.
- (10) A. Anedda, E. Biagini, *Poesia come ossigeno : per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere, 2021.
- (11) La rubrica di Laura Pugno è consultabile qui <http://www.leparoleelecose.it/>.
- (12) I. Testa, *Teoria delle rotonde*, Livorno, Valigierosse, 2020, p. 116.
- (13) A. Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018; Ead., *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021; I. Testa, *L'indifferenza naturale*, Milano, Marcos y marcos, 2018; Id., *Teoria delle rotonde*, cit.; M. Borio, *Trasparenza*, Novara, Interlinea, 2018.
- (14) B. Latour, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 11.
- (15) A. Anedda, E. Biagini, op. cit., p. 66.
- (16) A. Anedda, *Geografie*, op. cit., p. 148.
- (17) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 12.
- (18) M. Borio, op. cit., p. 12.
- (19) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 16.
- (20) A. Anedda, E. Biagini, op. cit., p. 37.
- (21) Italo Testa, *Teoria delle rotonde*, cit., p. 111.
- (22) A. Anedda, E. Biagini, op. cit., p. 131.
- (23) *Ibid.*
- (24) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 75.
- (25) Ivi, pp. 103-104.

- (26) I. Testa, *Teoria delle rotonde*, cit., p. 11 e p. 19.
- (27) M. Borio, op. cit., p. 55, p. 53 e p. 99.
- (28) Ivi, p. 23 e p. 24.
- (29) S. Iovino, S. Oppermann, *Material ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.
- (30) A. Anedda, *Geografie*, cit., pp. 21-22.
- (31) Ead., *Historiae*, cit., p. 57 e *Geografie*, cit., p. 13 e p. 34.
- (32) Ead., *Historiae*, cit., p. 21.
- (33) I. Testa, *L'indifferenza naturale*, cit., p. 36.
- (34) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 73 e *Geografie*, cit., p. 34, p. 44 e pp. 138-139.
- (35) T. Morton, *Ecology without nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- (36) I. Testa, *L'indifferenza naturale*, cit., p. 64.
- (37) Ivi, pp. 45-49.
- (38) M. Borio, op. cit., p. 110.
- (39) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 12 e p. 24.
- (40) Ead., *Geografie*, cit., p. 100.
- (41) V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015, p. 110.
- (42) I. Testa, *Teoria delle rotonde*, cit., pp. 103-104.
- (43) A. Anedda, *Geografie*, cit., pp. 35-36.
- (44) M. Borio, op. cit., p. 41, p. 85
- (45) Ivi, p. 14, p. 22, p. 77, p. 111, p. 112.
- (46) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 144.
- (47) M. Borio, op. cit., p. 15.
- (48) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 11, p. 36, p. 42, p. 44.
- (49) I. Testa, *Teoria delle rotonde*, cit., p. 99.
- (50) M. Borio, op. cit., p. 128.
- (51) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 14.
- (52) T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 1.
- (53) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 27.
- (54) M. Borio, op. cit., p. 9.
- (55) Ivi, p. 40.
- (56) D. Haraway, *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 76.
- (57) A. Anedda, E. Biagini, op. cit., p. 14.
- (58) M. Borio, op. cit., p. 26.
- (59) Ivi, p. 5.
- (60) I. Testa, *Teoria delle rotonde*, cit., p. 116.
- (61) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 21.
- (62) Ead., *Historiae*, cit., p. 22.
- (63) Ead., *Geografie*, cit., p. 154.
- (64) I. Testa, *L'indifferenza naturale*, cit., p. 21 e p. 29.
- (65) M. Borio, op. cit., p. 5, p. 22, p. 121 e p. 123.
- (66) I. Testa, *Teoria delle rotonde*, cit., pp. 55-63.

1.

Nella poesia italiana degli ultimi trenta anni, il fortunato macro-tema dello scavo nel sottosuolo assume un rilievo particolare. Analizzandone la ricorrenza, infatti, si può notare come scavo e scoperta indirizzino un percorso poetico latamente civile, che va dalla rinnovata attenzione alla storia alla riflessione scientifico-antropologica sulla specie umana. Il frammento, il resto umano e la stratificazione geologica, oggetti e prospettive che chiamano in causa discipline come archeologia, geologia e biologia, diventano, per i poeti, documenti che testimoniano somiglianze e differenze, ricorsività e evoluzioni: della specie, e della società, con le sue guerre, i suoi soprusi e le sue crisi – all'interno, però, di un contesto spaziale e naturale evidente e imprescindibile, in cui tutto è in relazione. L'ancoraggio all'arqueo-geologia, quindi, è aspetto di una profonda considerazione del tempo e dello spazio, di storia e geografia. Comuni le origini e il destino: si apre una prospettiva su una dimensione umana condivisa, che, in questo percorso, parte dal trauma della scoperta e dalla denuncia della violenza storico-politica degli anni novanta e del primo decennio del Duemila, e si sviluppa (nelle raccolte più recenti) nella consapevolezza della crisi ambientale e ermeneutica dell'Antropocene.

La ricorrenza del tema archeologico nella poesia contemporanea può essere letta, inizialmente, come parte di un nuovo bisogno di confrontarsi con la realtà – dopo un periodo, secondo alcuni, di rimozione, di allontanamento dalla piazza politica(1). Sulla scia del dibattito sul cosiddetto “ritorno al reale”, Maria Borio scrive che negli anni novanta «la letteratura comincia a produrre impulsi che tentano di riappropriarsi concretamente del reale, e utilizzano il documento, la testimonianza riportata come scheggia di realtà viva, per costruire opere in cui l'autore cerca di riscattarsi da un ruolo passivo. C'è un recupero della funzione critica dell'immaginazione per porre un freno alla visione aleatoria trasmessa dai media, spesso sfruttando gli stessi media come tracce documentarie, prove funzionali»(2). Inizialmente, quindi, i resti e i frammenti archeologici hanno questa funzione; la preistoria, in questo caso, mette a nudo la storia. Diversi percorsi poetici – quello di Pusterla, ad esempio, quello di Magrelli e ancora quello di Buffoni, per cui non è secondario il rapporto dialettico con la poesia “arqueo-geologica” di Heaney(3) – sembrano procedere verso un'unica direzione. Si tratta appunto di riconoscere le dinamiche e il valore della storia dell'umanità, la progressione e la ripetizione ciclica della violenza – così come dei suoi movimenti contrari, delle sacche di resistenza. Si affronta un rimosso politico traumatico, che emerge come elemento di fascino e di inquietudine, e, parallelamente, testimonia i fondamenti della civiltà e della contemporaneità. Il civismo di questa linea poetica, inoltre, non sta soltanto nei temi, nel focus sul reale, ma nella volontà di ritrovare forme di valore sociale e etico, e modalità di comunicazione. A proposito di forme e di linguaggio, si nota un generale ripensamento della comunicabilità del testo poetico, tramite, ad esempio, l'apertura alla narratività(4), alla «durata romanzesca» e all'«energia della storia, della testimonianza o della riflessione»(5), o, conseguentemente, tramite la volontà di ascoltare voci altre, cui segue una generale riduzione dello spazio dato all'io lirico. Enrico Testa, a proposito di Pusterla, parla di apertura alla «fenomenologia dell'altro»(6); Maria Borio di «nuovo modello di soggettività [...] aperto alla relazione»(7). In generale, l'attenzione allo spazio esterno si rinnova su più fronti. Ad esempio, dal fronte geografico – o geo-storico, visto che spazio e tempo, in questo ambito, sono necessariamente connessi – i luoghi sono spesso percepiti secondo una prospettiva stratigrafica. Inoltre, pur se reali e riconoscibili, sono anche geologicamente simbolici: si pensi ad esempio, come si vedrà, al rapporto di Buffoni con l'arco alpino del *Profilo del Rosa* o ancora alle terre emerse o erose della produzione pusterliana. Per riflesso, da qui si stratifica una «geologia dell'io»(8) che stimola la riflessione sulla propria posizione nella comunità e nella storia, e, successivamente, nella natura, verso i primordi di quella relazione ecologica che si delineerà più chiaramente alla fine di questo percorso. La memoria privata si declina presto come memoria ancestrale e collettiva, e, in seguito, come reminiscenza di specie. È la ricerca di un «comune denominatore universale», che «permette di mettere sé fra gli altri e di parlare del mondo

esterno»(9); una «riflessione ermeneutica»(10) sulla storia che tenta di creare una nuova impalcatura di valori umanistici e comunitari.

Nelle raccolte più recenti, invece, osservando le rappresentazioni dei resti e dei frammenti archeologici, dalla riflessione civile sulla storia umana si passa a una meditazione sull'uso e sul valore della scienza. La nuova sensibilità scientifica, infatti, è la rifondazione di uno sguardo, un tentativo di orientarsi in un contesto di crisi più vasto e profondo. La crisi dell'Antropocene ha stravolto ogni prospettiva, ed è un monolite cui è difficile avvicinarsi con sicurezza; la consapevolezza della crisi si avverte, più che nei toni di denuncia, in una sfiducia graduale nelle risposte del metodo archeo-geologico, in questo caso, come chiavi di lettura e di interpretazione di storia e natura. Si incrina la sicurezza nel discorso scientifico antropocentrico e, quindi, corruttibile. Si nota, piuttosto, il bisogno di una nuova sensibilità scientifica, radicalmente impersonale e, forse, più lontana dalle retoriche civili; verso un'ulteriore ridimensionamento del posto dell'uomo nel mondo.

2.

Si parte da Pusterla, che con *Bocksten*, del 1989, non abbandona le atmosfere fredde della prima raccolta, *Concessione all'inverno* (1985) – dove per inverno si intende, secondo l'intuizione di Davide Dalmas(11), la fine di una stagione politica più calda. Il nucleo centrale della raccolta è dedicato ai resti dell'uomo di Bocksten, la cui scoperta è, privatamente e politicamente, un momento di shock, di considerazione della morte. La riflessione sulla storia si intreccia con quella sulla memoria; *Bocksten* è dedicato alla scomparsa del padre del poeta. L'io poetico è spaesato e senza guida, ed è chiamato a un tentativo di completamento, a una presa di posizione che è anche una ricerca. Così si apre, in definitiva, quella di Pusterla, con l'esigenza dello scavo:

E c'era solo acqua, e riquadri di terra:
acqua piatta, solo a tratti increspata
da lontanissimi miti, avventure,
e terra scura, crosta
profonda, dura,
con sotto qualcosa pulsante,
forse maleodorante, forse no.
Alcuni hanno scelto il mare, il suo rollio.
Altri coltivano segale, radici,
e danzano la notte attorno ai fuochi.
Io scavo, scavo, non so perché.(12)

In questa poesia, la prima della sezione centrale, l'io si pone in disparte rispetto ad "alcuni", ad "altri", al loro cammino. Il poeta rinuncia momentaneamente al viaggio e alla stasi, all'insediamento; all'evoluzione. L'accesso alla storia è a ritroso. Il *Bockstensmannen*, scoperto nel 1936 in una torbiera svedese, risale al XIV secolo; probabilmente un funzionario o un sacerdote, di lui restano lo scheletro, i capelli, i vestiti e i pioli di legno che lo hanno ucciso. L'uomo di Bocksten è diventato «un pezzo di natura, partecipe ormai più del tempo geologico che della storia umana»(13): «[...] Se ci ritroveremo, sarà per non conoscerci, / diversi nei millenni, nella storia / faticosa di tutti; e intanto arretrano / i ghiacciai, s'inghiotte il mare / lo stretto, ed il passaggio / è già troppo profondo, impronunciabile, / sepolto nel passato il tuo viaggio. [...]»(14). Non solo: evidentemente, il *Bockstensmannen* di Pusterla è vittima archetipica di quella storia violenta e rovinosa – come si è letto, la «storia / faticosa di tutti» – che sommerge le presenze vive e con cui il poeta si misura poi in tutta la sua opera. L'uomo di Bocksten, infatti, è visto come la «rappresentazione teatrale della politicizzazione della morte, per così dire, della storicizzazione della morte: la morte come un effetto di un processo non solo privato e fisico, ma pubblico e politico»(15). Il senso della scoperta, per Pusterla, è esplicito:

Eccole qui le ossa, biancheggianti,
e il senso ischeletrito
della vita: e della storia
e tutta la sua corte
di omicidi e cateteri, stampelle.(16)

In tutta la raccolta, lo scorrere del tempo – sia storico che naturale – è presentato secondo un procedimento evocativo, con enumerazioni per asindeto: «lontanissimi miti, avventure, / [...] fuochi» (p. 25), «alberi e montagne vennero, deserti» (p. 27), «omicidi e cateteri, stampelle» (p. 31) «argini, casse d'orologi, fotografie stinte» (p. 50) «schiere» (p. 58), «E poi sono ferite, impiccagioni, scuri, / rostri, roghi, bandiere, cazzi tesi» (p. 59), «eco di piombi, / catene, ferraglie» (p. 65), «tamburi e chiodi / battono all'orizzonte» (p. 67) «voci lontane raccontano terrore, / urla di tortura, ingiurie» (p. 84). L'effetto di scioccante corallità è ribattuto anche dalla costante presenza, lungo tutta la raccolta, del pronome 'tutti' che «ne contrassegna i momenti chiave: dalla dolorosa indistinzione di cui è segno al momento dello strappo iniziale che separa padre e figlio [...] alla promessa di affratellamento non solo nella paura ma anche nella capacità di immaginare un'utopia»(17). Le ossa dell'uomo di Bocksten, quindi, portano un messaggio che è qualcosa di più di una semplice evidenza, di una traccia; più di un *memento mori* di impronta civile: asseriscono, su un piano collettivo e comunitario, una «muta protesta», una «accusa»(18).

Non solo i resti materiali; anche la voce poetica dell'uomo di Bocksten ha valore di testimonianza, che il poeta deve imparare a decifrare dal paesaggio circostante. Un rapporto simile con questo *soundscape* sotterraneo si ritrova anche in *Esercizi di Tiptologia* di Valerio Magrelli, del 1992. Il titolo fa riferimento alla comunicazione con l'aldilà, ai battiti delle sedute spiritiche. In *Parlano*, infatti, il poeta esplicita il proposito di questa sua poesia, quello di essere, per le altre voci, una cassa di risonanza ipersensibile:

Ma perché sempre dietro la mia parete?
Sempre dietro, le voci, sempre
quando scende la notte iniziano
a parlare, latrano, o addirittura credono
che sussurrare sia meglio. [...]
[...] e battevano sempre
chiacchierando tra loro solo quando dormivo,
solo perché dormivo,
soltanto perché fossi cassa armonica
delle loro storie.(19)

In questa raccolta, percorsa a lungo dal motivo dello scavo e dalla presenza di un aldilà sotterraneo, l'emersione del dato autobiografico (l'autore ha parlato più volte di *autofiction*)(20), avviene all'interno di una istanza narrativa sensibile, forse per la prima volta nel percorso poetico di Magrelli, ad altre voci e ai turbamenti (anche storico-politici) del mondo esterno. La realtà materica irrompe, nel primo testo poetico, come un «contagio», paragonabile alla «stessa energia che divampa / quando la società si lacera, sacro velo del tempio / e la testa del re cade spiccata dal corpo dello stato»(21). La riflessione sulla storia, personale e collettiva insieme, corre parallela al tema del fuoco e della combustione, così come dello scavo. La prospettiva geologica anticipa il discorso sulle radici, e sulla costruzione di una genealogia che il poeta riprenderà brevemente nella raccolta *Disturbi del sistema binario* del 2006, e soprattutto nelle prose di *Geologia di un padre*, del 2013. Ciò che sta sotto finisce per attrarre giù, «sabbia da sabbia, perch'io riappaia capovolto [...] / al capo opposto di questa clessidra genetica»(22). La poesia emerge dal terreno, come nelle prose della sezione *Terranera*, in cui il poeta ripercorre luoghi di Roma e del Lazio in una «danza macabra» della toponomastica, mentre nel circondario della città «trapanata da sotto [...] dove il latino rimbomba sotterraneo»(23), fino a dove sono sepolti i suoi antenati, identificati come «mummie». Ciò che si stratifica e che si decompone sottoterra entra anche nello spazio intimo, come nella poesia *L'abbraccio*: nella casa del poeta, nelle cantine «brucia una natura fossile / là in fondo arde la Preistoria, morte / torbe sommerse, fermentate, avvampano nel mio termosifone», e la

camera «è un nido riscaldato / da depositi organici, da roghi, da liquami»(24). L'inquietudine data da questa prospettiva storico-geologica si sviluppa anche al di fuori degli spazi privati e familiari. Nella poesia *Helgoland*, ad esempio, il poeta racconta i destini dell'arcipelago conteso tra Germania, Regno Unito e Danimarca, crivellato dagli esplosivi militari e ora convertito al turismo:

Una lastra di pietra immersa nell'acqua, inclinata
dolcemente verso la Gran Bretagna, rampa di lancio
verdissima, brughiere e covi di U-Booten,
cava e carinata, isola e arsenale mimetico.
[...] Il tritolo
risuona per mesi nel cavo dell'inverno, soffia
sul Mare del Nord, e dentro, e sotto, finché il villaggio
viene segato in due. Ora, sul taglio delle nuove scogliere
(nuove di zecca, fresche di conio nel fervere
del bricolage litoraneo), la sua storia sta iscritta negli strati
a vista. Sotto l'erba, le maioliche di qualche cucina, asfalto,
salottini, condutture e cablati
in una dolce lezione di anatomia all'aperto, aperta
ai quattro venti. [...](25)

Lo spazio, sia interno che esterno, è centrale anche nel *Profilo del Rosa* di Franco Buffoni, del 2000. Si tratta, a questo punto, della raccolta più matura di Buffoni – o meglio, quella che cambia il segno della sua poetica, in direzione di un esplicito coinvolgimento etico-civile, congiunto all'indagine sulla materia privata. Questo avviene perché la memoria personale si salda alla riscoperta di «un palinsesto antropologico obliato, rimosso»(26) nei territori alpini e prealpini cari all'infanzia del poeta. Il legame con la storia si riattualizza nella geografia. Nella nota conclusiva, infatti, il poeta afferma: «Tengo alla precisione geografica [...] perché da bambino pensavo alle montagne che mi sovrastavano e alla pianura che mi si stendeva dinanzi in termini di cateti e ipotenusi (l'ipotenusi era il mio corpo disteso obliquamente dal monte Rosa al Po)»(27). Il luogo, quindi, si apre al pari del “polittico” della poesia introduttiva, e della “casa riaperta” della prima omonima sezione. Si tratta di una apertura verticale, se non proprio di uno scavo, che, anche qui, non ignora il discorso sulle radici. La fascinazione per l'arte rupestre dell'arco alpino (su cui Buffoni pubblicherà uno studio, assieme a Edoardo Zuccato, nel 2001), e la percezione dello spazio – naturale e privato – come elemento stratificato geologicamente e, quindi, storicamente, sono un punto di partenza per la riflessione sul senso di comunità e sull'essere umano come animale storico. Nell'indicativa sezione centrale, *Le radici piantate*, i segni della preistoria sono espliciti: «Sull'alpe delle incisioni rupestri / col piede indicando le orme / dei piedi già incisi. Età / del bronzo finale, segno / di presenza-proprietà»(28). O ancora, nella poesia successiva dedicata a Piero, paese del varesotto «con un abitante», in cui «le case appoggiate una sull'altra / si disfano tra incisioni a specchio / di costellazioni: la grande orsa / come all'età del ferro, / coppella dopo coppella di stelle fisse», e dove, di nuovo «qualche segno possesso presenza / l'impronta del piede col piede più piccolo inscritto / un giuramento del padre col figlio / in un paese dal nome oggi di uomo»(29). La suggestione preistorica del *Profilo del Rosa*, però, non si realizza soltanto nei testi più apertamente geografici, ma anche, e soprattutto, nella figura di Oetzi, l'uomo del Similaun. Ritrovata nel 1991 in un ghiacciaio tra Italia e Austria, la mummia del Similaun è di un uomo tra i quaranta e i cinquanta anni, e risale all'Età del Rame; come il *Bockstensmannen* di Pusterla (e i *bog bodies* di Seamus Heaney), anche Oetzi sembra essere morto di morte violenta. Nella poesia *Tecniche di indagine criminale*, quindi, Oetzi assume il ruolo di vittima “universale”, e la sua scoperta è di nuovo, per il poeta, una visione sull'orrore della storia. Infatti, è proprio dalle suggestioni di questa poesia che prenderà avvio *Guerra*, raccolta del 2005 dedicata a una analisi più approfondita sulla presenza e la ricorrenza del male nella storia umana, verso una sorta di antropologia negativa. In *Tecniche di indagine criminale*, il corpo di Oetzi è analizzato dalla polizia scientifica come un cadavere contemporaneo; sta al poeta il tentativo di ricostruirne la storia:

Tecniche di indagine criminale
ti vanno – Oetzi – applicando ai capelli
gli analisti del Bundeskriminalamt di Wiesbaden.
Dopo cinquanta secoli di quiete
nella ghiacciaia del Similaun
di te si studia il messaggio genetico
e si analizzano i resti dei vestiti,
quattro pelli imbottite di erbe
che stringevi alla trachea nella tormenta.
Eri bruno, cominciavi a soffrire
di un principio di artrosi
nel tremiladuecento avanti Cristo
avevi trentacinque anni.
Vorrei salvarti in tenda
regalarti un po' di caldo
e tè e biscotti.

Dicono che forse eri bandito,
e a Monaco si lavora
sui parassiti che ti portavi addosso,
e che nel retto ritenevi sperma:
sei a Münster
e nei laboratori IBM di Magonza
per le analisi di chimica organica.
Ti rivedo con il triangolo rosa
dietro il filo spinato.(30)

In questo testo, il cui ritmo variabile evita la cantabilità, Andrea Inglese nota un interessante «sovrapporsi di registri divergenti»(31), come quello referenziale e cronachistico, attento alla precisione dei toponimi, quello da referto medico, e quello legato al punto di vista soggettivo. La figura di Oetzi riceve le fredde attenzioni dell' *équipe* di scienziati, e poi del poeta, che ricomponne pietosamente una caratterizzazione (e un'identificazione) umana e vitale, fino all'evocazione del lager nazista. Buffoni vede nel corpo di Oetzi, immaginato marchiato dal triangolo rosa dei prigionieri omosessuali, la persistenza di un odio storico, e vorrebbe poter dargli un impossibile e sproporzionato conforto. Per Guido Mazzoni, d'altronde, Buffoni «non dimentica che la buona volontà illuministica, il desiderio di proteggere le vittime e di celebrarne la memoria, è destinata a scontrarsi con l'eternità delle pulsioni di morte e con la tendenza all'oblio implicita nel fenomeno stesso della vita»(32). Come si vedrà, infatti, la stessa prospettiva caratterizzerà anche *Guerra*, la raccolta del 2005 che prende avvio proprio da *Tecniche di indagine criminale*(33).

3.

Nei primi anni del Duemila, come si è anticipato, la guerra non è più un evento distante, rimosso o allontanato; ciò che emerge da sottoterra non è più causa di shock. La percezione quotidiana del terrore porta a un certo cambio di direzione in questo percorso poetico, e l'indagine sulla natura del male si fa più insistente e esplicita, e così la critica, la denuncia, e, parallelamente, l'intento etico-comunicativo – quando non pedagogico – di rafforzare la dimensione comunitaria.

Prima di proseguire l'analisi sulle ricorrenze dell'archeologia nella poesia di questo periodo, però, è opportuno menzionare anche poeti sensibili al tema dello scavo ma relativamente lontani da linee civili e dalla volontà di trattare la realtà contemporanea. Si pensi ad esempio al caso di Roberto Mussapi. Il poeta cuneese, che già nel 1990 aveva dedicato il suo *Gita meridiana* ai resti paleolitici del cosiddetto Giovane Principe, aveva poi tradotto, nel 1998, *North* di Seamus Heaney. *North*, già molto importante per Buffoni, è la raccolta in cui la rappresentazione delle mummie (più propriamente *bog bodies*) di vittime sacrificali ritrovate nello Jutland si presta a una presa di posizione sulla guerra civile in Irlanda del Nord. Mussapi, tuttavia, e piuttosto sorprendentemente, sembra ignorare la componente politica di *North*, tanto che nell'introduzione parla della raccolta

come di un «epico canto di lutto e di gloria»(34). Analogamente, infatti, gli antichissimi resti del Giovane Principe, ritrovati nel 1943 nei pressi di Finale Ligure e oggi custoditi al Museo di Archeologia Ligure di Genova non provocano nel poeta sgomenti politici né tantomeno biologici, e evocano, semmai, un'immagine della preistoria come mito vivificatore. Nella raccolta del 2007 *La stoffa dell'ombra e delle cose*, Mussapi riprende il tema archeologico in testi come *Il guerriero inumato* e *L'età del ferro* – in cui l'influenza della sua stessa traduzione di Heaney è evidente – e *Lucy*. Lo spazio dato alle interferenze della storia contemporanea non è facilmente riconoscibile, anche se, in nota, il poeta dichiara di aver scritto *L'età del ferro* in seguito agli attentati dell'11 settembre 2001: «Sono passate molte vite da allora, / l'empietà degli uomini, gli stupri / gli uxoricidi e gli agguati / e i fratelli assassinati a tradimento / per avidità e sete di possesso / latrati nelle stanze di notte, usura, / tempo di lupi, la truce età del ferro»(35). Il testo, però, si risolve in immagini oniriche di distruzione e rinascita, così come accade in *Lucy*: «dalla mandibola vedo brillare il sorriso / e dal cinto pelvico verso il tuo cuore / (lì, tra le costole di fringuello, c'era) / ho sentito la tua vita fiorire e pulsare»(36).

Queste suggestioni mitiche e misticheggianti, o semplicemente nostalgiche o evocative, piuttosto che etico-argomentative, si possono ritrovare, pur se diversamente, anche nel Cesare Damiani di *Cieli celesti* (2016) e in Andrea Gibellini, con *Le regole del viaggio* (2016). Per riallacciarsi invece all'uso del resto archeologico come strumento di recupero consapevole – e programmatico – della coscienza storica, si deve tornare a Franco Buffoni. Come si è detto, *Guerra* ha le sue radici nella poesia della mummia del Similaun; in questa raccolta, che attraversa diversi periodi storici, l'analisi sul male storico e sulla sua trasmissione si struttura a partire da numerose figure di sconfitti o di «vittime della storia» (nella prima sezione *Profughe alla stazione*), come già era stato Oetzi. Se in *Tecniche di indagine criminale* il freddo operato del personale scientifico e medico si opponeva al desiderio di offrire tè caldo e biscotti, ora, per la prima volta, Buffoni sente il bisogno di un supporto scientifico per convalidare la propria tesi. Così, infatti, la poesia *In Patagonia i leoni marini*, dell'ultima sezione *Se mangiano carne*:

[...]
 Anch'io ho visto gatti grossi mangiarsi dei neonati
 Persino i loro figli, e so che tra gli squali
 Può avvenire che il più grosso
 Divori il fratellino prima ancora del parto
In ventri matris.
 [...]
 Penso all'infante picchiato a Torino
 A morte dal padre ventitreenne
 Perché piangeva, non lo lasciava dormire
 A conferma del fatto che una radice del male
 È zoologica. [...](37)

La poesia replica un tono documentaristico, e i lunghi versi-prosa evitano la prosodia: agli endecasillabi sono lasciate le fasi di introduzione o di commento, come a difesa razionalistica da una natura agghiacciante. In questa rara intromissione, l'io poetico problematizza l'essenza e la trasmissione del male. La guerra è la sua manifestazione storica; è, però, anche un problema etico. Infatti, la volontà di proteggere e preservare la memoria degli ultimi, nonostante la “malvagità” della natura, si completa in un'aspra critica alle retoriche istituzionali e nazionalistiche, alla nausea della retorica sulle radici. Si pensi infatti alla ricorrente figura del disertore, «scarico della memoria»(38), o all'ultima poesia della seconda sezione, *Carne di militare*: «Il crimine più grande è fare leva / sull'emulazione, la fratellanza / la provenienza territoriale / la voglia di divertirsi / in gruppi forti e solidali; / [...] / Questo uso malefico del bene / è questo che non perdoneremo»(39).

Lo sdegno per i linguaggi, gli strumenti e i metodi del potere – che si tratti di scienza o di storiografia – e per i falsi miti del progresso, consolida gli intenti e le tematiche civili e sociali. Si pensi ad esempio a *Corpo stellare* di Pusterla, del 2010, in particolare nella sezione-poemetto *L'uomo dell'alba*, che ripresenta il tema dello scavo archeologico. Undici anni dopo *Bocksten*, Pusterla presenta altri resti, quelli del cosiddetto uomo di Piltown; si tratta però di un'impostura, di

un falso. Nel 1912 furono ritrovati nell'East Sussex alcuni frammenti del cranio di un ominide sconosciuto, subito ritenuto essere "l'anello mancante". Si trattava, in realtà, di un cranio umano e della mandibola di uno scimpanzé. Nonostante la perplessità della comunità scientifica, la scoperta di un ominide britannico fu ufficialmente smentita soltanto del 1953(40). Nei dodici testi dell'*Uomo dell'alba*, l'uomo di Piltdown prende la parola, e accusa direttamente le responsabilità di un uso distorto della scienza, agli albori della Prima Guerra mondiale:

Mandibola, mandibola! Scienziati
augusti compulsano cervelli, definiscono
morsure, intelligenze, attitudini:
ecce homo! Nel ringhio e nel progetto,
appaio come un messia nel ghiaione di una cava,
smentisco e confermo, discolpo:
i grandi preparativi del massacro, i formicai
per coltivare le masse, l'acciaio, le gerarchie.
Mandibola per offendere,
calotta per inventare, dal profondo
mistero evolutivo; trilobiti, angiosperme,
poi rettili e savane, e infine io, perfetto
meccanismo biologico, a cui tutto è rivolto,
già sovrano feroce che illumina
i tempi e che disegna
la meteora grandiosa che ci conduce qui,
su questi campi
eroici, sanguinosi, dove il fango
premia ancora il destino sublime dei caduti
per il bene comune, futuri fossili o resti sbrindellati. (41)

La poesia, la seconda della sezione, fa il verso ai toni entusiasti degli scienziati, con un effetto stridente tra il lessico trionfante dei «grandi preparativi» (v. 7), dei «campi / eroici» (vv. 17-18), del «destino sublime» (v. 19) e del «bene comune» (v. 20) e la conclusione amara, la previsione e l'origine di tutti i resti umani. La denuncia storica e civile percorre tutto il libro, ed è ripresa in un testo esterno al poemetto ma ad esso collegato, *Frammenti dell'operaio Venus*, che fa riferimento a Venus Hargreaves, scavatore che partecipò al ritrovamento dell'uomo di Piltdown. L'operaio, che ha alle spalle «diecimila anni di scavo», non si scompone di fronte alla scoperta: «Il primo uomo, dicevano eccitati. La cosa / non impressiona molto chi da sempre / sta nella squadra degli ultimi»(42). L'accusa esplicita è ancora a chi dirige gli scavi, e quindi, per tornare al poemetto, al falso metodo scientifico: «mi ha creato / poi mi cancellerà. / S'illude. Non può farlo. / Sono la sua verità»(43). La conclusione, tuttavia, è un messaggio di speranza e resistenza. Tagliato fuori dal lungo percorso evolutivo, l'uomo di Piltdown si rivolge alla specie umana: «Qualcosa spinge avanti, che promette; / un respiro profondo vi chiama, / e chiede impegno, coraggio / chiede amore e pazienza. / Se esistessi, vorrei essere laggiù, / dentro il vostro viaggio, / non all'origine ma verso l'orizzonte. / [...] l'alba, la vostra alba / è in movimento»(44). Nonostante quindi una radice "zoologica" del male, le colpe umane non scompaiono, e anzi sono ancora più evidenti. Se l'impostura archeologica intacca la fiducia nel discorso scientifico e nel percorso storico, il dubbio impone di ripensare al ruolo dell'essere umano sia nella società che, soprattutto, nella natura.

4.

Un convincente esempio di un ulteriore cambio di prospettiva, ovverosia della contemplazione dell'evoluzione come di un mistero non risolto del tutto né dalla sicurezza razionalistica della scienza né dal giudizio etico-storico, è dato da *Dall'interno della specie* di Andrea De Alberti, pubblicato nel 2017. La raccolta, che porta avanti, concludendolo, un precedente discorso sulla figura paterna, scomparsa prematuramente, si sviluppa da suggerimenti psichiatrici e mitico-antropologici: De Alberti ha indicato *Il gesto di Ettore* di Luigi Zoja (2000) come libro cardine per

questa raccolta. La riflessione sulla paternità trasla, non senza ironia, sulle dinamiche evolucionistiche: sulla specie, sulla biologia, sull'etologia. Lo scavo paleoantropologico, però, non è più uno strumento privilegiato e non sempre è in grado di dare risposte (né è svolto con cura, come in *Sapiens sapiens*: «Vedi, tieni il badile dalla parte sbagliata»)(45). Ad esempio, nella poesia *Lucy*, i frammenti incompleti dello scheletro dell'australopiteco sono «un materiale troppo scarso per poterci offrire / un quadro delle prime fasi dell'evoluzione umana»(46). Il poeta, infatti, riflette apertamente anche sul senso del ritrovamento, che non può che alimentare il dubbio sulla natura dell'essere umano, come nella poesia *Resti*:

Imperfetto è ciò che si è trovato,
l'opera incompleta è trasformata in desiderio
e ha una propria e viva collazione,
essere utile nelle ossa ai nostri simili,
salvaguardare ciò che ci rimane per restare
in uno spazio che si fonda su se stesso
e sotto ha qualcosa che sprofonda.(47)

I resti, quindi, sono anche il «desiderio», l'ansia di trovare un senso, un riconoscimento, una somiglianza; un'autogiustificazione. A proposito di somiglianze e differenze, De Alberti gioca molto sull'opposizione uomo-scimmia, oltre che sul concetto di anello mancante: i resti umani sono solo un archetipo, una verità che non assomiglia. L'identificazione totale – per De Alberti, l'*ominizzazione* corre sempre parallela al discorso sulla paternità – è impossibile. Anche la memoria biologica è minacciata: «Bisogna pensare all'evoluzione della specie / come a una ramificazione cerebrale / che lotta sottoterra per difendersi dal tempo»(48). Di conseguenza, qui la prospettiva di specie riscoperta con l'archeologia non si inserisce in un discorso storico, ma, paradossalmente, ha un orizzonte più ristretto. Per ricollegarsi all'uso dello spazio, in *Dall'interno della specie* il poeta non sente il bisogno di ricostruire una genealogia, un rapporto radicato in un preciso territorio. Anzi, in questo caso la componente evolutiva della specie umana non può che trascendere l'attaccamento a un luogo, alla sua storia; il poeta si concentra semmai sul micro-segmento familiare, e quindi su uno spazio abitativo domestico quanto precario – «Non pensare più in grande di uno specchio da muro», si legge nella poesia *Ikea*(49). I pochi spazi esterni che si incontrano fanno forse parte di uno scenario urbanizzato, della città diffusa, eterno cantiere lontanissimo da una eventuale naturalità primitiva che occupa ormai «aree impercettibili della nostra mente»(50). In questo spaesamento, la memoria individuale cerca di riallacciarsi alle reminiscenze di specie; il mistero irrazionale dell'evoluzione nasconde un sapere più antico, un senso di comunità, l'essere utile ai propri simili: «Qualcosa ci sostiene. / Non so se è il nostro scheletro comune, / o un'idea di essere all'interno di ogni specie»(51). Di conseguenza, da questa riflessione deriva un antropocentrismo esausto, disorientato. Lo sguardo sulla specie si mette necessariamente in relazione con un contesto altrettanto profondo, in cui ogni prospettiva è ridimensionata.

5.

Il contesto ampio dell'Antropocene, inteso tanto come periodo storico-geologico quanto come fulcro di riflessione culturale, porta a dover fare i conti con l'emersione di nuove problematiche, e la crisi inevitabile relativizza ulteriormente la concezione della storia. Se gran parte della società umana è colpevole del disastro, tutta ne è vittima. Il resto umano, però, non traumatizza più; lo sguardo scientifico – il ricorso ad archeologia, geologia, anatomia, paleontologia – non svela più soltanto le tracce della violenza o della temporalità. Per quanto la dialettica tra innocenza e colpevolezza rimanga centrale, l'intento civile e di denuncia, in alcuni casi, appare più cauto o rassegnato, e le possibili risposte più confuse. Non è più il passato a dover essere interpretato quanto, piuttosto, il futuro. L'osservazione dei fossili cerca ora di erodere i significati ulteriori della scoperta, in direzione di un'impersonalità ancora più netta, all'interno di una prospettiva ecologica di una natura indifferente e ingovernabile.

Nel suo *Historiae*, del 2018, Antonella Anedda insegue ancora le tracce di chi è vittima, dei «perduti, gli stranieri / i prigionieri tempestate di spine»(52), dalla contemporaneità alla storia antica; nella sezione *Anatomie*, però, viene detto che «gli scheletri danno una gran pace, / composti nelle teche o dentro scenari di deserto», e che «non è gusto del macabro / ma realismo glabro dell'anatomia / lode dell'esattezza e del nitore. / Pensarci senza pelle rende buoni. / Per il paradiso forse non c'è strada migliore / che ritornare pietre, saperci senza cuore»(53). La crisi ambientale stimola il fascino perverso dell'estinzione: l'idea della fine si fa confortante, perché confortante è la scomparsa della colpa. Quale spazio per l'agire civile? Di nuovo, dallo sguardo sulle vittime (di una crisi il cui respiro si fa sempre più ampio): in questo caso i profughi e gli sfollati in cui Anedda si imbatte a Lesbos, come raccontato in un frammento di *Geografie*, pubblicato nel 2021. La catena umana si rinsalda piuttosto nell'incontro con i vivi: «Forse l'unica cosa che gli esseri umani possono fare è imparare e imparando cambiare, guardando davvero le persone negli occhi, una a una. È impossibile che dalla consapevolezza di andare comunque verso la morte non riesca a nascere – almeno a tratti – almeno una volta una solidarietà? Risposta: è così, a tratti nasce, si diliega, ritorna»(54).

Se la solidarietà è episodica, la consapevolezza della morte è sempre presente – anche se, come si è visto, non solo in modo negativo. La pace data dagli scheletri è ripresa anche in *Geografie*, e in un altro frammento, intitolato *Tiktaalik. Scavando fossili. Trovando sé stessi*, Anedda scrive:

Il racconto della scoperta di un pesce fossile con il cranio piatto da parte di un paleontologo americano può trasformare la strettoia delle ore mattutine, le forche dei ricordi in cui ci odiamo, in un orizzonte. I fossili ci rivelano la grande invasione della terra da parte dei pesci, la trasformazione del respiro, la formazione del collo, dei gomiti, la modificazione della coda. Basta pensarsi come un pesce andando indietro fino all'acqua da cui siamo usciti e la morte smette di preoccupare. Strati e strati, rocce piene di conchiglie, erbe marine, sollevati da ogni idea di creazione, castigo, premio o intenzione. Solo condizioni atmosferiche e desideri o, perlomeno, tensioni.(55)

La scoperta archeologica o paleontologica è ora uno sguardo diretto sui tempi lunghi della natura, senza alcuna pretesa di significazione. In un altro frammento, intitolato *Contingenza*, Anedda riflette sulla casualità dell'evoluzione umana: «non è vero che saperci accidentali renda infelici. La nostra evoluzione non è una freccia, ma una nuvola che si forma, si trasforma, corre, si ferma, sbatte contro qualcosa di inaspettato»(56).

La medesima imprevedibilità del percorso evolutivo si ritrova anche nell'ultimo libro di Franco Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, uscito nell'aprile del 2021. Con *Betelgeuse* Buffoni, che dopo *Guerra* non ha affatto abbandonato gli intenti civili e politici (e si pensi ad esempio alla *Linea del cielo*, del 2018), sente il bisogno di sconfinare esplicitamente nell'ambito latamente scientifico, dall'astrofisica alla microbiologia, affrontando programmaticamente la crisi dell'Antropocene, e attingendo più volte alla natura di Leopardi. Ad ogni modo, l'antenato più antico dell'essere umano non è più la scimmia, non più un ominide; Buffoni va ancora più indietro, verso una animalità e una corporeità elementare:

Se è la presenza della bocca
e dell'intestino
ad essenzialmente definirci
come organismi bilaterali
è l'Ikaria wariootia il nostro
antenato più antico.
Ritrovato tra i fossili australiani
cinquecento milioni di anni fa già presentava
due aperture connesse da un tratto digerente
un fronte e un retro.
Da lui sono venuti pesci anfibri
rettili e mammiferi.
Dunque anche noi.
L'Ikaria è un verme.
Noi, forse, un *glitch*.(57)

L'umiltà del verme, così come l'imprevedibilità del *glitch* diminuiscono ogni enfasi del percorso evolutivo umano. Buffoni, però, non abbandona del tutto la riflessione sulla storia, specialmente nella sezione *Crinoline di crinolite*, percorsa, ancora una volta, dal tema dello scavo. Nella poesia omonima, ad esempio, il poeta scrive della Groenlandia e delle sue miniere, di come e quanto siano distruttivi i cicli di sfruttamento economico. Parallelamente a tutto ciò, però, Buffoni fa un passo indietro rispetto all'antropologia negativa di *Guerra*; parlando dell'estinzione dei Neanderthal, il poeta scrive: «Non ho mai creduto che i Neanderthal / col globo intero a disposizione / si siano estinti per colpa di noi Sapiens. / [...] / E questo mi conforta. / Ben ch'infinita sia nostra sciagura / diamoci pace / scagionati per l'età futura»(58). Anzi, secondo il poeta, le due specie ebbero contatti, e influenze reciproche. Se esiste uno sguardo positivo sull'altro, irrompe però la minaccia più grande. La storia dell'umanità non è più soltanto un susseguirsi di fatti violenti; il suo percorso è ormai intaccato dall'emergenza ecologica. Il penultimo testo, *Spillover*, va ancora sottoterra, ma questa volta ad emergere, dai resti di un mammut, è «un batterio di ventimila anni fa / e altri più sotto se ne stanno da milioni d'anni. / Che il nostro organismo non sa riconoscere, / pronti a lasciare i ghiacci per colpirci»(59): e, in tutta la raccolta, il tono del presagio sfiora invece quello dell'inevitabilità.

6.

Inizialmente, quindi, la temporalità è ricostruita grazie all'emersione di frammenti e resti, e negli strati; lo scavo fa sì che la natura ridiventi storia, nello spazio esterno come in quello dell'inconscio collettivo. Se, come afferma il geografo David Harvey(60), l'era globalizzata ha portato a una compressione del tempo e dello spazio, lo scavo archeo-geologico aiuta a districare e comprendere tale compressione. Negli ultimi esempi, però, lo spazio-tempo si fa incredibilmente più vasto e profondo, e le coordinate lineari non sono più ammissibili; la storia, riscoperta nel terreno, torna ora nella natura. Con il ricorso allo sguardo scientifico delle ultime raccolte prese in esame, quindi, si può notare una frattura con il bagaglio di conoscenze precedenti, la necessità di imparare e innovare, di comprendere le relazioni con il mondo circostante.

Il ricorso allo scavo e alla scoperta archeologica, lungo tutto il percorso analizzato, potrebbe dunque rappresentare il bisogno generale di sentirsi parte di un contesto più ampio. I poeti presi in esame lavorano sulla propria sensibilità ecologica, sia che si tratti del recupero e della denuncia civile della storia, della politica, della società e, in generale, del "reale" contemporaneo, sia che si analizzi il dato umano come biologico o addirittura zoologico. Secondo Christy Wampole, infatti, il tropo delle radici come origini, e nel nostro caso, di conseguenza, dell'evoluzione, «accomoda il bisogno di sentirsi connessi a qualcosa al di fuori di sé», che si tratti di «filiazioni, legami culturali, appartenenza regionale o nazionale e simbiosi con l'ambiente»(61).

Le raccolte e le poesie analizzate coprono un periodo di circa trent'anni. Nonostante alcune evidenze di mutamento del campo (di restringimento o di allargamento, a seconda della prospettiva) – dalla società al nucleo familiare, fino all'anatomia – nel percorso tracciato la fede nella poesia come linguaggio sociale, ecologico e pienamente antropologico non scompare. La costante di questa poesia dello scavo resta nell'intento sempre civile, nella necessità di seguire le linee di (ri)fondazione culturale e comunitaria; nella riflessione sul reale e soprattutto sulla conoscenza: una critica, un servizio.

Jacopo Turini

Note.

(1) Ad esempio, per Afribo «gli anni ottanta segnano la vittoria sul terrorismo, sono la quiete dopo la tempesta dei cosiddetti "anni di piombo". Un altro dopoguerra e dunque un altro miracolo economico. Ma sono anche gli anni della «grande glaciazione», [...] gli anni della sconfitta dei movimenti collettivi, dei cortei e delle illusioni di una generazione. La politica diventa proprietà privata di una partitocrazia sempre

- più invasiva e autoreferenziale, la piazza chiude e diventa un *tabu*» (Andrea Acribo, *Poesia italiana postrema*, Carocci, Roma 2017, p. 53.)
- (2) Maria Borio, *Raccontare la guerra. La comunicazione etica nella poesia italiana contemporanea* (Fortini, Anedda, Buffoni, Gezzi, Testa), 2014, “La letteratura e noi”, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/294-raccontare-la-guerra-la-comunicazione-etica-nella-poesia-italiana-contemporanea-fortini-anedda-buffoni-gezzi-testa.html>, consultato il 1/08/2021.
- (3) A proposito del rapporto tra la poesia italiana e Seamus Heaney, si veda Jacopo Turini, *Attraversamenti e scavi. Le traduzioni italiane di Seamus Heaney antecedenti al premio Nobel*, “Allegoria”, I, n. 81, gennaio/giugno 2020, pp. 185-199.
- (4) Per Lorenzini, ad esempio, «la narratività si configura allora come bisogno di esercitare attivamente una critica dell’esistente, come necessità di ‘leggere’ e restituire il mondo al di fuori degli impoverimenti e delle falsificazioni operati dalla società massmediale» (Niva Lorenzini, *La poesia: uno sguardo sul mondo*, in V. Bagnoli, a cura di, *Contemporanea. La poesia italiana verso il Duemila*, Esedra, Padova 1996, p. XIV).
- (5) Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2018, p.199.
- (6) Enrico Testa, a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p. XXVIII.
- (7) Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018, p. 252.
- (8) Giorgio Manacorda, a cura di, *Poesia ’94. Annuario*, Castelvecchi, Roma 1995, p. 30.
- (9) Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015, p. 191.
- (10) Maria Borio, *Poetiche e individui*, cit., p. 251.
- (11) Davide Dalmas, *Cominciare nonostante la fine. ‘Concessione all’inverno’ di Fabio Pusterla*, in S. Stroppa, a cura di, *La poesia italiana degli anni ottanta. Esordi e conferme*, Pensa MultiMedia, Lecce 2016, pp. 77-99.
- (12) Fabio Pusterla, *Bocksten*, Marcos y Marcos, Milano 1989, p. 25.
- (13) Beatrice Manetti, *Il «libro del figlio»: ‘Bocksten’ di Fabio Pusterla (1989)*, in S. Stroppa, a cura di, *La poesia italiana degli anni ottanta. Esordi e conferme. II*, Pensa Multimedia, Lecce 2017, p. 229.
- (14) Fabio Pusterla, *Bocksten*, cit., p. 25.
- (15) Le parole di Pusterla, pronunciate a un seminario organizzato nel 2013 da Beatrice Manetti, Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi e Sabrina Stroppa presso l’Università di Torino, sono riprese da Beatrice Manetti, *Il «libro del figlio». ‘Bocksten’ di Fabio Pusterla (1989)*, cit., p. 213.
- (16) Fabio Pusterla, *Bocksten*, cit., p. 31.
- (17) Beatrice Manetti, *Il «libro del figlio». ‘Bocksten’ di Fabio Pusterla (1989)*, cit., p. 230.
- (18) Fabio Pusterla, *Bocksten*, cit. p. 35.
- (19) Valerio Magrelli, *Esercizi di Tiptologia*, Mondadori, Milano 1992, p. 35.
- (20) In un’intervista di Francesca Santucci per “Le parole e le cose” (2015, <http://www.leparoleelecose.it/?p=23888e>, consultato il 1/08/2021) e in una di Jacopo Mecca su “Atelier”, n. 82, luglio, 2016, pp. 27-38.
- (21) Valerio Magrelli, *Esercizi di Tiptologia*, cit., p. 17.
- (22) *Ibidem*, p. 20.
- (23) *Ibidem*, pp. 43-47.
- (24) *Ibidem*, p. 40.
- (25) *Ibidem*, p. 34.
- (26) Massimo Gezzi, *Introduzione*, in F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, p. XVII.
- (27) Franco Buffoni, *Il profilo del Rosa*, Mondadori, Milano 2000, p. 127.
- (28) *Ibidem*, p. 52.
- (29) *Ibidem*, p. 53.
- (30) *Ibidem*, p. 85.
- (31) Andrea Inglese, *L’identità inquieta di Franco Buffoni*, in R. Cescon, a cura di, *Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, Pieraldo, Roma 2005, p.151.
- (32) Guido Mazzoni, *‘Guerra’ di Franco Buffoni*, 2006, “Almanacco dello Specchio”, https://www.francobuffoni.it/files/pdf/recensione_guerra_mazzoni.pdf, consultato il 1/08/21.
- (33) In uno scambio di e-mail con Maria Borio, il poeta avrà infatti da dire che «*Tecniche di indagine criminale* è la radice di *Guerra* e il *key-text* del *Profilo del Rosa*. Parlare di *Tecniche...* come della radice del *Profilo del Rosa* mi è difficile perché è l’ultima, in ordine di scrittura, delle poesie contenute nel *Profilo*. L’ho aggiunta quando il libro era già pronto, e mentre ormai il “progetto” (in senso anceschiano) di *Guerra* era avviato» (http://www.francobuffoni.it/files/pdf/scambio_mail_maria_borio_febbraio_2018.pdf, consultato il 1/08/2021).
- (34) Roberto Mussapi, *Introduzione*, in S. Heaney, *North*, Mondadori, Milano 1998, p. XVIII.

- (35) Id., *La stoffa dell'ombra e delle cose* (2007); Id., *Le poesie*, Ponte alle Grazie, Firenze 2014, p. 393.
- (36) *Ibidem*, p. 401.
- (37) Franco Buffoni, *Guerra*, Mondadori, Milano 2005, pp. 173-174.
- (38) *Ibidem*, p. 43.
- (39) *Ibidem*, p. 29.
- (40) Si fa qui riferimento a Beatrice Falcucci, *'L'uomo di Piltdown' e le false notizie in ambito storico-scientifico tra Ottocento e Novecento*, in B. Baldi, a cura di, *Complotti e raggiri. Verità, non verità, verità nascoste*, Viella, Roma 2018, pp. 139-147.
- (41) Fabio Pusterla, *Corpo stellare*, Marcos y Marcos, Milano 2010, p. 57.
- (42) *Ibidem*, pp. 54-55.
- (43) *Ibidem*, p. 61.
- (44) *Ibidem*, p. 63.
- (45) Andrea De Alberti, *Dall'interno della specie*, Einaudi, Torino 2017, p. 13.
- (46) *Ibidem*, p. 14.
- (47) *Ibidem*, p. 16.
- (48) *Ibidem*, p. 25.
- (49) *Ibidem*, p. 36.
- (50) *Ibidem*, p. 37.
- (51) *Ibidem*, p. 23.
- (52) Antonella Anedda, *Historiae*, Einaudi, Torino 2018, p. 33.
- (53) *Ibidem*, p. 77.
- (54) Id., *Geografie*, Garzanti, Milano 2021, p. 134.
- (55) *Ibidem*, pp. 20-21.
- (56) *Ibidem*, p. 34.
- (57) Franco Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Mondadori, Milano 2021, p. 11.
- (58) *Ibidem*, p. 54.
- (59) *Ibidem*, p. 143.
- (60) David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Hoboken 1989.
- (61) Christy Wampole, *Rootedness. The Ramifications of a Metaphor*, Chicago University Press, Chicago 2016 (traduzione mia).

POESIA E ALTERITÀ: ORIENTAMENTI SPAZIO-AMBIENTALI (ATTRAVERSANDO L'OPERA DI 6 AUTORI SICILIANI CONTEMPORANEI)

Premessa breve

Nel saggio *Letteratura e ecologia*, Niccolò Scaffai afferma: «l'idea che la natura debba essere preservata dalla tecnica, e che la sua essenza sia da mantenere segreta e inaccessibile, può sembrare coerente con una forma di sensibilità ecologica *ante litteram*»(1). Tra salvaguardia e nuove germinazioni si muove da sempre la tecnica della poesia, in quanto coscienza della verità del mondo. Come in una camera d'incubazione essa produce sostanze secondarie, da grammatiche esistenti nuove costruzioni. Come nell'infimo inizio del pensiero confuciano, occorre tutta l'attenzione per riconoscere i segnali d'insorgenza del nuovo e la poesia può assumersi il ruolo di vedetta per la sua inclinazione al vero, come clima del mondo, *climax*.

Solo immaginando altre forme di esistenza e figurandoci il mondo come potrebbe essere, possiamo ancora sperare in un «nuovo *nomos* del nostro pianeta» (seguendo una dichiarazione di Carl Schmitt(2)), perché «lo invocano le nuove relazioni dell'uomo con i vecchi e nuovi elementi, e lo impongono le mutate dimensioni e condizioni dell'esistenza umana», e non solo umana.

Partendo, allora, dalla relazione tra parola della poesia e mondo, tenterò di individuare, raccontando i testi di alcuni autori siciliani degli ultimi decenni, spunti e connessioni con le dinamiche ambientali, nella possibilità di apertura a nuovi orizzonti di senso.

Intro

«Anche la poesia [...] si trova ad essere investita di un ruolo paradossalmente fondamentale: quello di instaurare, magari ricreandole *ex novo*, le pur esilissime connessioni vitali tra un “passato remotissimo” e l'odierno “futuro anteriore” [...]. Resta ferma, insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il “luogo” di un insediamento autenticamente “umano”, mantenendo vivo il ricordo di un “tempo” proiettato verso il “futuro semplice” – banale forse, ma necessario – della speranza»(3). Così Andrea Zanzotto, nel 2006, introduce un nuovo, necessario, percorso che la poesia ha l'obbligo di attraversare, per rispondere alla trasformazione etica in atto, incentrata sulla relazione soggetto-mondo. Seguendo questa suggestione, allora, la poesia non sarà solo traccia e testimonianza di questo rapporto ma potrà permetterci di riconoscere “dall'inizio” una diversa collocazione dell'umano all'interno di un contesto al cui mutamento ha da sempre contribuito.

Proprio perché si avverte l'urgenza di focalizzare le coordinate di un nuovo inizio, che riattivi il contatto “ambientale” uomo-mondo, non ho potuto fare a meno di tornare alle origini, riattraversando alcuni testi di autori siciliani, come si diceva, in cui sembrerebbero emergere le stesse urgenze.

Racconto I: *Al mondo* di Teresa Zuccaro (Sinopia, Venezia 2006)

Mi accingo a scoprire “un mondo”, partecipando della sua estraneità.
L’apertura è già sorprendente:

Al mondo

Io sono una tua creatura.
La mia natura
l’ho intuita in te al primo sguardo
e da quando ti ho riconosciuto
ho iniziato a vivere.
Non pretendo di sapere i tuoi segreti,
il viaggio che conduci per una strada
larga e frequentata
che non sempre porta al mio sentiero,
ma vorrei ricoverarmi nel tuo petto
e ascoltare quel battito sicuro
che non ho mai sentito
che dice

“sei viva
 stai calma
 mi appartieni”.

Nell’esordio piano, quasi liturgico, che “crea” la volontà e non esclude la possibilità di un legame con “questo” mondo, è annunciata una speranza. La riappacificazione essenziale riguarda l’accettazione dell’individuo nel tutto, nonostante la sofferenza avvertita nell’impossibilità di conoscere il mistero dei processi con cui la natura opera.

Nel componimento successivo, *La Terra*, che fa sezione a sé, trovo conferma del mio sentire in un movimento che non aspira alla mimesi, il che sarebbe forzatura romantica, *spleen*, ideale di mutamento, ma è simbiosi. Infatti, fuori dalla finzione ipotetica del desiderio, posso avvertire la realtà “viva” che fa dei «morti che mi consumano» il solo nutrimento: la terra non è un’oasi ma un organismo che si nutre di se stesso.

Segue l’esplorazione del profondo, il mare e gli organismi che lo vivono in una confusione sintomatica di bene e male, come la metafora della profondità buia sembra suggerire insieme all’andamento dei testi, composti con una semplicità espressiva disarmante e per questo ancor più sintomatica. L’esempio più vivido di una realtà in bilico tra redenzione e oblio, in cui l’unica prospettiva plausibile si attua nella compresenza di entrambe le esperienze, è *L’ostrica*:

L’ostrica

Il mistero prezioso
che la rende affascinante
le è stato inoculato
in modo doloroso.

Più che per quell’intruso
grazioso e prepotente
vorrebbe essere amata
per il suo guscio vuoto.

Un mistero è il vuoto in cui cade ogni nostra sensazione ed è quella cavità che ci vive senza scampo. Così mi sembra di condividere questa esperienza con Zuccaro quando nell'attacco del componimento successivo mi suggerisce: «"Se devo subire / lo farò con coscienza"» (*L'anemone di mare*, p. 24, vv. 1-2), laddove il coinvolgimento totale con la realtà si fa mutazione di sostanza e la trasformazione diventa lo stesso coinvolgimento («cambiando il suo nome / in quello di un fiore», *ibid.*, vv. 5-6). L'esperienza del "dono" può essere vissuta nella gratuità delle connessioni vitali e nella "naturalità" con cui si verifica la mutazione: «Ora ondeggia sul suo stelo / senza opporre resistenza / le chiome offerte ai venti / alle correnti / che gli portano in dono / il mare intero» (*ibid.*, vv. 7-12).

Il culmine dell'appropriazione di un mondo in apparenza nullificato e, forse, in forza di questo, pronto ad essere colto, profanato nelle sue profondità abissali, dove il fermento vitale è ridotto alla sua essenza vuota, lo troviamo ne *Il pesce degli abissi* (p. 25). In una figurazione della vita che rasenta la fossilizzazione, basta l'intermittenza fluttuante del lumicino al termine del componimento per illuminare il senso stesso dell'esistere, la resistenza che non cede alle forze di rottura. Nel paesaggio abissale, quasi sepolto, risiede lo spiraglio di una resilienza naturale.

Dalle più oscure profondità risaliamo, accompagnati dal barlume di quel lumicino, dritti al cielo, alle luci orbitali. In questo panorama occorre lasciarsi avvicinare dalla luce, che l'occhio ridiventi bambino. Solo a queste condizioni, cioè riempiti di «luce costante», vivendo di un «respiro / ansioso e regolare» possiamo sentire avvicinarsi l'ombra che ribadisce il mutamento. Anche quando, immerso nel fuoco dell'astro, raggiungiamo la pienezza dell'esperienza, è solo ricordando la fessura, l'indifferenza che ci trascende, che possiamo riuscire a rendere luminoso il vuoto che ci sostanzia.

Nell'universo che Zuccaro è riuscita a costruire, con un'azione di forza, è vero, ma subordinata al sacrificio di un coinvolgimento effettivo, alloggiando, più presunte che reali, delle *Anomalie*. Ecco subentrare, dentro la carne e non fuori dalla scena cosmica dove i protagonisti erano gli elementi, la realtà sociale, l'umanità di miseria che gli avvenimenti laceranti della cronaca contemporanea non fanno altro che rappresentare. Le tematiche dell'intolleranza nella diversità di cultura, della fragilità del mondo, culminanti nella composizione finale della sezione (*Il bambino*, senza dubbio la più toccante dell'intera raccolta), continuano a far parte della trama morale del libro, ma in risalto, come se la violenza esplosa in questo scorcio di secolo a stento possa essere contenuta in un mondo-ambiente che, sebbene ferito, può ancora coinvolgerci nella sua continua ri-creazione. Il male è scoperto, seguito, testimoniato fino a capovolgersi in investitura, l'assurda «laurea infernale» che non ammette, nella sua crudezza, il ritorno a quella purezza che è solo illusione, irrealtà.

Dopo le esperienze esiziali della sezione appena conclusa, grazie alla consapevolezza acquisita del male, non accettato ma «subito con coscienza», è ancora possibile "tornare a galla", anche se provati, uniti in una nuova mutazione. La poesia *Tornando a galla*, si apre con la consapevolezza della separazione, in cerca di quell'unione che potrà compiersi in una rinascita, palingenesi o forse metamorfosi incipiente, una necessità, è certo, per quanto utopica: «Questa volta sarò tutta, sarò intera: / uovo, pesce, donna, uomo, animale, pianta. / Una specie antica, ma nuova, di creatura / che sta a galla per istinto, da sola» (*Tornando a galla*, p. 51, vv. 19-22).

Infine, si ricompone un'immagine. Facendo scorrere su un tappeto di *Luci e nebbie*, quella che era stata un'ombra, appare un barbaglio che conduce dall'assenza del soggetto a una nuova forma. Sulla scia del componimento che apre l'ultima sezione, si muovono anche le altre due poesie che si presentano in numerazione crescente:

(uno)

ZCCMTR68T68C35IT

Non è questi numeri
queste lettere, questo telefono,
questa scrivania, questo PC
ma è vaso di vetro
verde trasparente
è rosso fiammante di corallo
voce suadente di conchiglia

piccola luce intermittente
in questa sera d'estate infinita,
è meraviglia...

*

(due)

I piedi sono sulla riva del mare,
si fanno levigare come sassi,
accarezzare.

Le mani sono sporche,
invischiate nel fango
che hanno tentato di plasmare.

L'anima ha seguito le orecchie,
è annegata nell'abisso
di una musica nera.

Il cuore non si è mosso da casa:
scandisce i secondi e guarda la porta
che rimane chiusa.

La testa naviga a vista
fra cumuli e cirri,
e non vuole tornare.

Sono a pezzi, tuttavia
appaio intera, ebete e sorridente
mentre cammino fra la folla
e faccio finta di niente.

*

(tre)

Ricomponiti.
Deponi gli occhi che guardano avanti
chiudi le valve d'ostrica
sulle pozze d'acqua delle orbite
smetti il naso della festa
spettina i capelli
falli schizzare dalla testa
come raggi di sole
sciogli le volute del cervello
finché strisciano a terra.
Questa è l'ora
delle orecchie a punta
dei pensieri talpa
del muschio sulle mani, sui piedi.

Fino a giungere al salto di *Dichiarazione*, un atto di coraggio che svela l'essere assolutamente comune che si riconosce nel tessuto composito del libro, nel ricamo di parole: figura semplice e come noi «appesa alla terra per i piedi / ho mani sporche, abiti da fatica / rifletto ombre così come bagliori» (*Dichiarazione*, p. 59, vv. 15-17). In *Ballata schietta*, lo svelamento del soggetto si completa nel riferimento al proprio ambito familiare, stabilizzando le precedenti coordinate.

Voltando pagina abbiamo accesso ad un altro luogo decisivo del “poema” della Zuccaro: *Capovolgendo Rilke*, che ci parla di un modo diverso di intendere la soggettività in interazione col mondo: «Tutte le cose si donano a me / e io divento ricca e le comprendo» (*Capovolgendo Rilke*, p. 62, vv. 1-2), che è l’assunto fondamentale che capovolge un’intera prospettiva poetica, espressa nell’esergo del poeta austriaco: *Tutte le cose a cui mi dono / diventano ricche e mi abbandonano*. Da un lirismo “assoggettato” all’identità dell’autore, si arriva finalmente all’apertura al mondo, di cui il soggetto si scopre parte integrante. Alla scomparsa dell’autore può allora accompagnarsi il procedimento di scrittura, la tecnica, in una trasmissione e coinvolgimento inediti ma non per questo pacificatori. Ancora nel segno del capovolgimento, infatti, si muovono i due testi successivi. La personificazione di un albero che dona se stesso fino alla scomparsa, ci dice di un processo osmotico che non necessita più di una distinzione tra interno ed esterno, nonché la rivelazione della loro corrispondente specularità, resa tecnicamente esemplare nell’elaborazione orchestrata per contrasto soprattutto in questi due versi: «ciò che era in vista speculare / di un uguale nascosto» (*L’albero*, p. 63, vv. 10-11; notare l’efficacia di “speculare” in fine di verso e in *enjambement*). E ancora: «Io vivo nel contrario, / i frutti che tu cogli / per me sono peccato, / li vedo, ma mi nutro di radici» (*L’appesa*, p. 65, vv. 13-15). Nella splendida *Nu Shu*, si parla in apparenza di un universo separato, invece, più correttamente, è un linguaggio diverso che coglie il reale, disponendosi dentro di esso in una nuova potenzialità relazionale (oltretutto al femminile):

Nu Shu

Là fuori
 le cose hanno una disposizione
 che non mi è stata mai congeniale.
 Qui tutto è al suo posto,
 non quello che gli avresti dato
 tu che non cerchi, né puoi mai trovare.
 Questo fraseggio è troppo complicato
 per le tue sette note – poco male –
 qualcuno capirà, che ha un orecchio
 meno razionale.
 Intorno mi sono ricamata
 un intero sistema solare
 e scintillavo,
 ho visto come sei avvampato
 in un momento
 e poi ti sei distrattamente spento.
 Finché mi credi al buio, disattento,
 brucio come un incendio incontrollato.

Il fatto che le cose siano nella giusta posizione non implica un ordine cosmico inalterabile, anzi, nell’imperfezione irrazionale si realizza la «frenetica routine» del vivente cui anche il linguaggio è sottomesso. Un linguaggio al quale non resta che, annientata la tracotante presunzione di stabilire un ordine, la sofferenza nel dovere di affrontare l’ignoto nominandolo: «ma l’ignoto spunta sempre / come un intruso pericoloso / che non offre garanzia: / se non lo so dire mi travolgerà / se dico “buono” forse lo sarà / chi disse “cosmo” era troppo ambizioso» (*Frenesia*, p. 67, vv. 13-18).

Se *Giugno* espande il tema etico dell’utilità del linguaggio, è con *Marasma* che si chiarisce il desiderio di comunicazione della Zuccaro, che non risiede soltanto nelle parole, le sempre uguali, anche se diversi sono «l’ordine, il ritmo, gli accenti» (*Giugno*, p. 69, v. 31), ma anche in una musica «scura» che «brucia dentro come liquore» (*Marasma*, p. 70, v. 12). Un suono che conduce alla rivelazione finale, sconvolgente nella sua lucidità: «La verità non mi interessa, / solo il mio desiderio / che spesso è il suo contrario. / Occupo questo spazio / perché qui comando io» (*Io sono Nessuno, e tu?*, p. 71, vv. 7-11). Dalla violenza scabra di questa verità “non interessante” mi

raggiunge il “Nessuno” maiuscolo del titolo, scuotendomi, come la domanda successiva “e tu?”, che non posso non subire, fino a farmi cassa di risonanza di «una riva che non andrebbe fatta» attraverso «parole / [che] non sono più di un cuore / inciso su un albero» ma che permettono di accedere *al mondo*.

Racconto II: Illusione reale, il *nostos* di Marilena Renda

Nell’opera di Marilena Renda ho sempre avvertito quello che Gumbrecht chiama «desiderio per la presenza del mondo»(4). Sin da *Ruggine* (Dot.com Press, Milano, 2012), il linguaggio appare come una realtà fisica in rapporto agonistico con la sua connaturata fatuità. In maniera bruciante: «Le spighe si lacerano come le comete. / Cadendo, sputano i semi sulla terra bianca. / Lasciano un alone, come un suono breve / sulle tratte del battesimo del pane, / e sulla punta della morte si sfaldano in sale» (p. 23). In connessione con la fine di un mondo:

E quando la terra si apre nessuno si stupisce;
la terra si apre continuamente quando
il Dio del rovetto e della parassia viene di notte
a donare il suo dono di zolfo, a visitare
il suo soffio di anidride carbonica e cenere.

Il movimento della terra è segno di vento
che troppo preme sulla fronte e gli occhi.
La terra è un mare che si rivolta all’indietro,
verità improvvisa rigurgitata dal suolo,
energia del tuono che avvampa verso casa.

La prima volta è per ribellarsi alla luce pulsante,
per gli animali a riposo, i radi viaggianti,
i trasportatori del giorno da dimora a spazio.
Per le crepe del tufo sulle case più alte,
per gli ombelichi delle stalle, i figli delle api.

Si muove come fianco, come punta di lama,
con la forza dei pensieri trattenuti dentro gli occhi,
con la fretta degli animali che muoiono vestiti
della propria vita, con il ruggito di un temporale
che prepara a lungo il suo verseggiare.

Slanci, salti e ritorni: l’iterazione del termine chiave “terra”, la ripresa anaforica di articoli e preposizioni, le figure etimologiche, il verso allungato (probabilmente sulla scia di alcune zone della poesia anglosassone che Renda indaga anche come traduttrice), convergono verso un’idea di poesia-racconto in cui agisce una profonda spinta etica. Il verso “biblico”, in moltissime occasioni impostato su base martelliana, ha comunque una libertà tale da trascinare nel prosastico, come un magma il cui unico ritmo è il suo fluire, ma scandito da riprese, singulti, pause, ribollimenti, e che «taglia le vene ai tubi, infila polvere in gola / alle finestre, infilza il cuore delle lampade, / ferisce e morde la carne della calce» (p. 34).

«La casa-nave erompe e affonda» (*Ibid.*), perché a crollare è in primo luogo la casa del linguaggio, il luogo, fisico e allegorico allo stesso tempo, da cui scaturisce la fine di un mondo: Gibellina/Gibilterra, vera dimora delle origini, invalicabile, da valicare. La fine della “casa” di Renda, allora, coincide con un ribaltamento di coordinate, un ritrovarsi dopo l’apocalisse come «segni sul rovescio del foglio» (p. 39), come «abitanti» che fanno i conti ma «non temono i fantasmi» (p. 45), «nel tempo della fine» avvenuta eppure sempre spostata, «ancora da venire» (p. 46). Perché costruire sulle rovine, significa sempre procrastinare la catastrofe e non si tratta di

ricominciare ma di sentire costantemente la novità perenne dell'inizio. Senza riferimenti certi, il linguaggio penetra la membrana della soglia, sborda nell'oltreconfine, fa della dimora un posto aperto, dove anche il tempo non segue alcuna linearità, i sentieri della memoria sciampiano segni inimmaginati eppure ritrovabili:

«Dopo che incontrai Consagra decisi di fare questi segni in positivo, e decisi di chiamarli positivi di negativi non esistenti, perché prendevo l'argilla e la mettevo sulla tela, ma il negativo non c'era più. Su questo principio sfruttavo un'altra situazione: me ne andavo nelle cave di sabbia e notavo che i cingoli lasciavano delle tracce per terra: li fotografavo, li portavo sulla carta, li elaboravo e questo segno diventava architettura, perché un segno piccolo lo mettevo sopra una tela enorme, e questo segno lo invecchiavo e assumeva un'impressione come se era un segno archeologico» (p. 53).

Così, «nel vuoto quieto di finis mundi e silenzio» (p. 59) si riattiva una trama, da segni minimi e sperduti un nuovo senso affabulatorio:

Una volta una cascata nascondeva una fortezza.
Una volta una sposa ascoltava la voce dei pozzi.
Una volta una madre usciva una città dal ventre.
Una volta il palazzo del re era trasparente,
era una miniera, e tu le sedevi in grembo.

La trama del luogo, se la guardi rasoterra, è una fuga
di punti impastata di sassi, incrostata alla madre,
una distesa di segni che ruggisce al tatto.
Non gli leggi le radici, non gli mordi la miseria,
non tocchi la pena che sta sotto il perdono.

Lo schema anaforico "fiabesco", traduce l'irrimediabilità dei fatti nell'oltranza del mito, in un gioco che trasforma il racconto da perduto a eterno. La poesia di *Ruggine*, così, contestualizza l'evento mettendo in luce la mistificatoria del linguaggio e rendendo il fatto linguistico più reale del reale. Anche l'alternanza tra passato (o imperfetto) e presente, soprattutto nella seconda metà del libro, conduce a effetti stranianti che, però, creano ponti tra epoche, una sorta di ibridazione cronologica che ingloba anche gli ambienti. Per questo il mondo di Gibilterra/Gibellina è anche paesaggio della mente e, quindi, trasfigurazione. In questi termini si può parlare di relazione avvenuta, in una compenetrazione intima tra soggetto e contesto, la cui soglia o intercapedine è rappresentata dalla parola, *medium* e transito quasi archetipico tra i due mondi. Accadono la discesa agli inferi e, quasi in risposta, l'anabasi verso un'interiorità che si ricostruisce per mezzo del viaggio, nel confronto coi luoghi, di «certi luoghi [che] sono avvenuti da tempo» (p. 61). Luoghi che sono nomi definiti e definitivi, nomi propri di persona e nomenclatura vegetale, nomi che fungono da segnali, tracce in una mappa che lotta con lo "spaesamento". E di mancanza di orientamento in un posto "alieno" parla il finale del libro, ma anche di una resa ontologica «perché le cose scompaiono, e non c'è strada / per trattenerle ancora un minuto sulla linea / del cielo presente» (p. 75), come nel *Post*, racconto esplicativo ed explicit all'intera operazione, la figura del fico diventa simbolo di una rinascita dalle rovine che supera ogni volontà umana.

Il discorso avviato da *Ruggine*, prosegue in *La sottrazione* (Transeuropa, Massa, 2015), dove appaiono bambini, padri estranei, le generazioni sfaldate e l'ombra che interviene spettralmente sulla storia e sul tempo. Perché *La sottrazione* vuole essere il resoconto "in levare" di un'epoca, la cancellatura graduale dei segni («Devi abbandonare le parole stanche», p. 10) che non dicono più il presente. Sembra crearsi uno spazio, un vuoto che, comunque, inclina al riempimento. Il libro si chiude su un racconto (*Bambini*, p. 70) dopo aver considerato la dissoluzione del senso.

Il desiderio di ritrovarsi «in mezzo alle cose / che sono tutte nuove» (p. 11) non smette di rievocare la precarietà e lo straniamento che hanno portato a questa necessità. Così la sottrazione del titolo è una forma di sopravvivenza, un "repulisti" nel declino: «I paesi che hanno vissuto una catastrofe –

scrive Olson – / in particolare quelli che hanno perso una guerra / sopravvivono meglio a ogni forma di declino» (p. 12).

Resistenza dei corpi in ombra, dell'immagine nella memoria, in un paesaggio che la mente cerca di assemblare e agguantare con uno sforzo di fantasia: «Ti ho preso a poco / e quando ti ho portato a casa / ho visto che sulla camicia / avevi una macchia / ma stavi appoggiato alla finestra / e tenevi dritta una sedia rotta» (p. 14).

Le azioni avvengono, dunque, nell'oscurità del presente («Ti spiegherei volentieri i segni del mondo, / ma al buio come siamo è facile sbagliarsi», p. 17) come in un'interrogazione continua, in cui anche la possibile sicurezza della dimora è ridotta a una visione scheletrica del paesaggio, una città fantasma: «Quando siamo arrivati qui / la città era uno scheletro» (p. 21).

La parola si dispiega nell'incertezza, ma una nuova forma di fiducia emerge dalle pagine, a tentoni. Per salti logici prova a ri-articolarsi una sintassi: l'ordine ricreato dalla perdita del soggetto.

La riflessione sulla “casa” immette nel mondo, quello che si vuole finito, «arriva il giorno che il mondo scompare» (p. 33), e quello che avanza dalle macerie del primo: «Siamo la città che si getta nel mare, siamo / la spiaggia intatta dopo l'inondazione» (p. 37). La catastrofe si apre su altre trasformazioni, ibridi, «maschio e femmina insieme, sulla soglia della capanna» (p. 27), che si auspicano ricondotti a una nuova unità (l'intatto di cui prima), «di due fogli che si incollano, il risultato è: / si rompono o si attaccano, di due l'una» (p. 32).

Le forme del libro riflettono il mutamento e la commistione: prose e endecasillabi, versi lunghi liberi di franare ed espandere o contrarre il testo, una trama difforme, tra l'incertezza e il mostruoso. La fiducia traspare da una retorica dell'errore («Il giorno che fu aperto il mare Noè / - no, non fu Noè, fu Mosè», p. 29) che viene accettato e predisposto a una conversione del senso: dal male la rinascita, il riscatto della parola nelle sue capacità plastiche di aderire alle deformazioni del reale (ecco la fiducia di cui si parlava). Quindi regressioni (epanodo giustificativo o “confusivo” nell'episodio di Noè/Mosè prima accennato, per evidenziare l'errore), adynaton, «devo stare fermo tutto il giorno / ma a un certo punto – forse – potrò muovermi» (p. 43), senza subordinazione tra i fatti, ma apertura alla possibilità come all'impossibilità degli stessi.

La sottrazione del significato e l'accostamento per errore fanno migrare l'operazione verso un paradosso oscillatorio, forse anche manierato, e nell'indecisione – almeno all'altezza dei testi centrali, tra la prima e la seconda parte – tra apertura e chiusura al mondo. Non fosse per l'ironia che permette al lettore di partecipare alla favola buffa dei bambini senza storia che vogliono sposare i cani (vedi p. 46), rischieremmo di vivere nell'attesa perenne di uno scarto o di una fuoriuscita dal niente che il passato (il Novecento) ha spalancato. Potrebbe non sembrare, ma l'esercizio quasi rieducativo compiuto dal soggetto per entrare in relazione con la fragile alterità dell'infanzia, annulla il sarcasmo e apre alla descrizione, per quanto metaforica – non sobria ma più umile – delle esperienze: «Se mi tagli in due, metà è della mamma / e metà di papà, che è morto e non lo sa. / Una parte andrà a Messina, l'altra a Tirana...», esempio in cui pare intravedersi un fatto accaduto, referenza – cioè maggiore confidenza – col reale, compartecipazione della finzione.

Il rinvio a qualcosa d'altro, che non sia l'incapacità di dire del dire, è lo spiraglio che il libro dischiude come ci mostra esemplarmente la prosa finale di cui parlavamo: *Bambini*, in cui appaiono la vita e un tu che si muove in essa, quindi un noi che è sentimento d'appartenenza.

Dalla lingua ridotta e perduta in cerca della rinascita all'affabulazione, a un racconto che può ritrovarsi aprendo gli occhi sui dati esperenziali, sugli indizi che l'esistenza, con le sue fatiche e devastazioni, può ancora essere in grado di offrire.

Lascia cadere, tra le altre cose,
il bene degli altri.
Gettalo a manate
quello che ti vollero,
il detto non più.
Le correnti d'aria
muovono in levare
e in avanti
(ma verso il basso, poi)

*

Ti ho trovato al buio
al cimitero dei mercanti,
dalla parte dei ceceni,
dove vendono le posate,
le monete spaiate,
le tazze che nessuno vuole.
Ti ho preso a poco
e quando ti ho portato a casa
ho visto che sulla camicia
avevi una macchia
ma stavi appoggiato alla finestra
e tenevi dritta una sedia rotta.

*

Arriva il giorno che il mondo scompare –
fossi un uccello, non vedrei più il cielo.
Ciò che di me si sveglia, degli oggetti
vede frammenti, come se la notte
li avesse esacerbati. Un silenzio
a cui non serve nulla, non uno iota,
non un ghiaccio su cui camminare.
Se fossi te, chiamerei questo scorno
del mondo velatura, partenza, perfezione.
Invece sono la bambina scomparsa,
la volpe della sera che guarda in controluce
il niente che si apre sotto il suo passaggio.

*

Questo bambino grasso dalla felpa nera,
che vuole sposare un cane, e il cane è suo figlio,
questo bambino che arriva sempre tardi
e piange la morte degli insetti e delle rane,
che realtà lo dissuade da noi,
cosa lo porta tanto lontano,
lontano che non ci passa un'ombra?

*

Se mi tagli in due, metà è della mamma
e metà di papà, che è morto e non lo sa.
Una parte andrà a Messina, l'altra a Tirana,
dove mi aspettano cugini in groppa a capre
e cerimonie con gonne bianche. Devo diventare
bella entro il dieci maggio, mi devo cresimare
e sono pronta a tutto, anche a digiunare.
Sono un nome che passa di bocca in bocca, ora.
Sono vicina a Dio, alla vendetta e alla verità,
sono ferita per intero, e mio padre lo sa.

*

L'immagine ha pochi tratti.
La visione, per ingrandirsi,
ha eliminato cardini e coltelli.

Il quadro non sarà innocente,
una volta finita la sottrazione.
Quando lo guarderai a fondo,
vedrai che per sbaglio
hai tolto pure le cose vive.
Restano una sedia di schiena
e il contorno da riempire
di un'ombra,
e poco altro per dirti
l'operazione che adesso
puoi fare.

*

Bambini

Quando comincia la scuola, nessuno pensa alla sua fine. Durerà in eterno, sembra certo. Quando la scuola finisce, non sembra possibile che debba ricominciare, prima o poi. In ogni caso, serve che tu sia capace di entrare e uscire all'ora che devi, e il giorno che finisci spiega brevemente ad alunni e genitori la natura poco sentimentale dei contratti a tempo determinato.

[...]

Quando hai l'impressione che non puoi fare niente di utile, di buono e produttivo, forse è davvero così. Una volta eri la salvatrice dei momenti difficili, ora non salvi più nessuno. Ti limiti a chiedere il silenzio, ad alzare le mani come per calmare le acque, a mettere il dito davanti alla bocca nei momenti più critici, più confidenziali.

[...]

I momenti migliori non sono quelli in cui dimentichi dove sei, ma quando ti giri verso la finestra per qualche secondo guardi gli alberi, le macchine, i panettieri con i sacchi in spalla. Di solito succede tra le dieci e le dieci e un quarto del mattino: sono gli attimi che respiri, e a modo tuo sei perfino efficiente.

[...]

più passano gli anni, più i bambini diventano fragili. Hanno braccia da rondinelle e pelli da piccoli animali in mutazione, dita pulite o dita sporche, lingue blu per le troppe caramelle, tatuaggi a penna nera e rossa sulle mani e gli avambracci, sorelle e fratelli che stanno per nascere, febbri misteriose, dolori nel traghetto da un'ora all'altra. Tra le cose che mancano, sicuramente le aspirine. E una grande stanza in cui calmarsi, prendere fiato, far passare la nebbia nella testa.

[...]

I bambini molto poveri sanno spesso cos'è giusto. Se chiedi a Sara se è giusto che lei viva in uno scantinato e non abbia i soldi per i libri, lei ti dice che non è giusto. Lei ha molto bisogno del mare o, in alternativa, della campagna albanese, dell'estate, i cugini, la nonna. Ahhh – dice allargando il petto – io in campagna rinasco.

E dal racconto sembra sgorgare la *fabula* che si può tramutare in *mythos*, anzi deve farlo perché mondo reale e mondo fittivo della parola, collimino. In questo slancio di aderenza si muove l'ultimissima poesia di Renda (*Fate morgane*, L'arcolaio, Forlimpopoli, 2020).

Illusione e reale, dicevamo, così nell'intercapedine tra visione e aderenza a un mondo in fuga perenne, in un «terreno per fate morgane e inganni perfetti» (p. 18), si perde il confine di ogni ambivalenza ed emerge il paesaggio dell'oltreconfine, della commistione relazionale conseguita.

Fate morgane, cioè, i miraggi dei luoghi e dei ricordi, di una Sicilia contemporaneamente fruttifera e morente, con la conseguente necessità di trasfigurare le relazioni, in una lontananza spaziale che attenui il dolore di un'origine per sempre perduta. L'impressione suscitata dalla lettura dei testi, attuata con rinvigorito slancio la nominazione precisa di persone e luoghi, è quella espressa da Vincenzo Consolo in *Le pietre di Pantalica*: «Mi par di ritrovarmi in tempi remotissimi, e che l'uomo non esista più o, meglio, che non sia mai esistito»(5), effetto paradossale che bene si attaglia al "disorientamento" suscitato, all'illusione, alle «nuvole / che curvandosi all'impossibile / poggiano su terre che non si vedono» (p. 26). Eppure, da questi miraggi, per mezzo della loro forza immaginifica, soprattutto nella seconda sezione emergono vite concrete: la nascente (la figlia) e la rinnovata (la madre). E se «le foglie hanno cambiato forma» (p. 40) e «il mondo fa le prove di un altro mondo» (*Ibid.*), allora si capisce come gli ultimissimi testi preannuncino un ulteriore spostamento in direzione della trasformazione: degli ambienti, dei corpi, dei linguaggi. Infatti, proprio il desiderio di commistione annunciato sin dagli esordi di questa poesia della trasformazione, in *Fate morgane* si risolve in immagini che suggeriscono, infine, altre forme: «Qualcuno addirittura ha visto una mandragora e un bambino / abbracciati, intagliati nella stessa sostanza vegetale, / seppelliti nella simbiosi e perduti agli sguardi» (p. 36).

È vero, della natura non ti puoi fidare,
 ma non dovresti nemmeno disturbare i vulcani.
 Potrebbero, se vogliono, emettere
 quella bava di fuoco per cui sono famosi
 oppure non fuoco, ma metano e fango,
 un muro alto venti metri, o anche quaranta
 che nelle belle giornate può sollevarsi
 e seppellire una famiglia di tre persone.
 Ci sono luoghi che non sono come appaiono,
 come isole che compaiono all'improvviso
 e spariscono dopo una settimana,
 terreno per fate morgane e inganni perfetti.

*

Goethe in Sicilia si accorge delle stelle
 ma non crede alle apparizioni,
 e rimane se stesso anche quando
 il cielo forma un arco di nuvole
 che curvandosi all'impossibile
 poggiano su terre che non si vedono.
 Non ha mai visto Cagliostro,
 ma finge con la madre per scoprire
 che faccia abbiano la menzogna
 e l'invenzione, ma la madre lo sorprende.
 Scommetto che non avete mai visto
 la nostra grande festa di Rosalia, dice,
 credetemi, nel mondo non c'è l'uguale,
 e se vedete mio figlio, mandategli un saluto.
 Tornato in albergo, si accorge che lo specchio
 è popolato da altri che non vede,
 altri che vorrebbero offrire denaro
 ai Cagliostro, credere alle rotte
 che non si vedono, ma il viaggio è lungo,
 succede imbattersi nell'oscurità
 che fa nere le stelle, il corpo e il cielo
 ma non ci si ferma, non si fanno offerte al buio.

*

Le illustrazioni della mandragora la rappresentano
alta cinque centimetri, in forma di uomo
o di bambino che dorme dentro la terra.
Prima o poi nasce, dopo uno strano parto,
e si ritiene che, essendo figlia di madre potente,
possa ribaltare le leggi di natura, donare l'amore,
chiudere la bocca al male e far nascere altri bambini.
Qualcuno addirittura ha visto una mandragora e un bambino
abbracciati, intagliati nella stessa sostanza vegetale,
seppelliti nella simbiosi e perduti agli sguardi.

*

A Chernobyl, dopo l'evacuazione, i veicoli
sono rimasti a lungo sulla strada. La ruggine non ha fretta,
i bambini venivano su come capitava, in tempo di guerra
nessuno può pretendere attenzione.
Da dove arrivava la nube, tutto è stato sigillato.
A che serve coltivare le arti del passato,
i gesti classici, quando la terra muore?
Non c'è accordo, invece, su cosa fare delle rovine,
nessuno pensa a liberare le vecchie case dai mobili,
dai materassi, i libri e le bottiglie.
Il cinghiale e la lince corrono molti rischi,
ma possono sempre tornare dalla preda,
la foresta fa un silenzio che dice la verità,
gli animali ricordano l'uomo, ma in modo confuso
le categorie si sono mescolate nella zona d'esclusione
le foglie hanno cambiato forma
il mondo fa le prove di un altro mondo.

Racconto III: Il mondo toccato in sorte. Francesco Balsamo

Alla fine del libro *Cresce a mazzetti il quadrifoglio* di Francesco Balsamo (Il ponte del sale, Rovigo, 2015), possiamo leggere una dedica particolare al padre dell'autore che viene paragonato a un albero: «mio padre, da maneggiare come un albero». Allo stesso modo, all'inizio della raccolta, troviamo un disegno dello stesso Balsamo che rappresenta anch'esso un albero. La pianta maestosa e insieme fragile, indifesa e imponente, apre e chiude un'operazione "augurale", all'insegna della protezione e della crescita. Un mondo "vegetale", un fermento che si confronta con la caduta esiziale – la morte è presente e "vegeta" tra le parole come segnale d'adesione, senza invocazioni tragiche, almeno in apparenza – intrecciando i lineamenti della lingua in un disegno profondamente evocativo.

Il dettato somnesso, frastagliato di oggetti banali che non assolvono sempre il compito loro assegnato – «come fischiare dentro un bicchiere», (p. 21) – o di luoghi comuni rinnovati dalla semplice sostituzione di un termine, sembra preconizzare la scomparsa della funzione utilitaristica della parola, come se ad agire sia solo il riflesso che la ri-sostanzia – come un'ombra più concreta del reale: «aspetto le prime luci del tavolo», (p. 28). L'effetto che si crea, per quanto provocato da situazioni stranianti, è accogliente perché s'installa sulla familiarità di un quotidiano minimo, certo, ma non minimalista, sfuggente.

Balsamo sembra riflettere sulla capacità che le parole possiedono di custodire (ancora un riferimento alla paternità) quello che i giorni ci portano in sorte – «la sfortuna / (o la fortuna) / si è inoltrata a passi lunghi» (p. 26), – senza forzare il senso in maniera reattiva ma parlando il linguaggio dell'ospitalità.

Non si tratta di un'operazione accomodata sui minimi risultati, lo accennavamo poc'anzi, perché la lingua resta in tensione, non si distende su una visione "comune" ma ne rilancia i risultati riattivandoli attraverso la composizione di piccoli quadri, apparentemente paradossali, ma che tanto ci dicono del nostro essere "in comune", sia nell'assolvere i nostri gesti quotidiani, sia nella loro continua dissoluzione: «a volte le cose del giorno non sono molte / e gli uccelli sono il miglior esempio di ciò che ci manca / o di ciò che abbiamo, / una foglia non ancora scucita / un'altra che trema nella rete della gola – / basta contare gli spiccioli del pomeriggio, / quel che ne rimane all'orecchio / e la tristezza a fiori tenui / poco alla volta ci chiude le mani», (p. 25).

Che non si tratti di un libro "pacificante" sotto l'aspetto del rapporto dialettico parola/mondo (per quanto già dal titolo si respiri una freschezza augurale nella sua originalità) lo segnalano le citazioni in apertura, da Ceronetti e, soprattutto, da Aglaja Veteranyi, scrittrice rumena poi naturalizzata svizzera, morta suicida nel 2002: «Passiamo molto più tempo da morti che da vivi per questo da morti ci serve molta più fortuna». Oltre il piacere del ribaltamento, strategia cara, come abbiamo visto, all'autore catanese, sempre in direzione dello sconcerto e dello stupore, l'ironia sembra l'unica condizione che renda accettabile la fine. Nel gesto apotropaico (come avviene spesso nella prosa frammentaria e "deforme" della Veteranyi) si esorcizza la scomparsa del segno, che Balsamo persegue in un *continuum* metamorfico che rifiuta la fissazione ultima. Per questo la parola si trasforma, con le sue antifrasi incessanti, con le iperboli al ribasso; per questo i metalogismi diventano formule, insistenza a oltranza, urgenze che non sottostanno alla gabbia del senso imposto, ma tentano di scongiurare la banalizzazione del mondo.

Con questi accorgimenti, l'operazione di Balsamo si manifesta nella sua inquietudine, sfruttando la radicalità predestinante dei luoghi d'appartenenza (una Sicilia fatalmente tragica eppure buffa, nella sua mascherata sovrabbondanza che nasconde la paura scaramantica della scomparsa), scomponendola nei passaggi di un racconto sulla sorte che tentano di cogliere e ristrutturare un messaggio: nonostante il panorama di sconfitta, all'orizzonte può prefigurarsi l'accoglienza del luogo, ma solo a patto di ri-crearlo. Uno dei caratteri della Sicilia, la predestinazione passiva o il fatalismo, viene frantumato e ricostruito con l'inserzione di un sentire altro. La buona sorte, allora, può diventare il contraltare allegorico della sventura: l'ospitalità dei luoghi.

I metalogismi, cui si faceva riferimento, e le metatassi (le ripetizioni anaforiche in apertura di componimenti diversi, enumerazioni, isocolon: «contrabbandare cose piccole in un foglietto / cose ordinate come per un viaggio», p. 34), nel loro esubero, aumentano l'aspettativa di senso. La parola combatte per la propria autonomia e l'agone non si risolve in una conciliazione, bensì sposta i termini della lotta in una dimensione plastica, arretrante, nel tentativo di frenare la caduta o ribaltarla: «ora basta / tenersi per cadere / con la faccia sul foglio» (p. 35).

Lo sforzo serio di Balsamo è tutto nella movenza di un gesto sfumato che parte dalle contraddizioni e dall'inadeguatezza dello strumento utilizzato per captare il mondo, o da quella del mondo stesso che non si lascia catturare (l'ironia origina da questo disagio rintracciabile anche nelle operazioni figurative dell'autore). Anche per questo la parola si altera fino a creare nuovi mostri. In questo gioco deformante è coinvolto persino l'amore che diventa commistione, neoformazione: «un ginocchio è gemello / di un ginocchio / come l'altro tuo polmone / è gemello del mio / che si possa andare avanti con quattro / gambe è un prodigio da passante/i / dove sono le mie dita / fra queste venti? / che fra una spalla ci possano stare due teste / adesso si può solo sorriderne» (p. 61). Perché nella tensione al mutamento che può imbattersi nella sorpresa, o meglio nella fortuna di qualcosa che ci sorprende, si nasconde una rinascita.

fare la gallina delle cose in miniatura
come faccio io
e con tutte le parole
sparire nel calzino nero di una poesia

*

scrivere è come segare uno specchio a metà,
come fischiare dentro un bicchiere

anche se invece servirebbe bere –
stare zitto con un pesce in bocca
e far passare a testa bassa una nave da sotto una porta,
facile solo se si potesse fare –
stare di qua, ma sentirsi di là dal muro
ma niente, devi tenerti di qua lo stesso –
come stare al bordo della pioggia
e arrotolarsi e srotolarsi la voce appena sopra la nuca –
un crollo in salita –
tenersi al caldo, perché qualunque cosa si scriva
lentamente la gela la carta,
posarsi allora una mano tutta intera sulla nuca di vetro,
o fare spazio alle foglie di un albero
tenendolo per mano –
scucire boschi per toccare solo il polso di un ramo –
scrivere e scendere lungo i pomeriggi
con un braccio solo
e coprirsi con l'altro, quello che manca –
spalancare le braccia ai giorni con una penna –
tenersi sul fuoco una penna,
quell'unica foglia secca,
perché qualunque cosa lentamente gela –
scrivere allora è cuocere un sasso poco alla volta,
o starci dentro con un brusio
(un brusio di sasso) –
poi voler pagare tutto con quel sasso nero
o, magari, stare come un sasso nella cesta di una faccia –
voler scrivere è come vivere ogni mattina con il palmo
nella tasca di domani,
prendere forse così alla sprovvista la morte di oggi –
scrivere è stare al buio per assomigliare a tutti
ma sembrando lo stesso nessuno
o assomigliare fra i tanti proprio a quello che fischieta
per ritrovarsi il cuore in viso –
scrivere è raccogliere quello che manca e passare di corsa ad altro

*

la sfortuna
(o la fortuna)
si è inoltrata a passi lunghi
fino al rifugio della bocca
(dove si nascondono i denti d'oro)
la fortuna
(o la sfortuna)
fa scattare con dolcezza
un sorrisetto

*

aspetto le prime luci del tavolo –
i fischi nei bicchieri –

il bestiario delle vecchie monete –
i soldini dei diminutivi, per te

la neve del convincimento,
che si veda compatta sul davanzale –

aspetto di premere la fronte
sulla fronte del tavolo –

di poggiare un piccolo bene
sul viso in discesa: giù, lento –

di cadere in ombra
per illuminare una cima –

aspetto di cominciare coi fiori
che c'erano prima,

di scegliere con dedizione
il seguito di quei fiori –

e intanto scrivo di morire
come si preme una parola,

come si resta legati a una maniglia,
come la fortuna impigliatasi sul fondo –

aspetto per ore
l'ora che si manda via di notte,

che inizi la pioggia
col pane dell'aria di mezzo

*

un ginocchio è gemello
di un ginocchio
come l'altro tuo polmone
è gemello del mio
che si possa andare avanti con quattro
gambe è un prodigio da passante/i
dove sono le mie dita
fra queste venti?
che fra una spalla ci possano stare due teste
adesso si può solo sorriderne
e che si sposti il tuo braccio quando si muove il mio
lentamente parlo dentro la più piccola
delle nostre orecchie
e ti dico solo il cuore è uno
solo come il coro di una sola candela

*

l'amore,
sussurrò!
e si restrinse
e ricacciò una montagna
sotto il cuscino

*

tutti i pomeriggi è autunno

e ogni foglia secca
si spegne

come una vecchia lampada

è l'alternarsi della notte col giorno
o l'alternarsi del giorno con la notte

tutti i pomeriggi è autunno

e gli alberi in fila sono una sola frase
a perdita d'ombra

così uno manda via i giorni

gli alberi soli hanno la felicità aperta
degli equilibristi

*

l'ombra
è il mio lato di gravità

io scomparso di trenta grammi

è la mia mezzanotte di lavagna
il mio riflesso d'eternità
che calza la terra a grandi passi

l'ombra sono io solitario
e al sicuro, sotterraneo,

settantuno chili di riparo

*

un abbraccio
è uno stare capovolti
un capogiro
il corpo
che scende spinto
dalla forza di un pendio
uno cade ed è
sorretto dal tremore di una stella

*

qui è facile come una crepa
farsi strada lentamente,
facile starsene curvi
dentro una bottiglia,
palmo a palmo
si restringe tutto

qui la morte è una cosa piccola,
di cerino,
un piccolo giro di luce
per una fine breve e nera

e dopo una seconda o dopo una terza
minuscola luna, qui
dal tuo corpo fioccano fiori

e si spandono al suolo

*

i morti ci guardano dagli angoli,
si raccolgono lì
come lanugine –
o lane crespate,
a collo alto,
il tenue collo di un pensiero

*

chi
muore
sta
tutto
in una
scarpa
si perde
nella punta
di uno stivale
chi muore
può solo sparire
si riempie
del vuoto
che riempie
allarga
le zone di calvizie
della terra

chi muore
scende un sentiero
e torna solo
è un forestiero
col petto aperto

*

i nostri cari vivi
che per loro conserviamo
scatolette di terra,
dove sbadatamente buttiamo
noccioli di pesca
o di altri frutti, dipende
dalla stagione,
e i nostri cari morti si allungano
familiari come fiori
si alzano in punta di piedi e vivono,
i nostri cari vivi

*

vivo
mi piego
mi sporgo
per toccarmi
nel farlo
mi sale

lungo il braccio
un poco di terra

vivo
in piedi
tutte
le parole
le leggere per prime
si mettono
a sventolare
piùnerchemai

canzonetta
sotto terra
uno stana
ciò che aspetta

uno intanto
aspetta
e sotto terra
canzonetta

*

morire è l'orto delle mani
e dei piedi
-
è anche una tecnica di neve
come un pensiero di dedizione –

morire è stare in casa
con una bandiera nera –

è anche un ricamo
riposto con cura negli armadi –

morire è riconoscere l'aria solo
con una pantofola
-
è anche stare in mezzo agli altri
e piegarsi con parole proprie

*

sono diventato come un cucchiaino
e ho nella nuca le profondità della bocca

ho in bocca la ghiaia delle parole
e per intero intravista la coda di un sentiero

*

poi pace
sale
come un buon profumo
di colazione
ancora in tempo
anche quando è tardi
un miracolo tenue

dunque
la si stringe così
al mattino
accanto a un pentolino
come uno dei molti zeri
del fumo di una tazza
tutto qua dunque
pace
facile come uno zero
poi pace
anche quando manca
e punge di freddo
e mi gela la coda del foglio

La rinascita, anche e soprattutto linguistica, sottesa all'operazione esemplare di *Cresce a mazzetti il quadrifoglio*, filtrava già in controluce nella raccolta precedente, *Tre bei modi di sfruttare l'aria* (Forme Libere, Trento, 2013), in cui il rapporto parola/mondo appariva già come una lotta oltranzista, un tentativo di superamento «indispensabile [...] per poter passare a una scala più grande di commistione tra oggetti e soggetti», seguendo una definizione di Latour(6). Il superamento tentato da Balsamo, lo abbiamo visto, si produce attraverso figure di straniamento, con il compito di creare punti di raccordo tra l'intimo e l'esteriore, tra il sé e l'altro: «dentro casa si mantiene / la temperatura del vetro – / i pianeti della devozione» (p. 33). Il tutto in funzione di un diverso orientamento, perché gli ambienti si modificano insieme all'uomo, agli animali e alle piante, sentiti come compagni “feriti” (la direzione della recente poesia di Balsamo, infatti, sembra inoltrarsi in un nuovo contesto, «più in basso // dove / comincia // la cucitura della terra // dove tutti i tratti / sono cancellati»(7), da reinterpretare e/o da reinventare con la parola): «servirebbe un atlante del buio / in un giorno assolato // e contare ogni foglia / anche quelle smarrite» (p. 61). Un diverso orientamento è anche una ricerca costante di nuove forme, per cui l'aria del titolo è interpretabile come fenomeno atmosferico conglobante e, allo stesso tempo, precario, pericolante (chiaramente si sta pensando alle derive dell'inquinamento atmosferico). Se «l'atmosfera sfugge perché eccede al contenimento e al confinamento [...] per la capacità di prendere forme diverse, ed è quindi profondamente ambivalente, fonte di vita e di morte»(8), allora occorre riconoscere in maniera sempre più intensa l'immersione in un ambiente “in comune” e, umilmente, accoglierlo, accogliersi:

sempre oggi, oggi sempre
terra terra del mai –
qui tutti insieme facciamo una brezza

Racconto IV: Il desiderio e la sosta. *Abbonato al programma delle nuvole* di Giampaolo De Pietro (L'arcolao, Forlì 2013)

E se il canto sgorga autentico da un petto
gagliardo, alla fine si scolora,
svanisce tutto quanto, e solo restano
la vastità, le stelle ed il cantore.

Osip Mandel'stam

Evocare, portare la voce fuori, ricordare che il contatto è la prima esigenza, il desiderio di costituire la relazione, il dialogo. L'implicazione anelante, la ricerca dell'aderenza all'alterità, scandiscono il terzo libro di Giampaolo De Pietro, autore catanese nato nel 1978.

Il divenire temporale, l'eternità sfuggente del fluire, caratterizzando la prima sezione di *Abbonato al programma delle nuvole* in negativo, sono i segnali di una forte aspirazione ideale, la percezione

che la parola può riprodurre una tensione etica, proprio partendo dal desiderio:

Vorrei lavorare
sui piccoli rumori
del tempo, badando
ai piccoli rumori
di tempo, che registrerei
con un apparecchio specifico
Un antiorologio.

Il movimento, in direzione di un miglioramento, origina dall'azione ipotetica e registra i mutamenti minimi, semplifica il dettato, come la poesia successiva sembra confermare con le sue movenze da filastrocca:

Non so che cosa
accade ai nostri discorsi
so solo che il tempo
sconsiglia sostanze
scompiglia forme
e forse lo spazio
assottigliandosi torna,
parola per parola.
Conto la vita
dito per dito,
o illudo
tratto per tratto
la mia stessa mano.
Ma il gesto è un altro
e un altro ancora,
e dello spazio
la traccia sola.

La temporalità, percettibile nei piccoli movimenti del reale, si lega all'alterità spaziale, in una sonorità che ricrea il contatto tra le due dimensioni, attraverso un gioco d'assonanze che costituiscono una nuova intonazione, un cantabile: «Ma il gesto è un altro / e un altro ancora, / e dello spazio / la traccia sola» (*Non so che cosa*, p. 15, vv. 14-17).

Il legame vuole fissarsi, l'anelito di cui parlavamo all'inizio, infatti, traluce dalle scelte verbali, dall'azione del desiderio che tende a rafforzare l'unione:

Ancora

La foglia è del ramo
la notte lo sa bene si
tengono e reggono
ma viene la stagione
di mano e in mano lo
strettissimo bisogno
del legame s'ispessisce
e conta e rimane il
tempo ai respiri soltanto
il respiro nel tempo è aria.

Le inarcature forti (si separano, per estendere la voce, anche i nessi semplici, ad esempio articolo/sostantivo) inducono un respiro che si allarga nello spazio del comunicare, come si realizzasse un abbraccio tra soggetto e contesto. Anche la disposizione dei testi manifesta la voglia progressiva del contatto, così «l'aria» che chiude la composizione, si trasforma nel «vento» di quella successiva: «Vento, la vita ci ripara / poi ci piove addosso. / Piove spiove. / Vento spione» (*Vento, la vita ci ripara*, p. 22, vv. 1-4), per cui la diversificazione, il movimento nello spazio, porta alle oscillazioni dell'esistere che solo l'osservazione dei fenomeni fa percepire e che l'ironia del soggetto può contenere e tramandare, nel tentativo di difendere la propria stabilità, sempre precaria, perché immersa in ambienti mutevoli.

Il reale, in questa poesia, può scatenare, oltre il movimento contenitivo, un contro-movimento, una forza centrifuga che spinge in direzione dell'affabulazione, nell'esigenza immaginifica che è visione deformata dall'ironia:

Abbonato al programma delle nuvole

Quella nuvola ha
il profilo liscio di
balena e le ali da
passero, si sta
assottigliando.
Ce n'è un'altra
più rapace ha ali
divise. Abbonato
al programma
delle nuvole, per
il cane la porta
che si apre è
la scena madre.

La ricerca di una «scena madre» affidata, negli ultimi versi, a quel «cane» che è figura simbolica – e che si maschera di una valenza correlativa – si ripercuote, nei testi successivi, fino a scaturire, finalmente, nelle «vie del bene dire» (p. 28), cioè nel desiderio di dire bene il mondo, il contatto con esso. Ecco che l'affabulazione ricrea l'aderenza:

Il cuore ha una mano?
Amelia Rosselli

Il coraggio di un'imposta aperta.
Di una nuvoletta d'intonaco appena scoccata.
Di ognuna delle facce.
Comprese quelle dell'ombra
di un qualsivoglia malumore.
Le vie del bene dire.
Le strade che si accendono in pace,
nonostante e per il saluto del sole
alla luce artificiale tra le persone.
Le facce ancorate all'affetto perenne.
E i cuori, e allora le stelle?
Le vie del bene dire

I giochi di suono, la cantabilità di molti componimenti, rispondono all'anelito di relazione; abbiamo notato le assonanze, ma la trama fonosimbolica è ricca anche di rime interne, «Se / sanguino riparo /

nel mio segreto, / mi paro...» (*Titolo, l'amore*, p. 29, vv. 1-4). Si creano ritmi apparentemente ingenui, "orecchiabili", che velano e stemperano la profondità concettuale, la centralità tematica, così ambiziosa, che riflette sull'esistente e, come abbiamo visto, sulle potenzialità relazionali tra uomo e mondo.

La seconda sezione, *Pane delle stesse cose*, si apre nel segno di Osip Mandel'stam, i cui due testi posti in epigrafe (dai *Quaderni di Voronež*), fanno intuire la sicurezza di De Pietro nello scandaglio del movimento oscillatorio che lo spinge alla compenetrazione tra "realtà della visione" e "visione della realtà" ("l'eternità" cara a Mandel'stam), per accettare finalmente «l'uguaglianza delle pianure». Nell'umiltà e affabilità della concretezza delle cose (Giovanni Raboni, in un articolo del *Corriere della Sera*, risalente all'aprile 1995, riferendosi proprio ai *Quaderni di Voronež*, evidenziava come l'ultimo Mandel'stam era riuscito a passare «dalla trasfigurazione delle cose alle cose, dall'ininterrotta ed euforica invenzione verbale di un mondo parallelo alla contemplazione disperatamente affettuosa di questo mondo»), si riscopre l'attaccamento al mondo da cui può ripartire la fiducia nell'alterità: «scrivere non è niente, ha più risorse il pianto, forse, più / sorgenti il riso. Ripeto a fiato. / Scrivere proviene da un'altra stella, che crolla tra il vetro e la / carta» (*Scrivere viene*, p. 37, vv. 20-23). L'alterità («l'altra stella»), dicevamo, è la vera risorsa della scrittura, indizio di questa constatazione può essere, allora, un verso che scavalca le sue precedenti dimensioni, allungandosi fino al riempimento completo della pagina, facendosi tentare, per istanti, dalla prosa, pur non rinunciando alla sua cantabilità. Questa necessità di espansione narrabile del respiro è comunque contraltare – anche qui l'azione di Mandel'stam è evidente – di una ristrutturazione formale che si fa esplicita in un'architettura più contenuta, nel riattivarsi continuo dell'anelito all'armonia (cioè al contatto):

Che belle
le donne
che camminano piano
al loro passo fedeli
e mai invano

per tutte quelle
che hanno fretta
ce n'è sempre una che
da sempre aspetta
al centro di una stanza
coprendo o lontananza
o intemperanza sfinente
- una fermata del bus a suo nome -

chi colma sofferenze
sorridente a distanza
chi di un giorno di compleanno
fa una festa per le minoranze
che si sommano con gli anni
e fanno un giorno alla bellezza
dai polsi ai fianchi
del cielo che si meraviglia

e tanti auguri dolce sorella,
perché il tuo nome è come
un'ondata di coriandoli e
la tua voce nidiata di rondini
per i nostri sogni di allora
e per quelli di ieri, di ora, e domani
- regalarti un megafono -

tanti auguri di mani e coraggi,

perché senza te la rima del nome finisce,
ed anche la primavera a venire,
non esisterebbe alcun maggio
nulla sarebbe fiorire, nulla decidere...

Lo sguardo si focalizza sul mondo, ma non viene meno la riflessione sul tempo. Anche questa tematica, però, subisce alterazioni in termini concettuali, in direzione dell'accettazione del divenire: «la cosa terrestre che abbiamo / chiamato occasionalmente tempo perso» (*Buona parte d'ombra.*, p. 45, vv. 7-8).

Occorre ancora evidenziare che l'abbassamento tonale, l'umiltà raggiunta, non implica un appiattimento del gesto poetico sulle cose, non finge la scomparsa del soggetto, amplifica piuttosto la prospettiva, come abbiamo notato. Il risveglio nel reale complica la visione, nel senso che l'arricchimento nell'alterità, pur potenziando lo sguardo, mantiene il rischio del fraintendimento, ecco perché ritorna necessaria la componente affabulatoria, che solo la volontà del soggetto può ricreare con la propria immaginazione:

Le foglie cambiano pelle,
me lo hanno detto loro.
Chiedono, inoltre, di dire
ai bambini che, poi, tutte
andranno in cielo, dato che
provengono da lì, loro e i
loro genitori, gli alberi, ma
proprio da lontano, quando
terra e cielo erano un solo ramo.

Il segreto dell'affabulazione vive nel dialogo e nella ricreazione che da esso può scaturire in direzione della trasmissione («di dire ai bambini»). L'esistente per un istante (l'istante della poesia), riproduce il miracolo dell'unità, il primo movimento si ri-avvera (come un dono) “disponendosi” all'accoglienza dell'esterno («le foglie»), il soggetto coglie e passa il messaggio, è testimone ma anche voce ri-creante dell'estroversione del reale, non solo suo descrittore. De Pietro, in questo componimento, riesce a liberare il gesto della poesia e, pur partendo dalla testimonianza, riformula l'evento, non si limita a osservare i fenomeni, non attende un barlume metafisico, reinventa da referenti comuni, riesce a restituirci quello che Duccio Demetrio chiama «il senso del nostro essere ancora al mondo»⁽⁹⁾.

Nella terza sezione, *Nuvole in cielo – Capelli di Virginia Woolf in foto*, ancora una volta la riflessione sul tempo cambia connotazione, stavolta è il ritorno del passato nella memoria a donare sfumature nostalgiche al segno (ritornano le nuvole della prima sezione). Una volta di più l'oscillazione del divenire si approfondisce e riabilita il ricordo, che funziona anche da sosta momentanea, da revisione del viaggio compiuto, delle esperienze appena vissute. Questa ricaduta nel passato fa respirare il presente, perché la voce deve nutrirsi del proprio passato per vivificare la spinta immaginifica, altrimenti il messaggio verrebbe bruciato nell'istante di composizione, dimenticando la trasmissione e cancellando l'esigenza relazionale. La nostalgia, allora, sarà il contatto col perduto – una morte sempre avvenuta – aggiungendo, in tal modo, il tassello della scomparsa ineluttabile nella ricostruzione dell'esistente. Solo in questa percezione della scomparsa, il viaggio di De Pietro può continuare e il poeta può pronunciarsi sull'ignoto (che arriva a conoscere per mezzo dell'affabulazione): «Così io mi sento. Come mi muove l'atmosfera che non / riesco a intravedere, immaginando» (*Tenere tracce dei consigli*, p. 89, vv. 17-18).

Alcuni segnali retorici sembrano confermare la volontà o necessità di sosta: le inversioni sintattiche s'intensificano, complicando la ricettività – ma è il rapporto col mondo che è complesso, il linguaggio si limita a esprimerlo –, come le reticenze e le iterazioni (quasi balbettii), gli incisi e le parentesi che addensano il dettato di nuovi dubbi:

Contratto, mi sono legato(a) un dito. A un Tempo solo per
 Leggere e Reggersi ritornando come
 indietro a ripensare vorrà dire il più avanti possibile a
 ciascuna importante (causa o) lettura. Scrivere
 avventura le cose leggere le ridestina. E una casa la vive
 anche il vento, lettere (se abbassare lo
 sguardo può, potrà equivalere a credere a un filo e sorreggere
 una foglia col pensiero, se chiudo un occhio e lo colmo
 nell'altro, lo sguardo vi sembrerà allora più aperto?)
 Verso dove e Verso cosa, e chi. (verso)
 Per qual sanzione di tempo, ritardo? Mai credere dunque di
 star sé sprecando solo
 se il silenzio perdona le ruggini sui materiali in disuso e le
 cose invece ne vedono il verbo sciupare, anche senza il
 suggerimento di te, mio precettore comune padre, o amor
 denominatore. È viva, alla luce
 delle lacrime, anche la semplice speranza, evviva più. Di
 morire, come non dire alla sorte, la voce primule delle
 persone, in trattenere, intrattenere. E quelle avventure sorde.

La sospensione, la stasi espressa dalla reticenza («Le palpebre hanno / l'impossibile / canzone del»,
Ci sono piume, p. 91, vv. 9-11) riporta al tempo assoluto del desiderio, come già nella prima sezione,
 per cui l'unica possibilità è resistere fino al prossimo approdo immaginifico: «O spazature del mare,
 / per isole del verbo resistere» (*Scala infinita*, p. 95, vv. 10-11). Il movimento è composto di slanci
 e ricadute, è necessario tenerlo presente, altrimenti si rischia di non cogliere le possibilità aperte da
 questo libro, il quale è uno spaccato di esperienze immerse nel divenire. Si tratta di una poesia
 vivente, che rifugge l'invasione delle strutturazioni formali e retoriche, nel senso di un'esibizione
 virtuosistica del dire. De Pietro non cede alle proprie acquisizioni, il cammino, d'altronde, non è
 solo progressione o mantenimento di una posizione (non sarebbe più movimento), ma un
 pellegrinaggio che non conosce la sua meta, per questo la sosta si carica di attesa e successiva
 rivelazione.

Molti verbi e sostantivi della raccolta, in questa terza sezione in maniera maggiore, tradiscono il
 desiderio prima, l'evenienza poi, del nuovo movimento: «Cammina, / conoscenza...» (*Vita mia*, p.
 103, vv. 7-8); «mondo delle mosse» (*C'è la commozione*, p. 106, v. 12); «Avanza. E magari si
 distrae...» (*Credo nel pomeriggio*, p. 109, v. 11).

Anche l'ipotesi emerge dalla sosta, prima di ripartire ecco un respiro lungo, un anelito nuovo verso
 un tu non ancora realizzato:

Fossi tu la
 Santa protettrice
 dei cespugli e dei
 mazzetti di fiori di campo
 farei come a pregarti
 di tanto in tanto
 di dormirmi accanto così
 che il fianco riposi la notte
 e posi i germogli sul morbido
 cuscino di quasi ogni stanchezza
 e poi al mattino la fioritura sarebbe
 certa e incerta, come da te protetta
 mi sentirei campo nel campo dei festivi,
 le settimane mi inaffierebbero il fiato, ti affiderei
 di tanto in tanto il respiro (un ironico trattamento, scelto e

serio), senza liberarmene ma
per affidargli quel senso di protezione, per farlo nostro
solievo – angolo, orto
angolo, orto delle mani, raccolto – zolletta di respiro, o
zucchero indeciso
piccola aurora ancora alla tua aureola che ora risuona d'una
grande mancanza
di te, tutta nuova
a primavera e poi a sera si fa più precisa, allora fa' come il
respiro
il cuscino qualche sogno buono e molta fioritura,

Tutto il componimento è un lungo periodo ipotetico (che non termina, notare la virgola finale), perché dalla stasi sta per riprodursi, attraverso il desiderio di verifica relazionale, il cammino, la necessità di ricolmare la distanza – o la mancanza – con l'alterità.

La quarta e ultima sezione, *Vedi, è un improvviso – (alfabeto, miglio)*, riattiva ulteriormente le potenzialità immaginifiche del linguaggio, come a dire che si è pronti a intraprendere un'altra volta la trasformazione. Alcune creazioni verbali della sezione evidenziano quest'impressione: «Panterreno dei voli / pancielo dei passi» (*Passano farfalle, le età*, p. 119, vv. 6-7), in cui la funzione di rinnovamento si esprime per neologismi, accompagnando la pienezza espressa dal prefisso (“pan-“) con l'apertura del movimento (i «voli» e i «passi»). Lo slancio “oltranzistico” è avvertibile anche nell'inversione dei referenti, per cui alla terra è associato il volo, come al cielo i passi.

Appare un altro riferimento letterario, il Cattafi di *Le mosche del meriggio*, cui è dedicato il testo di p. 120, il quale, a mio avviso, è indizio dei mutamenti oscillatori che emergono nella raccolta e che ritrae la gestualità poetica di De Pietro. Tangenze concettuali, più che stilistiche, accomunano i due autori siciliani, le quali vanno rintracciate nella specificità di una *forma mentis* – legata forse al territorio di provenienza – “fratturata”, scissa tra il desiderio della fuoriuscita e l'aderenza all'origine (la problematica del νόστος). Il valore delle “cose” (l'alterità oggettuale, di acquisizione lombarda e raboniana) in Cattafi vive nell'antitesi o comunque nell'ambivalenza:

Nel cerchio

Qui nel cerchio già chiuso
nel monotono giro delle cose
nella stanza sprangata eppure invasa
da una luce lontana di crepuscolo
può darsi nasca un'acqua ed una nebbia
il mare sconosciuto e il lido
dove per prima devi
imprimere il tuo piede
calando dalla nave
consueta, transfuga
che il rombo frastorna
in corsa nella mente,
lungo le belle curve di conchiglia.
Sarà prossimo il centro:
là s'appunta il nero
occhio, la nostra
perla di pece sempre in fiamme,
serrata tra le ciglia,
che per un attimo, in un battito ribelle
intacca il puro ovale dello zero.

(B. Cattafi, *Le mosche del meriggio*, Milano 1958)

Lo slancio trascendentale, che esprime la tensione al vero movimento, è fondante in entrambi i poeti. In Cattafi la monotonia delle “cose” apre alla visionarietà immaginifica, come in De Pietro, d'altronde, il quale aspira a «una poesia che sposti le cose, / che chiacchieri per loro voce» (*Giri le lettere*, p. 124, vv. 6-7).

Il «continuo argomentare» (*Di questo*, p. 141, vv. 2-3) della poesia avrà successivi sviluppi, quella di De Pietro si ferma, per ora, interrogandosi sul destino della stessa, seguendo fino in fondo il magistero di Mandel'stam. *Abbonato al programma delle nuvole* si chiude, infatti, riportando per intero *M'è dato un corpo – che ne farò io* (nella traduzione einaudiana di Remo Faccani), in cui il poeta russo riflette sul tempo, nella speranza che il gesto poetico si eterni distaccandosi dall'autore che l'ha prodotto. Sì, perché la memoria dell'autore che ha compiuto l'atto poetico, per quanto importante, non è essenziale quanto la trasmissione del messaggio, nell'umanità di un gesto che può estendersi alla collettività, al futuro.

Racconto V: Questo è il posto, abitare lo spazio morto. Luciano Mazziotta

Abitabilità. Avere continuità nel possesso di un luogo. Acclimatarsi. Queste certezze non appaiono tali in *Posti a sedere*, ultima fatica pubblicata da Luciano Mazziotta per Valigie Rosse (Vecchiano, 2019). Tra *habitat* e *habitus* si è spezzata ogni disposizione, i corpi dentro lo spazio sono esseri-per-la-morte, nel senso heideggeriano del lascito e del rilascio dello stesso spazio, delle relazioni in esso avvenute. Case che ospitano spettri, in una successione che è pura elencazione di fatti ed eventi, ma connessi per polisindeto in un estremo singulto copulativo:

e gli ospiti sono fantasmi ai lati del pendolo
e dubbi domande le nozze un altro defunto
e due sottovoce s'ignorano come gemelli
e tre chiedendo permesso si serrano in camera
e gli altri sono fantasmi ai lati del pendolo
e il pasto è abbondante ne avanza si butta discutono
e gli ospiti non li salutano gli ospiti contano
e chi si assopisce e chi resta e un uomo disteso agonizza
e fuori fa giorno c'è venire macchine primi citofoni
e uno che accede alla sala ferito ripete
e adesso adesso sparisco sparisco anche io.

Senza l'illusione di un altrove cui dirigersi («è questo il posto questo / il racconto concesso», p. 11, vv. 9-10), si attiva la perimetrazione di una nuova dimora che risuona di vuoto e morte, con echi, dunque, iterazioni, per cui la lingua è apparizione, residuo:

dove domandavo come
decidere di dividere

gli spazi separé pilastri

giocattoli arredi umani
in riga e non respirano
non fanno che perimetri stanze.

dove domandavo come
potesse fraintendersi il luogo

con il luogo che c'era
prima che arrivassimo noi

a costringere le aree
a disporre le tessere in ordine

per scovare il refuso
l'inganno: in questa casa

non abiterà mai nessuno.

Lingua, spazio desolato che compare in dimensioni basilari, scheletriche e minerali, perimetrali appunto: «lingua ametista malachite corallo: / noi non siamo all'interno di un futuro» (p. 13, vv. 11-12, si noti l'insistenza della *triplicatio*, ancora un'elencazione), oppure come paesaggio raggelato: «liquida lingua di ghiaccio di neve: / noi non siamo all'interno di un presente» (p. 16, vv. 11-12). Lo spazio linguistico sembra negare, insieme all'estensione temporale, la presenza stessa del noi e, quindi, della relazione. «La morte», d'altronde, come ricorda Sloterdijk, «possiede [...] sempre due facce: una prima che tollera un corpo rigido, e una seconda che mostra resti di sfere – i resti che sono sollevati in uno spazio superiore e rianimati e quelli che rimangono al suolo, divenuti residui materiali, caduti da antichi spazi di animazione»(10), e infatti sui residui materiali caduti in nuovi spazi inanimati, sembra girare almeno la prima parte di *Posti a sedere*: «c'è che questo spazio si regge / da sé e cade» (p 18, vv. 15-16).

Dopo la sezione *Questo posto* in cui la dimora, come abbiamo visto, è “perimetrata” da oggetti e nature morte, lo “sguardo” del linguaggio di Mazziotta, si “affaccia” oltre «l'impaccio» (p. 25), verso «l'impero di luce» (*ibid.*) per niente incantato dei palazzi circostanti. Anche il paesaggio abitativo degli “altri”, osservato nella sezione *Fanno spazio*, però, è uno «spazio a perdere» (p. 31), una «realità deflagrata sul muro» che non concede punti di fuga ma, al contrario, implode deformandosi e trasformando le ultime coordinate rimaste, precedentemente rappresentate dalle nature morte degli oggetti, in immagini surreali:

intanto che si odiano decidono di aprire i rubinetti
perché gli ambienti quanto meno se si allagano attutiscano
il rumore della pioggia di meteore e di asteroidi
e tutto ciò che è corpo estraneo uomini animali
a precipizio contro i vetri della casa che si allaga
intanto che si odiano
 e i rubinetti aperti
 e l'acqua alzarsi
strato a strato alle caviglie alle ginocchia strato a strato
livellarsi sulla bocca sulla fronte quindi espirano.
poi inghiottono per dire e si sollevano anche loro
più vicini agli asteroidi a precipizio. noi
li osserviamo nell'acquario fare spazio alle mangrovie
recitare il morto a galla come se fosse vero.

In questi mondi “nuovi”, negli spazi trasformati sembra dissolversi l'ultima possibilità di un

ambiente intimo. La bolla sembra essere esplosa definitivamente se «nemmeno i più intimi devono entrare» (p. 41, v. 1) nell'*habitat* dell'appartenenza e della possibile agnizione:

allora nemmeno i più intimi devono entrare
finché la crisalide è rotta e sono presenze

farfalle grigiastre tarme falene comparse
quasi un affresco sul lessico ambiguo del rinascimento.

lasciamo supporci si stia svolgendo una vita
tra questo brusio di farfalle attorno all'immondo.

bussino e voci in simbiosi rispondano fioche
sfacelo per molti vetro per terra e seta nel cibo.

gli amici di là non possono prendere parte allo sporco
è il nostro prodotto. tentiamo comunque un riassetto:

rumore di scope di stracci schizzi di spray
aghi che cadono spugne... e restano tracce.

allora nemmeno i più intimi devono entrare.

Da “tutti gli ambienti” all'unico ambiente «che ora è la casa» (p. 42, v. 9), immobile come i suoi inquilini «posti a sedere» (p. 43, v. 11) davanti a una scena catastrofica che si ripete ogni giorno, un'immagine in movimento che ingloba per rompere definitivamente con la linearità temporale. Sembra di essere immersi nel ritorno della stessa immagine cui è ridotto il nostro modo di abitare, la nostra abitudine di essere che apre a una nuova dimensione che contraddice il principio di realtà, facendosi delirio melancolico. Se è vero che «l'ambiente è anche un concetto di classe»**(11)** e a essere caduta è la distinzione sociale alle radici del mondo occidentale, allora a essersi rotto è il presupposto dello stesso riconoscimento sociale, per cui si è “abitanti” solo nell'*habitus* che ci ricrea quotidianamente nella nostra realtà schermata, “onirizzata” dalla pura visione dell'immagine. Forse per questo il tema “mortuario” è così pressante, perché ogni tentativo relazionale soggetto/mondo sembra fallire ancora prima di iniziare a causa dell'abito di morte con cui abbiamo avvolto il nostro paradiso protettivo, rappresentato dalla trasformazione della tecnologia delle protesi di cui è costellato il cammino dell'uomo.

Eppure, partendo dalla consapevolezza della fine di un modo di essere, proprio «la relazione con la morte e il morire sarà [...] un elemento che guiderà il cambiamento sociale»**(12)**, il che si può leggere in controtuce a partire dalla sezione *Case museo*, nucleo fondante, a mio avviso, dell'intera raccolta. Interessante, in tal senso, sarà riportare la nota d'autore alla fine del volume, che rende evidente il legame, verrebbe da dire socio-ontologico, tra origine e fine:

Case museo è forse l'unica sezione del libro che necessita di alcuni chiarimenti. Vi sono contenuti testi nei quali ho voluto *trattare* con la mia città di origine, Palermo, ed in particolare con due luoghi, a mio avviso, emblematici: la Cripta dei Cappuccini e Palazzo Abatellis, museo in cui è esposto l'affresco del *Trionfo della morte*, di autore anonimo e databile intorno al 1400. Per la Cripta dei Cappuccini basti sapere che in essa sono visibili centinaia di cadaveri mummificati tra il 1600 e i primi del Novecento, quando le autorità decisero di proibire la pratica della imbalsamazione. Il *Trionfo della morte*, invece, è il celebre affresco in cui la morte, allegoricamente rappresentata come uno scheletro che galoppa su un cavallo, anche esso ischeletrito, incombe, al centro, su un'umanità variegata e suddivisa orientativamente per classi sociali.

È abbastanza chiaro, da quello detto finora, quanto *Posti a sedere* sia un tentativo di fare i conti col mutamento antropologico in atto, dall'altezza cronologica che ci permette di focalizzarne l'aspetto rivolutivo, cioè il nostro essere definitivamente vivi nella morte. Perché se il nostro percorso non è

progressivo, né lineare, allora non è più percepibile il discrimine tra essere e non essere, infatti, ironicamente Mazziotta si permette di irriderlo: «NO FOTO fa fresco divieto di farli immortali / PER FAVORE SILENZIO per favore i farfugli // i morti li odiano. ad esempio quello con l'abito / scuro somiglia ad un vivo rimasto alla luce / ché qui non voleva incontrarsi. guardalo: è lui» (47, vv. 9-13).

Sul piano formale, la confusione tra origine e fine – ma forse è meglio dire: la trasfusione tra le due dimensioni – si manifesta attraverso iterazioni, echi, risposdenze anche nelle scelte metriche: il distico è presente nella maggior parte dei componimenti, per lo più costruito sulla misura dell'alessandrino (metro bipolare per eccellenza e molto “siciliano” oltre che drammaturgico), anche se spurio, come spurie sono le strofe che si alternano alla misura predominante, comunque composte da versi che si allungano, fino a strabordare in quelli successivi e in cui il senso pare non avere requie. Come un cammino rizomatico e senza meta, decentralizzato, le cui direzioni sembrano allo stesso tempo interconnesse e indistinte. D'altronde i corpi morti (e quelli vivi, aggiungiamo) «sono materia che fuori dal guscio / si arrende. e si sperde. e si sbriciola» (p. 51, vv. 13-14), materia che non si raddoppia semplicemente o non lo fa più da quando la sfera socio-politica basata sul bipolarismo è scoppiata.

Eppure siamo dentro una “cripta”, un altro nucleo, una sfera, ancora, dove è possibile si rinnovi la relazione diadica dell'origine, non più in una dimensione sociale ormai appiattita sull'*unicum* neutralizzante dell'auto-rispecchiamento (i social al posto del sociale), quanto piuttosto in quella intima, quotidiana che spera un intero e ugualmente lo rifugge: «l'intero / è un mai che decade dal secolo scorso. un mai / di due o cento anni e noi a metà strada nel tempo / non siamo coetanei con questo nome completo che sfianca» (p. 52, vv. 10-13).

Per risolvere «il problema di esistere» (p. 54, v. 28), sembrerebbe suggerire Mazziotta, occorre incontrare la fine. Nello studio del *Trionfo della morte* di Palazzo Abatellis, il poeta porta nuovamente la riflessione sul piano sociale, sul livellamento che la fine impone e giustamente, con risvolti forse moraleggianti, «di fronte all'olezzo di mondo fuori cornice» (p. 56, v. 8), impattando lo spostamento, l'alterazione del luogo e, quindi, lo spaesamento topologico oltre che sociale: «tutto questo *qui* è spazio alterato» (p. 59, v. 1), fino a consolidare l'effettiva irrealtà dello spazio (il ribaltamento allegorico dell'affresco, dell'opera in mondo): «tutto questo *qui* è falso» (p. 59, v. 10). Ne risulta una paralisi comunicativa che prende forma in un testo isolato, che fa sezione a sé, prima della parte conclusiva. *Stillstand* è l'attimo di estasi ricognitiva, lo stupore di una nuova consapevolezza, quella della trasformazione spaziale che rimodula il rapporto opera/mondo e si appresta con nuovo occhio a ricomporre una visuale dopo la lacerazione avvenuta:

stillstand oppure un'abbreviazione di ferocia oggettiva
nonostante appaiano ancora non sradicati gli arbusti
coesiste con la calma esteriore si diceva coesiste
oppure precede qualcosa feroce avvitato al nero
ad esempio alla macchia minuscola sul nitido nitido
sfondo nonostante screpolature di segni bonifiche
si avvera oppure coesiste o si è già avverato a prescindere
dall'uso di appenderlo il quadro e farne un istante slegato
dal nero spurio figliastro oppure un incanto neutrale
ad esempio sogno d'idillio subito dopo la raffica
o subito prima gli spettri renderci avversi gli spazi
si avvera oppure coesiste o si è già avverato a prescindere
come quella frazione di buio anteriore allo scatto
stillstand oppure l'elogio del gelo perché cristallizzi.

Con *Piano sequenza*, siamo ormai dall'altra parte dello specchio. A capovolgimento avvenuto, il reale è un'immagine in movimento, un unico “piano sequenza”, appunto, che riprende «noi spettatori monocromi» (p. 67, v. 11). A essere colti dall'“occhio linguistico” di Mazziotta sono infatti eventi “qualunque”, concreti o fantasmatici, è difficile distinguere, perché «sul pavimento è riflesso il mondo al contrario / per noi al di qua sulla soglia a invitare degli altri / guardarlo sfocare» (p. 70, vv. 12-14). Così, a essere coinvolto in questo spazio rinnovato nel suo capovolgimento, in quest'opera-immagine (abbiamo già appurato i riferimenti persistenti a dipinti, potremmo

aggiungere l'acquaforte di Francisco Goya, evocata alla fine del testo di p. 74, «*y se le quema la casa*», in cui un uomo, forse ubriaco, mostra di essere incosciente davanti a un pericolo evidente: infatti non sembra accorgersi che una sedia, oggetto più volte richiamato in *Posti a sedere*, alla sua sinistra è in fiamme), è il contesto d'immersione del soggetto. Ne abbiamo detto chiamandolo spazio, mondo, potremmo riciclare il significato originario di "ambiente", come se a circondare il soggetto fosse una particolare atmosfera in costante mutamento, ma non coglieremmo la valenza effettiva dell'operazione di Mazziotta. Perché è proprio la collocazione dei corpi a essere sfasata, fuori fuoco, in mutamento, e i corpi stessi (anche il corpo linguistico) sono coinvolti nella deformazione. Lo spazio e il tempo restano "inabitabili", come ci spiega la citazione da Philip Schulz alla fine del libro (una specie di epigrafe ribaltata, ancora un capovolgimento, un'"ipografe"), e sempre esposti alla catastrofe come ci dice in maniera definitiva e ineluttabile lo splendido *Trittico del Balaustium murorum (il ragnetto rosso)*. Anzi, più che a una catastrofe, a un *entanglement*, a una correlazione che abbatte le distanze e sottopone contemporaneamente al rischio entropico:

torna al minuscolo l'ultima parola: un punto.
di nuovo un punto rosso che annulla la galassia.

il balaustio solo sul davanzale in bilico
come perseguisse l'idea di sparizione appena noi

di nuovo qui abitiamo e ci svegliamo presto.
troppo circostante o è temperatura.

si scaldano gli ambienti con l'alito dei morti.
non c'è neppure il tempo per scene di massacro

che tutti sono estinti. tutti. eccetto lui:
il balaustio solo, di fronte all'obiettivo.

In ultimo, occorre ricordare come già nella raccolta precedente, *Previsioni e lapsus* (Zona, Arezzo, 2014), Mazziotta avesse dimostrato un forte interesse per la spazialità e le potenzialità "predittive" del linguaggio e per gli oggetti perduti e dis-tratti, tirati in più direzioni da una casualità non proprio casuale. Per concludere, allora, sembra coerente tornare alle origini, a un titolo che al termine del nostro *excursus* può apparire propedeutico:

Promemoria

...e dei lapsus, che farne dei lapsus?
Se ogni volta che inciampi interrompi
un tuo ciclo vitale, è per perdere il filo
per riprendere fiato e iniziare
da un indizio non valutato.

La linea si spezza, è naturale si spezzi.
Prendi ad esempio la Karl-Marx-Allee:
la memoria è geometrica, la storia è
compatta, compatto è l'asfalto:
non ci sono buche né vuoti
gli edifici non ammettono fughe
né pause, se pausa è un salto tra tempi
da un ordine ordinario a un atto involontario:
come quando ti chiamo col nome
cui vagamente pensavo e diventi
proiezione casuale di una faccia

che niente ha a che fare con l'originale.

Sì, ma dei lapsus, quanti lapsus
per fare una storia? In un'eternità
avremo tutt'al più formato un'anamnesi
un vago senso di reminiscenza –
come quel rumore intermittente
della freccia avvertito in dormiveglia
dopo un lungo tratto di autostrada.

Risvegliarsi è avere scelta: uscire
dai percorsi obbligati
incontrare tombini e sostare.
Non sono eventi ma dati
interferenze che tessono
un tappeto di dettagli marginali
al di sotto della microstoria:
sbadigli distrazioni impulsi
o beni
 voluttuari:
 come le parole
dette giornalmente in modo compulsivo:

tu inciampi su reperti pentole cucchiari
conservati in pessimo stato
e da qui io ti scrivo.

Poesia che è memoria da ricostruire come la «Karl-Marx-Allee» suggerita al verso 7: struttura viaria fatta di successive stratificazioni, citazioni architettoniche che alludono a un'originalità perduta (o mai esistita?), o meglio, aspirano a una rappresentabilità coerente, «compatta», senza «buche né vuoti» (v. 10), tensione ideale o movimento discendente di un'idea centrata sul movimento spaziale e, di conseguenza, sul tempo. La meditazione si fa dubbio linguistico, la possibilità del nominare si confronta con l'origine perduta proprio nel movimento e ne accerta l'evidenza: «come quando ti chiamo col nome / cui vagamente pensavo e diventi / proiezione casuale di una faccia / che niente ha a che fare con l'originale» (vv. 14-17). La memoria, col suo carico di ricognizione imperfetta (vedi l'«anamnesi» al v. 20 che, in connessione sinonimica con la «reminiscenza» di v. 21 e in posizione epistrofica, introduce enfaticamente una preghiera per il senso, filosofica e fisiologica allo stesso tempo), pur non potendo costruire forme compatte, narrazioni coerenti, concentrandosi sulle «falle» del racconto (i «lapsus» ricorrenti in punti strategici della composizione, inizio e centro, quasi a confermare la necessità di questi scivolamenti in crepe originarie, dove il senso è incontrollabile, capovolto) sembra riscoprire la sua possibilità liberatoria: «Risvegliarsi è avere scelta: uscire / dai percorsi obbligati / incontrare tombini e sostare» (vv. 25-27). Raggiunto questo traguardo, però, il dire si complica, ragiona sull'accaduto, sembra volere ritornare sui «dati» che ricoprono l'evento: la memoria si oscura per accumulo, la linearità si perde nelle «interferenze che tessono / un tappeto di dettagli marginali» (vv. 29-30). La fine del componimento è un ritorno, un ciclo in cui il soggetto si ritrova nella condizione di dover affrontare nuovamente il problema: «tu inciampi su reperti pentole cucchiari / conservati in pessimo stato / e da qui io ti scrivo» (vv. 37-39). Lo spostamento avvertibile riguarda la trasformazione del «lapsus» in nominazione (gli oggetti presentati) che, per quanto diroccata, «in pessimo stato», ricorda l'attraversamento appena compiuto, per cui il soggetto può continuare a scrivere da questi inizi ripetuti e mutevoli. Il movimento, e l'idea che esso avvenga, sono assorbiti comunque in un gesto di fiducia nei confronti della scrittura. Per cui, scavare tra le sue radici contorte, tra le volute infinite dei suoi luoghi di significato, con tutte le difficoltà che ciò comporta, può permettere di focalizzare la sempre attuale necessità di trasmissione di senso.

Racconto VI: Alla fine di una storia. Concerto per l'inizio del secolo di Roberto Minardi (Arcipelago itaca, Osimo 2020)

La lingua “diroccata” di Mazziotta, sembra farsi punto di partenza nell’ultimo lavoro di Roberto Minardi, *Concerto per l’inizio del secolo*.

Tra unione e contrasto, infatti, si muove sin dal titolo l’«epica improbabile» (p. 75) dell’autore di origini ragusane. Addirittura «un’epica malata» (p. 81), in cui abbracciare tutto per “mirare” «a una poesia maggiore» (p. 83). Il tentativo di accogliere il “negativo” del reale, è lo sforzo compiuto da Minardi per chiudere con i dualismi e prendere atto della fine della modernità. Nella “nuova epoca”, quella «della natura ibrida – quasi-umana o quasi-naturale»(13), si cerca anche un nuovo linguaggio che permetta di leggere il mutamento in atto. Questa necessità “trasformativa” del senso, già incontrata, dicevamo soprattutto in Mazziotta, nel caso di Minardi si traduce in una volontà inclusiva, un *habitat* linguistico, un caleidoscopio che fa della dissonanza la sua simmetria. In tal modo diventa coerente il legame tra le ambientazioni surreali che costellano *Concerto per l’inizio del secolo* e l’allegoria della nascita, l’insorgenza del nuovo.

Sull’inversione di paradigma, Minardi scommette sin dal primo testo, dal titolo sintomatico *Tema della fine* (pp. 19-21), e sulla volontà inclusiva cui si accennava, che in questo esordio si risolve in un’esplosione barocca e «sconfinata» (v. 40), ridondante di aggettivi che anticipano il nome, analogie, salti cronologici e pulsioni moraleggianti:

le ere non sarebbero dovute trascorrere
per giungere allo scambio vicendevole di elettrodomestici
gemelli per polsini
visioni fioretate
il genitore doveva tirarci in mezzo al campo
perché imparassimo la radice, lo stelo che fa capolino, il fragile ramo
e l’incanalata acqua

(vv. 30-36)

In funzione dell’inclusività “epica”, il verso si dilata e in molti casi (si veda il ciclo delle *Anticipazioni*, a titolo d’esempio) tracima nella prosa. Il racconto dell’origine (della nascita), così, è interpolato da lamelle narrative, micro-racconti in cui appaiono paesaggi marginali, animati da una società grottesca di cui fa parte anche il soggetto, coprotagonista di una realtà che, con i suoi interventi, contribuisce a trasfigurare:

Anticipazione n.2

Doveva essere terra iberica e tutt’intorno pullulava una comunità di magrebini. Dai loro sguardi era come se ci prendessero in giro. Stranamente c’era il sole anche di notte e io non riuscivo a spiegare il fenomeno a mio figlio. Dovetti litigare con lui per impedirgli di entrare in mare, dove galleggiava diversa merce da vendere, in bella vista. Per sedare sia il pianto del bambino che il mio impaccio acquistai un cubo di metallo grezzo.

Su queste membrane contrappuntistiche, Minardi incardina il suo “concerto” consonante e dissonante, i suoi temi a contrasto eppure complementari e, di conseguenza, il suo desiderio di costruire una “poesia maggiore”. Ma quello che interessa nel quadro di questi racconti critici, più della riuscita del progetto di poetica sotteso a *Concerto per l’inizio del secolo*, è invece la “surrealtà” degli ambienti linguistici che introducono a veri propri spostamenti di visuale e, quindi, di localizzazione.

Attraverso l’apparizione di luoghi all’interno del flusso verbale che, a volte, sommerge il lettore, è possibile un nuovo orientamento. Per lacerti:

In un angolo, a terra, / una torre di carte e schedari accenna / a una spirale in moto (p. 27)

l'involontario equilibrista che deambula sulla cornice del muro / per la foglia puntellata di giallo e di rosso (p. 29)

a esplorare l'immondezzaio / vi ha trovato un poliziotto di gomma senza un braccio (p. 33)

Il bagno della stazione, mi si conceda lo sturbo, / *madame des quartiers des nobles*, nei vespasiani acconca / le urine dei disgraziati (p. 35)

blocchi uniformi, balconi posticci / al di sopra del cielo / una nuvola striata di nero / e un aereo che passa, sicuro / la vastità celeste / lontana dalle strade del terrore (p. 37)

nel dormitorio è impossibile / nascondere il catalogo con le indossatrici / questa non è la landa di Satana (p. 38)

un gabinetto / che si riempie fino all'orlo / l'urina è una chiazza spaventevole / è così tanto simile alla veglia / nessun vespasiano disponibile (p. 40)

la sala per il resto è un alone bianco / non vi è una porta in codesta camera (p. 41)

la cosa che davvero manca è il muro sbrecciato / dove serpeggia l'erba e i fiorellini sbucano / è la frittella consumata con in faccia il panorama / la veduta delle palazzine accalcate, i quadranti neri e brulli / e lo stabilimento petrolchimico, la lastra di mare tremolante / nelle giornate prive di foschia (p. 42)

Un pomeriggio squagliante sotto un gelso (p. 52)

sul ciglio della strada giaceva il corpo di un cane mediterraneo / incidentato non sappiamo da quale carrozzeria / v'era una nebbia che lo risparmiava (p. 69)

Nel capannone incalzava lo scontro sulle malattie mentali, incalzavano i *cazzo* i *cioè* i *mi fate parlare?* (p. 73)

Da questo rapido *excursus*, è possibile individuare lo straniamento creato dalle associazioni inedite, che tendono a colmare le distanze tra micro e macro cosmo, o meglio a rendere evidente la relazione tra quotidiano e accensioni metafisiche. Nel tentativo di riequilibrare, ma non per questo pacificare, la tensione tra le due dimensioni, i giochi ossimorici, i contrasti, le aggettivazioni per niente normalizzanti, illustrano una realtà il più possibile diversificata. Dentro la cornice conglobante del racconto, allora, si intrecciano vicende surreali che manifestano, non solo l'urgenza "oltranzista" dell'autore, ma soprattutto un cambiamento di prospettiva definitivo, intravisto anche nelle opere degli altri autori presi in considerazione. In buona sostanza, la parola sembra riflettere il contesto in una commistione conseguita tra natura e cultura o, se si vuole, tra realtà e visione, tra concreto e virtuale, tentando di prendersi carico della scomparsa di ogni discriminazione dialettica.

Minardi spinge molto in direzione della sorpresa e dello spiazzamento, lo ripetiamo, per contrasto tra un'insofferenza congenita nei confronti di ogni accomodamento e la consapevolezza di un nuovo inizio (e, quindi, di un necessario adeguamento). A tal proposito, si rimanda all'opera precedente, *La città che c'entra* (Zona, Genova, 2015), soprattutto alla prima sezione, *Nel pubblico trasporto*, in cui già apparivano paesaggi urbani deformati dallo "smarrimento" e in cui l'occhio dell'autore si esercitava a una nuova "visione":

La città che c'entra

Le pulegge, le carrucole, le gru,
impalcature e pettorine – la
capacità di esibire un lavoro
senza nessun pudore –
a fianco sfilano binari senza

un fine, arrugginiti, insomma una
tensione non da poco,
quando con discrezione
il sole si ritira
come un contrasto che
la dice lunga o forse
non dice niente e si offre alla vista
di chi dal finestrino
in questa ora di punta
forse neppure osserva,
mentre in silenzio giudico
le smorfie, i gesti, i giornali gratuiti
e le riviste che vengono lette,
o le conversazioni di chi siede
accanto al posto mio, perché chi giudica
si crede un'isola più pittoresca
e quanto più lo fa più si dimentica
di cosa soffrono le tempie oppure
qualsiasi punto che appartiene al corpo
e che vorrebbe mettersi a gridare
come un bambino petulante,
alquanto insopportabile,
esageratamente insoddisfatto.

Appare il “contrasto” e appare un soggetto-isola, una monade giudicante che anticipa scenari sociali odierni. Dal punto di vista stilistico, i versi spezzati manifestano per singulti il desiderio di nominazione, anche se siamo ancora distanti dal racconto espanso e dai versi “epici” di *Concerto per l'inizio del secolo*. Già a questa altezza, eppure, la volontà inclusiva di Minardi è leggibile nelle elencazioni (si veda all'inizio del testo precedente, la triplicazione sostantivale, stilema cattaiano già sottolineato in Mazziotta), anche se il soggetto è ancora in posizione privilegiata, non un semplice attore nel quadro di realtà rappresentato, ma isola “giudicante”, appunto.

Per provare a interpretare il tentativo di fuoriuscita dal sé per entrare nel mondo, così urgente per Minardi, occorre ritornare a un testo del *Concerto* in cui appare ancora l'“isola-uomo”, anche se ormai solo come “sogno”, come qualcosa in cui il confine stesso tra reale e immaginario è ormai sfumato, anzi trasformato, in cui poche referenze ci permettono di intuire un contesto comune, per il resto è tutto da scoprire, da reinventare, se vogliamo, partendo proprio dalle rovine di senso metonimicamente rappresentate dagli ultimi oggetti rimasti:

Mare

cuore di spadaccino che mai trafiggerebbe
perlustra la battaglia con amore, a mani vuote
raccolge un flacone ammaccato
così forte è la luce che l'azzurro della plastica sbiadisce
ogni tinta scolora, ogni ragionamento scioglie

con le orme dei suoi più che bianchi piedi prosegue
così facendo trae in salvo il mare, la terra
è la mobile arena che l'andamento storce
affossa le caviglie dell'uomo dell'urbe
lascia la ferocia dei raggi fare il corso che deve

oltre la storia uno scafo compie un mezzo cerchio
le sue pernacchie al largo spadroneggiano
per credere nei secoli c'è il mare, un galleggiante rosso
si affaccia da un triangolo di luce che scoppietta
non resta che tacere, in controluce squaglia ogni certezza

– la barchetta nel lavandino colmo dell’infanzia
pescava pesantissimi tonni il lupo di mare –
sognarsi isola e non robot, eliminare la rissa dal petto
così rimette i sandali, mormora un ritornello
sull’orlo della tana, un granchio attende che lui se ne vada.

E come in un sogno, appare l’uomo nobile (una proiezione dell’autore?), che sembra prendersi cura del mare, della riva, lo «spadaccino» dal «cuore [...] che mai trafiggerebbe», ma che si ritrova nell’atto di ripulitura e sgombero. Solo che a sgomberarsi non è solo il luogo in cui questa figura surreale si muove, con la sua missione etica, ma a scomparire deformando ogni certezza sarà anche lui, il cittadino dell’«urbe» (si noti il peso del latinismo in funzione etica, appunto), come, d’altronde, rivela la serie di verbi utilizzati: «sbiadisce», «scioglie», «storce», «affossa», «squaglia», «eliminare», «se ne vada». Con il soggetto (il *civis* e, quindi, il borghese) che si dilegua davanti allo sguardo d’attesa dell’essere altro per eccellenza, l’animale (il granchio nello specifico), finisce un mondo linguistico, finisce una storia, la civiltà umana fa i conti con la sua scomparsa; svaniscono «l’etica e la politica dell’ambiente»⁽¹⁴⁾ e, chissà, forse anche l’idea di destino che presume di sognare l’uomo come «isola e non robot».

Gianluca D’Andrea

Note.

- (1) N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017, pp. 86-87.
- (2) C. Schmitt, *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, Adelphi, Milano, 2009⁴, p. 110.
- (3) A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano, 2013³, p. 153.
- (4) H. U. Gumbrecht, *Il nostro ampio presente*, Bompiani, Milano, 2019, p. 53.
- (5) V. Consolo, *Le pietre di Pantalica*, Mondadori, Milano, 1988, p. 56.
- (6) B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano, 2009, p. 62.
- (7) F. Balsamo, *Luci e animali feriti*, Coup d’Idée, Torino, 2019, p. 21.
- (8) M. Van Aken, *Campati per aria*, Elèuthera, Milano, 2020, p. 149.
- (9) D. Demetrio, *La religiosità della terra. Una fede civile per la cura del mondo*, Raffaello Cortina, Milano, 2013, p. 212.
- (10) P. Sloterdijk, *Sfere. I. Bolle – Microsferologia*, Raffaello Cortina, Milano, 2014, pp. 39 e 41.
- (11) R. Keucheyan, *La natura è un campo di battaglia. Saggio di ecologia politica*, ombre corte, Verona, 2019, p. 23.
- (12) P. Ball, *Demografia*, in *Il futuro che verrà. Quello che gli scienziati possono prevedere*, Bollati Boringhieri, Torino, 2018, p. 29.
- (13) G. Pellegrino, M. Di Paola, *Nell’Antropocene. Etica e politica alla fine di un mondo*, DeriveApprodi, Roma, 2018, p. 24).
- (14) Ivi, p. 97.

L'ANTOLOGIA DI POESIA CONTEMPORANEA COME TERZO PAESAGGIO

*C'è dell'erba di là, come non saprei dire,
sotto gli alberi che fa un po' di prato.
Come le viti sono i legni secchi dei rovi,
qualche foglia strana dei rovi.*

*Sono un fiore che cresce più di quello che possa,
di quello che è a toccarlo.
Come quando si dice «mi hai portato dei fiori»,
e sono solo dei poveri fiori.
Come quando si dice «così sono stati i poeti».*

(Mario Benedetti, *Umana gloria*, Mondadori, 2004)

Nelle pagine conclusive di *In territorio selvaggio* (Nottetempo, 2018), Laura Pugno propone un'analogia o, come lei stessa la definisce, un'intuizione tra il concetto di Terzo paesaggio(1) elaborato dal paesaggista Gilles Clément in *Manifeste du tiers paysage (Manifesto del terzo paesaggio*, Quodilibet, 2004) e la poesia contemporanea italiana. L'associazione, ancora un cantiere aperto, continua a essere indagata da Pugno in una rubrica dedicata sul blog online "Le parole e le cose", dove questa viene estesa non solo alla letteratura ma anche alle altre forme d'arte per cui un confronto risulti coerente e possibile. Il paesaggio di cui si parla è evidentemente, per definizione della stessa Laura Pugno, più un *mindscape* che un *landscape*, sebbene trovi una rappresentazione naturalistica ben delineabile(2). Rimanendo su un piano teorico, si intende dunque una marginalità avvertita sia come percezione introspettiva della posizione occupata dalla poesia e dal poeta oggi, sia come oggettività del suo posizionamento nel panorama e nel mercato editoriale e culturale odierno. Per il primo caso si possono ricordare alcuni versi di Mario Benedetti, che restituisce un'immagine fragile e marginale del poeta: «Come quando si dice "mi hai portato dei fiori" / e sono solo dei poveri fiori. / Come quando si dice "così sono stati i poeti"». Per il secondo caso si tratta di un'indiscutibile marginalità della poesia rispetto ad altri generi quali il romanzo, e per il pubblico di lettori e per l'incidenza critica e sociale. Ora però, la caratteristica determinante nella definizione della poesia Terzo paesaggio è che la periferia abbandonata in cui vive risulta una riserva ricca di diversità e per questo luogo del possibile, "spazio comune del futuro". In altre parole, tale paesaggio costituisce un'opportunità che appartiene oggi alla poesia, per il suo essere libera e sganciata dal potere e da obblighi formali, di leggersi e di leggere il mondo sotto nuove lenti. Lo slittamento della poesia nel Terzo paesaggio si colloca in quel fantomatico momento di cesura del Novecento a cavallo tra anni '60 e '70, che non potrà qui essere ripercorso. Tuttavia, è interessante notare che già Berardinelli, tra i primi testimoni della nuova poesia di quegli anni, usi l'espressione "Effetti di deriva" per introdurre l'antologia *Il pubblico della poesia*. Essa non è lontana dal campo semantico con cui si denota il Terzo paesaggio. Nel testo di Berardinelli si legge:

La nostra ipotesi è che la poesia non potrà (date alcune sue determinanti caratteristiche ideologiche) superare sostanzialmente quello stato di semi-clandestinità a cui abbiamo accennato. Anche se oggi essa ricomincia a usufruire di un clima favorevole, benigno o almeno tollerante e appena perplesso, il suo luogo di costituzione e di azione resterà drasticamente limitato e insieme «essenziale». Luogo in cui il processo dello scrivere in generale si mostra nella nudità radicalmente critica dei suoi meccanismi e procedimenti e nella miseria delle sue eterne aporie. Luogo della anti-istituzionalità e della illegittimità per eccellenza, la poesia sembra ricavare ancora oggi la maggior parte del proprio significato e della propria forza indiretta più dal puro e semplice fatto di esistere come momento oggettivamente interrogativo e «atopico» rispetto all'universo delle scienze dell'uomo.(3)

Uno spazio di semi-clandestinità, di anti-istituzionalità, con un potere di azione limitato ma essenziale, così viene definito il paesaggio della poesia dagli anni '70 in poi. Ugualmente Clément parla di un luogo che «non appartiene né al territorio dell'ombra né a quello della luce». Inoltre, viene indicato come punto di forza della poesia il suo essere un momento interrogativo e atopico,

definizione applicabile al Terzo paesaggio, luogo inclassificabile e, come già detto, spazio del possibile. Va da sé che la diversità biologica riguarda proprio la multidirezionalità inclassificabile verso cui si muove la poesia da questi anni fino ad oggi. Non diversamente è accaduto all'antologia d'autore che, di pari passo con i cambiamenti in ambito poetico e a partire dagli stessi anni, testimonia in presa diretta il paesaggio circostante finendo inevitabilmente per venirne influenzata. D'altra parte, già Anceschi nella premessa a *Lirici nuovi* scriveva che «se l'antologia si significa nel contesto, essa, a sua volta, ha contribuito a significare il contesto»(4). Proprio per il suo carattere atipico e per il suo essere un raccoglitore naturale di diversità frammentate, vedremo come l'antologia, a partire dagli anni '70, subisce uno slittamento funzionale che ci permetterà di identificarla nel Terzo paesaggio per la fine del suo ruolo canonizzante e come Terzo paesaggio per una serie di caratteristiche ad esso assimilabili.

1. Le antologie nel Terzo paesaggio

Come anticipato, l'associazione qui proposta tra antologia e Terzo paesaggio coinvolge due aspetti e si muove di pari passo, per sua natura, con i mutamenti e i volti assunti dalla poesia: il primo riguarda lo slittamento che ha portato il genere dentro un contesto definibile come tale, mentre il secondo consiste in un accostamento semantico tra la definizione data da Clément e una possibile interpretazione dell'antologia.

Le antologie di Sanguineti (1969) e di Mengaldo (1978) chiudono un corso antologico novecentesco importante che, a partire da *Poeti d'oggi* (1920) a cura di Papini e Pancrazi, vede susseguirsi un numero(5) notevole di lavori, da cui scaturisce buona parte del dibattito critico intorno alla poesia. Dibattito che, per tutto il Novecento, risulta inseparabile dalla costruzione e dalle proposte di un canone letterario. L'antologia ha vissuto al centro del panorama letterario del secolo, indicando le principali vie interpretative della poesia. Come scrive Raboni nell'Avvertenza a *Poesia italiana contemporanea*, «questa non vuole essere una ricapitolazione di ciò che è accaduto, ma una lettura di ciò che permane e agisce nel presente»(6). Una simile posizione sembra andare nella direzione della definizione di “classico” così come intesa da Calvino(7), là dove Raboni si propone di comporre una selezione di testi e autori che continuano ad avere un'influenza sul presente e che dunque sono destinati ad entrare nel patrimonio culturale collettivo. Inoltre, tanto Mengaldo quanto Sanguineti, parlano nelle loro introduzioni di antologia come “museo”, alludendo certamente anche a uno statuto di istituzione. La possibilità di essere uno strumento canonizzante e di potere si interrompe proprio a partire dagli anni '70, quando inizia a risultare impossibile una classificazione e un'organizzazione coerente della nuova poesia. Giulio Ferroni, nella Presentazione all'antologia di Vitiello uscita nel 2003, scrive così in merito alle antologie dagli anni '70 in poi:

A guardare le cose da oggi, ci si accorge facilmente che le mappe non sono più possibili, che i raggruppamenti e le sigle sono impraticabili, che gli sguardi indietro non permettono più di fare chissà quali sconvolgenti scoperte, ma concedono solo di esibire eventuali difettose predilezioni. Le proiezioni in avanti hanno ormai qualcosa di infantile e di patetico (che dire di quel fantomatico “Gruppo 93”?), e le stesse registrazioni delle forze sul campo si perdono nella nebulosa molteplicità, casualità, parzialità di esperienze che molto spesso si ignorano tra loro. (8)

Dopo *Il pubblico della poesia* (1975), che già si allontanava dall'intento canonizzante dichiarando di voler invece testimoniare una situazione contemporanea, le antologie dei decenni successivi somiglieranno più che altro a cataloghi di tendenza o a consolidamenti del canone già stabilito(9). Anna Nozzoli(10), nelle considerazioni finali di un intervento in merito al corso antologico novecentesco, rileva come la produzione degli ultimi due decenni del secolo non sia più riuscita a provocare quella “tempesta ermeneutica” di cui le cretomazie d'autore erano sempre state tra i principali fautori. L'antologia, dunque, dismette le sue vesti istituzionali perdendo la centralità ricoperta sin qui e va ad occupare spazi marginali, ossia di scarsa rilevanza critica. Lavori come quelli di Krumm-Rossi (1995) o Cucchi-Giovanardi (1996) non sembrano di fatto apportare nulla di nuovo al dibattito, né tanto meno rispecchiare l'andamento della poesia contemporanea. Chi ancora cerca di proporre un canone in questi anni, come i due casi sopra citati, si scontra con una realtà

poetica molto più varia di quella considerata. Al contrario, lavori come *Il pubblico della poesia* o *La parola innamorata* (1980) avevano cercato di raccogliere, nell'immediato del suo nascere, proprio l'impossibilità per la poesia di quegli anni di una mappatura o di un'inquadratura in categorie critiche. Con tale operazione l'antologia abbandona definitivamente l'*hortus conclusus* del Giardino planetario(11) per situarsi nel terreno dell'incolto, dell'informe, del Terzo paesaggio poetico. Per compiere questo slittamento iniziato con il lavoro di Berardinelli-Cordelli ci sono voluti sicuramente molti tentativi fallimentari e anni di impasse antologica che possiamo dire essersi conclusa a partire dagli anni Zero (si ricorda la data esemplificativa del 2005 come rinascita del genere), eppure l'antologia è tornata a rappresentare il panorama circostante e a significarlo. Anche nelle nuove antologie d'autore come *Dopo la lirica*, infatti, che pure si rifanno al modello classico e all'impostazione saggistica, viene dichiarata l'impossibilità di una mappatura completa e canonizzante, a testimonianza di una rinascita che guarda indietro ma che porta nuove vesti e svolge una diversa funzione(12). D'altra parte, l'antologia è per sua natura rifugio di diversità, raccogliendo testi e autori molto lontani tra loro e mettendoli a confronto, e dunque non è difficile pensarla adatta a rimodellarsi per essere accolta in un territorio residuale come il Terzo paesaggio poetico. In altre parole, l'antologia, che sul finire del secolo non riusciva ormai a interpretare la poesia perché ferma su un'impostazione non più funzionante, è tornata a farlo trovandosi costretta a una focalizzazione interna che le posiziona direttamente dentro al Terzo paesaggio poetico. Come è già stato detto da molti, la perdita di una netta distinzione dei ruoli di autori, critici e lettori e la sovrapposizione degli stessi hanno contribuito al riposizionamento dell'antologia, nonché alla perdita di quell'autorevolezza di cui godeva. Tuttavia, aspetto che mi sembra fin qui trascurato, è proprio il suo posizionamento attuale, ossia il suo rappresentare il Terzo paesaggio poetico direttamente dall'interno, che permette nuove possibilità per la poesia. L'inclusività delle antologie degli anni 2000, se pure mai priva di parzialità e posture ideologiche, le ha rese uno spazio fertile per un dialogo intertestuale e critico non più volto necessariamente a una gerarchizzazione. Rinunciando a essere strumento canonizzante e accettando invece di farsi recipiente di residui inclassificabili, l'antologia rimane ai margini del potere, occupa uno spazio minimo del panorama editoriale ed è dunque significata dalla poesia, ma allo stesso tempo permette di mettere in dialogo e di riutilizzare tali frammenti creando spazi fertili per il futuro, e dunque significa la poesia.

2. Antologie come Terzo paesaggio

Si procederà ora con l'associazione tra antologia e Terzo paesaggio, così come delineato da Gilles Clément, riportando in corsivo le parole o le espressioni usate dal paesaggista francese e qui applicate all'oggetto in questione. L'antologia è innanzi tutto un *luogo* del possibile, che dà l'opportunità di una nuova lettura dei testi e della poesia, e che concede una seconda vita a frammenti staccati dal loro contesto originario, aprendo così nuovi spazi per il futuro. Ugualmente il Terzo paesaggio si caratterizza, al di là della sua conformazione, come un terreno indispensabile per il futuro biologico proprio per il suo essere *luogo dell'invenzione possibile*. Oltre a uno stato delle cose, questo vuole essere un augurio per l'antologia e un invito ai futuri antologisti, che possano pensare il proprio lavoro non solo in una prospettiva di mappatura presente su cui lasciare la propria impronta autoriale in quanto curatori, ma che concedano ai testi la libertà di raccontare storie impreviste e la possibilità di camminare verso il futuro sotto molteplici forme. La tesi forte e decisa che doveva proporre il curatore e che ha caratterizzato l'antologia d'autore novecentesca (si veda ad esempio quanto detto da Sanguineti nell'intervista a Verdino del 2004) sta divenendo più flebile nelle selezioni recenti(13), permettendo una maggiore libertà di movimento e di interpretazione dei testi. Ciò non significa l'anarchia, in quanto l'*istituzione* del curatore continua a fissare dei limiti e a dare ordine in base a criteri precisi, ma una maggiore dose di *disinteresse*, ossia minor potere e soggettività esercitati, permette possibilità vivificanti per il futuro, in quanto la poesia non si troverà già inquadrata in strette gabbie di lettura. Si riportano ora alcuni passaggi dal testo di Clément nella sezione *Rapporto con la società*, assimilabili a quanto appena detto:

*1. L'assunzione di responsabilità sul Terzo paesaggio da parte dell'istituzione porta a:
- stabilire criteri positivi;*

- fissare limiti precisi;
-definire gli usi;
[...]

6. Il disinteresse per il Terzo paesaggio da parte dell'istituzione non modifica il suo divenire, lo rende possibile.

8. Il disinteresse per il Terzo paesaggio da parte dell'istituzione non significa disinteresse in senso assoluto. (14)

Come già accennato, l'antologia permette di dare nuova vita a quei *residui* (testi) già precedentemente sfruttati e che, estrapolati dal contesto originario, ossia l'opera del loro autore, vengono ora accostati a diversità poetiche. A tal proposito Quondam scrive che «la selezione antologica è sempre di secondo grado: opera, cioè, su materiali già selezionati» (15), e Clément non diversamente afferma che «il residuo deriva dall'abbandono di un terreno già precedentemente sfruttato» (16). Selezionare un testo che prima si trovava in un contesto totalmente diverso, vicino a testi diversi, a formare un macrotesto diverso, non modifica la sua natura intrinseca ma, con le parole di Ossola, «arricchisce la storia della sua trasmissione» (17). L'intertestualità che l'antologia propone permette la costituzione di un reticolo di relazioni che, al pari della grande diversità biologica convivente nel Terzo paesaggio e che non potrebbe sussistere altrove, garantisce una riproducibilità potenzialmente infinita.

L'antologia è per eccellenza una forma *indecisa* perché difficilmente classificabile, tanto che risulta problematico attribuirle sia il nome di genere sia di forma letteraria. Mengaldo usa le virgolette nella sua definizione di “genere” metatestuale, Porta la chiama genere improprio e Sanguineti parla di genere letterario anfibio, proprio a sottolineare una certa cautela e a rimarcare la difficile collocazione da un punto di vista teorico. Ugualmente Quondam parla di una «condizione ambigua ed occulta della forma antologia» (18), che ancora una volta ci porta a pensarla fuori da ogni classificazione tradizionale e per questo assimilabile al mondo disomogeneo del Terzo paesaggio. L'antologia si pone infatti ancor oggi come un prodotto di critica letteraria che nel suo costituirsi diviene però un nuovo libro dotato di una letterarietà e di un intreccio talvolta romanzesco. Il suo ibridismo, ossia la mescolanza di caratteri eterogenei che la definiscono, e il suo non trovare una precisa collocazione dal punto di vista teorico, con eccezione fatta per il sottogenere dell'antologia scolastica, la posizionano sullo stesso terreno incolto del Terzo paesaggio. Proprio per questa convergenza, oggi l'antologia si rende uno spazio accogliente e fertile per la poesia, che sempre più ha bisogno di ordine e libertà, di selezione e di inclusività, di sguardi critici e sguardi poetici. E forse solo l'antologia può assurgere a un simile compito dialettico. Infine, mi vorrei soffermare su un altro passo dal Manifesto di Clément, dove si esplicita che la definizione di Terzo paesaggio non può essere data in maniera ontologica ma avviene sempre in riferimento a ciò che gli si oppone, ossia il territorio organizzato.

Da un punto di vista culturale il Terzo paesaggio si manifesta in riferimento al territorio organizzato e in opposizione a quest'ultimo. (19)

E certamente è difficile dare all'antologia uno statuto ontologico, giacché si definisce piuttosto in relazione alle opere primarie da cui estrae dei testi. In tal senso, l'antologia sembra rispondere alla definizione di “forma parassita” (20) attribuita da Carmen Van den Bergh per il suo nutrirsi di altri testi con la differenza però che questa non ha effetti dannosi sugli organismi-testi, di cui si serve ma, al contrario, li vivifica.

Sara Vergari

Note.

(1) L'espressione “Terzo paesaggio” indica per Gilles Clément quei luoghi abbandonati dall'uomo, come riserve naturali o aree disabitate, ricche di diversità biologica e dunque fondamentali per la conservazione

delle specie. Terzo paesaggio rinvia inoltre al concetto di Terzo stato teorizzato da Sieyès nel 1789 ed indica soprattutto una prospettiva per il futuro.

(2) È quanto Laura Pugno cerca di dispiegare nelle dieci puntate di *Oltrelontano. Poesia come paesaggio*, emissione radiofonica di Rai Radio Tre (<https://www.raiplayradio.it/playlist/2021/02/Oltrelontano-Poesia-come-paesaggio-46e2dbec-4122-48a0-9a9f-d886e7eb2a9f.html>).

(3) A. Berardinelli, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, Castelvechi, 2015, p.50.

(4) L. Anceschi, *Premessa*, in *Lirici nuovi*, Mursia, 1964, p. VIII.

(5) Per una recensio bibliografica delle antologie novecentesche si veda N. Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*; P. Giovannetti, *Per una bibliografia delle antologie letterarie novecentesche*.

(6) G. Raboni, *Avvertenza*, in *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, 1981, p. VI.

(7) Calvino in *Perché leggere i classici* scrive: *Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire*. E ancora: *I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale*.

(8) G. Ferroni, *Presentazione*, in C. Vitiello (a cura di), *Antologia della poesia italiana contemporanea*, Tullio Pironti Editore, 2003, p. 6.

(9) Ne parla Claudia Crocco in «*Come credersi autori?*» *Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, in *Poesia '70- '80: le nuove generazioni*.

(10) A. Nozzoli, *Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia italiana del novecento*, «Archivi del nuovo», 3, 1998, pp. 23-39.

(11) Il Giardino planetario è per Clément tutta la biosfera, avvertita come lo spazio finito e concluso di ciò che è vivente.

(12) Scrive Testa: *Ad una cartografia imperfetta è allora preferibile uno scorcio o veduta parziale* (Testa, p. XXVI).

(13) Mi riferisco soprattutto ai lavori dell'ultimo decennio, in particolare alle così dette antologie di “poeti d'oggi” (Verdino, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*). Si portano come esempi Fantuzzi 2011, Rimolo-Ibello 2019, Martini 2019, 2020, ma anche Vitiello 2003, che nella prefazione scrive: *Ho inteso costruire un'opera che dal presente proiettasse sul futuro motivi e stili lucidi in qualche modo presaghi di ulteriori imprevedibili sviluppi e integrazioni e trasgressioni* (p. 16). Anche la recente antologia a cura di Colasanti, *Braci* 2021, proprio per la sua ampia inclusività può essere portata come esempio. In questi casi è più evidente la volontà di non proporre una tesi forte ma di lasciare ai testi una maggiore possibilità dialogica.

(14) G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, pp. 55-56.

(15) A. Quondam, *Petrarchismo mediato Per una critica della forma «antologia»*, Bulzoni, Roma, 1974, p. 15.

(16) G. Clément, p.13.

(17) C. Ossola, *Branco a brando*, in *L'antologia d'italiano nella scuola media inferiore*, Il Mulino, Bologna, 1978, p.14

(18) A. Quondam, p. 13.

(19) G. Clément, p. 59.

(20) Van den Bergh parla di “forma parassita” in “*Effetto canone*”. *La forma antologia nella letteratura italiana contemporanea*, «Enthymena», XVII, 2017.

«CI SONO COLPI DI SOLE SU TERRE APPESE». PAESAGGIO E SENSO DEL DECLINO NELL'ATTESA SUL MARE DI FRANCESCO BIAMONTI

In ricordo di Puchi Pettine
(1 maggio 2006 – 30 giugno 2021)

*Ho guardato nell'abisso di un mattino senza alba
senza avere un punto fisso o qualcuno che ti salva
(M. Bravi)*

1. Introduzione

Dichiarò una volta Francesco Biamonti a proposito dell'elemento paesaggistico, preminente nella sua opera letteraria: «in effetti io non so e non intendo raccontare altro che la natura... o forse è la stessa natura che racconta?», aggiungendo poi, in modo più enigmatico, «vorrei che le mie pagine sembrassero scritte dal vento»⁽¹⁾. Si riferiva al suo secondo libro, *Vento largo*, pubblicato dall'editore Einaudi nel 1991, ma le considerazioni si rivelavano valide anche per la sua opera prima (*L'angelo di Avrigue*, 1983) e tali sarebbero rimaste per le successive pubblicazioni degli anni novanta, *Attesa sul mare* e *Le parole la notte* (rispettivamente del 1994 e del 1998).

Ad aver parlato di «romanzo-paesaggio» a proposito di Biamonti, del resto, era stato nientemeno che Calvino, primo critico ad accorgersi del suo valore letterario e ad incoraggiarne la pubblicazione. Ciò che da allora interessa la critica (le indagini sulla produzione dell'autore di San Biagio della Cima sono tutt'altro che concluse) è la particolarità del rapporto tra paesaggio e tutti gli altri singoli elementi testuali, che evidentemente sono con il primo interconnessi. Intuitivamente, in molti si sono accorti della rilevanza del paesaggio nei romanzi dell'autore⁽²⁾, a prescindere che questo venga considerato come descrizione o rappresentazione⁽³⁾. Quello che ad oggi mi pare manchi, invece, è un'indagine sul senso del declino che permea tutti i romanzi in generale, ma *Attesa sul mare* in particolare, dove le considerazioni malinconiche sull'agire umano e sul mondo, anche contemporaneo, si fanno più frequenti. 'Senso del declino' è espressione che intende abbracciare elementi eterogenei e solo fino ad un certo punto denotativi: la rappresentazione naturale-descrittiva di luoghi e persone è per Biamonti il modo di comunicare una visione sofferta dell'esistenza. Rarissimi, se non del tutto assenti, i casi in cui gli elementi naturali valgono per sé stessi: Franco Croce ha intuito, giustamente, che «il paesaggio di vento, di luce, di mare, di verticalità e di improvvisi squarci lontani, vive per il lettore solo per la vertigine che crea». Manca giusto quel briciolo di convinzione definitiva per affermare che si tratta, senza spazio per i dubbi, della «trascrizione visiva della situazione esistenziale dei personaggi»⁽⁴⁾.

Ma *Attesa sul mare*, in questa sede, non è stato scelto solo per via della sensazione di disagio ed incertezza che il mondo rappresentato contribuisce a creare: si tratta anche dell'unico romanzo di Biamonti ad essere nettamente bipartito, con una narrazione scandita tra la Liguria e la Bosnia, inframmezzata appunto dalla navigazione per mare, che procede lentamente a causa della mancanza di ordini precisi inviati da Tolone. Il senso di declino che va accumulandosi nella prima parte del romanzo (capitoli I-IX), pur nella sua varietà interna, trova libera espressione nonché completamento nella seconda parte (capitoli XI-XIV, mentre il decimo è interamente dedicato alla navigazione), con la descrizione di un mondo preda della guerra civile, il conflitto di Bosnia-Erzegovina del 1992-1995.

2. Biamonti e il paesaggio: un'interpretazione necessaria

Dalla lettura di *Attesa sul mare* emerge una visione del mondo sofferta. Certo l'autore non guarda con entusiasmo all'agire degli uomini, né alla realtà storica, più o meno recente che sia (i conflitti etnici contemporanei nel primo caso, le Guerre mondiali dall'altro). Il Biamonti scrittore, che non necessariamente coincide sempre con il Biamonti narratore, ha attraversato i principali eventi traumatici del Novecento: arriva alla letteratura solo in età avanzata, dopo una lunga meditazione, il cui frutto è per forza di cose una rappresentazione desolata del reale. Se le pagine biamontiane

hanno delle radici immediatamente riconoscibili, queste affondano nel disagio connaturato a gran parte dell'esistenzialismo del secolo scorso(5), ma la forma narrativa non ne è mai appesantita e si mostra invece esente da qualsiasi forma di giudizio. Sta al lettore ricostruire gli aspetti che compongono questo disagio: compito arduo ma non impossibile, anche quando la prosa sfuma nel lirismo.

Tempo, luogo e azione sono le tre coordinate fondamentali, da sempre, per l'analisi di un testo letterario, soprattutto se rientra nel genere narrativo. Ognuna di esse fornisce indizi preziosi per orientare l'analisi, quindi l'interpretazione, del testo stesso. Si pensi, lasciando per un momento da parte le restanti due, a quanto sia in grado di comunicare l'ambiente che ospita la vicenda. Ciò che conta, in via preliminare, è la focalizzazione: senza la scelta di un preciso punto di vista appartenente ad un individuo, infatti, sia egli un personaggio, il narratore o l'autore stesso, il paesaggio non potrebbe esistere. Vale la pena allora ricordare cosa si intende esattamente con il termine in questione:

Non la natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre nella sua attuazione concreta, totale o parziale, ma un ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista; un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità. (6)

Se nei paraggi (quelli della pagina letteraria, ovviamente) non c'è nessuno, allora il paesaggio non esiste. Non è possibile pensarlo che come costruzione culturale: Michael Jakob, autore di uno degli studi fondamentali sull'argomento(7), è convinto che «soltanto dal punto di vista di un osservatore esplicito o implicito si compone in un'immagine unitaria [...] ciò che, nella successione delle parole e del testo letterario, può anche essere semplicemente una descrizione naturale»(8).

In *Attesa sul mare*, dove la focalizzazione è interna, ogni descrizione viene filtrata dal punto di vista del protagonista, Edoardo; vi sono anche dei momenti, più occasionali, in cui si verifica un innalzamento: anche quando è il narratore a guardare il territorio circostante (o i presenti), però, egli non dice mai più di quanto non potrebbe dire o pensare Edoardo. L'aspetto fondamentale è che, se qualcuno osserva, e se l'osservare è procedimento estetizzante, allora una parte della personalità del soggetto andrà ad interagire con il paesaggio; il quale, dal canto suo, potrà accoglierla o rifiutarla, confermarla o contrastarla. È quanto avviene proprio con il senso del declino nel romanzo: non solo «per l'uomo della crisi [...] nulla è al suo posto, ed è dunque necessario interpretare la natura»(9) ma la natura stessa 'è' crisi, si traduce in un mondo in cui ormai si rivela impossibile orientarsi.

Dal punto di vista sia morale che materiale, il mondo ritratto da Biamonti è in consunzione. I personaggi mostrano gli effetti di questa condizione, e la proiettano sul territorio in cui si muovono e nel paesaggio che osservano. Sono personaggi, per usare le parole di Boccadoro, «avviluppati da un'estrema solitudine», sebbene sia vero solo assumendo una determinata prospettiva che le descrizioni «alterando il reale sembrano disvelare per qualche istante un mondo parallelo a noi generalmente invisibile»(10). Sicuramente questo è esatto per il mondo interiore dei personaggi, perché l'interiorità di ogni uomo difficilmente si mostra accessibile ai suoi simili, soprattutto nel pensiero dell'autore; ed è vero per quegli argomenti d'attualità di cui, negli anni ottanta e novanta come oggi, si parla poco: conflitti etnico-religiosi, movimenti migratori transnazionali, vita degli emarginati. Le descrizioni realistiche di Biamonti, però, si attengono sempre al dato naturalistico (livello denotativo), il quale diventa mezzo per parlare poi, grazie all'arte, di altro (livello simbolico, connotativo). Il punto di arrivo, 'l'altro', non è frutto della fantasia: riguarda sempre il soggetto di partenza che osserva, il suo disagio e il luogo in cui abita.

Biamonti è dunque un narratore che non abusa mai dei propri strumenti, che quando ricorre al paesaggio «non evade dalla storia e vi resta anzi con impegno e pensosità dentro»(11). Consapevole che il dolore è cifra ontologica dell'esistenza e che il male «non può essere medicato ma solo detto e guardato con lucidità»(12), ricorre a paesaggi in grado di rappresentarli. Questo legame è talmente saldo da rendere impossibile la separazione delle singole descrizioni dal resto del testo: le prime risulterebbero incomprensibili, i personaggi impoveriti(13). La simbiosi è totale.

3. Il paesaggio e i personaggi

È una delle cifre biamontiane quella di riuscire a dire tutto con poche parole, senza ricorrere ai dialoghi. Nelle primissime pagine di *Attesa sul mare*, Edoardo è appena tornato da un recente viaggio per mare. Le riflessioni sul futuro incerto si stemperano nell'aspettazione della donna amata, Clara. Tutto ciò viene reso dallo sguardo sul mondo circostante, al crepuscolo, mediato dalla finestra della casa di Edoardo; di altro non sembra esserci bisogno:

A quel vico pensò alla sera, a quel lastrico, all'orto, a Clara che vi abitava. «Domani la vedrò, o dopodomani, o un altro giorno». L'azzurro se ne andava, dietro i picchi. Non aveva voglia di uscire. Se ne stava alla finestra e guardava: il cielo si staccava dalle colline mano a mano che si oscurava, il mare sempre più scarno tremava in una luce lontana.(14)

Non è che il primo di innumerevoli passaggi in cui il dato naturale, grazie alla presenza dell'osservatore, assume valore simbolico, tale da soverchiare tutto il resto; in cui «la natura sostituisce le relazioni fra i personaggi, l'intreccio, la diegesi, i punti di vista»(15). Si noti però che non è casuale voler prolungare il più possibile l'attesa di un evento lieto, in questo caso l'incontro con la donna: la vita di Edoardo, costantemente lontano, ha ormai portato alla crisi il rapporto amoroso tra i due. Pietrabruna, il villaggio della Liguria occidentale in cui vivono entrambi, viene osservato da una posizione sicura (dalla casa, da una finestra), in grado di difenderli da ciò che si trova all'esterno (il resto del mondo). Non è possibile difendersi, però, dal senso del declino connaturato al disagio esistenziale.

Ogni luogo in *Attesa sul mare* è malato, come malati sono i personaggi che lo abitano e le coordinate da loro stessi adottate per orientarsi all'interno. Biamonti stesso tentò di definire, non senza fatica, questo stato di cose: «tempo e spazio, oggi, sono entrambi malati. Lo spazio ci frana sotto i piedi, per cui ci si allucina su alcune cose, ma mano a mano, però, gli oggetti che ci allucinano, scompaiono»(16). È come se l'uomo tentasse disperatamente di cercare un appiglio, se non in sé stesso, nel mondo esterno: quest'ultimo non ha però nulla di meglio da offrire dei suoi elementi naturali, fragili e consunti, tali da restituire al soggetto l'identica stanchezza di partenza.

Probabilmente è Biamonti a parlare per voce del suo personaggio, quando Edoardo durante l'incontro con gli intermediari della Legione straniera osserva, all'interno di «una sala con un caminetto spento e un pavimento consumato» quello che gli appare «un mondo di malinconia, di sforzi vani»(17). Aleggiano un'atmosfera triste, che sembra voler ricordare la fine inevitabile di tutte le cose:

Entrarono in casa. Dalla finestra si vedevano i colli e le valli. Una terra ch'era stata ulivata fino agli ottocento metri e ora abbandonata. Ma c'era tutta una fioritura di ginestre spinose, oro polveroso, su cui cominciavano a volare gli uccelli notturni.

-Viene notte,- lei disse, e accese la luce.(18)

Giorno e notte, luce e oscurità, si alternano scambievolmente, ma ignorando i valori solitamente loro attribuiti dalla tradizione letteraria, positivi e vitali per il primo, negativi e funerei per la seconda. La luce, ad esempio, in *Attesa sul mare* colpisce gli elementi del paesaggio sempre obliquamente, come a volerne lasciare almeno una metà nell'ombra, celata allo sguardo; e quando pure lo illumina del tutto, non rasserena i presenti. Così «quando se ne andarono», le trattative di Edoardo e Francois con la Legione sono terminate, il destino di tutti segnato, il lettore viene informato che «il sole era obliquo»(19). L'*Hondurian star*, nave in procinto di essere caricata delle armi, entra a Tolone «di mattina, col sole di fianco», nonostante il fatto apparentemente contraddittorio che vi sia «troppo sole sul Mediterraneo, troppa luce»(20). Il personaggio deve rendere il dubbio morale circa una spedizione che favorirà il perdurare delle guerre civili, da qualche parte ad Oriente: anche per questo motivo «gli alberi sulla porta gettavano un'ombra severa»(21).

Ancora: la luminosità del paesaggio come antitesi e contrasto della sofferta realtà storica, resa dal rapido avvicinarsi delle riflessioni e delle battute di Edoardo. Dapprima il protagonista constata che «c'era una pace, il sole», ma subito dopo arriva urgente e immediato un secondo commento:

-Pensare che là si scannano,- disse Edoardo.

-Là dove?- chiese Manuel

-Là dove andremo.

Manuel restò un po' in silenzio.(22)

Se anche il paesaggio arriva alla fusione con i personaggi, non per questo li rassicura o assolve: «gli venivano in mente gli ulivi [...] dai tronchi quasi umani. Risplendevano dentro, e sembravano parlare nella luce del mattino»(23), immagine tutt'altro che pacifica dato che la luce resta prigioniera, e che quegli uomini imprigionati negli alberi sono condannati al silenzio; tantomeno si può sperare nella benevolenza del mare, «quel celeste dai confini scoscesi»(24). Evidentemente, tanto più il linguaggio delle descrizioni si fa lirico, tanto meno asseconda i sentimenti dei personaggi, anzi li contrasta e ne accresce il disagio(25).

Quando però – si tratta di casi rari – il rapporto tra protagonista e paesaggio si rinsalda in un comune dolore, l'esito narrativo è di dirompente bellezza. Si pensi al momento in cui, nell'ottavo capitolo, i personaggi riflettono sulle guerre che sconvolgono da sempre l'Europa. «Non posso esprimere un parere» ammette Manuel, ma l'attenzione del suo capitano è tutta concentrata su altro: «Edoardo chinò la testa. Passava per la sua mente un vecchio mondo di rovine. Poi lo sfiorò una farfalla, che si posò sul tavolo, ali screziate di madreperla»(26). L'elemento naturale si oppone alla morte che consuma il mondo, alla decadenza della civiltà. Un simbolo che non è tanto stimolo ad agire, quanto ricordo di ciò che si sta perdendo.

4. Il paesaggio e/è la donna

I personaggi femminili del romanzo condividono con il paesaggio un rapporto particolare: quando il punto di vista del protagonista si sofferma contemporaneamente sulla donna e sulla natura, i loro elementi costitutivi si confondono. Parte della bellezza della prima, ed è il frutto della focalizzazione su Edoardo, si riversa nel paesaggio, ma con essa viene proiettata anche la particolare condizione che intercorre tra gli esseri umani. Può trattarsi di un rapporto sincero ma stanco (tra Edoardo e Clara), del rimorso (tra Edoardo e la moglie di Arthur, morto in mare anni prima), del senso di colpa morale (tra Edoardo e Narenta, abitante di Neum).

Al pari di tanti altri antieroi biamontiani, anche le caratteristiche fondamentali di Clara restano in ombra. Benché si tratti della donna amata dal protagonista, la sua psicologia va intuita più che ricostruita, e al suo passato probabilmente torbido si allude soltanto per brevi accenni. Di certo non è casuale una metafora a base di elementi naturali, con l'opposizione tra luce e tenebra: «la ascoltò con calma. Ora capiva il perché di quei grandi occhi innocenti. Vi sono episodi da cui anche Dio è assente [...] Lo sguardo sul passato a volte inganna, suscita ombre che nemmeno il sole alza»(27).

La distanza tra Clara ed Edoardo è incolmabile, sancita da alcune descrizioni la cui poeticità non deve ingannare. Si osservi, ad esempio, come la luce del luogo inondi la donna nonostante lo scarto con il contenuto delle sue parole («gli domandò se voleva che si cercasse un altro») e «l'inevitabile sopravanzare del mosaico d'ombre»:

Gli si diede senza una parola. Le palpebre ancora abbassate, gli domandò se voleva che si cercasse un altro. Una luce a chiazze le pioveva addosso, dorava una gamba piegata e un braccio posato sul seno. «Guardala, -disse a se stesso, -in questa luce che la cerca, nel suo abbandono. E ricordala». Poi lei si alzò. Lo splendore le scendeva dai capelli lungo la schiena. Andò a rivestirsi in un angolo, in un mosaico d'ombre.(28)

Nel sesto capitolo Biamonti descrive un paesaggio al cui interno compare immediatamente la donna. Clara non viene neppure nominata, come se il lettore già sapesse che «lei amava quei posti»:

Le nuvole sopra la collina erano incrostate di sole, lievi, a forma di falce. Il sentiero andava nei gerbidi, tra i cespugli. Ogni tanto il giallo delle ginestre invadeva il color cenere del pietrisco. Qualcosa di

sereno, di luminoso era in quell'erta, qualcosa che sembrava provenire da una giornata già vissuta. L'aria tra dossi e nuvole aveva un che di eterno.(29)

La natura di Pietrabruna, in questa occasione, rende la complessità della figura femminile agli occhi del protagonista. Termini semanticamente pacificanti («sole», «lievi», «sereno», «luminoso») si accompagnano ad altri più inquieti («falce», «cenere», «pietrisco») fino ad evocare l'idea di una fissità temporale dalla quale è impossibile fuggire («giornata già vissuta», «eterno»). Il paesaggio sottolinea come, pur nella distanza che li separa, i due personaggi siano affini nella solitudine condivisa. Ognuno resta poi sospeso nei propri pensieri.

Anche Clara, comunque, non sfugge all'ossessione del senso del declino e della fine. Quando Don Alberto domanda «chissà su cosa chiuderemo gli occhi?», senza attendersi in realtà alcuna risposta precisa, lei replica con molta serietà: «su un'alba di mare»(30). Morte, donna ed elemento paesaggistico luminoso vengono a coincidere in altri luoghi di *Attesa sul mare*: quando Biamonti scrive che Clara «riempiva col suo corpo la vuota luce del mattino»(31); ancora, dopo aver appreso dal prete l'esistenza del libro della vita, «in base al quale verremo giudicati», lei dichiara tranquilla che il suo «non fa volume»(32); infine, Edoardo la ricorda con «i capelli stesi al sole come un drappo funebre»(33).

L'altra presenza femminile fondamentale nella narrazione è Narenta. Fino ai momenti più concitati degli ultimi capitoli, quando Edoardo arriverà a sovrapporre il ricordo dell'una alla presenza dell'altra, a donne diverse corrispondono paesaggi differenti. Clara sta al mare e alle colline verdi di Pietrabruna come Narenta ai luoghi dove terra e vita sono più dure. Il suo paesaggio è quello che ospita i conflitti, roccioso, dominato da altipiani e precipizi:

Vi assisteva Narenta seduta su un masso ai piedi della petraia. Al sole, si era tolta il giaccone. Scendeva a folate un odore di ruta. Altri fiori, incrinati dall'autunno, prendevano lo smalto della pietra.(34)

La spigolosità e la durezza dei luoghi vengono notate dal protagonista quasi sempre quando Narenta compare all'improvviso al suo fianco: «una mano gli toccò la spalla. Era Narenta [...] Guardò gli insetti che, prima del buio, si affrettavano a involare il polline al calice azzurro di alcuni fiori. C'era poca terra, erano tutte pietre»(35). Questi accostamenti tra bellezza femminile e osservazioni paesaggistiche sconsolate non indicano nella donna un elemento negativo, né per quanto riguarda la trama di *Attesa sul mare* (entrambe non ostacolano mai il protagonista) né nel pensiero di Biamonti. È semplicemente una delle modalità con cui si manifesta l'idea della morte.

5. Il paesaggio e la morte

Ho passato in rassegna le varie interazioni tra paesaggio e altri elementi testuali di *Attesa sul mare*, sottolineando di volta in volta in che termini sia possibile individuare il senso del declino. Prima di concludere è opportuno menzionare ancora alcuni passaggi in cui la visione autoriale diventa, mi pare, esplicita: ed è a questo punto che la presenza della morte si manifesta con tutta la sua forza.

Non è detto però che la fine delle cose debba distinguersi da tutto il resto in modo traumatico. A volte, anzi, il declino del mondo viene associato, tramite il paesaggio immerso in un'atmosfera crepuscolare, ad un senso di pace. Come ricorda Cavallini, «la sera diventa una sorta di gigantesco essere animato, capace di entrare in contatto con ogni cosa o elemento circostante, che avvolge nel suo abbraccio familiare e consueto»(36).

Certo, più frequentemente una rovina inarrestabile sembra consumare l'esistenza degli uomini, e con loro i luoghi che abitano. All'inizio vi si accenna quasi di sfuggita. Edoardo, preso da cupi presentimenti, pensa ad una vita lontano dal mare, accanto a Clara, e subito arriva un pensiero indesiderato: «non ci arriverò»(37). A Giovanni, abitante di Pietrabruna, degli uomini sconosciuti bruciano gli alveari per pura cattiveria, e quando all'imbrunire il protagonista va a cercarlo ode il verso di alcuni uccelli, ma «il loro canto era già tenebra»(38). Ancora, durante la traversata per mare pensa: «dove porto questa gente? [...] Il mondo in cui credevamo è morto, è morto impazzito»(39).

È il tramonto dell'Occidente, che nel caso di Biamonti, a partire dalla Liguria e dalla Francia, si estende inesorabilmente ad avvolgere l'intera Europa. Per questo motivo anche i centri abitati visitati, che del paesaggio fanno parte, comunicano un'idea di morte. Il romanzo, del resto, comincia proprio con questa descrizione di Pietrabruna e del territorio circostante:

La corriera lo lasciò sotto Pietrabruna. Spariti subito nella curva i due compagni di viaggio, posò la valigia sul parapetto e si fermò a guardare. Si vedevano frane aggrappate alla collina e uliveti dentro voragini luminose. Era luce di mare. Si saldava alle cime, ai crinali, sino a Pietrabruna.
«Chissà se è calma, o infelice, o nervosa, - pensava, - chissà com'è Clara...» L'aveva lasciata che un'ombra di malinconia le percorreva la fronte, gli occhi pagliettati di sole.
Prese la valigia e cominciò a salire tristemente. Adesso la luce veleggia sulle montagne. Qualche colpo di vento.(40)

Sono molti i termini ad evocare il senso dell'altezza e della vertigine («parapetto», «frane», «voragini», «cime», «crinali») mentre elementi inquietanti circondano quelli pacifici («frane aggrappate alle colline», «uliveti dentro voragini»). Ciò si alterna, nel periodo successivo, all'immagine della donna, dominata a sua volta dalla compresenza di luce e oscurità («ombra di malinconia», «occhi pagliettati di sole»). Gli elementi luminosi accompagnano il senso della morte, lo completano garantendo la nota ambivalenza che si accresce pagina dopo pagina.

Giunti a Tolone, si assiste ad un simbolismo ancora più esplicito: «spuntavano sul crinale a Occidente, lapidi, croci e torrette»(41). È nella città francese che viene ricordata la morte in mare dell'antico compagno di navigazione di Edoardo; torna inoltre, sistematicamente, l'immagine della flotta autoaffondatasi durante la Seconda guerra mondiale, per non cadere nelle mani dei tedeschi. Ai vecchi cadaveri se ne aggiungono di nuovi: «là sulla collina ci sono i nostri morti»(42), svelano a Edoardo gli intermediari della Legione straniera. Non si può infine trascurare il punto privilegiato dell'osservazione, sempre quello del protagonista, che accomuna la città francese a Pietrabruna:

Tornò poco convinto. Gli sembrava d'essersi accostato a un mondo morto, morto come l'anima del suo paese. Pietrabruna manteneva il suo involucro: l'erba parietaria sulle muraglie, gerani e garofani alle balaustre. Ma la vita dov'era, fuori delle sciabolate del cielo, fuori del vento? Il grigioperla della chiesa stava annerendo, il cornicione cadeva. Nei vicoli passava qualche persona, fugace come un'ombra. Se il paese aveva ancora un'anima, era un'anima stanca.(43)

Negli ultimi capitoli del romanzo, l'equilibrio tra paesaggio e declino, tra senso della vita e presenza della morte, s'incrina. La bilancia comincia a pesare molto di più dalla parte del polo negativo e, se è vero che il compito del protagonista è quello di restituire al lettore la 'malattia' del paesaggio(44), questo viene assolto magistralmente. Una volta sbarcati a Neum, il paesaggio diventa «un problema [...] un ostacolo, una distanza da superare per mettersi in salvo»(45). Guerra, cadaveri, milizie e minacce di vario genere attendono Edoardo. Ad avvisarlo basta, come sempre, la semplice osservazione del luogo:

L'alba come una falena bianca si affacciava sulla terraferma. Rimbalzava su isole rocciose, decapitava qualche scoglio, nel porto vuoto sfiorava un peschereccio, con le sue tenebre argentate. Poi apparve un paese in una sorta di dolina discosta dalle rive.(46)

Alla falena, animale notturno, si accompagna un paese immerso da secoli in un'altra notte: quella della paura. Ed ecco che i timori del protagonista vengono confermati in modo molto eloquente da alcune note paesaggistiche:

Troppo silenzio, non si vedeva nessuno. Poteva essere un paese terrorizzato. Le case erano basse; in un interno, una donna alla macchina da cucire; sulla piazza, una fontana e una chiesa priva di sfarzo. Sopra le case, la strada saliva tra i melograni. Qualcosa in alto luccicava tra le pietre.
-Guarda un po' bene, Manuel-. E gli indicò dove puntare. La mano al binocolo sudava.
-Ora che me lo dici, le vedo, lassù tra i cespugli: sono canne di mitragliatrici.(47)

Al termine della sua missione, una volta consegnate le armi, Edoardo comprende che le terre bosniache, più grigie e più aspre di quelle liguri e francesi, celano in realtà lo stesso male, condividono lo stesso destino. È l'uomo, con le sue azioni e i suoi rimorsi, con la sua difficoltà nell'esistere con i propri simili all'interno della società, a condannare per primo sé stesso: la condanna viene proiettata nei luoghi dal soggetto, ed in questo senso ogni paesaggio, in ogni paese, è identico a tutti gli altri già visti. È la sola lettura che permetta di comprendere la frase con cui Biamonti chiude il libro, un pensiero fugace di Edoardo ormai in salvo e sulla via del ritorno: «c'è in ogni terra [...] il seme della morte, si vede bene in piena luce... ci sono colpi di sole su terre appese»(48).

Il seme è attecchito ovunque: continuano a nascerne i tanti ulivi malati, ossessivamente menzionati in *Attesa sul mare*. Il paesaggio lancia segnali eloquenti ai personaggi, che si avvedono del declino senza possedere la forza morale di reagire. Né Biamonti indica una cura, perché probabilmente - ormai alla fine del secolo - non è più lecito sperare tanto. Si può solo cercare di vivere con dignità.

Simone Pettine

Note.

- (1) Entrambi i passaggi vengono ricordati nel saggio di Giorgio Ficara, *Francesco e la via difficile*, in *Francesco Biamonti. Le parole, il silenzio. Atti del convegno di studi (San Biagio della Cima, 16-18 ottobre 2003)*, Il melangolo, Genova 2005, p. 18.
- (2) Con diversi livelli di approfondimento, si segnalano in proposito almeno due saggi, sempre all'interno di *Francesco Biamonti. Le parole, il silenzio*: Franco Croce, *Il romanzo-paesaggio in Francesco Biamonti*; Elio Gioanola, *Il tempo-spazio di Francesco Biamonti, o l'indiscrezione sull'inesprimibile*. Interessante anche uno scritto di Giorgio Cavallini, *Su alcune parole-immagine: vento, mare, luce* in *Verga, Tozzi, Biamonti. Tre tritici con una premessa in comune*, Bulzoni Editore, Roma 1998. Imprescindibile, poi, Matteo Grassano, *Il territorio dell'esistenza. Francesco Biamonti (1928-2001)*, FrancoAngeli, Milano 2019.
- (3) Cfr. G. Cavallini, *L'ultimo Biamonti*, in *Verga, Tozzi, Biamonti. Tre tritici*, cit., p. 176, nota 8.
- (4) F. Croce, *op. cit.*, p. 25.
- (5) Scrive in proposito Vittorio Coletti, nell'*Introduzione a Francesco Biamonti. Le parole, il silenzio*, cit., p. 14: «una delle cose che più colpiscono [di Biamonti, ndr] è la compresenza di un Novecento originario, centrale, da decadentismo europeo, e di un Novecento consunto, declinante, da postmodernismo».
- (6) Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze 2005, p. 14.
- (7) A titolo ovviamente tutt'altro che esaustivo, si segnalano: R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994; G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 1999; E. Carli, *Il paesaggio. L'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Mondadori, Milano 1980.
- (8) M. Jakob, *op. cit.*, p. 41.
- (9) *Ibidem*, p. 30.
- (10) Carlo Boccadoro, *Francesco Biamonti, l'eco luminosa di una stella spenta*, prefazione a *Francesco Biamonti. L'angelo di Avrigue, Vento largo, Attesa sul mare*, Einaudi, Torino 2020, p. V.
- (11) V. Coletti, *op. cit.*, p. 14.
- (12) *Ibidem*, p. 15.
- (13) Cfr. M. Jakob, *op. cit.*, p. 45: «se per le descrizioni della natura è ancora possibile in una certa misura isolare o privilegiare la funzione ornamentale [...] i paesaggi letterari non possono essere separati dal testo a cui appartengono».
- (14) Francesco Biamonti, *Attesa sul mare*, Einaudi, Torino 1994, p. 5.
- (15) G. Ficara, *op. cit.*, p. 19.
- (16) L'intervista è disponibile in Paola Mallone, «*Il paesaggio è una compensazione*». *Itinerario a Biamonti. Con appendice di scritti dispersi*, De Ferrari, Genova 2001, p. 51; Cfr. E. Gioanola, *op. cit.*, p. 75.
- (17) F. Biamonti, *op. cit.*, p. 23.
- (18) *Ibidem*, p. 19.
- (19) *Ibidem*, p. 24.
- (20) *Ibidem*, p. 45.
- (21) *Ibidem*.
- (22) *Ibidem*, p. 49.
- (23) *Ibidem*, p. 21.
- (24) *Ibidem*, p. 7.

- (25) F. Croce, *op. cit.*, p. 26.
- (26) F. Biamonti, *op. cit.*, p. 47.
- (27) *Ibidem*, p. 52.
- (28) *Ibidem*, p. 6.
- (29) *Ibidem*, p. 28.
- (30) *Ibidem*, p. 29.
- (31) *Ibidem*, p. 31.
- (32) *Ibidem*, p. 30.
- (33) *Ibidem*, p. 87.
- (34) *Ibidem*, p. 95.
- (35) *Ibidem*, p. 98.
- (36) G. Cavallini, *Staticità e durata dell'azione verbale*, in Verga, Tozzi, Biamonti. *Tre tritici*, cit., p. 168.
- (37) F. Biamonti, *op. cit.*, p. 14.
- (38) *Ibidem*, p. 53.
- (39) *Ibidem*, p. 78.
- (40) *Ibidem*, p. 3.
- (41) *Ibidem*, p. 23.
- (42) *Ibidem*, p. 24.
- (43) *Ibidem*, p. 25.
- (44) G. Ficara, *op. cit.*, p. 19.
- (45) F. Croce, *op. cit.*, p. 30.
- (46) F. Biamonti, *op. cit.*, p. 85.
- (47) *Ibidem*.
- (48) *Ibidem*, p. 115.

«LA NATURA È DI DESTRA»: OSSERVAZIONI SULLA SCRITTURA DI FRANCESCO PECORARO

C'è una pagina apparentemente secondaria, in *La vita in tempo di pace*, nella quale il protagonista Ivo Brandani si accorge che una delle persone come lui in attesa in un aeroporto egiziano sta leggendo un romanzo di Clifford Simak, *City*. All'improvviso Brandani ricorda di averlo letto molti anni prima, con il titolo italiano *Anni senza fine*: «Le generazioni delle specie senzienti che si avvicendano dopo la scomparsa dell'uomo, ormai ridotto a leggenda»(1). Sono i Cani a raccontarsi attorno al focolare le leggende degli umani. È il preannuncio di un'attenzione al postumano e al postnaturale che caratterizza una larga parte del romanzo, nel quale si narra di quella catastrofe da cui è perseguitato il protagonista, come ci avverte la riga di apertura. Di questa dimensione che si potrebbe in un certo senso definire infra-apocalittica, perché l'apocalisse è in corso e non è raccontata *ex post* – ed è un'«apocalisse lentissima»(2) –, è emblema l'opera alla quale Ivo Brandani concorre con il proprio lavoro di consulente: il rifacimento della barriera corallina di Sharm el-Sheikh, la sua completa ricostruzione artificiale, «una grande, immensa installazione pop sottomarina» (*VTP*, 140). Se ciò che è naturale muore, perché distrutto o modificato dalla specie umana, si può rifarlo finto, fino alla creazione di un pianeta artificiale. E quando l'impresa di (ri)costruzione sarà compiuta, «nessuno saprà più cos'era vero, e tutto sarà di nuovo come fosse vero».

Si tratta di un'estetica dell'artificiale, se così la si può chiamare, determinata non solo da quella «ossessione per la geometria»(3), per l'esattezza e la forma, che anima tanto i protagonisti dei romanzi di Pecoraro quanto il loro creatore, ma anche da una necessità dell'umano. «L'unico dovere che abbiamo in quanto uomini è combattere il caos con la razionalità della forma, contrastare il degrado e l'usura del tempo» (*VTP*, 58): il caos è incarnato dalla Natura medesima, interpretata in una dimensione che si può indicare come strettamente darwiniana – è l'autore stesso a definirsi «darwinista militante»(4) –, giacché la biosfera altro non è se non una catena di assoggettamenti e di massacri continui. Un'ulteriore conferma di questa sfiducia pressoché assoluta nella natura si incontra nello *Stradone*, dove la carica polemica che muove in parte il romanzo si indirizza contro «il mito primigenio della Natura come Grande Madre Benigna – cioè l'opposto di come la vedo io» (*S*, 254), precisa il narratore. Tracce di questa tensione alla cancellazione della natura nella prospettiva della costruzione di un pianeta del tutto a misura della specie umana – che tuttavia, il romanzo di Simak sta lì a rammentarlo, non è eterna e troverà prima o poi un limite alla propria *hybris* – si rinvencono in molte parti della *Vita in tempo di pace*. Se «il falso-falso è onestamente l'unica strada» (p. 117), il *fake planet* rimane il solo approdo possibile, per cui alla natura vera al massimo può essere attribuito un destino residuale. Non a caso a un tratto compare il nome dell'artista Piero Gilardi, il quale «per primo aveva capito che il mondo avremmo dovuto tassellarlo come un cocomero, per poterne mettere via qualche pezzo significativo e conservarlo per i figli dei figli dei figli» (p. 116). I *Tappeti natura* di Gilardi, in effetti, paiono prefigurare il progetto improbabile di Ivo Brandani – come il suo autore, lettore accanito di fantascienza –, quello di un Museo della Natura com'Era, nel quale disporre una serie di ambienti terrestri: *Baia mediterranea, Isola tirrenica*... Il progetto trova la sua formulazione più compiuta nelle pagine conclusive del libro: «Voglio una rifondazione complessiva, totalmente bionica e falsa, voglio che ogni più piccola traccia di “natura selvaggia” venga spazzata via e rifatta, sostituita con copie innocue» (*VTP*, 503).

Non sorprende che spesso questa natura residuale, da isolare e conservare, coincida con il mare (con il Mediterraneo in particolare). Se è vero che la scrittura di Pecoraro è in larga misura concentrata sull'osservazione e la descrizione dello spazio urbano – e non solo, ovviamente, nello *Stradone* –, circostanza che fin troppo facilmente si può far risalire alla sua esperienza di architetto, è altrettanto vero che a quello spazio, che quasi mai assume una connotazione positiva, si contrappone quello marino, la «Madre Acqua» capace persino di sanare, come è scritto in *Nodulo*: «Madre-----Oh immensa pesante massa trasparente-----Corrotta-----Viva-----Vengo a te-----Stavolta come devoto postulante-----Non chiedo più che mi lecchi tra le cosce-----Oh Mare Tra Le Terre-----Chiedo solo nebulose iodo-salino-ialuroniche-----Acqua da respirare»(5). Se non proprio una

funzione salvifica --- l'espressione «devoto postulante» fa balenare una visione apparentemente religiosa del mare –, comunque, il mare riveste molto spesso, nei testi di Pecoraro, un ruolo positivo: lo spazio marino, il Senso del Mare cui è intitolato un capitolo cruciale della *Vita in tempo di pace*, è, annota Brandani, «il luogo al mondo dove finora ho riscontrato il minor conflitto tra quello che sono e quello che vedo» (VTP, 113): una specie di annullamento del conflitto tra uomo e natura, appunto. Il mare è il luogo della fuga, dell'allentamento della presa della *civitas*, con tutte le sue istituzioni, in particolare la figura paterna. Ben due personaggi dei racconti cercano «il mare negli occhi», quale orizzonte utopico, rifugio estremo: «Ancora qualche anno a trafelarmi su questo tapis roulant e poi me ne vado fuori dalle palle, ma per davvero. Via per sempre, sulla costa, col mare negli occhi», dice il protagonista di *Vivi nascosto*(6). L'utopia è esplicitamente evocata in relazione alla stagione marina per eccellenza, così «l'Estate come utopia» – la maiuscola serve a caricarla ulteriormente di un senso pressoché mitico – finisce per divenire il segmento «di un'esistenza alternativa, l'unica vera e giusta, l'unica che valga la pena vivere» (VTP, 116).

Corollario di tutto questo è quindi il «paesaggio classico», sostanzialmente quello della Grecia insulare, il quale «si nutre di acqua e di terra, nella stessa misura» (VTP, 114). È solo in relazione a questi momenti, che si configurano come pause vitali, che la natura, in tutte le sue declinazioni, sembra prendere sembianze, se non proprio benigne (in mare il massacro non cessa, anche se è «freddo e puro»), per lo meno accettabili. Nell'opposizione natura-cultura, Pecoraro e i suoi personaggi, va ribadito, scelgono nettamente il secondo termine, perché, come si legge in *Questa e altre preistorie*, «La natura è di destra. [...] Cos'è la destra, se non conflitto e competizione, sopravvivenza del più forte & sopraffazione, rapporti di dominanza, violenza, amico-nemico, interno-esterno, eccetera?»(7). La cultura sarà giocoforza da intendersi, pertanto, come «opposizione attiva e razionale al dato naturale»(8).

Tale natura residuale può magari vedersi ridotta a terzo paesaggio, secondo la definizione di Gilles Clément, apertamente chiamato in causa nello *Stradone*, ancorché con qualche perplessità sulla «trattazione oracolare» e la discordanza tra teoria e pratica, giacché l'osservatore non reputa che nel Terzo paesaggio il numero delle specie sia più elevato che «nello spazio cosiddetto naturale, ammesso che da qualche parte del mondo ne esista ancora» (S, 68). Una qualche coincidenza tra lo sguardo di Pecoraro e dei suoi personaggi e le idee di Clément si può rintracciare piuttosto nell'esito del processo di «crescente antropizzazione» della Terra, il quale conduce, appunto, «alla creazione di un numero sempre maggiore di residui e a una progressiva riduzione degli insiemi primari. Il pianeta, in questo stadio, può essere assimilato a un immenso residuo»(9). Servendosi ancora della similitudine tracciata dallo stesso Clément, secondo cui il Terzo paesaggio corrisponde alla «parte del nostro spazio di vita affidata all'inconscio»(10), si può interpretare l'attenzione che la scrittura di Pecoraro rivolge agli spazi residuali come l'osservazione del paesaggio prodotto dal Capitale.

*** Le aree di risulta – margini di svincoli stradali, sottopassi, ecc. – non si presentano quali luoghi di una possibile natura alternativa, futuri nuclei di una redenzione, bensì, al contrario, c scarti della città. Sono gli «spazi insignificanti» di cui si parla sovente in *Questa e altre preistorie*: «la categoria, che nelle città è amplissima, dei luoghi residuali, degli spazi di risulta, di raccordo e sfrido tra altri spazi più importanti, o più utili, o più significativi». Contrapposti allo spazio civile, sono abitati dai senz'altro, gli «acari urbani»(11). Qui si scorge quanto il richiamo all'inconscio sia significativo, giacché tali spazi, così come coloro che li abitano (per esempio chi vive sul Monte di Argilla, nello *Stradone*), costituiscono il rimosso della città capitalistica, che del Capitale stesso rappresenta la suprema incarnazione. È evidente, inoltre, il nesso strettissimo tra la cancellazione della natura e lo sfruttamento capitalistico: «Antartide a parte, non esiste sul Pianeta un solo metro quadrato di terra abitabile che possa considerarsi *libero*, cioè su cui nessuno abbia imposto un diritto di proprietà» (S, 234).

È proprio la città il perenne oggetto di osservazione della scrittura di Pecoraro, città nella quale la natura risulta, come si è detto, o “tassellata” oppure residuale, svuotata dunque di qualsiasi valore consolatorio o, peggio, regressivo. È la natura che «assiste e condiziona i rapporti fra uomo e architettura, un elemento catalizzatore che permette, avvia certe cose ed altre ne impedisce»(12). Sono parole dell'architetto Ludovico Quaroni, che con il suo notevole *Immagine di Roma* sembra avere esercitato un influsso durevole sul pensiero e la scrittura di Pecoraro: difficile, per esempio, non ravvisare alcune ragguardevoli assonanze tra la bellissima pagina della *Vita in tempo di pace*

dedicata alla storia geologica di Roma e dei suoi dintorni (p. 393) e il primo capitolo del testo di Quaroni intitolato *Roma nel deserto del Lazio*(13). Il paesaggio modellato dalla natura è sia fisico che mentale, tanto è che il «paesaggio classico» del Lazio non produce gli stessi esiti di quello egeo, il quale dà vita a un'«anima solare»: «il carattere affamato, torvo, utilitario» che accomuna i latini fino «all'ultima burinissima ripresa fascistica» scaturisce «dalle radiazioni umide dei tufi vulcanici, dal nero primigenio delle foreste di lecci» (VTP, 394). Il rapporto che viene a delinarsi tra uomo e natura assume allora un tono quasi agonistico, come si intende facilmente leggendo diverse pagine dello *Stradone*. Nella città che è l'esatta negazione della natura, anche se l'opposizione non è tra città e natura (o campagna), bensì tra città e «non-città»(14), la natura è esclusivamente l'elemento che provvede alla conformazione originaria del territorio, che l'*homo faber* – «la forma più alta di esistenza» (VTP, 288) – si ostina a modificare incessantemente, quasi per un mandato genetico. Ne nasce una stratificazione sulla quale insiste sovente la scrittura di Pecoraro – il paesaggio è indagato a partire dalla «bruta geologia» (S, 150) fino alla forma degli edifici (le odiate palazzine) e delle strade –, stratificazione attraverso la quale si coglie l'intreccio indissolubile di spazio e tempo, nucleo generativo di una parte considerevole della scrittura di Pecoraro. Da un lato la temporalità viene sottoposta a un procedimento di spazializzazione, dall'altro lo spazio, a sua volta, è mostrato interamente nella sua diacronicità. Risulta interessante, in conclusione, quanto si legge in un testo apparso online, dal titolo *La Grande Presenza. Frammenti di Roma*, che costituisce una delle innumerevoli tappe dell'assidua riflessione dell'autore sullo spazio della «Città di Dio»: «Il mio problema è che ho sempre più facilmente considerato Roma come un ente temporale piuttosto che spaziale, come una successione di eventi, di fasi, di imperatori re papi, fattasi città, piuttosto che come un ente fisico trasformatosi nel tempo per lo più a causa di quegli eventi. È una carenza cognitiva che ammetto ormai senza difficoltà»(15).

Massimiliano Manganelli

Note.

- (1) F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013, p. 24 (d'ora in poi, nel testo, VTP, seguito dal numero di pagina).
- (2) F. Pecoraro, *Lo Stradone*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 133 (d'ora in poi, nel testo, S).
- (3) F. Pecoraro, *Forma urbis & forma mentis*, in *Questa e altre preistorie*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 45.
- (4) La formula compare nell'intervista all'autore contenuta nell'antologia *Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Exòrma, 2016, p. 50.
- (5) F. Pecoraro, *Nodulo*, Roma, Tic, 2021, p. 38.
- (6) F. Pecoraro, *Vivi nascosto*, in *Camere e stanze*, Milano, Ponte alle Grazie, 2021, p. 81. L'espressione torna a p. 161, nel racconto *Rosso Mafai*, anch'esso compreso in precedenza nella raccolta *Dove credi di andare*, Milano, Mondadori, 2007.
- (7) F. Pecoraro, *Natura e cultura*, in *Questa e altre preistorie*, cit., p. 125.
- (8) *Ivi*, p. 126.
- (9) G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005, pp. 22-23.
- (10) *Ivi*, p. 57.
- (11) F. Pecoraro, *Tra noi e loro*, in *Questa e altre preistorie*, cit., pp. 43-44. Non sarà inutile rilevare che la significatività degli spazi ha a che vedere sia con la loro funzione architettonica sia con quella specificamente utilitaristica.
- (12) L. Quaroni, *Immagine di Roma*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 1.
- (13) Ancora nello *Stradone*, ove si parla del carattere degli abitanti della Città di Dio, affetti da «incapacità congenita a concepire il nuovo» (p. 404), sembra di sentire l'eco delle pagine iniziali del libro di Quaroni, che dei romani denuncia «la tendenza verso una vita che si lasci vivere soltanto» (*Immagine di Roma*, cit., p. 3).
- (14) «La non-città [...] sembra aver sostituito la campagna come termine oppositivo all'artificio urbano» (*Cosa guardava l'uomo nero*, in *Questa e altre preistorie*, cit., p. 105).
- (15) F. Pecoraro, *La Grande Presenza. Frammenti di Roma*, in «Antinomie», 30 dicembre 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/12/30/la-grande-presenza-frammenti-di-roma>.

«NON PIÙ NATURA, NON PIÙ ARTIFICIO».
SULLO STRADONE DI FRANCESCO PECORARO

Premessa

Se si guarda con attenzione alle scritture che sempre più in Italia occupano un posto di primo piano nel campo editoriale e letterario contemporaneo, non si può non notare il problematico trattamento riservato in questi testi alle coordinate spazio-temporali, unito a un generale spostamento di interesse verso la prima delle due direttive(1). È evidente che si tratta di prodotti nei quali il tempo non è più la coordinata principale attorno a cui si costruisce il testo: il soggetto attraversa e osserva lo spazio e a partire dai luoghi, per associazione, recupera gli eventi della memoria connessi tra loro in maniera rapsodica, senza nessi di causa-effetto. Se la città è da secoli un fecondo contesto narrativo, contenitore di storie molteplici e mutevoli, il paesaggio sembra diventare, oggi ancora più di ieri, dispositivo per indagare la realtà, per far avanzare il discorso in alternativa a una successione banalmente lineare degli eventi. La stretta relazione tra spazio e tempo si configura nei testi contemporanei come un nodo di riflessione significativo attorno a cui articolare il ragionamento sul presente. Anche Valentino Baldi(2) nota che

è dall'inizio degli Anni Zero che scrittori italiani di estrazione diversa sembrano interessati all'elaborazione di nuove forme attraverso cui rappresentare la città. Non si tratta di diari di viaggio, né (principalmente) di romanzi, ma piuttosto di raccolte di prose brevi, sia narrative che saggistiche. Sono scritti attraverso cui rievocare i luoghi della propria infanzia, della formazione intellettuale, o della quotidianità lavorativa.

La città immobile o in trasformazione, caotica o iper-organizzata, aperta o claustrofobica si presenta allora come paradigma per analizzare, a partire dalla sua complessità, i caratteri e le incongruenze dell'Italia tutta e con essa dell'intera nostra società.

Nel corso del tempo, tra i centri della penisola, è stata spesso la capitale ad aver catalizzato l'interesse degli studiosi interessati a indagare il rapporto tra letteratura e paesaggio. Negli studi su Roma è un Leitmotiv sottolineare, come fa per esempio Tommaso Giagni, che «Roma non è conoscibile davvero: troppo estesa, troppo popolosa, banalmente, e comunque troppo complessa e stratificata» a tal punto che l'unica operazione che si può tentare è «fermare qualcosa, un momento, augurandosi che la nostra sensibilità abbia individuato la sintesi adatta. Più o meno come trovare un punto del corpo su cui caricare l'intero peso»(3). Al confronto con Milano, «perfettamente classificabile, metaforizzabile», Roma appare una città sempre eccedente dove, secondo Emiliano Ilardi, «lo spazio urbano non riesce mai ad essere razionalizzato, funzionalizzato, categorizzato»(4). Se Emanuele Trevi in *Senza verso* (2004)(5) ci racconta nella sua *flânerie* la gaddiana via Merulana del Pasticciaccio riletta attraverso la poesia di Pietro Tripodo che lì nacque e visse, la scelta di Francesco Pecoraro nella *Vita in tempo di pace* (2013)(6) e poi, ancora più coraggiosamente, nello *Stradone* (2019)(7) è di tutt'altro segno. Ciò che ossessiona da anni Pecoraro, per sua stessa ammissione, è «la questione delle delimitazioni, dei limiti, dei recinti, dei bordi, dei confini»(8) tutte quelle zone di esitazione dove si gioca la specificità di ciò che esiste. Non deve sorprendere dunque se il punto su cui Pecoraro carica il peso, per riprendere la metafora di Giagni, è quella porzione marginale e indistinta di Roma, Valle Aurelia, che proprio in virtù della sua vaghezza riesce a evidenziare i contrasti e le bellezze di questa città incoerente.

È essenziale ricordare fin da subito che Pecoraro, prima ancora che scrittore, è un architetto che ha affiancato per anni al lavoro pratico sul campo la ricerca teorica e l'insegnamento della materia. È lui stesso a sottolineare quanto la sua analisi sull'oggi sia debitrice della sua formazione tecnica: «Il mio sguardo sul presente, il mio giudizio sul Quadrante, le mie valutazioni sul Nodo sono marcati dall'antico sguardo del Maestro, da quella sua ostinazione a lavorare sul concetto di qualità diffusa, di vero/falso, di coerenza linguistica, di buona esecuzione, di tecno-estetica contemporanea» (ST 36). È alla sua formazione da architetto che si deve anche l'attenzione per le vicende collettive(9), l'interesse per la *civitas* e non solo per l'*urbs*. È la pratica del mestiere che fomenta l'indignazione per ciò che è stato fatto troppo in fretta e male che già animava tante pagine della *Vita in tempo di pace*, ed è l'occhio da architetto che dall'alto si posa su tutto e tutti scorrendo ovunque i segni di un

progetto urbanistico che doveva essere funzionale al bene collettivo e che è stato poi disatteso a causa della speculazione e della cattiva politica. Pecoraro-architetto dunque, già nel 1987 in un contributo pubblicato sulla «Rassegna di Architettura e Urbanistica», evidenzia come Roma, in particolare, sia l'emblema del mancato «contratto tra cultura della conservazione e cultura della trasformazione», istanze compresenti e allo stesso tempo inoperanti in una città che si trova in uno «stato di esausta immobilità, pur essendo, negli ultimi cinquant'anni, molto cambiata»(10).

Roma-Città di Dio, eterna e degradata, ma anche dinamica e vitale, è rappresentata nello *Stradone* a partire da una porzione di essa da cui il libro prende il titolo. Nel testo (per cui l'etichetta riduttiva di "romanzo" apposta in copertina non convince) si intersecano continuamente tre linee discorsive: la storia personale dell'autore-locutore, la storia dei luoghi e la riflessione sulla storia italiana più o meno recente. Lo sguardo lucido e disincantato sul presente rende ragione del prevalente andamento argomentativo del testo che, come scrive bene Raffaele Donnarumma nella sua recensione, è in realtà «un grande saggio, se restituiamo a questo genere quella vocazione che gli aveva dato Montaigne a mescolare riflessione, indagine storica, racconto, messa in scena di un io»(11). L'autore-locutore puntella la riflessione con aneddoti ed episodi della sua vita privata, arricchendo così il ragionamento che trova nello spazio e nella memoria dei luoghi il suo punto di partenza, il suo sostegno e la sua lente di ingrandimento.

Rappresentazioni, metafore, memoria

Dall'alto del settimo piano di una palazzina post-bellica, un pensionato osserva e racconta la vita della città facendo della parzialità del punto di vista la cifra di autenticità e credibilità del suo discorso sull'oggi. Ma se a prima vista sembrerebbero rispettati «tutti i *topoi* formali della descrizione classica, con il soggetto contemplante in posizione di dominio e l'oggetto della visione chiaramente dispiegato, ossequiente, si direbbe, alle attese culturali di un occhio addestrato»(12), il punto di vista del locutore è sì rialzato ma allo stesso tempo sfasato e marginale e il paesaggio sottostante non è per nulla ordinato. Immerso nei contrasti e controsensi della capitale, l'autore scorge «sotto all'irrisolto, al non finito, al mal fatto, al residuale [...] una possibile bellezza naturale, antica e misteriosa, uccisa sul nascere e successivamente divorata dalla città in espansione» (ST 28). La Roma di Pecoraro non è propriamente la città sovrabbondante e irriducibile all'ordine del *Pasticciaccio* di Gadda e nemmeno, o non soltanto, la città del Colosseo e delle meraviglie artistiche, delle buche per le strade, del malgoverno e della burocrazia tentacolare. La "grande bellezza" resta sempre fuori dall'inquadratura, il «Tempio della Redenzione Globale» (ST 30) domina da lontano la città dal quale musei e turisti sono esclusi e tutto è rivisto da un punto di vista marginale e inatteso. Senza dubbio l'attenzione di Pecoraro si fissa su una Roma inconsueta e atipica, una città che poco ha a che fare con lo stereotipo della capitale eterna dell'arte, dell'indolenza e del buon cibo. Quanto la Roma protagonista dello *Stradone* è atipica rispetto ai caratteri tradizionalmente attribuiti a questa città, tanto però è tipica di un cambiamento storico-sociale fondamentale per tutta la penisola. L'unica Roma che interessa a Pecoraro è quella legata al suo passato industriale e operaio.

Risulta dai documenti che a partire dal Secolo Quindicesimo dell'era volgare questo lato del Quadrante pullulava di piccole fornaci artigianali. [...] Era una capitale locale, di potenza limitata, di vedute corte, di rapido guadagno, di bassa tecnologia, che nel corso di quasi un secolo fu aggiornata pochissimo, modernizzata in qualche dettaglio, ma sostanzialmente basata sull'uomo-lavoro, sul ciclo vitale dell'operaio standard o meglio, come è più efficace dire, del robot. (ST 25-29)

L'analisi, che nella *Vita in tempo di pace* partiva dall'*Homo neandertaliensis*, qui si restringe alla ricostruzione delle vicende dei fornaciai, poi roboti, di Valle Aurelia, la cosiddetta Valle dell'Inferno, storica borgata romana e avanguardia comunista. Sfruttati e sottopagati gli operai delle fornaci sono gli unici abitanti della città che l'autore stima: «come tanti piccolo-borghesi intellettuali falliti prima di me, mitizzo il faber proletario, che rispetto a me è anti-materia al cui contatto mi anniento» (ST 102). Portatori di una storia spesso misconosciuta e dimenticata, a loro Pecoraro dà la parola in prima persona nel tentativo di recuperare una testimonianza più vera e

incorrotta del nostro passato comunista. Nella descrizione di questi operai e della loro dignitosa fatica non c'è populismo. Le istanze rivoluzionarie di cui si fanno portatori sono quelle che hanno dominato il '900, sul quale l'autore stesso si è formato e che ormai non sono più operanti nel nostro presente post-industriale.

A ben vedere, il tema portante del libro, approfondito a più riprese e da varie angolazioni, è la dismissione del mondo industriale e il conseguente cambiamento nel tempo del paesaggio urbano e con esso della società. In questo percorso vengono registrate tre fasi: il lavoro artigianale a partire dalle fornaci del '500, la produzione industriale capitalistica e infine il mondo post-industriale presente. Lo sguardo dell'autore registra costantemente come la progettazione urbanistica-architettonica della città rispecchi nei secoli la mentalità della società che di quei piani si fa promotrice. Nel '700 Roma è una città «viva & complessa, dove la volontà di dare forma alla pappa edilizia medievale aveva prodotto episodi unici di disegno urbano e monumenti esemplari. La città era l'auto-celebrazione di poteri assoluti, brutali, ma colti» (ST 48). È più di un secolo dopo, con il passaggio della città a capitale del Regno che

i suoi tessuti urbani venivano espandendosi secondo tracciati logici a maglie regolari, di solito con andamenti paratattici o ipotattici [...]. Per secoli la Città di Dio era stata maestra di sintassi urbana [...] Ma in questa nuova fase puramente espansiva, l'arte di costruire la città forse per la prima volta emanava, invece che da auto-celebranti aristocratici colti, da risoluti speculatori e da urbanisti pragmatici: doveva soddisfare le esigenze di nuove classi sociali e si muoveva su schemi più semplici e democratici che nel passato (ST 66).

Esito di queste trasformazioni è lo Stradone di oggi, «un prodotto dello pseudo-modernismo urbanistico, ambiguo e farlocco, secondo cui fu costruita l'espansione post-bellica della Città di Dio» (ST 96). Frutto di una crescita incontrollata/mal pianificata, lo Stradone si presenta come un «luogo terminale»(13) abitato da pensionati che non hanno nessun merito se non quello di avere in qualche modo contribuito a mandare avanti il paese e che ora, come ricompensa, pretendono che lo Stato impieghi le sue risorse per allungare il più possibile la loro vita. Interessati solo al calcio e alla sopravvivenza, gravitano insensatamente intorno al Bar Porcacci, unico riparo per gli anziani emarginati della zona.

Se è vero che l'aspetto della città è debitore della *forma mentis* della società che la costruisce e la abita, per Pecoraro è anche vero il contrario: è la città a plasmare l'animo dei suoi abitanti. La relazione biunivoca è esplicitata fin dalla *Vita in tempo di pace*: «Ogni luogo forma a modo suo la mente dell'autoctono e la segna per sempre [...] La città dove siamo nati, o dove viviamo sin da piccoli, è lei ad abitarci, è lei che ci usa come organismo-ospite per riprodursi» (VTP 395-397). È proprio in una prosa breve significativamente intitolata "Forma urbis & forma mentis" che Pecoraro spiega come dall'essere nato in un «quartiere geometrico» gli sia derivata l'«ossessione per la geometria, ma soprattutto per l'esattezza» (QAP 45) e di conseguenza il fastidio per il mal fatto e l'approssimato. È questo fortissimo legame tra la forma della città e la mente dei suoi abitanti che motiva il salto metaforico dallo Stradone all'intera società. La tesi di partenza è chiarissima: «la città demmerda è un'incerta, auto-celebrante, messa in figura della gente demmerda che ci abita e che la costruisce» (ST 19). Il discorso sull'oggi è costantemente filtrato dall'analisi urbanistico-architettonica dei luoghi e, come ribadisce Donnarumma, l'autore protagonista «cerca nelle forme del quartiere i segni di un'idea di società, e nell'urbanistica il volto materiale della storia»(14). Il modo di costruire e vivere la città si fa chiave di lettura per comprendere meglio la nostra storia. La caratteristica costitutiva dello Stradone, spazio indeciso, limbo sospeso e defunzionalizzato, si riflette nella società di oggi caratterizzata da uno stato perenne di Ristagno in cui «non ci inventiamo nulla, non sappiamo nulla e non ci interessa niente» (ST 127). La Roma di Pecoraro sta per l'Italia intera e per l'Occidente tutto(15).

«Terzo paesaggio, cioè abbandono sospensivo»

Come sottolinea Emanuele Zinato, «il solo problema ancora del tutto aperto in epoca ipermoderna tra quelli delineati dagli approcci benjaminiani alla metropoli, è il problema della percezione»(16).

La memoria del paesaggio di ieri si sovrappone e condiziona la percezione del paesaggio di oggi creando una sorta di spazio terzo risultante dall'interazione non pacificata tra passato e presente, rappresentazione e percezione, realtà e leggenda. La memoria e la storia entrano in collisione con i luoghi restituendoci, con un'analisi lucida e onesta, il disagio spaziale e morale di abitare un tempo granulare in cui passato-presente-futuro si fondono ed esitano.

È questa compresenza tra mancanza ed eccedenza di senso che rende lo Stradone una nicchia di emarginazione e resistenza, un «terzo paesaggio» (ST 68) non più natura né artificio. Come spiega Gilles Clément nel suo *Manifesto*, «in ambito urbano [i residui] corrispondono a terreni in attesa di una destinazione o in attesa dell'esecuzione di progetti sospesi per ragioni finanziarie o per decisione politica»(17). Lo Stradone si classifica così come spazio residuale, un luogo indeciso tra un incarico terminato e una funzione che deve essere ancora assegnata, frammento di spazio sospeso che raccoglie «una diversità biologica che non è a tutt'oggi rubricata come ricchezza»(18). «La resistenza del Quadrante a farsi assorbire e omologare dagli pseudo-tessuti circostanti, l'ha reso una specie di sacca autonoma» (ST 29): è questo spazio così tipico e allo stesso tempo così delocalizzato che si fa corrispettivo del ristagno sociale e contemporaneamente di un immobilismo della Storia in cui tutto cambia per restare in fin dei conti identico. Diversamente dal non-luogo postmoderno, spazio anonimo e commerciale caratterizzato in ogni nazione da tratti standardizzati e perciò interscambiabili, lo Stradone si configura come un *terrain vague*(19), uno spazio tipico dell'ipermodernità e quindi ibrido, né artificiale né naturale, né città né campagna, un insieme che «non appartiene né al territorio dell'ombra né a quello della luce»(20), ma ad entrambi contemporaneamente, un'assenza che deriva da un eccesso di senso. Pecoraro si fa così portavoce di uno sguardo archeologico(21) che si configura dal punto di vista temporale e spaziale come scienza dei margini. Se «della Storia si dovrebbe conservare tutto» (ST 90), coerentemente con un'idea di «magazzino»(22) o «bazar»(23) di resti e frammenti che provengono da un passato 'altro' rispetto al continuum lineare e teleologico tramandato dalla storiografia dominante, anche dal punto di vista spaziale sono gli elementi residuali a catturare l'occhio del locutore. Come il filosofo Jean-Luc Nancy nel foto-testo *La città lontana*(24) tenta di cogliere la profonda essenza dello spazio soffermando l'attenzione su quei luoghi della città a cui di solito nessuno presta cura (traffico, spazzatura, angoli di spaccio...), così Pecoraro «osserv[a] con attenzione i cassonetti della spazzatura, la loro forma tecnica, i parapetonali, [...] le reti metalliche, i bandoni verticali orizzontali obliqui, le lamiere piegate [...] i muri dipinti e ri-dipinti, scrostati [...]» (ST 40-43). L'anafora del verbo sensoriale «osservo» esaspera la funzione visiva dell'autore-personaggio: l'occhio dell'autore si posa su tutti gli elementi della strada, anche e soprattutto i più insignificanti, che attraverso la dettagliata elencazione/descrizione subiscono un processo di risignificazione. Se Valentino Baldi nell'analisi del trattamento dello spazio urbano in varie opere di narrativa breve contemporanea parla di un'operazione di «risemantizzazione dello spazio»(25) che permette al luogo abbandonato e dimenticato di acquistare una nuova aura grazie alla letteratura, si può forse dire che l'ossessione di Pecoraro per il mal fatto cela una sorta di anti-estetica dell'abbandono. Le rovine del paesaggio non sono richiamate sulla pagina con l'occhio nostalgico di chi vuole confrontare le glorie del passato alla desolazione presente, ma perché urtano la sensibilità «artistica» del protagonista che in esse vede l'emblema dello sfacelo generale. Ciò che muove l'autore nella meticolosa descrizione è l'indignazione e il fastidio, non il rimpianto per il tempo che fu, né la volontà di un qualche riscatto. È vero che lo Stradone, al pari del mattatoio di Petriagnani(26) e Giartosio(27) analizzati da Baldi, acquista grazie alla sua narrazione nuovo interesse e una funzionalità secondaria, ma il paesaggio riceve un significato sociale e ulteriore non di per sé, ma solo agli occhi dell'autore-locutore che con le sue ossessioni personali e idiosincrasie ne fa una metafora di una condizione esistenziale desolante e senza scampo. Già Michael Jakob aveva richiamato l'attenzione sull'aspetto relazionale del paesaggio inteso come una «rappresentazione in relazione spaziale con la natura»(28), il prodotto di un rapporto che si instaura tra un soggetto percipiente e la natura circostante. Anche qui troviamo al centro la percezione dello spazio da parte dell'io e ciò che più conta è il suo giudizio parziale e personale sui luoghi: «In questi anni dalla mia postazione ho visto un paesaggio immobile e però punteggiato da micro-avvenimenti significativi, ma solo per me» (ST 69). L'io si rispecchia nel paesaggio in un rapporto di necessità osmotico che l'autore esplicita fin dall'inizio («Mi piace la vista sulla montagnola smozzicata di creta qui davanti.

La sua desolazione mi pare corrispondere alla mia» ST 17) e su cui ritorna, a spirale, alla fine del libro («Insomma lo Stradone esiste. Perché se non esiste lui non esisto nemmeno io e il mondo e l'intero Universo scomparirebbero nel tempuscolo necessario alla cognizione di questo fatto» ST 437).

Come sottolinea anche Andrea Cortellessa nella sua recensione apparsa sul blog Doppiozero: «Pecoraro può dire “Io sono Roma” (o, magari, “Io sono Valle Aurelia”). Perché se ogni territorio, in letteratura, è uno spazio affettivo e mentale, nell'opera di uno scrittore il mondo coincide – se è uno scrittore vero – con se stesso»(29).

Conclusioni

Se nella *Vita in tempo di pace* la rigida struttura imponeva al discorso una forte spinta verticale data dall'incastro alternato tra la storia personale del protagonista, narrata seguendo una temporalità retrograda, e la storia dell'ultimo giorno di vita di Ivo Brandani, qui il collante non è la consecuzione narrativa. Come precedentemente sottolineato, lo Stradone è il paradigma del Ristagno Sociale: a Roma le cose esitano, le promesse di cambiamento stazionano negli uffici sotto un mare di scartoffie e nulla di davvero rilevante cambia. Dell'argilla del Quadrante sono fatti i mattoni con i quali si è costruita la capitale, così come lo Stradone è il nucleo tematico da cui nasce e su cui si regge tutta l'impalcatura del libro. La riflessione è sempre innescata dal paesaggio e trova nella memoria degli spazi la materia per procedere.

Come evidenzia René Audet, il legame tra rappresentazione del paesaggio e forma saggistica è profondo: «Explorer le lieu, c'est aussi considérer, raconter son propre espace intérieur. [...] Le dialogue entre un espace intérieur et la lecture d'un lieu trouve à s'incarner dans la forme même de l'essai. C'est de fait sous le mode du reflet qu'il transparait: l'essai reflète l'espace intérieur, le parcours (erratique) de la pensée»(30). Il paesaggio nei testi saggistici raramente ricopre un ruolo meramente decorativo e lo spazio non si limita a una funzione prettamente referenziale, come spesso può accadere invece nei testi narrativi: «les lieux dans l'essai ne sont jamais des paysages sans rapport à l'humain; au contraire, ils se présentent toujours comme des miroirs, les traces d'une culture, d'une perception»(31). Spazio interiore e spazio esterno si saldano e si richiamano reciprocamente: la necessità di costruire ed esporre la propria soggettività va di pari passo con il bisogno di inserire la propria esperienza privata in un orizzonte più ampio e collettivo. Entro questa prospettiva *Lo Stradone* sfrutta appieno la funzione del saggio personale, una forma di scrittura in cui l'autorappresentazione del sé si interseca e si mescola con la riflessione sul mondo, nel suo essere un “discorso situato” che – come mostrato in precedenza – trova proprio nella posizione parziale della voce che osserva e che parla il suo punto di forza e la sua possibilità di dire qualcosa di decisivo sul presente.

Con le dovute differenze, si può richiamare qui quello che Carla Benedetti aveva già notato analizzando alcune tendenze narrative di Gadda: «tutti questi elementi, sociali e “naturalisti”, sono tenuti assieme, in un unico grembo, non separati e ripartiti tra primo piano e sfondo»(32). Come nella *Cognizione del dolore*, anche nello *Stradone* lo spazio si sottrae alla funzione di mera scenografia di ambientazione delle vicende umane, e lo sfondo si allarga fino ad inglobare la città, le vicende dei singoli, la storia culturale e quella naturale. Seguendo la linea che Benedetti traccia da Gadda fino ad Antonio Moresco, questa «vertigine dello sfondo è una delle facce del “senso del complesso”»(33) ed è a questa genealogia dunque che si aggiunge Pecoraro, insieme ad altri autori che ambiscono oggi a dare un significato a questa complessità.

Lo Stradone in fin dei conti non è altro che il corrispettivo spaziale del «post-Novecento», la «terra di nessuno di un secolo nuovo che sa di vecchio» (ST 440). E non a caso la metafora per definire il tempo è ancora una volta spaziale. Il tempo lungo delle galassie e dell'universo è schiacciato fin dall'incipit sul tempo breve e immobile del presente e la similitudine è esplicita:

Il telescopio spaziale Hubble per decenni ha orbitato attorno alla terra, ha scrutato il nero che chiamiamo Universo, ne ha scelto una porzione più nera delle altre dove pareva non ci fosse niente, un rettangolo di cielo il cui lato più lungo è qualcosa come un decimo del diametro del disco lunare visto da qui. [...] Ciò che vediamo è un fermo immagine, una proiezione nel presente, di oggetti celesti

esistiti nel passato, alcuni dei quali nel frattempo morti o fuggiti o profondamente trasformati o reciprocamente fusi o esplosi dispersi finiti scomparsi. [...] Come nel tassello di città che insiste sullo Stradone: anche qui vedi presenze umane diacroniche, solo apparentemente viventi nel medesimo intervallo spazio-temporale, solo apparentemente somiglianti, ma in realtà lontanissime tra loro come mentalità percezione e visione del reale contemporaneo (ST 11-12).

Coerentemente, nel finale, la difficoltà di afferrare il senso dello Stradone, del Quadrante, del Forno Hoffmann e dell'intera Città di Dio è ricondotta all'idea quantistica della struttura a schiuma di cui si dice sia fatto lo Spazio. Si parte dall'Universo-Stradone e lì si ritorna.

Giorgia Gherzi

Note.

- (1) Non riprendo qui l'etichetta, seppur pertinente, di "Spatial Turn" perché richiederebbe un approfondimento che esula dagli spazi e dagli intenti di questo lavoro. Rimando però a testi fondamentali quali, anzitutto, quello del geografo E. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Wiley-Blackwell, Londra 1996. Inoltre si veda: J. Levy, *Le tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Belin, Parigi 1999; G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008; G. Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, "Quadranti" I, 1, 2013, pp. 31-36.
- (2) V. Baldi, *Raccontare la città. Narrativa breve e spazio urbano nella letteratura italiana contemporanea*, "Allegoria", 69-70, 2014, p. 62.
- (3) T. Giagni, *Roma: periferie, narrazioni, appunti*, "TU Tracce Urbane - Rivista Italiana Transdisciplinare di Studi Urbani", II, 2017, p. 144.
- (4) E. Ilardi, *La capitale delle storie. Roma come contesto narrativo*, "TU Tracce Urbane - Rivista Italiana Transdisciplinare di Studi Urbani", II, 2017, p. 53.
- (5) E. Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Laterza, Roma-Bari 2004.
- (6) F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Ponte alle Grazie, Firenze 2013. D'ora in poi, nelle citazioni a testo, abbreviato VTP.
- (7) Id., *Lo stradone*, Ponte alle Grazie, Firenze 2019. D'ora in poi, nelle citazioni a testo, abbreviato ST.
- (8) Id., *Questa e altre preistorie*, Le Lettere, Firenze 2008, p. 39. D'ora in poi, nelle citazioni a testo, abbreviato QAP.
- (9) Pecoraro stesso dichiara: «Preferisco concentrarmi sulle vicende collettive, sul tempo che abbiamo attraversato. E allora, forse questo interesse per una realtà che non sia solo privata deriva anche dalla mia formazione di architetto». L'intervista del 03/09/2019 è disponibile online al sito <http://www.arcanestorie.it>.
- (10) F. Pecoraro, *La città immobile*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", LXIV, 1987, p. 92.
- (11) R. Donnarumma, Recensione a F. Pecoraro *Lo stradone*, "Allegoria", 80, 2019, p. 192.
- (12) G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Liguori, Napoli 2010, p. 4.
- (13) L. Marchese, *La fine dello 'Stradone': su Francesco Pecoraro*, "La balena bianca" (<https://www.labalenabianca.com/2019/05/13/la-fine-dello-stradone-francesco-pecoraro/>), 2019.
- (14) R. Donnarumma, Recensione a F. Pecoraro *Lo stradone*, cit., p. 192.
- (15) Ilardi scrive: «Roma è simultaneamente paese e metropoli; provinciale e universale (raramente nazionale)». Cfr. T. Ilardi, *La capitale delle storie. Roma come contesto narrativo*, cit., p. 60.
- (16) E. Zinato, *Cartografie indicibili e visibili macellerie: Cosa cambia di Roberto Ferrucci*, in Davide Papotti, Franco Tomasi, a cura di, *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Peter Lang, Bruxelles 2014, p. 134.
- (17) G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, a cura di, F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005, p. 19.
- (18) *Ibidem*, p. 11.
- (19) Va però detto che manca completamente la connotazione utopica che è invece presente nella definizione di Clément.
- (20) G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, cit., p. 10.
- (21) L'aggettivo archeologico è qui usato nel senso impiegato da Calvino e da Celati e non ha niente a che fare con l'antipatia esibita da Pecoraro per gli archeologi che «sanno dell'Antico, che ne hanno fatto un perverso mestiere e, conseguentemente, lo venerano come prima fonte del loro sostentamento materiale». In più punti si legge il fastidio per le rovine che «strozza[no] ancora il presente di Roma, soffocandone l'esigenza di costruirsi ciò che le serve nel futuro, di dispiegarsi nel contemporaneo invece che piagarsi di antico» (QAP 63).

- (22) I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in Id. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 320-323.
- (23) G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id. *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1975, pp. 197-227.
- (24) J-L. Nancy, *La città lontana*, a cura di, P. Di Vittorio, Ombre Corte, Milano 2002.
- (25) V. Baldi, *Raccontare la città. Narrativa breve e spazio urbano nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 73.
- (26) S. Petrigiani, *E in mezzo il fiume. A piedi nei due centri di Roma*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- (27) T. Giartosio, *L'O di Roma*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- (28) M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005.
- (29) A. Cortellessa, *Francesco Pecoraro, un'apocalisse lentissima*, "Doppiozero" (<https://www.doppiozero.com/materiali/francesco-pecoraro-unapocalisse-lentissima>) 2019.
- (30) R. Audet, *Tectonique essayistique. Raconter le lieu dans l'essai contemporain*, "Dérives de l'essai", XXXVII, 1, 2005, p. 127. Traduzione mia: Esplorare un luogo è anche considerare, raccontare il proprio spazio interiore. [...] Il dialogo tra uno spazio interno e la lettura di un luogo si trova incarnata nella forma stessa del saggio. È infatti nella modalità di riflessione che traspare: il saggio riflette lo spazio interiore, il percorso (errante) del pensiero.
- (31) *Ibidem*, p. 125. Traduzione mia: I luoghi del saggio non sono mai paesaggi estranei all'uomo; al contrario, si presentano sempre come specchi, tracce di una cultura, di una percezione.
- (32) C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 25.
- (33) *Ibidem*, p. 26.

ESSERE L'AUDIOFONO: APPUNTI SU UN RACCONTO DI GIORGIO FALCO

In una bellissima antologia del 2016, *Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi*, compare un racconto che rivela, forse in modo più trasparente di quanto non avvenga nella produzione maggiore, alcuni dei presupposti impliciti della narrativa di Giorgio Falco. *Breve confessione di un audiofono*(1), fototesto caratterizzato dalle fotografie di Sabrina Ragucci – quindi un esperimento di autorialità condivisa – presenta infatti una serie di tratti caratteristici tanto rimarchevoli, al di là di alcune lievi – ma estremamente rivelative – difformità rispetto ad altre più tipiche scelte autoriali, da renderlo, pur nella sua natura extravagante, un caso davvero esemplare. Non da ultimo per il fatto che questo breve racconto, corredato da una importantissima intervista, riguarda programmaticamente la rappresentazione dello spazio, che in Falco riveste un ruolo particolarmente importante(2).

Ora, poiché è vero che i luoghi sono al centro di tutta la antologia del 2016; ma è altrettanto vero che il tentativo di una restituzione critica, nonché dello spirito dei tempi, anche di quello dei luoghi, è una parte rilevante della narrativa di Falco, ivi comprese le opere realizzate in collaborazione con Sabrina Ragucci, può essere sorprendente registrare come a condurre la narrazione in prima persona riguardo ai luoghi in cui il testo è ambientato, non è, come in altri libri di Giorgio Falco, una istanza di enunciazione umana, storicizzabile nella sua esistenza (e a cui pertanto si potrebbe attribuire, a tutta prima e per molti versi, una funzione testimoniale), ma piuttosto una voce meccanizzata e sintetizzata, quella appunto dell'audiofono che dà il titolo al racconto. Una voce non umana, infatti, come potrebbe testimoniare il senso di un luogo? Qual è pertanto il senso di questa particolare scelta che, così come si configura, nel suo spiccato carattere antirealistico, stante la sua eccezionalità, sembra immediatamente acquisire una sorta di valore allegorico?(3)

C'è poi un fatto, interessantissimo: mentre le foto di Sabrina Ragucci possono interessare, a tratti, almeno alcuni lembi di natura, ma sottolineandone la dimensione residuale, il testo di Falco sembra non lasciare più spazio alcuno alla dimensione della natura, e anche a quella del paesaggio come abitualmente inteso nella narrativa italiana. Anche l'unico frammento in cui lo sguardo sembra aprirsi al vedutismo, con la descrizione di un orizzonte, ciò che emerge è sempre e comunque una serie di tratti di antropizzazione: «Sulla sommità, durante le giornate estive e primaverili, brilla la geometria dei campi dell'entroterra, e di quelli che si estendono fino all'orizzonte, fino alla linea del mare. Se guarderete a metà, troverete il serpentine d'asfalto della Romea e vi renderete conto che il tracciato di questa strada non è pericoloso: ha pochissime curve e tanti rettilinei tranquilli» (BCA, 106). La natura sembra così letteralmente cancellata, barrata dalla presenza dell'uomo, dalle forme dell'antropizzazione.

Coerentemente con questa cancellazione della natura, che in Falco è letteralmente ciò che non può più essere rappresentato, e in quanto tale quasi etimologicamente osceno, la voce di Falco sceglie di travestirsi da mezzo meccanico. Questo accade peraltro con l'interessante risvolto della (volutamente) forzosa istituzione di una sorta di apparente continuità ideologica tra il *medium* (la macchina fotografica) che presiede empiricamente alla produzione delle immagini incluse nel libro e lo strumento di riproduzione vocale e iconico (l'audiofono proietta per chi paga anche una sequenza di immagini) disumanizzato che finzionalmente ne produce il testo. Globalmente, la situazione di enunciazione finzionalizzata nel libro, insomma, che è un'enunciazione dotata di un carattere semantico tanto quanto di un carattere visuale, troverebbe un perfetto rispecchiamento (e anzi una sostanziale giustificazione realistica nella funzionalità dell'audiofono), stante il carattere iconotestuale del brano.

L'intero testo – o per meglio dire la sua parte più consistente, che fa seguito a una breve sorta di prologo, non demarcato però da segnali tipografici – si trasformerebbe quindi nella trascrizione (mimetica) di una performance non umana. Desoggettivazione, disumanizzazione insite nello strumento da cui deriva l'enunciazione darebbero però in fin dei conti vita a una sorta di performance parresiasica. Non è un caso che con sottile umorismo, l'autore scriva, quasi al termine della breve introduzione in cui cede la parola all'audiofono, ma già in qualche modo trasformandosi: «Mi scuso anticipatamente con le autorità ecclesiastiche se alcuni contenuti dovessero offendere la sensibilità religiosa, ma è difficile sconfiggere la mia indole meccanica» (BCA, 98). A questa

indole meccanica – una sorta di natura non naturale – obbedirebbe allora una irredimibile pulsione all'enunciazione della verità: e in questa sorta di perfetto ossimoro (come può essere, in effetti, l'indole, *meccanica*, e come si può però non riscontrare tratti di meccanicità in ciò che l'indole induce a fare), in effetti, alligna anche il segreto di un'identità narrativa e di una presa di parola che vuole costituirsi non solo attraverso una spoliatura di identità ma anche come ibrido tra elemento meccanico e elemento umano (come del resto avviene sempre nel caso di uno scatto fotografico), con il risultato di ottenere una visione più lucida sul mondo, per via di una sorta di raffreddamento e di una rinuncia all'egotismo.

A partire da questa sostituzione ironica(4) di identità la narrazione, che ha a questo punto per protagonista non tanto l'abbazia di Pomposa quanto la statale Romea, si sviluppa oscillando tra un presente che parifica l'autoriferimento metatestuale (*essere l'audiofono*) con il presente assoluto della *doxa*, e una serie di tempi passati che producono, sulla superficie del piano di enunciazione, una continua increspatura, sfaccettandolo continuamente. A ricordare la natura particolare del dispositivo di enunciazione intercorre l'interpellazione del lettore, alla seconda plurale: «Ma torniamo alla nostra abbazia. Anche voi avrete notato l'armonia dell'edificio» (BCA, 101). Le forme di contatto e la funzione fatica, marcata dall'indicativo futuro anteriore in modalità epistemica, trattando il lettore con ironica deferenza, sembrano in realtà sottolineare la natura di congegno parodico o comunque riflessivo di questo testo. Né è un caso che proprio a questo punto si collochi la riproduzione di una – la prima – delle immagini di Sabrina Ragucci. Inquadrato entro una cornice bianca che assimila le foto a una continuazione del testo scritto (le foto appunto si sistemano nello stesso spazio tipografico del testo scritto), lo scatto raffigura un personaggio (l'autore del testo?) seminascondito da un cipresso. Anche in questo caso, la foto sembra voler richiamare l'attenzione del lettore, in una chiave che potrebbe essere definita allegorica, sul dispositivo d'enunciazione, denunciando una doppiezza dello spazio *tipografico* che in fin dei conti restituisce o riproduce la doppiezza dello spazio enunciativo e assieme di quello *topografico*.

La foto, rompendo il riferimento realistico ai luoghi, non espleta alcuna funzione illustrativa: realizza anzi e introduce un contropercorso di enunciazione, che pragmaticamente sembra intonare un controcanto al discorso; o meglio, sembra qualificare come di secondo grado il discorso stesso, svelando in modo ancora più chiaro la natura fredda e distaccata – ossia ironica – delle forme di contatto e della funzione fatica. Infatti, proprio mentre viene richiamata all'occhio del lettore la centralità a livello discorsivo dell'abbazia (ma proprio il lettore dalla visione dell'abbazia è escluso, per lo meno mentre legge il racconto), viene messo al centro dell'immagine un simulacro dell'autore, la cui silhouette pertanto, con la sua astanza, ha il potere di contraddire in fin dei conti l'assunto centrale del testo, ossia la missione di «essere l'audiofono». Messa in contraddizione che acquisisce allora un valore ancor più potentemente ironico.

Questa dimensione ironica, da operetta morale, risulta ancora più marcata a uno sguardo più approfondito sulle retoriche finzionali con cui si dispiega la voce del narratore. Infatti, bisogna ammettere che il dispositivo di enunciazione che consente la presa di parola all'audiofono è molto più complesso rispetto quanto fin qui rilevato. Nelle prime due pagine di testo, un'istanza di enunciazione riconducibile istintivamente all'autore empirico (della parte scritta), con una sorta di enunciazione in presa diretta in cui il presente della scrittura coincide con il presente della percezione – un'enunciazione che in qualche modo ha quindi una sorta di stigma o radice lirica –, ci informa di trovarsi nell'abbazia di Pomposa, per poi indicare l'audiofono situato in un angolo scuro della chiesa. All'ascolto dell'audiofono la voce narrante lascia emergere il proprio disappunto: «La voce guida sembra quella di un documentario. Purtroppo devo constatare che, mentre scorre la sequenza dei cieli estivi e turchesi, quasi accecanti nel freddo dell'abbazia, la rassegna dei fatti registrati non evidenzia la cosa più significativa: fuori, a pochi metri da questo luogo di pace, c'è la strada più pericolosa d'Italia, una delle più pericolose del mondo» (BCA, 98). È a partire da questo dissenso di natura ideologica sulle modalità di rappresentazione dei luoghi, che Falco immagina di essere incaricato dalla curia di «scrivere la guida per l'audiofono; o meglio, sono stato incaricato di *essere l'audiofono* per spiegare la storia di questo luogo» (BCA, 98: corsivo mio), in una esplicita sostituzione di identità rispetto a quanto, data la sua natura meccanica, dovrebbe esserne completamente privo. Da questo momento in poi, peraltro, la sostituzione di identità comporterebbe il passaggio da una situazione di enunciazione scritta a una di scritto-parlato: il passaggio, cioè, a un

altro medium dell'enunciazione. Essere l'audiofono per raccontare la storia di un luogo: ma è da subito chiaro che essere l'audiofono significa immediatamente – come certe spie già rilevate sembrano suggerire – istituire la parodia di un discorso, quello commercial-turistico che, proprio in un luogo di culto, tenta di far lucro sull'immenso e irrisolto sforzo vitale, nella Storia, di chi appartiene a una condizione di minorità(5).

La storia di un luogo: in questa locuzione, di cui non avvertiamo più la natura ossimorica, paradossale (impasto di due piani, spazio e tempo, in cui uno prende senso dall'altro), giace allora un rovesciamento; un soggetto sembra rinunciare a sé stesso proprio nel momento in cui cerca di esplorare con la massima fedeltà il senso del mondo che in quel momento lo circonda. Essere l'audiofono, dare vita alla parodia di quel discorso, significa rivelare il senso di tutta una serie di virtualità espresse e inosservate che allignano nei luoghi da sempre.

La finzione di questa rinuncia all'identità (essere l'audiofono), in un certo senso, prelude allora al tentativo di conferire/riconoscere un'identità ai luoghi stessi. Perché appunto spiegare la storia di un luogo sembrerebbe una modalità per attribuire ai luoghi una forma, unitaria, coerente e continua, a una serie di tratti identificanti dislocati nello spazio e nel tempo: «l'acquario plausibile entro il quale i personaggi d'invenzione sguazzano impauriti e sconfitti, vittoriosi e incolumi, insieme ai grandi e provvisori dominatori della Storia»(6). Il trattamento dei luoghi dato dall'audiofono/Falco mostra che questi opera una sorta di attribuzione di identità, un'identità che emerge fingendo coerenti tratti che si dimostrano contraddittori a livello storico. Un'attribuzione studiata, allora, con l'obiettivo di apparecchiare quello che si potrebbe definire una sorta di enunciazione dei luoghi stessi: forse l'obiettivo segreto di tutta la narrativa di Giorgio Falco(7).

Ma questa enunciazione dei luoghi non può naturalmente che scaturire da una adeguata e accurata prospezione della dimensione auratica che tracce, relitti e rovine del tempo che passa lasciano sui luoghi stessi. Dimensione auratica – di tipo identitario – che è parodicamente allusa e compendiata nella menzione della reliquia:

Avete visto una reliquia. Se fossimo in un qualsiasi centro storico italiano, la reliquia sarebbe usuale: la tibia di un uomo divenuto santo. Non siamo in un sonnolento centro storico, ma lungo la strada più pericolosa d'Italia. E così, nonostante la tibia di San Guido sia incorniciata da dodici cristalli e dodici sfere d'ametista; nonostante la tibia di San Guido sia appiccicata a una stoffa di seta blu indiana lavorata con fili e ricami d'oro, ornata con dodici grosse stelle a fiore, perle d'acqua dolce e di mare, sfere d'oro indiane con piastrine dorate e punzonate, incorniciata come nel giardino celeste; nonostante accada come con la carne animale, servita assieme a intingoli e sughi non tanto per esaltarne il sapore, quanto per occultarne l'origine; ecco, nonostante ogni possibile depistaggio, a pochi metri da me c'è un osso che rimanda all'impatto, alla fisicità dello scontro, alla Romea (BCA, 106).

Se l'osso diventa il segnacolo, in fin dei conti, tanto in Hegel come in Marx, dell'astrazione («lo spirito è un osso»), dato che tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria, Falco sembra restituire l'astrazione(8) alla sua natura violenta, fisica.

Tanto che in un passaggio cruciale, attraverso la mimesi parodica dei movimenti di astrazione che abitano il discorso del capitale, l'audiofono mostra come i procedimenti di astrazione interessino persino il fondamento corporeo dell'esistenza, vita e morte: «Nel 2006, uno degli ultimi anni rilevati, la percentuale calcolata dall'Automobile Club d'Italia era di 1,70 incidenti a chilometro, ovvero di 0,17 morti per chilometro, mentre 0,10 era il numero di morti per incidente: per avere un morto intero, insomma, occorreavano dieci incidenti» (BCA, 108). Dopo la violenta e parodica ironia, dal marcato valore comico(9), sottesa a questo frammento, ecco allora l'audiofono restituirci la consapevolezza materiale di come sia l'astrazione stessa a uccidere:

È semplice raggiungere il target. Furgoni, camion in fiamme dopo uno scontro, l'incendio esteso fino ai resti della pineta; moto contro camper, il mezzo squarciato, le suppellettili sparse sull'asfalto, in mezzo al sangue del centauro; roulotte staccatasi dal gancio di un'auto vaga impazzita prima di investire due moto guidate da quarantenni spagnoli sopraggiungenti nel senso di marcia opposto; ragazzi bolognesi su un'utilitaria accartocciata sotto il rimorchio di un camion; l'ultimo pomeriggio di sole passato a giocare in spiaggia, in un autunno straordinariamente mite, da una bambina di tre anni, esanime nel seggiolino posteriore (BCA, 108).

Mentre la lingua qui, evidentemente desunta da tioletti e stralci di giornale, è ancora soggetta a processi di trasformazione che riducono attraverso disumane generalizzazioni i soggetti a categorie generali (i quarantenni spagnoli, i ragazzi bolognesi, il centauro, la bambina di tre anni), è soprattutto la procedura enumerativa e asindetica a restituire la sequenza alla sua materialità tragica: proprio attraverso l'imitazione dei processi stessi di astrazione che continuamente abitano il discorso del capitale.

Questo peculiare materialismo dell'astrazione sembra avere per oggetto soprattutto tutti quei processi di destorificazione che abitano la nostra vita e attraversano i luoghi. Anche la destorificazione è in fin dei conti parte del movimento di astrazione, smaterializzazione della violenza dei processi storici tipica della società neocapitalista. Per dirla con de Martino,

Ora il «passo indietro» mitico è una tecnica di destorificazione, per cui l'iniziativa storica del qui e dell'ora (con la sua concreta responsabilità) veniva occultata o mascherata, e in tal modo dischiusa, come se fosse la ripetizione di una iniziativa primordiale [...] Stare nella storia come se non ci si stesse, ecco che cosa esprime il passo indietro della iterazione rituale del mito. D'altra parte se il mito attenua, occultata, riduce, maschera la storicità del divenire (e quindi protegge dal tempo che avanza) esso costituisce un orizzonte di configurazione, di fermata e di ripresa rispetto al ritorno irrelativo del passato, dalla ripetizione come aspetto fondamentale della crisi della presenza. Il mito dunque assolve una duplice funzione protettiva: dalla proliferazione storica del divenire, dalla ripetizione del passato non oltrepassato, e che torna come estraneità psichica indominabile (fine del mondo).**(10)**

Ecco allora che Falco pare mostrarci il segreto intento di tutta una sua opera di demistificazione: «stare nella storia *proprio come se ci si stesse*», esibendo le cicatrici materiali che la storia lascia sui luoghi stessi, cicatrici materiali che appaiono soprattutto in forma di contraddizioni. I luoghi stanno nella storia e ne sono attraversati, e il narratore dei luoghi deve assumere una sorta di punto di vista trascendente, alto rispetto al piano in cui si trova il lettore:

È terminato il tempo di 1 euro. A meno che non vogliate ricominciare daccapo, vi devo lasciare alla vostra vita. Torno alla mia pausa di audiodono. A quarantotto metri di altezza, a picco sulla Romea, sembra impossibile crederlo: il puntino di lamiera in basso, identificato dal vettore nero che proprio ora si immette nel flusso automobilistico in attesa degli eventi – di un benedetto nulla quotidiano dal quale si esce illesi senza rendersene conto, senza una preghiera alle tre del pomeriggio, sono proprio io (BCA, 110).

In questa forma di astrazione che diventa una risposta per le rime al mondo del capitale, in cui si guadagna un orizzonte che vuole essere trascendente, una spiccata dimensione della narrazione è quella di assurgere a una visione quasi pancronica: ed ecco allora che Falco può saltare dal medioevo all'età moderna quasi senza soluzione di continuità. Questo orizzonte pancronico dell'istanza di enunciazione è accompagnato da un'interessante dinamica d'uso dei tempi verbali. Eccone un significativo *excerptum*:

Numerose personalità hanno percorso l'antica e la nuova Romea imbattendosi, anche solo per alcuni minuti, nell'abbazia di Pomposa. Sul finire dell'estate del 1321, quando ancora la stagione balneare doveva essere inventata, Dante Alighieri, già infiacchito psicologicamente dall'esilio, rientrava a Ravenna dopo un breve soggiorno veneziano. Come l'uomo dei nostri tempi, anche Dante percorreva la Romea: ignoriamo se a piedi, a dorso di mulo, o in carrozza. Il poeta si era aggravato proprio nei pressi dell'abbazia; stralotto dalla malaria, era arrivato a Pomposa in condizioni assai critiche, moribondo, forse già cadavere, prima che la salma venisse trasferita a Ravenna. In fondo, anche Dante Alighieri è una vittima della Romea (BCA, 101).

In poche righe, per descrivere un evento collocabile su un unico piano diacronico di continuità, l'autore usa il passato prossimo, l'imperfetto, e il trapassato prossimo: proprio quest'ultimo uso, ponendo l'enunciatore su un piano di trascendenza assoluta rispetto alla situazione di enunciazione, e invece di immanenza al testo, nella sua natura di tempo deittico-anaforico, trasforma il seguito della narrazione in un mondo possibile in cui tutto è già sempre accaduto**(11)**.

Ed è in effetti un po' questo il senso dei continui salti temporali presenti in questo racconto, in cui però tutti gli eventi che dovrebbero costituire un'evoluzione narrativa sono posti su un piano di

anteriorità (evitando quindi soprattutto il passato remoto): la catastrofe, la fine del mondo, la tragedia nei libri di Falco è già sempre mai avvenuta. Si legga come viene introdotta, poche righe sotto, la morte di Anita Garibaldi: «Alcuni secoli più tardi, destino analogo aveva avuto la ventottenne Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva» (BCA, 101). Vale la pena di notare anche, negli *excerpta* fin qui escussi, la presenza di un lessico stereotipo, che mostra una volontà di mimesi nei confronti della lingua di plastica tipica delle guide turistiche: l'uso dei tempi verbali, allora, interviene come un vero e proprio sigillo stilistico su questa testualità caratterizzata da una apparente rinuncia alla propria identità. L'uso dei tempi verbali serve allora a restituire il comico della Storia alla tragedia dell'attualità. Ma proprio in quanto di restituzione alla Storia si parla, quantunque nella sua forma negativa e degradata(12), la natura, e con questa in particolare la descrizione irenica di un paesaggio naturale non antropizzato, restano impraticabili.

Si potrebbe allora chiudere formulando una breve ipotesi. Questo particolare materialismo di Falco/Ragucci, parodico nei confronti della lingua stessa del capitale, si esprime in forme che sono state giustamente definite epiche. Accanto al tono epico, però, è forse lecito individuare altre due tonalità patemico-scrittoriale: da un lato appunto un tono comico, rilevato talora pure in sede di autocommento, che in un racconto come *Breve confessione di un audiodfono* è visibile fin dal titolo. Naturalmente, il comico è funzionale al ribaltamento della prospettiva del capitale ed esplica, come afferma l'autore stesso, una funzionalità politica spiccatissima. Dall'altro, è però rilevabile anche un altro tipo di tono. Se inconfondibile all'interno dei testi di Falco può emergere, nella misura in cui vengono rappresentati i luoghi, il segno di una struttura di presentazione della realtà tipicamente lirica, e se il lirismo in prosa si esplica solitamente nelle due tonalità dell'idillio (che richiede però la rappresentazione irenica dello spazio naturale) e dell'elegia(13), allora, il mondo e i luoghi di Falco, in cui il disastro è sempre già avvenuto, troverebbero nell'elegia (nella sua qualità di genere letterario che non rappresenta solo il lutto, ma il tentativo della sua elaborazione) una forma di espressione la più adeguata ed efficace (si pensi, in questo senso, al «romanzo del padre» che apre *Ipotesi di una sconfitta*).

L'elegia e l'epica, combinate assieme al comico per dare una risposta alla sussunzione sempre in atto nel mondo attuale, si rivelerebbero come strumenti cruciali per dare una voce agli sconfitti di quella guerra del capitale a colpi di astrazioni che tutti, inconsapevolmente, stiamo, nonché subendo, perdendo: e di questa sconfitta storica, in fin dei conti, emblema è anche la sparizione della natura.

Gianluca Picconi

Note.

(1) Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, *Breve confessione di un audiodfono*, in *Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Exòrma, 2016, pp. 97-110. Si citerà a testo con l'acronimo BCA immediatamente seguito dai numeri di pagina.

(2) Giuseppe Carrara benissimo scrive, su di un libro come *Condominio oltremare* in cui la dimensione della rappresentazione dello spazio è cruciale (e che presenta una serie notevole di tratti di continuità rispetto a BCA): «La rappresentazione dello spazio rimanda alla perdita dell'identità, all'anonimato, alla fine di un mondo sociale, ma contemporaneamente, è lì, esistente al di là di ogni percezione umana, nella sua materialità ed esistenza autonoma» (Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 268). Maria Rizzarelli, dal canto suo, afferma, riguardo al libro di Falco/Ragucci: «In altre parole, quel che le differenti trame verbovisuali di *Condominio Oltremare* e *Absolutely Nothing* rendono palese è la dimensione iconotestuale di una spazialità che si offre come un "testo" senza confini netti, che chiama in causa una capacità di lettura degli indizi multisensoriali, che sollecita una competenza ermeneutica intermediale» (Maria Rizzarelli, *Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo*, in «Narrativa», 41, 2019, p. 53).

(3) Di allegoria, riguardo a Falco, parlano numerosi critici, e in relazione a svariate delle sue opere. Tra gli altri, si vedano, in relazione all'ultimo libro, *Flashover* (Torino, Einaudi, 2021), Filippo Polenchi (*Giorgio Falco, incendio in fase matura*, in «Antinomie», 11/10/2020, reperibile alla URL: https://antinomie.it/index.php/2020/10/11/giorgio-falco-incendio-in-fase-matura/#_ftn4) e Stefano Colangelo (*Giorgio Falco, tra incendiari e pubblico nient'altro che un fiammifero*, in «Alias Domenica», Supplemento di «il Manifesto», 22 novembre 2020, 5).

(4) Il tratto ironico che per certi versi caratterizza BCA potrebbe apparire inusuale in Falco. Sul suo rapporto con l'ironia l'autore dichiara in un'intervista a Stefano Felici: «Mi sono sempre trovato a disagio con l'ironia. All'inizio degli anni Zero, avevo scritto un testo, finito in *Pausa caffè*. Un personaggio parlava di "aggressività canzonatoria", era la dinamica ironica, molto diffusa nei luoghi di lavoro: il confine minimo tra la risata e il ringhio, come se il labbro contenesse entrambi gli stadi. Il pathos mi interessa, lo uso, ma solo raffreddando la materia. Così per me diventa più urticante. Uno posa la mano, si aspetta l'ustione, e invece sente solo un prurito quasi sopportabile. Chi legge *Sottofondo italiano* non capisce bene se in un passaggio si alluda alla strage del treno Italicus, potrebbe essere qualsiasi cosa, potrebbe essere oggi pomeriggio mentre uno accompagna la figlia dal dentista, domattina mentre la stessa persona va al lavoro: il precipizio è sempre. Già con *La gemella H* avevo strappato la memoria al passato, per trapiantarla in un presente ansiogeno condannato a non diventare mai futuro. Il problema è che il potere utilizza il pathos, ma in una forma retorica ricattatoria. Quindi credo che non esista, nella narrazione dominante del mondo, un conflitto tra ironia e pathos: coesistono e hanno la stessa matrice (per usare un'espressione molto usata quando ero bambino, un'espressione da sottofondo)» (Stefano Felici, *Sottofondo italiano – intervista a Giorgio Falco*, in «il lavoro culturale», 8 ottobre 2015, leggibile al seguente URL: <https://www.lavoroculturale.org/sottofondo-italiano-intervista-a-giorgio-falco/stefano-felici/2015/>).

(5) Di un'epica della minorità parla Giorgio Falco, *L'epica dei minori*, in *Il racconto onesto. 60 scrittori, 60 risposte*, a cura di G. Fofi, Roma, Contrasto, 2015, pp. 113-114.

(6) Giorgio Falco, *L'epica dei minori*, cit., p. 113.

(7) Se ci si pensa, in effetti, tutti i testi di Giorgio Falco fanno leva sulla rappresentazione, a vari livelli di intensità, di luoghi prima ancora che di personaggi: il condominio di *Condominio Oltremare* (Roma, L'orma, 2014), ne è forse l'emblema più evidente. Ma in fin dei conti, la stessa Cortesforza è invenzione che dimostra l'attenzione cronotopica di Giorgio Falco.

(8) Una tendenza ai procedimenti linguistici di astrazione è stata magistralmente rilevata da Davide Colussi, *Una costante stilistica di Giorgio Falco*, in «il verri», 62, 2016, pp. 53-62. Al termine della bellissima intervista di *Con gli occhi aperti*, Sabrina Ragucci afferma: «Quello che fotografiamo non esiste. Anche questo viene da Antonioni: lui in *Deserto rosso* il paesaggio lo riprende dal vero ma lo ridipinge, lo rifotografa, lo rende altro da sé. A questa forma di astrazione dobbiamo molto» (BCA, 114). Astrazione contro astrazione: se il capitalismo possiede la capacità di far apparire astratti i legami materiali che innervano il nostro mondo, Falco/Ragucci sembrano ripagare il capitalismo con la stessa moneta.

(9) Il ribaltamento parodico del discorso del capitale è tanto forte da costituire un esempio di comico. Falco stesso, in riferimento a un altro suo testo, ha dichiarato: «Rivendico però l'uso del comico; per la prima volta sono dichiaratamente comico, anche se pure in passato, in altri libri, ho usato il comico. Uso il comico per essere ancora più politico. Ma mi fermo sempre un attimo prima dell'autocompiacimento, per non cadere, subito dopo, nel cliché. Ecco, fermarsi un attimo prima dell'autocompiacimento e del cliché è un atto di consapevolezza, un gesto politico, oltre che artistico. Quando parlo di romanzo politico parlo anche di questo» (Matilde Quarti, «*Uso il lavoro per scrivere dell'Italia*»: *Giorgio Falco si racconta*, in «Il libraio», 15 novembre 2017, leggibile al seguente URL: <https://www.illibraio.it/news/dautore/giorgio-falco-intervista-685704/>).

(10) Ernesto de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Nuova edizione a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2020, p. 136.

(11) Sulla questione, si veda Georges Kleiber, *L'imparfaite des deux rives: entre aspect et anaphore*, in *Régimes sémiotiques de la temporalité: La flèche brisée du temps*, a cura di Denis Bertrand, Jacques Fontanille, Paris, PUF, 2018, pp. 91-136.

(12) In riferimento all'ambientazione a Cortesforza, Falco afferma: «Cortesforza era un prodotto qualsiasi. Negazione della Storia. Incapacità di descrivere il proprio dolore di essere vivi (Giorgio Falco, *L'epica dei minori*, cit., p. 115).

(13) Sul tema dell'idillio nel romanzo (con argomentazioni fortemente debitorie di Bachtin), si veda Luís Beltrán Almería, *La novela, género literario*, in «Letras», 66, julio-dicembre 2019, pp. 13-45.. Per quanto riguarda l'elegia, si veda invece John B. Vickery, *The prose elegy: an exploration of modern American and British fiction*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2009.

TERRITORI LIMITROFI

CONNESSIONI E SCRITTURA.
APPUNTI DI VIAGGIO CON GLI ESSERI VIVENTI

Parto da una questione: quali vie seguire per parlare delle connessioni che abbiamo con la terra vivente, sapendo che i concetti di natura-cultura ci portano fuori strada, pur essendo così abituali? Quale scrittura è la più fertile per accompagnare l'esperienza con gli esseri viventi e non viventi?

In un certo senso è più facile dire quali siano le vie da non seguire. Ad esempio, parlare della natura contrapposta alla cultura è fare della natura un mondo oggettivo sullo sfondo della storia umana, culturale. È una strategia retorica per addomesticare tutto quello che può essere colonizzato, sulla falsariga dell'analogia della natura con il corpo materno. Il corpo materno genera, ma è controllato da leggi simboliche patriarcali che portano ad una divisione sociale dei ruoli. I figli sono riconosciuti solo in quanto cittadini, cioè in quanto parte dello stato. Così anche la natura genera, ma è una fertilità vista solo in funzione della storia umana, che ne sfrutta le potenzialità.

C'è un passaggio simbolico in atto che potrei chiamare di fine del patriarcato e che ha effetti sul modo di pensare l'atto del generare. È una donna a generare e nel momento in cui accetta di farlo, allora si avvia simbolicamente a diventare madre, in un processo di costituzione soggettiva che non è a disposizione della divisione dei ruoli sociali. Allo stesso modo – nel post-patriarcato - possiamo pensare la natura come vivente e non a disposizione degli esseri umani. In quanto soggetti umani, quello che possiamo fare è cogliere le connessioni che abbiamo con lei, ma dall'interno di tale legame.

Un'altra forma culturale da evitare se vogliamo prendere le distanze dalla coppia oppositiva natura-cultura è quando noi ci immaginiamo di essere padroni delle cose e di muoverci con libertà rispetto ad esse. In realtà noi siamo costituiti – sia donne che uomini - da relazioni con gli esseri viventi e non viventi nei luoghi e contesti che abitiamo assieme. Viviamo queste relazioni prima di ogni consapevolezza. Fanno parte della nostra esperienza. Il corpo ha un lato inconscio che è strutturato da queste relazioni, senza che ce ne rendiamo conto. Solo una parte molto, molto limitata di questa esperienza relazionale diventa consapevole nella nostra vita quotidiana. Pensiamo alla stanza che amiamo di più nella casa. Le cose ci accompagnano, i colori ci tranquillizzano. Se un quadro viene portato improvvisamente via, sentiamo un vuoto, una mancanza più profonda e ampia di quanto non sia giustificabile dalla nostra coscienza. È una parte quasi corporea di noi che non c'è più. E questo lo sentiamo percettivamente. Carnalmente.

Possiamo allora ragionare su quanto il rapporto con le cose e in genere con tutti gli esseri abbia a che fare con il corpo. E come la percezione sia percezione di cose, di colori: del loro darsi in presenza. Tanto che, se andiamo a fondo di queste esperienze, la stessa percezione è più che soggettiva. È percezione di quel preciso colore che ci attrae, dove è il colore ad essere soggetto. Il colore è protagonista della percezione, perché ci attira, avvolgendoci.

Dato che la natura non è il grande oggetto fuori di noi, di cui noi saremmo i soggetti che ne restituiscono la verità, la natura non è neppure il sistema che noi possiamo guardare dall'esterno, studiandola come se noi non ne facessimo parte. È l'idea che si possa contemplare un sistema dall'esterno ad essere svante. Infatti noi abbiamo relazioni con ciò che studiamo, altrimenti non potremmo dirne qualcosa di significativo. Proprio perché siamo in connessione con esso non possiamo avere una visione d'insieme, come se ci potessimo mettere fuori gioco. Esserne partecipi comporta una narrazione che riguarda il contesto contingente di quelle relazioni, che ci costituiscono qui e ora. Una narrazione che non performa, ma accompagna le relazioni che via via andiamo scoprendo e intrecciando con tutti gli esseri.

Penso a quel che dice Barbara McClintok, genetista del grano, quando parla del farsi amica dei geni del grano. Quanto più entra in rapporto con loro, tanto più ciò le permette di cogliere la singolarità di comportamento di ognuno di essi al di fuori dei modelli interpretativi già dati(1). Così penso a Donna Haraway, filosofa della scienza, quando invita a creare connessioni con gli esseri che ci sono vicini, tessendo legami con umani e non umani, generando nuove famiglie di cui sentirsi responsabili, sempre in un andamento che nasce nella contingenza di dove siamo e che si trasforma per annodamenti successivi(2). Mi riferisco anche a Bruno Latour quando mostra cosa significhi partire dalla posizione della contingenza: non si può pensare ad un particolare fiume senza pensare

a quello specifico paese che si è modellato sul fiume e come il fiume ha reagito a tale costruzione. L'uno è legato all'altro. L'uno è divenuto la forma dell'altro attraverso scambi reciproci, senza che vi sia stato un progetto su questo. Senza che sia stato seguito un modello(3).

E proprio perché non si parte da un sistema e né dalla conoscenza di questo sistema dall'esterno, che è impossibile avere una conoscenza d'insieme esaustiva e del tutto chiara del mondo. Su questo Barbara McClintok, Donna Haraway e Bruno Latour concordano. Se vogliamo davvero cambiare paradigma e passare dal paradigma dell'esattezza dell'universo finito a quello del movimento infinito senza modello, occorre abituarsi a pensare il nostro sapere come qualcosa di impreciso e in divenire. Lo scrive bene Donna Haraway anche nel titolo in inglese del suo ultimo testo: *Staying in the Trouble*, che significa stare in una questione ambigua, sopportare un turbamento, qualcosa di indeterminato(4). Ed è proprio la capacità di reggere l'indefinito della situazione, senza controllare l'insieme, che ci può dare la possibilità di scoprire nuove connessioni invece di incontrare il già previsto. Rinunciare all'illusione di sistema e al desiderio di controllare il tutto almeno sul piano conoscitivo, può portare a qualcosa di effettivamente nuovo nell'andare obliquamente connettendo e connettendosi via via ad una catena di esseri.

Donna Haraway è una pensatrice femminista e gli argomenti che lei propone sono in sintonia con il modo di procedere del movimento delle donne. Il femminismo si è mosso passo passo, provocando spazi di libertà, creando nuove connessioni con pratiche ogni volta legate ad una ispirazione rinnovata che si scopre nel processo(5). L'elemento di novità della ricerca di Haraway è che lei estende questo modo di procedere alle relazioni con esseri animali e vegetali, oltre che umani.

La contingenza e la lateralità dell'andamento delle connessioni portano ad un ordine che si va scoprendo via via, processuale, aperto, in divenire a partire dalla nostra soggettività qui e ora, che pone attenzione al processo. Questo mi sembra un buon guadagno filosofico per l'ecologia che mi sembra a volte troppo legata ad una visione di sistema, che non dà conto del qui ed ora, cioè del contesto presente da cui soggettivamente partiamo.

La questione della scrittura della natura e il formarsi soggettivo.

Riprendo allora la domanda: come scrivere quando ci si pone su questa strada e all'interno di questo nuovo paradigma? A me sembra che testi importanti nel dibattito ecologico siano rimasti però legati ad una scrittura oggettivante. In effetti è vero che c'è un ostacolo che ci impedisce di evitare l'oggettivazione ed è quello che riguarda il linguaggio. Noi sappiamo che la grammatica porta con sé una visione del mondo. Costituisce la leva forse più importante del paradigma che si fonda sull'opposizione complementare tra natura considerata oggettivamente e cultura umana. Infatti, imparando a parlare, impariamo a dire io, a distinguerci dal tu e dall'egli, esso. C'è il soggetto e l'oggetto. Il soggetto umano e l'oggetto non umano. L'"esso". Per estensione la cultura umana e la natura non umana. La grammatica struttura dunque il nostro linguaggio sulla distinzione tra l'io e l'"esso" e noi siamo nella situazione di seguirla necessariamente perché questa è la nostra lingua. Solo a volte possiamo fare qualche evitamento. Ma la posizione che vorrei sostenere qui non è certo quella di trasgredire la grammatica. L'atto fondamentale è invece quello di spostare l'attenzione dall'oggetto posto di fronte all'io alla relazione tra il soggetto e l'oggetto. Relazione che costituisce entrambi allo tesso titolo.

Alcune scrittrici e filosofe mi hanno aiutato, con i loro testi, ad esplorare cosa significhi una scrittura che nasca dall'immersione in tali relazioni, perché loro stesse si sono poste in un ascolto originale di tali legami(6).

Inizio a parlare di ciò che mi ha insegnato Ingeborg Bachmann, scrittrice austriaca con una profonda cultura filosofica. Il punto da cui mi sono mossa è il suo stile di scrittura, che subito, ad una prima lettura, mi è sembrato l'elemento maggiormente significativo per comprendere il suo modo di tratteggiare il rapporto tra il soggetto e la realtà. La prima sensazione che dà la sua scrittura è di essere bidimensionale, come se fosse sviluppata sulla superficie del foglio, e dunque di mancare di profondità.

Ha delle analogie con la pittura cinese, che si svolge tutta sul piano del foglio. Non è a caso questa analogia, perché quello che viene meno in entrambe le pratiche è la prospettiva, che struttura quella

che chiamiamo terza dimensione o profondità. Possiamo ricordare che in effetti in un quadro rinascimentale, dove la prospettiva è strutturante, la profondità è in realtà un effetto ottico. Non c'è terza dimensione neppure nei quadri di Piero della Francesca, che pure ha scritto un trattato sulla prospettiva nel dipingere, il *De prospectiva pingendi*. Anche nei suoi quadri l'illusione ottica della profondità è data da un certo modo di dipanarsi del dipinto sulla tela. Sulla sua superficie. Tanto più la bidimensionalità della superficie è evidente nella pittura cinese, che non ha mai elaborato il concetto di prospettiva a partire dall'occhio del pittore. Come scrive François Jullien, il pittore cinese dipinge il *qi*, l'energia che lega le nuvole al piano, e lo può fare perché egli partecipa di questa atmosfera di circolazione di energia(7). Così che la prospettiva di una montagna può essere contemporaneamente dal basso verso l'alto, da dietro, e può essere l'effetto del girarci attorno. Il soggetto è nell'ambiente e non lo guarda perciò prospetticamente.

Così è per Ingeborg Bachmann. Non c'è prospettiva strutturante da parte del soggetto narrante. Non c'è un io prospettico. Tuttavia – e questo è interessante – l'io non è escluso dal testo. Diventa uno degli elementi della narrazione. Come un personaggio tra gli altri. In questo senso è significativo il romanzo forse più importante di Bachmann, *Malina*, nel quale l'io rappresenta il lato femminile, sensibile e Malina, l'altro personaggio del romanzo assieme all'io, il lato maschile, razionale. Tra io e Malina sono riportati diversi dialoghi.

Il romanzo finisce con la morte di "io". Si può interpretare la cosa in più modi. Una è quella della uccisione dell'io femminile da parte del lato maschile, Malina(8).

Quello che mi sembra di poter dire è che questa scissione messa in scena dal romanzo tra l'io femminile e Malina, l'aspetto maschile razionale, è proprio ciò che Bachmann cerca di superare, dopo averla mostrata. La possibilità di andare oltre questa scissione si appoggia sul connettere tra loro *l'esprit de géométrie* e *l'esprit de finesse* in modo che il sapere che noi abbiamo diventi un sapere con tutta l'anima, con il sentire, in cui è in gioco il lato onirico(9). I sogni, che sono parte integrante della parte femminile, possono così diventare, attraverso questa unione, elemento portante di una ragione sensibile, di un sentire che ha un suo *logos*. Mentre là dove si mantiene la scissione, come in *Malina*, i sogni sono elementi essenziali e perturbanti solo della parte femminile(10).

Compare l'io anche nelle lezioni francofortesi, dove Ingeborg Bachmann parla del Novecento in letteratura come il tempo in cui l'io narrante non è più punto di vista su cui poggia la rappresentazione né risulta centro prospettico della narrazione, bensì è attraversato dagli accadimenti, che si dipanano via via e che sono più che soggettivi. Essi semplicemente accadono. L'io ne è solo testimone. L'io risulta allora enigmatico in quanto non dà rappresentazioni né di sé né del mondo. Per questo "non conduce alle profondità del tempo, ma nel labirinto dell'esistenza"(11). Ci mostra, ci indica.

È l'invisibile a reggere e orientare questo dipanarsi di accadimento in accadimento, dove l'io è testimone dei movimenti del labirinto con cui l'esistenza si offre nel divenire. È questa l'affermazione teorica più importante per un paradigma altro: l'io partecipa degli accadimenti non nella posizione di soggetto rispetto a degli oggetti, ma nella condizione di mostrare ed indicare. La questione del senso della realtà non scompare ma viene tradotta in questa pratica del mostrare. L'invisibile ci permette di rivolgerci al visibile che accade non secondo l'empirismo ingenuo dei fatti, sui quali si fonderebbe il senso, bensì facendo risuonare l'evidenza dell'accadere. Qualcosa avviene e si mostra. Va posta nei suoi confronti tutta la nostra attenzione. Fuori dalla logica del fatto. Questo essere fuori dalla gabbia del referente fattuale permette di cogliere che nell'accadimento siano compresenti l'onirico e il visibile.

Ricordo il filo del ragionamento che sto seguendo: noi partecipiamo della natura, della realtà. Non ne siamo esterni, ma non ne siamo neppure interni, come se la natura fosse un contenitore. Siamo in relazione. Il soggetto può dare conto di queste relazioni ma sapendo che nulla è oggettivo né soggettivo, dato che egli è parte in causa delle relazioni stesse. L'io allora mostra quello che avviene a partire da tale relazione. E, dato che non vige più il dispositivo soggetto-oggetto, si colgono accadimenti nei quali l'onirico e il visibile si interpuntano tra di loro come nella trama di un tessuto.

La parola "natura" a questo punto va presa con molta cautela. Si vede già come sta trasformandosi in fascio di relazioni. In condensazioni topologiche, ovvero condensazioni di luoghi. È questo

l'ambiente contingente che abitiamo e con cui siamo in rapporto costitutivo, tanto che la trasformazione di noi significa la sua trasformazione e viceversa.

Ingeborg Bachmann mostra cosa significa allora scrittura: si tratta di andare metonimicamente di evidenza in evidenza. Esperienza che condensa e intensifica l'attenzione. Dove c'è porosità tra onirico e visibile. Sentendo che è in gioco non il puro fatto, ma il rapporto tra il visibile e l'invisibile. È molto sottile il confine tra empirismo dei fatti e attenzione agli accadimenti, visti in un legame con l'invisibile. Eppure è proprio questo lo scarto a cui ci invita con tutti i suoi scritti, ma in particolare quelli che accennano al mistico. Intendo in particolare i saggi radiofonici dedicati a Musil, Simone Weil e Wittgenstein(12).

Ritorno, per spiegarmi, alla pittura cinese, secondo l'interpretazione di François Jullien. Il pittore non dipinge le cose, il visibile, ma il *qi*, l'energia invisibile che circola tra la montagna e l'acqua, tra le nuvole e le case. Dipingendo l'invisibile dell'energia circolante, l'effetto è quello di far vedere le montagne, le gru, le nuvole con una risonanza con ciò da cui sono energizzate.

L'insondabile della natura

L'invisibile può prendere altri nomi, quando si parla di natura. Ad esempio per Barbara McClintok la natura è molto altro ed ha a che fare con l'inconoscibile rispetto a quanto la scienza può rappresentare(13). È insondabile, come affermava Laura Conti, l'ecologista e scienziata più importante in Italia negli anni Ottanta. Il che non significa che non si possa studiare e che non si possa fare delle previsioni per intervenire. E tuttavia con la consapevolezza che essa è sempre anche altro e irrapresentabile. Questo non comporta uno scacco, ma una posizione di umiltà. Non si tratta di conoscere di più e meglio, ma di sapere che quello che si conosce è molto poco, e che comunque è tutto quello che gli umani possono fare.

Questa chiave dell'insondabile della natura è quella che propongo per vedere come e in che senso un'altra grande scrittrice, questa volta italiana, Anna Maria Ortese, ci faccia fare alcuni passi avanti nel rapporto tra scrittura e legami che intratteniamo con la natura.

Che la natura sia enigma, mistero non fa scivolare nella posizione nichilista per la quale allora tutto quello che conosciamo è relativo e i nomi sono convenzionali. Anna Maria Ortese anzi ne fa uno dei perni della pratica della scrittura. Chi conosce i suoi romanzi, in particolare penso a *Il porto di Toledo*, sa che lei adopera molti nomi per quella che noi chiameremmo la stessa cosa, la stessa persona, ma che per lei sono esseri in divenire e dunque mancanti di una identità statica. Masa, Dasa, Damasa, Figuera e altri ancora sono i nomi della protagonista. La madre e gli amici prendono tanti nomi a seconda delle circostanze. La stranezza del mondo, la meraviglia che esso suscita fa prestare attenzione alle cose nel loro modo di darsi sempre diverso: «Comprendevo adesso – scrivendo *Toledo* – una cosa: che ogni cosa è intimamente inconoscibile. Non per tutti. Per alcuni – e dovevo riconoscermi fra questi – l'inconoscibile è il vero»(14).

La molteplicità dei nomi non è sintomo di disgregazione del rapporto con il mondo, in quanto tra i nomi e le cose è coinvolto un amore soggettivo che prende la forma di un patire assieme a tutte le creature in quanto si appartiene alla Terra, e l'amore che ci coinvolge fa da ponte tra il mistero degli esseri tutti e i nomi che diamo loro. Anzi, si potrebbe dire, che i tanti nomi sono un modo per rendere onore alla dignità di queste creature metamorfiche.

Per questo la scrittura è cura dei nomi, esattezza amorosa delle parole in rapporto alla molteplicità del darsi della realtà.

In questo senso Anna Maria Ortese, che parlava di ecologia nei confronti di tutte le creature della Terra, parlava anche di ecologia delle parole, che si forma in una relazione profonda con l'attenzione per le creature: «Un paese, come non deve mancare di corsi d'acqua, di sorgenti, di nuvole, deve avere cura, o consentire la crescita di anime, coscienza, grazia, linguaggi puri, ombre azzurre, altissime: o perirà»(15).

Che ogni essere, ogni cosa, ogni umano porti una luminosità sua propria, splenda di una luce segreta, e cioè che ogni creatura sia insondabile e perciò con un alone suo, singolare, è la leva per Ortese per poter sviluppare una dura critica al "naturalismo". Quel che trovo interessante filosoficamente e del tutto affascinante nel pensiero di Anna Maria Ortese è il fatto che lei legghi

idee, concezioni di elementi del mondo, intuizioni che sono decisamente eterogenee tra loro. L'esempio per me più evidente di queste connessioni imprevedibili è proprio il fatto che lei colleghi la percezione dell'insondabile ad una critica all'intelligenza assieme ad una critica al "naturalismo". Ciò che la guida è l'idea di una nuova forma di ragione che sviluppa soprattutto, ma non solo, in *Corpo celeste*.

Vediamo la critica al "naturalismo", che mi sembra estremamente attuale per leggere la realtà che stiamo vivendo. In *Corpo celeste* Ortese invita a diffidare di una concezione dell'essere umano in balia di pulsioni sregolate. Un'umanità che vivrebbe nell'immediatezza dei bisogni riproduttivi. Sarebbe il sogno di una natura, che saprebbe appagare le necessità più elementari. Lei afferma: si tratta di una ideologia usata dal potere che a volte si sposa con la religione per rendere gli animi umani addormentati ad ogni idea di cultura e di politica, e farli dunque docili.

Sappiamo che Anna Maria Ortese aveva criticato in *Il mare non bagna Napoli* il potere politico alleato con quello della Chiesa che in Italia, e a Napoli in particolare, aveva diffuso una concezione di natura "materna", avvolgente, profondamente antilluminista per dominare più facilmente le popolazioni, allontanandole così dalla cultura e dalla ragione. Con il tempo aveva però trasformato questa sua concezione, che agli inizi l'aveva resa ostile nei confronti dell'idea stessa di natura. Negli scritti successivi si rende conto che non si tratta tanto di criticare la natura in quanto tale, ma l'ideologia della natura, per la quale ciò che è costume e bisogno naturale va contrapposto alla ragione(16). Si pensi oggi ai bisogni indotti dell'ideologia neocapitalista, che, mentre suggerisce bisogni nuovi e "naturali", promuove allo stesso tempo una intelligenza tecnologica, che è profondamente anticulturale e lontana dalla forma di ragione legata al mistero di cui Ortese è alla ricerca.

Ortese dà molta importanza al corpo e ne scrive in termini filosofici. Intende sia il corpo degli animali sia quello dell'essere umano. Un corpo che non va visto però solo come bisognoso, ma profondamente partecipe delle radici della vita. Tali radici portano con sé fantasmi e sogni, che custodiscono i semi di una più grande ragione. Un corpo che nell'essere umano non è mai disgiungibile dal contesto di altri esseri umani, di animali, di cose, di fiumi e di nuvole. Scrive: «Dove è vita, entro un territorio, là è vita di un territorio. (...) Chi ama veramente l'uomo lo ama tutto intero, con i suoi uccelli e le sue radici di sogno»(17).

Dati tutti gli elementi che ho descritto, allora per lei – paradossalmente, ma non troppo - la natura è "innaturale". È molto fine la sua osservazione che ci riporta ad una idea di natura, che serba un mistero e perciò è molto lontana da una idea di natura oggettiva, prevedibile, stabile, che non sorprende e non fa salti. Basta ricordare – per contrasto - la concezione della natura della scienza classica e la concezione della natura contrapposta alla cultura per comprendere come ciò che si nomina abitualmente come natura in questi due ambiti sia molto lontano da ciò che suscita meraviglia. Ortese, chiamando la natura "innaturale", la difende dall'oggettivazione. Questa sua nomina sorprendente è in sintonia con il fatto che per lei non c'è normalità in ciò che è vita autentica. Così che la ragione profonda della vita è in sintonia con il sentimento di anormalità della vita. Crea meraviglia. Se per Ortese la vita è una deviazione, che si inoltra verso ciò che non sappiamo prevedere, la normalità diventa il semplice buon governo delle cose(18).

Stando a questi modi diversi e originali di disporre concetti chiave del nostro linguaggio, l'essere umano diventa per lei "irreale" quando sprofonda nel "naturale", mentre guadagna in realtà quando accoglie il sentimento di non naturalezza della natura, che è infatti accompagnato dal senso di stupore e meraviglia. È questo ad aprire ad una ragione guidata dal sentire i diversi modi di darsi consueti e inconsueti del mondo. Molto diversa dunque da una ragione misurata sull'oggettivazione della realtà.

In questo senso cambia anche il modo di intendere lo scrivere. Anna Maria Ortese riconosce nell'esercizio di scrittura letteraria del suo primo periodo, di cui si trova testimonianza nei racconti della giovinezza che lei riporta in *Il porto di Toledo*, un tentativo di fermare il tempo attraverso la forma, in modo che tutto ciò che è amato non sia sottoposto al divenire. Invece, elaborando una concezione della scrittura in sintonia con una ragione profonda della natura in divenire, allora questa scrittura, sostenuta dal sentire e dalla pietà, mostra il nostro essere affini alla natura e agli esseri che popolano i nostri sogni e che cogliamo in una percezione onirica.

Sentire e ragione nella scrittura poetica

La ragione della natura non è visibile, è eccedente le possibilità umane. Il sentire ci aiuta a coglierne le tracce. La scrittura filosofico-poetica è la pratica per dare una visione della natura attraverso la strada dell'affinità e dell'attenzione per le più piccole esistenze, le più minute. E questo provando *pietas* per esse. È una disposizione che ci permette di coglierle nel loro darsi e in questo modo avvertirle come parte di un mondo orientato da una ragione inconoscibile nel suo nucleo più profondo.

Vorrei mettere qui in evidenza come il pensiero di María Zambrano ci faccia fare un passo ulteriore in questa visione del rapporto tra ragione e sentire reso possibile dalla scrittura poetica. María Zambrano è una filosofa che ha seguito da un certo momento in poi un procedere poetico nel fare filosofia, che la porta a questioni affini a quelle di Anna Maria Ortese proprio riguardo la ragione della natura e il sentire.

È come se ci fosse qualcosa di ermetico, non totalmente rivelabile, di non visibile nel modo di dispiegarsi della ragione della natura. Quel che in Ortese era l'insondabile della natura ha come equivalente in Zambrano il *logos* della natura che, non direttamente fruibile, lascia qui e là semi di un potenziale divenire, fortemente generativo. Zambrano si riferisce al simbolo della parola perduta che allude al *fiat* della *Genesi* e al Verbo del Vangelo di Giovanni. Le tracce della parola perduta, cioè della parola che è all'origine del divenire della natura, si mostrano in questi segni, in questi simboli. Riconoscendo tali segni – voci, canto, suoni -, non si tratta di costruire un sistema a partire da essi, collegandoli, ma dar loro ascolto, prestando attenzione alla nostra trasformazione esistenziale, che avviene mentre seguiamo i semi di luce generativa nel loro divenire. È nel sentire che seguiamo le tracce della parola perduta, cioè della ragione profonda del cosmo e questo ci modifica.

Quando parlo del nucleo filosofico di Zambrano rispetto alle ragioni seminali della natura, alle tracce della parola perduta che si coglie nelle singole cose, mi riferisco in particolare a *Dell'Aurora*, uno dei testi di Zambrano più ermetici e ricchi di allusioni filosofiche, religiose, simboliche. In un brano molto denso, nel suo stile filosofico-poetico, scrive: «Molte parole [dell'origine], già disseccate, si convertirono in pietre; ma alcune, per fortuna, divennero “canto”, che in spagnolo significa insieme cantico e una pietra che rotola senza quasi essere toccata. (...) Questa stella disprezzata, non sarà, in qualche regione dimenticata o nascosta, il segno di quel germe di luce e di parola che nel pensiero occidentale si è dato a conoscere come *logos spermatikos*? Questo fuoco, questo seme contenuto nel tempo, secondo qualche teogonia precedente a Eraclito, cui si è prestata così scarsa attenzione»(19).

Noi possiamo seguire il divenire dei semi di luce della natura nella sua capacità generativa se ci poniamo in ascolto delle cose, delle pietre nel loro rotolare crepitando, del vento nel suo fruscicare attraverso gli alberi, degli animali nei loro linguaggi sonori così differenti tra loro. Le cose si mostrano e il loro significarsi sta nell'apparire ora in un modo ora in un altro. Una montagna si significa nel mostrarsi ora sotto un profilo ora sotto un altro e ora sotto un altro ancora.

È rispetto a questo significarsi delle cose che Zambrano indica quali siano le potenzialità della scrittura quando è poetica. Sono quelle di dare espressione linguistica al balbettare delle cose, al loro *conatus* nel significarsi. Cioè alla loro tensione ad esprimersi. È soprattutto in *Filosofia e poesia* che lei sviluppa l'idea di questo impegno per scrivere in ascolto dei linguaggi delle cose.

Per far questo non occorre un linguaggio particolare, ma la capacità di divenire con il divenire delle cose. Essere carne che accoglie la molteplicità degli esseri andando oltre l'identità dell'io. Sono i poeti ad essere fedeli a questo amore carnale per la disseminazione delle cose. Anche le più umili e infime.

Quello che ho cercato di mettere in evidenza ragionando a partire da Bachmann, Ortese, Zambrano è che non è importante quale linguaggio si adoperi in rapporto alla natura, ma la posizione esistenziale di chi scrive. Una posizione nella quale l'io non è al centro, si fa tramite per l'apparire del reale, e soprattutto è guidato da amore per la realtà, *pietas* per le cose, una vera e propria passione corporea per gli esseri.

Zambrano adopera il termine carne, perché meno soggettivo, costitutivamente più aperto alla relazione con le cose di quanto non sia il termine corpo, per il quale l'io può dire di essere un corpo, diverso da altri corpi. Carne come passione, patire le cose e amarle allo stesso tempo. Il poeta sprofonda nella carne ascoltando le voci del mondo. Scrive: «La poesia, attaccata alla carne, vivendo dispersamente e tragicamente secondo la carne stessa, non poteva trovarla [l'unità]. La poesia è pura contraddizione; l'amore nella poesia è pura unità e vi si rivolta contro, vive nella dispersione e si affligge. Piange per tutte le cose che non vorrebbe mai abbandonare e si ribella a ciò che potrebbe salvarle. La poesia è la coscienza più fedele delle contraddizioni umane, perché è il martirio della lucidità di chi accetta la realtà così come si dà nel primo incontro»(20).

Per una conclusione

Alcune scrittrici, come quelle a cui ho fatto riferimento, hanno saputo porre l'esigenza di un'altra scrittura a partire da una posizione diversa nei confronti di tutte le creature viventi e non viventi. Hanno privilegiato forme di connessione con le cose, che ha permesso uno scrivere che accompagna le cose nel loro modo singolare di manifestarsi. Il soggetto, come abbiamo visto, diventa tutto attenzione, ascolto dall'interno di queste relazioni. L'io non è più centrale.

Inoltre la scrittura risulta in senso lato poetica, per il fatto che un testo poetico non ha di mira la referenza, piuttosto tende alla verità del reale. Esprimere il reale tocca livelli di esperienza onirica, non fattuale, che insistono nella nostra esperienza delle cose. La grande scrittura letteraria ha saputo rendere una tessitura della realtà, che offre il lato fantasmatico delle cose così come si presenta, senza relegarlo nell'indicibile.

Sapere di essere costituiti dalle relazioni con le creature e non costruire tali relazioni fa sì che venga privilegiata la visione del reale che nasce da un'accettazione passiva del sentire, del sensibile, dei sensi coinvolti dove avviene un passaggio essenziale nell'ascolto che abbiamo delle cose.

Queste scrittrici hanno saputo cambiare implicitamente un paradigma fondato sul dispositivo soggetto-oggetto. Il nuovo che hanno portato mi sembra molto vicino al guadagno che si può ricavare da alcuni pensatori ecologisti. Ad esempio mi riferisco ancora una volta a Bruno Latour, che dà conto in modo simile, se pure in linguaggio diverso e con altri riferimenti culturali, alle relazioni che creano il tessuto di incontro tra gli esseri viventi e non viventi. Tutto si gioca sul passaggio di forme che avvengono all'interno di questo tessuto. Latour mostra che esiste una trasmissione morfologica tra l'umano e il non umano. Ne parla in *La sfida di Gaia*, dove sostiene che c'è un passaggio metamorfico tra gli esseri, a partire dalla loro potenza d'azione. Ogni essere ha una sua potenzialità nell'agire e per questo gli esseri umani si trovano a contrattare, a modificare i propri comportamenti – la propria potenzialità d'azione – in rapporto con quella degli altri esseri.

Latour mette in guardia dal considerare questi scambi metamorfici come una trovata linguistica, come un nuovo modo di dire che usiamo parlando. Non è una metafora magari originale, ma sostanzialmente separata dalla realtà. L'espressione “scambio metamorfico” va presa alla lettera e fa riferimento ad aree di contaminazione e passaggio tra gli animali e gli umani, tra gli animali e gli altri esseri del loro habitat e così via. Non si tratta dunque di fenomeni solo descrivibili linguisticamente, ma sono accadimenti del mondo. Gli scambi metamorfici avvengono tra tutti i soggetti viventi e non viventi che appartengono ad un determinato ambiente. Tutti – sia cose, sia esseri umani - hanno infatti in un contesto una potenza d'azione. E con la potenza d'azione si significano e lo fanno gli uni rispetto agli altri(21). Tra i fiumi e le città, ad esempio. Tra i venti e le foreste. Tra i pescatori e il mare.

Questo mi permette di far notare che sia Latour sia le scrittrici che ho presentato, si allontanano da una concezione convenzionalista del linguaggio. Si avviano verso una concezione per la quale ci sono porosità e scambi tra la realtà di tutti gli esseri e il linguaggio umano, che dunque non può più essere considerato come un fatto propriamente e solamente umano. Il linguaggio risulta infatti contaminato da tutti gli esseri con i quali siamo in contatto.

La questione che si apre a questo punto è comprendere come avvengono questi scambi. Dalle pagine precedenti si può ricavare qualche elemento per capire queste contaminazioni tra linguaggio umano e la miriade degli esseri del cosmo. Le scrittrici che ho citato si sono impegnate in questo.

Più in generale a me sembra che sia questa una delle questioni che il pensiero filosofico che ruota attorno all'ecologia si trova ad affrontare. Io la riassumerei nella domanda: come il linguaggio umano è in uno scambio continuo con il vivente? Del resto questo è inevitabile se prendiamo come punto di partenza non tanto il rapporto della nostra cultura con la natura, quanto la nostra vita umana, con la cultura che la caratterizza, come parte di un contesto più ampio. Allora noi esseri umani siamo un nodo di un tessuto complesso con le altre creature. E questo nodo è il nostro punto di avvio.

Mi sembra un buon esempio una pandemia come quella iniziata nel 2020 nel mondo. I linguaggi degli epidemiologi, degli immunologi e così via hanno cercato di comprendere, dunque di dare espressione ai movimenti sempre diversi del virus Covid-19. Il virus si trasforma e dunque modifica il suo modo di significarsi obbligando via via le e gli scienziati a cambiare il proprio modo di esprimerlo, cioè di comprenderlo. Di fare scienza. Il virus si significa agendo. Le, gli scienziati sono tanto più capaci, quanto più modificano in rapporto alla sua trasformazione i propri enunciati e previsioni di azione. In altre parole, la ricerca scientifica si adatta alla situazione. Così tra il virus Covid-19 e le, gli scienziati c'è scambio metamorfico. Ed infatti il virus reagisce, cambiando il suo modo di procedere, ai vaccini pensati ad hoc.

Siamo di fronte ad un gioco concreto e contingente, dove entrambe le parti sono giocatori che rilanciano la propria azione in relazione a ciò che fa l'altro.

Chiara Zamboni

Note.

- (1) Vedi quel che ne dice Evelyn Fox Keller, che riporta il pensiero della McClintock in Evelyn Fox Keller, *Sul genere e la scienza*, trad. it. di Raffaele Petrillo, Garzanti, Milano 1987, in particolare pp. 192-196.
- (2) Vedi Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. di Claudia Durastanti e Clara Ciccioni, Nero ed., Roma 2019.
- (3) Vedi Bruno Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, trad. it. di Donatella Caristina, Meltemi, Roma 2020, in particolare 109-112.
- (4) *Staying in the Trouble* è il titolo americano originale del libro sopra citato di Donna Haraway, che invece è stato tradotto con *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Vedi sul significato di una traduzione tanto diversa Claudia Durastanti, *Nota della traduttrice*, in D. Haraway, *Chthulucene*, cit., pp. 7-10.
- (5) Cfr. Chiara Zamboni, *Un movimento che si scrive passo passo*, in Diotima, *Femminismo fuori sesto. Un movimento che non può fermarsi*, Liguori, Napoli 2017, pp. 5-22.
- (6) Su queste scrittrici e sulla concezione dei legami con la natura che esse hanno espresso si veda Chiara Zamboni, *Sentire e scrivere la natura*, Mimesis, Milano 2020.
- (7) Vedi François Jullien, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, trad. it. di Chiara Tartarini, Mimesis 2017, in particolare pp. 46-48, ma è tutto il libro ad essere interessante per il tema che sto svolgendo.
- (8) Ingeborg Bachmann, *Malina*, trad. it. di Maria Grazia Mannucci, Adelphi, Milano 1973, p. 297.
- (9) Sulla ripresa e reinterpretazione di Pascal riguardo l'*esprit de finesse* et l'*esprit de géométrie* si veda Ingeborg Bachmann, *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, trad. it. di Barbara Agnese, Adelphi, Milano 1998, p. 66.
- (10) Si veda il capitolo *Il terzo uomo*, in I. Bachmann, *Malina*, cit., pp. 155-207.
- (11) Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trad. it. di Vanda Peretta, Adelphi, Milano 1993, p. 75.
- (12) Vedi Ingebor Bachmann, *Il visibile e l'invisibile. Saggi radiofonici*, trad. it. di Barbara Agnese, Adelphi, Milano 1998.
- (13) Scrive Evelyn Fox Keller: «Per la McClintock la natura è caratterizzata da una complessità a priori che supera di gran lunga le capacità dell'immaginazione umana (...) Gli organismi posseggono una loro esistenza, un loro ordine che gli scienziati possono appena scalfire. (...) Al confronto con l'ingegnosità della natura la nostra intelligenza scientifica impallidisce» in E. Fox Keller, *Il genere e la scienza*, cit., p. 192.
- (14) Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, in *Romanzi. Volume primo*, Adelphi, Milano 2002, p. 999.
- (15) Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, p. 32.
- (16) Vedi Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994, pp. 117-118.
- (17) Anna Maria Ortese, *Le Piccole Persone*, Adelphi, Milano 2016, p. 129.
- (18) Anna Maria Ortese, *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano 1987, p. 165.

- (19) María Zambrano, *Dell'Aurora*, trad. it. di Elena Laurenzi, Marietti, Genova 2000, pp. 108-109.
- (20) Vedi María Zambrano, *Filosofia e poesia*, tra. it. di Lucio Sessa, Pendragon, Bologna 1998, p. 72.
- (21) Cfr. B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, cit., p. 108 e p. 111.

FUGA DALL'ANTROPOCENE: PAESAGGIO, NATURA, ECOSISTEMA. APPUNTI PER UN QUADRO PROVVISORIO

Paesaggio, Einfühlung, Pura visibilità. Fuga dalla "mimesis"

La prima questione in cui ci si imbatte addentrandosi in uno studio dell'arte del XX secolo è quella del rapporto tra arte e realtà, arte e natura, come si presenta e si evolve attraverso la categoria di "paesaggio" e della sua rappresentazione. Considerato per secoli un elemento accessorio, tra il XVII e il XVIII secolo divenne un genere assestante assumendo dignità d'arte, ma solo nel corso dell'Ottocento, attraverso il vasto fenomeno culturale romantico, oltre le categorie del "pittresco" e del "sublime", il soggetto naturale si fa protagonista, incarnando da un lato lo spirito positivista e verista, come in John Constable e Jean-Baptiste Camille Corot, e dall'altro il simbolismo di Caspar David Friedrich, Harnold Böcklin, Edvard Munch. Giulio Carlo Argan pone il romanticismo a principio dell'epoca contemporanea, con le sue propaggini nell'Einfühlung simbolista ed espressionista, alla base della teoria estetica elaborata da Robert Vischer (*Über das optische Formgefühl*, 1873) e Theodor Lipps (*Ästhetik*, 1903-1906), secondo la quale l'arte consiste nell'empatia con le forme naturali, nella profonda consonanza tra soggetto e oggetto, nella proiezione del senso vitale, che ritroviamo in Friedrich come in Van Gogh, Ernst Ludwig Kirchner e gli altri del Die Brücke. Emil Nolde, autore espressionista che ha sempre privilegiato il soggetto paesaggistico, figlio di contadini, viveva una intensa relazione mistica e simbiotica con l'elemento naturale, al punto che da ragazzo scavava buche nel terreno e vi restava disteso, come diceva nella sua autobiografia *Anni di lotta*, «nella vaga speranza che tutto il meraviglioso globo terrestre fosse la mia innamorata»(1). Nolde definiva i suoi acquarelli, dipinti su carte totalmente impregnate d'acqua allo scopo di far spandere il colore, "pitture non dipinte", quasi una tecnica indiretta in cui la natura stessa si "faceva" per automatismo: «Dipingendo avrei voluto che i colori, tramite me come pittore, si sviluppassero sulla tela con la medesima conseguenza con cui la natura stessa crea le sue figure, come si formano i minerali e le cristallizzazioni, come crescono il muschio e le alghe, come sotto i raggi del sole deve schiudersi e sbocciare il fiore»(2).

William Worringer, in *Abstraktion und Einfühlung* (1908), coevo dei primi movimenti espressionisti, focalizza tale teoria sull'interpretazione dell'arte classica e rinascimentale, ma ne fa scaturire per contrapposizione l'esistenza di un impulso originario di astrazione, che tende all'inorganico, al regolare, al geometrico, in una parola al "governo" delle forme naturali. Dall'einfühlung viene anche l'impulso alla nascita di una psicologia dell'arte orientata principalmente verso l'analisi dei fenomeni percettivi, secondo ipotesi in linea con la teoria della "pura visibilità" di Konrad Fiedler, come riportato da Federico Giannini:

«Ogni artista sviluppa una propria coscienza artistica che si esprime nella attività dell'artista stesso. Una attività di libera creazione (e non di imitazione, dunque) che l'artista può condurre con il mezzo che ha a sua disposizione per percepire la realtà: la reine Sichtbarkeit, ovvero la pura Visibilità. Quest'ultima è da intendersi (banalizzando) come l'attività conoscitiva dell'artista, che parte dal dato percepito, lo rielabora interiormente e lo organizza sotto forma di strutture formali, e permette di giungere all'espressione artistica».(3)

Per Fiedler dunque l'attività artistica è il vero contenuto dell'opera, «Il contenuto dell'opera d'arte non è altro che il suo stesso conformarsi»(4). A Fiedler si deve un cospicuo contributo alla fondazione della critica d'arte come disciplina a sé, che emancipandosi dall'estetica conduce all'incontro con la pratica artistica delle avanguardie. Nel trattato del 1896 *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa* (in *Scritti sull'arte figurativa*) Fiedler preconizza in un certo senso le avanguardie storiche, confutando tutta l'estetica precedente, da Platone a Kant proprio nel punto nevralgico della "mimesis", del confronto con la realtà e la natura:

«Si vuol dire che l'attività dell'artista sia un'attività imitatrice. Al fondo di questa concezione vi sono errori che ne generano altri. Innanzitutto, si può imitare un oggetto fabbricandone un altro

identico. E cosa determina la concordanza tra copia e oggetto copiato? L'artista può ricavare dal modello naturale ben poco di ciò che lo rende un oggetto di natura. Se si sforza di imitare la natura, egli si vedrà ben presto condotto alla necessità di riunire nella sua imitazione aspetti assai eterogenei del modello naturale. Si troverà sulla via che conduce necessariamente a replicare maldestramente il mestiere creativo della natura: un'impresa puerile e insensata, che a causa di un'apparente geniale arditezza di cui si arroga, troppo spesso s'è dimenticato che si fonda sulla mancanza di riflessione. Di fronte a tale premura trova conferma l'obiezione triviale secondo cui l'arte, in quanto imitatrice, rimarrebbe inferiore alla natura e che l'imitazione imperfetta, anche quando non fosse considerata del tutto scarsa rispetto all'originale, apparirebbe inutile e priva di valore. Quando si pensa che l'imitazione si riferisca soltanto all'aspetto esteriore delle cose, si parte dal presupposto che a disposizione dell'artista ci sia nella natura una riserva immobile di forme coniate e impresse, la cui illustrazione non sarebbe altro, in fondo, che un'attività meccanica. Da una parte all'imitazione artistica si richiede che serva a scopi superiori, che sia un mezzo di espressione per qualcosa che esiste, indipendentemente dall'apparenza, nel regno dell'invisibile piuttosto che in quello del visibile, che sia una scrittura nella quale venga comunicato in una maniera speciale ciò che sarebbe suscettibile di espressione anche tramite un diverso mezzo; dall'altra si esige che l'artista restituisca nella sua imitazione una natura purificata, nobilitata, perfezionata: di proprio arbitrio egli deve porre all'immagine della natura delle richieste e ciò che la natura gli offre deve servirgli soltanto come base per poter raffigurare ciò che la natura sarebbe se si fosse scelta lui per creatore. La tracotanza e l'arbitrio vengono legittimati come forze spirituali; si prende l'immaginazione scatenata, degenerata a fantasticheria, per una forza artistica produttiva e si crede che l'artista sia votato e dotato a figurare, accanto e sopra al mondo reale, un altro mondo slegato a sua discrezione da condizionamenti terrestri».(5)

Già queste parole cariche di sarcasmo, lette col “senno di poi”, esprimono il disagio di una forzatura, tutt'oggi presente nella percezione di un pubblico anche colto, sulla rappresentazione come unico ruolo dell'artista e dell'opera d'arte. Alla data in cui Fiedler pubblicava i suoi *Scritti sull'arte figurativa* gli impressionisti avevano già scelto il contatto diretto con la natura non per riprodurla più fedelmente nel quadro, ma per praticare un codice visivo di mediazione tra l'atto percettivo e la “formazione” della pittura, che richiedeva la luce solare degli spazi aperti. Nei fatti, gli aneliti apparentemente opposti dell'analisi percettiva e del libero esercizio formale sono presenti nelle tempeste di Turner come nelle cattedrali di Monet, nei campi di grano di Van Gogh come nelle vedute della *Montagne Saint-Victoire* di Cezanne.

Paul Gauguin è in questa prospettiva di fuga dall'antropocentrismo figura importantissima, oltre che per la sintesi pittorica tra simbolismo e astrazione, che ricalca la teoria della pura visibilità, soprattutto per l'allontanamento dalla società borghese europea, e per la scelta di vivere a Tahiti in armonia con la terra e con la sua stessa natura animale. In realtà la sua esperienza tahitiana nell'insieme si risolse come un sogno esotico, in cui era plausibile prendere come concubina una bambina di tredici anni, inoltre la pittura non gli consentiva più di vivere decorosamente (la sua permanenza era stata possibile grazie al sovvenzionamento del governo francese), e l'isola non gli appariva più così incontaminata, l'ideale di purezza primitiva era ormai corrotto dallo sfruttamento e dal meticciamiento coloniale.

Con le avanguardie storiche, a partire dal Cubismo, l'attenzione della pittura e della scultura si sposta sull'opera come oggetto in sé, che non rimanda ad altro se non al proprio campo d'azione, e “il naturale” torna nelle ricerche sul processo scientifico della visione, o altrimenti nella *Teoria della forma e della figurazione* di Paul Klee, come processo generativo delle forme mutuato dallo sviluppo degli esseri viventi e delle mappe terrestri. Alle soglie degli anni venti, soprattutto in ambito Dada e surrealista, le stesse tipologie “quadro” e “scultura”, e il riferimento a una netta distinzione tra le arti e a una peculiarità tecnologica assoluta non hanno più alcun senso per gli artisti, persistendo solo nella figurazione di regime e nei “ritorni all'ordine” (vedi il “Novecento” di Margherita Sarfatti).

Dalla pittura alla fotografia. L'analogo infedele

Il punto di vista storico-artistico della critica apre una prospettiva più ampia, tenendo conto delle decisive scoperte scientifiche e delle innovazioni tecnologiche che svuotano di senso il ruolo meramente rappresentativo e documentario: da un lato un visibile allargato, come dice Kenneth Clark all'infinitamente piccolo e all'infinitamente grande, dall'altro la possibilità di imprimere su pellicola e su carta l'immagine registrata dall'obiettivo della macchina fotografica o l'immagine in movimento della macchina da presa.

«...quando ho usato il termine “natura” ho voluto significare quella parte del mondo non creata dall'uomo che possiamo vedere servendoci unicamente dei nostri sensi. Fino a cinquant'anni fa questa definizione antropocentrica era soddisfacente. Ma ora il microscopio e il telescopio hanno tanto allargato il campo della nostra visione, che la piccola natura sensibile che possiamo vedere con i nostri occhi ha cessato di soddisfare la nostra immaginazione. Sappiamo che secondo i nostri nuovi metodi di misurazione il paesaggio più vasto ha praticamente la stessa grandezza del buco attraverso il quale la formica che si rintana sfugge al nostro sguardo. Sappiamo che ogni forma che noi percepiamo è costituita da forme più piccole ancora, ciascuna con un carattere sconosciuto alla nostra esperienza».(6)

L'uso creativo della fotografia, indipendentemente da un soggetto, apriva all'artista inesplorati territori di ricerca. Basti pensare agli esperimenti di Lazlo Moholy Nagy con i raggi x e l'impressione a contatto su carta fotosensibile. In *“Malerei Fotografie Film”*, ottavo volume della serie dei *“Bauhausbücher”*, pubblicato per la prima volta nel 1925, l'autore ungherese affermava che la fotografia, come modalità di rappresentazione, affrancava la pittura dai vincoli della riproduzione del naturale, favorendo la libera ricerca sulla forma, la luce e il colore(7).

Conquistata autonomia e dignità d'arte, nel corso del XX secolo la fotografia finisce per abbandonare il territorio dell'assoluta oggettività (che in un certo senso non le è mai appartenuto), si apre il dibattito sul suo uso quale mezzo per registrare la realtà da un lato, sorta di *“percezione potenziata”*, e quale mezzo espressivo dall'altro per una *“visione soprasensibile”* (simbolismo), fino alla teorizzazione di Roland Barthes (*La camera chiara*, 1980), che articola le categorie studium/punctum, distinguendo un livello di comunicazione razionale e culturale da un livello soggettivo ed emotivo diverso per ciascuno spettatore. Nella teoria estetica successiva il carattere referenziale della fotografia viene del tutto superato: per Jean Baudrillard (*Ombre et photo*, L'Herne, Paris 2004) la vera essenza della fotografia si nega allo sguardo dell'osservatore e dal referente se ne percepiscono solo tracce; per Philippe Dubois, (che si rifà alla teoria dei segni di Charles S. Peirce, 1839-1914), la fotografia è “indizio” inseparabile dalle condizioni di enunciazione, dunque l'aspetto semantico della fotografia coincide con l'aspetto pragmatico, si espande in senso processuale; come nel concetto di “durata” di Jacques Derrida (1990) che include le tecniche di produzione, diffusione, e archiviazione dell'immagine. Le immagini digitali complicano ulteriormente la presunta oggettività della fotografia:

«esse non presuppongono necessariamente la realtà del referente, sono facilmente modificabili, cancellabili e velocemente trasmissibili a media differenti, non sono più legate a supporti materiali come la pellicola o la carta. Le categorie della ricerca ontologica, modellate sulla vecchia tecnica analogica, non sembrerebbero dunque più valide per la nuova. Proprio oggi, tuttavia, il dibattito teorico sulla fotografia si presenta particolarmente vivace forse perché stimolato da una logica contrastiva: da un lato la tecnica digitale fa apparire più nitidi i tratti ontologici della tecnica analogica; dall'altro lato una comprensione reale del digitale non può non inserirsi nell'intera storia delle immagini analogiche. Nuovi interrogativi, come quelli posti da una realtà virtuale dimidiata dal proprio referente, sembrano conferire alla teoria della fotografia un'urgenza esistenziale e indicare alla ricerca nuovi percorsi».(8)

La transizione dalla pittura alla fotografia di paesaggio appare con chiarezza nella definizione adottata dalla Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze, 20 ottobre 2000), *«una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dalle azioni di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni»*(9). Questa definizione risponde perfettamente

al carattere soggettivo delle visioni pittoriche e fotografiche, da intendersi quali documenti sempre suscettibili di interpretazione. Tale soggettività è dovuta ai processi di trasformazione reali, ma anche a elementi intangibili, come la memoria stratificata, personale e collettiva. Ma si può dire che la fotografia stessa contribuisca a influenzare la percezione del territorio e quindi a determinare il paesaggio e i suoi mutamenti. Anche nel genere che in teoria dovrebbe riportare fedelmente un luogo, la cartolina postale, spesso la realtà viene alterata in maniera più o meno evidente, il che ne fa un “non luogo” della rappresentazione fotografica. Ciò avviene regolarmente anche per l’illustrazione geografica e scientifica, dapprima con teleobiettivo, grandangolo e filtri, oggi con le tecnologie digitali, dallo smartphone ai più sofisticati programmi di rielaborazione delle immagini. Come dice Andrea Maglio

«Questo non significa che le fotografie ‘ritoccate’ non siano utili, poiché sempre dal punto di vista dello storico, anche l’intento delle manipolazioni effettuate sulle immagini ‘racconta’ qualcosa di uno specifico modo di guardare alla città e al paesaggio [...] La cartolina, la veduta urbana o di paesaggio delle grandi case fotografiche, lo scatto d’autore di singole opere architettoniche e le immagini a corredo di un testo si caricano di significati latenti, per quello che mostrano e per quello che ‘non’ mostrano. Insieme contribuiscono a formare – anche attraverso il cliché – un’identità collettiva dei luoghi, sempre mutevole in quanto figlia di volta in volta della propria epoca. L’identità non nasce solo dalla morfologia dei paesaggi, ma in misura ben maggiore dal potere evocativo delle immagini, capaci di sospendere il tempo e lasciare spazio alla suggestione. Ciò rende la fotografia, nella consapevolezza dei limiti e delle ambiguità, uno strumento oggi indispensabile per lo studio di numerose discipline, dalla storia all’architettura e dalla sociologia alla geografia, per citarne poche tra le tante. È una posizione sostenuta dai grandi fotografi e ben sintetizzata a suo tempo da Gyula Halász, in arte Brassai, secondo cui “la fotografia deve suggerire, non insistere o spiegare”».(10)

Luigi Ghirri (1943-1994) rappresenta bene col suo immaginario “analogo” proprio l’identità collettiva dei luoghi, nel suo racconto di una Italia quotidiana, con inquadrature semplici ma spesso enigmatiche, fino al punto di indurre un senso di spaesamento.

Fondamentali e attualissime sono le riflessioni di fine anni Settanta di Susan Sontag riguardo al linguaggio fotografico (*On photography*, 1979) e le sue relazioni con i luoghi, che restano, in gran parte applicabili anche all’universo delle immagini digitali, quando sostiene che le macchine fotografiche iniziarono una sorta di “duplicazione” del mondo, proprio nel momento in cui il paesaggio cominciava a mutare celermente, registrando effigi di esseri ed ecosistemi destinati a scomparire. Sontag mette in luce inoltre come l’enorme inflazione di immagini fotografiche d’arte, documentarie, amatoriali, favorita dall’accessibilità al mezzo, dalla sua natura “predatoria” (fotografare = possedere), da dinamiche mercantili e di controllo, determini una sovraesposizione che rende le immagini meno reali, creando consuetudine e familiarità con l’orrido e il degradato, mentre la casualità e l’arbitrarietà sanciscono la provvisorietà, la frammentazione, la sostanziale indecodificabilità della realtà. A questo abuso quantitativo e qualitativo non fa eccezione neppure la fotografia d’autore, anche quando si propone di denunciare, o di “conservare” una visione di bellezza inviolata, laddove, come dice Susan Sontag *«saccheggia e insieme conserva, denuncia e insieme consacra»*.

Dalle foto di Ansel Adams che negli anni trenta fotografava zone incontaminate dei grandi parchi americani col preciso intento di salvaguardarle, o di salvarne l’immagine, prima della loro scomparsa, prima che fossero scoperte dal turismo di massa (si veda per esempio *Clearing Winter Storm*, Yosemite National Park, California, 1944), si evince come già a quella data, esistesse una diffusa sensibilità alle tematiche ambientali. Ansel Adams produceva grandi formati a lastra, approccio al paesaggio più vicino alla pittura che al fotogiornalismo.

Un apporto importante all’immagine naturalistica hanno dato due fotoreporter che lavoravano su piccoli formati con macchine reflex, Ernst Haas (1921-1986), il cui catalogo del 1971 *La creazione* ha venduto trecentomila copie, e Sebastião Salgado, che col catalogo *Genesis*, reportage di viaggio in bianco e nero, “conserva e consacra” visioni bibliche di una natura intatta, che feriscono per la loro bellezza (il “*punctum*” di Roland Barthes), trasmettendo una sorta di monito al rispetto. Di

recente Salgado ha esposto a Parigi una selezione di foto sui sette anni trascorsi nella foresta amazzonica in cui ha incontrato diverse comunità locali.

Molto diverso il punto di vista di Andreas Gursky, artista (non fotografo di professione, ma anche questa è ormai una distinzione obsoleta) che nel 1999 ha realizzato forse la foto più costosa della storia – tre metri di lunghezza – veduta del fiume Reno (*Rhine II*, 1999/2015, venduta nel 2011 da Christie's per 4,3 milioni di dollari), eliminando dall'inquadratura una centrale elettrica, in modo da avere una immagine esclusiva del fiume. Questo è un esempio di fotografia "infedele" alla realtà per ragioni estetiche e formali. Allievo all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf di Hilla e Bernd Becher, i noti artisti concettuali "collezionisti" di macchine industriali e architetture, Gursky opera un campionamento di visioni monumentali di luoghi da cui è bandita la presenza umana. In *El Ejido* del 2017, una distesa orizzontale di serre rivestite di plastica, con una fascia di prato invasa da una regolare teoria di rifiuti, non comunica un senso di denuncia, bensì il compiacimento di una riuscita sintassi visiva, che ricorda il distacco di diversi esponenti della Pop art americana. Anche queste immagini alla lunga costituiscono testimonianza di un paesaggio che ha accolto i segni inalienabili del suo degrado, da cui scaturisce bellezza, proprio come da una foto di Salgado. Quale delle due visioni è vera?

Lo scioglimento dei ghiacciai

Tra contemplazione e aperta denuncia il lavoro di Richard Laurence Misrach, che nel 2018 presenta il progetto *Border Cantos*, sintesi di una esplorazione settennale del confine tra USA e Messico che lo stesso fotografo descrive come una "*lenta meditazione su dettagli trascurati*", gli oggetti e i rifiuti abbandonati dai migranti in un territorio desertico. Progetto più ampio in senso processuale, che comprende un lavoro di ricerca storica e cartografica e un "intervento" sul paesaggio, è *When I am laid on earth, Mappatura con un pirografo dello scioglimento del ghiacciaio Lewis sul Monte Kenya*, così presentato dall'autore, Simon Norfolk:

«Queste linee di fuoco che ho disegnato rappresentano dove si trovava la parte anteriore del ghiacciaio Lewis in vari momenti nel recente passato; gli anni sono riportati nelle didascalie. In lontananza, una luna del raccolto illumina il povero, condannato residuo del ghiacciaio; lo spazio tra il fuoco e il 'muso' del ghiaccio rappresenta lo scioglimento implacabile.

I "Project Pressure" sono stati i primi a ispirarmi a voltare le spalle al mio solito fascino per la guerra e a concentrarmi invece sull'ambiente. Mi hanno indirizzato verso vecchie mappe, dati GPS moderni e sondaggi cartografici da peer-review. Dotarmi delle mappe corrette è stato importante per la veridicità documentaria di questo progetto poiché l'ho sempre visto come una mappatura inversa, una sorta di srotolamento della cartografia. Il progetto parte dalla fattualità bidimensionale delle mappe e poi esce e trova una sorta di verità storica sul terreno. Fotografare lo spessore del tempo, cercando di esporne la sua 'stratificazione', è un tema che ha attraversato tutto il mio lavoro in questi ultimi dodici anni. [...] Sembra del tutto appropriato realizzare queste immagini qui. Il Monte Kenya è il ceppo eroso di un mega-vulcano morto da tempo di 6.000 metri. Fotograficamente, spero di risvegliare il suo cuore arrabbiato e magmatico. [...] La metafora "Fire vs. Ice" che utilizzo è particolarmente deliziosa per me. Il mio fuoco è fatto di petrolio. Le mie foto non contengono alcuna prova che il ritiro di questo ghiacciaio sia dovuto al riscaldamento causato dall'uomo (i ghiacciai possono ritirarsi quando non ricevono abbastanza neve o se la copertura nuvolosa si assottiglia, per esempio), ma è comunque mia convinzione che gli esseri umani bruciano idrocarburi e sono sostanzialmente da biasimare [...] Da vicino si percepisce la massa del ghiacciaio, la sua energia arrotolata e dormiente o la sua colossale longevità. E, naturalmente, la sua fredda, rassegnata indifferenza. Si è colpiti da una sensazione opprimente della propria piccolezza e caducità. Gli inglesi si sentono così per le montagne da 300 anni, da quando i viaggiatori romantici del Grand Tour hanno stupito per primi gli albergatori svizzeri con la richiesta di aiuto per scalare le vette. Nessuno lo aveva già fatto; per il gusto di farlo, perché ti ha fatto sentire completo, perché nutre l'anima. Ma questo è il contrario: pensare che tra dieci o dodici anni questo ghiacciaio elegante e magnifico esisterà solo nelle fotografie è insopportabile».(11)

Nel video che accompagna la presentazione del progetto Norfolk “cita” il dipinto di Kaspar David Friedrich *Viandante sul mare di nebbia* (1818) e si fa riprendere nella stessa disposizione, di spalle, rivolto alle montagne con la macchina fotografica, a proposito di Romanticismo...

Lo scioglimento dei ghiacciai è pure tema conduttore di una installazione composta da dodici grandi blocchi di ghiaccio raccolti dalle acque della Groenlandia lasciati a spontaneo scioglimento del poliedrico artista “di processo” Olafur Eliasson, *Ice Watch*, allestita in diversi siti: nel 2014 a Copenhagen, in Piazza del Municipio e nella City di Londra davanti a Bloomberg, nel 2015 in Place du Panthéon a Parigi, nel 2018 all'esterno della Tate Modern a Londra. Disposti in circolo come in un orologio forniscono un'esperienza diretta e tangibile dello scioglimento del ghiaccio artico. Eliasson aveva iniziato a fotografare con un piccolo aereo venti anni prima i ghiacciai islandesi, rilevando, a distanza di tempo, l'effettivo cambiamento e la riduzione velocissima dei ghiacci, al punto che non riusciva più a localizzarli con esattezza.

Tra i fotografi contemporanei “militanti” figura Edward Burtynsky (1955) che esplora l'impatto collettivo della specie umana sul pianeta. In *Natural order*, il suo progetto più recente, fotografa intrichi vegetali in cui piante e alberi diversi si intrecciano e convivono armoniosamente.

«Durante questo tempo trascorso in isolamento e riflettendo su questo momento storico e sulla gravità di questi eventi, ho colto l'occasione per rivolgere ancora una volta il mio obiettivo al paesaggio naturale come soggetto. Il risultato è questa nuova serie, realizzata durante il periodo dell'anno in cui il ciclo del rinnovamento si esercita sulla Terra. Dal sonno gelido dell'inverno all'urgenza feconda della primavera, queste immagini sono un'affermazione della complessità, della meraviglia e della resilienza dell'ordine naturale in tutte le cose. Mi ritrovo a guardare in un'infinità di apparente caos, ma attraverso quella contemplazione selettiva emerge un ordine, un ordine duraturo che rimane intatto indipendentemente dal nostro destino umano. Queste immagini provengono tutte da un luogo chiamato Grey County, Ontario»(12)

Il progetto *Anthropocene* del 2018 è un lavoro multidisciplinare in collaborazione con Nicholas de Pencier e Jennifer Baichwal, che, combinando fotografia artistica, film, realtà virtuale, realtà aumentata, ricerca scientifica e un percorso didattico, indaga “sull'influenza umana sullo stato, sulla dinamica e sul futuro della Terra”. Burtynsky ne espone le motivazioni, in tono opportunamente apocalittico nel saggio *Life in the Anthropocene* (in *Anthropocene*, di Burtynsky, Baichwal, de Pencier, Goose Lane Editions, 2018):

«Sono arrivato a pensare alla mia preoccupazione per l'Anthropocene - i segni indelebili lasciati dal genere umano sulla faccia geologica del nostro pianeta - come un'estensione concettuale dei miei primi e più fondamentali interessi di fotografo. Mi sono sempre preoccupato di mostrare come noi influenziamo la Terra in modo importante. A questo scopo, cerco e fotografo sistemi su larga scala che lasciano segni duraturi. [...] Come gruppo collaborativo, Jennifer, Nick e io crediamo che un impegno esperienziale e coinvolgente con il nostro lavoro possa spostare la coscienza di coloro che si impegnano con esso, aiutando a nutrire un crescente dibattito ambientale. [...] Sentiamo che descrivendo il problema in modo vivido, essendo rivelatori e non accusatori, possiamo contribuire a stimolare una conversazione più ampia sulle soluzioni possibili».(13)

L'ecologia come scienza pura, si era sviluppata, sulla scia delle teorie di Darwin, già dalla seconda metà dell'Ottocento nei paesi più precocemente industrializzati, primo fra tutti l'Inghilterra dove la Commons, Open Spaces and Footpaths Preservation Society, fondata nel 1865, contava nel 1890 più di tremila membri. Organizzazioni analoghe sorsero in Germania, Francia, Stati Uniti, Olanda, Svizzera, Italia. Dopo la fase pionieristica, a fine secolo si configurava l'ambientalismo moderno con associazioni come il Sierra Club americano, il National Trust britannico, e altri gruppi olandesi e svedesi. Nel 1872 fu fondato il primo parco naturale della storia, quello di Yellowstone (USA), e nel 1883 fu firmato a Parigi il primo accordo per la protezione delle foche nel mare di Bering. Il processo di coordinamento sovranazionale delle organizzazioni ambientaliste fu rallentato dall'irrigidirsi delle relazioni internazionali e dalle guerre: dopo il “Primo Congresso Internazionale sulla Protezione della Natura” (Parigi 1923) e l'istituzione a Bruxelles del “Bureau International pour la Protection de la Nature”; solo nel 1948 si riattivò un dibattito internazionale, con l'Union

Internationale pour la Conservation de la Nature (UICN) nell'ambito dell'UNESCO. Negli anni Sessanta, dopo la pubblicazione di *Primavera silenziosa* di Rachel Carson, che nel 1962 criticava l'uso indiscriminato dei pesticidi e segnalava la sparizione delle api, l'ambientalismo divenne movimento di massa. In Italia fondamentale fu nel 1968 la fondazione del Club di Roma, di cui facevano parte l'economista e imprenditore italiano Aurelio Peccei, lo scienziato scozzese Alexander King, premi Nobel, leader e intellettuali come Elisabeth Mann Borgese. Il Club commissionò al MIT, Massachusetts Institute of Technology il *Rapporto sui limiti dello sviluppo* (1972), report basato sulla simulazione al computer delle conseguenze future della continua crescita della popolazione sull'ecosistema terrestre e sulla sopravvivenza della specie umana.

Paesaggio?

L'ecologia ha cambiato il concetto di "paesaggio", inglobandolo come aspetto particolare nella più vasta categoria dell'ambiente come ecosistema e come spazio geografico. Alain Roger, nel suo *Breve trattato sul paesaggio* (Sellerio, 2009), attraverso la doppia articolazione *paese/paesaggio* e *artialisation in visu/artialisation in situ* distingue il "paese" come luogo dal "paesaggio" come rappresentazione culturale stratificata dei luoghi, e l'*artialisation* – intervento sull'oggetto naturale – come fenomeno antropologico-culturale fisico e reale, nei cambiamenti determinati dall'uomo, oppure virtuale – in visu – indiretto, che avviene attraverso lo sguardo. Roger rivendica giustamente a partire da questa tesi una valenza del concetto di paesaggio peculiarmente artistica e culturale. Commenta così la definizione dell'*Enciclopedia Universalis*:

«primo indizio, questa voce ha come sottotitolo e fra parentesi la parola «ambiente». Risulta immediatamente chiaro che il paesaggio è considerato come sottospecie dell'ambiente e che la diminuzione ecologica non tarderà ad arrivare. Ciò è confermato dalla prima sezione della voce "Paesaggio ed ecologia. Ambiguità del paesaggio", opera di due eminenti specialisti, Patrick Blandin e Maxime Lamotte che non esiteranno a "lamentarsi" di queste "ambiguità". Come liberarsene? Eliminando i valori soggettivi, legati alla percezione, per rifugiarsi nell'ecologia, questa oasi di oggettività. Da cui deriva l'obbligatorio riferimento ai padri fondatori, Tansley e Lindeman, e al concetto di ecosistema, ben presto sostituito da quello di "ecocomplesso", forgiato dai nostri due autori: "Questo termine evita le ambiguità della parola paesaggio, perché indica una categoria di sistema ecologico considerato senza alcun legame con la percezione". Si resta confusi. Certo, le "ambiguità" vengono eliminate, ma a che prezzo! L'eliminazione del paesaggio. Cosa resta di esso quando lo si separi dalla sua percezione? Tutta la storia del paesaggio occidentale, come anche quello dell'estremo oriente, è inequivocabile: il paesaggio è prima di tutto il prodotto di un'operazione di percezione, determinata da elementi socio-culturali. È ancora più apprezzabile il correttivo messo in atto da Jean-Robert Pitte fin dall'inizio della sessione successiva, "Paesaggio e geografia". Collocandosi all'intersezione tra posizioni naturaliste e quantitative, possiamo dire che il paesaggio è la realtà dello spazio terrestre percepito e deformato dai sensi, e la sua evoluzione dipende interamente dall'uomo che ne è l'erede, l'autore e il responsabile"».(14)

L'Antropocene e il suo riflesso

La ricerca visiva del dopoguerra, assodata l'obsolescenza dei vecchi modelli e formati pre-avanguardie, riprende il filo duchampiano di smaterializzazione dell'opera, aprendo, soprattutto dagli anni Sessanta, con Arte povera, Poesia visiva, Minimal e in generale l'Arte concettuale, una fase sperimentale di riflessione ontologica su se stessa (ancora in atto), in cui la relazione con il dato naturale si manifesta in forme molto diverse dalla pittura o dalla fotografia di paesaggio; salvo i ricorsi del Postmoderno e della Transavanguardia (anni Ottanta), che rivalutano tecnologie e processi figurativi antichi, con l'atteggiamento "nomade", per usare un termine caro ad Achille Bonito Oliva, una esplorazione fluida a ritroso che si innesta nel presente, e che giustifica i rigurgiti anacronistici dei "citazionisti". In realtà il dopoguerra è attraversato da una tendenza costante all'iperrealismo, da New Dada e Pop art alle forme più virtuosistiche della Street art, che di frequente denuncia sulle pareti delle grandi città gli abusi sull'ambiente, come ad esempio Federico

Massa, in arte Iena Cruz, autore di murali “ecologici” con doppia valenza, sia per le tematiche affrontate che per la vernice utilizzata, una nano-tecnologia in grado, attraverso l’azione della luce, di attrarre gli agenti inquinanti trasformandoli in sali inerti.

La rappresentazione illusionistica pittorica e plastica, ormai alla pari con la fotografia, il cinema e la televisione, e spesso in dialogo con queste, si legittima ciclicamente come linguaggio contemporaneo, in virtù del fatto che rappresenta un mondo in continua mutazione, quindi sempre “nuovo”, e che della comunicazione di massa condivide i tempi e gli spazi. L’enorme produzione di pittura figurativa si deve forse oggi anche a una resistente e ingiustificata mancanza di strumenti culturali, da parte di un pubblico vasto, per comprendere i messaggi più complessi ed evoluti della ricerca recente (dovuta alle lacune ataviche dei nostri sistemi educativi), salvo le forme più plateali. Si tratta ancora di una modalità predatoria (quanto affascinante) che mette sempre in atto il rispecchiamento dell’Antropocene o del suo riflesso a “bassa risoluzione”.

L’altra linea di proiezione dell’Antropocene è occupare grandi spazi, lasciare un segno nell’ambiente, come gli “Earth workers”, o artisti “Land” tra cui Walter De Maria (*Mile long drawing*, 1968, due linee parallele tracciate a 12 piedi di distanza per la lunghezza di un miglio nel deserto del Mojave in California), Michael Heizer (*Double Negative*, trincea lunga 535 metri e profonda 15 scavata sul fianco di una montagna nel deserto del Nevada), Robert Smithson (*Spiral Jetty*, 1970, grande molo a forma di spirale, costruito presso il Great Salt Lake nello Utah accumulando con bulldozer e camion più di 6.500 tonnellate di terreno circostante), è una operazione estremamente interessante nelle sue fasi progettuali e nei suoi aspetti poetici e simbolici – mappatura, esplorazione e focus mediatico sui territori, antropologia delle forme ancestrali – ma sostanzialmente, per la sua invasività, e, da un punto di vista estetico, non si discosta dal gesto vitalistico esercitato dal pennello sulla tela, e non aggiunge nulla di nuovo rispetto ai ready-made di Duchamp. Ne restano conferma anche gli imballaggi su scala ambientale di Christo e Jeanne-Claude, ultima impresa italiana *The Floating Piers* (2016), una passerella di quattro chilometri e mezzo sul Lago d’Iseo.

Processo e relazione

Infinitamente più sensibile e antiretorico l’intervento *Legarsi alla montagna* di Maria Lai, (famosa oggi soprattutto per i suoi straordinari libri d’artista), nel 1981 a Ulassai, nel nuorese, dove con un nastro azzurro legò, coinvolgendo i cittadini, le case l’una all’altra e il paese alla montagna – opera che portava attenzione al territorio e nel contempo schiudeva il territorio al mondo – considerata una delle prime operazioni di arte relazionale.

Tra gli esponenti dell’Arte povera si distingue per l’alto tenore poetico Giuseppe Penone che in opere come *Ripetere il bosco* (1969-2016), *Soffio di foglie* (1979), *Spine d’acacia - Contatto* (2006), *Essere Fiume* (2010), *Indistinti confini: Anio* (2012), *Abete* (2013) e la serie *Foglie di pietra* (2013) stabilisce una interazione con l’elemento vegetale attraverso i processi dell’artificio plastico, connettendo intimamente i materiali della scultura con la materia vivente.

Nel canale di ricerca iper-realistico invece si inserisce il poverista Piero Gilardi, con le sue ricostruzioni fedeli di ambienti naturali, tra cui, dal 1965, i noti *Tappeti Natura* in poliuretano espanso. Il suo progetto più ambizioso è il Parco d’Arte Vivente a Torino, parco verde e centro d’arte contemporanea che ospita anche mostre di altri artisti, da lui definito un “*incubatore di coscienza ecologica*”, un’opera aperta, in divenire, avviata nel 2002. *Inverosimile* è una grande installazione del PAV ludica ipertecnologica, multimediale e interattiva che il visitatore può movimentare in vari modi, presentata per la prima volta nel 1989 al Castello di Volpaia, dimora del Chianti impegnata nel connubio tra arte e vino.

Un dialogo poetico e simbiotico forse più longevo intesse Giuliano Mauri (1938-2009) da scultore (come amava definirsi) con gli ecosistemi forestali, mutuando le strutture, come faceva Klee con il disegno, dall’osservazione degli intrecci spontanei di piante e alberi, ma anche dalle tecniche connettive e costruttive elaborate dagli uomini nella storia. Con tronchi e rami è edificata la *Cattedrale vegetale*, esposta al degrado naturale del legno, più volte ricostruita, anche postuma. Tra i lavori più intensi le *Isole vaganti/Zattera dei migranti*, installate nel 1992 a Lodi sull’Adda e nel

2005 a Gallo Matese (Caserta), ideate nell'85 in consonanza con le sperimentazioni sonore di John Cage, che aveva registrato i "suoni della crescita" dei cactus. Questa la descrizione di Mauri: «Avevo predisposto delle zattere giganti da far vagare in un lago con della terra sopra. Le sementi portate dal vento hanno fecondato quella terra. Gli alberi nati alla deriva sono cresciuti più forti, adattabili e agguerriti degli altri. Quando poi le zattere si sono arenate, gli alberi hanno messo radici e sono diventati indistinguibili dal resto della vegetazione. Noi ci affanniamo ad evitare l'inevitabile invece di assecondare la natura. Mi emozionò vedere la gente del paese, un paese di emigranti, aver capito profondamente l'opera» (<http://www.giulianomauri.com/test/isole-vaganti-zattera-dei-migranti/>). Il suo lavoro dà l'avvio alla pratica diffusissima, oggi di tendenza, di installare opere tridimensionali in parchi tematici, come, in Italia, Arte Sella, la Fattoria di Celle (Pistoia), Fiumara d'arte (Castel di Tusa), Gibellina, dove si trova il *Grande cretto* di Alberto Burri. Dinamiche di relazione autentica col "naturale" e con l'ambiente, maturano nelle pratiche di quegli artisti concettuali che rinunciano a marcare uno spazio e a lasciare segni tangibili, preferendo l'happening, la performance, il progetto processuale, e in tempi più recenti, una destinazione socio-culturale ampia e immediata strutturale al messaggio dell'operazione artistica.

Joseph Beyus, ex militare nazista, aderì nel 1961 al gruppo Fluxus di George Maciunas, con Nam June Paik, Wolf Vostell e molti altri, interessati alla comunicazione e alla fruizione sociale dell'arte. Il Manifesto di Fluxus, *Festum Fluxorum Fluxus* (Maciunas, febbraio 1963) attinge dal dizionario diverse etimologie, tenendole tutte per buone, anche il significato scientifico del termine, e dichiara:

«Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art – PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action».(15)

Nel 1964 iniziò le "Aktionen" performance aperte, sviluppate intorno al fare e al discutere, in colloqui che potevano durare giorni interi con una gestione attenta, quasi religiosa dei gesti, dei movimenti, di tempi e silenzi. Residui finali delle "Aktionen" sono gli "Objekte", sorta di reliquie, testimonianze formali di un processo mentale e creativo, esposti in molti musei del mondo all'interno di bacheche ("Vitrinen"), come reperti geologici o naturalistici. Nell'azione intitolata *Come spiegare i quadri alla lepre morta* (1965) Beuys, col capo ricoperto di miele e foglia d'oro porta in braccio e accarezza una lepre morta sussurrando parole incomprensibili e sfiorando col corpo dell'animale alcuni quadri esposti. Non a caso la performance è stata messa in scena di nuovo nel 2005 da Marina Abramović al Museo Guggenheim di New York.

Beyus stesso affermava di spiegare i suoi dipinti a una lepre perché ha una mentalità semplice, quindi capacità di comprensione superiore all'uomo. Ma il simbolismo della lepre e dei suoi gesti ha una risonanza più profonda, come spiega Letizia Omodeo Salè:

«la lepre, animale prolifico e mite, che giace morta tra le braccia dell'uomo, così come la natura tutta, incantata, pietrificata, è l'immagine morta della vita; questa natura è nel grembo di ogni uomo. Beuys ci sta dicendo che la cura del mondo è nelle nostre mani; la natura si offre, si immola e ascolta il verbo dell'uomo il cui capo è coperto di oro: l'oro dei pensieri illuminati, l'oro della sapienza, della saggezza. Durante l'azione l'artista accarezza affettuosamente l'animale, sussurra parole incomprensibili, sembra esercitare una azione per amore dell'azione stessa. Ora, la lepre è anche immagine di ogni dimensione animale che l'umanità nel corso della propria evoluzione ha espulso da sé, e a cui l'uomo "deve" la propria evoluzione. Ciò che è esterno all'uomo, fertile e vivente, è l'insieme delle forze su cui si fonda l'evoluzione umana, è il sacrificio manifesto di tutta la natura che aspetta da noi di essere compresa e amata. La lepre è anche l'animale che si nasconde e fa la tana sotto terra dove prolifica, immagine del rapporto che l'uomo ha con la terra, con i suoi elementi, con le sue forze... ma qui la lepre è morta ed è a lei che Beuys parla, è lei che accudisce [...] Non si tratta certo di stupire il pubblico o di ricercare l'originalità. Si tratta di esprimere attraverso l'immagine artistica qualche cosa che, toccando la sensibilità umana attraverso tutto il suo ventaglio sensoriale, possa risorgere come concetto nel cuore e nella mente».(16)

A superamento di queste azioni sostanzialmente metaforiche, tra le sue operazioni più interessanti in Italia, – ospite a Bolognano (Pescara) di Lucrezia De Domizio e Buby Durini - figurano la fondazione dell'*Istituto per la Rinascita dell'Agricoltura* (1976), la *Piantazione Paradise* con la messa a dimora di 7000 piante per il ripristino della biodiversità (1982), e *Olivestone* (1984) ora in mostra al Kunsthaus di Zurigo, in cui indica l'orto e il rapporto diretto con l'esperienza contadina quali azioni condivisibili. Considerato “sciamano” dell'arte, praticava e predicava una incessante ricerca di armonia di ispirazione antroposofica, la palingenesi, attraverso il processo creativo, del potenziale energetico spirituale degli uomini per trasformare il pianeta. Fondatore politico dei Verdi in Germania, il suo progetto capitale, “*Difesa della Natura*” che si protrasse dal 1982 fin dopo la sua morte, consiste nella piantumazione di settemila querce nella città di Kassel e di settemila piante diverse e rare a Bolognano, ordinaria operazione botanica trasformata in un grande rito collettivo: a Kassel la piantumazione di ciascuna pianta è vincolata all'asta di pari monoliti di basalto, accatastati in una piazza. Tutte le querce sono state piantate, l'ultima un anno dopo la morte di Beyus, tutti i monoliti sono spariti dalla piazza, mentre un bosco di querce è nato intorno alla città. Si tratta quindi di una azione che si protrae nel tempo e riguarda la società intera: i cittadini hanno partecipato all'opera di trasformazione del contesto urbano e naturale. «*Questa è una forma di ecologia costruttiva, una ecologia fatta non già di denuncia, ma di pensiero che intride l'azione individuale e ha in sé forze di trasformazione del mondo*»(17).

L'idea generativa dell'orto e della relazione ecologica immersiva negli habitat vegetali come luoghi eletti per una transizione ecologica resta punto di riferimento per molti artisti contemporanei.

Elena Mazzi (Reggio Emilia, 1994), indaga il rapporto tra l'uomo e l'ambiente in cui vive, il modo in cui incide apportando cambiamenti. Seguendo prevalentemente un approccio antropologico, documenta un'identità sia personale che collettiva in territori specifici, dando luogo a diverse forme di scambio e trasformazione. Dopo il terremoto a L'Aquila, ha iniziato ad osservare come nel quotidiano le persone affrontassero il cambiamento totale dell'ambiente. Il libro d'artista *Villa Unda* (2011) raccoglie appunti, disegni, schizzi, documenti dettati dagli abitanti di Onna, piccolo paese in provincia de L'Aquila duramente colpito dal terremoto del 2009, un'indagine sulle semplici azioni quotidiane vissute come strategie necessarie per relazionarsi al “nuovo” ambiente, compresa la gestione di orti e coltivazioni, che accoglie anche, dalle testimonianze delle persone, la denuncia dei ritardi dello stato nel prestare assistenza alle comunità locali. In un lavoro più recente, *Atlante Energetico*, come tutor presso la Fondazione Spinola Banna per l'Arte nel 2016/2017, ha coordinato e svolto sperimentazioni e verifiche sul tema delle risorse energetiche e non solo nel territorio piemontese. Come si vede niente rituali sciamanici, ma operazioni che mettono in rete il lavoro dell'artista con l'ambiente, il territorio, la comunità dei cittadini al di fuori del pubblico consueto dell'arte contemporanea.

In modo simile si muove Claudia Losi (Piacenza, 1971), relazionandosi con il territorio e con la natura attraverso la pratica di tecniche legate alla tradizione, procedimenti manuali come il ricamo e il cucito, la performance, oltre a fotografia e video. I ritmi lenti e dilatati e la forte componente relazionale sono aspetti fondamentali del suo lavoro. Grandi tele, carte, gomitolini ricamati con soggetti naturali (mappe, animali, fiori, gesti) sono al centro di progetti che vertono sempre sul recupero dell'esperienza del mondo in senso ampio e partecipato con riflessioni di natura sociale, ecologica ed emotiva. Incantevoli le sue *Macchie di crescita* (dal 1995, opera in progress), ricami “amatoriali” che riproducono licheni. Tra i suoi lavori più interessanti ricordiamo *Balena Project*, itinerante, iniziato nel 2002 con la realizzazione in tessuto di una balenottera in scala 1:1, che ha coinvolto gruppi e cittadini di diversi paesi del mondo in eventi, performance, incontri. Nel 2020 ha organizzato a Piacenza, con EN Laboratorio Collettivo il convegno *Sette giorni per paesaggi. Immaginari del limite*, «*il limite inteso come barriera porosa e generatrice di racconti, fatti e vita, e un ragionamento profondo sull'immaginario dell'uomo rispetto al paesaggio, al mondo che abita e in cui, in tempi sempre più stretti, si troverà a dovere affrontare cambiamenti radicali e inaggirabili*»(18).

Sul fronte ecologico di un intervento fattivo nell'ambiente che va oltre la modalità rappresentativa, la formula retorica della denuncia e la presentazione simbolica-metaforica, esemplare è il lavoro di

Vaughn Bell sulla complessità delle interazioni umane con i luoghi, gli elementi naturali e le altre specie, che si svolge in rete con botanici, biologi, ecologisti, paesaggisti, antropologi e altri artisti. In *Metropolis* (2018) colloca una “biosfera” ricomposta di piante, terra e muschio della foresta nordoccidentale all’interno di una teca trasparente, un plastico vivente sospeso in cui un massimo di quattro persone può infilare la testa per avere una visione immersiva. Anche se con uno “spostamento” di scala, si tratta di una esperienza vera e propria. *Metropolis* è l’evoluzione della *Portable Personal Biosphere*, una cupola acrilica indossabile che si adatta sopra la testa e contiene un ambiente autosufficiente in miniatura di terra e muschi. L’installazione è site specific, nel senso che in ciascun allestimento le piante vengono selezionate per la loro pertinenza con il luogo. Qui il partner istituzionale, i coltivatori di piante, i partecipanti e l’artista sono essenzialmente co-autori. Nel progetto di arte pubblica *Drainage and Wastewater* coordinato da Bell nel 2017, commissionato dal Comune di Seattle, si occupa di drenaggio delle acque reflue, affiancando le istituzioni con altri artisti e i cittadini in un percorso di conoscenza e sensibilizzazione sulla situazione idrogeologica della città e dei suoi bacini. Tutte le tecniche figurative e documentarie foto-video, oltre a letture e laboratori creativi sono state utilizzati allo scopo di contribuire in presa diretta alla ricerca ecologica e ripariale e di rafforzare il senso di appartenenza dei cittadini al territorio, oltre che a produrre proposte di arredo urbano e segnaletica. Simultaneamente questo progetto aveva anche la finalità di mostrare alla gente il senso dell’arte pubblica, divulgare, al di fuori dei soliti canali elitari, l’arte contemporanea e i suoi processi. Così la principale “produzione” di Vaughn Bell consisteva in un dettagliato *Art master plan* sulla realizzazione del progetto (19).

Margherita Labbe

Note.

- (1) B. S. Myers, *La pittura dell’Espressionismo. Una generazione in rivolta*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 147.
- (2) M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 97.
- (3) F. Giannini, 10/04/2016, *Critica d’arte: la pura visibilità e le origini del formalismo. Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin, Finestre sull’arte*, online, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/pura-visibilita-formalismo-konrad-fiedler-heinrich-woelfflin>.
- (4) K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, G. Boehm, a cura di, Fink, Monaco 1991, pp. 73-74.
- (5) K. Fiedler, *Scritti sull’arte figurativa*, A. Pinotti, F. Scrivano, a cura di, Aesthetica Edizioni, Sesto San Giovanni 2006, p. 54.
- (6) Kenneth Clark, *Il paesaggio nell’arte*, Garzanti, Milano 1985, p. 204.
- (7) Laszlo Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 1987.
- (8) Michele Vangi, *Fotografia, Studi culturali*, online http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/fotografia_b.html.
- (9) A. Maglio, *Fotografia e paesaggio: un campo d’indagine*, AAVV, *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l’Immagine del Paesaggio*, A. Berrino, A. Buccaro, a cura di, Università degli Studi di Napoli Federico II, CIRICE – Centro Interdipartimentale di Ricerca sull’Iconografia della Città Europea, 2016, online, tomo I, I, p. 439, https://www.eikonocity.it/file/04_Tomo%20I_Parte%20I_A3.pdf.
- (10) A. Maglio, *Fotografia e paesaggio: un campo d’indagine*, cit., p. 441.
- (11) www.simonnorfolk.com.
- (12) www.edwardburtynsky.com.
- (13) www.edwardburtynsky.com.
- (14) A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo 2009, pp 97-98.
- (15) Trascritto dal manifesto, George Maciunas. *Fluxus Manifesto*. 1963, offset, The Museum of Modern Art. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift, New York 2008.
- (16) Letizia Omodeo Salè, *JOSEPH BEUYS. l’arte come vita*, www.liberaconoscenza.it, Accademia San Luca, Milano, 2003, online, p. 13.
- (17) Letizia Omodeo Salè, *JOSEPH BEUYS. l’arte come vita*, cit., p. 8
- (18) Claudia Losi, dal programma del convegno.
- (19) www.vaughnbell.net.

ATTRAVERSO IL PAESAGGIO. POESIA, SCRITTURA E PSICOANALISI COME ESPLORAZIONE

È un sabato mattina di giugno quando apro per la prima volta *Geografie* di Antonella Anedda. Sono in treno, viaggio verso la casa dei miei genitori, dove sono cresciuta. Alzo lo sguardo dal libro. Lo appoggio, fuori dal finestrino, dove scorrono lentamente le colline verdi-verdichiare-gialle toscane, i ponticelli sopra l'Arno, i sassi nelle sponde dell'Arno. Potrei piangere, mi dico, di quel pianto che nasce dal petto e sale veloce e inarrestabile fino alle lacrime. Ammetto che è lo stesso pianto di quando ho riconosciuto il volto di mio nonno in quello di Vittorio Gassman nel film *La famiglia* di Ettore Scola. Quella somiglianza data dal dialogo tra la montatura degli occhiali, il colore dei capelli, la definizione dei lineamenti. Tutto così preciso che sembrava fosse stato disegnato un volto sull'altro usando la carta trasparente con cui a scuola la maestra di geografia ci faceva disegnare confini e corsi d'acqua, monti e pianure dalle carte geografiche.

Mi tornano alla mente le parole di Vittorio Lingiardi che nel novembre 2020 è stato ospite nell'ambito del progetto Casa dei Saperi della Fondazione Adolfo Pini, insieme a Laura Pugno per parlare di *Paesaggi nelle soglie: la poesia come esplorazione*. Li avevamo invitati per parlare della capacità comune a poesia e psicoanalisi di vedere oltre lo sguardo, di percorrere quei «luoghi della mente» che, per dirla con Laura Pugno, «sono tutti utopia»⁽¹⁾ – nonché di curarci, coltivando nuove possibilità di leggere il mondo e la propria condizione interiore.

Erano giorni in cui ci affacciavamo a un nuovo periodo di chiusure pandemiche e Lingiardi iniziò a tracciare la linea che tiene poesia e psicanalisi citando la poesia di Emily Dickinson.

Questa è la vista dalla mia finestra:
un mare su uno stelo.
L'uccello e il contadino lo giudicano un pino:
per loro può bastare.
Non ha «porto» né «linea», ma gli uccelli
vi sostano nella celeste rotta
e di là giunge meglio lo scoiattolo
alla vertiginosa sua penisola.
Il suo bacino: la terra è al disotto;
dall'altro lato il sole.
Il suo commercio, se commercio esiste,
è di spezie, lo sento dai profumi.
Della sua voce se lo invade il vento
cosa dirò? Come potrebbe un muto
definire il divino?
Definizione della melodia
è che non ha definizione.
Suggerisce alla fede, suggerisce alla vista:
e quando questa ormai non sarà più,
io penserò di avere già incontrato
quell'Immortalità.
Era il pino alla mia finestra un membro
del regale Infinito?
L'intuizione è una visita di Dio
e per tale dev'essere venerata.⁽²⁾

Quel «mare su uno stelo» di cui parla la Dickinson è, per Vittorio Lingiardi, esemplare dell'essenza duplice del paesaggio che è sempre dentro e fuori, sempre trovato ma anche sempre inventato, scoperta del mondo e scoperta di sé. Per questo lui, psicoanalista e poeta, parla di *mindscapes* – paesaggi della mente. A questo concetto ha dedicato un saggio, intitolato proprio *Mindscapes: Psiche nel paesaggio*, edito da Raffaello Cortina Editore e uscito nel 2017. Qui Lingiardi spiega così la relazione tra paesaggio, *mindscape* e poesia:

«Le geografie della terra sono inseparabili da quelle della mente, e tra *landscapes* e *mindscales* ci sono legami psicoanalitici, neuroestetici e inevitabilmente poetici. I luoghi che amiamo sono al tempo stesso una scoperta e un'invenzione, li possiamo trovare perché sono già in noi. Montagne e fiumi, oceani e deserti, città, monumenti e rovine, abitano la nostra mente come strutture psichiche. Possiamo guardare un paesaggio come una parte del mondo reale, un luogo dell'identità e della memoria personale o collettiva, uno specchio delle nostre emozioni, uno spazio di immersione sensoriale. *Mindscape* è un neologismo per collocarci a metà strada, là dove dobbiamo stare: con la psiche nel paesaggio e il paesaggio nella psiche.»(3)

La finestra non è un finestrino. La finestra è la possibilità di aprirsi, chiudersi (e socchiudersi), farsi soglia e immergersi nel paesaggio: «Apri la finestra su un paesaggio di verde/ puoi uscire fuori,/ hai freddo sulla pelle.» (Laura Pugno, *La mente paesaggio*). Ma forse un finestrino ancor più di una finestra può darci un senso di sicurezza e protezione e lo si può riconoscere in quella «forma che dai misura all'esterno troppo forte» di cui parlava Rainer Maria Rilke nella poesia *La finestra*.

Finestra, tu misura dell'attesa,
tante volte colmata,
quando una vita con impazienza è tesa
verso una vita amata.
Tu che separi e attrai,
cangiante come il mare, -
d'un tratto specchio che ritrai
il nostro viso con tutto quanto appare;
esempio di libertà insicura
nell'impatto con la sorte,
forma che dai misura
all'esterno troppo forte.(4)

A metà tra un fioretto laico e un esperimento inedito, ho continuato a leggere *Geografie* di Antonella Anedda solo sui mezzi, evitando di dedicarmi in situazioni di stasi fisica. Ho continuato a leggerlo in movimento, con la luce che viene ora più ora meno intensa ma sempre e solo dal finestrino, con me riflessa sempre sul finestrino. Fuori dal treno, colline e fiumi; fuori dal tram, un uomo che piscia in un angolo di via Torino: è comunque paesaggio. Il finestrino è comunque la cornice: riparo e impedimento allo stesso tempo, soglia inabitabile eppure unica possibilità di sperimentare il paesaggio in transito, la fusione degli elementi nel passaggio veloce e la fusione del nostro riflesso sul paesaggio; vedersi là dove si guarda nella forma del qui da cui si guarda, desiderare di voler scomparire dal proprio sguardo, sforzarsi di non cedere alla tentazione narcisistica e già distrarsi perché non si sfugge al proprio corpo.

« [...] Ora per esempio su un treno regionale italiano oltre il finestrino scorre il mare dietro una lunga, bassa pineta. La visione è disturbata dal mio viso riflesso nel vetro. Impossibile sfuggire a meno di non tenere gli occhi abbassati sul computer in grembo. Guardo a destra, dall'altra parte dove la mia immagine non mi raggiunge. C'è il sole, due paesi sono illuminati, bianchi come ossa. [...] »(5)

«Il corpo ora è la coperta della mente», scrive Laura Pugno in *La mente paesaggio* e anche per questo la mettiamo in dialogo con Vittorio Lingiardi. Perché, in questa silloge dedicata alla madre, l'autrice si fa prima osservatrice di un corpo che è paesaggio e che si modifica ed è modificato (nella prima parte, intitolata *madreperla*):

si rafferma come pane, si condensa
caglia la carne
viva
e io ti vedo
non posso fare altro che vederti
modificare
modificarti,
io, osservando

che viene a superficie, il movimento
nascosto, sotto
i tuoi capelli, la pelle intorno al corpo(6)

Poi esploratrice di un paesaggio cavo da percorrere, un paesaggio che forse non riconosciamo ancora come *mindscape* – ma che senz'altro è inospitale e doloroso, senz'altro faticosamente selvaggio (in *la mente paesaggio*):

la pianura
si copre nella stessa misura di erba e sale,
la superficie è piatta,
gli amundsen
entrano nel bianco –
è tutto lento e veloce,
grida di uccelli(7)

È un paesaggio che poi ci sembra richiamare espressamente un *mindscape* (ne *il nuovo mondo*):

rifanno la tua mente con il muschio,
mettono a crescere il muschio
sulla terra
questo è il nuovo mondo,
la lingua
è ridotta
ad ago che cuce pelli col tendine,
a strumento d'osso(8)

E che, da ultimo, da *mindscape* si fa poesia (nell'ultima parte, intitolata *lo specchio*)

dove sei adesso
il sole cuoce il pane
è perfezione
completato il corpo
e tu lingua puoi perderti
qui e non
altrove(9)

Quella tra corpo e mente, ci dice Laura Pugno nel dialogo con Vittorio Lingiardi, è una relazione che ha a vedere con lo specifico della poesia. Perché «la poesia, tra le arti, è quella che maggiormente ci tocca» – dice Laura Pugno - e può contribuire a farsi fuga dal corpo, movimento per il corpo costretto, tanto quanto lo sport, inteso come attività del corpo, può essere fuga e riparo da una mente troppo operosa. Ma non solo: «Questo orizzonte di unità tra mente e corpo – dice ancora Laura Pugno – è qualcosa che va pensato perché siamo abituati a pensarci in una divisione. E quindi è un pensiero che non è solo poetico ma che è umano e che possiamo dire essere anche politico.»(10)

Anche il corpo è un paesaggio, dunque. Vittorio Lingiardi, in *Mindscape* parla di corpi-giardino (citando il *Cantico dei Cantici*: «Venga il mio diletto nel suo giardino / e ne mangi i frutti squisiti») come di corpi-mappa (citando John Donne, *Inno a Dio mio Dio, nella mia malattia*: «Mentre i miei medici, per amore son divenuti / cosmografi, e io la loro mappa, che giaccio / piatto su questo letto, perché possano mostrare / che questa è la mia scoperta sud-occidentale / per fretum febris, per morir per questi stretti, / gioisco che in questi stretti io vedo il mio Occidente; / poiché, seppur le loro correnti a nessuno concedano ritorno, / che male potrà farmi il mio Occidente? Come Occidente e Oriente / in tutte le mappe piatte (e io ne sono una) son una cosa sola, / così la morte tocca la Resurrezione.»)

E se il corpo è paesaggio - pur restando il paesaggio un ambiente non umano – anche (o soprattutto?) il volto a sua volta lo è. «La scoperta dei volti, se ci soffermiamo a guardarli, viaggiando in

metropolitana o attraversando il mercato di una città straniera, può diventare un'esperienza di paesaggio»(11), scrive Lingiardi in *Mindscapes* richiamando un'intuizione che fu di Jean-Luc Godard (a partire da *Deux ou trois choses je sais d'elle*) e che poi teorizzeranno Deleuze e Guattari con il concetto di *visagéité*, tradotto in italiano con *viseità*. Prendiamo ancora in prestito le parole di Vittorio Lingiardi durante l'incontro con Laura Pugno su poesia e paesaggio, per sottolineare come l'idea di paesaggio e la sua metafora sia qualcosa di innato negli esseri umani: «C'è una bellissima immagine che tiene insieme poesia, psicanalisi e paesaggio: è proprio questa idea di Winnicot, psicoanalista inglese, che dice che il bambino quando è piccolo e scruta il volto della madre è come un piccolo meteorologo che cerca di capire se passeranno delle nuvole a oscurare il sole. Questo dà veramente l'idea di come siamo davvero immersi nel paesaggio e come la metafora paesaggistica è primigenia e ci abita sin dal primo momento»(12).

Una percezione a cui è arrivato anche il poeta veneto Andrea Zanzotto, nel saggio del 2006 intitolato *Il paesaggio come eros della terra*, che apre la raccolta dei suoi scritti in prosa *Luoghi e paesaggi*.

«Il paesaggio, a ben vedere, ovvero quello che noi chiamiamo 'paesaggio', irrompe nell'animo umano fin dalla prima infanzia con tutta la sua forza dirompente; da questo "stupore" iniziale ha origine la serie interminabile dei tentativi (tattili, gestuali, visivi, olfattivi, fonatori...) compiuti dal piccolo d'uomo per giungere ad esperire le cose come si verificano; ma fino a quel momento egli deve illudersi, avvertendo soltanto una specie di "movimento di andata e ritorno", o di "scambio", tra l'io in continua e perenne auto-formazione e il paesaggio come orizzonte percettivo totale, come "mondo". Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io. Questo scambio iniziale, che non si può affermare ma nemmeno del tutto contestare, consisterebbe insomma in un gioco che si svolge all'interno dell'io, all'interno del cervello, che però noi dobbiamo riconoscere a sua volta inserito dentro il paesaggio, orizzonte dentro orizzonte: orizzonte psichico (stabilito dal paesaggio percettibile) dentro orizzonte paesistico (inglobante, sempre eccedente, sempre "più in là" rispetto alle effettive potenzialità dell'esperienza umana). D'altro lato il paesaggio è abitato non da uno soltanto, ma da innumerevoli cervelli ambulanti, da mille specchi diversi ma contigui che lo creano e che, a loro volta, da esso sono creati di continuo: il paesaggio diviene pertanto qualcosa di "biologale", una certa qual trascendente unità cui puntano miriadi di raggi, di tentativi di auto-definizione, di notificazioni di presenza.»(13)

Il paesaggio, dice Zanzotto, diventa qualcosa di "biologale", cioè qualcosa a metà tra natura e logos, un continuo scambio o dialogo tra esterno e interno, tra distacco e coinvolgimento, tra indifferenza e la necessità tutta umana di interpretare... Ricorda la poesia. E ricorda il sogno.

Tra le forme che possono assumere i *mindscapes* il sogno è, per Lingiardi, la più estrema oltre che la più umana, l'ulteriore anello di congiunzione tra psicanalisi, paesaggio e poesia.

Dice Lingiardi: «La poesia e il sogno hanno forse in comune la richiesta di una prontezza. Richiedono la capacità di abbandonarsi – nel senso di *surrendering* - a un linguaggio che non è organizzato secondo sistemi di organizzazione e controllo, ma è un linguaggio che emerge anche a dispetto della nostra vita mentale. In questo senso è molto bella l'immagine del pensiero-volpe (suggerita dal poeta inglese Ted Hughes). Lui ne parlava dicendo che quando un poeta scrive la poesia acchiappa il verso come una volpe che passa velocemente e corre nel bosco e la vedi per un attimo e non riesci a trattenerla, a catturarla ma è la capacità di vedere nel bosco quella volpe che ti consente poi di scrivere una poesia.»

Immagino la foresta di questo momento di mezzanotte:
altro è vivo
oltre la solitudine dell'orologio
e questa pagina bianca dove si muovono le mie dita.
Attraverso la finestra non vedo stelle:
qualcosa più vicino
sebbene sia più profonda entro l'oscurità
sta penetrando la solitudine:
freddo, delicatamente come la neve scura,
il naso di una volpe tocca un ramoscello, una foglia;

due occhi servono un movimento che adesso
 e ancora adesso e adesso e adesso
 depone chiare tracce sulla neve
 tra gli alberi, e cautamente un'ombra
 storpia si trascina tra ceppi e nell'incavo
 di un corpo che ha l'audacia di giungere
 attraverso radure, un occhio,
 un verde fondo e dilatato,
 brillante e concentrato,
 che se ne viene per i fatti suoi
 sino a che, con improvviso acuto caldo puzzo di volpe
 non penetri la buca nera della testa.
 Ancora senza stelle è la finestra; batte l'orologio,
 la pagina è tracciata.(14)

Prosegue Lingiardi: «Aggiungo che questa dimensione di velocità, di improvviso è secondo me quella successiva a quella di una disciplina che consente di organizzare il testo poetico dopo questa involontaria battuta di caccia. E infatti dopo il pensiero-volpe, l'altro verso che mi viene in mente è Robert Frost quando dice 'a poem is an arrest of disorder' cioè che il componimento poetico è un modo per sospendere il disordine. Per me la poesia è quindi sempre una tensione meravigliosa tra improvvisazione, abbandono e sudditanza a un'emergenza creativa, ma poi una disciplina, un'organizzazione, una geometria, una metrica che consente poi di fare qualche cosa di questa esperienza. Dico questo per passare al sogno, non solo perché credo che entrambi evocino quella dimensione di *reverie* dentro la quale nasce qualche cosa che forse è più forte di noi e del nostro razio-cinno ma perché sia psicanalista che sognatore usano il pensiero-volpe perché devono catturare qualcosa: il sognatore deve catturare il sogno ed è esperienza di tutti svegliarci con il sogno per poi dimenticarcelo del tutto, lasciandoci solo con lo stato d'animo del sogno. Mi ricordo che il mio analista mi diceva di tenere il taccuino sul comodino. E mi ricordo quindi che in quella prima analisi, in cui scopro la bellezza della relazione con il sogno, mi segnavo nella notte i sogni e al mattino mi rendevo conto che erano pensieri-volpe, erano sogni-volpe. È poi bellissima l'idea che l'analista chiami in seduta il sognatore e non già il sogno che non c'è – e questa è già una traduzione – e l'analista poi deve rimanere in uno stato attorno alla soglia del bosco e catturare qualcosa del sogno catturato a sua volta dal paziente. Non interpretando il sogno nei suoi significati contenutistici o simbolici, ma semplicemente per condividere quella dimensione di officina creativa di laboratorio che è l'inconscio dal quale, a mio avviso, scaturiscono queste volpi. Aggiungo che la dimensione onirica e quella poetica sono entrambe dimensioni di oscurità, di *reverie* oscura, dove improvvisamente si apre quello che Maria Zambrano chiamerebbe 'un chiaro nel bosco' cioè un'apertura folgorante di verità che appartiene all'imprevisto creativo inseguito e catturato non sappiamo come.»(15)

Ma il sogno e la *reverie* sono anche il punto di contatto tra la mente e il corpo ed ancora la poesia. Come sottolinea Laura Pugno, continuando il ragionamento di Lingiardi:

«Proprio nel sogno, quando il corpo e la mente sembrano entrambi immobili, abbandonati sul letto o sul divano, ci rendiamo conto di quanto siano entrambi attivi, il corpo rigenerandosi e la mente riparandosi, venendo a patti con quanto è successo, integrandolo. Non sappiamo perché sogniamo e perché dormiamo ma sappiamo che non possiamo vivere senza queste attività. Credo che qualcosa di simile possa essere detto anche dell'arte della poesia. In fondo ci diamo moltissime spiegazioni sul perché la nostra specie non possa fare a meno di cercare di investire di senso tramite l'arte il proprio passaggio. Vittorio rievocava la *reverie*, questo stare a metà tra la veglia e il sonno. Ecco penso che addestrarsi alla poesia sia un po' come addestrarsi al sogno vigile, entrare in questo mondo oscuro, misterioso, anche abbacinante di luce ma entrarci portando con sé anche gli aspetti apollinei. In questo equilibrio si ha sempre la poesia. Inoltre, i pensieri-volpe mi fanno pensare anche a dei pensieri-gatti di Schroedinger: ovvero questi pensieri che sono compresenza degli opposti. Walter Siti ha detto in un'intervista a Gianluigi Simonetti che lo specifico della letteratura come arte, rispetto a altre forme di arte, è proprio questo tenere insieme gli opposti: tu puoi con la parola rappresentare questo tao, se vogliamo chiamarlo così, che è proprio di coincidenza eraclitea. In questo sta ciò che accomuna tutte e

tre queste cose – poesia, sogno e psicanalisi – tenere insieme ciò che è e al tempo stesso il suo contrario o quantomeno la potenzialità del suo contrario.»(16)

L'incontro tra Vittorio Lingiardi e Laura Pugno ha anche aperto all'opportunità di un ulteriore approfondimento del rapporto potenziale tra la poetica e il pensiero dei due. Così è nato, ad esempio, il dialogo ospitato dal sito de *Le parole e le cose* per la rubrica intitolata *Poesia, Terzo Paesaggio?* Si tratta di una sezione – o meglio, di un'inchiesta, come la definisce la stessa Laura Pugno, che ne è curatrice – che nasce dall'intuizione espressa per la prima volta nel saggio *In territorio selvaggio* (nottetempo, 2018). L'analogia prende in prestito l'idea di Terzo paesaggio dal suo teorico, il paesaggista Gilles Clément.

«Terzo paesaggio rimanda a Terzo stato (non a Terzo mondo). Spazio che non esprime né potere, né sottomissione al potere. Né potere, né sottomissione al potere. Può questo oggi aiutarci a pensare la poesia? Potere non ne ha. Cerca sottomissione al potere? Più avanti la definizione si chiarisce. Giardino planetario è tutto il mondo vivente, la biosfera. È la sua finitezza a farne un giardino. Il Terzo paesaggio, rifugio per la diversità, si compone di insiemi primari, o riserve di fatto, luoghi in qualche modo rimasti allo stato primario, per quanto possibile; di riserve istituite *de jure*, e di residui, o terreni in precedenza sfruttati, e poi abbandonati, ma anche margini incolti. [...] La poesia è in questi margini, l'incolto dell'editoria, una striscia d'erba ai margini di un campo, anzi di un'autostrada? Vorrebbe essere diversa ed è residuo, nell'assoluta varietà delle forme?»(17)

È una definizione affascinante quella di Terzo paesaggio proposta da Gilles Clément (situato «ai margini. Dove i boschi si sfrangano [...], là dove le macchine non passano»(18) ma anche e soprattutto «spazio comune del futuro»(19)). Affascinante e fruttifero (pensiamo anche al *Terzo Paesaggio* di Renata Morresi fatto di scarti apparentemente umani tra phishing, bot e errori di sistema...(20)) è un concetto, riconosce Lingiardi nell'intervista raccolta da Laura Pugno, che «si presta, nella sua dimensione insatura, a diverse applicazioni e contaminazioni feconde». Lui stesso l'ha preso in prestito:

«Incoraggiato dall'osservazione di Clément per cui uno spazio senza terzo paesaggio è come una mente senza inconscio, l'ho impiegato nel mio libro *Mindscapes*. [...] In un'epoca come la nostra dove ciascuno cura il giardino privato in modo sempre più identitario e autoconsolatorio, mentre il paesaggio pubblico è sfigurato da edifici coperti di cartelloni o da luoghi resi obbedienti e residenziali, il concetto di terzo paesaggio mi sembra utile proprio da un punto di vista psichico. Nei vuoti urbani, osserva Clément, compaiono erbe, arbusti e fiori, piccole foreste primigenie dell'abbandono. Clément considera la biodiversità di alcuni luoghi una risorsa di alterità inquietante e di bellezza. Non di rado la vista di questa natura risorgente, talvolta natura zombie, suscita preoccupazione o sdegno negli abitanti per bene, a causa del suo aspetto selvatico e un po' borderline. Lo stesso accade quando uno sguardo o una parola poetica attraversano lo spazio in modo "improprio", dstando irritazione o svalutazione. Se in un contesto "civilizzato", per esempio un consiglio di amministrazione o un collegio accademico, usi un linguaggio o uno stato della mente poetici di solito produci scandalo di inappropriatezza. Considero invece la poesia un evento neurale che contribuisce a "costruire" la realtà in cui viviamo. I versi sono righe brevi, la poesia si serve della rima e di figure formali che permettono letture del mondo immediate, profonde, ritmiche. [...] Tornando al terzo paesaggio, esso naturalmente non riguarda solo le città ma tutti i "frammenti indecisi" del Giardino Planetario che rappresentano la somma degli spazi abbandonati dall'uomo dove la natura riprende il controllo. La dimensione residuale del terzo paesaggio è sempre davanti ai nostri occhi come "zona grigia". Uno spazio selvatico che parla di precarietà sociale e stress individuale, una terra di nessuno dove possiamo incontrare "le nuove povertà, gli immigrati, gli emarginati, gli esclusi". Anche per questo, forse, il poeta, nella sua dimensione per definizione sradicata e selvatica (eppure autodisciplinata...) è tra i primi a sentire questo paesaggio.»(21)

Terence Cave, professore emerito di Letteratura francese all'Università di Oxford, ha proposto una idea di letteratura come archivio delle possibilità cognitive, lasciando intendere che la letteratura come la poesia siano non solo conoscenza ma anche un modo di pensare dal momento che le descrizioni sono in realtà l'innescio di una vera e propria relazione tra chi scrive, chi legge e l'ambiente(22). Questo plus ci ricorda Zanzotto e il suo neologismo paesaggire, quell'entrare nel

paesaggio non solo con lo sguardo, com-prenderlo insieme a tutta la sua storia, le sue mutazioni – che sono anche la nostra storia e le nostre mutazioni. È un fondersi e un con-fondersi con il paesaggio, il paesaggire che fa sì che sia inammissibile un paesaggio senza l’occhio (e l’animo) di chi lo guarda. Così come non esiste poesia senza l’occhio (e l’animo) di chi legge.

«È il lettore/la lettrice che completa la poesia» – ci dice Laura Pugno. «Il potere della poesia è quello di far entrare a far parte del nostro corpo per la sua memorabilità intesa qui in senso umile, quindi non la poesia risonante quella delle grandi occasioni, ma proprio i versi che ci vengono in mente perché li abbiamo imparati e li abbiamo imparati *par coeur* perché li amavamo e tornano a noi nel momento della necessità ci viene in mente la poesia e la poesia può entrare a fare parte del nostro corpo e quindi della nostra vita attivando questa memoria involontaria che forse poi del tutto involontaria non è mai.»(23)

Il paesaggio, come la poesia, sono sempre un evento, l’indissolubile intreccio del qui e ora di chi l’osserva/legge – nonché forse, penso mentre riprendo la lettura di *Geografie* di Antonella Anedda, della sua predisposizione.

«Nulla è nella mente che prima non sia nell’occhio o viceversa?»(24).

Elisa Gianni

Note.

- (1) L. Pugno, *In territorio selvaggio*, nottetempo, Milano 2018, p. 114.
- (2) E. Dickinson, *Poesie*, a cura di Barbara Lanati, traduzione di Margherita Guidacci, BUR Poesia, Milano 2012.
- (3) V. Lingiardi, *Mindscapes: Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.
- (4) R. M. Rilke, *Poesie francesi*, traduzione e cura di Roberto Carifi, Crocetti editore, Milano 1989.
- (5) A. Anedda, *Geografie*, Garzanti, Milano 2021, p. 62.
- (6) L. Pugno, *L’alea*, Giulio Perrone editore, Roma 2019, p. 65.
- (7) *Ibidem*, p. 93.
- (8) *Ibidem*, p. 109.
- (9) *Ibidem*, p. 126.
- (10) *Paesaggi nelle soglie: la poesia come esplorazione*, videoconferenza con L.Pugno, V. Lingiardi e V. Cantoni Mamiani, a cura di E. Gianni, Fondazione Adolfo Pini, Milano 5 novembre 2020. Disponibile al link: <https://youtu.be/92sglwU-5cc>.
- (11) V. Lingiardi, *Mindscape: Psiche nel paesaggio*, cit.
- (12) *Paesaggi nelle soglie: la poesia come esplorazione*, cit.
- (13) A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013.
- (14) T. Hughes, *Pensiero-volpe e altre poesie*, a cura di C. Pennati, Mondadori, Milano 1973.
- (15) *Paesaggi nelle soglie: la poesia come esplorazione*, cit.
- (16) *Ibidem*
- (17) L. Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 115.
- (18) G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2014, p. 16.
- (19) *Ibidem*, p. 62.
- (20) R. Morresi, *Terzo paesaggio*, nino aragno editore, Torino 2019.
- (21) L. Pugno, *Alterità inquietante e bellezza. Poesia, terzo paesaggio? Altrove. Un dialogo con Vittorio Lingiardi*, leparoleelecose.it, 5 novembre 2020. Disponibile al link: <http://www.leparoleelecose.it/?p=39660>.
- (22) T. Cave, *“Far other worlds and other seas”*. *Thinking with Literature in the Twenty-First Century*, Leo S. Olschki, Firenze 2015.
- (23) *Paesaggi nelle soglie: la poesia come esplorazione*, cit.
- (24) A. Anedda, *Geografie*, cit. p. 62.

ALTRI SGUARDI

“UNE SEULE COSMOGONIE”: LA NATURA LUCREZIANA IN PONGE, QUENEAU E CALVINO

Tre autori del Novecento si sono dedicati alla riscrittura della natura in termini lucreziani e con modalità affini: Francis Ponge (1899-1988), Raymond Queneau (1903-1976) e Italo Calvino (1923-1985). La visione della natura di Calvino, legata sia a Ponge che a Queneau, funge da ponte fra i due autori e ne costituisce una via mediana. Calvino dedica articoli e saggi alle figure di questi due autori e offre una guida al pubblico italiano per la loro ricezione e interpretazione. Le opere di Ponge e Queneau su cui ci soffermeremo sono infatti editate da Einaudi, editore per cui Calvino è sempre stato un punto di riferimento, specialmente nel proporre novità internazionali. Egli scrive una vera e propria guida alla lettura della *Piccola cosmogonia portatile*(1) di Queneau aiutando Sergio Solmi nella traduzione di passi intricati e consultando le amicizie del poeta francese per venire a capo di alcuni riferimenti scientifici piuttosto enigmatici. Anche nel caso di Ponge, Calvino entra in diretto contatto con le opere del poeta non ancora tradotte in italiano. Si dimostra un ottimo conoscitore del francese traducendo tre poemetti in prosa di Ponge per l'antologia *La lettura* e qualche verso tratto da *Il partito preso delle cose*(2) per l'articolo(3) che avrebbe inaugurato la pubblicazione dell'edizione italiana di Einaudi tradotta da Jacqueline Risset.

La riscrittura della natura di questi tre autori coinvolge le *choses* intese sia come elementi allo stato naturale che artefatti umani. Al centro della descrizione ci sono le *res*, sia quelle più semplici e definite, come un ciottolo, che quelle più complesse come il mare. Li accomuna fortemente anche l'assunzione di una filosofia naturale che ricalca i metodi lucreziani di osservazione delle cose e di carattere epistemologico.

Nel caso di Queneau e Ponge è lecito parlare di cosmogonia vera e propria perché sia la *Piccola cosmogonia portatile* che *Il partito preso delle cose* ne trattano nel corso di tutta l'opera. Per Calvino invece, sarebbe più appropriato parlare di riscritture cosmologiche all'interno di *Palomar* e di temi cosmogonici solo per l'opera de *Le cosmicomiche* in cui questo elemento compare frequentemente. *Palomar* si focalizza piuttosto sulla cosmologia, sulle leggi logiche e fisiche che regolano il cosmo e il pensiero dell'uomo. A differenza de *Le cosmicomiche*, *Palomar* è l'opera di Calvino che più si avvicina ad una riscrittura della natura di tipo lucreziano e quindi vicina anche a quella di Ponge e Queneau. *Le cosmicomiche*, invece, si avvicinano di più ad una logica ovidiana di metamorfosi e continuità che verrà successivamente adombrata in *Palomar*, ma non superata, da quella lucreziana. L'influenza di Lucrezio in *Palomar* infatti, a differenza di quanto avviene nei racconti cosmicomici, è preponderante e lascia meno spazio al gioco, all'ironia e all'ottimismo ovidiano. Non sarà più una caricatura degli elementi del cosmo (come la luna di formaggio presente anche in Queneau) a suscitare il riso dei lettori, bensì la goffaggine e l'impaccio del signor Palomar in contesti comuni di vita quotidiana.

1. La tendenza all'uno

I tre autori, nel riscrivere la natura in termini lucreziani, descrivono gli elementi e gli oggetti in modo circoscritto nella loro costituzione e funzione, oppure, in termini più macroscopici, le loro logiche di nascita, vita e morte. È possibile individuare un filo comune che unisce i loro discorsi cosmologici e che li accomuna nel ricorso a Lucrezio: la tendenza all'unicità dei principi naturali contemporanei in nome dell'unità primordiale degli elementi, del tempo e dello spazio. La filosofia della natura lucreziana aiuta a conoscere il mondo nella sua intera fisicità e continuità, dalla nascita del cosmo ad oggi, dagli atomi alle leggi fisiche e dal naturale all'artificiale, come se ogni elemento del creato contenesse sempre la risonanza di una sola cosmogonia, una sola natura.

Ponge delinea questa tendenza in una poetica di risonanze e corrispondenze che crea legami cronotopici – in termini bachtiniani – tra caratteristiche del presente e connotati primordiali, riconducendo la molteplicità delle sfaccettature degli oggetti a proprietà già esistenti che perdurano nei secoli, tramandandosi nelle *choses* come un patrimonio genetico di tipo poetico, vivificandole e conferendogli spesso un carattere e una psicologia umana. Gli stessi poemetti lirici, esempi di

osservazioni molteplici e dettagliate, rispondono ad un'unicità poetica e cosmogonica: «non poesie voglio comporre, ma un'unica cosmogonia»(4).

Queneau unifica esseri viventi, elementi naturali ed oggetti artificiali grazie alle logiche evoluzionistiche e alla biochimica sostenendo che tutto è derivato dalla cellula e che nell'esistenza si perpetua un'esperienza di cannibalismo continua dal momento che gli esseri cellulari si nutrono, a loro volta, di cellule. Il carattere unitario della cosmogonia, dell'unione degli elementi, si perpetua, questa volta in termini scientifici, prima che poetici, nella riproduzione di una stessa cosa: la cellula. Calvino, infine, auspica nella sua ultima opera, *Palomar*, un'unione panica tra l'io e il mondo circostante. Ricerca l'unità in modelli gnoseologici per capire le logiche cosmiche e dell'individuo. L'intento purtroppo è sempre fallimentare.

Gli scrittori, per inseguire le *choses*, attuano una «battaglia con il linguaggio» – come l'ha definita Calvino pensando allo stile di Ponge(5) – per riscrivere la natura. Ponge tenta di scorporare la sua scrittura da preconcetti e da giudizi che lo allontanano da una “scrittura degli oggetti” aderente a ciò che osserva. Diventa quindi uno studio, un esperimento, un esercizio. Queneau affronta la riscrittura con gli occhiali da scienziato: gli elementi e gli oggetti su cui si sofferma sono interpretati da molteplici punti di vista e sopportano il peso degli strati di conoscenza di cui Queneau li investe, divenendo testimoni delle più recenti scoperte scientifiche. La battaglia linguistica di Queneau si riversa anche sullo stile. Durante le descrizioni di momenti caotici dell'evoluzione terrestre, esso si fa a sua volta intricato ed enigmatico tanto che Calvino paragona il suo verso ad uno spiedino:

La versificazione di Q. conosce momenti come questi che direi di raptus lessicografico: il poeta infilza nel verso tutti i termini di cui dispone in quell'area semantica e il risultato è quello d'un surrealismo che non deve nulla all'automatismo né al caso.(6)

La battaglia linguistica di Calvino in *Palomar* non è di tipo stilistico bensì gnoseologico. Sulla scia di Lucrezio, ma imitando in modo sempre più evidente anche Ponge e Queneau, compie delle ricerche di carattere epistemologico tentando di stabilire delle leggi cosmiche e di conferire oggettività e rigore scientifico alla capacità osservativa e interpretativa dell'uomo rendendosi conto, ogni volta, che ciò non è possibile: non si può osservare un'onda ed isolarla dal movimento del mare come se fosse un oggetto definito, non si possono contare i fili d'erba di un prato né immaginarne l'infinità, non si può adottare uno sguardo neutro nei confronti dei tabù culturali.

L'esistenza del rapporto tra una cosmologia lucreziana e una nuova riflessione e sperimentazione del linguaggio permette di stabilire un attaccamento al reale e una finalità conoscitiva della scrittura anche quando sembra che si parli solo di letteratura attraverso la letteratura. In realtà, come sostiene Ponge, questo succede inevitabilmente, ma il linguaggio non smette mai di avere un potere disvelativo e una finalità gnoseologica.

Il linguaggio pongiano è sempre legato ad un referente reale, a ciò che gli oggetti esprimono al di fuori di esso, nella realtà:

Dobbiamo concludere che le cose in Ponge rimandano al discorso parlato o scritto, alla parola? Trovare in ogni scrittura una metafora della scrittura è diventato un esercizio critico troppo ovvio per trarne ancora qualche profitto. Diremo che in Ponge il linguaggio, mezzo indispensabile per tenere insieme soggetto e oggetto, è continuamente confrontato a ciò che gli oggetti esprimono fuori dal linguaggio, e in questo confronto è ridimensionato, ridefinito - spesso rivalorizzato.(7)

Attraverso un'analisi più specifica si nota che i tre autori condividono il legame tra natura e artificio, la tendenza a personificare gli oggetti conferendogli un carattere umano, la risonanza di elementi primordiali negli oggetti e negli esseri viventi contemporanei e la conseguente visione sineddolica innescata da questa poetica di richiami e corrispondenze per cui anche nelle parti più piccole del creato si coglie la risonanza della creazione in un perenne contatto tra micro e macroscopico.

In Ponge si assiste ad un frequente paragone tra elementi naturali ed oggetti artificiali o tra materiale e immateriale. Nel poemetto *La candela*(8), ad esempio, Ponge descrive l'oggetto come una pianta notturna che vive tra i cespugli. L'autore gioca sul fatto che la candela possieda al suo interno un lucignolo di fibra vegetale. È proprio questa parte fibrosa che stabilisce il collegamento tra mondo artificiale e naturale ed esplicita la funzione della *chose* poiché è da questo stoppino che

nascono la fiamma e la luce della candela. Nel racconto Ponge descrive questa accensione come un fenomeno naturale che non necessita di un'intermediazione umana. Come i girasoli seguono il sole, o alcuni fiori sbocciano solo nelle ore di luce, così la candela sembra essere "accesa" e ravvivata dalla notte: «La notte a volte ravviva una pianta singolare il cui bagliore scompone le camere ammobiliate in cespugli d'ombra». La fibra vegetale, descritta da Ponge come una «foglia d'oro» che si regge impassibile nel cavo di una colonnetta di alabastro, attira – quasi come una pianta carnivora - le farfalle che ne vengono bruciate. *La sigaretta*(9), al contrario della candela, è prima descritta come un oggetto, come una torcia poco luminosa e poco profumata, e poi come un vegetale, un bocciolo infuocato. La superficie del pane è una terra vulcanica pronta per l'eruzione e dopo essere stata nel «forno stellato» diventa montuosa, ondulata, o con le crepe: «come se si avesse a disposizione, sotto mano, le Alpi, il Tauro o la Cordigliera delle Ande»(10).

Ne *Le more*(11), anche se in senso opposto perché l'oggetto descritto appartiene al mondo vegetale, si assiste alla fusione di natura e artificio. Il loro succo viene rappresentato come l'inchiostro di una penna su un foglio, una «agglomerazione di sfera che una goccia di inchiostro riempie»(12) sui «cespugli tipografici costituiti dal poema»(13). Similmente l'autunno è paragonato ad una tisana fredda in cui le foglie di ogni essenza macerano nella pioggia. Una chiocciola diventa una lunga nave dalla scia argentata, la farfalla un veliero o un fiammifero volante, la conchiglia un tempio. Le *choses* immateriali acquistano sostanza: le parole sono paragonate alla secrezione prodotta dalla bava di un mollusco, perciò un libro, come la conchiglia, diventa la sua più alta celebrazione.

Anche nell'opera di Queneau c'è un costante dialogo tra natura e artificio, specialmente nel VI libro. L'uomo, nel suo produrre macchine, è paragonato ad un insetto che feconda i fiori: «come l'insetto i fiori, l'uomo feconda le macchine che stanno aspettando per realizzarsi»(14). A differenza di Ponge, Queneau tende a porre l'accento sulla differenza tra naturale e artificiale accostando ironicamente le due sfere, attraverso i due principi di evoluzione del naturale e di invenzione umana(15). In quest'ottica si coglie l'ironia di Queneau nel sostenere che nell'atomo primitivo siano contenuti già tutti i numeri (come nozioni logiche ancora non sistematizzate da alcuno studio), nel pensare che come ci furono esplosioni vulcaniche che comportarono dei cambiamenti geomorfici, ci furono anche esplosioni numeriche che, come sottolinea Calvino nella *Piccola guida alla piccola cosmogonia*, diventano «un inno trionfale in cui la matematica e la biologia si sovrappongono dando forma a tutte le operazioni dell'aritmetica e alla molteplicità del mondo»(16). In questo senso, anche il passaggio dal minerale al virus, su cui Queneau ritorna di frequente, rappresenta un elemento ironico alludendo ad un passaggio evoluzionistico dal minerale al biologico in cui «l'organizzazione biochimica» divora «la materia come l'aquila il fegato di Prometeo»(17). Anche Calvino, come Queneau, prende meno sul serio il rapporto tra natura e artificio: l'alberatura delle antenne visibili dal suo terrazzo romano diventa un giardino agli occhi di Palomar e le parti di un bue in una macelleria divengono eloquenti come una carta geografica.

Il rapporto tra natura e artificio spesso si declina in tentativi di antropomorfizzazione di un oggetto. Ponge conferisce caratteristiche umane ad elementi naturali come montagne e mari e si riferisce ad alcune sezioni degli oggetti con il nome delle parti del corpo umano: la buccia di una patata diventa la sua epidermide o la superficie rovinata di una saponetta essiccata al sole diventa una fronte rugosa. Ma il merito più grande di Ponge in questo contesto è quello di conferire carattere e atteggiamento psicologico umano. I poemetti più belli sono probabilmente proprio quelli in cui la natura morta sembra prendere vita e raccontarsi da sola al lettore: l'arancia(18), dopo essere stata spremuta, cerca di darsi un contegno riprendendo velocemente la sua postura precedente, gli alberi autunnali(19) si lusingano di essere ingannati dalla natura e, non facendocela più a trattenersi, si sfogano lasciando andare, come un flusso di vomito verde, tutte le parole (ovvero le foglie) che avevano trattenuto fino ad ora. La descrizione dell'acqua(20) è probabilmente l'esempio più convincente: essa è come una bambina inquieta che «crolla continuamente, in ogni istante rinuncia ad ogni forma, non tende che a umiliarsi, si sdraia bocconi sul suolo, quasi cadavere». La forma fisica che l'elemento adotta dipende dal suo umore infantile di bambina capricciosa «è pazza per questo suo bisogno di ubbidire soltanto alla legge di gravità, che la possiede come un'idea fissa». Ha un carattere e una personalità molto forti: «c'è in essa una resistenza, a vantaggio della propria personalità, e forma» anche se in fin dei conti è ubbidiente: «giocosa, puerile di ubbidienza, torna subito quando la si richiama, cambiando il pendio verso questa parte».

Anche Queneau antropomorfizza gli elementi primitivi considerandoli come individui: il legno(21) cerca compagni per fare una zattera, l'occhio dei muri(22) è una finestra per far luce nelle caverne, l'albero e la roccia carriata(23) sono antenati di chioschi e stazioni. L'uomo è l'elemento preponderante nella cosmogonia e cosmologia di Queneau:

Però l'uomo fa capolino ovunque: persino nel primo canto, che pure considera unicamente la formazione della terra e i primi germi di vita, rappresentati dagli infusori nell'acqua marina e dai cristalli, allorché si va a definire l'ordine cosmico, con la presenza del sole, della luna e dei pianeti, l'uomo riappare. In questo, fra l'altro, consiste il curioso sapore della *Cosmogonie*.(24)

C'è una «fisiologicità» – come nota Calvino(25) – nel processo geologico della *Cosmogonie*: gli elementi terrestri e i pianeti, come la natura morta di Ponge, sono paragonati a parti del copro umano.

In *Palomar* non c'è molto spazio per l'antropomorfizzazione di oggetti od elementi. Il suo universo ruota già intorno ad un uomo in carne ed ossa che analizza con occhi e dubbi squisitamente umani ciò che lo circonda e cerca di trarne dei principi gnoseologici. Tutt'al più si può parlare di metamorfosi(26) dell'uomo sulla scia de *Le cosmicomiche*. Il signor Palomar, cercando di offrire a se stesso una visione oggettiva del mondo visto dall'alto del suo terrazzo, in realtà osserva il mondo dalla parzialità del suo punto di vista, a volo di uccello, immedesimandosi in esso. Similmente accade con gli storni: Palomar immagina di poter comunicare telefonicamente con gli amici proprio come fanno i volatili tra di loro in quei periodi in cui si uniscono nel cielo sotto forme diverse. Il principio di metamorfosi evoca un'idea di continuità, o almeno è ciò che auspica il signor Palomar per se stesso, alla ricerca del suo posto nel mondo.

Non solo l'uomo, ma anche la contemporaneità si insinua nel racconto delle origini della terra e viceversa: gli elementi del presente sono carichi di risonanze primordiali. Nella *Cosmogonie* molti oggetti contemporanei, di cui si parla nel canto VI, portano l'eco di elementi primitivi. Ma è Ponge a dedicarsi ad una vera e propria poetica di corrispondenze tra passato e presente. La testimonianza più chiara si ha nel racconto *I ciottoli*: i colori di alcuni fiori ricordano le tinte del tramonto ed esse, a loro volta, evocano ogni giorno, nei loro pochi minuti di esistenza quotidiana, l'incendio della creazione che aveva le stesse tonalità rossastre del tramonto. Similmente l'antracite – pietra che, vivendo nell'oscurità, si è guadagnata il diritto di brillare - in ogni suo frammento evoca la notte e le stelle, ma anche la roccia e il petrolio unendo in sé molte fasi cosmogoniche come la preparazione sotterranea delle ere geologiche e la lucentezza del fuoco:

Creatura del sottosuolo [...], l'antracite si è ben guadagnata questo diritto di brillare, stando così a lungo nascosta nel buio. [...] Allora, sotto il colpo della pala, si lascia andare in pezzi, così, senza nessuna pretesa all'infrangibilità, ma in ognuno dei suoi frantumi porta insieme la notte e le stelle. Contiene ogni pezzo di antracite, la roccia e il petrolio, l'oscura preparazione sotterranea delle ere geologiche e la rapida fiamma. Dopo aver così lungamente custodito il suo potere di bruciare, viene dissepolta solo per sparire: per trasformarsi in cenere, in fumo subito disperso, ma anche in calore, forza viva.(27)

La risonanza pongiana del tempo primitivo si collega ad un altro tipo di corrispondenza che si trova anche negli altri due autori, ovvero quella che per mezzo di una sineddoche fa sì che qualche elemento primordiale grande, infinito e sempiterno si ritrovi spesso in elementi molti piccoli e prossimi alla morte o all'estinzione: l'ostrica ha al suo interno un firmamento di madreperla delimitato da due cieli che si toccano, i ciottoli sono l'ossatura dell'intero globo o i resti dello scheletro di un enorme eroe mitico. Questa visione sineddotica si può applicare anche in senso temporale e non solo ad un punto di vista spaziale e di grandezze fisiche. Queneau infatti ragiona in quest'ottica concentrandosi sulla gioventù duratura della terra e l'infantilità dell'uomo per «perpetuare dell'informe l'oscura infanzia»(28). Così l'uomo, che pure da adulto resta un feto («un tal feto, che pur resta tale da adulto»)(29), è un «bizzarro amatore d'una infantile esplorazione del mondo»(30); inoltre ogni famiglia dei nuovi mammiferi, per qualche caratteristica specifica, prepara un aspetto dell'umanità(31):

Ogni famiglia dei mammiferi annuncia un aspetto dell'umanità [...]. I peli del sopracciglio umani si rizzano "in omaggio al porcospino" (182); la talpa inventa gli occhiali (183); le dighe dei castori (*avec bottes*, forse per le zampe palmate) difendono la banlieue dall'espandersi della metropoli (184-87); i ratti portano dalla Mongolia la peste nelle fogne d'Europa (188-89).**(32)**

«Ogni metafora» perciò – sostiene Calvino - «è metafora del futuro» perché molte cose non sono ancora state create**(33)**. In *Palomar* sono presenti molte logiche sineddotiche ma non riguardano la risonanza del primitivo nel contemporaneo in termini spaziali o temporali. Riguardano piuttosto problemi epistemologici sul rapporto tra l'individuo, gli elementi e le leggi cosmiche.

Nel delineare «une seule cosmogonie» ogni autore compie una scelta poetica particolare. Ponge nella sua scrittura delle *choses* dimostra una sensibilità alla condizione d'esistenza di esseri animati e inanimati unica nel suo genere. Riesce in questo intento sottolineando la corrispondenza tra forma e sostanza di qualsiasi elemento, tra dentro e fuori indicando la funzione esistenziale dell'oggetto considerato. Con un tocco d'ironia che tende all'antropomorfizzazione e, focalizzandosi su qualche aspetto essenziale, contempla la sua armonia all'interno di una visione tanto unitaria quanto molteplice del cosmo e ne mette in risonanza l'eco primitiva.

Questo atteggiamento si ravvisa nella corrispondenza di parole e suoni, gesti e parole e, in un senso più generale, tra la *chose* e la sua essenza, la sua funzione. Il succo dell'arancia**(34)**, ad esempio, costringe la laringe di chi lo beve ad assumere la stessa posizione aperta di quando si pronuncia il suo nome "largo"**(35)**. La conchiglia è un monumento della natura perché si adatta ai limiti fisici degli esseri che la costruiscono per abitarvi: «con la conchiglia abbiamo tutto ciò: con essa siamo in piena carne, non abbandoniamo la natura: il mollusco o il crostaceo sono qui presenti»**(36)**. Le chioccioline, perciò, fanno della propria vita un'opera d'arte:

Ma qui tocco uno dei punti principali della loro lezione, che non è del resto loro propria ma è posseduta in comune da tutti gli esseri a conchiglia; la conchiglia è parte del loro essere, e insieme opera d'arte, monumento. Dura più a lungo di loro.**(37)**

Similmente, l'opera architettonica più adatta all'uomo sarebbe una conchiglia proporzionata alle sue dimensioni:

Non so perché mi augurerei che l'uomo, invece di tanti enormi monumenti che testimoniano soltanto la grottesca disproporzione tra la sua immaginazione e il suo corpo [...], invece ancora di tante statue fatte su scala sua o leggermente più grandi (penso al Davide di Michelangelo), che sono semplici rappresentazioni, scolpisce delle sorte di nicchie, di conchiglie a sua misura, cose molto diverse dalla propria forma di mollusco ma tuttavia ad essa proporzionate [...], che l'uomo mettesse la sua cura a crearsi nelle generazioni una dimora non molto più grande del suo corpo, che tutte le sue fantasie, le sue ragioni, vi fossero comprese, che usasse il suo genio per l'adattamento, non per la disproporzione – o, per lo meno, che il genio riconoscesse a se stesso i limiti del corpo che lo sopporta.**(38)**

Ma in realtà l'opera a lui più conforme, "l'umanesimo", si raggiunge attraverso la parola. Essa è considerata il suo prodotto più comune, proprio come le foglie degli alberi citate precedentemente a proposito di un altro poemetto**(39)**. Da questo punto di vista gli scrittori, i musicisti e tutti coloro che lavorano su una loro creazione naturale, come la parola o il suono, conoscono loro stessi e obbediscono alla propria natura:

Da questo punto di vista ammiro soprattutto alcuni scrittori o musicisti misurati, Bach, Rameau, Malherbe, Orazio Mallarmé – gli scrittori soprattutto perché il loro monumento è fatto con la vera secrezione comune del mollusco uomo, con la cosa più proporzionata e condizionata al suo corpo, eppure la più diversa che si possa immaginare dalla sua forma: voglio dire la PAROLA.**(40)**

Le chioccioline sono considerate sante per il sapere seguire la propria natura:

Ma sante in che cosa: nell'ubbidire precisamente alla loro natura. Conosci te stesso, quindi, prima di tutto. E accettati quale sei. In accordo con i tuoi vizi. In proporzione con la misura di te.**(41)**

La parola, perciò, diventa l'espletazione dell'essenza dell'uomo, la sua morale, il suo umanesimo: «Ma quale è la nozione propria dell'uomo: la parola e la morale. L'umanesimo»(42). La parola e il testo scritto entrano quindi a far parte del sistema della natura di Ponge in modo contiguo, senza essere considerati un artificio.

Anche i vegetali, nonostante la loro «immobilità e inespressività virtuosa», adempiono alla loro forma e alla loro sostanza in due modi. Innanzitutto attraverso l'estensione del loro corpo – che nasce da un desiderio e da un'intenzione – che determina un accrescimento:

[...] ogni loro volontà di espressione resta impotente, a parte nello sviluppare i loro corpi, come se ogni nostro desiderio ci contasse l'obbligo di nutrire ormai e di sopportare un membro supplementare. Infernale moltiplicazione di sostanza in occasione di ogni idea!(43)

In secondo luogo realizzano il loro compito esistenziale con il processo di fotosintesi clorofilliana. La loro esalazione notturna è felicemente paragonata, sempre in nome di una contiguità tra tutti gli esseri e gli oggetti, ad un sospiro umano di soddisfazione e al suono di uno strumento la cui corda più bassa viene allentata per vibrare a lungo e risuonare in modo quasi impercettibile al limite tra suono e silenzio:

L'esalazione dell'acido carbonico per la funzione clorofilliana, come un sospiro di soddisfazione che durasse ore, come quando la corda più bassa degli strumenti a corde, più allentata che si può, vibra al limite della musica, del suono pure, e del silenzio.(44)

Per entrare dentro questo sistema di “armonia prestabilita” occorre essere suscettibili alle proprie condizioni di esistenza come i molluschi, i vegetali, gli scrittori e i musicisti. Si comprendono ancora meglio, a questo punto, le corrispondenze interne ai poemetti e i temi ricorrenti che associano le foglie alle parole. La cosmogonia, che ha disgregato l'unione originaria di tutti gli elementi del creato, continua a congiungerli senza salti, senza percepire discontinuità.

2. Tra continuo e discontinuo

Tendenzialmente la filosofia lucreziana richiama l'idea di discontinuo. Infatti è spesso messa in contrapposizione a quella ovidiana che, con il principio delle metamorfosi, rappresenta un inno alla contiguità. Lo stesso Calvino mette a confronto i due autori latini nelle *Lezioni americane* come capostipiti di due modi diversi di fare letteratura e di interpretare il mondo. È possibile che Calvino avesse pensato a questa coppia oppositiva già nell'intervento *Mondo scritto e mondo non scritto*(45) identificando Lucrezio con uno dei primi scrittori e filosofi naturali del “mondo non scritto”, il mondo fisico, in opposizione agli scrittori di stampo ovidiano del “mondo scritto” che danno la priorità ad una scrittura di tipo finzionale in cui ciò che viene rappresentato non ha aderenze con il reale e, assomigliando ad un mondo epico, perde un forte legame con l'esterno.

In realtà, sebbene nella mente di Calvino esista questo spartiacque, esso rimane più un tentativo ingenuo di categorizzazione e di semplificazione. Come ammette lo stesso Calvino, e come si nota in maniera sempre più evidente in *Palomar*, non esistono in natura dualismi così netti ed insuperabili. In ogni caso, anche la loro sola immaginazione, è un incentivo a perpetuare gli interrogativi gnoseologici sulle logiche cosmiche. Oltre a due vie - apparentemente opposte - per fare letteratura, esistono anche due modi di confrontarsi con il mondo (in modo astratto e geometrico o con aderenza al reale e all'oggettuale). In entrambi i casi Calvino enumera alcuni esponenti e ne evidenzia i pregi e i limiti. Ci sono due modi di osservare il reale, uno agorafobico e uno claustrofobico(46), ma nessuno dei due, isolato e considerato in termini assoluti, sarebbe sufficiente come modello conoscitivo.

Lucrezio e Ovidio rientrano in questo parziale elenco dei dualismi riconosciuti da Calvino che, per necessità, non rimangono mai tali e si contaminano a vicenda. Lo stesso Lucrezio, infatti, sebbene sembri che nel suo poema passi in un batter d'occhio dal grande al piccolo senza soluzione di continuità, in realtà ha molto a che vedere con Ovidio. L'esistenza di atomi infiniti, riconduce

all'idea di creazione di elementi a partire dalla medesima sostanza prima. Questa consapevolezza di costruzione e distruzione, dovuta all'aggregazione e all'allontanamento degli atomi è sufficiente per richiamare nel lettore un'idea di continuità di sostanze nel tempo e nello spazio. D'altronde sarà lo stesso principio che riprenderà Queneau nel suo poema, però in termini biologici, parlando della cellula e della conseguente logica di cannibalismo, trovando in questa formula la chiave per descrivere una sola cosmogonia. È normale quindi che si oscilli tra continuo e discontinuo. Anche in Ovidio, esempio di continuità, si trovano degli elementi discontinui. Lo stesso Calvino nota dei cambiamenti di ritmo nei versi ovidiani: spesso, quando vuole mettere a fuoco una metamorfosi nei suoi dettagli più minuti, Ovidio rallenta la velocità narrativa e descrive con minuzia ogni fase del cambiamento(47). Questo atteggiamento è discontinuo: segmenta il tempo, lo spazio e perfino le parti del corpo che si metamorfizzeranno. In Ponge il continuo coincide con la cosmogonia - che lega elementi ed esseri - ma esiste anche il discontinuo (soprattutto perché Ponge stesso definisce la sua raccolta di poemetti un *De varietate rerum*(48) con un evidente richiamo alla frammentata varietà di Lucrezio) e si riconosce nella descrizione e analisi di fasi e approssimazioni. Lo studio della natura attraverso i suoi stadi successivi, per Calvino, accomuna Ponge e Leonardo da Vinci, grande modello di Paul Valéry, per il compiere una “battaglia con la lingua” e con l'oggetto:

Ponge (che cronologicamente viene prima) è «antropomorfo» nel senso d'un'immedesimazione nelle cose, come se l'uomo uscisse da se stesso per provare com'è essere cosa. Questo comporta una battaglia con il linguaggio, un continuo tirarlo e rimboccarlo come un lenzuolo qua troppo stretto e là troppo largo, il linguaggio che tende sempre a dire troppo poco o a dire troppo. Ricorda la scrittura di Leonardo da Vinci che anche lui in certi brevi testi ha cercato di descrivere attraverso faticate varianti l'avvampare del fuoco o il grattare della lima.(49)

Le «faticate varianti» della lingua leonardesca, volte a catturare l'essenza della *chose*, sono paragonate in *Esattezza* alla «serie d'approssimazioni» pongiane che permettono di penetrare il substrato degli oggetti descritti. Queste fasi costituiscono, in questa loro incompiutezza, l'opera stessa sottolineando il fine conoscitivo della sua scrittura:

L'esempio più significativo d'una battaglia con la lingua per catturare qualcosa che ancora sfugge all'espressione è Leonardo da Vinci: i codici leonardeschi sono un documento straordinario d'una battaglia con la lingua, una lingua ispida e nodosa, alla ricerca dell'espressione più ricca e sottile e precisa. Le varie fasi del trattamento d'un'idea che Francis Ponge finisce per pubblicare una dopo l'altra perché l'opera vera consiste non nella sua forma definitiva ma nella serie d'approssimazioni per raggiungerla, sono per Leonardo scrittore la prova dell'investimento di forze che egli metteva nella scrittura come strumento conoscitivo, e del fatto che - di tutti i libri che si proponeva di scrivere - gli interessava più il processo di ricerca che il compimento di un testo da pubblicare. Anche i temi sono talora simili a quelli di Ponge, come nella serie di brevi favole che Leonardo scrive su oggetti o animali.(50)

La ricerca delle fasi dell'idea, attraverso la lingua e l'espressione, è l'aspetto più originale delle riscritture di Ponge e Leonardo. Le loro stesse opere - le favole di Leonardo e *Il partito preso delle cose* - si fanno portatrici di questa idea di “non finito”:

[...] questo poeta ha scritto esclusivamente in prosa. Brevi testi che vanno dalla mezza pagina a sei o sette, nel primo periodo della sua attività; mentre ultimamente questi testi si sono allargati a testimoniare il lavoro d'approssimazione continua che è per lui la scrittura: la descrizione d'un pezzo di sapone, per esempio, o di un fico secco, si è dilatata in un libro a sé, e così quella di un prato è diventata «la fabbrica del prato».(51)

Anche Queneau, la cui opera si ispira in modo manifesto a Lucrezio - basti pensare alla forma, ai contenuti e alle invocazioni agli dei pagani, al numero di canti e alla scelta del verso anziché la prosa - presenta nella sua cosmologia elementi di continuità. Nonostante sia più semplice rintracciare la discontinuità all'interno di questo poema, in realtà esistono almeno due tipologie di tensioni continue: la “invenzione vitale” e la “poetica mercuriale”. Il discontinuo della giustapposizione di tempi e spazi diversi o tra natura e artificio è appianato dal binomio tra

l'evoluzione delle specie e l'invenzione umana. La filosofia naturale di Queneau – che solo apparentemente sembra senza soluzione di continuità – prevede sia una “invenzione biologica” (categoria che include le nozioni di vita, evoluzione e specie) che una “reinvenzione umana”. Non dominano l'opera solo il meccanicismo e la logica del caso di tipo lucreziano. Nel gioco dell'evoluzione organica interviene un principio umano d'invenzione, simile allo slancio vitale di Bergson, che si pone come suo diretto prosecutore: «Il canto VI e ultimo, il più ricco d'umore e di slancio, è dedicato alle invenzioni come prosecuzione dell'evoluzione»(52). Le invenzioni dell'uomo sono intese come una prosecuzione dell'evoluzione. Questo slancio vitale collega il naturale all'artificiale, in una sorta di unica cosmogonia. Nell'ambito umano essa diviene «invenzione psichica»(53) che prevede la costruzione di utensili artificiali come continuazione di quelli organici fin a quando il cervello di carne ne crea uno meccanico e inorganico. La tecnogenesi è quindi un prolungamento dell'organogenesi. Quella di Queneau, come sostiene anche Calvino, è una poetica dell'invenzione naturale e umana e un inno alla sua potenzialità:

Da parte nostra, potremmo aggiungere che questa concezione è perfettamente coerente con la poetica di Q. che è sempre stata una poetica dell'invenzione, della potenzialità di nuove forme e funzioni suggerita dallo stesso materiale letterario (linguaggio e strutture). L'opera di Q. è una serie di invenzioni e proposte per nuovi sviluppi della letteratura; ogni risultato è una sfida vittoriosa a una difficoltà, una scommessa vinta, e anche se spesso si tratta d'un'invenzione che non avrà seguito, il solo fatto d'essersi realizzata una volta basta a dare il senso di far parte d'un processo vitale, come avviene alle forme biologiche.(54)

Queste due operazioni inventive – quella naturale e quella umana – sono messe da Queneau sullo stesso piano: sono parimenti stupefacenti e contribuiscono al progresso della natura. In quest'ottica si comprende il perché, secondo Queneau, gli atomi generino i virus: ogni branca scientifica è legata all'altra. La filosofia della natura di Queneau è piena di nozioni scientifiche che collegano la cosmogonia alla nascita delle scienze umane come l'astronomia, la geologia, la biologia, la chimica e la storia delle tecniche.

L'uomo non domina la natura ma ci coesiste e si equipara ad essa proseguendo la cosmogonia con nuove nascite, invenzioni e scoperte. La riscrittura della natura della *Cosmogonie* prevede l'evoluzione parallela di scimmie e uomini a partire da un progenitore comune: ecco perché il poema è disseminato di caricature umane. All'inizio le funzioni delle macchine, invenzioni dell'uomo, sono compiute dalla natura ed è sottinteso che il lettore sia in grado di distinguere le *choses*, create dalla natura e quelle create dall'uomo. Si tratta, perciò, di celebrare un'unica cosmogonia perpetuata dalle stesse logiche e dalle stesse tecniche. Questo slancio vitale dell'uomo è evidente, ancora una volta, nelle categorie degli scrittori il cui ardire gli permette di parlare della natura e della scienza, di descrivere le *choses* pur sapendo di non conoscerle affatto. Queneau dedica a questo slancio dei versi del libro III in cui al dio Mercurio è affidato il compito di spiegare l'intento del poema:

[...] Non è certo
che lui (son io) ne sappia proprio molto
ma gli altri non che molto ne sapessero
delle rose, dell'albatro, del viaggio
ed anche del fanciullo e del battello
cionostante ne hanno ben parlato!
L'importante è che osan, similmente
a un augellin che s'invola dal nido
con l'ala un poi spennata ed un balistico
becco.(55)

La “poetica mercuriale”(56) consiste proprio nell'inserire argomenti scientifici all'interno di un poema cosmogonico e di riscrittura della natura, proprio come quelli di Lucrezio e di Ponge, in nome di un tentativo di conoscenza:

Di fiordalisi e margherite parlasi,
e perché no dell'ossido d'uranio?
Si parla della fronte e pur degli occhi,
del naso e della bocca, e perché no
di cromosomi? Di Minosse parlasi
e di Pasifae, e pur del *pélican*
lassé qui revient d'un voyage. Si parla
du vierge, du vivace et du belaujourd'
hui. Si parla pure *d'albatros*
aux ailes de géant. Di *bateaux*
descendant des fleuves impassibles,
di *enfants qui dans le noir volent*
des étincelles, e allora perché non
d'elettromagnetismo?(57)

Similmente a come aveva fatto Ponge in *Appunti per una conchiglia*(58), nominando scrittori come Malherbe, Orazio e Mallarmé, anche Queneau allude in questo libro III a Mallarmé accanto a Racine, Lamartine, Baudelaire, Rimbaud e Corbière. Questi ultimi sono celebrati da Queneau per aver osato cimentarsi con descrizioni precise di *choses* come rose, albatros, battelli e fanciulli mentre i poeti citati da Ponge per l'aver creato delle opere conformi al loro stato di natura. In entrambi i casi, quindi, si tratta di un inno alla scrittura come arte naturale (si pensi di nuovo alla secrezione del mollusco) e della natura considerandola quindi da una parte come una "conchiglia umana" e dell'altra un mezzo proficuo alla descrizione stessa del cosmo.

Grazie alla poetica di Mercurio è possibile parlare del mondo attraverso scienza e retorica. Ecco perché, al posto di Venere *genitrix* (che apparirà successivamente ma, ironicamente, come *banditrix*) il poeta invoca il dio Mercurio per spiegare i fini del suo poema cosmogonico. La sua figura esemplifica l'intera logica dell'opera poiché oltre a rappresentare il dio greco Hermes, di cui sono enumerati molti appellativi tra cui Trismegisto e Psicopompo, è anche un elemento chimico (proprio il mercurio) e un pianeta. Il dio viene invocato dal poeta anche per essere il patrono dell'eloquenza e dell'arte della retorica: «minatore dell'allusione, sarto di metafore»(59).

Richiamando i tentativi di riscrittura della natura di alcuni poeti francesi, Queneau tenta di includere nel suo moderno poema scientifico le nuove nozioni di genetica e di elettromagnetismo, un po' come aveva fatto Lucrezio con le filosofie epicuree che costituivano una novità per i suoi tempi. Un Lucrezio moderno avrebbe visto e descritto il mondo con gli stessi occhi curiosi e multidisciplinari di Queneau. Ponge invece rifiuta questo aspetto fortemente scientifico: non vorrebbe mettersi in pari con le nuove scoperte per divulgarle nella sua opera. Verrebbe meno il suo spirito osservativo e non gli resterebbe niente:

Considero lo stato attuale della scienza: intere biblioteche su ogni parte di ognuna di esse... Dovrei iniziare leggendole, e imparandole? Diverse vite non sarebbero sufficienti. In mezzo all'enorme ampiezza e quantità di conoscenze acquisite da ogni scienza, al numero crescente di scienze, ci siamo persi. La cosa migliore è prendere tutte le cose come sconosciute, e camminare o sdraiarsi nei boschi o sull'erba, e ricominciare tutto da capo.(60)

Ponge vuole ricominciare. Cerca un nuovo approccio con le *choses* attraverso lo studio e l'osservazione. Queneau vuole sedimentare il sapere e aggiungere il nuovo ma non con un fine didattico come Lucrezio: il poeta latino, invece, nella sua ripetitività è didascalico e persuasivo(61). In Ponge c'è un maggiore innamoramento per ogni elemento e caratteristica del creato rispetto a Queneau che è più ironizzante, spesso in senso dissacratorio. Mentre lo stile di Queneau è intriso di un'ironia più tagliente e distaccata, Ponge entra dentro l'oggetto cogliendone la caratteristica intrinseca e la funzione esistenziale ed estendendola alla continuità della vita, alla filosofia e alla poesia. Si pensi al racconto sulla patata bollita in cui essa viene assaporata con gusto in quanto è necessaria per alimentarsi e quindi per vivere, ma subito dopo il suo sapore, nel palato del poeta, sembra caricarsi di un significato esistenziale ed essa, elemento a tutto tondo carico di proprietà nutritive quanto di un carattere quasi umano, diventa necessaria anche per filosofare: «Resta questo

blocco friabile e saporito: quel che mi ci vuole per – prima – vivere e poi – ancor più – filosofare»(62).

La filosofia naturale di Ponge è perciò carica di un rispetto per le *choses* volto a cogliere il loro linguaggio senza parole attraverso il quale si raccontano:

Per questo il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole.(63)

Provare rispetto avvicinandosi con cautela non significa prendere in simpatia la *chose* o insistere sulla sua sorte: non è questo, per Ponge, il modo per comprendere la verità. Piuttosto, come nota anche Calvino, bisogna rimanere a distanza per non guastarne l'essenza:

[...] sulla sorte del quale non ci si deve tuttavia appesantire troppo a lungo». La precisazione finale è un tipico movimento di Ponge: guai se, evocata la nostra simpatia per questo oggetto infimo e leggero, ci insistessimo troppo; sarebbe guastare tutto, quel tanto di verità appena raccolta sarebbe subito perduta.(64)

È per questo suo particolare metodo conoscitivo che Ponge, grazie alla sua scrittura che tende all'esattezza attraverso la descrizione degli oggetti e alla loro intrinseca continuità, diviene un modello esemplare nelle *Lezioni americane*. Ponge ha sempre in mente una totalità, un principio temporale e spaziale che unifica la molteplicità della materia. Per delineare la cornice di unità cosmogonica cerca di scoprire il "linguaggio delle cose":

Ponge è per me un maestro senza eguali, perché i brevi testi de *Le parti pris des choses* e delle altre raccolte che proseguono in quella direzione, parlino essi della *crevette* o del *galet* o del *savon*, rappresentano il miglior esempio d'una battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose, che parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose. Intenzione dichiarata di Francis Ponge è stata quella di comporre attraverso i suoi brevi testi e le loro elaborate varianti un nuovo *De rerum natura*; io credo che possiamo riconoscere in lui il Lucrezio del nostro tempo, che ricostruisce la fisicità del mondo attraverso l'impalpabile pulviscolo delle parole.(65)

Calvino, lettore appassionato di Ponge, nota che il segreto per cogliere il linguaggio delle *choses* è focalizzarsi sul dettaglio, sull'aspetto decisivo degli elementi:

Il segreto è fissare d'ogni oggetto o elemento l'aspetto decisivo, che è quasi sempre quello che meno si considera abitualmente, e di costruire intorno a esso il discorso. Per definire l'acqua, Ponge ne indica il «vizio» irresistibile che è la gravità, il tendere verso il basso. Ma alla forza di gravità non obbedisce qualsiasi oggetto, per esempio un armadio? Ed ecco Ponge distinguendo il modo tutto diverso che ha un armadio d'aderire al suolo, arriva a capire - quasi dal di dentro - cos'è l'essere liquido, il rifiuto d'ogni forma pur d'obbedire all'idea fissa del proprio peso...(66)

È possibile comparare un poemetto pongiano in cui questo tipo di filosofia della natura viene resa manifesta (*Bordi di mare*) con il primo racconto di Palomar (*Lettura di un'onda*) in cui lo stesso Calvino sembra mettere in pratica, attraverso lo sguardo del signor Palomar, gli insegnamenti filosofici e letterari di Lucrezio e Ponge. In *Bordi di mare* i flutti, come se fossero gli strumenti di un'orchestra, arrivano uno dopo l'altro e si annunciano: «Ogni flutto, giunto all'orchestra uno sopra l'altro, alza un po' il collo, si scopre si annuncia a chi è stato mandato»(67). Ponge cerca di visualizzare elementi semplici, come le onde, e di capirne il ruolo e la logica in rapporto ad elementi più complessi e tendenti all'infinito rispetto alla grandezza umana. Nonostante l'infinità del mare sia inafferrabile e incalcolabile, essa non esce mai dai suoi limiti e la medusa di cui si parla in questo poemetto – e su cui rifletterà anche Calvino in *Francis Ponge* - ne è una sineddoche e ne condivide le stesse logiche e sorti nonostante ci siano differenze di grandezza: entrambi fanno parte di un'unica cosmogonia. La medusa esegue soltanto un inchino estatico entro i suoi bordi:

Non esce mai dai limiti se non un po', mette da sé un freno al furore dei flutti, e simile alla medusa, che abbandona ai pescatori quale immagine ridotta o campione di sé, esegue soltanto, con tutti i suoi bordi, un inchino estatico.(68)

Similmente il signor Palomar cerca di visualizzare una sola onda con l'intento di capire le logiche di un elemento singolo isolandolo da uno complesso: «volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso»(69). Tuttavia, come avviene in *Bordi di mare*, anche Palomar non riesce ad isolare il semplice e definito dal complesso e infinito. Si rende conto che un osservatore, nonostante si sforzi nella precisione, va incontro all'apparenza:

Insomma, non si può osservare un'onda senza tener conto degli aspetti complessi che concorrono a formarla e di quelli altrettanto complessi a cui essa dà luogo. Questi aspetti variano continuamente, per cui un'onda è sempre diversa da un'altra onda; ma è anche vero che ogni onda è uguale a un'altra onda, anche se non immediatamente contigua e successiva; insomma ci sono delle forme e delle sequenze che si ripetono, sia pur distribuite irregolarmente nello spazio e nel tempo.(70)

Anche l'osservatore di Ponge è spaesato come il signor Palomar alla vista dell'immensità marina poiché inizialmente vede il mare come "una cosa semplice", come la ripetizione di un'onda, ma poi si rende conto che si tratta solo di una percezione, non della realtà:

Fino all'avvicinarsi dei suoi limiti il mare è una cosa semplice che si ripete onda per onda. Ma le cose più semplici in natura non si lasciano accostare senza mettervi molte forme, senza fare molte cerimonie, né le più spesse senza subire un certo assottigliamento. Perciò l'uomo, anche per risentimento contro la loro immensità che lo infastidisce, si precipita ai bordi o all'intersezione delle cose grandi, per definirle. In seno all'uniforme la ragione traballa pericolosamente, e si rarefa: una mente in cerca di nozioni deve per cominciare munirsi di apparenze.(71)

Gli elementi lucreziani rielaborati da Ponge forse diventano un'ulteriore chiave di Calvino per rileggere l'autore latino. Il modo migliore per spiegare il complesso è la sineddoche, ritrovare nelle piccole cose, osservabili nella loro interezza di forme e fasi - quindi nello spazio e nel tempo -, le leggi, le risonanze e le corrispondenze di quelle grandi.

Per parlare del mare bisogna iniziare da una sua sineddoche, che sia una medusa o una riva:

La «misura» di Ponge, la sua discrezione - che è poi la stessa cosa della sua concretezza - può definirsi col fatto che per arrivare a parlare del mare egli deve proporsi come tema le rive, le spiagge, le coste. L'illimitato non entra nella sua pagina, ossia c'entra quando incontra i propri margini e solo allora comincia a esistere davvero.(72)

Un altro importante aspetto di contiguità tra la filosofia di Ponge e quella di Calvino è la ripetizione che, se si vuole, può essere vista come unica falla di questo sistema della natura. Per quanto ogni singola onda sia scientificamente differente, in realtà, nella percezione dell'uomo è sempre la stessa, così come avviene con le foglie, le parole e le note:

Se le foglie sono le parole degli alberi, essi non sanno che ripetere sempre la stessa parola. «Quando in primavera... credono d'intonare un cantico variato, di uscire da sé, di estendersi a tutta la natura, di abbracciarla, emettono ancora, in migliaia di copie, la stessa nota, la stessa parola, la stessa foglia. *Non si esce dall'albero con mezzi da albero*».

(Se nell'universo di Ponge, dove sembra che tutto si salvi, esiste un disvalore, una condanna, questo è la ripetizione: le onde del mare arrivando alla spiaggia declinano tutto lo stesso nome, «mille gran signori omonimi sono così ammessi nello stesso giorno alla presentazione da parte del mare prolioso e prolifico». Ma la molteplicità è anche il principio dell'individuazione, della diversità: il ciottolo è «la pietra all'epoca in cui comincia per essa l'età della persona, dell'individuo, cioè a dire della parola».(73)

In quest'ottica, uno specifico passaggio evolutivo o un'invenzione umana – come quelli individuati da Queneau - la cui importanza segna una tappa e una svolta storica, interrompe questo ciclico susseguirsi dell'unicità e introduce un elemento rettilineo e discontinuo, una *variatio*. Il signor Palomar, infatti, tiene conto di questa problematica gnoseologica e vorrebbe visualizzare la molteplicità e la diversità delle onde, ma in realtà esse gli appaiono uguali nel loro ripetersi: «ma è anche vero che ogni onda è uguale a un'altra onda, anche se non immediatamente contigua e successiva»(74). Le forme della natura si ripetono alla vista umana, anche nella loro molteplicità: data l'impossibilità di applicare un'epistemologia che sia in grado di tener conto in una sola volta tanto dell'uno quanto del molteplice, la mente dell'uomo applica dei principi uniformanti di semplificazione che il signor Palomar riconosce, sebbene non riesca a disinneskarli. Di conseguenza, anche in Ponge, i vegetali – *choses* molto ricorrenti nella raccolta – si esprimono sempre nello stesso modo: con la stessa foglia, la stessa parola, la stessa nota(75). La ripetizione conferma il senso di continuità – come abbiamo visto solo apparentemente anti lucreziana – che pervade *Il partito preso delle cose e Palomar*.

Palomar si renderà conto, dopo il suo primo tentativo di studiare con oggettività una *chose*, come un'onda, che la grandezza degli elementi della natura che lo circondano è sempre relativa a se stesso, l'osservatore. Ne *La spada del sole*(76) tutto è “riflesso di riflessi” come nel *Il seno nudo*(77) Palomar cerca di individuare una sola ed esaustiva interpretazione di un'azione umana, ma si rende conto che ciò non è possibile rimanendo preda di varie possibilità di decifrazione del dato empirico. Anche ne *L'occhio e i pianeti*(78) si assiste ad una descrizione immaginosa e relativizzata degli astri che ricorda le prime scoperte di Galileo a cui spesso Calvino si ispira. La contemplazione di Palomar, ad occhio nudo, presenta più echi pliniani di commozione davanti alle meraviglie naturali che constatazioni scientifiche derivate da osservazioni al telescopio. Qui l'esattezza geometrica delle stelle si scontra con la loro visione irregolare e parziale da parte di un occhio nudo, dicotomia che mette in luce l'instabilità e la contraddittorietà della conoscenza umana. Calvino, a fronte di queste difficoltà, ricerca risposte gnoseologiche – in particolare lo scarto tra l'unicità del modello e la molteplicità – con l'ausilio di altre discipline come la scienza e la filosofia sulla scia dei suoi grandi maestri come Lucrezio, Plinio, Galileo, Leonardo e i contemporanei Ponge e Queneau(79). Per Calvino la continuità è anche l'unione panica tra l'io e il mondo circostante, ricercata in *Palomar* per comprendere le relazioni tra individuo e molteplicità. Il discontinuo, invece, è nelle opposizioni, nei dualismi tra uno e tutto, grande e piccolo, definito e indefinito. Questa idea di continuità ben si sposa con la filosofia lucreziana di accettazione delle leggi cosmiche che prevedono un naturale susseguirsi di vita e morte come di piacere e patimento.

Calvino non descrive l'oggetto per afferrarne pongianamente l'essenza. La sua descrizione ha un fine gnoseologico più esteso: la comprensione delle logiche di un oggetto crea relazioni poiché diventa un ponte di connessione con l'individualità. Esaminando alcuni racconti di *Palomar* si nota come la riflessione sul volo degli uccelli, sull'onda, sul prato, o sugli animali dello zoo torna sempre all'uomo, carica di ciò che ha imparato introno a sé e con la speranza di poter far luce anche sulle logiche conoscitive e umane. Il focus, quindi, non è solo sugli animali e gli elementi naturali, ma sulle fasi del pensiero che vengono impiegate per comprendere una *chose* o sulle logiche cosmiche che legano l'io al mondo. Si cerca perciò un'armonia con l'universo come se esso fosse lo specchio di sé e, quasi stoicamente, Palomar si crea il vuoto nella mente per trovare il proprio posto nel mondo, un rifugio nelle galassie. Si appacifica con il mondo solo dopo aver raggiunto la calma interiore e finalmente capisce che si muore quando – per la prima volta – si vive, o si cerca, una profonda quiete.

Ginevra Latini

Note.

(1) Calvino scrive la *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* tra il 1978 e il 1981 per la prima edizione italiana dell'opera tradotta da Sergio Solmi: R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, Einaudi, Torino 1982, pp. 183. La prima edizione in francese è: R. Queneau, *Petite cosmogonie portative*, Gallimard, Parigi 1950, pp. 152.

- (2) L'edizione italiana di riferimento è F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, a cura di Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1979, pp. 131; mentre quella francese è F. Ponge, *Le parti pris des choses*, Gallimard, Parigi 1942, pp. 224.
- (3) I. Calvino, *Francis Ponge*, in Id. *Saggi (1945-85)*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. I, pp. 1401- 1407.
- (4) F. Ponge, *Introduzione al ciottolo*, in Id. *Vita del testo*, a cura di Piero Bigongiari, Mondadori, Milano 1933, p. 127.
- (5) Calvino parla di «battaglia con il linguaggio» a proposito di Ponge in due *Lezioni americane (Rapidità ed Esattezza)* e nel saggio *Francis Ponge* confluito nella raccolta *Perché leggere i classici* e precedentemente pubblicato sul «Corriere della sera», 104, 169, 29 luglio 1979 con il titolo *Felice tra le cose* in occasione degli ottanta anni del poeta.
- (6) I. Calvino, *Piccola guida alla piccola cosmogonia* in R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, cit., p. 163.
- (7) I. Calvino, *Francis Ponge*, cit., pp. 1405-1406.
- (8) F. Ponge, *La candela*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p. 19.
- (9) F. Ponge, *La sigaretta*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p. 21.
- (10) F. Ponge, *Il pane*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p. 33.
- (11) F. Ponge, *Le more*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p. 15.
- (12) *Ibidem*.
- (13) *Ibidem*.
- (14) R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, cit., p. 124.
- (15) Si parla diffusamente del loro rapporto nei libri III e IV del poema.
- (16) I. Calvino, *Piccola guida alla piccola cosmogonia*, cit., pp. 155-156.
- (17) Ivi, p. 158.
- (18) F. Ponge, *L'arancia*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., pp. 22-25.
- (19) F. Ponge, *Il ciclo delle stagioni*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p. 37.
- (20) F. Ponge, *Dell'acqua*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., pp. 58-61.
- (21) R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, cit., p. 129.
- (22) *Ibidem*
- (23) *Ibidem*
- (24) S. Solmi, *Prefazione alla Piccola cosmogonia portatile*, cit., p. VI.
- (25) I. Calvino, *Piccola guida alla piccola cosmogonia*, cit., p. 154.
- (26) Si veda a tal proposito lo studio di A. Comparini, *Calvino, Ovid, and the 'Metamorphoses.'* A Reading of 'Le cosmicomiche' (1965) pp. 257- 276 in Id. *Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature*, Universitaetsverlag Winter, Heidelberg 2018, pp. 362.
- (27) F. Ponge, *Il carbone*, nella traduzione di I. Calvino, *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2021, p. 474.
- (28) R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, cit., p. 109.
- (29) Ivi, p. 127.
- (30) *Ibidem*.
- (31) Si veda la fine del canto V dell'opera.
- (32) I. Calvino, *Piccola guida alla piccola cosmogonia*, cit., p. 174.
- (33) Ivi, p. 153.
- (34) F. Ponge, *L'arancia*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., pp. 22-25.
- (35) *Ibidem*.
- (36) F. Ponge, *Appunti per una conchiglia*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p. 83.
- (37) F. Ponge, *Chioccioline*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p. 45.
- (38) F. Ponge, *Appunti per una conchiglia*, cit., pp. 83-85.
- (39) F. Ponge, *Il ciclo delle stagioni*, cit., p. 37.
- (40) F. Ponge, *Appunti per una conchiglia*, cit., p. 85.
- (41) F. Ponge, *Chioccioline*, cit., p.47.
- (42) *Ibidem*.
- (43) F. Ponge, *Fauna e flora*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p.95.
- (44) Ivi, p.95.
- (45) I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, conferenza letta alla New York University come «James Lecture» all'Institute for the Humanities il 30 marzo 1983: *The Written and the Unwritten World*, «The New York Review of Books», May 12, 1983, pp. 38-39, quindi in «Letteratura internazionale», II, 4-5, primavera-estate 1985, pp. 16-18, ora in I. Calvino, *Saggi (1945-1985)*, cit., pp. 1865-75.

- (46) I. Calvino, *La macchina spasmodica* (1969) in Id. *Saggi (1945-85)*, cit., p. 252. Il contributo era uscito precedentemente ne «Il Caffè», n. 5-6, 1969 (1970).
- (47) Si veda I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1979, pp. VII-XVI.
- (48) Si veda I. Calvino, *Francis Ponge*, cit., p. 1405.
- (49) Ivi, p. 1404.
- (50) I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 386.
- (51) I. Calvino, *Francis Ponge*, cit., p. 1403.
- (52) I. Calvino, *Piccola guida alla piccola cosmogonia*, cit., p. 176.
- (53) Ivi, p. 169. Definizione di Jean Rostand ripresa da Calvino nella descrizione del libro VI di Queneau.
- (54) I. Calvino, *Piccola guida alla piccola cosmogonia*, cit., p.170.
- (55) R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, cit., p. 61.
- (56) I. Calvino, *Piccola guida alla piccola cosmogonia*, cit., p. 147. Calvino la definisce «operazione mercuriale».
- (57) *Ibidem*.
- (58) F. Ponge, *Appunti per una conchiglia*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p. 80-5.
- (59) R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, cit., p. 57.
- (60) F. Ponge, *Introduzione al ciottolo*, in Id. *Vita del testo*, cit., p. 127.
- (61) Per il carattere didattico e didascalico di Lucrezio si vedano A. Schiesaro, *Lucretius' apocalyptic imagination*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 84, Pisa 2020, pp. 28-93; A. Schiesaro, *Lucrezio: il sublime dell'apocalissi* in Id. e S. Montiglio, *L'oblio e l'apocalissi*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2019, pp. 43-75 e A. Schiesaro, *The Palingenesis of De rerum natura*, in «Proceedings of the Cambridge Philological Society (PCPS)» 40, 1994, pp. 81-107.
- (62) F. Ponge, *La patata da Le grand recueil*, nella traduzione di I. Calvino, *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, cit., p. 475.
- (63) I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 694.
- (64) I. Calvino, *Francis Ponge*, cit., p. 1402.
- (65) I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 693.
- (66) I. Calvino, *Francis Ponge*, cit., pp. 1404-5.
- (67) F. Ponge, *Bordi di mare*, in Id. *Il partito preso delle cose*, cit., p. 55.
- (68) *Ibidem*.
- (69) I. Calvino, *Palomar*, in Id. *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1991, p. 875.
- (70) Ivi, p. 876.
- (71) F. Ponge, *Bordi di mare*, cit., p. 53.
- (72) I. Calvino, *Francis Ponge*, cit., p. 1404.
- (73) Ivi, p. 1406.
- (74) I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 876.
- (75) Si vedano ad esempio i poemetti *Fauna e flora* e *Il ciclo delle stagioni*.
- (76) I. Calvino, *Palomar*, cit., pp. 883-887.
- (77) Ivi. pp. 880-2.
- (78) Ivi. pp. 904-8.
- (79) Si veda a tal proposito P. Antonello, *Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero* in Id. *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005, pp. 169-230.

**LA 'NATURA GUARDATA' NEL LUOGO, NELLO SPAZIO, NELL'AMBIENTE: TRE
POETICHE A CONFRONTO.
PHILIPPE JACCOTTET, VALERIO MAGRELLI E FORREST GANDER**

To write *You*
existed me
would not be merely
a deaf translation.

FORREST GANDER, *Epitaph*

1. Il concetto di 'natura guardata': il rapporto con il soggetto, la tensione alla purificazione dello sguardo, la *pneumoecocritica*, l'«ecologia integrale»

Serenella Iovino nel manuale *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza* suggerisce che, secondo l'*ecocriticism*(1), la letteratura funziona innanzitutto come un'«etica applicata» capace di creare «nuove mitologie» e, citando Kittredge, di suscitare «una serie di istruzioni implicite che una società consegna ai suoi membri»(2) su scala assiologica. La prima domanda che Niccolò Scaffai pone nel suo *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, è in qualche modo collegata all'idea di «etica applicata»: «Da dove si guarda?»(3), ossia qual è il punto d'intersezione — la località — tra essere e dover essere, presenza e consuetudine, umanità e funzionalità nel corretto utilizzo dell'ambiente. A tale interrogativo si potrebbe aggiungere un sotteso dal sapore ontologico-esistenziale: «Come si guarda?». Se dunque in primo piano nella riflessione ecologica filtrata dall'occhio autoriale ci sono l'*ethos* e il soggetto come *termini ante quos* (termini irriducibili, prima dei quali è impossibile procedere), e se è vero che heideggerianamente l'ontologia precede l'etica(4), fondamentale sarà la definizione non soltanto del blasonato rapporto io-natura, ma soprattutto del ruolo passivo che la natura stessa gioca, il suo costante figurare oggetto di sguardi predatori o preservanti al di là di una piena adesione all'*environmental literature*(5). Insomma, l'identità della natura — il suo caratterizzarsi positivamente come 'luogo', negativamente come 'spazio', neutralmente come 'ambiente', in una tripartizione quasi dantesca — dipende sì dalla posizione dell'osservatore (la prospettiva in senso nietzschiano), e anche dalla *visio* che senza rimedio 'passivizza' la *wilderness*, la 'relativizza' nel cerchio del proprio *dictum*. La natura è tale in quanto oggetto del canto; il principio antropico di segmentazione dello spazio paesaggistico non può essere eluso se non da una trasparenza visiva dell'io scrivente. Il problema, sottolineiamo ancora, da etico si fa innanzitutto ontologico-esistenziale, riguardante cioè — per utilizzare un'espressione foucaultiana — l'«ermeneutica del soggetto».

Esiste quindi la sola possibilità di una *natura naturata* e non, per la nostra concettualizzazione almeno, di una *natura naturans*? Quesito squisitamente quantistico, lo si può aggirare in parte aggiungendo al prefisso *eco-* un altro elemento connettivo, *pneumo-*(6), che chiama in causa la dimensione integrale della soggettualità: un'«ecologia integrale» secondo il modello di Papa Francesco(7) o una *pneumoecocritica* potrebbero consentire la definizione degli strumenti cognitivi con cui il soggetto *guarda* la natura, in modo da risalire all'originarietà e alla 'purificazione' dello sguardo: purificazione che appunto dovrebbe rendere possibile il passaggio o lo spostamento teleologico dalla natura percepita all'apparizione di essa in quanto tale. L'obiettivo del presente saggio è quello di analizzare le tre modalità di fissazione dell'elemento naturale (luogo, spazio, ambiente) secondo la prospettiva di tre sillogi pubblicate nel primo ventennio degli anni Duemila: *Et, néanmòins* (2001) di Philippe Jaccottet, *Il sangue amaro* (2014) di Valerio Magrelli, *Be With* (2018) di Forrest Gander. Nei tre testi si possono leggere in filigrana le tre linee tematiche individuate da Scaffai: il «desiderio di sintonia», la «trasformazione del paesaggio» e il «tema apocalittico»(8). Nella prima area tematica il soggetto tende a conformarsi alla natura, cercando quel contatto primigenio che dovrebbe diminuire il sé per far posto al risplendere dell'oggetto. Si tratta di un *io povero di sé*, un *io ellittico*(9) che rende attuabile la trasparenza e il riverbero 'attivo' del luogo. L'apparizione reale del luogo. Con la «trasformazione del paesaggio» si ha essenzialmente la «trasformazione del soggetto», incapace di richiamarsi all'ideale bucolico-pastorale, all'incontaminatezza interiore a causa della modificazione industriale, e quindi chiuso

nell'avanzare distorcente del moderno. Il «tema apocalittico» tenta di restaurare la possibilità dell'idillio richiamandosi a un impegno politico concreto. Dall'epistemologia (o ancor prima dall'ontologia) si passa così alla politica propriamente detta. Come evidenzia Iovino:

La scrittura ambientale è mossa da due intenti caratteristici: un intento 'epistemologico', volto a creare nel lettore un'idea problematica del rapporto tra umanità e natura: e un intento 'politico', consistente nell'adozione di tecniche retoriche che inducano a sviluppare nuovi atteggiamenti nei confronti dell'ambiente e delle forme di vita non umane. **(10)**

Va specificato che l'obiettivo di un Jaccottet non è di sensibilizzare il lettore al rispetto della natura ma, *ça va sans dire*, precorre tale intento: l'integralità della sua parola — il fatto che accordarsi *en plein* al paesaggio significa anche rispettarlo — abbraccia senza nominarle questioni eminentemente politiche. Con Magrelli e Gander sono visibili rispettivamente gli intenti caratteristici (l'epistemologico e il politico), senza che il primo autore possa rientrare in maniera dichiarata e programmatica nel catalogo della cosiddetta *ecopoetry*.

2. La natura guardata nel luogo: *Et, néanmoins* di Philippe Jaccottet (ontologia ed esistenza). I fiori, «desiderio di sintonia», il soggetto insoggettivo, l'ecologia soggettuale

Rien qu'une touffe de violettes pâles,
une touffe de ces fleurs faibles et presque fades,
et un enfant jouant dans le jardin...

Ce jour-là, en ce février-là, pas si lointain et tout de même perdu comme tous les autres jours de sa vie qu'on ne ressaisira jamais, un bref instant, elles m'auront désencombré la vue. **(11)**

Et, néanmoins di Philippe Jaccottet esprime una visione della natura in cui l'io tenta di ricongiungersi alla scaturigine delle cose senza fondersi in esse, senza cioè alcuna tentazione di panismo dannunziano. La lirica di Jaccottet è umile in senso metafisico, orientata com'è al servizio del visibile. Vi compaiono anemoni, biancospini (proustiani), barbagianni, viole, pettirossi, carote selvatiche, elementi inamovibili di un paesaggio, quello della Drôme provenzale, fittamente boschivo e sorgivo, ieratico e quotidiano, paesaggio che il poeta di origine svizzera ha amato moltissimo, tanto da lasciare la centralità del potere letterario parigino per meditare e ivi dimorare zanzottianamente, *dietro* le brughiere e le volte alberate spruzzate di pioggia e rugiada, sin dal '53. In Italia sono uscite alcune pubblicazioni sparse delle opere di Jaccottet che riguardano sia il suo primo mestiere, la poesia ovviamente **(12)**; sia il suo secondo mestiere, l'attività di saggista **(13)**. Alacre traduttore dei nostri classici — di Ungaretti in particolare, che una volta di una sua traduzione disse: «Questa poesia è migliore in francese che in italiano» **(14)** —, spigoloso critico d'arte, viaggiatore erratico alla ricerca dell'infinito nel luogo, Jaccottet rintraccia nell'alter-ego dell'*ignorant* la possibilità di interrogare gli enti, di giungere a una pacata verità, molto più che socratea:

Plus je vieillis et plus je croîs en ignorance,
plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne.
Tout ce que j'ai, c'est un espace tour à tour
Enneigé ou brillant, mais jamais habité.
Où est le donateur, le guide, le gardien? **(15)**

Il tono discorsivo e interiorizzato del poeta sembra rivolto in modo onnicomprensivo all'ascolto, fino alla miniaturizzazione dell'io (che rimanda a una forma di *santificazione della poesia*), al diniego del nominalismo — come ha notato Massimo Raffaeli qualche anno fa su *Alias Domenica* **(16)** —; di qui la sua profonda umiltà, la deferenza cioè di un «soggetto insoggettivo», **(17)** che tende a far scomparire l'io senza eliderlo, ma facendo spazio (ontico) con *travail de justesse* e mantenendo l'identità e l'attenzione (di weiliana memoria): suprema capacità della *poiesis* di ridurre sé stessa per volontà di capienza, da essa nasce la località del trascendente, il far largo, far

spazio alla presenza osservata. Più che una ‘natura guardata’, quella di Jaccottet sembra una ‘natura che si lascia guardare’. Tale particolare posizione del soggetto è confermata, per altro, da Starobinski:

È forse questo l’aspetto più ammirevole dell’opera di Philippe Jaccottet: se essa non ha rinunciato alla «funzione espressiva», inseparabile dalla grande tradizione lirica, il soggetto cui essa rinvia è il più discreto che esista, desideroso unicamente di alleggerire la propria presenza, di renderla quasi invisibile. La prima persona, l’«io» cui questi testi restano costantemente subordinati, declina ogni autorità: non è più che interrogazione, apertura inquieta, semplicità.(18)

Il carattere ellittico della soggettività (o *intersoggettivo*, nel senso che sembra instaurarsi un ponte tra l’io e l’alterità) è presente in *Et, néanmoins*. Raccolta composta di *proses et poésies*, è divisa in dieci sequenze: *Avendo cassato il titolo, Viole, Daucus, o carota selvatica, “Come il martin pescatore balena...”*, *Parentesi, Altra parentesi, Pettiroso, Colori, laggiù, Ai convolvoli dei campi, Usignolo*. La prima e l’ultima sono liriche *stricto sensu*. Le altre sarebbe riduttivo definirle *poèmes en prose*: assomigliano ad appunti diaristici altamente raffinati e concentrati, osservazioni lirico-filosofiche, *carnets* in poesia (talora con l’indicazione dell’accapo, nonostante la forma prosastica). A qualsiasi genere appartengano, questi testi si soffermano su un oggetto specifico — la natura — e cercano di coglierne la luce implicita con morandiana pazienza. La prima sezione è infatti dedicata a un’immagine, il «muso di cane nero»: emblema notturno, maestoso e terribile, poi cassato dal libro della memoria. Da lì si entra nel vivo di *E, tuttavia*, titolo che già di per sé fa pensare a una sorta di persuasione più pervasiva, più stringente, meno derogabile insomma, la quale spunta *tout à coup* contro la persuasione originaria del poeta, e potrebbe essere riassunta così: il mondo, proprio dentro le sue cose più umili, proprio nel cuore del suo farsi, sembra indicare o avere in sé un senso ulteriore che non si oppone ma integra l’*hic et nunc*.

«Je ne cueillerai pas les fleurs», dit l’Épouse du *Cantique spirituel*: cela signifie qu’elle se refusera certaines joies brèves pour une autre, réputée plus haute et plus durable. Ce refus n’empêche pas que les fleurs, même incueillies, ont été nommées dans le poème, qu’elles y sont limpidelement présentes comme une beauté éparse au-delà de laquelle on ne pourrait sûrement pas aller sans l’avoir d’abord aimée.(19)

I fiori non devono essere colti, perché è necessario lasciar da parte «certe brevi gioie in cambio di un’altra, reputata più alta e durevole». *Joie* claudeliana, è il non cogliere (gozzaniano), il far sì che rimanga intatta la natura. La posizione del soggetto nel paesaggio è allora puramente contemplativa e grata, gratuita. Il luogo è etimologicamente (dalla radice *stalk-*) qualcosa che è *posto, disteso* affinché il soggetto dimori. Ideale precipuo di una simile osservazione è la trasparenza (*effacement, dépouillement*)(20) che manifesta quell’*autre chose* inarrivabile, irraggiungibile, colta in spirito dal poeta. Sono le stesse cose modeste — *insignifiantes et cachées* — che, in qualità di frecce, di messaggere *senza* messaggio, nel loro esser presenti a una vista presente a sé stessa (quella di Jaccottet, attentissimo al *Dasein* della natura), ce lo dicono. Le viole che «sgombrano la vista», le carote selvatiche come «piccole galassie in sospensione», il martin pescatore «uccello-fiamma», i sogni in cui ci si sente «sperduti», i frutteti di noci che risplendono «al di là di loro stessi», il pettirosso «porta-lanterna», i colori diafani del tramonto come «lame vetrificate», i convolvoli rosa che richiamano a «una sorta d’origine», l’usignolo come un «ruscello nascosto nella notte»: è questo l’*entre-deux*, lo «spazio intermedio» in cui c’è l’*aperto recinto*, ossia «il mondo che non si limita alle sue apparenze e che non si amerebbe a tal punto se non comportasse quel nocciolo invisibile che un poema come quello di san Giovanni della Croce fa risplendere meglio d’ogni altro; proprio come non si saprebbe amare una luce che ne implicasse la dimenticanza o il rifiuto»(21). Qui giacciono le *paroles à la limite de l’ouïe*, le «parole al limite dell’udito, a nessuno attribuibili, raccolte nella conca dell’orecchio proprio come la rugiada da una foglia»(22). Parole che risalgono hōlderlinianamente alla sorgente del logos, per raggiungere il «puro» dell’anima: certamente la *pura lingua* di Benjamin — che Jaccottet, anche nella veste di traduttore, probabilmente ha ricercato —, ma soprattutto l’immacolatezza della condizione soggettuale, il pieno visibile del Cristallino rintracciato nella vita silente, nel «silenzio radioso», nello *Stilleben*.

Or (et c'était cela l'entre-deux), il n'était pas une seule de ces choses ou de ces creatures terrestres que l'élan du poème, et ses pauses, ne transformant: comme si elles étaient bien là, visibles, audibles avec la plus grande netteté, jamais floues, jamais flottantes (on n'était pas dans un pays de brumes!), mais avec une part d'invisible aussi présente, aussi indubitable que leurs contours, une part d'invisible extraordinairement radieuse (l'équivalent, pour les yeux, de ce qu'est pour l'oreille la 'musique tue' qu'évoque un vers du même *Cantique spirituel* juste après qu'il a été question de 'la nuit repose/ avant que se lève l'aurore').(23)

La «musica silenziosa» è così l'emblema della natura acquiescente, dell'*entre-deux* di contatto tra visibile e invisibile, dove è lo *straordinariamente radiosio*. Il luogo si distende nella sua radiosità (un rapido riverbero di *natura naturans*) e il soggetto ascolta il silenzio. Si è in prossimità di un superamento di confine, oltre le barriere dell'interiore. Nell'edizione italiana sono comprese le coeve *Notes du ravin*, che attestano il forte interesse del poeta di Grignan per la nostra letteratura. L'*incipit* della montaliana *Dora Markus* è il motivo, ad esempio, di un'intensa riflessione sul potere nominalistico (che è poi, se vogliamo, il tema di *La parola Russia*):

Qui a été Dora Markus? Je n'ai pas besoin de le savoir. Il me semble que, sans même avoir besoin de lire la suite du poème — si léger que soit ce comportement —, son titre à lui seul fait se lever derrière ses premiers mots, comme du fond d'un rêve indistinct, une figure d'étrangère, peut-être d'exilée, insaisissable ou encore seulement insaisie, qui en fait résonner plus profondément les échos.(24)

È presente anche una citazione da *E non vi è alcuna dimora*, raccolta postuma di Piero Bigongiari, per la sua forte immagine aurorale. Poi, il botro, che dà il nome alla *plaque* e che è almeno in parte, il segno del contraltare di quanto detto in *E, tuttavia*, è assimilato all'Inferno dantesco («Quella specie di botro aveva la forma che Dante assegna all'Inferno, ma era un Inferno ordinario dal quale neppure lo spirito più grande poteva sperare di fare ritorno»)(25). Infine, in relazione alla lucentezza della neve, Jaccottet mette in rilievo un passo a lui particolarmente congeniale delle *Ricordanze* di Leopardi («In queste sale antiche/ al chiaror delle nevi»). Un rapporto febbrile, dunque, quello di Jaccottet con la letteratura — e con la bellezza paesaggistica, artistica — italiana (basti pensare alle intense pagine dedicate a Morandi)(26), che ha il sapore di un lungo *entretien* sul tema della luce e dell'estasi, come fu per Yves Bonnefoy.

In conclusione, per Jaccottet non esiste crisi ambientale che non sia innanzitutto una crisi del soggetto. È necessario il ristabilirsi originario dell'uomo in armonia con il luogo, l'Eden ritrovato *dentro di sé* in virtù dell'*io ellittico*. Pacificata la relazione — pare dichiarare il poeta francese —, è risolta à *coup* ogni incombenza ecologica.

3. La natura guardata nello spazio: *Il sangue amaro* di Valerio Magrelli (Epistemologia e giustizia). Il fiume, «Trasformazione del paesaggio», l'*io amartico*, l'«ecologia sociale»

Eppure il fiume talvolta può uccidere, scavalcando ogni argine
in un'estroffessione del suo corso.

Anche questa è Natura, molestata dall'uomo, che si vendica.

Così la quieta vena cristallina diventa un serpente di fango
che dentro le sue spire trascina via ogni cosa.

Ricordo ancora una notte sul Lungarno,
per vedere la massa d'acqua scura
sfiorare i parapetti.

Aveva smesso di piovere, oramai,
e quella immensa biscia luccicava, nera,
torcendosi sotto le arcate,
guizzando via da Pisa.(27)

La relazione che Magrelli instaura con il paesaggio è di tutt'altro tenore. In *Il sangue amaro* vi è una lunga riflessione sulla «trasformazione del paesaggio», specialmente nel poemetto *La lezione*

del fiume in rondinets irregolari, laddove il fiume è l'elemento metaforico di tale continuo, presocratico mutamento. Il «lavaggio auto», i «parchi acquatici», l'«acquifero reticolo domestico», gli argini betocchiani, i ponti, le «tracimazioni»: la natura è irrimediabilmente natura antropica, del tutto contaminata dalla presenza dell'uomo, anzi da lui «molestata». Siamo nella teorizzazione augeiana dei «non-luoghi»(28): la polemica è rivolta al deturpamento perpetrato *in interiore homine* contro l'*entre-deux* jaccottetiano. È così eliso l'invisibile: e Magrelli registra la drammatica portata di questo evento, lasciando indietro le preoccupazioni spirituali a favore di un vivo atteggiamento gnoseologico. Se in Jaccottet il soggetto doveva 'essere', in Magrelli egli deve 'comprendere': il perché del passaggio dall'essenza alla vita estinta («Natale, credo, scada il bollino blu/ del motorino, il canone URAR TV,/ poi l'IMU e in più il secondo/ acconto IRPEF — o era INRI?/ La password, il codice utente, PIN e PUK/ sono le nostre dolcissime metastasi./ Ciò è bene, perché io amo i contributi,/ l'anestesia, l'anagrafe telematica,/ ma sento che qualcosa è andato perso/ e insieme che il dolore mi è rimasto/ mentre mi prende acuta la nostalgia/ per una forma di vita estinta: la mia»)(29). L'espressione popolare «farsi il sangue amaro» sta a significare infatti un 'guastarsi il sangue', che il poeta risemantizza più propriamente in senso biologico, 'mutare il sangue', trasmutare la natura dell'uomo nel complessivo processo di *metamorfosi dell'umano*(30). Soltanto un umano modificato modifica la natura. La denuncia ha quindi un valore teorico-esperienziale che si rispecchia nell'attacco alla società dei consumi, massificata e globalizzata. La 'malattia' — il mantra di tutta la stagione lirica dell'autore romano — pervade il comportamento del consorzio sociale che si trova a proliferare tra i *necroburi* e il *policida*, in un continuo rimando alla condizione mortuale (un po' come i quadri di Egon Schiele), la cui unica valvola di esorcismo è data dal sarcasmo fustigatore del poeta. Secondo Riccardo Donati, questa vena dell'ultimo Magrelli ha a che fare con «increspature riflessivo-morali» declinate «nei modi dell'invettiva»(31). Eppure, nonostante l'irredimibile *status quo*, c'è ancora un minimo slargo da cui è possibile trarre la palingenesi:

Ecco, noi tutti siamo un sistema fluviale
che cessa quando cessa la sua fonte,
e nasce dal disgelo delle vette, dove è il regno del cuore.(32)

È il «regno del cuore» a rappresentare l'insorgenza della 'natura guardata'. Se la prospettiva di Jaccottet coincide con una prova del sé nella sintonia dell'alterità, con un integrarsi nell'integrità, conformarsi a una terra vergine rendendo vergini lo spirito e l'occhio, il soggetto magrelliano, partendo da problemi etici, resta circospetto, perplesso nella folla di *regni del cuore* che invade e devasta il luogo, raschiandone i simboli. Prendiamo una lirica significativa in tal senso da *Il commissario Magrelli*.

Chi dà fuoco ad un bosco
spesso è qualcuno che vive nei boschi,
ma come un lupo, un albero o una pietra:
non coglie la bellezza inerme a cui appartiene,
e dunque la distrugge
senza neanche accorgersene.
Facciamo in modo che possa comprenderla,
vuoi con la scuola, vuoi con la sanzione:
bisogna terrorizzare ed istruire.
L'incendio è un genocidio
(il commissario schiuma)
— pensare a un gemellaggio fra alberi e bambini.
Bruciare una foresta,
investire la folla con un camion,
sono la stessa cosa,
benché quelli dell'Isis agiscano per fede,
non per soldi.
Occorre far capire l'enormità del fatto,
perché l'attentatore si ritragga atterrito

anche alla sola idea di realizzarlo.
Bandiere a mezz'asta, funerali di Stato,
silenzio nelle scuole e negli uffici pubblici.
La bellezza dovrebbe incutere sgomento.
La dolcezza dovrebbe incutere un timore
reverenziale.(33)

Qui avviene il passaggio dal luogo allo spazio, a una serie di spazi (di *non-lieux*) catafratti, desementizzati, in-significanti. Il *locus amoenus* si trasforma in *spatium, stàdion*, un posto strappato e allargato perché chi ci vive «non coglie la bellezza inerme a cui appartiene». Due precisazioni: la «bellezza inerme» è lo stesso intangibile additato da Jaccottet ma qui ricondotto a ragioni pratiche, giurisdizionali. Peraltro, l'*inerme* è in piena consonanza (*n-r-m*) con l'«enormità del fatto», il male che si cela dietro a ogni distruzione. A ciò si aggiunge l'ambiguità della proposizione relativa «a cui appartiene»: chi dà fuoco a un bosco non coglie la bellezza inerme a cui appartiene *il bosco*, o *lui stesso*, colui che ha dato fuoco? Ecco appunto lo strappo, la montaliana inappartenenza, disarmonia e quindi non-sintonia *de facto*. In Magrelli si può ravvisare oltre il raschio dell'invisibile un lacaniano *desiderio del desiderio (di sintonia)*, la cui risoluzione va trovata in virtù dell'ingunzione epistemologica, espressa da tre dittologie sinonimiche: «scuola» e «sanzione», «terrorizzare» e «istruire», «sgomento» e «timore/ reverenziale».

Se Jaccottet si era soffermato sull'evenienza del *soggetto insoggettivo*, sull'auspicare per sé e il prossimo una *crescita in spirito* e quindi un addestramento sempre più grato, sempre più orientato alla *joie* da conseguire con la forza della *visio*, in Magrelli emerge la stigmatizzazione dell'*io amartico*(34), cioè la struttura 'fuori bersaglio' dell'io che va sanzionata con una corretta postura gnoseologica. Il soggetto deve capire l'errore per ristabilire l'ambiente. È una problematica percettiva, come già avveniva anche in *Disturbi del sistema binario* (Einaudi 1999). Deontologizzata la relazione io-paesaggio, vanno kantianamente ripostulati i modi di percezione della natura colta nella sua *mutatio* antropologica. Magrelli insegue la promessa di un'«ecologia sociale». Il giardino paradisiaco del poeta francese è qui l'inferno presente al quale bisogna porre rimedio: la *res amissa*, comunque riconosciuta da Magrelli (la «bellezza», la «dolcezza»), deve essere restaurata politicamente e diventare l'arma con cui *disgelare il regno del cuore*, educare i cittadini contro il pericolo di «wasted lives» à la Bauman(35), far sì che dostoevskianamente si instauri (imperativo a là Scigaliov) una società equa senza vagheggiamenti e rimandi all'ulteriorità, conchiusa nel contingente. Giustizia e ambiente(36). La parola poetica è utile al costituirsi di questo ideale, senza più essere il luogo di avveramento dell'*humilis*. Del resto, «le cavie» sono effetti di una 'natura modificata', poiché il rivolgimento è avvenuto coinvolgendo anche l'osservatore lirico. Il linguaggio della poesia è *geneticamente* modificato. Resta la nostalgia della pienezza di una vita, il cui referente in negativo è l'allarme ecologico.

Le foglie che cadono,
le fogne che si intasano,
le città che si allagano
i passanti che annegano
le autorità che negano.

Nient'altro.
Ma resta il cielo a ricordarci un tempo
in cui la vita respirava piena.
Ma resta un cielo a ricordarci il tempo
in cui respirerà piena la vita.(37)

4. La natura guardata nell'ambiente: *Be with* di Forrest Gander (Politica e filosofia della storia). Essere insieme, «tema apocalittico», *l'esistere dell'altro nel me*, la «conversione ecologica»

To write *You*
existed me
would not be merely
a deaf translation.

For there is no
sequel to the passage when
I saw — *as you would*
never again
be revealed — you see me
as I would never
again be revealed.

Where I stand now
before the throne of
glory, the script
must remain hidden. Where,
but in the utterance itself?

Born halt and
blind, hooped-in by
obligations, aware
of the stare of
the animal inside, I
hide behind
mixed
instrumentalities
as behind a square
of crocodile scute —

while cyanide drifts
from clouds to
the rivers. And in this
too might be seen
a figuration
of the human,
another intimately
lethal gesture of our
common existence.

Though I also wear
my life into death, the
ugliness I originate
outlives me.(38)

Con Forrest Gander si entra nella dimensione più aperta dell'*ecopoetry*. Ma è essenziale tener ben presente l'esergo a *Be With*, silloge con la quale il poeta ha ricevuto il Premio Pulitzer nel 2019: «*The political begins in intimacy*»(39). «*La politica inizia nell'intimità*»: ciò significa che Gander sembra mettere insieme la dimensione esistenziale di Jaccottet con il profilo etico di Magrelli. Anzi: Jaccottet aveva rimandato all'ontologico relazionale, Magrelli aveva spostato il discorso sul politico sociale e Gander, partendo dal politico, riporta la questione al rapporto con l'alterità. Tale coesistenza di piani è evidente anche nel progressivo *esorbitare* del verso, nel dissociarsi di elementi naturali e riflessioni sul binomio soggetto-oggetto(40). Riferendosi alla sua ultima raccolta, *Twice Alive* (New Directions, 2021), Gander ha recentemente dichiarato: «Sebbene nella maggior

parte del tempo continuiamo a vivere secondo le normali abitudini della nostra quotidianità, tutti e tutto ciò che è vivo in questo momento esiste all'interno di una crisi ambientale che ha cambiato il mondo. Ne siamo coinvolti, che lo vogliamo o no, perché le nostre vite sono connesse a quelle degli altri. *Twice Alive* celebra i modi in cui ampliamo noi stessi al di là di ciò che tradizionalmente pensiamo di essere, non soltanto in una prospettiva specificamente religiosa, ma attraverso ragnatele di legami che hanno differenti dimensioni spirituali»(41). Il rilievo di Gander è sul *global warming* che ha cambiato per sempre il nostro modo di essere al mondo(42). Ciononostante, siamo ancora *connessi* con gli altri, anzi le nostre esistenze sono *ampliate* dall'ambiente circostante e ogni cosa, come sottolinea De Francesco, è un «noi tutto». Bisogna far leva sulla parola *ambiente*, participio presente dal latino *ambire*, 'andare attorno', 'essere nel mezzo'. La vita è ecosistema. Siamo negli altri e gli altri sono in noi. Se per Jaccottet l'io doveva ritrovare la sua pace nel luogo (un luogo dell'anima, à la Carlo Bo), se Magrelli aveva individuato il raschio dello spazio e la natura divelta, Gander riporta al lettore l'idea microfisica delle interrelazioni. Ecco perché «scrivere *Tu/ mi hai esistito/ non sarebbe soltanto/ una sorda traduzione*». Il tu esiste il me (microbiologicamente: tutti i corpi esterni che ci abitano). Secondo Gander, in accordo con la biologia della mente(43), è proprio dal punto di vista organico che siamo fatti di *altro*, di *altri*. Ovviamente il discorso sentimentale — l'intero libro rievoca la prematura scomparsa della celebre poetessa C. D. Wright, moglie di Gander — si lega alla denuncia ambientale proprio per l'interconnettività a rischio: «Nato infermo e/ cieco, nella spirale degli/ obblighi, conscio/ dello sguardo fisso dell'/ animale dentro, mi/ nascondo dietro usi/ strumentali misti/ come dietro un quadrato/ di scudo di coccodrillo —// mentre il cianuro vaga/ dalle nuvole ai/ fiumi»(44).

Il *while* ('mentre') è l'avverbio consequenziale che mette insieme l'effusione dell'io nel tu contro la realtà guastata. C'è come un 'salto quantico' nella lirica ganderiana tra legami e denuncia. Nei rimandi tra letteratura ed ecologia Scaffai ha parlato, a ragione, di *iperoggetti* e *ipercausalità*(45): aggiungerei l'ipotesi di un 'ipersoggetto' (con-fuso nell'altro) che, con l'integralità del sé riacquistata, combatte la deriva ambientale per creare nuove possibilità di vita. L'uscita dall'*ugliness* con cui l'*I* ha origine è tale soltanto perché *You existed me*. Quello che Gander tenta di fare è, in un certo senso, un superamento della cultura postmoderna e della cosiddetta crisi del soggetto (e qui si misura l'implicita vicinanza con Jaccottet): con un *I* generato dal *You* è fattibile un ritorno al *locus*, dato che esso rimane *ambiens*. Che ci sia una linea sottile tra postmodernismo e crisi ecologica, è confermato da Iovino:

La fuga della natura dal paesaggio, la rottura degli equilibri ecologici, le spaccature del tessuto sociale sono alcuni dei sintomi della crisi ambientale. Questo scenario, si è detto, è caratteristico del mondo contemporaneo, coincide con una cornice culturale che può essere anche definita 'postmoderna'. In effetti c'è, per molti versi, una connessione tra crisi ecologica e sensibilità postmoderna. Si tratta, com'è chiaro, di due fenomeni distinti: l'uno, il postmoderno, è una temperie critico-culturale, l'altro, la crisi ecologica, è un complesso di condizioni insieme storiche, biologiche e sociali. Ciò che li accomuna profondamente è il fatto che a essi si accompagna un'idea della storia e della società e una percezione del nostro rapporto con il mondo che ci circonda in netto contrasto con quelle della tradizione occidentale.(46)

Gander desidera restaurare un 'pensiero forte' che sia lévinasianamente concentrato sulla partecipazione dell'alterità nella nostra vita. Fulcro di questa *ecopoetry* fortemente orientata su posizioni 'sacre', è il poemetto *Littoral Zone*, in cui il poeta californiano scrive:

If a mountain lion could speak, who wouldn't understand her? On the path, yellow jackets and Painted Ladies alight where a seep darkens loam. A gleam on the slickenside. Sanctified stone.(47)

L'*esistere dell'altro in me* è una «pietra santificata» che ricorda il legame divino (ma in Gander aconfessionale) con le altre creature. È da tale legame, da tale simbolo che parte il riallacciarsi alla crisi ambientale come crisi del soggetto e, in particolare, come *crisi di relazioni*. Ma appunto Gander vede le relazioni sotto un'ottica di totale compenetrazione, e per questo la sua rottura non può essere che di portata apocalittica. «Il suono della sirena/ ci attornia alla zona/ di interrimento

mentre/ fulmini delineano/ le pieghe della notte. Poi/ l'aculeo: sono/ paralizzato, e tu sei/ scomparsa. Solo/ i miei occhi. Occhi. Che si sgranano»(48). In questa *mistica ambientale* è vera la tesi filosofica di Benjamin per cui il progresso è la «tempesta» che spinge l'*angelus novus* nel futuro(49). In termini ganderiani si tratterebbe di una tempesta fisica, oltre che allegorica.

L'unica possibilità di scampo è nel ripristino della consapevolezza che le relazioni intessono la nostra struttura materiale e spirituale. L'ambiente è l'altro. Noi siamo d'altro, sembra suggerire Gander. Un avveramento politico di questa posizione lirico-filosofica vorrebbe dire la risoluzione della crisi ecologica. Anche in tal caso siamo di fronte a un'enunciazione, meno esplicita, di «ecologia integrale»: tutto è connesso, ognuno di noi dipende dall'altro. Le sfide future vanno risolte nell'ottica di una «conversione ecologica» che riesca a tener conto del fatto che luogo, spazio e ambiente sono diverse esperienze del mondo per *essere insieme*.

Alberto Fraccacreta

Note.

(1) Il termine *ecocriticism* è stato coniato da W. Rueckert nel saggio *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*, «Iowa Review», IX, 1, 1978, sulla scia di un libro del 1972 di J. Meeker, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, Scribner, New York. Per approfondire: G. Garrard, *Ecocriticism: The New Critical Idiom*, Routledge, London-New York 2004.

(2) Cfr. S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, prefazione di C. Glotfelty, con uno scritto di S. Slovic, Edizioni Ambiente, Milano 2015, pp. 65-69.

(3) Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017, p. 4.

(4) Cfr. M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995.

(5) Cfr. *Getting Over the Color Green: Contemporary Environmental Literature of the Southwest*, edited by S. Slovic, University of Arizona Press, Tucson 2001. Secondo Slovic non esiste un'opera letteraria che non possa essere in qualche modo ricondotta a un'analisi ecocritica. In tal caso, sarebbe vero anche il contrario: se l'*ecocriticism* è la proposta di lettura di un'opera a prescindere dalle sue finalità, un'opera scopertamente richiamantesi a un'etica ambientale può essere interpretata oltre lo specifico messaggio dell'autore. Si veda inoltre: G. Hart, S. Slovic, *Literature and the Environment*, Clarendon Press, Oxford 2005. Un'ottima antologia che riguarda l'ambiente nella letteratura italiana è *Italian Environmental Literature*, edited by P. Barron and A. Re, Italica Press, New York 2003. Altrettanto interessante e degna di nota è *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, a cura di S. Ritrovato, Archinto, Milano 2006.

(6) La *pneumanalisi antropologica* è una disciplina filosofica ideata da Elvira Lops che «indaga i rapporti di contrasto cercando di conoscere il motivo per cui si sia costituito, nei riguardi degli altri, un deficit d'attenzione che annulla la capacità di vedere le cose in maniera diversa dalla prospettiva personale». È teorizzata nel volume *Credevo di essere qui invece non c'ero*, prefazione di C. Della Penna, Aracne, Roma 2020.

(7) Cfr. il documento interdicasteriale *In cammino per la cura della casa comune*, reperibile all'URL: <https://www.vaticannews.va/it/vaticano/news/2020-06/documento-interdicasteriale-su-ecologia-integrale.html> Consultato il 30 luglio 2021 alle 10,53. Si tenga presente, inoltre, quanto scritto da Papa Francesco nell'enciclica *Laudato si'*. *Enciclica sulla cura della casa comune*, Libreria Editrice Vaticana 2015, articolo 139: «Quando parliamo di 'ambiente' facciamo riferimento anche a una particolare relazione: quella tra la natura e la società che la abita. Questo ci impedisce di considerare la natura come qualcosa di separato da noi o come una mera cornice della nostra vita. Siamo inclusi in essa, siamo parte di essa e ne siamo compenetrati». In tal senso, Papa Francesco fa riferimento a un'*ecologia sociale*.

(8) Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., ma si legga anche l'intervista apparsa su *Insula europea* il 16 marzo 2019 (URL: <http://www.insulaeuropea.eu/2019/03/16/da-dove-si-guarda-prospettive-ecologiche-nella-letteratura-contemporanea-giulia-falistocco-intervista-niccolo-scaffai/>): «Da queste tre forme derivano a loro volta tre linee tematiche che percorrono, per esempio, la letteratura italiana dal secondo Novecento in poi: il tema dell'io di fronte alla natura, tra desiderio di sintonia e separazione; quello della trasformazione del paesaggio, raccontato in particolare nella cosiddetta letteratura industriale e che riguarda, in vario modo, autori come Calvino, Pasolini, Ottieri; il tema distopico o apocalittico, che si rinnova in epoca contemporanea per la coscienza del rischio ambientale e per l'urgenza dello stato di crisi che ha attraversato il secolo». Consultata il 30 luglio 2021 alle ore 11,22.

(9) Cfr. E. Lops, *Credevo di essere qui, invece non c'ero*, cit., p. 103: «Per concretare tale *delocalizzazione ellittica* dell'io all'interno del rapporto relazionale con l'altro è necessario un processo di trasformazione che

si avvalga del supporto del modello esplicativo desunto dalla *filosofia della immacolatezza*. È decisiva la ricerca di quello stato puro d'indivisione e d'integrità interiore a cui l'*Io povero* deve approdare, mediante un processo rivoluzionario di tipo salvifico, che sia in grado di rimediare alla rivolta dei piani dell'essere compiuta in precedenza».

(10) S. Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., p. 18.

(11) P. Jaccottet, *Violettes, Et, néanmoins: proses et poésies*, Gallimard, Paris 2001; *E, tuttavia. Seguito da Note dal botro*, traduzione di F. Pusterla, Marcos y Marcos, Milano 2006, p. 22. Traduzione, p. 23: «Soltanto un ciuffo di pallide viole/ un ciuffo di questi fiori deboli e quasi insulsi,/ e un bambino che gioca nel prato...// Quel giorno, in quel febbraio, non poi così distante eppure perso come tutti gli altri giorni della propria vita che mai più sarà dato riafferrare, per un attimo breve, devono avermi sgombrato la vista».

(12) Di Jaccottet sono da ricordare almeno: *Il Barbagianni. L'Ignorante*, traduzione di F. Pusterla, postfazione di J. Starobinski, Einaudi, Torino 1992; *Appunti per una semina: poesie e prose 1954-1994*, a cura di A. Anedda, Fondazione Piazzolla, Roma 1994; *Alla luce d'inverno. Pensieri sotto le nuvole*, traduzione di F. Pusterla, Marcos y Marcos, Milano 1997; *Arie*, traduzione di A. Crovetto, Marcos y Marcos, Milano 2000; *Quegli ultimi rumori...*, a cura di A. Crovetto e I. Merello, Crocetti, Milano 2021; *Passaggiata sotto gli alberi*, introduzione di F. Pusterla, traduzione di Cristian Rossatti, Marcos y Marcos, Milano 2021. È uscito, in Italia, anche un romanzo di Jaccottet: *L'oscurità*, traduzione di G. Manzi, Fazi, Roma 1998. Sulla poesia di Jaccottet sono stati pubblicati qui da noi due interessanti volumi: M. Cavadini, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Marcos y Marcos, Milano 2004; F. Pusterla, *Il nido dell'anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*, Edizioni D'If, Napoli 2015.

(13) *Paesaggi con figure assenti*, a cura di F. Pusterla, Dadò, Locarno 1996; *Austria*, traduzione di F. Pusterla, Bollati Boringhieri, Torino 2003; *La parola Russia*, a cura di A. Anedda, Donzelli, Roma 2004; *La ciotola del pellegrino. Morandi*, traduzione di F. Pusterla, Casagrande, Lumino 2007.

(14) Cfr. la recente intervista di Baptiste Roger-Lacan al poeta su *Le Grand Continent*, reperibile all'URL: <https://legrandcontinent.eu/fr/2018/03/01/nous-avons-rencontre-philippe-jaccottet/>. Consultata il 2 agosto 2021 alle ore 12,46.

(15) Cfr. P. Jaccottet, *Il Barbagianni. L'Ignorante*, cit., p. 100: «Più invecchio e più io cresco in ignoranza,/ meno possiedo e regno più ho vissuto./ Quello che ho è uno spazio volta a volta/ innevato o lucente, mai abitato. E il donatore/ dov'è, la guida od il guardiano?».

(16) L'articolo di M. Raffaelli, *Una Pléiade per Jaccottet*, del 9 luglio 2014, è ora reperibile su *Le parole e le cose. Letteratura e realtà* all'URL: <http://www.leparoleelecose.it/?p=15589>. Consultato il 4 agosto 2021 alle ore 15,21.

(17) Traggio questo sintagma di carattere filosofico dalla pneumanalisi antropologica di E. Lops, *La stanza del re*, Raffaelli, Rimini 2017; Id., *Altrimenti Europa*, Raffaelli, Rimini 2017. Si veda anche E. Lops, *Credevo di essere qui invece non c'ero*, cit., p. 74, n. 2: «Il soggetto insoggettivo si presenta, nelle sue specificazioni, diverso dalle micro-soggettività asoggettive proposte da Deleuze. La nozione di queste singolarità, le quali sono individuazioni impersonali non incardinate sul concetto del 'proprio' e del 'medesimo', è il prodotto della dissipazione dell'identità del soggetto che diviene nomade, per cui il filosofo si pone criticamente contro l'idea dell'esistenza di una soggettività autonoma nonché stabile proposta dalla tradizione metafisica del pensiero occidentale».

(18) J. Starobinski, *Parlare con la voce della luce*, in P. Jaccottet, *Il Barbagianni. L'Ignorante*, cit., p. 172.

(19) P. Jaccottet, *Violettes, Et, néanmoins; E, tuttavia*, cit., p. 26. Traduzione, p. 27: «'Non coglierò più i fiori', dice la Sposa del *Cantico spirituale*: ciò significa che si negherà certe brevi gioie in cambio di un'altra, reputata più alta e durevole. Questo rifiuto non toglie però che i fiori, anche non colti, siano stati nominati nel poema, dove sono limpidamente presenti come una sparsa bellezza oltre la quale non si potrebbe di certo andare senza prima averla amata».

(20) Cfr. S. Pollicino, *Oltre la maschera. Philippe Jaccottet e la traduzione trasparente*, «Acta Iassyensia Comparationis», 9, 2011, p. 219.

(21) P. Jaccottet, *E, tuttavia*, cit., pp. 70 e 72. Traduzione, pp. 71 e 73: «Ebbene (ed era questo lo 'spazio intermedio'), non v'era una sola di queste cose o di queste creature terrestri che lo slancio del poema, e le sue pause, non riuscissero a trasformare: come se fossero davvero là, visibili, audibili con la più grande chiarezza, mai vaghe, mai ondegianti (non si era certo in un paese di brume!), ma con una parte d'invisibile altrettanto presente, altrettanto indubitabile dei loro contorni, una parte d'invisibile straordinariamente radiosa (l'equivalente, per gli occhi, di ciò che per l'orecchio è la 'musica silenziosa' evocata da un altro verso dello stesso *Cantico spirituale*, subito dopo che si era trattato della 'quiete della notte/ vicina allo spuntar dell'aurora'»).

(22) *Ibidem*, p. 75.

(23) *Ibidem*, pp. 70-72.

(24) *Ibidem*, pp. 176 e 178. Traduzione, pp. 177 e 179: «Chi fu Dora Markus? Non ho bisogno di saperlo. Mi sembra che, senza neppure aver avuto bisogno di leggere il seguito della poesia — per quanto un simile comportamento pecchi di leggerezza —, già solo il suo titolo faccia apparire dietro le prime parole, come dal fondo di un sogno indistinto, una figura straniera, forse d'esiliata, inafferrabile o ancora soltanto inafferrata, che ne fa risuonare più profondamente gli echi».

(25) *Ibidem*, p. 195.

(26) P. Jaccottet, peraltro, collega spontaneamente Morandi con Leopardi in un'altra opera dello stesso anno (2001), *La ciotola del pellegrino*, cit., p. 42: «La luce presente nelle opere degli anni Sessanta è il riflesso infinitamente tranquillo della luce venuta da altrove e che non ci si sa stancare di inseguire, di ricordarsi, di attendere. “In queste sale antiche,/ al chiaror delle nevi...” Morandi doveva conoscere a memoria questo frammento miracoloso delle *Ricordanze*; e sapere anche che esso non dice soltanto, a dispetto delle apparenze, il rimpianto di un paradiso illusorio e irrevocabilmente perduto».

(27) V. Magrelli, *Tracimazioni, La lezione del fiume in rondinets irregolari, Il sangue amaro, Cavie. Poesie 1980-2018*, Einaudi, Torino 2019, pp. 567-568.

(28) Cfr. M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992.

(29) V. Magrelli, *Otto volte Natale, Il sangue amaro*, cit., p. 473.

(30) Per un'interpretazione della silloge magrelliana, particolarmente per il testo *La lettura è crudele*, cfr. A. Colasanti, *Politico del Sangue amaro. Una lettura della poesia di Valerio Magrelli*, Quodlibet, Macerata 2018.

(31) Cfr. R. Donati, *Postfazione al poemetto inedito Navigare di Valerio Magrelli*: «Aliena sin dagli esordi a ogni chiusura nella purezza del codice lirico, la poesia di Valerio Magrelli ha conosciuto un significativo scarto all'altezza degli anni Novanta in ragione — auspice Gianni Celati — della contaminazione con la prosa, muovendo nel corso degli anni sempre più verso una testualità ibrida, duttile e polimorfa. Tra gli esiti espressivi di questo meticcio testuale rientra la pratica del poemetto di matrice autobiografica, con andamento narrativo e increspature riflessivo-morali, ora declinato nei modi dell'invettiva, ora in quelli di una pensosa riflessione sulle abitudini individuali e sociali. Ferma restando la postura percettiva di una palpebra costantemente rovesciata, ripiegata in *interiore homine*, si potrebbe allora osservare come, col passare degli anni, sia avvenuto uno slittamento da un'introversione interiorizzata a una esteriorizzata, da uno sguardo-analitico che forma e mette a distanza a uno sguardo-confessione che sforma e avvicina. Nel passaggio, l'istanza conoscitivo-definitoria non si eclissa ma cede terreno a una sempre più significativa tensione rammemorante-meditativa». L'articolo è disponibile all'URL: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/valerio-magrelli-navigare/>. Consultato il 5 agosto 2021 alle ore 10,52.

(32) V. Magrelli, *Congedo, La lezione del fiume in rondinets irregolari*, cit., p. 570.

(33) Id., *Il commissario Magrelli*, Einaudi, Torino 2018, p. 28.

(34) Cfr. E. Lops, *Credevo di essere qui invece non c'ero*, cit., p. 74: «Il processo di soggettivazione amartico che abbiamo sin qui descritto si avvale del dispositivo di esclusione basato sulla *gloria sottratta*, forma di sacralizzazione della propria persona che, ritorcendosi su chi la realizza, comporta l'afflizione della solitudine e della conflittualità violenta generalizzata. Di converso, il processo di soggettivazione insoggettivo o anamartico è proprio di chi non si 'dimentica mai di dimenticarsi'. La suggestiva dimenticanza è indice della capacità di porsi in modo attento nei confronti degli altri enti, non frapponendo nelle relazioni istituite con loro la proiezione oleografica del proprio Io immaginario».

(35) Cfr. Z. Bauman, *Wasted Lives. Modernity and its Ouncasts*, Polity Press-Blackwell, Malden 2003.

(36) Per approfondire il tema in ambito di *ecocriticism*, cfr.: *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics & Pedagogy*, edited by J. Adamson, M. M. Evans, R. Stein, University of Arizona Press, Tucson 2002.

(37) V. Magrelli, *Ottobre, Il sangue amaro*, cit., p. 527.

(38) F. Gander, *Be With*, with six photographs by M. Flomen New Directions, New York 2018; *Essere con*, con 6 fotografie di M. Flomen, traduzione di A. De Francesco, Benway Series, Tiellesi Editrice, Colorno (PR) 2020, pp. 16-17. Traduzione: «Scrivere *Tu/ mi hai esistito/ non sarebbe soltanto/ una sorda traduzione./ Perché non c'è/ seguito al passaggio quando/ vidi — come non saresti/ mai stata/ rivelata di nuovo — mi vedi/ come se non fossi mai/ stato rivelato di nuovo./ Dove mi trovo adesso/ di fronte al trono della/ gloria, la scrittura/ deve restare nascosta. Dove,/ se non nello stesso enunciato?// Nato infermo e/ cieco, nella spirale degli/ obblighi, conscio/ dello sguardo fisso dell'/ animale dentro, mi/ nascondo dietro usi/ strumentali misti/ come dietro un quadrato/ di scudo di coccodrillo —// mentre il cianuro vaga/ dalle nuvole ai/ fiumi. Ed anche/ in questo può essere vista/ una figurazione/ dell'umano,/ un altro gesto intimamente/ letale della nostra/ esistenza comune./ Benché anch'io porti/ la mia vita nella morte, la/ bruttezza che origino/ mi sopravvive».*

(39) *Ibidem*, p. 11.

(40) Si rammenti quanto scritto dal traduttore Alessandro De Francesco nell'analisi di *Essere con* (reperibile all'URL: <https://benwayseries.wordpress.com/2020/07/06/forrest-gander-essere-con-be-with-benway-series-14/>): «Annunciato dall'esergo 'The political begins in intimacy' ('La politica inizia nell'intimità'), *Be With*, del poeta (e comparatista) americano Forrest Gander, vincitore nel 2019 del Premio Pulitzer per la poesia con quest'opera, riesce in effetti a creare un legame senza soluzione di continuità tra il dramma individuale e la storia collettiva, ma anche con il mondo non umano, organico e inorganico. È tipica dell'opera di Gander, anche geologo, questa risonanza tra il corporeo dell'umano e il corpo della natura, a cui fa eco la coabitazione tra un lessico quotidiano, talvolta brutale, e un uso estremamente raffinato del vocabolario scientifico, spesso e volentieri geologico. *Be With*, inoltre, fa della perdita una delle sue linee guida, come indica il titolo con un ossimoro solo apparente, dato che la presenza e l'assenza sono qui unite indissolubilmente da un'identità storica e immanente all'umano e al mondo tutto. L'opera estende infatti — come è capace di fare la grande poesia — l'esperienza individuale a quella collettiva, declinando la perdita nelle sue forme archetipali, e facendo dell'io un *noi tutti* come anche un *noi tutto*, perché *Be With* non parla solo di tutti noi, ma anche del tutto che ci contiene. Talvolta il legame tra l'umano e il politico si fa evidente anche al di fuori dell'impiego calcolato e sovversivo del lessico per entrare nella sfera tematica, come nell'importante serie 'Evaporación: A Border History' ('Evaporación: una storia di frontiera'). Qui i versi si fanno più lunghi e obliqui, con un impiego intenso di bianchi tipografici, mentre in altri punti del libro la versificazione fa prevalere la brevità e la verticalità. Vi sono inoltre sezioni in prosa, in particolare in quella sulla madre ('Ruth'), dove il linguaggio diventa più letterale e meno concentrato, o parti miste in versi e in prosa, come nell'ultima sezione, 'Littoral Zone' ('Zona litoranea'), dove il linguaggio si fa più rarefatto e tecnico, volto a rendere il senso di un'organicità indefinita del reale più che dei singoli corpi che lo compongono — un'atmosfera questa che è riflessa dalle immagini in bianco e nero del fotografo Michael Flomen, che accompagnano qui le poesie di Gander. Malgrado la complessità e la diversità delle sezioni che compongono il libro, è possibile identificare in *Be With* alcuni livelli narrativi o tematici intrecciati: storico-politico, organico, geologico-inorganico, e il livello della perdita, suddiviso tra quello *in praesentia* di 'Ruth' e quello *in absentia* di un'altra perdita onnipresente, a cui il poeta spesso si riferisce con un 'you' ma anche con un 'us' che è un vero e proprio appello, una chiamata. *Be With* è una forma contemporanea di elegia e un racconto del dolore: 'The voice singing in the kitchen isn't your voice/ There is no voice singing in the kitchen' ('La voce che canta in cucina non è la tua/ Non c'è nessuna voce che canta in cucina'); ma anche — e il suo valore risiede inoltre in questo contrasto irrisolto che innerva l'opera — un inno gioioso alla bellezza e al mistero della natura, della vita e dell'amore, che concepisce e ci fa concepire la poesia come una possibilità critica di accettare il reale, di recensirlo e accoglierlo in tutte le sue agglomerazioni e stratificazioni». Consultato l'8 agosto 2021 alle ore 16,32.

(41) Mi permetto di rimandare alla mia intervista al poeta, *Non siamo soli: l'eroe dell'ecopoetry*, apparsa su «la Lettura — Corriere della Sera» il 21 marzo 2021, pp. 26-27.

(42) Su questi aspetti si veda anche L. Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell, Malden 2005.

(43) Per il rapporto tra biologia della mente e letteratura si veda: K. Kroeber, *Ecological Literary Criticism. Romantic Imagination and the Biology of Mind*, Columbia University Press, New York 1994.

(44) F. Gander, *Essere con*, cit., pp. 16-17.

(45) N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit.

(46) S. Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., p. 31.

(47) F. Gander, *Be With*, cit., p. 87. Traduzione: «Se un puma potesse parlare, chi non potrebbe capirlo? Sul sentiero, vespe e vanesse del cardo si posano dove una polla scurisce il terriccio. Un bagliore sullo specchio di faglia. Pietra santificata».

(48) Id., *Essere con*, cit., p. 87.

(49) Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2014, p. 80.

**«SE VEDI IMMONDIZIA DAPPERTUTTO È PERCHÉ È DAVVERO DAPPERTUTTO».
SUL RAPPORTO TRA LETTERATURA E RIFIUTI, A PARTIRE DA GEORGES BATAILLE,
DON DELILLO, NADA GORDON E FABIO PUSTERLA**

«La poesia e la fogna, due problemi
mai disgiunti (ma non te ne parlai)».
(Montale, da *Satura*)

Lungi dall'essere un fenomeno specifico del mondo contemporaneo, la produzione di rifiuti è una caratteristica strutturale di ogni forma sociale. Da sempre, inevitabilmente, una qualsiasi civiltà, come ogni forma di vita, non può non produrre degli scarti e non confrontarsi, non sia che in modo evasivo e sbrigativo, con la loro gestione. Malgrado l'universalità dei rifiuti, le modalità specifiche della loro produzione e gestione possono però variare enormemente a seconda dei diversi contesti, ed è solo negli ultimi decenni che la questione dell'immondizia ha iniziato ad imporsi nel dibattito pubblico come una tematica di assoluta gravità e urgenza.

Emblematico è il fatto che in questi anni diversi studiosi abbiano proposto di definire il nostro tempo come una vera e propria *epoca dell'immondizia*. Ad esempio, il sociologo Baptiste Monsaingeon ha parlato di *Poubellocène* (neologismo reso con *Spazzaturocene* dal suo traduttore italiano⁽¹⁾) per definire la nuova epoca in cui stiamo entrando. Secondo Monsaingeon a questa nuova epoca corrisponde anche un nuovo tipo d'uomo, l'*homo detritus*, che è chiamato a scegliere tra due modalità opposte con cui rapportarsi ai rifiuti: scelta in base alla quale ne andrà del nostro futuro e di quello delle prossime generazioni. Da un lato, vi è l'unica modalità su cui sembra puntare l'attuale sistema produttivo e di consumo. Corrisponde al diffondersi della figura dell'*ecocittadino*, ovvero alla figura di un cittadino sempre più attento nella raccolta differenziata e di una società sempre meglio organizzata nella gestione dell'immondizia, secondo una logica che corrisponde a «un processo di disincanto in cui la sporcizia perde la propria dimensione simbolica per ridursi a quella tossicologica»⁽²⁾. L'altra via ipotizzata da Monsaingeon è molto più incerta, ma forse più feconda: è rappresentata dalla figura del *cenciaino* (*chiffonnier*), «emblema di un immaginario di ibridazione» che corrisponde a «un rapporto con i resti che si configura come un dialogo tra lo scarto e l'ambiente che lo accoglie, naturale e non, umano e non»⁽³⁾.

In modo distinto ma analogo, Marco Armiero, storico dell'ambiente e direttore dell'Environmental Humanities Lab del Royal Institute of Technology a Stoccolma, ha invece promosso l'impiego del termine *Wasteocene*, utilizzandolo come titolo di un volume appena pubblicato dalla Cambridge University Press. Come per Monsaingeon anche per Armiero il nostro tempo può essere considerato come una nuova epoca caratterizzata prima di ogni altra cosa proprio per la presenza sempre più massiva dei rifiuti («*The Wasteocene assumes that waste can be considered the planetary mark of our new epoch*»⁽⁴⁾). Diversamente da Monsaingeon, egli sottolinea però soprattutto il peggioramento dei rapporti sociali, il divenire loro stessi una forma di spazzatura, col diffondersi di relazioni che perseguono solo il profitto tramite lo sfruttamento degli altri. Per Armiero tale peggioramento, parallelo al diffondersi di *ecologie tossiche* («*toxic ecologies*»), è legato anche a delle pericolose forme di discorso pubblico («*toxic narratives*») che mirano a naturalizzare la logica di sfruttamento, e in opposizione alle quali egli cerca di difendere delle logiche e narrative di condivisione e di solidarietà.

Evidentemente, delle proposte come quelle di Monsaingeon e Armiero non sono prive di aspetti problematici, anche perché la comunità scientifica non è ancora unanime neanche a proposito della stessa pertinenza della categoria di *antropocene*. Al di là delle posizioni che si possono assumere a proposito di questa questione, e dell'opportunità di definire una nuova epoca a partire dal nostro rapporto coi rifiuti, prospettive come quelle di Monsaingeon e Armiero sono però indicative di almeno due aspetti importanti: la sempre maggiore presa di coscienza che si ha dell'importanza del tema dei rifiuti e il fatto che tale tema sia presente in forme sempre più diverse di discorsi e di testi, tra le quali non mancano neanche opere poetiche e letterarie, né testi di critici, storici e teorici della letteratura. Meglio, non solo non mancano opere poetiche e letterarie che tematizzano apertamente la questione dei rifiuti, ma in alcuni casi esse possono rivelarsi estremamente preziose per pensare criticamente, al di là dei più diffusi stereotipi e luoghi comune, il nostro rapporto coi rifiuti.

Evocando solo alcuni degli autori nelle cui opere il tema dei rifiuti e dell'immondizia è esplicitamente posto in primo piano, si possono ricordare, ad esempio, Daniel Pennac, Michel Tournier, Iain Sinclair, John Cheever, Roberto Saviano, E. L. Doctorow, Thomas Pynchon, Don DeLillo, Orhan Pamuk, Paul Auster(5).

In un contesto così vario e in costante sviluppo, nel presente saggio non cerchiamo di offrire uno sguardo sistematico ed esaustivo sul rapporto tra letteratura e rifiuti, ma piuttosto di mettere in evidenza la complessità e la ricchezza di tale rapporto. Proviamo a farlo considerando in particolare il lavoro di Don DeLillo, Nada Gordon e Fabio Pusterla: tre autori che malgrado le enormi differenze che li separano hanno in comune non solo il fatto d'aver prestato grande attenzione ai rifiuti, ma soprattutto quello di non essersi limitati a considerarli come un semplice problema di cui occorre sbarazzarsi, ma come un aspetto essenziale e ineliminabile della nostra forma di vita. Prima di analizzare le loro opere vorremmo però considerare anche un altro autore, Georges Bataille, che sebbene sia nato alla fine dell'Ottocento (il 10 settembre del 1897) e morto all'inizio degli anni sessanta (il 9 luglio del 1962), ci sembra di una sorprendente attualità: sia in generale, per pensare in modo non convenzionale i rifiuti e l'immondizia, sia più specificatamente per interpretare e discutere le opere degli scrittori e dei poeti contemporanei che si confrontano oggi con l'emergenza climatica e con quella della gestione dei rifiuti.

1.

Nel corso della sua vita, Bataille ha pubblicato, talvolta col proprio nome, talvolta con un pseudonimo, testi di natura e di forma molto varia: poesie, un libro intitolato *La haine de la poésie*, romanzi e racconti erotici, un romanzo sulla guerra civile spagnola, articoli di antropologia, scienze umane, critica e teoria letteraria, storia dell'arte, recensioni, manifesti, lettere aperte ecc. Al di là delle specificità di ognuna delle sue opere, esse hanno però in comune un punto essenziale: una costante attenzione per ciò che viene normalmente considerato un rifiuto o uno scarto, come può essere osservato in modo particolarmente chiaro in suo articolo dei primi anni trenta, *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade*(6).

Da un lato, si tratta di un testo relativamente marginale nel *corpus* batailliano: quantomeno nella misura in cui non è stato pubblicato in vita dal suo autore. Malgrado ciò, *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade* è anche un saggio su cui numerosi commentatori si sono già soffermati, considerandolo una via d'accesso privilegiata per comprendere la prospettiva del suo autore e più specificatamente per chiarire il suo rapporto con il surrealismo. Tutta la prima parte di questo testo corrisponde in effetti a un duro attacco a Breton e a quei surrealisti che pur presentandosi come ammiratori di Sade avrebbero in realtà rimosso gli aspetti più scandalosi della sua opera. Contro questa tendenza, Bataille rivendica invece l'esigenza di una nuova scienza che si occupi proprio di tutto quanto viene normalmente rimosso: una scienza (strettamente connessa alla sua pratica della letteratura) di «ciò che è tutt'altro», e per la quale utilizza principalmente il nome di *eterologia*. In questo quadro generale, una precisazione contenuta in una breve nota è particolarmente decisiva a proposito del tema dei rifiuti. In essa Bataille afferma che la nuova scienza alla quale pensa potrebbe avere altri due nomi oltre a quello di *eterologia*: quello di *agiologia* (in quanto scienza sia di ciò che è sporco che di ciò che è santo) e quello di *scatologia* (in quanto *scienza dei rifiuti*):

Scienza di ciò che è tutt'altro. Il termine di *agiologia* sarebbe forse più preciso ma bisognerebbe sottintendere il doppio senso di *agios* (analogo al doppio senso di *sacer*) tanto *sporco* che *santo*. Ma è soprattutto il termine di *scatologia* (scienza dei rifiuti [*science de l'ordure*]) che conserva nelle circostanze attuali (specializzazione del sacro) un valore espressivo incontestabile, come doppio di un termine astratto quale *eterologia*.(7)

Apparentemente marginali, questa nota e il relativo invito a considerare l'*eterologia* come una «scienza dei rifiuti» rivelano tutta la loro importanza non appena si inizia ad approfondire ciò Bataille intende per *eterologia* e quale sia il ruolo che questa svolge nell'insieme della sua opera. Innanzitutto, va precisato che il tema dell'*eterologia*, così come il suo rapporto essenziale coi rifiuti, può essere posto in stretta continuità con l'insieme dei contributi che Bataille ha composto nel 1929 e nel 1930 per la rivista *Documents*. Si tratta al tempo stesso di testi più teorici e generali che di

articoli più specificatamente dedicati a singoli fenomeni dall'apparenza sconveniente e scandalosa. Tra questi ultimi si possono ricordare, tra gli altri, un contributo dedicato all'alluce, uno alla polvere, uno al «sole putrido», uno al mattatoio. Tra gli articoli più teorici, particolarmente significativo è invece *Le bas matérialisme et la gnose*, dove, come sintetizzato da Rocco Ronchi, viene rivendicata l'esigenza di un materialismo fondato sul sudiciume dei marciapiedi delle metropoli: «solo quel sudiciume potrà dotare il materialismo di un fondamento veramente materialista: un materialismo che, a differenza di quanto avveniva con quello dei “filosofi”, non implichi l'assunzione in cielo»(8). Oltre a *Documents*, non meno stretto è poi il legame di *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade* con le altre opere che Bataille ha composto nei primi anni trenta, tra le quali segnaliamo in particolare *La structure psychologique du fascisme* (apparso in due parti tra la fine del 1933 e l'inizio del 1934) poiché include anche una forma piuttosto dettagliata di inventario di ciò che Bataille considera come *eterogeneo*:

Oltre alle cose sacre propriamente dette, le quali costituiscono il terreno comune della religione o della magia, il mondo *eterogeneo* comprende l'insieme dei risultati dello spreco [*dépense*] *improduttivo* (le cose sacre formano esse stesse una parte di questo insieme). Ossia tutto ciò che la società *omogenea* respinge in quanto scarto oppure in quanto valore superiore trascendente. Si tratta dell'escrezioni del corpo umano e di certe sostanze analoghe (rifiuti, parassiti, ecc.); le parti del corpo, le persone, le parole o le azioni che hanno un valore erotico suggestivo; i diversi processi inconsci, come i sogni e le nevrosi; i numerosi elementi o forme sociali che la parte *omogenea* è incapace di assimilare: le folle, le classi guerriere, aristocratiche e miserabili, le diverse specie di individui violenti o che, quantomeno, rifiutano le regole (pazzi, sovversivi, poeti, ecc.).(9)

Ma torniamo più direttamente a *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade*. Coerentemente anche con gli altri testi di Bataille che abbiamo appena evocato, è essenziale precisare che l'eterologia non è una scienza per così dire accessoria o di contorno, e che ancor meno può essere considerata come una scienza che si limita a applicare ad oggetti eccentrici e inconsueti i metodi delle scienze tradizionali. L'eterologia batailliana è al contrario una scienza che ha la duplice pretesa di occuparsi di qualcosa di essenziale per l'uomo e di farlo in modo alternativo sia all'approccio della filosofia che a quelli della religione e della poesia. La filosofia, infatti, almeno nelle sue forme tradizionali presenterebbe il limite di tendere a normalizzare l'eterogeneo, comprendendolo «sotto forme astratte della totalità (nulla, infinito, assoluto)»(10). Potrebbe allora sembrare che la religione sia più adatta per approcciare la natura sacra dell'eterogeneo. Il problema della religione è però che opera «all'interno del dominio sacro una scissione profonda, dividendolo in mondo superiore (celesti e divino) e in mondo inferiore (demoniaco, mondo della corruzione)» e «una tale scissione – aggiunge subito Bataille – porta necessariamente all'omogeneità progressiva di tutto il dominio superiore (solo il dominio inferiore resistendo a ogni sforzo di appropriazione)», con Dio che «perde rapidamente e quasi del tutto gli elementi terrificanti e i tratti desunti dal cadavere in decomposizione per divenire, all'ultimo termine della degradazione, il semplice segno (paterno) della omogeneità universale»(11). Quanto alla poesia, da un lato, può essere molto efficace, «in quanto permette di accedere a un mondo interamente eterogeneo»(12). Dall'altro, essa è però «sempre stata in balia dei grandi sistemi storici di appropriazione»(13); così anch'essa si rivela inadeguata.

Alternativa tanto alla filosofia, alla religione e alla poesia (o quantomeno alle loro forme tradizionali), l'eterologia è una scienza al tempo stesso teorica e pratica, con Bataille che insiste molto sul suo potenziale rivoluzionario e sul fatto che essa richiede una partecipazione attiva: partecipazione che può condurre a una forma di emancipazione (nella misura in cui prescrive di «lasciare agli sfruttatori questa abominevole morale appropriativa che ha loro permesso per lungo tempo orge di ricchezza»(14)), ma che non è priva di ambiguità. Basti pensare al fatto che per Bataille l'eterologia implica «la rivendicazione delle soddisfazioni violente implicate dalla esistenza sociale»(15). Oppure alla convinzione batailliana secondo la quale occorre «una complicità profonda con le forze della natura come la morte nella sua forma violenta, le effusioni di sangue, le catastrofi repentine ivi comprese le orribili grida di dolore che le seguono, le rotture terrificanti di ciò che sembrava immutabile, l'abbassamento fino alla putredine infetta di ciò che era elevato»(16). Se i rischi e l'ambiguità dell'eterologia non si possono sottovalutare, va però anche sottolineato che è proprio a partire dall'eterologia (e quindi dai rifiuti e dagli scarti che la costituiscono) che Bataille

ha costantemente preso posizione contro il fascismo, rispetto al quale, già all'inizio degli anni trenta è stato tra i primi ad avere proposto un'interpretazione filosofica, che può ancora oggi aiutare a comprenderne gli enormi pericoli. Più precisamente, da un lato, è vero che anche il fascismo ha delle caratteristiche che permettono di associarlo al mondo eterogeneo. Come osservato da Michel Surya, il fascismo ha «la forza, la violenza, il carattere di trauma o di “choc”»(17) del mondo eterogeneo, con i suoi leader che «suscitano la cerimonia e l'enfasi, il tripudio, l'estasi e la violenza, che a loro volta li trascendentalizzano e li eterogeneizzano un po' di più»(18). Ciò detto, vi sono però in particolare due caratteristiche essenziali del fascismo che implicano una rottura netta con l'eterogeneità batailliana e che rendono quest'ultima incompatibile col fascismo: il potere assoluto del capo e il fatto che lo stato fascista tenda a identificarsi senza residui con esso. Queste caratteristiche conducono strutturalmente a un rovesciamento radicale degli aspetti eterogenei del fascismo: «la polarizzazione dell'energia infuocata e affascinata verso il capo fascista abbassa stranamente l'eterogeneo verso l'unità del mondo omogeneo. Al punto che il capo fascista, per quanto eccessivo, non si distingue più, almeno nella sua natura, da quelli che Bataille chiama gli “elementi imperativi” del mondo omogeneo (lo Stato, la polizia, l'esercito [...])»(19). In altre parole, il fascismo, lungi dal corrispondere alla realizzazione del mondo eterogeneo, non può che condurre a una repressione e omogeneizzazione estremamente profonda di tutto ciò che è impuro e basso: «Questo mondo “sporco, senile, rancido” che Bataille ha spesso difeso [...], il fascismo [...] lo esclude, ancora più violentemente del mondo omogeneo, del mondo borghese, col pretesto della sua necessaria purezza. [...] Il fascismo integra solo ciò che è nobile, non ciò che non lo è»(20).

2.

Veniamo a DeLillo, ricordando in prima battuta *Americana*, il suo primo romanzo, del 1971, e *White Noise*, del 1985. Già in *Americana*, in effetti, è possibile trovare un passaggio dove l'importanza dei rifiuti è esplicitamente riconosciuta: un dialogo nel quale Buford Long, addetto alla manutenzione di sei condomini di Manhattan, parlando delle proprie mansioni che includono il raccogliere i sacchetti dell'immondizia davanti agli appartamenti e il portarli giù, afferma: «Si impara di più dall'immondizia che non dalla convivenza con una persona»(20) («*Garbage tells you more than living with a person*»). Quanto a *White Noise*, è un romanzo nel quale la questione ecologica gioca un ruolo centrale, essendo ambientato in un'area del Midwest che viene improvvisamente investita da una nube tossica. Soprattutto, a proposito di rifiuti e immondizia, come è stato osservato da Nicola Turi, i rifiuti sono una presenza costante all'interno di questo romanzo:

E ancor più colpiscono [...] le ripetute e capillari descrizioni di rifiuti per così dire “tipo”: maleodoranti e smisurati punti di approdo di strumenti di vita quotidiana utilizzati, usurati, scartati oppure marcescenti; segni ricorrenti del deperimento e della dismissione dal rumore guarda caso cromaticamente, sinesteticamente consonante con quello della morte che intitola l'opera; e insieme appunto deiezioni (affini a quelle che il protagonista consegna preoccupato a un laboratorio di analisi mediche) di una società autolesionista e distratta, incapace di calcolare gli effetti di un indiscriminato accumulo di beni e oggetti, di confezioni necessarie alla loro conservazione e al loro commercio, di miasmi necessari alla loro produzione (salvo poi appunto preoccuparsene fino alla paranoia: avventatezza che trova una declinazione esemplare nel protagonista del romanzo, spinto all'assassinio e poi immediatamente impegnato a porvi un rimedio).(22)

È però con un'altra opera, ovvero con *Underworld* (1997), l'opera che a detta di molti è anche il suo capolavoro, che DeLillo ha affrontato nel modo più maturo e sistematico la questione dei rifiuti. Lo ha rivendicato lui stesso, a più riprese, tra le quali ricordiamo un'intervista rilasciata alla fine del 2015 a Sebastiano Triulzi, in occasione dell'uscita di *Zero K*. A distanza ormai di quasi vent'anni dalla pubblicazione di *Underworld*, DeLillo ritorna qui sulla sua opera più celebre presentandola esplicitamente come il tentativo di «rispondere alla questione dei rifiuti» e ricordando come le più diverse forme di immondizia siano al centro delle principali scene del suo libro; dalle semplici carte che vengono gettate nel Polo Grounds di New York per festeggiare la storica vittoria dei Giants del

3 ottobre 1951, descritta in apertura del libro, ai rifiuti nucleari dei quali è piuttosto questione nell'ultima parte di *Underworld*:

Nel romanzo *Underworld* ho cercato di rispondere alla questione dei rifiuti, a tutti i livelli: inizia con una partita di baseball, dove delle persone sono sedute sugli spalti e stracciano il segnapunti gettandolo sul terreno di gioco: è una carta innocente, rifiutata; alla fine tratto dei rifiuti nucleari nascosti sotto terra in Siberia, e questa è l'evoluzione del rifiuto, diventa più ampio, pericoloso, e invade il nostro spazio. In Nevada ci sono rifiuti dell'industria nucleare sotterrati nel deserto, che succederà se queste scorie dovessero uscire fuori? È così dappertutto, intorno a noi, come possiamo metterlo da parte, farlo sparire, come possiamo nascondere a noi stessi?(23)

Dei rifiuti sono in effetti presenti – praticamente senza soluzione di continuità – dall'inizio alla fine di *Underworld*, conformemente a una delle frasi più celebri di questo romanzo, una fulminante battuta detta a un suo collega meno esperto da Nick Shay, dirigente della Waste Containment e probabilmente il personaggio che più di ogni altro può essere considerato come il principale protagonista del libro: «Se vedi immondizia dappertutto è perché è davvero dappertutto»(24) («*You see it [garbage] everywhere because it is everywhere*»). Se dal punto di vista di uno studio sul rapporto tra letteratura e rifiuti *Underworld* è ancora più interessante di *White Noise*, non è tuttavia solo per la sistematica presenza di rifiuti e immondizia. Ancora più rilevante è il fatto che in *Underworld* il fenomeno della spazzatura emerga ancora meglio in tutta la sua complessità, mostrandosi più chiaramente nella sua irriducibilità a un semplice problema da risolvere. Si può osservarlo a partire da almeno tre caratteristiche dei rifiuti che vengono messe in evidenza da *Underworld*: il loro rapporto col processo di *riciclo*, la loro dimensione *religiosa*, la loro importanza da un punto di vista *archeologico* e *investigativo*.

a) A proposito del rapporto tra immondizia e riciclaggio, si tratta di un tema che ci conduce in un universo complesso e differenziato, all'interno del quale, oltre alle classiche forme industriali di riciclo, si possono riconoscere, riprendendo una distinzione proposta da Turi, almeno tre modalità alternative di riuso e di rigenerazione: una possibilità *architetonica*, una possibilità *ludica* e una possibilità *artistica*.

La prima, la possibilità *architetonica*, può essere esemplificata dalle Watts Towers, l'enorme complesso progettato e costruito con materiali di recupero a Los Angeles da Sabato Rodia, oppure dall'invito che «Jesse Detwiler, l'archeologo della spazzatura»(25), rivolge a Nick Shay: «Non nascondete le vostre strutture. Create un'architettura fatta di immondizia. Progettate fantastiche costruzioni per riciclare i rifiuti e invitate la gente a raccogliere la propria spazzatura e a portarla alle presse e ai convogliatori»(26). Della possibilità *ludica*, invece, ricordando la propria infanzia, ne parla il maestro di scacchi e professore in pensione Albert Bronzini: «Mi ricordo che frugavamo nella spazzatura. Trasformavamo i rifiuti in giochi. Strappavamo il sughero dai tappi delle bottiglie. [...] Tappi, cerotti, lattine, mezzo pattino, vecchi pezzi di linoleum che tagliavamo e usavamo per quelle pistole giocattolo»(27). La possibilità *artistica* è infine legata a un personaggio che compare a diverse riprese in *Underworld*: Klara Sax, un'artista divenuta celebre per il fatto di dipingere dei bombardieri B-52 abbandonati nel deserto, ma che già da giovane aveva iniziato la sua carriera interessandosi ai rifiuti, come lei stessa lo riconosce: «Prendevamo i rifiuti e li conservavamo come forma d'arte»(28).

b) Venendo alla dimensione religiosa dell'immondizia, è probabilmente al tempo stesso una delle caratteristiche più commentate (e più sorprendenti e affascinanti) di *Underworld* e uno degli aspetti che maggiormente può giustificare un suo confronto con la prospettiva di Bataille, come può essere osservato, ad esempio, nel seguente paragrafo dove è presente un'affermazione («*Waste is a religious thing*») che decontestualizzata potrebbe perfino venire direttamente attribuita all'autore di *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade*:

La mia azienda si occupava di rifiuti. Noi manipolavamo rifiuti, trattavamo rifiuti, eravamo i cosmologi dei rifiuti. Viaggiavo fino alle pianure costiere del Texas e controllavo uomini in tuta spaziale che seppellivano bidoni di rifiuti pericolosi in giacimenti di sale sotterranei vecchi di milioni d'anni, i resti disseccati di un oceano mesozoico. Nel nostro mestiere era una convinzione religiosa, che questi depositi di salgemma non avrebbero lasciato trapelare le radiazioni. *I rifiuti sono una cosa*

religiosa [corsivo aggiunto]. Noi seppelliamo rifiuti contaminati con un senso di reverenza e timore. È necessario rispettare quello che buttiamo via.(29)

A parlare in questo brano è di nuovo Nick Shay, che lungo tutto il romanzo continua, nei più diversi contesti, a offrire ai lettori delle osservazioni e delle azioni che testimoniano di una certa sacralità dei rifiuti. Lo fa, ad esempio, con l'estrema precisione e meticolosità con cui si occupa della gestione della raccolta differenziata a casa propria(30); oppure accompagnando la nipotina a visitare un capannone adibito al riciclaggio, nel quale, osservando la luce che «cade sui grossi macchinari con uno splendore magico», ipotizza che «forse proviamo reverenza per la spazzatura, per le qualità redentrici delle cose che usiamo e scartiamo»(31) («*maybe we feel a reverence for waste, for the redemptive qualities of the things we use and discard*»); o ancora riflettendo sul proprio passato e arrivando a descriversi, lui e i suoi colleghi, pionieri nella progettazioni delle discariche, come « i Padri della Chiesa dei rifiuti («*the Church Fathers of waste*») in tutte le loro trasmutazioni»(32).

Esempi simili, in cui viene utilizzato un linguaggio religioso parlando della spazzatura, si potrebbero letteralmente moltiplicare (anche in riferimento ad altri personaggi), con ognuno di essi che meriterebbe un approfondimento. Rimanendo su un piano più generale, sottolineiamo però soprattutto un aspetto trasversale osservato da Alessandro Portelli a proposito della «sacralità dei rifiuti» in *Underworld*, e sul quale ci sembra che anche Bataille sarebbe stato perfettamente d'accordo, ovvero la presenza di un rapporto dialettico – di tensione e complementarità – tra *contenimento* e *riconoscimento*. Da un lato, «il contenimento e la conservazione del *garbage* sono forme di purificazione (depurazione), di rinnovo e rinascita – le cose morte e sepolte continuano a vivere»(33). Dall'altro, «il riconoscimento del sacro è l'opposto della strategia ossessiva del contenimento»: «accettare il sacro significa accettare l'imperfezione, il disordine, l'infezione e la contaminazione – il terrore e il mistero – che sono intrinseci alla vita»(34).

c) Quanto all'importanza *archeologica* e *investigativa* dell'immondizia, può infine essere esemplificata con un brano riguardante due dei numerosi personaggi realmente esistiti che compaiono in *Underworld*: Edgar Hoover, che per quasi quarant'anni ha diretto l'FBI, dal 1935 fino alla sua morte nel 1972, e Clyde Tolson, il suo più stretto collaboratore. Si tratta di un dialogo nel quale Clyde rivela al suo capo di come un fantomatico gruppo di «guerriglieri dell'immondizia» («*a so-called garbage guerrilla*») stia per realizzare un raid proprio nella sua abitazione, al fine di impossessarsi dei suoi rifiuti. Da quanto risulta a Clyde, tale gruppo avrebbe il progetto di organizzare perfino una tournée con la spazzatura di Hoover. Al tempo stesso, nel commentare questa notizia, Hoover e Clyde non possono non riconoscere d'avere loro stessi ispirato tali guerriglieri, poiché quella di ispezionare e trafugare la spazzatura è una tecnica lungamente sperimentata – con successo – dall'FBI:

Clyde disse: – Sapevo che sarebbe stato un errore rendere pubblici i metodi che usiamo nei confronti di esponenti del crimine organizzato.

– Quali metodi?

– Rovistare nella loro spazzatura.

– È una trovata che da ottimi risultati.

– Sì, ma è anche facile da copiare. Adesso ci ritroviamo in una situazione da incubo a livello di pubbliche relazioni. Per esempio, indovina un po' qual è la spazzatura presa di mira dai cosiddetti guerriglieri dell'immondizia, capo?

– Ti prego, mi sto godendo il mio scotch. Alla fine della giornata un uomo ha il diritto di godersi un bicchierino.

– Certo, mentre quelli rovistano nella tua spazzatura, – disse Clyde.

Edgar non riusciva a credere alle proprie orecchie.

– Almeno, stando a quello che dice la nostra fonte confidenziale –. E Clyde sfogliò rumorosamente le pagine che stava leggendo per ottenere un effetto di massimo fastidio. – Una squadra di guerriglia urbana sta organizzando un raid della spazzatura al 4936 di Thirtieth Place, Northwest, Washington, D.C. [...]

– La nostra fonte confidenziale dice che hanno in mente di organizzare una tournée con la tua spazzatura. Affitteranno sale da congresso nelle principali città. Faranno analizzare la spazzatura da sociologi di sinistra, pezzo per pezzo. Troveranno qualche hippy disposto a strofinarsela sul corpo nudo, producendosi in atti sessuali di qualche tipo con i tuoi rifiuti. Convinceranno qualche poeta a

scriverci sopra delle poesie. E alla fine, nell'ultima città della tournée, hanno in programma di mangiarla.

Edgar intravedeva parte della facciata est del Plaza, a una dozzina di isolati di distanza.

– E di espellerla, – continuò Clyde. – In pubblico.(35)

In relazione a questo brano ci sembrano possibili anche alcune ipotesi d'ordine più generale sul rapporto tra scrittura e rifiuti. In primo luogo, si può affermare che lo stesso DeLillo scrivendo *Underworld* abbia realizzato una strategia analoga a quella messa in campo dall'FBI e dai guerriglieri che hanno cercato di colpire Hoover con le sue stesse armi. Come per loro, per Hoover, e a suo modo anche per Bataille, anche per DeLillo i rifiuti e l'immondizia sono una via privilegiata per comprendere la realtà e quello che di volta in volta è l'oggetto più specifico delle proprie ricerche, oggetto che nel caso di *Underworld* corrisponde a nientemeno che a ciò che sono stati gli Stati Uniti e la società americana durante la seconda metà del Novecento. In altre parole, se DeLillo è riuscito ad offrire un affresco magistrale – forse impareggiabile per la sua complessità – dell'evoluzione della società americana dagli anni cinquanta agli anni novanta, è anche merito della sua capacità d'interrogare in modo inedito la questione dei rifiuti, e più in particolare del fatto che sia riuscito a farlo svincolandosi dall'idea comune che li riduce a un problema di cui occorre liberarsi.

Ciò detto, è vero che è anche possibile ritenere che un approccio come quello di DeLillo possa risultare pienamente efficace solo in un contesto come quello della società di massa del secondo Novecento che è caratterizzato per l'imporsi di capitalismo e consumismo e quindi per la relativa moltiplicazione dell'immondizia. Al tempo stesso, però, anche un'altra opzione di lettura è possibile: ritenere che le virtù archeologiche dei rifiuti valgano in qualsiasi contesto. E proprio quest'ultima sembra essere anche la convinzione di DeLillo, almeno se si prendono sul serio dei brani come il seguente, dove l'immondizia è presentata come «la storia segreta»:

Perché l'immondizia è la storia segreta, la storia che sta sotto [*the secret history, the underhistory*], il modo in cui l'archeologo dissotterra la storia delle culture precedenti, ogni mucchio d'ossa e strumento rotto, letteralmente dissotterrato.(36)

3.

Sebbene meno conosciuta e studiata di Bataille e di DeLillo, Nada Gordon è a sua volta l'autrice di un'opera che può rivelarsi estremamente pertinente per cercare di riflettere sul rapporto tra letteratura e rifiuti, soprattutto se la si considera come una delle principali rappresentanti della poesia *Flarf*, il controverso movimento letterario sviluppatosi negli Stati Uniti all'inizio del millennio, di cui Gary Sullivan ha sia coniato il nome che dato la sua definizione più celebre:

Flarf: A quality of intentional or unintentional “flarfiness”. A kind of corrosive, cute, or cloying, awfulness. Wrong. Un-P.C. Out of control. “Not okay”.

Flarf (2): The work of a community of poets dedicated to exploration of “flarfiness”. Heavy usage of Google search results in the creation of poems, plays, etc., though not exclusively Google-based. Community in the sense that one example leads to another's reply-is, in some part, contingent upon community interaction of this sort. Poems created, revised, changed by others, incorporated, plagiarized, etc., in semi-public.

Flarf (3) (verb): To bring out the inherent awfulness, etc., of some pre-existing text.

Flarfy: To be wrong, awkward, stumbling, semi-coherent, fucked-up, un-P.C. To take unexpected turns; to be jarring. Doing what one is “not supposed to do”.(37)

Questa definizione ha diversi meriti, poiché riesce a mettere in evidenza numerose caratteristiche essenziali della poesia *Flarf*: il suo carattere apertamente provocatorio, una certa ironia irriverente e corrosiva, il ricorso sistematico a internet e al suo più celebre motore di ricerca, il senso di comunità che ha unito i suoi rappresentanti portandoli spesso a collaborare(38). Malgrado la sua efficacia nel sottolineare questi aspetti, la definizione offerta da Sullivan ha però il limite di non esplicitare lo stretto legame tra il *Flarf* e l'immondizia, un legame che troviamo invece brillantemente descritto da Kenneth Goldsmith:

Il collettivo Flarf ha frugato nei risultati di Google alla ricerca del *peggio*, per ricontestualizzarlo in forma di poesia. Se le persone considerano internet come la più grande discarica linguistica al mondo, con le sue *flame war*, le pubblicità del Viagra e lo spam, Flarf sfrutta questa condizione contemporanea reinquadrando tutta quella spazzatura in forma di poesia. È un pozzo senza fondo. **(39)**

In altri termini, quello che definisce il Flarf non è solo la scelta di riutilizzare in maniera provocatoria e irriverente dei testi o dei temi trovati su internet. Decisivo è il fatto che tale operazione di riuso e di riappropriazione avvenga proprio cercando sul web quanto vi è di più imbarazzante e sconveniente; ciò che normalmente è squalificato come spazzatura e che, per quanto abbia un suo pubblico e un suo mercato, viene normalmente nascosto, deriso, rimosso o condannato nei discorsi ufficiali. Vediamolo proprio a partire da una poesia di Gordon, *Unicorn Believers Don't Declare Fatwas*, pubblicata per la prima volta nel 2009 in *Poetry* e inclusa più recentemente nell'antologia *Flarf: An Anthology of Flarf* (2017), curata dalla stessa Gordon insieme a Gardner, Mesmer, Mohammad e Sullivan. Eccone la prima parte:

Oddly enough, there is a
"Unicorn Pleasure Ring" in existence.
Research reveals that Hitler lifted
the infamous swastika from a unicorn
emerging from a colorful rainbow.

Nazi to unicorn: "You're not coming
out with me dressed in that ridiculous
outfit". You can finally tell your daughter
that unicorns are real. One ripped the head off
a waxwork of Adolf Hitler, police said.

April 22 is a nice day. I really like it.
I mean it's not as fantastic as that Hitler
unicorn ass but it's pretty special to me.
CREAMING bald eagle there is a tiny Abe
Lincoln boxing a tiny Hitler. MAGIC UNICORNS

"You're really a unicorn?" "Yes. Now
kiss my feet." Hitler as a great man.
Hitler... mm yeah, Hitler, Hitler, Hitler,
Hitler, Hitler, Hitler... German food is so bad,
even Hitler was a vegetarian, just like a unicorn. **(40)**

Come osservato da Goldsmith, tanto in questo brano che in generale nella poesia flarf né la scelta dei materiali trovati su internet né il modo in cui vengono ricomposti è casuale. Si tratta invece di «una poesia attentamente costruita» e tale da mostrare come «la riorganizzazione del linguaggio trovato – anche se è sporco e basso come questo – può essere alchemizzato in un'opera d'arte»**(41)**. Tra gli elementi «sporchi e bassi» ripresi qui da Gordon soffermiamoci in particolare sul riferimento al nazismo e a Hitler. Da un lato, *Unicorn Believers Don't Declare Fatwas* non ha certamente la forma di un classico poema engagé. Per un altro verso, però, si tratta nondimeno di un testo dall'inevitabile dimensione politica: almeno nella misura in cui può essere letto come uno sberleffo al nazismo (e ai suoi ridicoli tentativi di darsi una legittimazione mitologica) e forse ancor più come uno sberleffo a quanti oggi simpatizzano sul web con esso senza neanche conoscerlo.

Questo aspetto – una certa dimensione politica della sua scrittura – è una caratteristica che Gordon condivide con molti altri autori flarf; una caratteristica anch'essa lasciata sottotraccia nella definizione proposta da Sullivan, ma che proprio quest'ultimo ha ben evidenziato in un altro testo, *Flarf: From Glory Days to Glory Hole*, del 2009, dove arriva ad associare il movimento flarf a una forma di reazione contro il clima reazionario e repressivo instaurato dall'amministrazione Bush in seguito all'11 settembre 2001. Più precisamente, Sullivan prima ricorda come inizialmente la

mailing-list usata dai primi membri del gruppo (una mezza dozzina al momento della sua apertura nel marzo 2001) fosse soprattutto «uno spazio in cui le persone a cui piaceva scherzare e fare battute – battute interne, sul mondo della poesia, per lo più – potevano ritrovarsi e parlare. E scrivere orribile poesia»(42), spesso parodiando quella che gli capitava di ascoltare negli spazi pubblici. Nei mesi successivi all'11 settembre, dopo alcune settimane di silenzio generale, tutto cambia: «invece di battute interne su piccole scocciature, il bersaglio era la Nuova Era. Se l'ironia, il sarcasmo e l'antiamericanismo generale erano crollati con la caduta delle Torri, la lista di Flarf era troppo ubriaca per seguire tale promemoria. Tutti hanno postato in gran quantità le più offensive riscritture di pezzi “think” del New York Times, di preoccupati blog-post e di altre ben intenzionate dichiarazioni pubbliche»(43).

Ma consideriamo anche un poema più recente di Gordon, appartenente a una fase successiva della scrittura flarf, nella quale, finita la presidenza Bush, l'opposizione a ciò che quest'ultima rappresentava è meno frontale. Si tratta di *Poetry is Junk*, tratto da *Vile Lilt* (2013), di cui proponiamo un estratto della parte iniziale:

[...] A large placenta emerges
 smelling of maple and bluejays. *Poetry is junk* [corsivo aggiunto].
 I ache out the law of soaring, my human brain dividing
 the spoils, describing a lacy arabesque on ice until
 something just breaks. The ear of a woman is usually
 clear pink, not ill-shaped, and there is a note of
 individuality about it, the attractiveness of which
 one should emphasize, not conceal. I want all of you
 here with me. Hi! Hi everybody! *Femmage* [corsivo aggiunto].
 I'm here as a passionate dunce, still skating the well-
 worn arabesque, sincere as butter but twice as musical.
 Look, this a zither of affect: its octaves are multiplied
 by the vocabulary of others, and if I feel it more intensely
 then so will you. The beautiful girl inserts the dildo
 and turns it around, shivering in pleasure. It gets covered
 with her secretions: primal cream. The writing is the dildo
 and the girl, and the secretions. It's like learning other languages. [...](44)

Pur in modo meno sistematico rispetto a *Unicorn Believers Don't Declare Fatwas*, degli elementi associabili all'immondizia (o legati, come il dildo, a qualcosa di cui è normalmente inappropriato parlare in pubblico) sono ben presenti anche in questo poema, a partire dal termine *junk* che compare fin nel suo titolo. Come noto, si tratta di un termine ricco di varie significazioni, col dizionario Ragazzini che ne propone sette, seguite da una ricca lista di espressioni correnti, tra le quali però manca proprio una delle più pertinenti per capire il lavoro di Gordon, ovvero l'espressione *junk language* che designa il *linguaggio spazzatura*, sempre più diffuso sul web, da cui lei spesso riprende degli elementi per riutilizzarli:

1. scarti (pl.); cascami (pl.); rottami (pl.); 2. ciarpame; cianfrusaglie (pl.); paccottiglia: *a room full of junk*, una stanza piena di cianfrusaglie; 3. robbaccia; scemenze (pl.); fesserie (pl.): *He writes junk*, scrive robbaccia; 4. *junk food*; 5. (slang) eroina; 6. (naut.) cordame vecchio; 7. (naut., stor.) carne sotto sale.

junk art, arte fatta con materiali di scarto; *junk artist*, artista della «junk art» (sopra); (fin.) *junk bonds*, obbligazioni (o titoli) spazzatura; (USA) *junk bottle*, bottiglia di vetro grosso (verde o nera); *junk dealer*, robivecchi; rigattiere; (biol.) *junk DNA*, DNA spazzatura; junk DNA; (Internet) *junk e-mail filter*, filtro per la posta indesiderata; *junk food*, cibo spazzatura; (slang USA) *junk heap*, junker; *junk jewellery*, bigiotteria (di scarso valore); *junk mail*, stampe pubblicitarie o propagandistiche; posta spazzatura *junk shop*, negozio di rigattiere; *junk yard*, deposito rottami(45)

Ugualmente rilevante in *Poetry is Junk* è poi l'uso del termine *femmage*, che viene messo in evidenza anche nella quarta di copertina di *Vile Lilt*, dove viene ripreso un commento di Rodney Koeneké che presenta questo libro come «*a prismatic manifesto of Poofism and Femmage*»(46).

Ricordiamo che *femmage* è un termine con una precisa origine, ben radicata nella storia del femminismo americano. Introdotto da Miriam Schapiro et Melissa Meyer, designa principalmente delle opere plastiche e visive realizzate da donne a partire da dei materiali di scarto. Più precisamente, Shapiro e Mayer lo hanno definito attraverso una lista di 14 criteri, dei quali almeno la metà devono essere soddisfatti affinché si possa parlare di *femmage*:

1. It is work by a woman. 2. The activities of saving and collecting are important ingredients. 3. Scraps are essential to the process and are recycled in the work. 4. The theme has a woman-life context. 5. The work has elements of covert imagery. 6. The theme of the work addresses itself to an audience of intimates. 7. It celebrates a private or public event. 8. A diarist's point of view is reflected in the work. 9. There is drawing and/or handwriting sewn in the work. 10. It contains silhouetted images which are fixed on material. 11. Recognizable images appear in narrative sequence. 12. Abstract forms create a pattern. 13. The work contains photographs or other printed matter. 14. The work has a functional as well as an aesthetic life.(47)

Rispetto a questa nozione, la scrittura di Gordon si pone senz'altro in una forma di continuità, soprattutto rispetto al secondo e al terzo criterio che prescrivono l'attività del raccogliere e del salvare e considerano essenziali l'uso di scarti e rottami da riciclare. Nel parlare di continuità è però importante anche precisare che quella di Gordon non è una semplice ripresa, ma quasi una reinvenzione del *femmage*: non solo per il modo molto meno rigido (assolutamente non prescrittivo) con cui questo termine viene utilizzato, né solo per il suo impiego in ambito poetico piuttosto che plastico(48), ma soprattutto per l'impressionante eterogeneità delle immagini e dei materiali linguistici che, spesso proprio a partire dal *junk language*, Gordon riesce a mobilitare nei suoi testi.

4.

Sempre a proposito di poesia, consideriamo infine un ulteriore poeta, anche lui molto attento ai rifiuti e agli scarti, e le cui opere sono a loro volta molto diverse da quelle degli altri autori che abbiamo considerato: Fabio Pusterla. Nel suo caso è in particolare nelle sue prime raccolte che il tema dei rifiuti è più evidente, a partire dal suo primissimo libro, *Concessione all'inverno* (1985), dal quale riprendiamo la prima sezione della poesia *Due paesaggi*:

Le acque della pianura
si smistano in intrichi di canali;
sul fondo si immaginano gibbosità,
protuberanze melmose, rifiuti solidi.
Appena invece sommersi, o galleggianti,
fluttuano ciuffi d'alghie,
copertoni nerastri,
resti odorosi d'incerta provenienza
(oscuro è il viaggio delle inutili cose:
alcune arriveranno agli estuari
ad ingombrare spiagge, intralciare bagnanti;
s'incaglieranno, altre, nelle chiuse
pescate forse da pescatori ignari).
Fra canale e canale stanno i campi
popolati di ranocchie rospi e topi.
L'assenza di rilievi montuosi e le nebbie
velano a volte gli occhi; e insensato
appare l'ordine delle cose, mostri gli aratri
su strade definite da incomprensibili crocicchi.
In giorni d'eccezionale tersità
sbucano tuttavia, quasi a mezz'aria,
le cime delle Alpi, tra nuvole:
le rincorre il pittore, trasognato,
in lontani triangoli rosa.(49)

Commentando proprio questa poesia, Niccolò Scaffai ha giustamente sottolineato la distanza di Pusterla da una prospettiva che associ la natura a una forma di sublime: le sue poesie hanno come «sfondo una natura riposta, colta con uno sguardo che non indugia romanticamente sul paesaggio, ma che si concentra sulla materia geologica, la pietra, la torba»; una natura che sembra situarsi in «un tempo quasi geologico ormai posteriore alla “fine della Storia”» e nella quale «i relitti del degrado tecnologico galleggiano come estremi residui di una civiltà ridotta ai suoi minimi elementi, in cui la presenza umana compare accidentalmente sullo sfondo»(50).

In questo contesto, anche alla luce degli altri autori che abbiamo considerato, i rifiuti e i detriti presenti nei testi di Pusterla ci sembrano allora significativi per almeno due ragioni, tra loro complementari: sia per la conferma che possono offrire all'idea di una dimensione archeologica dei rifiuti; sia perché Pusterla articola una tale dimensione in un modo ancora alternativo rispetto a quelli di Bataille, di DeLillo o di Gordon.

a) Quanto alla conferma di questa dimensione(51), già la citata prima sezione di *Due paesaggi* è molto indicativa. Versi come quelli dove si parla di «copertoni nerastrati, / resti odorosi d'incerta provenienza», oppure quello relativo al «viaggio delle inutili cose», rinviano infatti esplicitamente a un passato incerto di cui simili resti e rifiuti sono delle tracce.

Ancora più che in *Concessione all'inverno*, questa dimensione è poi tematicamente presente soprattutto in *Bocksten* (1989) e in *Le cose senza storia* (1994), ovvero nel secondo e nel terzo libro di Pusterla, con *Bocksten* che è proprio costruito attorno a una specifica scoperta archeologica, quella del cosiddetto *uomo di Bocksten* (*Bockstensmannen*, in svedese), le cui spoglie, risalenti verosimilmente al XIV secolo, furono rinvenute nel 1936 in una torbiera dell'entroterra svedese, accompagnate solo da un abito rozzo e dai pioli con cui fu ucciso trafitto al petto. Come le seguenti poesie lo mostrano, Pusterla evidenzia tra l'altro come i resti di quest'uomo (di cui non si sa praticamente nulla) siano emersi in un contesto dove quasi non vi sono tracce umane che non siano detriti, coi quali le stesse spoglie si confondono:

Le formiche salgono ordinate dai tubi
dell'acqua dei condotti; l'enigma è là sotto
brulicante di zampe, di vermi, di bave.(52)

Bocksten, uomo di terra,
ossuto resto reso carbone,
dal groviglio dei secoli riemerso,
caso, muta protesta, accusa, vita
inchiavardata nel fango.(53)

Per anni frugammo le pietre, raccogliendo indizi,
E i sentieri dei boschi? L'abbandono delle case diroccate?

Argini, casse d'orologi, fotografie stinte,
tutto un bisogno di parola, insoddisfatto.
La terra dei padri, la sfuggente
mano callosa del mondo. Una promessa
di senso polveroso fra i rottami.

Ma i padri sono morti, non ha voce il passato,
o ha voce incomprensibile al presente.(54)

Ma il mondo è tutto qui,
un corpo e la sua storia,
speranze, desideri,

e tre pioli che premono fuori;
cose uguali per tutti,
come vedi.(55)

b) Emblematiche della stretta relazione che unisce rifiuti, archeologia e scrittura, queste poesie sono al tempo stesso molto efficaci anche per comprendere la specificità dell'approccio di Pusterla e per considerare almeno alcuni aspetti che lo distanziano sia da Bataille che da DeLillo e da Gordon. A proposito di quest'ultima è soprattutto la differenza di tono che è immediatamente evidente. Diversamente da quello barocco, eccessivo e sovrabbondante di Gordon, troviamo ora piuttosto una certa ironia(56), amara e disincantata, che accompagna contemporaneamente una forma di «sfiducia nella parola»(57) e «un'attenzione estrema per gli oggetti, nominati sempre con precisione»(58). Rispetto a Bataille si può invece osservare come malgrado la centralità in entrambi del tema della morte, in Pusterla non vi siano l'ambiguità e la fascinazione per la violenza che caratterizzano le opere dell'autore di *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade*. Infine, in rapporto a DeLillo, ci sembra importante sottolineare soprattutto la maggiore resistenza che resti e rifiuti oppongono a ogni tentativo di comprenderli. Come viene detto in una delle poesie di *Bocksten* che abbiamo citato: «non ha voce il passato, / o ha voce incomprensibile al presente». Ciò però non vuol dire che Pusterla sia in qualche modo meno sensibile di DeLillo al passato e ai suoi resti, detriti, rifiuti. Anzi, nei suoi testi, resti, detriti e rifiuti interrogano nel modo più diretto e più potente il lettore, dandogli l'impressione che – malgrado la loro inaccessibilità – in essi ne vada del nostro stesso senso.

In questa prospettiva, ricordiamo anche un'intervista del 2000 nella quale Maurizio Chiaruttini rivolge a Pusterla un'esplicita domanda sul suo rapporto con «scorie, rifiuti, fango, detriti, sterpaglie». L'autore di *Concessione all'inverno* non solo ammette di esserne sempre stato affascinato, ma afferma anche di avere pensato che essi corrispondano a «ciò che di vitale riusciva a sopravvivere sotto l'arroganza di una realtà che si pretendeva unica e indiscutibile»:

J'ai déjà fait allusion à ma vieille familiarité presque infantile avec ces éléments. Je me trouve à mon aise parmi les choses usées, même parmi les scories; je suis attiré par les paysages marginaux, périphériques, davantage que par la perfection du centre et des belles images. Je pense que cet aspect de ma manière d'être a pris diverses significations au fil du temps, et qu'il s'est progressivement modifié. Au début, peut-être que l'horizon était défini par un vers d'Eugenio Montale qui se trouve dans son quatrième recueil de poésies, *Satura*, et qui dit: "La poésie et les égouts, deux problèmes non disjoints". Plus tard, j'ai cru pouvoir identifier dans les détritius, les scories, ce qui parvenait à survivre de vital sous l'arrogance d'une réalité qui se prétendait unique et indiscutable: quelque chose dont on n'avait plus l'usage, et qui était rejeté en marge, continuait à survivre, sans plus pouvoir être classé exactement. Ce pouvait être un déchet, bien sûr; mais aussi une forme d'existence (et de résistance) qui n'avait pas encore trouvé un nom: un espoir, en somme [corsivo aggiunto]. Mais ce sont des choses que je dis un peu à contrecœur, et toujours *a posteriori*; en fait, les matériaux de rebut me fascinent. (59)

5.

In conclusione torniamo però anche su ciò che unisce Bataille, DeLillo, Gordon e Pusterla, ovvero, in primo luogo sul fatto che per tutti questi quattro autori i rifiuti non sono riducibili a un problema da eliminare. Oltre a questo aspetto ci sembra che si possa ora anche meglio vedere come tutti e quattro dimostrano con le loro opere quanto la letteratura e la poesia possono essere estremamente feconde per pensare il nostro rapporto con i rifiuti. Tutti e quattro, seppure ciascuno a suo modo, dimostrano l'inaggrabilità e l'importanza dei rifiuti ed il fatto che non ci si può accontentare di un approccio manageriale per gestirli e affrontarli. Ciò allora conferma anche più in generale l'importanza politica della letteratura e della poesia: un'importanza che non dipende tanto dalla capacità di un romanzo o di un poema d'offrire una soluzione precisa a uno specifico problema, e neanche nella capacità di offrirne una descrizione esatta, ma soprattutto nell'offrirci nuovi modi di vedere e di pensare.

Note.

- (1) B. Monsaingeon, *Homo detritus. Critica della società dei rifiuti* [*Homo detritus. Critique de la société du déchet*, 2017], tr. it. di M. Miniati, Giunti, Firenze-Milano 2019, p. 11.
- (2) *Ibidem*, p. 184.
- (3) *Ibidem*, p. 232.
- (4) M. Armerio, *Wasteocene: Stories from the Global Dump*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, p. 2.
- (5) Tra i più recenti testi critici che analizzano il rapporto tra letteratura e rifiuti si vedano in particolare: F. Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, Firenze University Press, Firenze 2019; N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Carocci, Roma 2017; A. Zaccuri, *Non è tutto da buttare. Arte e racconto della spazzatura*, La scuola, Brescia 2016.
- (6) Come osservato da Francis Marmande, la datazione esatta di *La valeur d'usage de D.A.F. Sade* rimane incerta: «J. Pierrot [le] date de 1932 et peut-être même de 1933, contrairement à l'éditeur des *Œuvres complètes* [Denis Hollier] qui semble le situer en 1930» (F. Marmande, *Georges Bataille politique*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1985, p. 49).
- (7) G. Bataille, *Il valore d'uso di D.A.F. de Sade*, in Id., *Critica dell'occhio*, tr. it. di S. Finzi, Guaraldi, Rimini 1972, p. 127, nota. L'interscambiabilità dei termini "scatologia" e "eterologia" è ugualmente esplicita in una nota ora inclusa nelle opere postume di Bataille, ma che questi non aveva conservato nel testo finale di *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade*: «Le terme d'hétérologie voisin d'hétérodoxie a l'avantage d'opposer cette forme d'activité à toute espèce d'orthodoxie possible, mais il est opportun de lui préférer comme terme ésotérique celui de scatologie, beaucoup plus concret et expressif» (G. Bataille, *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*, Gallimard, Paris 1970, p. 424). Per un approfondimento sull'eterologia batailliana, segnaliamo in particolare il recente numero speciale (*Special Issue: Bataille and Heterology*) di "Theory, Culture & Society" (vol. 35, n. 4-5, luglio-settembre 2018) diretto da Marina Galletti e Roy Boyne.
- (8) R. Ronchi, *Filosofia della comunicazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 42-43. In questo libro Ronchi propone un interessante parallelismo tra la prospettiva del giovane Bataille e un passaggio del *Parmenide* nel quale Socrate sembra affermare che i rifiuti in qualche modo eccedono il dominio delle idee: «Io credo invece che quelle cose [capelli, fango, sporco] che vediamo, esistano così come le vediamo» (*Parmenide*, 130 d 3-4).
- (9) G. Bataille, *La struttura psicologica del fascismo*, in Id., *Scritti sul fascismo 1933-34*, a cura di G. Bianco e S. Geroulanos, trad. it., Mimesis, Milano-Udine 2010, p. 71.
- (10) G. Bataille, *Il valore d'uso di D.A.F. de Sade*, cit., p. 126.
- (11) *Ibidem*, p. 127.
- (12) *Ibidem*.
- (13) *Ibidem*.
- (14) *Ibidem*, p. 131.
- (15) *Ibidem*, p. 128.
- (16) *Ibidem*, p. 133.
- (17) M. Surya, *Sainteté de Bataille*, L'Éclat, Paris 2012, p. 55 (traduzione nostra).
- (18) *Ibidem*.
- (19) *Ibidem*, p. 56. Per un approfondimento sull'opposizione al fascismo di Bataille e dell'eterologia, segnaliamo anche M. Galletti, *Il mostro bicefalo. Percorsi nell'eterologia di Georges Bataille*, Artemide, Roma 2020 e S. Pellarin, *Georges Bataille: il soggetto al limite*, Qudulibri, Gorizia 2021.
- (20) M. Surya, *Georges Bataille: la mort à l'œuvre*, Gallimard, Paris 1992, pp. 217-218 (traduzione nostra). Emblematica è la figura dell'intoccabile che Bataille discute in *La structure psychologique du fascisme*. Da un lato, anche il leader fascista è a suo modo intoccabile. Una certa intoccabilità è anzi inseparabile dal suo potere e dalla dimensione sacra che gli viene riconosciuta. D'altra parte, però, Bataille è ancora più interessato a una forma completamente diversa di intoccabilità: quella esemplificata dalle classi miserabili dell'India, una forma nella quale Surya vede giustamente la figura delle diverse "forme di inferiorità" che il fascismo ha cercato di omogeneizzare, o addirittura di schiacciare: «Intoccabile serve qui a designare ciò che abbiamo chiamato il dissociato razziale; ma la sua designazione deve essere estesa a tutte le forme di "inferiorità" che il nazionalsocialismo considererà tali: il non ariano, a fortiori l'ebreo e lo zingaro, lo storpio, il pazzo, l'omosessuale, ecc.» (M. Surya, *Sainteté de Bataille*, cit., p. 57, nota).
- (21) D. DeLillo, *Americana* [1971], tr. it. di M. Pensante, Einaudi, Torino 2008.
- (22) N. Turi, *A partire da «Underworld». Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 75-76.

- (23) S. Triulzi, *La catastrofe di domani è già iniziata*, “Il Venerdì di Repubblica”, 31 dicembre 2015, p. 81.
- (24) D. DeLillo, *Underworld* [1997], tr. it. di D. Vezzoli, Einaudi, Torino 1999, p. 300.
- (25) *Ibidem*, p. 298.
- (26) *Ibidem*, p. 303.
- (27) *Ibidem*, pp. 707-708.
- (28) *Ibidem*, p. 419.
- (29) *Ibidem*, p. 91.
- (30) Cfr. *ibidem*, p. 92 e p. 107.
- (31) *Ibidem*, p. 861.
- (32) *Ibidem*, p. 107.
- (33) A. Portelli, “*We Do Not Tie It in Twine*”. *I rifiuti, la storia e il peccato in Underworld di Don DeLillo*, “Acoma. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani”, vol. 19, 2000, p. 11.
- (34) *Ibidem*.
- (35) D. DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 594-596. Ricordiamo che alcuni giornalisti hanno realmente trafugato l'immondizia di Hoover per renderne conto all'opinione pubblica (cfr. J. Anderson, *Hoover's Trash Shows He's Human*, “The Washington Post”, 27 marzo 1971).
- (36) D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 841.
- (37) G. Sullivan, *A Brief Guide to Flarf Poetry*, “Poets.org”, 2003. Oltre a Gordon e Sullivan, tra i principali autori flarf si possono ricordare Jordan Davis, Katie Degentesh, Drew Gardner, Mitch Highfill, Rodney Koeneke, Michael Magee, Sharon Mesmer, Mel Nichols, K. Silem Mohammad, Rod Smith.
- (38) È un aspetto che è stato ben evidenziato da Gautam Naik: «Flarf is a creature of the electronic age. The flarf method typically involves using word combinations turned up in Google searches, and poems are often shared via email. When one poet penned a piece after Googling “peace” + “kitty”, another responded with a poem after searching “pizza” + “kitty”. A 2006 reading of it has been viewed more than 6,700 times on YouTube. It starts like this: “Kitty goes Postal/Wants Pizza”» (G. Naik, *Search for a New Poetics Yields This: “Kitty Goes Postal/Wants Pizza”*, “Wall Street Journal”, 25 maggio 2010).
- (39) K. Goldsmith, *CTRL+C, CTRL+V (scrittura non creativa)* [*Uncreative Writing*, 2011], tr. it. di V. Mannucci, Nero, Roma 2019, p. 218.
- (40) N. Gordon, *Unicorn Believers Don't Declare Fatwas*, “Poetry”, vol. 194, n. 4, 2009, pp. 324-325.
- (41) K. Goldsmith, *CTRL+C, CTRL+V (scrittura non creativa)*, cit., p. 220.
- (42) G. Sullivan, *Flarf: From Glory Days to Glory Hole*, “Brooklyn Rail”, 2009 (traduzione nostra).
- (43) *Ibidem*.
- (44) N. Gordon, *Vile Lilt*, New York, Roof Books 2013, pp. 13-14.
- (45) G. Ragazzini, *il Ragazzini 2021. Dizionario inglese-italiano italiano-inglese*, Zanichelli, Bologna 2020.
- (46) N. Gordon, *Vile Lilt*, cit., quarta di copertina.
- (47) Miriam Schapiro, Melissa Meyer, *Waste Not Want Not: An Enquiry into What Women Saved and Assembled – FEMMAGE*, “Heresies”, vol. 4, 1977, p. 69. Sul rapporto di Gordon con la tradizione del femmage si veda anche E. Lyndal, *Vile Lilt by Nada Gordon (A Review)*, “Sundog Lit”, 24 luglio 2013.
- (48) La stessa Gordon, d'altra parte, oltre che a scrivere e a insegnare, lavora anch'essa, almeno in parte, con materiali tessili, realizzando artigianalmente bambole, vestiti e accessori che si possono acquistare in un negozio on-line: www.etsy.com/shop/ScentedRushes.
- (49) F. Pusterla, *Concessione all'inverno* [1985], Casagrande, Bellinzona 2012, p. 61.
- (50) N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 181.
- (51) Sulla dimensione archeologica dell'opera di Pusterla si veda anche G. D'Andrea, *Archeologia e comunità: appunti sull'opera di Fabio Pusterla*, “puntocritico.eu”, 23 dicembre 2012.
- (52) F. Pusterla, *Bocksten* [1989], Marcos y Marcos, Milano 2003, p. 29.
- (53) *Ibidem*, p. 35.
- (54) *Ibidem*, p. 50.
- (55) *Ibidem*, p. 51.
- (56) La particolare ironia di Pusterla è stata ben evidenziata da Maria Corti già nella sua prefazione a *Concessione all'inverno*: «Sia ira che ironia alternativamente o parallelamente si reggono su una graffiante operazione linguistica che va dal vivace ricorso alle altre lingue della Confederazione, francese e tedesco (un po' nella maniera di Sandro Sinigaglia) ai ludi retorici («le case / le chiese, le chiuse»), alle rime interne, alle citazioni esplicite o occulte» M. Corti, Prefazione a *Concessione all'inverno*, Casagrande, Bellinzona 1985, p. 11).
- (57) M. Cavadini, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Marcos y Marcos, Milano 2004, p. 129.
- (58) M. Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018, p. 257.
- (59) F. Pusterla, *Entretien*, con M. Chiaruttini, “Feuxcroisés”, 2, 2000, pp. 140-141.

**PASTORALI (NON) AMERICANE.
INTRECCI AFFETTIVI NELLA POESIA ANGLOAMERICANA CONTEMPORANEA.**

Et in Arcadia ego: all'inizio del ventunesimo secolo, il motto - reso celebre dallo studio di Erwin Panofsky in merito all'arte figurativa europea dell'inizio del Seicento(1) - sembra ancora una volta aver esaurito la propria vitalità; in questo caso, tuttavia, lo scacco sembra essere decisivo, perché l'area che in passato poteva essere ricompresa entro i confini dell' 'Arcadia' - abbracciando, dunque, fenomeni culturali e letterari anche molto diversi tra loro(2) - è stata presa d'assalto da un dibattito intellettuale e da una produzione culturale di marca nettamente diversa.

Nei primi decenni di questo secolo, infatti, il crescente interesse per l'Antropocene(3) ha posto all'ordine del giorno lo studio di ordine scientifico e filosofico dell'impatto ecologico della presenza della specie *Homo sapiens sapiens* come capace di definire un'era geologica, anziché una serie di epoche storiche, evidenziando così, per contrasto, i limiti discorsivi, culturali e politici dell'approccio elegiaco connesso al motto *Et in Arcadia ego*. Non vi è più spazio per l'elegia, in altre parole, in una fase della storia della specie *Homo sapiens sapiens* che vede al proprio orizzonte la cosiddetta 'sesta estinzione di massa'(4), oltre la quale non ci potrà essere logicamente spazio per nessuna visione elegiaca, a causa della scomparsa stessa della specie umana.

Allo stesso tempo, però, le questioni sollevate dal dibattito, di portata transnazionale, sull'Antropocene - con tutte le definizioni che si sono variamente succedute, nel tentativo di migliorare la capacità semantica del termine: Capitalocene, Chthulucene, Sericene ecc.(5) - non hanno completamente eluso la possibilità di una rappresentazione letteraria 'post-arcadica', o anche 'post-pastorale': «[a] literature that is aware of the [...] conventional illusions upon which Arcadia is premised, but which finds a language to outflank those dangers with a vision of accommodated humans, at home in the very world they thought themselves alienated from by their possession of language»(6).

In questa prospettiva, non si tratta allora di essere in grado di abbracciare, nello sguardo letterario, un'intera era geologica, peraltro non ancora terminata, quanto di poter elaborare una serie di strategie letterarie in grado di restituire - anche per via negativa, eventualmente - la complessità, non solo nominalista, e la stratificazione dei dibattiti culturali e delle trasformazioni ecologiche e sociopolitiche in corso.

Uno dei luoghi d'elezione per questi tentativi è stato il campo della poesia angloamericana degli ultimi anni, spesso in stretto contatto, non soltanto culturale ma anche biografico, con i centri di elaborazione intellettuale che hanno sviluppato la categoria di 'Antropocene', insieme ad altre diramazioni teorico-metodologiche affini. Di particolare importanza, come si vedrà in chiusura, è stato l'intervento, tanto saggistico quanto poetico, di Joyelle McSweeney nell'ambito della *dark pastoral* (pastorale oscura), o anche *necropastoral* (necropastorale) - definizioni, queste, che si aggiungono al ventaglio di possibilità concettuali già accennato, ma che possono darne una riconfigurazione decisiva. Come ha infatti sottolineato Heather Sullivan in una recente analisi della *dark pastoral* in ambito germanofono, quest'ultima «offers a specifically *literary* frame for Environmental Studies»(7), e non solo: «The dark pastoral [...] also function as a trope of *exposure*, in that it brings to our attention the seemingly hidden and ignored costs of global industrial capitalism such as the industrial waste that is intimately connected to modern agriculture but not shown in lovely photos of green farms»(8).

Il tropo della 'pastorale oscura', dunque, non ha soltanto la capacità di rendere manifesti gli effetti ambientali del capitalismo industriale, ma può essere anche inteso, nell'accezione specificamente letteraria sottolineata da Sullivan, come tropo che evidenzia, a livello discorsivo, lo slittamento dei significanti all'opera nel dibattito riguardante 'Antropocene'/'Capitalocene'/'Chthulucene' ecc. - paragonabile a un vero e proprio *name dropping* simile a quello in voga in certa produttività teorica di marca post-strutturalista(9) - di contro a una piattaforma di elaborazioni intellettuali e prassi politiche che, in realtà, è molto più uniforme e compatta di quanto si potrebbe, in prima battuta, ipotizzare.

Donna Haraway sottintende una posizione simile, in *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016), quando afferma che la definizione, da lei coniata, di 'Chthulucene'(10) serve a

definire un costrutto in larga parte complementare rispetto a quanto avanzato dagli studiosi di 'Antropocene' e 'Capitalocene': «The unfinished Chthulucene must collect up the trash of the Anthropocene, the exterminism of the Capitalocene, and chipping and shredding and layering like a mad gardener, make a much hotter compost pile for still possible pasts, presents, and futures»(11).

Il saggio di Haraway resta fondamentale per fissare un'altra importante coordinata di questa analisi: insistendo sulla necessità di passare da una concezione 'autopoietica' (basata sull'autonomia, sulla singolarità e sull'autocostruzione dell'identità) degli organismi - ribattezzati 'olobionti' (assemblaggi simbiotici di entità precedentemente concepite come autonome) da Haraway, sulla scia di Lynn Margulis(12) - a una concezione 'simpoietica' (basata sull'interdipendenza e sull'apertura alla pluralità di identità), Haraway sottolinea anche la preminenza, nello Chthulucene, di una relazionalità analizzabile in termini di *affect*, un'affettività che rivela spesso una matrice già post-antropocentrica. «Staying with the trouble» scrive, infatti, Haraway «requires making “oddkin” [...] that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles. Affectively, we become-with each other or not at all»(13).

Queste «inaspettate collaborazioni e combinazioni» riguardano, allo stesso modo, entità umane e non-umane, come hanno scritto anche importanti esponenti dell'*affective turn* come Erin Manning e Brian Massumi:

Sensing with Manning that there is “always more than one,” it is therefore clear that the smallest unit is not the simply human body; it is the assemblage of multiple human and nonhuman singularities that, contingently and heterogeneously, are constantly in becoming. Massumi has succinctly described this as “creative-relationally more-than human.”(14)

Di questi assemblaggi parlano anche le curatrici dell'antologia di saggi *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment* (2018), Kyle Bladow e Jennifer Ladino:

These shared features (openness, inextricability, contingency) resonate with definitions of affects as embodied capacities - phenomena that arise and circulate as intensities among assemblages. New materialisms and affect theories align, for instance, in examining how biological and chemical factors - such as hormones, volatile organic compounds, omega-3 fats, or lead - condition the affects we experience. Such approaches extend beyond anthropocentrism, insisting that we consider nonhuman actors.(15)

Apertura, inestricabilità e contingenza delle relazioni sono, dunque, le condizioni epistemologiche *embodied* di una critica delle emozioni che include ogni tipo di posizionamento tanto ontologico - rivelando molteplici scalarità nell'assemblaggio tra umano e non-umano - quanto assiologico - estendendosi ben oltre l'ansia nevrotica da sesta estinzione di massa che caratterizza buona parte della produzione culturale relativa all'Antropocene.

Inoltre, per tornare al dettato di Haraway, il tragitto dall'autopoiesi alla simpoiesi chiama in causa, in ultima istanza, la stessa *poiesis*, e può dunque illuminare la presenza di intrecci non soltanto tematici, ma anche formali e materiali, nella produzione poetica di questi ultimi anni, in particolare della poesia angloamericana contemporanea. Testi che in prima battuta potrebbero essere identificabili con costellazioni concettuali diverse tra loro risultano così uniti da alcune costanti di fondo - prima *inter pares*, la deviazione creativa dalla tradizione del pastoralismo americano del XIX e XX secolo, già analizzata da Leo Marx in *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (1976) come costitutiva del significante stesso di 'America', *id est* 'Stati Uniti'(16).

Si tratta di una deviazione che non di rado ha portata non soltanto nazionale, ma anche transnazionale: l'analisi, infatti, non può esimersi dal tener conto - anche se, inevitabilmente, nel modo indiretto della partecipazione a un medesimo *Zeitgeist* (menzione, quest'ultima, particolarmente significativa, all'interno di un paradigma concettuale che all'epoca e allo 'spirito dell'epoca' intende sostituire l'ampiezza dell'era geologica, questione sulla quale si farà ritorno anche in seguito) - della parallela evoluzione del pastoralismo americano nel Grande Romanzo Americano. Quest'ultimo processo è rappresentato in modo esemplare da *American Pastoral* (1997) di Philip Roth, romanzo nel quale l'Eden perduto della tradizione pastorale si sovrappone alle

vicende ideologiche della fine del ‘sogno americano’. Con Roth, in effetti, si realizza in modo compiuto quello che Annette Kolodny aveva già analizzato nel saggio *Unearthing Herstory* (1996), a proposito della specificità del pastoralismo americano, ossia una promessa di felicità - da sempre correlata all’emigrazione europea (in primo luogo maschile) verso gli Stati Uniti - promossa e al tempo stesso soffocata e repressa dalla cultura egemone(17).

Nella poesia angloamericana degli ultimi anni, si tiene dunque conto della portata canonica ed emblematica di un Grande Romanzo Americano come *American Pastoral* di Roth ma si devia, anche, da questo percorso, secondo un movimento che non si traduce soltanto in un semplice ritorno a una rappresentazione più chiaramente naturalistica, ma permette anche di rompere l’associazione tra i significanti ‘pastoralismo’ e ‘America’ - associazione che in *American Pastoral* diventa, come ha notato David Gooblar, onnipresente e asfittica(18) - in nome di uno sguardo che è, insieme, transnazionale e post-antropocentrico.

Anthropocene Blues (2017) di John Lane(19), in particolare, sembra riunire molti degli aspetti finora delineati: l’autore è poeta e romanziere, ma anche docente di English and Environmental Studies al Wofford College e direttore del Goodall Environmental Studies Center; molti testi sono presentati come *field notes* (appunti di campo) o altri tipi di testualità, in ogni caso chiaramente attribuite sin dal titolo a un personaggio finzionale, «The Geologist», ossia a un geologo professionista (analogo, dunque, per specializzazione accademica all’autore); lo stesso personaggio finzionale di ‘poeta-geologo’ intrattiene una relazione con i propri oggetti di studio che presuppone, ma in ultima istanza trascende, la classica relazione idealistica tra soggetto e oggetto, nella direzione embrionale di un assemblaggio affettivo tra umano e non-umano; il libro si chiude con un testo, «The Geologist Considers the Post-Pastoral»(20), che rimanda all’omonima proposta teorico-metodologica di Terry Gifford e che, come si vedrà in seguito, risulta compatibile anche con la concezione di ‘necropastorale’ adottata da Joyelle McSweeney e, più in generale, con un inquadramento letterario e culturale più esteso e omogeneo di quanto il riferimento nel titolo al solo ‘Antropocene’ potrebbe indicare.

Del resto, già il titolo dell’opera, *Anthropocene Blues*, è un sintagma che John Lane condivide con almeno un altro testo, e cioè una poesia di Anne Waldman composta nel 2012. Tuttavia, differentemente dall’autrice nativa del New Jersey, esponente della seconda generazione della cosiddetta New York School, che ha fornito varie versioni della sua poesia, dotate spesso di una struttura metrico-ritmica prossima a quella della forma musicale del blues(21), come si può apprezzare anche nei video delle sue performance(22), il blues di John Lane si sviluppa piuttosto sulla misura dell’opera - da intendersi più che altro, quindi, come ‘macro-partitura’ che include tutti i testi della silloge. A una parte di blocchi di prosa, più ‘squadrati’ anche dal punto di vista della razionalità dell’approccio, delle *field notes* del poeta-geologo si contrappone, infatti, il controcanto più chiaramente lirico dei testi nei quali questo poeta-geologo compare sin dal titolo - intrattenendo, quindi, una relazione più o meno rilevante, in termini di *affect*, con il proprio oggetto di studio o altri oggetti - e a questi due gruppi si devono aggiungere, infine, i testi dove il poeta-geologo non appare.

Le tipologie di testi individuate in base a questa rapida tassonomia si alternano continuamente fra loro, dando luogo a sequenze testuali più o meno lunghe che si intrecciano e si richiamano in tutto il libro. Analizzando più nel dettaglio i testi, si può osservare come, all’interno dell’ultimo gruppo, in particolare, acquisisca un particolare rilievo la sequenza «Erosion», scandita in lunghi distici narrativi e divisa - secondo il suggerimento dato all’autore dall’amico poeta Ray McManus(23) - in sei testi autonomi (uniti dalla scelta formale di terminare i singoli testi con i due punti o un punto interrogativo, aprendo così, anche a livello ortografico, all’eventualità di una prosecuzione), dopo essere stata originariamente concepita come un testo unico.

Il primo testo della sequenza si apre con l’affermazione del poeta Archie Randolph Ammons (1926-2001) - il cui stile, tra l’altro, è caratterizzato, come in Lane, dalla pervasività formale dei due punti e dalla frequente presenza del distico(24) - posta in esergo: «We can write poems that disintegrate before the reader’s eyes»(25), con la costruzione di un chiaro parallelismo metapoetico tra l’erosione come fenomeno caratterizzante l’Antropocene e l’erosione della poesia - in senso performativo, in quanto legato alla performatività della lettura, e anche culturale, come interrogativo sulla permanenza della poesia in una o più tradizioni culturali. A questo, si può poi

aggiungere la costante erosione dello spazio, tanto virtuale quanto interumano e relazionale, dovuta a quell'accumulazione di memoria virtuale - paradigmatico, in questo senso, appare il verso finale: «our digital life built up toward heaven in its ghost mound:»(26) - che è ampiamente tematizzata nel primo testo della sequenza.

Questa premessa conduce al duplice e speculare interrogativo che caratterizza la seconda parte di «Erosion»: «Is geology poetry? // Is poetry geology?»(27). La doppia domanda è immediatamente preceduta da un altro quesito speculare - «Is the Anthropocene us, or are we all?»(28) - dove la congiunzione avversativa sembra pleonastica, considerando la facilità dello slittamento tra «us» e «we», semanticamente equivalenti, e «Anthropocene» e «all» (supponendo, con questo, che un'era geologica possa costituire con buona ragione una sorta di totalità, dal punto di vista del poeta-geologo di *Anthropocene Blues*).

In realtà, nonostante l'apparente tautologia, la risposta non può, in nessuno dei due casi, essere immediatamente affermativa: la struttura della domanda retorica, infatti, segnala che la risposta sarà sì positiva, ma con l'esigenza di attraversare un percorso interpretativo che potrebbe anche non essere semplice o diretto. Per quanto riguarda poesia e geologia, ad esempio, si possono trovare tracce di questo percorso nella terza parte di «Erosion»:

[...] Is making poetry out of observed
experience really that far afield from bacteria dissolving shit in

a composting toilet, or maggots chewing up a corn cob in a pile of
wood chips (the iambic throb of cicadas in the background trees not

lost on anyone who pays attention to such cycles): that poetry is
compost is not an original idea, and if I were an academic I might

even have a footnote here (thank you Walt Whitman) to set
any reading mind in motion backward, which is not that unusual

a move since I've already brought Shelley and Byron into this
field of inquiry, and they've been dead and rotted for 200 years

(that is, except for Shelley's heart - remember? - which Mary
Shelley wrapped in one of Shelley's poems and stored in a drawer

for 30 years before the shriveled organ, one of our greatest hearts
in that language, was finally buried in Dorsett, England 1850): there

is no telling where this enquiry will end, and make fertile soil [...](29)

Apparentemente, l'accostamento tra poesia - in particolar modo, quella che nasce dall'osservazione dell'esperienza - e compost(30) contraddice la possibilità di un'equivalenza tra poesia e geologia; inoltre, anche quella che potrebbe essere definita come la 'geologia della poesia', ossia il suo ancoramento al canone poetico della modernità (rappresentata, nel passaggio appena citato, dai nomi di Whitman, Byron e Shelley) è apparentemente soggetta a un decadimento biologico che non le consente di farsi geologia vera e propria.

Tuttavia, Whitman, Shelley e Byron - insieme ai molti altri poeti citati nel libro: da W. H. Auden a George Oppen, da Robert Frost a Robert Hass ecc. - non sono completamente soggetti a questo decadimento biologico-culturale, essendo anzi già stati inclusi in uno stesso ambito disciplinare, con ogni probabilità riferito a quel poeta-geologo che è il personaggio principale di molti testi: «I've already brought Shelley and Byron into this / field of inquiry»(31). Inoltre, questi poeti, come anche molti altri riferimenti letterari inclusi in *Anthropocene Blues*, contribuiscono, per l'autore, a delineare una sorta di «ecologia intellettuale», secondo la definizione data dallo stesso Lane in un'intervista per la *LA Review of Books*(32).

All'interno di questa ecologia intellettuale, John Lane cita anche il saggio «Poetry as Survival» (1990)(33) del poeta Jim Harrison (1937-2016), un testo nel quale si analizza e si esalta la ricerca

poetica di alcuni autori Native American del secondo Novecento e contemporanei, come ad esempio Navarre Scott Momaday e Louise Erdrich(34); per quanto più ‘transculturale’ che ‘transnazionale’, a differenza delle opere di altri autori qui analizzate, tale costellazione letteraria può considerarsi metonimica di un’eredità culturale nativa americana più ampia, che risulta composita ed eterogenea, ma resta generalmente post- o non antropocentrica(35).

All’interno della stessa costellazione, Lane cita anche Gary Snyder, conosciuto oggi non soltanto come un autore della Beat Generation, ma anche come ‘il poeta laureato dell’ecologia profonda’(36); di Snyder, tuttavia, si riporta spesso un’affermazione, rilasciata a titolo personale, che sembra però molto rilevante tanto per la comprensione della poetica di Snyder, quanto per il dibattito su Antropocene e affini: «‘Wild’ is process, as it happens outside of human agency. As far as science can reach, it will never get to the bottom of it, because mind, imagination, digestion, breathing, dreaming, loving, and both birth and death are all part of the wild. There will never be an Anthropocene»(37).

Questo sembra riportarci direttamente all’altro quesito presente nella poesia di Lane: «Is the Anthropocene us, or are we all?». In questo senso, il rifiuto della categoria dell’Antropocene - non c’è mai stato né mai ci sarà un Antropocene, secondo Snyder, se si considera che non vi è antropizzazione al di fuori dell’*agency* umana(38) - non si configura tanto come una contraddizione o un momento negativo della costruzione della poetica di John Lane, aprendo, piuttosto, verso quello slittamento costante del significante ‘Antropocene’ che è al centro anche di questo saggio.

Un’importante spia testuale di questo slittamento si può rintracciare ad esempio in un altro testo di *Anthropocene Blues*, intitolato «After the Great Acceleration»(39), dove la Grande Accelerazione è spiegato nella nota dell’autore come «the anthropocene theory that the second half of the 20th century is unique in the history of humane life, and possibly life itself»(40), con riferimento all’accelerazione dei processi di industrializzazione e antropizzazione, a livello globale, verificatisi dopo la fine della seconda guerra mondiale. Questa «teoria dell’Antropocene», che va spesso sotto il nome di Capitalocene, viene fatta coincidere con lo stesso Antropocene in un’altra nota, per la quale la canzone blues di Hank Williams riportata in esergo all’intero libro, *I’m So Lonesome I Could Cry* (1949), è stata composta «[...] near the end of the Holocene, or the beginning of the Anthropocene, depending on your perspective»(41). Vi è dunque uno slittamento semantico tra Olocene, Antropocene e Capitalocene, nel quale l’esattezza del posizionamento deriva dalla prospettiva di volta in volta adottata dal soggetto che analizza questi fenomeni.

In seguito, l’importanza della prospettiva risulta determinante anche nel tentativo di trascendere la relazione idealistica soggetto-oggetto - presente nei vari testi di Lane nel cui titolo compare «The Geologist», insieme a un predicato che di volta in volta ne sottolinea la relazione con un oggetto di studio sempre diverso - nella direzione dell’assemblaggio tra umano e non umano. Un esempio di quest’ultima tendenza è ravvisabile nell’ultimo testo della silloge, «The Geologist Considers the Post-Pastoral», dove l’attenzione accademica verso la ‘post-pastorale’ citata nel titolo si sposta dagli archivi più tradizionali, rappresentativi dello studio della modernità capitalistica, verso una nuova percezione del presente:

[...] We are now the voice, the digital gramophone

much more than the owl in the neighbor's
wood lot. His song is stilled by the mirror

of the world, though he doesn't know or care
like we do with our archives of unwasted signs,

the lyrics and poems of unintended martyrs
to modernity, troubadours of academic detachment -

I want to open a door where we could walk
into something like now. [...](42)

Su questa apertura si tornerà più avanti, in relazione alla necropastorale promossa dalla produzione saggistica e poetica di Joyelle McSweeney, ma lo slittamento prospettico tra i significanti di 'Antropocene', 'Capitalocene' e 'post-pastorale', pare già ora particolarmente significativo, se si considera che qualcosa di analogo succede anche con #*Misanthropocene*. 24 *Theses* (2014)(43) di Joshua Clover e Juliana Spahr. Qui, il neologismo 'misanthropocene'(44) - più un'epoca storica (di misantropia generalizzata, dovuta all'individualità atomizzante costitutiva delle società neoliberali) che non un'era geologica, secondo un cortocircuito tra storia umana e geologia che, come si è già accennato, è ricorrente in queste opere - sembra sottintendere un legame più solido con il Capitalocene che non con l'Antropocene pure indirettamente richiamato dal titolo.

In effetti, come si può intuire scorrendo la successiva produzione saggistica dei due autori - non direttamente coinvolta nel dibattito sull'Antropocene e affini, virando, piuttosto, su altre questioni, relative alla storia della cultura e dei movimenti sociali(45) - il loro misanthropocene si presenta in stretta connessione con «the decay of the workers movement»(46), trovando la propria oggettività in un'epoca in cui «the hatred is real the hatred is an objective force like debt is an objective force and the wage and the heat and the end of the world are objective forces and the rifts are in this sense objective»(47). Se questa correlazione sembra dunque sottintendere un legame più forte con la critica anticapitalistica che è intrinseca al concetto di Capitalocene che non con l'Antropocene, ciò non dev'essere inteso, ancora una volta, come punto di appiglio per approdare a una semplice preferenza terminologica o come la ricerca di una specifica indicialità teorica, quanto come la segnalazione di un possibile cortocircuito, e al tempo stesso di un possibile punto di intersezione, se non anche di fusione, tra epoca storica ed era geologica (ricercato, come si è visto, anche da Lane tramite l'applicazione del concetto di Grande Accelerazione).

D'altronde, l'intera architettura formale di #*Misanthropocene* - brevissima plaquette, composta da un unico testo della lunghezza di sei pagine circa, liberamente scaricabile dal sito delle Commune Editions, fondate proprio da Clover e Spahr, insieme a Jasper Bernes, circa dieci anni fa - sembra riprendere gli stilemi della scrittura programmatica, attraverso la successione di ventiquattro blocchi di prosa, corrispondenti alle ventiquattro tesi menzionate nel sottotitolo; tuttavia, l'obiettivo del testo non è affermare la bontà terminologica, concettuale, semantica e politica del misanthropocene, quanto, al contrario, combatterlo (liberando, così, diversi spazi di senso, come quello, già citato, che può condurre a un punto di contatto tra Antropocene e Capitalocene).

Un'importante traccia di questa ambivalenza si ritrova già nell'incipit - «First of all»(48) - dove «first» può indicare tanto la prima delle tesi quanto costruire l'espressione 'prima di tutto', ibridando fin da subito l'impianto argomentativo del testo con un'impronta più regolativa. La ripetizione di «of all» si verifica anche nelle successive diciannove tesi(49), arrivando a quel punto di svolta che è la ventesima tesi: «Twentieth of all. This is how the misanthropocene ends. We go to war against it. My friends go to war against it. They run howling with joy and terror against it. I go with them»(50).

Le tesi sul misanthropocene di Clover e Spahr conducono, infatti, a una sorta di maieutica collettiva e della collettività, che coincide con la 'fine del misanthropocene' e la ripresa di una militanza attiva, quasi guerreggiante. Gli obiettivi sono di varia scala - impianti petroliferi, reti elettriche, navi container, la polizia americana, il Pentagono ecc. - e traducono la portata transnazionale di questo testo nei termini di un rapporto di antagonismo diretto con le istituzioni statunitensi, ma anche con le aziende multinazionali che sono espressione di quel capitalismo fossile(51) globalizzato che è, da sempre, l'altra faccia della medaglia del transnazionalismo culturale e politico tanto celebrato in ambito accademico(52).

Non si tratta, in ogni caso, di una vera e propria chiamata alle armi, con un programma di azione militare ben definito. Illuminando, per contrasto, il potenziale immobilizzante e depoliticizzante del misanthropocene, le ultime tesi mirano anche - soprattutto, forse - a suggerire un'azione politica che tenga conto dei «cross-species entanglements» (intrecci cross-specie) teorizzati da Haraway non soltanto in *Staying with the Trouble*, ma anche nella sua produzione teorica precedente(53); lo si può leggere, ad esempio, a proposito delle soggettività mutanti e 'pseudo-cyborg' chiamate implicitamente in causa dalla ventunesima tesi: «Twentyone. This is how to set an oil well on fire. Rub and lean against it. Spread your front legs and swing your neck at it. The power of a blow depends on the weight of your skull and the arc of your swing. Then sparks»(54).

Del resto, in *Two Poets on Politics* (2012) - precedente saggio scritto a quattro mani da Clover e Spahr e riguardante non tanto le tematiche del misantropocene e/o Capitalocene, bensì la nuova 'stagione politica della poesia' dopo il movimento Occupy - gli autori di *#Misanthropocene* avevano esplicitamente affermato che, nell'agone politico, «[p]oems are neither the answer nor not», rivelandosi piuttosto come l'intervento di soggettività politicizzate per le quali è necessario «being a person who is in the world and for whom writing poems is one possibility in trying to figure out what is needed»(55). Rispetto a questa dichiarazione programmatica, *#Misanthropocene* presenta soggettività analoghe, per quanto non più esclusivamente umane e, anzi, già mutanti.

In questo senso, risulta parzialmente fuorviante interpretare il testo alla luce del parallelo sviluppo della 'misantropologia' come torsione nichilista delle pratiche antropologiche(56); come ha notato Corely Wakeling, infatti, il misantropocene non è semplicemente l'apoteosi della misantropia umana, bensì un processo maieutico indispensabile per affrontare «the episteme of ontological questioning of what we are when we self-efface»(57). In questa crisi ontologica posta a fondamento epistemico, l'impianto argomentativo-regolativo del testo decade a favore di quella che Wakeling definisce «an erotic or affective commons within the terms of protest»(58), erede del movimentismo politico à la Occupy. Se ne trova un significativo germe, nel testo, nella ripetuta negazione di una tipologia di *affect* definita come «west melancholy»(59) - una 'melancolia occidentale' già presente nella produzione poetica precedente di Juliana Spahr, come conseguenza di una rappresentazione dell'Antropocene interamente virata, secondo Nicole Merola, verso una sfera affettiva dominata da ansie nevrotiche(60).

Il misantropocene di Joshua Clover e Juliana Spahr si spinge oltre, alludendo a quella perduta dimensione relazionale (nonché, in ultima istanza, collettiva, per i due autori) che è al centro anche della definizione di Donna Haraway dello 'Chthulucene'. A questo proposito, pare opportuno sottolineare come le opere poetiche che più si avvicinano alla definizione di Chthulucene sottolineino anch'esse l'importanza della dimensione relazionale: talvolta trasponendola nel campo delle relazioni e dei sentimenti umani, come nel caso di *Love in the Chthulucene* (2019) di Natalee Caple(61), talvolta - più efficacemente, forse - chiamando in causa un terzo campo semantico, che si espande fino a superare la propria carica metaforica e a proporsi come ulteriore elaborazione teorica, come nel caso del 'Sericene' costruito da Jen Bervin nei suoi *Silk Poems* (2017).

Differentemente dagli altri autori qui analizzati, Jen Bervin non è poeta e saggista in prima persona, né lavora in ambito universitario, ma è una *visual artist* che predilige i lavori collaborativi, spesso a stretto contatto con unità di ricerca più o meno stabili, in direzione di quegli «art-science-activist worldings»(62) elogiati anche da Donna Haraway. Questa lateralità risulta significativa per il progetto che comprende la pubblicazione del libro *Silk Poems* ma che prolifera anche, in senso cross-mediale, verso altre direzioni, in virtù della collaborazione di Bervin con il team di ricercatori in ambito biomedico e delle nanotecnologie del Tufts University Silk Lab, con la documentarista Charlotte Lagarde, nonché con molti altri esperti - su una scala transnazionale, che va dagli Stati Uniti alla Cina orientale o alla Georgia - di sericoltura(63).

Come si può leggere nella documentazione online che accompagna il progetto, la direzione più sperimentale e radicale del progetto è forse quella di una poesia stampata, grazie a strumentazioni nanotecnologiche, su una pellicola artificiale ottenuta dalla liquefazione della seta, una poesia composta da catene di sei caratteri, corrispondenti, a livello strutturale, alle forme del DNA e al metodo di filatura del baco da seta(64). Come ha già sottolineato David Perry, l'alta compatibilità della seta con i tessuti dell'organismo umano permette a Bervin di concepire il testo poetico tanto nella tradizionale esperienza della lettura di una pagina di libro quanto come intervento di bioingegneria cross-specie: «In one form, the poem is embedded in and addressed to a human body, that of a patient coping with illness or disease; it is also, in its more traditional book form, asking us as readers - with our sensitive human brains - to accept lines spun through a silkworm persona»(65). Come già nell'accostamento di diverse discipline operato da John Lane tra poesia e geologia, la riconfigurazione della pratica poetica operata da Bervin è accostata qui a un intervento bioingegneristico. Umano e non-umano si intrecciano, così, in virtù di una tematizzazione poetica della seta che, grazie alla bioingegneria, si può infine apprezzare nella sua materialità, ma anche in un altro modo, più tradizionale - ricorrendo, cioè, all'analisi di quella «silkworm persona» menzionata da Perry nella citazione appena fornita.

Il personaggio che domina i *Silk Poems*, infatti, non è più un personaggio umano, come il poeta-geologo di John Lane o l'attivista pseudo-cyborg di #*Misanthropocene*: è, invece, della specie *Bombyx mori* (baco da seta domestico). Le 151 pagine di *Silk Poems* seguono il ciclo vitale del *Bombyx mori* fino al suo esaurimento; a livello formale, questo inseguimento e questo intreccio si verificano fin dai primi versi:

ITHOUGHT
YOUSHOULD

KNOW
HOWITIS

WITH
THE

CREATURES
WHOMADETHIS(66)

nei quali Bervin adotta stringhe di maiuscole non separate da spazi, secondo una cifra stilistica mantenuta poi per tutta l'opera. Come rileva Perry, Bervin non usa mai i termini 'estinzione' o 'Antropocene', ma la forma del verso 'a stringa' non può che ricordare, da un lato, le stringhe delle informazioni genetiche (rinviando così alla centralità figurale del DNA nell'esperimento già citato), e, dall'altro, le «string figures» (figure di filo) che Donna Haraway elegge a paradigma figurale del Chthulucene(67).

Il ciclo vitale del *Bombyx mori* giunge infine a un compimento che è anche un momento di trasformazione: questo, nell'opera di Bervin, non coincide soltanto con l'ultima pagina del libro *Silk Poems*, ma anche con il completamento di quel processo hi-tech di elaborazione della seta che porta alla creazione del biosensore che reca inscritta una poesia(68). Gli ultimi versi del libro, in ogni caso, sono questi:

IGIVEYOU
MY
絲繭

THISFLYINGGARMENT

FORTHE
SOUL

IVEDRAWN
INFINITY

INTOIT(69)

Oltre a includere uno stilema ricorrente nei *Silk Poems* - ossia, l'introduzione, nel testo inglese, di ideogrammi cinesi, generalmente mancanti di *pinyin* (trascrizione in caratteri alfabetici latini), ma dei quali viene data una traduzione di servizio in inglese (indicando, anche dal punto di vista linguistico, la portata transnazionale di un testo che guarda costantemente alla patria storica della seta, ossia alla Cina) - questi versi potrebbero, tuttavia, corroborare il sospetto di quella che David Perry descrive nei termini di una «pathetic fallacy»(70) (fallacia patetica) antropomorfizzante - dove, cioè, le specie non-umane acquisiscono elementi distintivi della specie umana. Qui, infatti, come già nell'incipit, il *Bombyx mori* si rivolge direttamente ai lettori umani - «IGIVEYOU MY» - facendo qualcosa - «IVEDRAWN / INFINITY // INTOIT» - che può essere allo stesso modo imputato al *Bombyx mori* e alla voce del poeta (e/o al suo team di ricerca, in virtù dei loro esperimenti bioingegneristici).

A questo proposito, David Perry ricorre a un'argomentazione già esposta da Shannon Garner-Balandrin a proposito di tale fallacia nell'opera di Shakespeare, allo scopo di rigettare l'obiezione basata sulla «pathetic fallacy» e, al tempo stesso, di sottoporne a revisione i termini: «“Rather than

‘pathetic fallacy’, she writes, we may read certain anthropomorphic moments as ones “of timely emotional entanglements I term pathetic *kairos*, or the emotional-material response between human and nonhuman that marks an event meaningful”»(71).

Risalendo allo studio, ormai classico, di Richard B. Onians(72) - nel quale il *kairos* è accostato tanto alla pratica del tiro con l’arco quanto alla tessitura - Shannon Garner-Balandrin individua le coordinate del *kairos*, in quanto tempo e spazio propizi per l’incontro di umano e non-umano in uno spazio discorsivo e performativo(73). Queste coordinate spazio-temporali sono caratterizzate da un *pathos* e da un’affettività che non contraddicono, e anzi risultano pienamente coerenti con un’interpretazione dell’Antropocene nella quale «the story of the Anthropocene, as a story of human impact, may be read as a history or tragedy, punctuated by romance moments of co-active elemental engagement»(74) (e si osservi come questi ‘momenti’, pur nella loro temporalità limitata, mostrino più di un’analogia con le relazioni simpoietiche descritte da Haraway).

Se Garner-Balandrin ha individuato le potenzialità del *kairos* poetico nell’opera di Shakespeare, Perry allarga questa possibilità, nell’estremo contemporaneo, a Jen Bervin, attraversando, così, quattrocento anni di storia umana e, quindi, di crescente accelerazione dell’Antropocene (nel frattempo diventato più chiaramente, secondo talune interpretazioni, Capitalocene). Tale discrasia spazio-temporale - messa in gioco ancora una volta dalla ricerca di uno spazio di intersezione tra Antropocene e Capitalocene, qui rappresentato dal ‘Sericene’ (da un’era, cioè, che risulta caratterizzata dall’impatto ambientale della lavorazione umana della seta) mostra come il *kairos* si possa manifestare, nel caso di Shakespeare, come irruzione di una temporalità diversa in quella della prima fase, espansiva e imperialista, del capitalismo europeo, mentre, nel caso di Bervin, la stessa presenza di un tempo e uno spazio ‘propizi’ si manifesta in un contesto di tardo capitalismo neoliberista, evidenziando, così, la necessità di coincidere con il parallelo sviluppo *teorico* del dibattito sull’Antropocene e affini.

Necessità sintomatica, dunque, ancora una volta, della permanenza di uno *Zeitgeist* di matrice più chiaramente hegeliana in un dibattito che si vorrebbe, in prima battuta, ancorato alla successione delle ere geologiche, più che delle epoche storiche. Necessità che ritorna, *mutatis mutandis*, anche nella produzione poetica e saggistica di Joyelle McSweeney, il cui interesse per la necropastorale, come da lei stessa dichiarato(75), risale al 2011(76). In quel primo testo - un post del blog “Montevidayo”, intitolato *Necropastoral, or, Normal Love* e ispirato al film *Normal Love* (1963) di Jack Smith(77) - McSweeney rileva l’esistenza di una membrana «separating the Pastoral from the Urban, the past from the future, the living from the dead, may and must be supersaturated, convulsed, and crossed. This membrane is Anachronism itself. Another name for it is Death, or Media»(78).

La centralità dell’anacronismo ritorna anche nella sua produzione poetica e saggistica posteriore, come si può leggere nel testo-manifesto *What is the Necropastoral?* (2014), dove l’anacronismo caratterizza la genealogia poetica postcoloniale e transnazionale invocate da McSweeney per la necropastorale e, di conseguenza, anche per la sua opera poetica:

The Necropastoral is a strange meeting place for the poet and death, or for the dead to meet the dead, or for the seemingly singular-bodied human to be revealed as part of an inhuman multiple body. It is a sublime site: a site of soaring flights and subterranean swoons. It is also a strange meeting place in the sense that diverse anachronistic poets meet in the Necropastoral, twinned in their imagery, motif, themes, spectacular strategies. Wilfred Owen, say, and the Martinican poet Aimé Césaire, with his vision of an ill, toxic Antilles whose fetid scum finally rises to surreal and spectacular effect. And Raúl Zurita, whose mass graves in *Song for his Disappeared Love* [...] are belatedly fertilized by “strange baits”, the dismembered bodies of the Disappeared falling from the sky. And Kim Hyesoon, whose Pig speaks [...] in “I’m OK, I’m Pig!” a phantasmagoria which gives a saturated, single voice to the mass of Korean pigs buried alive to meet the prerogatives of US-led industrial conglomerates... (79)

In chiusura di saggio, McSweeney anticipa l’uscita dell’antologia di saggi *The Necropastoral. Poetry, Media, Occults* (2014)(80), primo passo di una produzione che arriva, al momento, fino al recente libro di poesia *Toxicon and Arachne* (2020)(81). Quest’ultimo libro, diviso nelle sezioni intitolate «Toxicon» e «Arachne» - attraverso le quali si dipana la storia autobiografica della

gestazione, da parte dell'autrice, del terzo figlio, poi deceduto - rappresenta, con ogni probabilità, una delle manifestazioni più complesse e avvincenti di quello che McSweeney ha teorizzato negli scritti precedenti, con la necropastorale che si rivela essere «the manifestation of the infectiousness, anxiety, and contagion occultly present in the hygienic borders of the classical pastoral»(82).

Come rilevato da Dan Chiasson nella sua recensione per *The New Yorker*, uno dei testi emblematici di *Toxicon and Arachne* - è «Toxic Sonnets: A Crown for John Keats»(83), con la forma dell'ipersonetto, ossia un gruppo di 14 sonetti

[...] set in motion when McSweeney reads about “the tubercle” that killed Keats on a screen whose glow “wrap[s] the motel room in light.” A “crown” of sonnets - an old form, now again in vogue - is a kind of regulated excess: the last line of each poem spills over and often becomes the first line of the next. It's the perfect form to suggest a spiraling, obsessive Internet rabbit hole, and its final section is a scary tour de force of open tabs.(84)

Ulteriore elaborazione formale di quella costante apertura verso la parte successiva del testo-sequenza già analizzata nel caso di «Erosion» in *Anthropocene Blues* di John Lane, l'ipersonetto di Joyelle McSweeney è anche un esempio del principio compositivo 'metastatico' rintracciato da Toby Altman all'interno del precedente saggio di McSweeney, *The Necropastoral. Poetry, Media, Occults*:

The compositional principle of McSweeney's book is [...] metastasis. She does not offer an Archimedean point from which to calmly and objectively survey its critical dominion. Instead, its objects of inquiry multiply according to a cancerous logic, a logic that respects neither the boundaries of historical period nor academic discipline but makes occult leaps across and through them.(85)

Questa «logica cancerosa dell'anacronismo» viene tematizzata anche come «bug time» nella prima sezione di *Toxicon and Arachne*, ricorrendo così a una definizione già esplorata da McSweeney nel 2011 per il blog di *Montevidayo*(86) e successivamente inclusa anche nell'antologia *The Necropastoral*(87). Il «bug» cui si fa riferimento è chiaramente polisemico, traendo ispirazione tanto dall'esempio delle cavallette del riso giapponesi - raccontato in *Toxic Archipelago: A History of Industrial Disease in Japan* (2010) di Brett L. Walker(88) - quanto dai *bugs* elettronici (in sintonia, in questo caso, con il già menzionato «Internet rabbit hole», Internet come la tana del Bianconiglio carrolliano). Basato, inoltre, sulla nozione di *dépense* coniata da Georges Bataille(89), il «bug time» designa una temporalità da sempre presente all'interno della linearità del tempo storico, capitalista e imperialista, in una direzione contraria e resistente:

Historical time - imperial time - corporate time - each of these linear time scales promotes the illusion of its own soundness, its own linearity, its own stability, its own economy, each of which claims to be always moving forward towards a more profitable and abundant future - in fact these linear, future-oriented time scales shit poison, mutation, anachronism, a flexing and inconstant and wasteful evolutionary time which produces more bodies, more mutations than it needs. Death shits evolution. Evolution is its waste product.(90)

Oltre a legittimare la definizione di necropastorale, questa centralità della morte - ripresa, a livello tematico, dalla narrazione della morte dell'infante che è al centro di *Toxicon and Arachne* - porta a considerare il medium poetico non solo come mezzo di espressione/comunicazione o come il suo supporto materiale (già al centro della produzione poetica di Lane, Clover, Spahr e Bervin), ma anche come medium necromante, in comunicazione con entità di diverso tipo anche dopo la loro morte(91). Un mezzo/medium che, tra l'altro, è fortemente radicato nella corporeità e nell'affettività, come si può leggere in questa sezione dell'ipersonetto 'tossico' dedicato a John Keats, ma che si apre alla possibilità di un noviziato magico, nonché di un'infiltrazione altrettanto tossica e cancerogena nel già canceroso tessuto dell'ecosistema:

[...] My medium
is air, o lung, I am your morbid bride,

in white veil, white wreath, white ceremonies,
a flower, a novice, an infiltrate.(92)

Spostandosi continuamente tra il dominio della vita e quello della morte, tale medium inaugura una temporalità complessa che mantiene parzialmente valida e al tempo stesso supera la temporalità storica instaurata dall'elegia arcadica del XVII secolo, ossia la perdita dell'Arcadia nella modernità che sarà poi capitalista, imperialista e pienamente industrializzata. La necropastorale agisce, dunque, a livello discorsivo, come un 'tropo dell'esposizione', *sensu* Sullivan, che rende manifesto lo slittamento dei significanti, e insieme delle temporalità, senza intaccarne le singole specificità.

A questo proposito, sembra opportuno notare, in conclusione, come il noviziato magico esplorato da McSweeney si configuri come un possibile sviluppo di quanto già emergeva nell'ultimo verso di «The Geologist Considers the Post-Pastoral», la poesia conclusiva di *Anthropocene Blues* di John Lane. Il verso di Lane - immediatamente successivo alla già citata 'apertura di porta', che preludeva al superamento della relazione idealistica e antropocentrica tra soggetto e oggetto - comprendeva, infatti, un riferimento alla magia nera, riecheggiando, così, pienamente la presenza del medium necromante in *Toxicon and Arachne*: «The past is a funhouse mirror and the future is black magic»(93).

Questa rete di rimandi intertestuali dimostra, una volta di più, il fatto che, pur nella loro diversità formale e tematica, queste quattro opere poetiche sembrano designare la necessità di una piattaforma culturale e politica comune. Rappresentano, innanzitutto, la necessità di estendere il pastoralismo americano oltre i confini nazionali, ora in direzione transculturale (Lane), ora recuperando una genealogia poetica pienamente transnazionale (McSweeney); si esplorano anche le condizioni materiali di questo posizionamento transnazionale, ora con una pratica poetica legata a gruppi di ricerca e a tradizioni culturali e scientifiche transnazionali (Bervin), ora con la critica del capitalismo corporativo globalizzato che rappresenta il 'lato oscuro' del transnazionalismo culturale e politico (Clover e Spahr).

Si verifica, parallelamente, il ritorno a una rappresentazione più naturalistica rispetto a quella del Grande Romanzo Americano à la Philip Roth, ma la direzione non è tanto bucolico-arcadica, quanto quella dell'assemblaggio tra umano e non-umano - erede dell'intera teorizzazione di Donna Haraway, dal cyborg-femminismo a *Staying with the Trouble* (2016) - accennata da Lane, Clover e Spahr e più chiaramente distinguibile nelle opere di Bervin e McSweeney.

Allo stesso tempo, il legame con il pastoralismo di matrice arcadica non è del tutto interrotto, presentandosi anzi - in modo esemplare quando, come in McSweeney, si ricorre consapevolmente al dispiegamento di temporalità anacronistiche - come un 'doppio vincolo', talvolta analizzabile nei termini della 'post-pastorale' proposta da Terry Gifford (rinviando, parallelamente, a tutti i doppi vincoli teorici legati all'uso del suffisso *post-*)(94), talvolta come problema storiografico e geologico di fondo. Come esemplificato dal dibattito tra le categorie di 'Antropocene' e 'Capitalocene' vi è, infatti, una certa frizione tra la percezione storica, legata a un'epoca ben precisa, dello *Zeitgeist* e l'analisi scientifica interdisciplinare che si pone alla ricerca di una definizione per l'era geologica in corso e ormai irrimediabilmente vicina alla sua fine.

In questa frizione, che è anche una ricerca di punti di contatto e di fusione (allo scopo di evitare distinzioni nominaliste, meramente indicali e tutte interne al dibattito culturale, come quelle che sono talora intervenute sulla definizione di 'Antropocene'/'Capitalocene'/'Chthulucene' ecc.), si manifesta tutta l'importanza del recente dibattito culturale e scientifico e della sua stretta connessione con la produzione poetica di questi anni. In altre parole, la sfida che pongono queste scritture poetiche risiede anche nel rapporto fra teoria e poesia, alla ricerca di strategie che evitino, o superino, almeno due problemi fondamentali. Il primo è l'autopoiesi delle scritture poetiche, affinché testimonino l'urgenza di un dibattito culturale e politico senza esserne fagocitate e neutralizzate - rischio che Ken Gale, sulla scia di Donna Haraway, ha già individuato in merito alle pratiche auto-etnografiche, ma che può essere esteso anche alla poesia: «[...] autoethnographic practice and inquiry in futurity need to break free from what Haraway describes as the "self-producing" and "self-defining" autopoietic features that might have characterized some of its practices in the past»(95).

Scritture poetiche non soltanto collaborative ma anche simpoietiche devono poi affrontare un secondo rischio, più ampio, rappresentato da quella «fallacia patetica» che è il ritorno, implicito e a volte involontario, a un antropomorfismo di fondo. Come si è visto nel caso di Jen Bervin, questo rischio può essere evitato ricorrendo nello stesso momento a un «*kairos* patetico», rivolgendo le frizioni anacronistiche tra *Zeitgeist* ed era geologica verso la ricerca di uno spazio-tempo propizio non soltanto per la scrittura poetica, ma anche per i suoi risvolti più generali, nel rapporto fra organismi/olobionti ed ecosistema.

Sfida, quest'ultima, che l'analisi di queste quattro opere poetiche rilancia inesorabilmente, e con sempre maggiore urgenza, verso il (prossimo) futuro(96).

Lorenzo Mari

Note.

(1) E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin e la tradizione elegiaca*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962 [1936], pp. 275-301.

(2) Dal Rinascimento in poi, la matrice arcadica interessa tanto i generi della poesia e della narrativa bucolica, come l'idillio, quanto le derivazioni più chiaramente utopiche, a partire da *Utopia* (1516) di Thomas More.

(3) Il termine 'Antropocene', già utilizzato occasionalmente a partire dagli anni Ottanta del ventesimo secolo, ha assunto importanza scientifica e culturale in seguito a una ricerca firmata a quattro mani dal biologo Eugene Stormer e dal premio Nobel per la Chimica Paul Crutzen, di cui si sono date le prime notizie nel 2000. Cfr. P. Crutzen, E. Stormer, *The 'Anthropocene'*, "Global Change Newsletter", International Geosphere/Biosphere Program Newsletter, 41, 2000, pp. 17-18.

(4) Secondo una molteplicità di studi e ricerche, la storia del pianeta Terra è stata finora scandita da cinque 'estinzioni di massa', l'ultima delle quali è coincisa con l'inizio dell'Olocene, poi ribattezzato Antropocene per la parte relativa alla presenza della specie *Homo sapiens sapiens*. La 'sesta estinzione di massa' potrebbe corrispondere con la fine di questa era geologica, con l'estinzione, anche in questo caso, della maggioranza o della totalità delle specie esistenti, cfr. ad esempio E. Kolbert, *The Sixth Extinction: An Unnatural History*, H. Holt & Co., New York, 2014.

(5) Per il Capitalocene, che differisce dall'Antropocene per una più marcata enfasi sull'impatto ambientale non soltanto dell'antropizzazione, ma anche del sistema di produzione capitalista, cfr. J. W. Moore, *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press, Oakland, 2016. Per lo Chthulucene e il Sericene, analizzati più nel dettaglio nell'articolo, cfr. rispettivamente, D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham/Londra, 2016; J. Bervin, *Silk Poems*, Nightboat Books, New York, 2017. Un censimento piuttosto esaustivo e aggiornato delle varie definizioni disponibili, in alternativa al termine 'Antropocene', che si attestano a quota 91, si può trovare in questo paper: F. Chwałczyk, *Around the Anthropocene in Eighty Names - Considering the Urbanocene Proposition*, "Sustainability", XII, 11, 2020, pp. 23-29. Online: <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/11/4458> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).

(6) T. Gifford, *Pastoral*, Routledge, New York, 1999, p. 149: «[una] letteratura che è consapevole delle [...] convenzionali illusioni sulle quali si basa l'Arcadia, ma che trova un linguaggio adatto ad aggirare quei rischi attraverso una visione degli esseri umani come ospiti, a loro agio in quello stesso mondo dal quale si sono considerati alienati in virtù del loro possesso del linguaggio» (qui, e in seguito, dove non sia segnalata una traduzione già pubblicata, si fornirà una traduzione di servizio per le citazioni delle opere ancora inedite in traduzione italiana).

(7) H. I. Sullivan, *The dark pastoral: A trope for the Anthropocene*, in C. Schaumann e H. I. Sullivan, a cura di, *German Ecocriticism in the Anthropocene*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, p. 25, corsivo nell'originale (tr. it.: «[la pastorale oscura] offre una cornice specificamente letteraria per gli Environmental Studies»).

(8) *Ibidem*, p. 26, corsivo nell'originale (tr. it.: «La pastorale oscura [...] funziona anche come tropo dell'esposizione, poiché porta alla nostra attenzione i costi, apparentemente nascosti e ignorati, del capitalismo industriale globale, come per esempio la produzione di rifiuti industriali che è intimamente connessa all'agricoltura moderna, ma che non viene mai mostrata nelle simpatiche foto delle fattorie ecologiche»).

(9) La sfiducia nell'inventività linguistica di molta teoria post-strutturalista (in particolar modo, della critica decostruzionista) è un tratto comune a molti autori e testi coevi a tale produzione, ma non allineati con essa. Cfr. ad esempio M. Jay, *Name-Dropping or Dropping Names? Modes of Legitimation in the Humanities*, in

- M. Kreiswirth e M. A. Cheetham, a cura di, *Theory Between the Disciplines: Authority, Vision, Politics*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993, pp. 19-34.
- (10) La differenza rispetto alla nota creazione lovecraftiana di Chtulhu è fornita da Haraway nella seguente nota: «Less simple was deciding how to spell Chthulucene so that it led to diverse and bumptious chthonic individuals and powers and not to Chthulhu, Chtulhu, or any other singleton monster or deity. A fastidious Greek speller might insist on the “h” between the last “l” and “u”; but both for English pronunciation and for avoiding the grasp of Lovecraft’s Chtulhu, I dropped that “h.” This is a metaplasm» (D. Haraway, *Staying*, cit., p. 169; tr. it.: «Meno semplice è stato decidere come scrivere la parola Chthulucene in modo che riconducesse a una varietà boriosa di dividui e poteri ctoni e non a Chthulhu, Chtulhu o a qualsiasi altra divinità o mostro riconoscibile. Un esperto di ortografia greco troppo puntiglioso insisterebbe per inserire una “h” tra l’ultima “l” e l’ultima “u”, ma ai fini della pronuncia inglese per evitare la morsa letale dello Chtulhu di Lovecraft, ho lasciato perdere quella “h”. Chthulucene è un metaplasmo», D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, tr. it. C. Durastanti, NOT, Roma, 2019, p. 198). Per un’analisi di questa opzione retorica attivata da Haraway nei termini di una perdita della potenzialità critica in realtà presente nell’opera di H. P. Lovecraft, cfr. A. Cassini e C. Kulesko, *Blackened. Frontiere del pessimismo nel XXI secolo*, Aguaplano, Perugia, 2021, pp. 132-140.
- (11) D. Haraway, *Staying*, cit., p. 57 (tr. it.: «Lo Chthulucene incompiuto deve raccattare la spazzatura dell’Antropocene, la tendenza allo sterminio del Capitalocene, e sfrangiare, tagliuzzare e stratificare a più non posso come un giardiniere matto, creando così un ammasso di compost molto più caldo e accogliente per tutti i passati, i presenti e i futuri ancora possibili», D. Haraway, *Chthulucene*, cit., p. 88).
- (12) Haraway (*Staying*, cit., p. 189) rintraccia la prima occorrenza del termine «olobionte» in: L. Margulis, *Symbiogenesis and Symbiogenesis*, in L. Margulis e R. Fester, a cura di, *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Speciation and Morphogenesis*, MIT Press, Cambridge, 1991, pp. 1-4.
- (13) D. Haraway, *Staying*, cit., p. 4 (tr. it.: «Restare a contatto con il problema richiede la capacità di generare parentele di natura impreveduta [...] aprirsi a collaborazioni e combinazioni inaspettate, essere pronti a far parte di caldi cumuli di compost. Con-diveniamo insieme, gli uni con gli altri, oppure non diveniamo affatto», D. Haraway, *Chthulucene*, cit., p. 17, con la significativa elisione, in traduzione, dell’avverbio «affectively» che sarà invece importante per la presente argomentazione).
- (14) «Avvertendo insieme a Manning che c’è “sempre più di uno”, risulta perciò evidente come l’unità più piccola non sia il corpo semplicemente umano; è l’assemblaggio di entità umane e non-umane che, con modalità contingenti ed eterogenee, sono costantemente in divenire. Ciò è stato succintamente descritto da Massumi come “relazionale-creativamente più-che umano”». (K. Gale, *The Anthropocene, Affect, and Autoethnography?*, “Journal of Autoethnography”, I, 3, 2020, p. 305. Le citazioni interne provengono rispettivamente da: E. Manning, *Always More than One: Individuation’s Dance*, Duke University Press, Durham/Londra, 2013; B. Massumi, *The Supernormal Animal*, in R. Grusin, a cura di, *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2015, p. 14).
- (15) K. Bladow, J. Bladino, *Toward an Affective Ecocriticism. Placing Feeling in the Anthropocene*, in K. Bladow, J. Bladino, a cura di, *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, University of Nebraska Press, Lincoln/Londra, 2018, p. 6: «Tali qualità condivise (apertura, inestricabilità, contingenza) consuevano con le definizioni degli *affects* come capacità incarnate - fenomeni che nascono e circolano come intensità tra gli assemblaggi. Nuovi materialismi e nuove teorie degli affetti coincidono, per esempio, nell’analisi delle modalità in cui i componenti chimici o biologici - come per esempio gli ormoni, i composti organici volatili, i grassi omega-3 o il piombo - condizionano gli *affects* di cui facciamo esperienza. Questi approcci vanno al di là dell’antropocentrismo, insistendo sulla necessità di tenere in considerazione gli attori non-umani».
- (16) Cfr. L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford/Londra, 1976, p. 3: «The pastoral ideal has been used to define the meaning of America ever since the age of discovery, and it has not yet lost its hold upon the native imagination» («L’ideale pastorale è stato usato per definire il significato dell’America sin dall’età della sua scoperta, e non ha ancora smarrito la sua presa sull’immaginazione autoctona»).
- (17) A. Kolodny, *Unearthing Herstory: An Introduction*, in C. Glotfelty e H. Fromm, a cura di, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens, 1996, p. 174: «American pastoral, unlike European, holds at its very core the promise of fantasy as daily reality. Implicit in the call to emigrate, then, was the tantalizing proximity to a happiness that had heretofore been the repressed promise of a better future, a call to act out what was at once a psychological and political revolt against a culture based on toil, domination, and self-denial» (tr. it.: «Il nucleo fondante della pastorale americana, a differenza di quella europea, è la promessa della fantasia come realtà quotidiana. All’epoca, al richiamo della migrazione era implicitamente connessa la seducente vicinanza a una felicità che fino a quel momento era

- stata la promessa repressa di un futuro migliore, il richiamo a una rivolta, allo stesso tempo psicologica e politica, contro una cultura basata sulla fatica, il dominio e l'abnegazione»).
- (18) Gooblar parla, in realtà, dell'intera *American Trilogy* (1997-2000) di Roth, comprendente anche *I Married a Communist* (1998) e *The Human Stain* (2000), cfr. D. Gooblar, *The Major Phases of Philip Roth*, Continuum, New York, 2011, p. 151: «From the title of the first book (*American Pastoral*) to the last word of *The Human Stain* ("America"), the trilogy not only grounds its action in familiar eras of American history, it makes America – as place, as concept, as ideal – into a contested subject to be debated by nearly every significant character» (tr. it.: «Dal titolo del primo libro (*American Pastoral*) fino all'ultima parola di *The Human Stain* ("America"), la trilogia non si basa soltanto sulle note epoche della storia americana, ma fa dell'America - come luogo, come concetto e come ideale - il soggetto di una diatriba messa in atto da quasi tutti i personaggi di un qualche rilievo»).
- (19) J. Lane, *Anthropocene Blues*, Mercer University Press, Macon, 2017.
- (20) *Ibidem*, p. 59 (tr. it.: «Il geologo prende in considerazione la post-pastorale»).
- (21) Cfr. ad esempio questa versione: A. Waldman, *Anthropocene Blues*, "Poets", 2017. Online: <https://poets.org/poem/anthropocene-blues> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).
- (22) Si veda a titolo di esempio questa performance di «Anthropocene Blues» del 2015 per la WNYC Radio: https://www.youtube.com/watch?v=ZH4topSvwAU&ab_channel=WNYC (ultimo accesso il 16 agosto 2021).
- (23) Cfr. K. Caswell, *Our Cha-Cha Toward Oblivion: Kurt Caswell Interviews John Lane*, "LA Review of Books", 4 gennaio 2018. Online: <https://lareviewofbooks.org/article/our-cha-cha-toward-oblivion-kurt-caswell-interviews-john-lane/> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).
- (24) Cfr. ad esempio D. Lehman, *A. R. Ammons: "God Is the Sense the World Makes without God"*, "The American Poetry Review", XXXV, 3, 2006, pp. 19-21.
- (25) J. Lane, *op. cit.*, p. 11 (tr. it.: «Possiamo scrivere poesie che si disintegrano davanti agli occhi dei lettori»).
- (26) *Ibidem*, p. 12 (tr. it.: «la nostra vita digitale che si erge verso il cielo dalla sua tomba infestata:»)
- (27) *Ibidem*, p. 23 (tr. it.: «È geologia la poesia? // È poesia la geologia?»).
- (28) *Ibidem* (tr. it.: «L'Antropocene siamo noi, oppure noi siamo tutto?»).
- (29) *Ibidem*, p. 33 (tr. it.: «[...] Ma scrivere poesia a partire dall'esperienza osservata / è poi così distante da quel che fanno i batteri che dissolvono la merda in / una cabina per il compostaggio, o dalle larve che rosicano una pannocchia in un mucchio / di trucioli (il fremito giambico delle cicale sullo sfondo per nulla // spreco per chi presta attenzione a questi cicli): che la poesia sia / compost non è un'idea originale, e se fossi un accademico potrei // perfino metterci una nota a piè di pagina (grazie Walt Whitman) per riportare / la mente dei lettori indietro nel tempo, il che non è una mossa / insolita, poiché ho già incluso Shelley e Byron in questo / ambito di ricerca, e loro sono morti e in decomposizione da 200 anni // (voglio dire, a parte il cuore di Shelley - ricordi? - che Mary / Shelley avvolse in una delle poesie di Shelley e conservò in un cassetto // per 30 anni prima che l'organo avvizzito, uno dei più grandi cuori / in quella lingua, fosse infine sepolto a Dorset, Inghilterra 1850): non // si può dire dove finirà questa inchiesta, e renderà fertile il suolo [...]»).
- (30) Cfr. a questo proposito J. Rasula, *This Compost: Ecological Imperatives in American Poetry*. University of Georgia Press, Athens, 2002. Si osservi anche la menzione delle «hot compost piles» («caldi cumuli di compost») nella precedente citazione da: D. Haraway, *Staying*, cit., p. 57.
- (31) J. Lane, *op. cit.*, p. 33 (tr. it.: «ho già incluso Shelley e Byron in questo / ambito di ricerca»).
- (32) Cfr. K. Caswell, *op. cit.*: «They outline an intellectual ecology, maybe the mind of the geologist, maybe mine» (tr. it.: «Costituiscono un'ecologia intellettuale, che forse è la mente del geologo, forse la mia»).
- (33) J. Harrison, *Poetry as Survival*, "Antaeus", 64-65, 1990, pp. 370-380.
- (34) Nell'intervista per la *LA Review of Books*, Lane contrappone questa tradizione letteraria, implicitamente ricordata attraverso la menzione del saggio di Harrison, ad altri autori statunitensi che hanno negato la rilevanza letteraria delle questioni legate all'«Antropocene»: «Early in his important essay "Poetry as Survival," the late poet and novelist Jim Harrison writes that the poet "works within the skeleton of a myth to which there is no longer a public celebration." Maybe writers like those you mentioned think of themselves as only speaking from manufactured landscapes, small gassy corners of the current culture, high-rise apartments built of cheap sheetrock and furnished with IKEA furniture. Maybe for them manufactured landscapes pass for the "public celebration" of nature. But it's not enough for me. » (K. Caswell, *op. cit.*; tr. it.: «All'inizio del suo importante saggio "Poetry as Survival", l'anziano poeta e romanziere Jim Harrison scrive che il poeta "lavora all'interno dello scheletro di un mito che non riceve più una celebrazione pubblica". Forse gli autori che hai menzionato riescono a immaginarsi soltanto all'interno di paesaggi artificiali, piccoli angoli eterei della cultura in voga, appartamenti di grattacieli costruiti con un cartongesso

- scadente e ammobiliati con i mobili dell'IKEA. Forse, questi paesaggi artificiali costituiscono davvero una "celebrazione pubblica" della natura, per loro. Ma per me questo non è abbastanza»).
- (35) Per una prospettiva critica su questa considerazione delle culture native, talora basata su generalizzazioni e astrazioni omogeneizzanti, cfr. P. Nadasdy, *Transcending the Debate over the Ecologically Noble Indian: Indigenous Peoples and Environmentalism*, "Ethnohistory", LII, 2, 2005, pp. 291-331.
- (36) Cfr. M. Oelschlaeger, *The Idea of Wilderness in the Poetry of Robinson Jeffers and Gary Snyder*, in Id., *The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology*, Yale University Press, New Haven, 1991, pp. 243-280.
- (37) Cfr. ad esempio la citazione di Snyder in: A. Weber, *Enlivenment: Towards a Poetics for the Anthropocene*, MIT Press, Cambridge, 2019, p. 3 (tr. it.: «'La natura selvaggia' è un processo che ha luogo al di fuori dell'agency umana. Per quanto la scienza possa spingersi in avanti, non arriverà mai a comprenderlo interamente, perché la mente, l'immaginazione, la digestione, il respiro, i sogni, l'amore, e tanto la nascita quanto la morte sono tutte parti della natura selvaggia. Non ci sarà mai un Antropocene»). Si noti, in ogni caso, la caratterizzazione post-antropocentrica dell'ecologia del profondo, che, in realtà, l'accomuna a buona parte del dibattito sull'Antropocene, cfr. O. J. Ferrer Montañó, *Ecology for Whom? Deep Ecology and the Death of Anthropocentrism*, "Opción", 50, 2006, pp. 181-197.
- (38) Questa considerazione è stata recentemente smentita da una ricerca pubblicata su "Nature" e che dimostra l'avvenuto sorpasso quantitativo della massa antropogenica (spesso mancante di chiara matrice agentiva, come ad esempio nel caso degli 'scarti' al centro della concezione di 'necropastorale' di Joyelle McSweeney, analizzata più avanti) sulla biomassa, cfr. E. Elhacham *et al.*, *Global human-made mass exceeds all living biomass*, "Nature", 588, 2020, 442-444.
- (39) J. Lane, *op. cit.*, p. 18 (tr. it.: «Dopo la Grande Accelerazione»).
- (40) *Ibidem*, p. 62 (tr. it.: «la teoria dell'antropocene [sic] secondo la quale la seconda metà del ventesimo secolo è stata unica nella storia della vita umana, e probabilmente della vita in generale»).
- (41) *Ibidem* (tr. it.: «[...] in prossimità della fine dell'Olocene, o all'inizio dell'Antropocene, a seconda della prospettiva»).
- (42) *Ibidem*, p. 59 (tr. it.: «[...] Adesso siamo la voce, il grammofoono digitale // molto più del gufo nel vivaio / del vicino. Il suo canto è congelato dallo specchio // del mondo, anche se lui non sa o non gli importa / come importa a noi degli archivi dei segni non sprecati, // delle canzoni e delle poesie dei martiri non intenzionali / della modernità, trovatori del distacco accademico // Voglio aprire una porta per la quale possiamo entrare / in qualcosa di simile all'adesso [...]»).
- (43) J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene. 24 Theses*, Commune Editions, Oakland, 2014. Online: <https://communeeditions.com/misanthropocene> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).
- (44) In realtà, il termine 'misanthropocene' è già attestato in un articolo precedente, ma con un significato nettamente diverso, trattandosi, in quel caso, di un rischio tutto sommato evitabile, per l'Antropocene, di "concessione alla misantropia", cfr. R. Patel, *Misanthropocene?*, "Earth Island Journal", 2013. Online: <https://www.earthisland.org/journal/index.php/magazine/entry/misanthropocene/> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).
- (45) Cfr. J. Clover, *Riot, Strike, Riot: The New Era of Uprisings*, Verso, New York/Londra, 2016; J. Spahr, *Du Bois's Telegram: Literary Resistance and State Containment*, Harvard University Press, Cambridge, 2018.
- (46) J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene*, cit., p. 5 (J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene. 24 tesi*, tr. it. L. Mari, Modo Infoshop, Bologna, 2020, p. 13: «declino del movimento operaio»).
- (47) J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene*, cit., p. 8 (J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene*, cit., p. 19: «il tuo odio è reale il tuo odio è una forza oggettiva come anche il debito è una forza oggettiva e il salario e il caldo e la fine del mondo sono forze oggettive e le crepe sono oggettive».)
- (48) J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene*, cit., p. 3.
- (49) Si noti anche il passaggio formale dai numeri cardinali ai numeri ordinali per la ventunesima, ventiduesima e ventitreesima tesi, cfr. J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene*, cit., p. 8.
- (50) *Ibidem* (J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene*, cit., p. 19: «Ventesima. Così finisce il misanthropocene. Noi gli dichiariamo guerra. I nostri amici gli dichiarano guerra. Lo assalgono gridando di gioia e di terrore. Io sono al loro fianco»).
- (51) Per una definizione recente e aggiornata di 'capitalismo fossile', cfr. A. Malm, *The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, Verso, New York/Londra, 2016.
- (52) Su questo punto del dibattito, particolarmente sviluppato al volgere del millennio, cfr. F. Jameson e M. Miyoshi, *Cultures of Globalization*, Duke University Press, Durham/Londra, 1998, e in particolare il saggio di Miyoshi, 'Globalization,' *Culture and the University* (pp. 247-270).

- (53) Cfr. ad esempio D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991). A proposito di ‘intrecci cross-specie’, cfr. anche A. Tsing *et al.*, *Introduction: Bodies Tumbled into Bodies*, in A. Tsing *et al.*, *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, 2017, p. 9.
- (54) J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene*, cit., p. 8. (J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene*, cit., p. 20: «Numero ventuno. È così che si appicca il fuoco a un pozzo petrolifero. Sfregati e appoggiati. Allarga le gambe davanti e ruota il collo. La forza dell’esplosione dipende dal peso del tuo cranio e dall’arco della tua rotazione. Poi arrivano le scintille»).
- (55) J. Clover e J. Spahr, *Two Poets on Politics*, “Poetry Society of America”, 2012. Online: <https://poetrysociety.org/features/red-white-blue/joshua-clover-juliana-spahr> (ultimo accesso il 16 agosto 2021). (tr. it.: «[I]e poesie non sono delle risposte e nemmeno delle non-risposte»; «essere una persona che è nel mondo e per la quale scrivere poesia è una della possibilità per cercare di capire ciò che è necessario»).
- (56) Cfr. C. Wakeling, *Misanthropology: foreword to a speculative study of disgust for the Age of the Anthropocene*, “Southerly Literary Magazine”, 25 gennaio 2016. Online: <http://southerlylitmag.com.au/2016/01/25/misanthropology-foreword-to-a-speculative-study-of-disgust-for-the-age-of-the-anthropocene-3/> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).
- (57) *Ibidem* (tr. it.: «l’episteme dell’interrogativo ontologico riguardo a chi siamo quando ci autoeliminiamo»).
- (58) *Ibidem* (tr. it.: «una comunanza erotica o affettiva entro i termini della protesta»).
- (59) J. Clover e J. Spahr, *#Misanthropocene*, cit., p. 4 e ss.
- (60) Cfr. N. Merola, “*What Do We Do but Keep Breathing as Best We Can This / Minute Atmosphere*”: *Juliana Spahr and Anthropocene Anxiety*, in K. Bladow e J. Ladino, *op. cit.*, pp. 25-49.
- (61) Cfr. N. Caple, *Love in the Chthulucene*, Wolsan & Wynn, Hamilton, 2019.
- (62) D. Haraway, *Staying*, cit., p. 79 (D. Haraway, *Chthulucene*, cit., p. 115: «mondeggiami tra arte, scienza e attivismo»).
- (63) Cfr. la pagina web del sito personale di Jen Bervin, intitolata “Silk Poems. Information”. Online: <http://www.jenbervin.com/index.php?p=projects/silk-poems#2> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).
- (64) *Ibidem*.
- (65) D. Perry, “*Of Rare Compatibility*”: *Jen Bervin’s Silk Poems and Making Kin in the Sericene*, “Journal of Foreign Languages and Cultures”, III, 2, 2019, p. 6 (tr. it.: «In una forma, la poesia è inserita nel corpo umano, quello di un paziente che affronta una malattia o un morbo, al quale si rivolge; è anche, nella sua più tradizionale forma-libro, qualcosa che chiede a noi lettori - con i nostri sensibili cervelli umani - di accettare che i versi siano stati intessuti da un personaggio che è un baco da seta»).
- (66) J. Bervin, *op. cit.*, p. 1 (tr. it.: «HOPENSATO / CHETUDOVESSI // SAPERE / COSASUCCEDE // CON / LE // CREATURE / CHEHANNOFATTOQUESTO»).
- (67) Cfr. D. Perry, *op. cit.*, p. 4. La citazione interna proviene da: D. Haraway, *Staying*, cit., p. 78.
- (68) D. Perry, *op. cit.*, p. 6.
- (69) J. Bervin, *op. cit.*, p. 151 (tr. it.: «TIDOILMIO / 絲繭 // QUESTOVESTITOCONLACERNIERA / PERLANIMA // CIHOMESSO/ LINFINITO / ALLINTERNO»). Gli ideogrammi (*pinyin*: *sījiǎn*) stanno per ‘seta’ e/o ‘bozzolo di seta’.
- (70) D. Perry, *op. cit.*, p. 11.
- (71) *Ibidem* (tr. it.: «Come scrive l’autrice, “invece di ‘fallacia patetica”, possiamo interpretare alcuni passaggi antropomorfizzanti come “momenti caratterizzati dalla tempestività dell’intreccio emotivo, che io definisco di ‘kairos patetico’, ossia quella risposta emotivo-materiale tra umano e non-umano che rende significativo un evento»). La citazione interna proviene da: S. Garner-Balandrin, *Pathetic Kairos and Prophecy in a Shakespearean Anthropocene*, “Early Modern Culture”, 13, 2018, p. 170.
- (72) Cfr. R. B. Onians, *The Origins of European Thought About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate: New Interpretations of Greek, Roman and Kindred Evidence Also of Some Basic Jewish and Christian Beliefs*, Cambridge University Press, Cambridge, 1951.
- (73) S. Garner-Balandrin, *op. cit.*, p. 170.
- (74) *Ibidem*, p. 169 (tr. it.: «la storia dell’Antropocene, in quanto storia dell’impatto umano, può essere letta come una storia o come una tragedia, costellata da momenti idilliaci di elementare coinvolgimento co-attivo»).
- (75) Cfr. J. McSweeney, *What is the Necropastoral?*, “Poetry Foundation”, 29 aprile 2014. Online: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2014/04/what-is-the-necropastoral> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).
- (76) J. McSweeney, *The Necropastoral, or, Normal Love*, “Montevidayo”, 13 gennaio 2011 [2011a]. Online: <http://montevidayo.com/2011/01/necropastoral-or-normal-love> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).

(77) Il film di Jack Smith, ispirato agli *horror movies* statunitensi degli anni Trenta e Quaranta, nonché alla coeva cinematografia dominicana nella quale compare la star María Montez, è popolato di sirene, mummie e altri personaggi teratomorfi.

(78) J. McSweeney, *The Necropastoral, or, Normal Love*, cit. (tr. it.: «[la membrana] che separa la Pastorale dall'Urbano, il passato dal futuro, i vivi dai morti, può e deve essere sottoposta a ipersaturazioni e convulsioni, nonché attraversata. Questa membrana è l'Anacronismo stesso. Si può chiamare Morte, o Media»).

(79) J. McSweeney, *What is the Necropastoral?*, cit. (tr. it.: «La Necropastorale è uno strano punto di incontro per il poeta e la morte, oppure per i morti che si incontrano tra loro, oppure ancora il luogo dove il corpo umano, apparentemente singolare, si rivela parte di un molteplice corpo non-umano. È un luogo del sublime: un luogo per i voli d'alta quota e per gli svenimenti sotterranei. È uno strano punto di incontro anche perché nella Necropastorale si ritrovano poeti anacronistici e differenti tra loro, gemellati dai loro immaginari, motivi, temi, e strategie spettacolarizzanti. Wilfred Owen, ad esempio, e il poeta martinicano Aimé Césaire, con la sua visione di un arcipelago delle Antille malato, tossico, la cui feccia fetida produce infine un effetto surreale e spettacolare. E Raúl Zurita, le cui fosse comuni in *Canto al suo amore scomparso* [...] sono tardivamente rese fertili da “strane esche”, i corpi smembrati dei *desaparecidos* che cadono dal cielo. E Kim Hyesoon, creatrice di quel Pig che [...] in “I'm OK, I'm Pig!” elabora una fantasmagoria capace di dare una singola e densissima voce alla massa di maiali coreani sepolti vivi per assecondare le richieste di gruppi industriali dalla guida statunitense...»).

(80) J. McSweeney, *The Necropastoral. Poetry, Media, Occults*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2014.

(81) J. McSweeney, *Toxicon and Arachne*, Nightboat Books, New York, 2020.

(82) J. McSweeney, *The Necropastoral. Poetry, Media, Occults*, cit., p. 3 (tr. it.: «la manifestazione dell'infettività, dell'ansia, e del contagionoccultamente presenti nel cordone sanitario posto attorno alla pastorale classica»).

(83) J. McSweeney, *Toxicon and Arachne*, cit., pp. 26-40 (tr. it.: «Sonetti tossici. Una corona per John Keats»).

(84) D. Chiasson, *Joyelle McSweeney's Poetry of Catastrophe*, “The New Yorker”, 6 aprile 2020. Online: <https://www.newyorker.com/magazine/2020/04/13/joyelle-mcsweeneys-poetry-of-catastrophe> (ultimo accesso il 16 agosto 2021). (tr. it.: «[...] che parte nel momento in cui McSweeney legge del “tubercolo” che uccise Keats su uno schermo il cui bagliore “avvolg[e] di luce la stanza del motel”. Una “corona” di sonetti - una forma antiquata, ora di nuovo in voga - è una sorta di eccesso controllato: l'ultimo verso di ciascuna poesia trabocca, spesso diventando il primo verso della poesia successiva. È la forma perfetta per suggerire una tana del Bianconiglio come quelle che si possono trovare in Internet, vertiginosa, ossessiva, e la sua sezione finale è uno spaventoso *tour de force* di finestre aperte»).

(85) T. Altman, *Elysian Weather. A review of Joyelle McSweeney's The Necropastoral: Poetry, Media, Occults*, “Jacket2”, 3 ottobre 2019. Online: <https://jacket2.org/reviews/elysian-weather> (ultimo accesso il 16 agosto 2021). (tr. it.: «Il principio compositivo del libro di McSweeney è [...] la metastasi. Non fornisce un punto di Archimede dal quale si possa passare in rassegna con calma e oggettività il suo dominio critico. Al contrario, gli oggetti della sua analisi si moltiplicano seguendo una logica cancerosa, una logica che non rispetta né i confini dei periodi storici né quelli degli ambiti disciplinari accademici, muovendosi invece con occulti slanci al di sopra e attraverso di essi»).

(86) J. McSweeney, *Bug Time: Chitinous Necropastoral Hypertime against the Future*, “Montevidayo”, 1 novembre 2011. Online: <http://montevidayo.com/2011/11/bug-time-chitinous-necropastoral-hypertime-against-the-future> (ultimo accesso il 16 agosto 2021).

(87) J. McSweeney, *The Necropastoral. Poetry, Media, Occults*, cit., pp. 41-46.

(88) Mentre Walker sottolinea l'influsso antropogenico della società e dell'economia giapponese sull'evoluzione storica di questa specie di cavallette, McSweeney ne trae una conclusione diversa, cfr. J. McSweeney, *Bug Time*, cit.: «I would draw a different conclusion -or make a different proposition - from Walker. If the Japanese - or any people on earth - have written their history on these chitinous bugbodies, the mutations, the hyperdeath, the evolution and failed evolution of these bodies (since evolution is wasteful and must deal out many more ‘unfit’ than fit models) writes an anti-history, a non-history of failed adaptation and spectral miraculous non-functional mutation, something winking and winged, chirping and failing in the dark. What genres are these body-writings? What forms? What motions? What processes? What anachronisms!» (tr. it.: «La conclusione che posso trarre - o la proposta che posso fare - è diversa da quella di Walker. Se i giapponesi - o qualsiasi altro popolo - hanno inscritto la loro storia su quei corpi d'insetto chitinosi, le mutazioni, l'ipermorte, l'evoluzione di quei corpi e il suo fallimento (poiché l'evoluzione è dispersiva e si trova a dover escludere molti più modelli ‘inadeguati’ che non adeguati) scrivono un'anti-storia, una non-storia di adattamenti falliti e mutazioni spettrali, miracolose e non funzionali, qualcosa che

balugina e ha le ali, che frinisce e muore nel buio. Di che genere sono queste scritture del corpo? Quali forme hanno? Quali moti? Quali processi? Quali anacronismi!»).

(89) Cfr. G. Bataille, *La notion de dépense* [1933], in G. Bataille, *Œuvres complètes*, vol. I, a cura di D. Hollier, Gallimard, Parigi, 1970, pp. 302-20.

(90) J. McSweeney, *The Necropastoral. Poetry, Media, Occults*, cit., p. 42 (tr. it.: «Tempo storico - tempo imperiale - tempo aziendale - ciascuna di queste scale temporali lineari crea l'illusione della propria stabilità, linearità ed economia, e ciascuna di esse afferma di muoversi sempre in avanti, verso un futuro maggiormente prospero e abbondante - di fatto, le deiezioni di queste scale temporali sono veleno, mutazione, anacronismo, un tempo dell'evoluzione che è in flessione, incostante e dispersivo, e che produce più corpi e più mutazioni rispetto a quelli di cui ha bisogno. L'evoluzione è la deiezione della morte. L'evoluzione è il suo prodotto di scarto»).

(91) *Ibidem*, p. 108: «Medium: I am using the term medium in two different ways here - one, medium like paint, photograph, marble, steel, the stuff of Art, the material of Art. The substance. And the other, the transfer of Art from one form to another, the delivery system, the conveyance, the technology [...]. [The impossible properties of translation] issue in a third resonance of the word medium: that of occult, spiritualist receptivity to ambiguous presences» (tr. it.: «Medium: uso il termine 'medium' in due modi diversi - in uno, medium come pittura, fotografia, marmo, acciaio, come materia dell'Arte, materiale dell'Arte. La sostanza. E nell'altro, il trasferimento dell'Arte da una forma all'altra, il sistema di realizzazione, la trasmissione, la tecnologia [...] [Le proprietà impossibili della traduzione] creano una terza eco per la parola 'medium': quella dell'occulto, della ricettività spirituale verso presenze ambigue»).

(92) J. McSweeney, *Toxicon and Arachne*, cit., p. 33 (tr. it.: «[...] Il mio medium / è l'aria, o polmone, io sono la tua sposa perversa, / con il velo bianco, con la ghirlanda bianca, con i sudari bianchi, / un fiore, una novizia, un'infiltrata»).

(93) John Lane, *op. cit.*, p. 59 (tr. it.: «Il passato è una casa degli specchi e il futuro è magia nera»).

(94) Si veda, ad esempio, il dibattito sul prefisso *post-* nell'etichetta 'postcoloniale', come portatore di una doppia temporalità, successiva all'indipendenza dalla dominazione coloniale e al tempo stesso ancora imbricata in una complessa relazione con essa. Cfr. a questo proposito, S. Upstone, *The "post" in postcolonial*, in B. McHale e L. Platt, a cura di, *The Cambridge History of Postmodern Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 262-277.

(95) K. Gale, *op. cit.*, p. 305 (tr. it.: «[...] la pratica auto-etnografica e la sua indagine sul futuro devono liberarsi da quelle che Haraway descrive come le caratteristiche autopoietiche "autoproduttive" e "autodefinenti" che possono aver caratterizzato alcune delle sue pratiche in passato»).

(96) Ringrazio Matteo Meschiari, per la segnalazione, alcuni anni fa, di *Anthropocene Blues* di John Lane, e Claudio Kulesko, per avermi messo sulle tracce di Joyelle McSweeney, nonché per i preziosi suggerimenti ricevuti durante la stesura del presente articolo.

**TRADURRE LA NATURA:
ANNE CARSON ATTRAVERSA MIMNERMO**

Le Interviste con Mimnermo (1)

- M: Mi sorprende che tu sia venuta sin qui
I: Che mud pond
M: La pioggia non ti piace
I: No cominciamo dai che ne dici di cominciare dal tuo nome
M: Mi è stato dato il nome di mio nonno
I: Il soldato
M: Il gran soldato
I: Vuoi parlarci un po' di lui
M: Amava i temporali le olive e gli aspetti più selvaggi della vita di qui amava la guerra
I: *Niente di tutto ciò* riguarda lui
M: Dovrei dire di sì ma sai molto è inventato la lotta nudi e cose di questo genere
I: Capisco che il testo così come ci è pervenuto è solo il proemio di un'opera molto più lunga
M: Bè non so cosa ti ritrovi a leggere oggi giorno questi fornitori americani hanno delle idee folli
I: Mi sembra sia l'edizione standard (la Diehl in 2 volumi)
M: Non ti arrabbiare
I: Non sono arrabbiata sono scrupolosa
M: Come il muschio
I: Che cosa strana da dire sei mai stato in psicoanalisi
M: Non che io sappia perchè lo chiedi
I: Muschio è il nome del mio psicanalista
M: A New York
I: Sì
M: È uno in gamba
I: Una sì molto in gamba mi guarda dentro
M: Ai miei tempi piuttosto si apprezzava la cecità
I: Mistico
M: Mistico non credo avessimo una parola per mistico avevamo gli dei avevamo parole per gli dei "nascosto nello scruto [*sic*] di Zeus" dicevamo proverbialmente
I: Alla dottoressa Muschio piacerebbe questa posso citarti
M: Ah la perfetta ascoltatrice sì sognavo di trovare un giorno una persona come lei(1)

Il brano è tratto da "Mimnermos: The Brainsex Paintings," sezione di apertura della raccolta di poesie, saggi brevi e racconti in versi *Plainwater*, della poetessa e classicista canadese Anne Carson (1950). L'opera si compone di cinque sezioni indipendenti, il cui filo rosso è costituito dal tema del movimento, inteso come attraversamento di uno spazio fisico o fantastico(2). Ciascuno dei cinque racconti in versi riempie l'immaginario del lettore, per poi lasciarlo, senza una vera e propria conclusione, cedendo il posto al successivo. Che si tratti delle reminiscenze oniriche di "The Life of Towns," dell'Umbria rinascimentale del Perugino di "Canicula di Anna," o dei resoconti a metà tra avventura e leggenda del cammino verso Santiago di Compostela di "Antropology of Water," ogni sezione si staglia davanti agli occhi dei lettori come una galleria di schizzi paesaggistici, in cui i contorni prendono forma e mutano con il dispiegarsi dell'azione. Quello composto da Carson nelle cinque diverse sezioni di *Plainwater* è un viaggio a tappe, il cui ritmo è scandito dal fluire piano e silenzioso dell'acqua. Non solo ognuna delle cinque sezioni evoca un luogo, reale o immaginario, ma ne rivela il legame profondo con la parola poetica. Ciò è reso possibile grazie allo spiccato simbolismo visivo del testo, che trasmette le suggestioni legate a un'immagine, piuttosto che riportare il resoconto fedele di una storia. Il risultato è che l'opera, nel suo complesso, si distingue

per un onirismo non del tutto distaccato dalla realtà, ma che, partendo da essa, ne esplora gli infiniti territori possibili(3).

1. Poets unhoused and wanderers across language(4)

Il primo di questi viaggi si compie lungo la linea del tempo, attraverso il mezzo antico della traduzione letteraria. “Mimnermos: The Brainsex Paintings” è una composizione di 15 poesie ispirate ai frammenti di Mimnermo, un saggio breve sul concetto di edonismo, e tre interviste immaginarie al poeta stesso. I protagonisti di questi improbabili dialoghi sono il poeta greco elegiaco Mimnermo di Colofone o Smirne (VII-VI sec. a.C.) e la sua anonima intervistatrice statunitense del ventunesimo secolo d.C.(5) È proprio lei a affermare di aver studiato attentamente il poeta greco, attraverso la lettura scrupolosa dei pochi frammenti di lui rimasti. All’iniziale tentativo di tradurli è però subentrato un desiderio molto più intimo di parlare di persona con il reticente e enigmatico Mimnermo. Questi dal canto suo, forse più per contingenze storiche che per carattere, appare restio a fornire particolari biografici o massime sapienziali. Le sue risposte sono stentoree e il dialogo risulta frammentario. D’altronde non potrebbe essere altrimenti. Di Mimnermo, così come della maggior parte dei poeti lirici greci di età arcaica, ci sono pervenuti solo pochi brevi frammenti e altrettante scarse notizie riguardo la sua vita.

L’incontro fantastico tra i due personaggi avviene in un luogo non precisato nel bel mezzo di un acquazzone. Al lettore viene fornito un indizio. *Mud Pond*, letteralmente ‘stagno fango,’ è anche il nome di un lago nello stato di New York. E proprio a New York, più che a una lontana e vaga antica Grecia sembra che Mimnermo voglia ricondurre la sua curiosa e dotta compagna. Durante i loro tre appassionati dialoghi, il poeta elude abilmente ogni domanda riguardante la sua vita: le origini, la famiglia, così come il nome di quella misteriosa Nannò, forse una flautista, forse un amore sfortunato, forse il nome di una raccolta di elegie. È lui piuttosto a manifestare interesse per gli aspetti più originali della contemporaneità e a cercare di tradurli nella sua lingua, di adattarli alla sua visione del mondo. Difficile trovare un termine che si avvicini al concetto di ‘mistico’ in una cultura, come quella greca arcaica, fatta di una moltitudine di dei e di altrettante parole per riferirsi a loro. Ugualmente difficile è cercare la presenza del divino all’interno delle metropoli occidentali nelle quali si muove l’intervistatrice di Mimnermo. Questo non solo perché lo scavo dell’io è ormai da tempo demandato alla psicoanalisi, così come la comprensione del mondo è diventato oggetto degli studi di teorie e sistemi filosofici. A dividere profondamente Mimnermo dalla sua intervistatrice è, letteralmente, la loro visione del mondo, cioè quello che ciascuno di loro vede della realtà che li circonda.

2. Perché il Destino del Sole è di Sgobbare Tutti i Santi Giorni

Le elegie di Mimnermo esprimono l’attaccamento alla vita dell’uomo, così viscerale, da generare un senso di angoscia per il lento e inesorabile sopraggiungere della vecchiaia e della morte. La giovinezza, con le sue gioie mondane e i piaceri dell’eros porta con sé un senso di precarietà, poiché la sua intensità è allo stesso tempo misura della miseria che accompagna il sopraggiungere della vecchiaia. È proprio il vivere a pieno l’esistenza che rende il poeta consapevole del dolore per la perdita imminente. I temi principali dei suoi versi sono dunque il tempo e la sua eterna ciclicità, di cui all’essere umano è concessa solo una breve stagione. Tra le metafore adoperate per esprimere questi due concetti, vi sono il racconto mitico del viaggio quotidiano del dio Elios(6) e l’immagine delle foglie sull’albero in primavera(7) del frammento 2:

Noi, come le foglie genera la fiorita stagione
di primavera, quando a un tratto crescono ai raggi del sole,
simili a quelle, per breve tempo del fiore di giovinezza
godiamo, da parte degli dei ignorando così il male

come il bene. Ma le nere sorti sovrastano,
 l'una recando il termine di vecchiaia molesta,
 l'altra di morte: e per poco nasce di giovinezza
 il frutto, quanto sulla terra si spande il sole.
 Ma appena poi questo termine di tempo sia trascorso,
 subito morire, ecco, è meglio che vivere.
 Poi che molti mali nascono in cuore: una volta la casa
 a in rovina e ne segue dolorosa povertà;
 uno poi è privo dei figli, dei quali molto
 bramoso se ne va sotterra all'Ade;
 un altro ha un morbo che gli rode il cuore: e non esiste alcuno
 fra gli uomini, cui Zeus non dia molti mali.

(Mimnermo, Fr. 2)

È dunque la natura, con la sua bellezza prodigiosa a farsi simbolo della malinconia, dell'angoscia e della paura della morte. Trascendendo l'immanenza dell'elemento naturale, i versi di Mimnermo raggiungono il cuore del suo ascoltatore, passando prima per gli occhi e stimolando l'immaginazione. Si tratta, in un certo senso, di una appropriazione, seppur simbolica, della natura da parte dell'uomo, attraverso la sua capacità di cogliere e di rielaborare gli elementi circostanti, per farne espressione diretta di uno stato interiore.

Nel saggio breve "Mimnermos and the Motions of Hedonism,"(8) posto tra le poesie e le interviste, Carson apre con una frase che ben riassume il senso della poesia di Mimnermo:

«Relocation among the substances that have us as humans is his subject. People call it hedonism.»(9) *Relocation* è anche un concetto chiave per comprendere la tecnica adoperata da Carson nell'accostarsi alla traduzione dei frammenti di Mimnermo. L'edonismo non è semplicemente espressione di uno spirito mondano, ma diventa la meditazione di un uomo che «rimembra e smembra»(10) le emozioni vissute in gioventù, alla luce di una nuova saggezza, frutto della tarda età. Solo chi ha perso per sempre la giovinezza è in grado di contemplarla, attraverso lo spettacolo quotidiano del sorgere e tramontare del sole all'orizzonte.

fr. 1

Cos'è La Vita Senza Afrodite?

Lui sembra un edonista senza freni quando sottopone la sua domanda tendenziosa.

Fino ai manici del tuo cesto del miele nel minerale grezzo di lei—o altro

La Morte? se sì

come è delicato andare a nuotare dentro di lei il segreto
 nuotando

Di uomini e donne ma (no) allora

la pelle della notte si irrobustisce su di esso (no) allora fasciature

Incrostate di odore di vecchio (no) allora

ciotola diventata nera né bocciolo né ragazzi né donne né sole neppure

Spore (no) nessuna (no) quando

Dio né montante robusto nulla accanto

il suo pugno su di te.

(A. Carson, "Mimnermos: The Brainsex Paintings")

Nei 15 componimenti che precedono le Interviste con Mimnermo, Carson adotta una tecnica presente in altre sue opere(11). Il titolo di ogni poesia riprende l'incipit del frammento greco, per

poi accompagnarlo con una traduzione più o meno fedele dei primi versi. L'allusione iniziale al testo antico funge da porta d'ingresso a una nuova microstoria ambientata nel presente. Le indicazioni per orientarsi lungo il percorso tracciato dalla poetessa sono contenute nelle brevi note introduttive inserite in corsivo tra il titolo e i versi. Si potrebbe immaginare di leggere qui le parole dell'intervistatrice, mentre annota qualche pensiero sparso a margine del testo della sua *Anthologia lyrica graeca* nella edizione in due volumi curata da E. Diehl. Queste note fungono da anello di congiunzione tra l'elegia di Mimnermo e la nuova creazione di Carson, la quale sradica l'originale per ripiantarlo in una nuova contingenza. È il gesto della traduttrice, ma anche della poetessa, cioè di colei alla quale spetta il compito di «making, marking, planning, and measuring out an object or place.»(12)

3. 'Perchè vuoi conoscere le mie origini?'

fr. 2

Tutti Noi come Foglie

Lui (riprendendo Omero) compara la vita dell'uomo alle foglie.

Tutti noi come foglie sotto il suo colpo:

primavera

un balzo d'oro opaco e tu sei lì.

Lo vedi il sole?—l'ho costruito io.

Come un giovane. Le Parche che sferzano le loro code in un angolo.

Ma (fammi pensare) non fu in un hotel a Chicago

che ebbi il primo di quei—*il mio corpo che lasciava la*

stanza

impegnato in qualche faccenda mortale

e io sul soffitto in stato di dissolvenza—

dipinti Brainsex li chiamavo?

Nei giorni in cui (per così dire) dipingevo.

Ricordi

quella cioccolata sorprendentemente eccezionale che prendemmo nella

(allora) Berlino Est?

(A. Carson, "Mimnermos: The Brainsex Paintings")

Così come Mimnermo aveva espresso il suo stato d'animo attraverso il paragone con la natura, Carson accosta la sua poesia al gesto del dipingere. La marca distintiva della sua poetica si trova al verso 4, nel riferimento al sole. Qui la poetessa segnala come, a partire dai versi seguenti, il legame con Mimnermo si dissolva, proprio come il pittore rimasto sul soffitto mentre il corpo lascia la stanza. Il rivendicare la paternità del sole riporta a un legame più profondo del testo con le sue origini e ci parla della tecnica letteraria del *bricolage*, adottata da Mimnermo nella sua elegia. I primi versi dell'originale greco riecheggiano infatti i versi 145-49 in *Iliade* 6 e rivelano il debito profondo di Mimnermo con i temi e le immagini dell'epica omerica(13).

Carson cerca di trovare una nuova veste per il testo antico, come se la sua traduzione poetica fosse un'opera di collage. Mettendo insieme pezzi di immagini diverse, ne ricompono una nuova unità. Il compito della natura di veicolare l'interiorità dell'io viene riadattato alla visione dell'interno di un stanza d'albergo. La città di Chicago segnala lo scarto temporale tra antico e moderno, tra il frammento greco e la sua rilettura in lingua inglese. La percezione del tempo propria di Mimnermo, con la sua rassegnata consapevolezza di un'inevitabile fine, viene riproposta nella descrizione di un'altra perdita, quella della natura stessa. Così il sole, nel suo stagliarsi all'orizzonte in tutto il suo splendore, si rivela il bellissimo frutto di una finzione, il prodotto di un pittore che si paragona a un ragazzo nel pieno della sua forza vitale. La natura esiste solo come prodotto artistico, le cui sembianze si avvicinano spaventosamente alla realtà, o almeno abbastanza da illudere e infine deludere il suo osservatore.

Alla costruzione visiva del ricordo devono però aggiungersi altri particolari, di per sé quasi insignificanti. Nel rievocare il gusto della cioccolata, simbolo dell'ambiente esterno (un bar), la percezione sensoriale è accostata alla memoria di una città che ormai non esiste più, Berlino est. Il trascorrere delle stagioni e la caducità dell'esistenza rivivono dunque nella mente dell'io lirico, nel suo ricomporre i pezzi di un istante trascorso in un posto che, pur senza muoversi di un millimetro, è sparito per sempre dalle carte geografiche.

Vi sono poi le relazioni, evocate da Mimnermo negli sguardi di fanciulli e donne, che fuggono il poeta invecchiato. Questo particolare è presente in Carson nel carattere prettamente dialogico del componimento. A versi 6 e 11, l'io lirico si rivolge continuamente al suo interlocutore, cercando di riportarne alla memoria i ricordi condivisi. I brevi intercalari che alludono alla presenza di un ascoltatore sono anche il disperato tentativo di rintracciare un ricordo condiviso. Carson rivive così la precarietà dell'esistenza, espressa da Mimnermo nella descrizione delle foglie sull'albero in primavera, attraversando con la mente il ricordo di uno spazio perduto nel tempo. L'elemento visivo, che nel frammento greco è vettore di un'immagine, prende qui forma di frammento di un ricordo, costruito con poche indicazioni geografiche: la stanza di un hotel a Chicago ai tempi in cui l'io lirico dipingeva e una indimenticabile cioccolata bevuta anni prima a Berlino est.

Conclusione

Nella terza e ultima delle Interviste, Mimnermo chiede finalmente alla sua intervistatrice cosa cerchi esattamente con il suo scavare nei particolari più oscuri della sua vita. Lei confessa di essere alla ricerca di informazioni su Nanno. A questa risposta subentra una serie scoraggiante di trattini di sospensione, a segnalare il silenzio improvviso del poeta. Sono solo il preambolo a un'esplosione di parole con la quale Mimnermo inonda la sua ascoltatrice verso la fine del dialogo. Il poeta finisce per definirsi un bugiardo per la sua incapacità di fornire risposte certe, fatti comprovati, 'una fine al racconto'(14) così come solo i narratori sanno fare. Di fronte a questa confessione a lei non resta che invitarlo davanti al fuoco. I due restano l'uno accanto all'altro, consapevoli che l'unico elemento reale in quell'istante sia la loro reciproca vicinanza.

I: Ma

M: No

I: Io volevo conoscerti

M: Io volevo molto di più(15)

Eugenia Nicolaci

Note.

(1) A. Carson, *Plainwater*, Vintage Contemporaries, New York 1995, pp.18-20. Le traduzioni dall'originale inglese sono mie. Presso Donzelli Editori è uscita la traduzione italiana dell'ultima sezione dell'opera, "The Anthropology of Water": A. Carson, *Antropologia dell'Acqua, Riflessioni sulla Natura Liquida del Linguaggio*, a cura di, A. Anedda, E. Biagini, E. Tandello, Donzelli Editore, Roma 2010.

(2) Cfr. L. Jansen, "The Gift of residue," in L. Jansen, a cura di, *Carson/Antiquity*, Bloomsbury Academic, London 2021, pp. 75-88.

(3) Cfr. S.M. Eccleston, "Fancies of Mimnermos in Anne Carson's "The Brainsex Paintings,"" in B.M. Rogers B.E. Stevens, a cura di, *Classical Traditions in Modern Fantasy*, Oxford University Press, Oxford 2016.

(4) Cit. G. Steiner, *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language of Revolution*, Atheneum, New York 1976, p. 11.

(5) Nessun elemento del testo ci permette di stabilire l'identità e il sesso dell'intervistatrice (il testo inglese riporta la semplice abbreviazione «I» di «Interviewer»). La scelta di pensare a lei come a una donna è legata in parte a un automatico accostamento con la figura della stessa Anne Carson, in parte a ragioni di carattere storico. C'è una lunga tradizione di traduttrici dal latino e dal greco nel mondo anglosassone. Si tratta di

donne, per lo più figlie, mogli, sorelle di chierici, benestanti, o intellettuali. Il loro desiderio di tradurre non era mosso da interessi culturali o ambizioni personali, ma da un sin troppo umile piacere personale. Molte di queste figure sono passate alla storia nel quasi completo anonimato, proprio come questa moderna intervistatrice di Mimnermo. Su questo tema cfr. il cap. 'For Myne Owne Onely Exercyse': Women Classical Traslators, in J. Balmer, *Piecing Together the Fragments: Translating Classical Verse, Creating Contemporary Poetry*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 41-56.

(6) Cfr. il testo in *Lirici Greci*, trad. R. Cantarella, Rizzoli, Milano 1993: «Elios invero fatica ebbe in sorte per tutti i giorni / né mai riposo alcuno esiste / per i cavalli e per lui, poi che Aurora dita-di-rosa, / lasciato Oceano, in cielo sia salita: / e lo porta sui flutti il bellissimo letto / cavo, costruito dalle mani di Efesto, / di oro prezioso, alato, sul fiore dell'acqua / mentre dorme, rapido dalla regione delle Esperidi / alla terra degli Etiopi; dove il celere carro e i cavalli / stanno, fin che Aurora giunga, figlia del mattino. / Allora sale sul suo carro il figlio di Iperione.»

(7) *Idibem*.

(8) A. Carson, *Plainwater*, cit., pp. 12-17.

(9) Trad: 'Il ricollocamento delle sostanze che ci possiedono in quanto esseri umani è il suo tema. La gente lo chiama edonismo.' Cfr. A. Carson, *Plainwater*, cit., p. 12.

(10) Cfr. A. Carson, *Plainwater*, cit., p. 23. Il testo originale presenta un gioco di parole tra i verbi *dismember* e *remember*.

(11) Cfr. A. Carson, *Men in the Off Hour*, Cape Poetry, London 2000.

(12) Cit. A.C. Purves, *Space and Time in Ancient Greek Narrative*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 1.

(13) In questo passo, il guerriero alleato dei Troiani Glauco risponde alla domanda postagli dal greco Diomede sulle origini della sua stirpe. Cfr. Omero, *Iliade*, VI, vv. 145-149, trad. G. Cerri, Rizzoli, Milano 2021: «Maganimo figlio di Tideo, perché mi chiedi la stirpe? / Tal e quale la stirpe delle foglie è la stirpe degli uomini; / Le foglie, il vento ne sparge molte a terra, ma rigogliosa la selva / altre ne germina, e torna l'ora della primavera: / così anche la stirpe degli uomini, una sboccia e l'altra sfiorisce.»

(14) A. Carson, *Plainwater*, cit., p. 26.

(15) *Idibem*, p. 26.

“HERE”: LA NATURA NELLA POESIA DI PHILIP LARKIN

1. *All Aboard the Gravy Train*

Quando nel 1952 Kingsley Amis scrive a Philip Larkin per proporgli di partecipare a una raccolta di poesie che ironizza sullo stile del *Movement*, Larkin risponde con un testo intitolato *Poetry of coming back*. La raccolta – pubblicata solo nel 2000 – avrebbe dovuto intitolarsi *All Aboard the Gravy Train: Or, Movements among the Younger Poets*, e comprende testi parodici e autoparodici (giacché gli stessi Amis e Larkin vi partecipano) nei quali si parla di viaggi in treno. L'autoparodia di Larkin inizia con questi versi:

The local snivels through the fields:
I sit between felt-hatted mums
Whose weekly day-excursion yields
Baby-sized parcels, bags of plums,
And bones of gossip good to clack
Past all the seven stations back.(1)

I viaggi in treno, in effetti, sono presenti in svariate poesie di Larkin: ad esempio *I Remember, I Remember, Here, Dockerey and Son, The Whitsun Weddings*; inoltre un viaggio in treno viene descritto nel romanzo *Jill* (1946). Affacciarsi al finestrino di un treno sembra una delle situazioni più adatte al soggetto delle poesie di Larkin: dal treno si può osservare come cambia il paesaggio naturale, ma si scorgono anche uomini e donne di quella *middle class*, sia urbana sia rurale, che a Larkin interessa rappresentare. La descrizione del paesaggio permette a chi scrive di inserire anche se stesso nel testo, pur mantenendo una posizione distaccata rispetto a ciò che viene descritto(2).

In alcuni casi i viaggi di Larkin si concludono in un luogo solitario e scarsamente antropizzato; a quel punto il viaggiatore si ferma a osservare il cielo. Potrebbe sembrare una situazione tipicamente romantica, nella quale la natura suggerisce una forma di trascendenza al poeta che la osserva. Eppure sappiamo che l'antiromanticismo non è solo un elemento comune a Larkin, Amis, Wain e agli altri poeti del *Movement*(3), ma una caratteristica precipua della poetica di Larkin: «Deprivation is for me what Daffodils were for Wordsworth», si legge in una sua intervista all'«Observer»(4). Che ruolo ha, dunque, la natura descritta in poesie come *Here* e *The Whitsun Weddings*?

Nelle pagine che seguono considererò poesie nelle quali è presente questo tipo di osservazione del paesaggio, in particolar modo tratte da *The Whitsun Weddings*, perché mi sembra siano emblematiche dell'idea di natura di Larkin, che è molto distante da quella romantica. Larkin non crede nella corrispondenza fra uomo e natura, né in un misterioso linguaggio naturale da decifrare. Quando evoca elementi naturali – in particolare il cielo, come vedremo – mostra il proprio agnosticismo verso la presenza di forze trascendenti. Il cielo, in un certo senso, è l'ultimo confine del Romanticismo, perché potrebbe tradire un desiderio metafisico: non è il caso della poesia di Larkin.

2. «*And that will be England gone*»

Here è la poesia con cui si apre *The Whitsun Weddings* (1964). Consideriamone il testo completo:

Swerving east, from rich industrial shadows
And traffic all night north; swerving through fields
Too thin and thistle to be called meadows,
And now and then a harsh-named halt, that shields
Workmen at dawn; swerving to solitude
Of skies and scarecrows, haystacks, hares and pheasants,
And the widening river's slow presence,

5

The piled gold clouds, the shining gull-marked mud,

Gathers to the surprise of a large town:
 Here domes and statues, spires and cranes cluster 10
 Beside grain-scattered streets, barge-crowded water,
 And residents from raw estates, brought down
 The dead straight miles by stealing flat-faced trolleys,
 Push through plate-glass swing doors to their desires –
 Cheap suits, red kitchen-ware, sharp shoes, iced lollies, 15
 Electric mixers, toasters, washers, driers –

A cut-price crowd, urban yet simple, dwelling
 Where only salesmen and relations come
 Within a terminate and fishy-smelling
 Pastoral of ships up streets, the slave museum, 20
 Tattoo-shops, consulates, grim head-scarfed wives;
 And out beyond its mortgaged half-built edges
 Fast-shadowed wheat-fields, running high as hedges,
 Isolate villages, where removed lives

Loneliness clarifies. Here silence stands 25
 Like heat. Here leaves unnoticed thicken,
 Hidden weeds flower, neglected waters quicken,
 Luminously-peopled air ascends;
 And past the poppies bluish neutral distance
 Ends the land suddenly beyond a beach 30
 Of shapes and shingle. Here is unfenced existence:
 Facing the sun, untalkative, out of reach.(5)

Il contenuto di *Here* potrebbe essere riassunto in una sola frase: il poeta descrive il paesaggio che vede dal treno mentre sta andando in una città del Nord-Est dell'Inghilterra, Hull, quindi si sofferma sulla spiaggia deserta di Holderness. Si può aggiungere qualche altro dettaglio: Hull è la città dove Larkin ha lavorato come bibliotecario per gran parte della sua vita; non è né grande né piccola, ma decisamente provinciale, nonché lontana dai centri inglesi maggiori. Holderness è un sobborgo di Hull, un'area quasi deserta sulla costa del mare del Nord. Chi scrive è su un treno e si affaccia a un finestrino; inizialmente osserva la campagna, mentre il treno devia fra campi e pascoli («fields» and «meadows»), poi si stupisce di notare una città abbastanza grande («Gathers to the surprise of a large town»), cioè Hull, e ne osserva l'architettura e gli abitanti; infine il suo sguardo si sposta su periferie isolate, che terminano su una spiaggia deserta («Ends the land suddenly beyond a beach»). Di fronte al mare, il poeta sembra vivere una di quelle situazioni di corrispondenza con la natura alle quali accennavamo; la figura dell'artista in solitudine davanti alla natura incontaminata, d'altronde, è tipica del Romanticismo. Per capire come Larkin in realtà si discosti da questo *topos*, vale la pena di soffermarci con più attenzione sul testo.

Here è divisa in quattro strofe, nelle quali vengono descritti tre tipi di paesaggio: la campagna nella prima, la città nella seconda e nella terza, la spiaggia del Mare del Nord tra la fine della terza e la quarta. Tra campagna e città non c'è contrapposizione, o comunque non c'è preferenza per il mondo contadino. Altri testi di Larkin possono lasciare il dubbio che la campagna sia descritta come un polo positivo, in opposizione al presente in cui il mondo rurale sta scomparendo: è il caso di *Going, Going, How Distant, At Grass, MCMXIV*. In *Going, Going*, ad esempio, ai giovani al bar ansiosi di progresso («Their kids are screaming for more – / More houses, more parking allowed, / More caravan sites, more pay»)(6) e agli annunci sui giornali, che promettono sovvenzioni («Grey area grants!»)(7) per chi sposta i propri affari nelle valli ancora disabitate («[...] move / Your works to the unspoiled dales»)(8), corrisponde un senso di perdita da parte di chi scrive:

For the first time I feel somehow
 That it isn't going to last,

That before I snuff it, the whole
Boiling will be bricked in
Except for the tourist parts –
First slum of Europe: a role
It won't be so hard to win,
With a cast of crooks and tarts.

And that will be England gone,
The shadows, the meadows, the lanes,
The Guildhalls, the carved choirs.(9)

La scomparsa del mondo contadino («The shadows, the meadows, the lanes») evoca la nostalgia per un mondo culturale ormai estinto («And that will be England gone»), lo stesso che viene rimpianto in *MCMXIV* («Never such innocence,/ [...] Never such innocence again»), ovvero quello dell'Inghilterra prima della guerra(10). Larkin inizia a scrivere negli anni Quaranta, ma sono gli anni Cinquanta e Sessanta il suo periodo più creativo: diventa davvero un poeta (anche se forse avrebbe provato una forma di ritrosia, pensando a se stesso in questi termini)(11) nei decenni del dopoguerra e del boom economico, quando assiste a una repentina e ineludibile trasformazione socio-culturale; è comprensibile, dunque, che la perdita del mondo rurale prebellico (e dunque l'immagine dell'Inghilterra «First slum of Europe») faccia parte del suo immaginario. Eppure, sarebbe sbagliato considerarlo un reazionario nostalgico. Senz'altro l'uomo Philip Larkin è stato un conservatore; tuttavia il poeta Philip Larkin non è stato un cantore dei tempi andati. Idealizzare il passato, dal suo punto di vista, sarebbe un modo di autoilludersi, così come riversare tutte le proprie speranze sul futuro, perché le scelte umane sono limitate(12), e l'unica cosa certa è la caducità dell'esistenza.

La descrizione della natura ribadisce quello che potremmo definire l'agnosticismo di Larkin. Sogni e frustrazioni sono fallaci – come il successo passato dei cavalli da corsa in *At Grass* –; il mondo naturale, con le sue leggi biologiche universali e i suoi cicli eterni, sembra ricordare che tutto è destinato ad esaurirsi con il passare del tempo. In questo senso poesie come *At Grass* e *The Trees*, dove la descrizione della natura sembra quasi idillica, sono più ambigue di quel che sembra. In *The Trees* (da *High Windows*) il verde degli alberi che sbocciano in primavera ha qualcosa di luttuoso («Their greenness is a kind of grief»)(13); la continua rinascita naturale è solo una illusione, quasi un inganno («Their yearly trick of looking new»)(14), perché in realtà anche le piante muoiono («Is that they are born again / And we grow old? No, they die too»)(15). In *At Grass* i cavalli trascorrono una vita anonima e fredda(16), anche se un tempo i loro nomi erano famosi e le loro corse animavano i pomeriggi di giugno, riempiendo il cielo di grida e di entusiasmo. È impossibile dire se fossero più felici allora, o se la loro vita nel presente sia più serena («Or gallop for what must be joy»)(17), e probabilmente non ha senso chiederselo(18).

Nulla resta del passato, l'età è inarrestabile – la vecchiaia, d'altronde, è un altro tema ricorrente nei libri di Larkin. La vecchiaia e il passare del tempo sono un monito perenne contro le illusioni, come la natura. Il cielo è sempre lo stesso, scrive Larkin in *Triple Time* (da *The Less Deceived*), anche se nel presente («A time traditionally soured, / A time unrecommended by events»)(19) può apparire così mite risultare piatto («This sky to blandness scoured»)(20); domani quel cielo sarà il passato, pieno di occasioni mancate e illusioni sprecate:

And on another day will be the past,
A valley cropped by fat neglected chances
That we insensately forbore to fleece.
On this web lame our last
Threadbare perspectives, seasonal decrease.(21)

In conclusione, «Things are tougher than we are, just / As earth will always respond / However we mess it about» (da *Going, Going*)(22). La natura rimane sempre uguale (come il cielo di *Triple Time* e il mare del finale di *Here*); l'osservazione del paesaggio spesso si conclude constatando che tutto è destinato a deteriorarsi e a morire («[...] our last / Threadbare perspectives, seasonal decrease»).

3. «A cut-price crowd»

La natura, dunque, non ha nulla di idillico. Tornando a *Here*, quando il treno devia verso est e si scorgono i campi intorno a Hull («Swerving east» è l'incipit della poesia), quei campi sono tutt'altro che perfetti («Too thin and thistled to be called meadows»); arrivare in campagna vuol dire entrare nella solitudine delle vite contadine («[...] swerving to solitude / Of skies and scarecrows, haystack, hares and pheasants»), nel fango calpestato dai gabbiani («[...] the shining gull-marked mud»).

La città, d'altronde, non è intrinsecamente negativa. La vita urbana è uno dei soggetti preferiti di Larkin, e spesso viene descritta attraverso un lungo elenco di particolari. Nelle sue poesie la città è sempre una sineddoche – la posizione del viaggiatore che si affaccia al finestrino di un treno si presta particolarmente a questo tipo di prospettiva. In *Here* lo sguardo parte dall'alto (come in altri testi di Larkin), nota le cupole e le statue di una cattedrale, le cime di alcune gru; poi si allarga e arriva alla strada, al fiume, infine agli abitanti della città di provincia, che trascinano carrelli dentro un ipermercato («And residents from raw estates, brought down / The dead straight miles by stealing flat-faced trolleys/ Push through plate-glass swing doors to their desires»). In questo caso la sineddoche riguarda le persone stesse, descritte attraverso gli oggetti che desiderano («Cheap suits, red kitchen-ware, sharp shoes, iced lollies, / Electric mixers, toasters, washers, driers»).

La folla a metà prezzo («a cut-price crowd») della provincia inglese viene descritta con toni e prospettiva simile in altre poesie, ad esempio *How distant* e *The Whitsun Weddings*. Larkin non esita a mostrarne le illusioni e le meschinità, ma lo fa sempre con tono ironico, mai con disprezzo(23). Larkin era un bibliotecario, e si identificava con i lavoratori dell'Inghilterra del dopoguerra – con il loro stile di vita modesto e con il loro materialismo pragmatico:

My job as University Librarian is a full-time one, five days a week, forty-five weeks a year. [...] My life is as simple as I can make it. Work all day, then cook, eat, wash up, telephone, hack writing, drink and television in the evenings. I almost never go out.

[...]

The whole of British post-war society is based on the assumption that economic security is an advantage to everyone. Certainly *I* like to be economically secure.(24)

Il viaggiatore del treno non è mai nel mezzo della folla: non accade in *Here*, né *I remember, I remember*, né in *The Whitsun Weddings*. Nella poesia che dà il titolo alla raccolta del 1964 Larkin ritrae se stesso intento a leggere un libro, e inizialmente non nota i festeggiamenti di un matrimonio («At first, I didn't notice what a noise / The weddings made»)(25), che confonde con il rumore di facchini («I took for porters larking with the mails, / And went on reading»)(26). Quando capisce di cosa si tratta, si affaccia al finestrino per guardare meglio («[...] Struck, I leant / More promptly our next time, more curiously»)(27) e osserva le ragazze agghindate, i familiari che urlano, il corteo nuziale. Come in *Here*, le persone sono descritte attraverso un elenco di particolari che riguardano il loro abbigliamento, ma in realtà alludono ai loro desideri: le ragazze non sono semplicemente vestite alla moda, bensì «in parodies of fashion, heels and veils»(28); indossano guanti di nylon e bigiotteria – dove la presenza non di reali gioielli, bensì di «jewellery-substitutes»(29) tradisce la velleità di apparire per quel che non si è, l'ambizione di imitare i lussi di chi appartiene a una altra classe sociale, anche se solo per un giorno. Ciononostante, sia in *The Whitsun Weddings* sia in *Here*, le persone osservate mantengono una forma di decoro («urban yet simple»). Gli abitanti di Hull, la folla a metà prezzo, vengono ritratti attraverso le merci che cercano di accaparrarsi in un supermercato, ma la loro esistenza non è priva di dignità.

Larkin ironizza di continuo sulle illusioni; la sua opera è piena di osservazioni icastiche sugli oggetti che popolano le case delle persone, e che spesso rivelano le loro ambizioni sociali o le loro abitudini stereotipate da classe media (si pensi alla casa di *Ms Bleaney*). Eppure, la loro vita quotidiana è ciò che più gli interessa rappresentare nei suoi libri. In *Toads*, una poesia della seconda raccolta (*The Less Deceived*), dopo aver usato la metafora di un rospo per lamentarsi del proprio lavoro, Larkin ammette di non voler lasciare quel lavoro, perché non è nella sua natura rinunciare

alla prospettiva della pensione e del benessere: «But I know, all too well, that's the stuff / That dreams are made on: // For something sufficiently toad-like / Squats in me, too»(30).

Dopo la panoramica sui suoi abitanti, nella terza strofa di *Here*, Larkin continua a descrivere la città di Hull come se fosse vista dal finestrino di un treno, attraverso pochi particolari significativi: ad esempio il museo della schiavitù, il consolato, i negozi di tatuaggi, il porto che diffonde odore di pesce («Whitin a terminate and fishy-smelling / Pastoral of ships up streets»), le periferie fatte di palazzi costruiti a metà («mortgaged half-built edges»). Sono aspetti realistici, che in alcuni casi contraddistinguono la città ancora oggi, in altri rimandano a un momento preciso della sua storia: il porto di Hull dà sul Mare del Nord, ed è tuttora un punto importante per il commercio del pesce in Inghilterra; all'inizio degli anni Sessanta (la poesia è del 1961) Hull era in fase di espansione, con alcuni quartieri ancora in costruzione – ecco perché l'immagine dei palazzi costruiti a metà. Hull non è mai nominata, eppure il titolo della poesia crea un legame inequivocabile tra l'ambiente descritto nel testo e la biografia del poeta: *Here* non è la descrizione di una città inglese del Nord-Est e della campagna circostante, bensì il ritratto del luogo in cui chi scrive la poesia vive in quel momento – Larkin ha abitato a Hull per trent'anni, dal 1955 fino alla morte, ma nel momento in cui scrive *Here* si è trasferito solo da qualche anno. Il titolo, dunque, suggerisce familiarità con il paesaggio.

4. «Unfenced existence»

Nonostante sia uno scenario familiare, però, quella descritto in *Here* è anche un paesaggio ultimo («terminate»), nel senso di vicino a un limite. Il limite è innanzitutto geografico: Hull è sul mare del Nord, ed è difficile da raggiungere perché lontana dalle rotte principali dei trasporti inglesi; Holderness è ancora più isolata(31). All'inizio degli anni Sessanta, Hull è una città dove arrivano solo «salesmen and relations», commercianti e parenti di chi già vive nei dintorni. Per questo le sue periferie sono in realtà «isolate villages», borghi solitari.

A questo punto Larkin unisce la terza e la quarta strofa della poesia attraverso uno dei suoi tipici *enjambement* marcati: «where removed lives / loneliness clarifies». È uno dei versi più belli di tutta la sua opera: lo sguardo si allontana oltre i quartieri semiabbandonati e oltre i campi, fino a zone isolate, dove la solitudine fa luce su vite rimosse(32). Segue il primo punto fermo dopo venticinque versi – le prime tre strofe, da un punto di vista sintattico, formano un unico periodo. Quando si arriva a Holderness lo sguardo del viaggiatore si interrompe, e alla panoramica dall'alto fa seguito la descrizione dall'interno. La preposizione «Here» si ripete tre volte nell'ultima strofa, come a rimarcare ancora che chi scrive si trova all'interno del paesaggio descritto.

Negli ultimi versi aumenta l'impressione che la poesia esplori un limite dello spazio e dell'esperienza. Nel giro di poche frasi sono concentrate svariate parole che indicano una separazione dal mondo urbano e affollato descritto poco prima: «Loneliness», «silence», «unnoticed», «Hidden», «distance», «Ends», «beyond», «out of reach». Il silenzio è così forte, che sembra bruciare come una ondata di calore («[...] Here silence stands / Like heat», di nuovo con un *enjambement* marcato). La terra termina su una spiaggia deserta, e lo fa “all'improvviso”: la scelta di «Ends» ricorda quella di «meet» all'inizio di *The Whitsun Weddings*, dove un luogo probabilmente identico o poco distante da quello di *Here* – *The Whitsun Weddings* descrive il viaggio in treno da Hull a Londra, mentre in *Here* Hull è il punto di arrivo – viene presentato con il verso «Where sky and Lincolnshire and water meet»(33). Scrivendo che gli elementi naturali “si incontrano”, Larkin li pone in una prospettiva diversa rispetto agli altri oggetti ed elementi della folla urbana o della campagna: questi ultimi si trovano casualmente vicini, coesistono in un elenco di ciò che il poeta osserva dal treno; il cielo, la terra e l'acqua sono al di sopra di questo elenco, e in qualche modo si uniscono(34).

Nell'ultima strofa di *Here* sono presenti gli stessi elementi naturali («air», «waters», «lands»), con l'aggiunta del sole («sun»); in questo caso i verbi sono «stands», «quicken», «ascends» e «Ends», e fra questi l'ultimo è il più importante. La terra termina improvvisamente: la scelta di «Ends» e dell'avverbio «suddenly» si allinea a quella di «the surprise» del verso 9, e ribadisce che il paesaggio è visto dalla prospettiva dal viaggiatore, il quale nota il repentino cambiamento del

panorama e l'avvicinarsi degli elementi naturali. Nel finale di *Here* c'è un paesaggio quasi da fine del mondo: solo qui è possibile l'esistenza autentica («Here is unfenced existence»), oltre le convenzioni sociali, che di fatto coincide con il silenzio e la solitudine («Facing the sun, untalkative, out of reach»).

Come già accennato, nelle poesie di Larkin spesso viene descritto un soggetto isolato davanti a un ambiente naturale. Larkin, d'altronde, non ha mai fatto mistero della propria misantropia, tanto da renderla quasi un *cliché* su cui fare consapevolmente dell'ironia:

I don't want to sound falsely naïve, but I often wonder why people get married. I think perhaps they dislike being alone more than I do. Anyone who knows me will tell you that I'm not fond of company. I'm very fond of people, but it's difficult to get people without company. (35)

Anche la città di Hull è apprezzata proprio perché lontana dal caos umano:

I don't really notice where I live: as long as a few simple wants are satisfied – peace, quiet, warmth – I don't mind where I am. As for Hull, I like it because it's so far away from everywhere else. On the way to nowhere, as somebody put it. It's in the middle of this lonely country, and beyond the lonely country there's only the sea. I like that. (36)

Al desiderio di solitudine, inoltre, è dedicato un testo di *The Less Deceived*. Si intitola *Wants*, ed è una poesia breve, che vale la pena trascrivere:

Beyond this, the wish to be alone:
However the sky grows dark with invitation-cards
However we follow the printed directions of sex
However the family is photographed under the flagstaff –
Beyond all this, the wish to be alone.

Beneath it all, desire of oblivion runs:
Despite the artful tensions of the calendar,
The life insurance, the tabled fertility rites,
The costly aversion of the eyes from death –
Beneath it all, desire of oblivion runs. (37)

Aldilà di tutto – oltre gli impulsi sessuali, le convenzioni familiari e qualsiasi altro rito sociale – c'è sempre il desiderio di oblio e di solitudine. Lo confermano anche i versi finali di *This be the verse*: «Man hands on misery to man. / It deepens like a coastal shelf. / Get out as early as you can, / And don't have kids yourself» (38).

Eppure, la solitudine è anche temuta, perché – esattamente come la contemplazione del paesaggio e dell'orizzonte – non porta ad alcuna forma di trascendenza o salvezza personale. Commentando la poesia di un suo contemporaneo, Andrew Young, Larkin scrive che «To read him is like walking all day without meeting a soul. At the end the silence is intimidating. [...] To walk all day without meeting a soul can be refreshing and restoring. But at last one is glad to get to human kind again» (39). In un'altra poesia da *High Windows*, *Vers de Société*, Larkin immagina un dialogo fra un uomo e una donna già anziani, e ironizza su quanto sia difficile stare da soli: «Funny how hard it is to be alone» (40). Nei versi successivi il dialogo continua, e si legge che:

*All solitude is selfish. No one now
Believes the hermit with his gown and dish
Talking to God (who's gone too); the big wish
Is to have people nice to you, which means
Doing it back somehow.
Virtue is social. [...]* (41)

Tutta la solitudine è egoismo: avere la vicinanza e le premure degli altri è una forma di conforto che ogni essere umano desidera, ma per ottenerla bisogna accettare di ricambiare in qualche modo, e di

vivere secondo un codice sociale imposto dall'esterno. Nessuno ormai crede a profeti ed eremiti, perché non esiste alcuna realtà metafisica («[...] God (who's gone too)»). La scelta della solitudine per Larkin non equivale alla sua idealizzazione, e l'isolamento davanti agli elementi naturali non permette di raggiungere alcuno stato di sublime – l'idea di una elevazione dell'anima di fronte alla contemplazione della natura, invece, è tipica del Romanticismo.

5. *Here*

Torniamo, ancora una volta, sull'ultima strofa di *Here*. Nel trentesimo verso si può notare l'inversione dell'ordine naturale delle parole: il soggetto non precede il verbo, come avviene normalmente nella lingua inglese, bensì è il verbo a precedere il soggetto («Ends the land suddenly»). Lo stesso accade nel finale di una delle poesie più celebri di Larkin, *High Windows*:

Rather than words comes the thought of high windows:
The sun-comprehending glass,
And beyond it, the deep blue air, that shows
Nothing, and is nowhere, and is endless.(42)

Nella prima parte della poesia Larkin ha descritto ciò che gli viene in mente quando vede una coppia di ragazzini e immagina che vadano a letto insieme. Sono spensierati e seguono solo il principio di piacere: questa gli sembra una forma di paradiso, ora che è una persona adulta; si chiede se qualcuno abbia mai pensato la stessa cosa, guardandolo, quarant'anni prima. A quel punto non riesce più a trascrivere i pensieri; gli viene in mente l'immagine di finestre alte e assolate, oltre le quali c'è solo il cielo («deep blue air»), che è infinito, ma non mostra nulla. «Rather than words comes the thought of high windows» (dove il verbo precede il soggetto, come in *Here*)(43): è come se il linguaggio non riuscisse ad esprimere quel tipo di esperienza.

Anche *High Windows*, come *Here*, termina con versi nei quali vengono evocati elementi naturali (il sole e il cielo). La rappresentazione del cielo è molto frequente nella poesia di Larkin: oltre a *Here* e *High Windows*, ad esempio, ricorre in *Triple Time*, *At Grass*, *Dockerey and Son*, *Talking in Bed*, *How Distant*, *Solar*. È stato notato che nelle prime raccolte compaiono spesso cieli umanizzati, sorvolati da aerei o persino bombardati (come in *Street Lamps*, *Planes Passing* e in *Midsummer night*, 1940, che però non è stata pubblicata durante la vita dell'autore)(44).

Il fantasma dei bombardamenti tedeschi segna l'immaginario inglese degli anni Trenta, ed è tipico delle poesie di Auden. L'influenza di Auden su Larkin si fa sentire soprattutto negli anni oxoniensi, tra il 1940 e il 1943. Quando Larkin si allontana da Auden, i cieli delle sue poesie diventano come quelli che abbiamo appena visto: limpidi, infiniti, ma sempre privi di presenza umana. Le poesie più mature, come *High Windows* e *Here*, dimostrano che Larkin è ossessionato dal cielo e dalla luce al pari di altri poeti coevi, ma la «deep blue air» contemplata da Larkin è una barriera, un vuoto. Le finestre di *High Windows* indirizzano lo sguardo verso la luce del sole, come precludendo allo svelamento di qualcosa, ma in realtà non nascondono nulla; il vetro rivela il sole solo perché è trasparente.

Persino il cliché romantico della solitudine in campagna come modo per giungere al sublime viene rifiutato, come abbiamo visto. In molte poesie 'naturali' vengono descritti momenti di transizione (l'autunno, la fine dell'estate, la primavera) o compaiono metafore che alludono all'insufficienza del linguaggio: oltre che in *High Windows*, un altro esempio è in *The Trees*, dove gli alberi che sbocciano sono paragonati a qualcosa che è sul punto di essere detto («Like something almost being said»). Ci sono esperienze che il linguaggio non riesce a rendere appieno, sembra dire Larkin, e allora viene la tentazione di evocare gli elementi naturali; la natura diventa un modo per alludere all'inespresso. Eppure, alla fine il mondo terreno e le vicende umane, per quanto in apparenza futili o spiacevoli – matrimoni, invecchiamento, occasioni mancate, frustrazioni –, sono ciò di cui ha senso parlare in poesia. Larkin ha rivendicato la centralità dell'esperienza per la sua scrittura(45), e non cede mai alla tentazione di una teologia negativa(46). In una pagina dedicata alla poesia di Thomas Hardy, mentre cerca di spiegare perché lo preferisce ad altri autori inglesi, scrive quello

che sembra un autocommento: «He's not a transcendental writer, he's not a Yeats, he's not an Eliot; his subjects are men, the life of men, time and the passing of time, love and the fading of love» (47). Rivolgersi al cielo è quasi il residuo di un bisogno umano di attribuire significato alle cose (48), ma l'esito di questo tentativo è sempre negativo (come ribadito dalle due negazioni consecutive del finale di *High Windows*), dunque è preferibile accettare il presente e vivere –e descrivere, attraverso la poesia – il qui e ora. Le poesie di Larkin si concludono con un richiamo all'umano; la sua ironia ricorda che solo qui, nel panorama a noi più familiare, è possibile vivere in modo autentico, senza illusioni - o meglio, riconoscendo che le illusioni sono ineludibili.

Claudia Crocco

Note.

- (1) Philip Larkin, *The Complete Poems*, edited and with an introduction and commentary by Archie Burnett, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012, p. 292. In questa edizione la poesia è presentata senza titolo; nel commento il titolo viene presentato come una variante presente solo nell'epistolario con Amis. Cfr. Ivi, p. 616.
- (2) Cfr. al riguardo James Naremore, *Philip Larkin's "Lost World"*, in «Contemporary Literature», 3 (1974), pp. 331-344: p. 341. Una lettura più politica del distacco dell'osservatore nella poesia di Larkin c'è in Neil Covey, *Larkin, Distance, and Observation*, in «Modern Language Studies», 3 (1993), pp. 11-25.
- (3) Cfr. al riguardo Blake Morrison, *Against Romanticism*, in *The Movement. English Poetry and Fiction of the 1950s*, Oxford, Oxford University Press, pp. 145-191.
- (4) Philip Larkin, *Required Writing. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, London, Faber and Faber, 1983, p. 47. Sul rapporto fra Larkin e i poeti romantici, e sull'ironia di Larkin al riguardo, cfr. Michael O'Neill, *Fond of What He's Crapping On': Movement Poetry and Romanticism*, in Zachary Leader, edited by, *The Movement Reconsidered. Essays on Larkin, Amis, Gunn, Davie, and Their Contemporaries*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 270-291: pp. 289-291.
- (5) Larkin, *The Complete Poems*, cit., p. 49.
- (6) Ivi, pp. 82-83.
- (7) Ivi, p. 83.
- (8) *Ibidem*.
- (9) *Ibidem*.
- (10) Ivi, p. 61.
- (11) Cfr. Larkin, *Required Writing*, cit., p. 51: «Nowadays you *can* live by being a poet. A lot of people do it: it means a blend of giving readings and lecturing and spending a year at a university as poet in residence or something. But I couldn't bear that: it would embarrass me very much. I don't want to go around pretending to be me».
- (12) Sul problema delle scelte umane e del destino, cfr. Hugh Underhill, *Poetry of departure. Larkin and the power of choosing*, in «Critical Survey», 2 (1989), pp. 183-193.
- (13) Larkin, *The Complete Poems*, cit., p. 76.
- (14) *Ibidem*.
- (15) *Ibidem*.
- (16) L'aggettivo «cold», molto frequente nella poesia di Larkin, compare al secondo verso, e sembra indicare una condizione esistenziale, più che la temperatura esterna: «The eye can hardly pick them out / From the cold shade they shelter in, / Till wind distresses tail and mane; / The none crops grass, and moves about / - The other seeming to look on - / And stands anonymous again» (Ivi, p. 45).
- (17) *Ibidem*.
- (18) Cfr. al riguardo Martin Scofield, *The Poetry of Philip Larkin*, in «The Massachusetts Review», 2 (1976), pp. 370-389: p. 379.
- (19) Larkin, *The Complete Poems*, cit., p. 40.
- (20) *Ibidem*.
- (21) *Ibidem*.
- (22) Ivi, p. 82.
- (23) Cfr. Underhill, *Poetry of departure*, cit., pp. 188-189.
- (24) Larkin, *Required Writing*, cit., p. 57 e p. 61.
- (25) Larkin, *The Complete Poems*, cit., p. 57.
- (26) *Ibidem*.
- (27) *Ibidem*.

- (28) *Ibidem*.
- (29) *Ibidem*.
- (30) Ivi, p. 38.
- (31) La situazione di Hull oggi è molto diversa, perché la città si raggiunge più facilmente da Londra e dagli altri centri del Sud: cfr. al riguardo Derek Spooner, *Places I'll Remember...Larkin's Here*, in «Geography», 77, 2 (1992), pp. 134-142.
- (32) L'espressione «removed lives» rimane ambigua: potrebbe essere una allusione a persone morte, oppure alle vite di chi si nasconde nella solitudine delle periferie isolate.
- (33) Larkin, *The Complete Poems*, cit., p. 56.
- (34) Cfr. G. J. Finch, *Larkin, Nature and Romanticism*, in «Critical Survey», 1 (1991), pp. 53-60: p. 54: «Sky, Lincolnshire and water do not simply coexist in an accidental relationship, as do [...] the other casually observed fragments of the mid twentieth century; they actually “meet”».
- (35) Larkin, *Required Writing*, cit., p. 54.
- (36) *Ibidem*.
- (37) Larkin, *The Complete Poems*, cit., p. 32.
- (38) Ivi, p. 88.
- (39) Underhill, *Poetry of departures*, cit., p. 188.
- (40) Larkin, *The Complete Poems*, cit., p. 91.
- (41) *Ibidem*.
- (42) Ivi, p. 80.
- (43) Nelle strofe finali delle due poesie c'è un'altra somiglianza stilistica, ovvero l'uso di aggettivi composti che descrivono la luminosità: «Luminously-peopled air» in *Here*; «sun-comprehending glass» in *The Whitsun Weddings*.
- (44) Nicholas Jenkins, *Auden, Larkin, and the English Question*, in Leader, edited by, *The Movement Reconsidered*, cit., pp. 34-61.
- (45) Cfr. ad esempio Larkin, *Required Writing*, cit., p. 79: «I write poems to preserve things I have seen/thought/felt (if I may so indicate a composite and complex experience) both for myself and for others, though I feel that my prime responsibility is to the experience itself, which I am trying to keep from oblivion for its own sake».
- (46) Cfr. Claudio Giunta, *Su Philip Larkin “The Complete Poems”*, in «claudiogiunta.it», 17 settembre 2012, <http://www.claudiogiunta.it/2012/09/su-philip-larkin-the-complete-poems/>.
- (47) Larkin, *Required Writing*, cit., p. 175.
- (48) Cfr. al riguardo Finch, *Larkin, Nature and Romanticism*, cit., p. 55. Per questo motivo, Finch considera Larkin un post-romantico.

**IL MARE DI MONTALE, ELIOT E VALÉRY.
FIGURA AMBIVALENTE DI UNA POSTURA POETICA E ESISTENZIALE**

Perché «nessun poeta moderno si rivolgerebbe alla luna col famoso interrogativo “che fai tu luna in ciel”»(1)? Forse perché il ruolo degli oggetti e degli elementi del paesaggio è cambiato, e la natura non può più essere personificata e apostrofata. Oppure perché l’immersione dell’uomo nel paesaggio naturale non ha più i tratti romantici di una contemplazione malinconica della sua più intrinseca inadeguatezza. E forse è addirittura l’uomo a non cercare più risposte che è ormai sicuro di non poter ottenere dagli elementi naturali.

Certo, nel luglio del 1969 il rapporto tra l’uomo e la luna si trasforma: la figura emblematica dell’approccio romantico alla natura diventa rappresentativa della nuova capacità di conoscenza e appropriazione antropocentrica. Ma la sentenza gnomica di Montale ha anche implicazioni strettamente poetiche: coerente con l’attitudine di depistaggio del poeta, i cui scritti mettono sistematicamente a distanza le sue più intime influenze, l’affermazione sembra inserire Montale all’interno di un gruppo di poeti moderni, che istituirebbero un rapporto con la natura molto diverso da quello tradizionale. È vero che già nella prima metà del Novecento la poesia non può identificarsi né nell’idillio bucolico né nell’amara condanna della ‘madre-matrigna’. Ma chi sono questi ‘poeti moderni’ secondo Montale? E come trattano la natura, se non rivolgendole interrogativi esistenziali?

Il classicismo moderno e il rapporto tra uomo e natura

La modernità e il rapporto tra poesia e natura sono questioni che Montale affronta fin dagli inizi della sua produzione poetica, dovendo prendere posizione rispetto alle esperienze di Carducci, Pascoli e D’Annunzio, così come all’estetica di Ungaretti e di Croce. Nel costruire la sua poetica, Montale si inserisce nella dimensione europea del classicismo moderno: la critica(2) ha approfondito l’intreccio di influenze malcelate che legano Montale a poeti-critici come Paul Valéry e T. S. Eliot ed è riuscita a stabilire quanto debba a tali ispirazioni il celeberrimo «classicismo *sui generis* e quasi paradossale»(3). Ed è proprio questa poetica europea del primo Novecento che vorremmo interrogare nel suo rapporto con la natura: al di là dei depistaggi e delle prese di posizione – talvolta obbligate, talvolta da contestualizzare – rispetto alla lirica tradizionale, Paul Valéry, T. S. Eliot e Eugenio Montale sono rappresentativi di concezioni della lingua, del pensiero e del mondo che ci sembrano poter arricchire la riflessione sul rapporto tra poesia e natura dei primi decenni del secolo scorso.

In effetti, le poetiche dei tre autori dagli anni dieci agli trenta sono accomunate da un rapporto dialettico con la tradizione e da una concezione del linguaggio che ne fa l’unico strumento, imperfetto, per cantare quella «diretta apprensione sensibile del pensiero»(4) cara a Eliot. Questa postura implica la necessità di «unire in sé, alle virtù spontanee di un poeta, la sagacità, lo scetticismo, l’attenzione, la facoltà ragionante di un critico»(5): solo così, questa poesia che «nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione»(6), può tendere verso l’oggettivazione della materia, verso «l’arte incarnata nel mezzo espressivo, verso la passione diventata *cosa*»(7). Vorremmo dunque chiederci che ruolo tali poetiche possano riservare alla natura: se la dimensione classica integra la tradizione per rimodellarla dall’interno, come si modifica l’eredità del rapporto uomo-natura? Se il linguaggio incarna e oggettiva ciò che percepiscono i sensi, che possibilità di comprensione ed espressione del mondo sono offerte (o negate) al poeta in quanto uomo? E la natura è ancora in grado di generare una riflessione filosofica e esistenziale, in una poesia che intreccia sensi ed intelletto?

Se la prospettiva comparatistica offre nuove analisi ed interpretazioni stimolanti, non riduce certo l’ampiezza di tali questioni, che si estende ben al di là delle possibilità del presente articolo. Fortunatamente, un elemento naturale ci sembra risaltare, nell’opera di Valéry, Eliot e Montale, contemporaneamente come tema centrale delle tre poetiche e come emblema della loro concezione del rapporto uomo-natura: il mare assume il ruolo di elemento paesaggistico onnipresente, di

tematica poetico-filosofica e di incarnazione di problematiche e ambiguità intrinseche al classicismo moderno. Si tratterà dunque di analizzare le diverse sfaccettature e i diversi ruoli che il mare assume nella poesia di Valéry, Eliot e Montale, in quanto ambiente naturale e allegoria esistenziale e metapoetica(8).

Il mare come paesaggio: dalla contemplazione all'immersione, dalla fusione al naufragio

Il legame biografico dei tre poeti con il mare è indiscutibile: se Eliot spazia dal paesaggio marittimo del New England a quello dell'Inghilterra, Valéry e Montale hanno un rapporto intimo con la costa ligure. Questi ultimi associano la loro infanzia alla Liguria marittima e ai suoi paesaggi, da Genova alle Cinque Terre, e l'affetto di Valéry per il mar Mediterraneo si estende fino a Sète, la sua città natale.

Se a partire dalla seconda raccolta Montale integra alle sue ispirazioni poetiche il tema del viaggio e una certa dimensione europea, gli *Ossi di seppia* sono radicati in Liguria: da Genova alla casa di famiglia a Monterosso, dal meriggio sul mare agli scogli, alle piante marittime, alle barche, fino ai tecnicismi linguistici. La poetica di Valéry, invece, depura il linguaggio e allontana la materialità tecnica montaliana: il mare è meno concreto, ma non solo è l'unico elemento paesaggistico a farsi costante nella sua opera, ma soprattutto è lo sfondo indispensabile di poesie emblematiche come *Le Cimetière marin* e *La Jeune Parque*. Ma se il *cimitero marino* è quello di Sète e il mare che genera il canto esistenziale è il Mediterraneo, la spiaggia della Parca è atemporale, e il paesaggio marittimo di *Eupalinos* neutro e generalizzante. Il legame tra paesaggio marittimo biografico e poetico è ancora più labile e implicito in T. S. Eliot: il fascino per il mare, che impregna tutta la sua opera, nasce in parte dalle esperienze di viaggio e dalla dimensione di scambio e di interconnessione che offre l'oceano, ma la sua poetica privilegia la portata mitica, allegorica e intertestuale del tema.

Essenziale in tutte e tre le poetiche, questo elemento naturale, biografico e personale, assume ovviamente forme specifiche, da analizzare in un primo tempo attraverso le diverse declinazioni del paesaggio marittimo.

Nelle poesie in cui il mare è l'elemento fondamentale del paesaggio, l'elemento naturale sembra sempre evocato in relazione all'uomo – che esso sia l'io poetico o un altro personaggio –, e che il loro rapporto assuma forme molto diverse: dal canto di una contemplazione statica del paesaggio marino all'immersione dell'io fino alla fusione panica con l'onda; dalla rappresentazione mentale della navigazione all'evocazione del naufragio, dell'annegamento, della corrosione che l'uomo subisce da parte del mare.

Quasi tutte le poesie di *Ossi di seppia* sono ambientate in un paesaggio marittimo esplicitamente ligure o almeno mediterraneo: la contemplazione dell'io si trasforma in un canto descrittivo più che evocativo, in cui il mare è molto spesso accompagnato dal sole, dal vento, e dalle piante che ne subiscono gli effetti. Talvolta questo paesaggio è trasfigurato dallo spessore temporale, che lo rende primitivo come in *Fine dell'infanzia* o ne restituisce l'evoluzione temporale come in *Flussi* o in *Clivo*. Ma è in *Mediterraneo* che la contemplazione dell'io poetico, affascinato e allo stesso tempo intimorito dal mare, dà vita al paesaggio fondamentale della poetica montaliana. I primi cinque componimenti della sezione-poemetto costruiscono la presenza concreta, imponente e trascinate del mare, come a rinforzare il paesaggio che già si era cantato negli 'ossi brevi'. Nel primo componimento, l'io ha «il capo reclinato»(9), come colui che riflette, assorbe la natura circostante attraverso i sensi e contempla. A partire dal componimento successivo, il mare diventa contemporaneamente paesaggio e destinatario del discorso dell'io, che gli si rivolge per comunicargli da un lato le sensazioni e riflessioni che suscita in lui, e dall'altro i ricordi delle esperienze vissute al suo fianco. Quindi la contemplazione si fa presto immersione dell'io nel paesaggio: immersione sensibile, nel presente e nel passato del ricordo che si fa presenza oggettuale.

L'incipit del *Cimetière marin* ci sembra presentare un rapporto analogo tra il paesaggio e l'io: questo movimento fluido e quasi impercettibile dalla contemplazione del mare all'immersione sensibile dell'io. Come nei primi componimenti di *Mediterraneo*, il paesaggio è costruito

poeticamente attraverso l'evocazione di elementi precisi e riconoscibili: i pini, la schiuma, lo scintillio del sole sull'acqua. Il «lungo sguardo» dell'io su questa «massa di calma»(10) è una ricompensa, la possibilità di annullare il tempo e trasformare il sogno in conoscenza. E qui come negli *Ossi di seppia*, il paesaggio marittimo è esplicitamente legato al sole di mezzogiorno, che però brilla e inebria l'io valeriano, quando invece paralizzava l'io montaliano. È qui, in effetti, che il rapporto tra l'io e il paesaggio del *Cimetière marin* evolve in una direzione che Montale nega: se in entrambi l'immersione sensibile si trasforma presto in immersione intellettuale, l'io valeriano «[si] abbandona a questo brillante spazio»(11), quando invece l'io montaliano, certo «ubriacato dalla voce»(12) del mare, nega la possibilità di una fusione panica, ed «impietr[a]»(13) davanti ad un elemento naturale al quale si sente così legato e, contemporaneamente, così estraneo.

Avremo modo di approfondire la portata allegorica e filosofica dell'immersione intellettuale che esperisce l'io di Montale e di Valéry: per ora vorremmo approfondire queste diverse modalità del rapporto tra l'io e il paesaggio. In effetti, l'abbandono che Valéry introduce nella prima metà del *Cimetière marin* si fa essenziale, amplificandosi, nella *Jeune Parque*: questa poesia dell'autocoscienza presenta anch'essa un paesaggio marittimo, la cui descrizione concreta è sostituita dalla dimensione sensibile dell'immersione, che diventa fusione panica. In due momenti del componimento(14) gli elementi naturali del paesaggio marittimo si esplicitano: sempre in relazione alla presa di coscienza della Parca, alla sua consapevolezza sensibile, alla conoscenza progressiva del suo corpo. Nel paesaggio si intrecciano allora il mare, il sole come nel *Cimetière marin* e in *Mediterraneo*, e il corpo autocosciente dell'io. È come se l'abbandono al paesaggio marittimo circostante, centrale in entrambe le poesie di Valéry, rendesse possibili due evoluzioni opposte: un io-poeta che si abbandona alla perdita di sé, che perde conoscenza, e un io-parca che, proprio nell'abbandono, prende coscienza di sé. Ma in realtà le due direzioni sono più simili di quanto sembri: il risveglio della parca e la *resurrexio* dell'io del *Cimetière* sono entrambi un inno alla riconciliazione della coscienza con la realtà della natura attraverso il corpo, e il mare si fa figura di questo istante di pienezza esistenziale(15).

Contrariamente all'onnipresenza del mare in questi componimenti, le ambientazioni di *The Waste Land* spaziano dal paesaggio urbano al paesaggio marittimo. Tuttavia, l'acqua vi è un elemento centrale: la sua assenza nell'aridità e desolazione della terra è paradossalmente ribadita attraverso un sovraccarico lessicale, dal mare al fiume, dalla pioggia alla «soda water»(16). Per quanto riguarda precisamente il mare, e il rapporto tra l'uomo e il paesaggio marittimo, l'immersione montaliana e la fusione valeryana diventano naufragio e annegamento nel componimento IV del poema. L'annegamento di Phlebas, annunciato già dalla profezia di *The Burial of the Dead*, è cantato in *Death by Water*: questa volta non è l'io poetico ad immergersi nel paesaggio, ma l'uomo, o meglio un marinaio. L'immaginario è quello della navigazione, e il mare sembra essere simbolo di morte più che di vita. In effetti, il tema dell'annegamento è rinforzato da quello del naufragio che apre *The Fire Sermon*: se qui si tratta piuttosto di un fiume, la concezione più diffusa nel poema sembra comunque quella dell'acqua che non dà vita, ma morte. Ma il tema è meno univoco di quanto il titolo del componimento IV lasci pensare: la navigazione assume anche una connotazione positiva alla fine del poema, in cui l'io pesca in riva ad un mare calmo(17). Il mare sembra quindi, in *The Waste Land*, distruttore e allo stesso tempo rigeneratore: forza della natura che l'uomo non può combattere, ma anche paesaggio e strumento in cui può agire, navigare, relazionarsi. La concezione eliotiana, nella nostra prospettiva comparativa, ci sembra dunque proporre un nuovo rapporto uomo-mare: né immersione né fusione, ma azione dell'uomo (marinaio) all'interno di un paesaggio che gli può essere allo stesso tempo familiare e ostile.

Questo immaginario eliotiano si ripresenta, con alcune variazioni, in *Marina*, in cui il paesaggio marittimo è centrale fin dall'ambivalenza del titolo – contemporaneamente la figlia di Pericle, oggetto della ricerca, e il litorale, luogo della ricerca. La descrizione del paesaggio è paradossalmente più concreta e più inafferrabile di quella di *The Waste Land*: se nel poema il mare appare diverse volte, il lessico che ne delinea il paesaggio è oggettuale, ma sparso nei 433 versi. *Marina*, invece, è interamente nutrito del paesaggio marittimo: mari, rive, scogli, isole, pini, navi e prue aprono, chiudono e popolano il componimento. Ma allo stesso tempo il plurale dei nomi e il pronome interrogativo che li precede rendono il paesaggio inconsistente, misterioso, inquietante: l'io-marinaio che agogna la costa e il ritrovamento di sua figlia dà vita a un paesaggio che resta

inaccessibile. Il rapporto tra l'io e il mare è quindi ambiguo: da un lato le sue stesse parole lo immergono in un paesaggio concreto, e dall'altro ne mettono in discussione la presenza e la possibilità.

Questa ambivalenza intrinseca al rapporto tra l'io e il paesaggio ci ricorda l'attitudine dell'io di *Ossi di seppia*, che descrive, nomina, definisce gli elementi della costa ligure, ma che proprio attraverso questa «imponente citazione quantitativa» e «abbondanza dei particolari»(18) mette in dubbio la sua stessa capacità a coglierli, e li situa in esperienze passate, in ricordi, in un presente impossibile. Perduto e inaccessibile, ma – o proprio per questo? – descritto con vivacità, è anche il paesaggio marittimo presentato in *Eupalinos*: Socrate racconta il ricordo di un'esperienza passata e ormai impossibile, perché l'immersione nel paesaggio marino è vissuta da un io adolescente, che si sente capace di vincere il vento e le onde, e perché un tale contatto con il mare implica una corporeità estranea al Socrate del dialogo al presente, nel regno dei morti. La concretezza del paesaggio e il rapporto d'immersione che instaura con l'io avvicinano *Eupalinos* a *Ossi di seppia*, e la dimensione corporea della descrizione è simile a quella delle altre due poesie valéryane. Invece, l'immaginario della navigazione, che si intreccia a quello dell'esperienza sensibile dell'io, sembra molto eliotiano: il mare è evocato nella sua «violenza voluttuosa», ma anche come «immensa distesa liquida» che favorisce il movimento, la relazione, l'interconnessione «dall'Africa all'Attica»(19), tra diverse zone geografiche e spazio-temporali.

Diversi, dunque, gli immaginari che si intrecciano e sovrappongono nel canto del paesaggio marittimo dei tre poeti, diverse le forme di descrizione ed evocazione dell'elemento naturale e diversi i tipi di rapporto tra l'io e il mare. Costante, invece, è l'impossibilità di ridurre il mare a puro elemento paesaggistico.

Il mare come allegoria esistenziale: dalla violenza dell'erosione all'impossibile rigenerazione

O meglio: è il paesaggio stesso che non è mai, nella poesia di Valéry, Eliot e Montale, semplice scenografia. In effetti, dal tipo di rapporto che si instaura tra il mare e l'uomo deriva anche il vero e proprio ruolo dell'elemento naturale. La poetica dei componimenti che abbiamo preso in considerazione attribuisce almeno un'altra funzione al mare come paesaggio: quella di oggetto principale del discorso poetico, o quella di personaggio vero e proprio, attivo, agente di un'azione che l'io – o le sue *personae* – subiscono.

Si è visto come nei passaggi in cui il paesaggio marittimo è oggetto della contemplazione la descrizione degli elementi naturali prende proporzioni tali da fare del mare il soggetto principale del canto. È così in *Marina* e in *Eupalinos*, ma anche in alcune strofe del *Cimetière* e in molti componimenti di *Mediterraneo*, in cui il mare è argomento centrale e, allo stesso tempo, destinatario del discorso, apostrofato dall'io(20). Ma se i componimenti di cui abbiamo cominciato l'analisi hanno poco a che vedere con l'idillio romantico, con l'inno alla natura o con l'elegia, è perché l'elemento naturale non è mai soggetto del discorso poetico fine a se stesso. Il mare ha costantemente il doppio ruolo di paesaggio e di allegoria esistenziale: quando è il soggetto principale del canto, il suo destinatario, e a maggior ragione quando ne è un personaggio attivo.

Il mare che il vivido racconto di Socrate riporta al presente, per esempio, assume presto il ruolo d'agente, emblema della capacità che ha la natura di creare oggetti incomprensibili per l'uomo. Il soggetto principale del passaggio non è il mare, ma «una di quelle cose rigettate dal mare, una cosa bianca e della più pura bianchezza; levigata, dura, liscia, leggera»(21): conchiglia o osso di pesce, la *cosa* è un mistero per il giovane Socrate, che si interroga su come sia stata creata, da chi, su quale sia la sua vera forma e la sua materia. Il mare diventa dunque agente di un'azione misteriosa ma fondamentale, di una poiesi naturale e perciò estranea all'uomo e alla sua arte. In effetti, grazie al racconto di questo ritrovamento, il dialogo sviluppa una delle riflessioni filosofiche più care a Valéry: le forme e i modi della creazione, le concezioni di ordine e di caos, di forma e d'informe, la distinzione tra oggetto lavorato e materia, tra artificio e natura. In questo senso il mare assume un ruolo primario, in quanto elemento naturale che crea, agendo sulla materia in modi che l'uomo non sa concepire. Questa dimensione filosofica, centrale del lungo passaggio di *Eupalinos*, contiene

implicitamente un'altra riflessione, che Valéry non approfondisce ma che sarà fondamentale per Montale: la separazione e l'estraneità dell'uomo rispetto al «gioco della natura»(22), che certo è vita, ma incomprensibile e inafferrabile per l'io montaliano, come per Socrate, che ributta la *cosa* in mare.

La poetica di tutta la raccolta montaliana, come sappiamo, si fonda proprio su una concezione della condizione esistenziale che fa dell'uomo un osso di seppia, una di quelle cose «che la fortuna abbandona alle furie dei lidi ed alla contesa senza conclusione dell'onda con la riva, [...] tristi testimoni dell'indifferenza dei destini, ignobili tesori in balia di uno scambio tanto perpetuo quanto stazionario ...»(23). Se il mare agente cieco e indifferente interessa Valéry soprattutto per la sua creazione, un passaggio come questo sembra proprio anticipare il leitmotiv della prima raccolta montaliana. Secondo Tiziana De Rogatis, Montale avrebbe abbandonato il titolo iniziale di *Rottami* proprio dopo aver letto Valéry, trovandovi il modo di orientare l'eterogeneità della raccolta, tra scorie e relitti, verso il principio unitario della forma come ricerca etica(24). In effetti, la poetica montaliana si fonda proprio su «quelle cose rigettate dal mare» di cui parla Socrate, e sull'azione violenta del mare «che sbatt[e] sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del [s]uo abisso»(25), o «che gittò fuor del corso» «l'informe rottame»(26). Non solo l'osso di seppia, ma anche il «ciottolo / róso»(27) e, al di fuori di *Mediterraneo*, l'agave: oggetti e forme di vita che subiscono l'azione di una natura potente, e che perseverano nel tentativo di contrastarla. Per quando riguarda la forza immobile e stoica dell'agave, la portata allegorico-esistenziale è esplicita: l'identificazione tra l'io e l'agave che «s'abarbarica al crepaccio / dello scoglio / e sfugge al mare da le braccia d'alghes»(28) mette in valore la ricerca asintotica di un'esistenza piena. Così come è ribadita la dignità stoica dell'agave, lo è la fatica e la vanità dei tentativi di partecipare attivamente al mondo: la «legge severa»(29) del mare è chiara.

Ma il tema è ancora più ambiguo in Montale che in Valéry: il mare non è solo l'incarnazione della forza che rigetta l'uomo, ma è anche un principio mobile, fecondo e essenziale, al quale l'io vorrebbe somigliare. Anche l'io poetico vorrebbe liberarsi delle sue macerie(30), «sentir[si] scabro ed essenziale / siccome i ciottoli [...] / mangiati dalla salsedine»(31): da un lato, l'io è assimilato ad una scoria rigettata dal magma indifferenziato del mare, uomo scaraventato fuori dal corso dell'esistenza, ma dall'altro è anche uomo che vorrebbe poter trovare un'identità propria, individuale e depurata, come un ciottolo o un'agave, che rivendicano degnamente la loro precarietà. Ad arricchire l'ambivalenza del mare interviene anche la negatività della sua assenza: il paesaggio marittimo si fa allegoria esistenziale non solo in quanto azione violenta dell'acqua, ma anche quando la descrizione sembra privarsi d'acqua, insistendo sul meriggio, l'arsura, l'aridità e la secchezza. La mancanza dell'acqua è tanto potente quanto la sua forza naturale, anche dal punto di vista del pensiero filosofico di Montale: la vita è «questo secco pendio», «strada aperta a sbocchi / di rigagnoli, lento franamento», «pezzo di suolo non erbato»(32).

Questa coesistenza, tra le dimensioni allegoriche fondamentali, del mare come azione incontrastabile e dell'assenza d'acqua incarnata nell'aridità e nella desolazione, ci fa naturalmente pensare a Eliot. Paola Sica, approfondendo il tema della giovinezza in Eliot e Montale, mette in parallelo *Ossi di seppia* e *The Waste Land* leggendo in entrambe le poetiche il tentativo, costantemente rinnovato e costantemente vanificato, di superare la logica storica lineare per ritrovare l'unità di un io frammentato(33). La critica distingue l'approccio individuale di Montale da quello collettivo di Eliot: di fronte ad una analoga concezione della sterilità esistenziale, il primo insiste sul rapporto tra individuo e natura, e il secondo sulla relazione tra individui, comunità e storia collettiva(34). Ci sembra che questa lettura possa essere feconda anche nella prospettiva del ruolo del mare. In effetti, tutto il poema eliotiano è all'insegna di una presa di coscienza della desolazione, della devastazione, dell'aridità: dall'«arida pietra» che non offre «nessun rumore d'acqua»(35) dell'incipit al deserto riempito dalla voce non udita dell'usignolo(36), dal titolo del poema a *What the Thunder Said*, in cui del paesaggio è cantata, onnipresente, l'assenza d'acqua. La sterilità e la siccità sono dunque il leitmotiv naturale che implica la centralità dell'acqua alla negativa: attraverso la sua assenza.

L'altro versante, positivo, che accompagna il tema paesaggistico-allegorico della desolazione riguarda più precisamente il mare in quanto agente di forze che l'uomo è incapace di contrastare. Non si tratta più, come in Valéry e Montale, dell'erosione e espulsione delle sue scorie, ma

d'annegamento e di naufragio. John Brannigan interpreta il naufragio come una profezia del futuro e allo stesso tempo un avvertimento della storia, come la figura dell'abilità e dell'alienazione umana. Il mare, accompagnato dalla siccità, costituisce quindi allegoricamente la violenza della crisi culturale che pervade la società contemporanea(37). Ma Eliot, come Montale, propone una concezione ambivalente del rapporto tra l'uomo e il mare come potenza distruttiva: l'annegamento è da un lato figura dell'alienazione socioculturale, dall'altro necessaria rinascita. In effetti, in quasi tutte le simbologie l'acqua è legata alla purificazione fisica e spirituale, e la rinascita è il leitmotiv dei miti che il poeta sovrappone, da Cristo al Re Pescatore(38). Il tema dell'annegamento come possibile e necessaria rinascita spirituale è presente, ma – come l'acqua durante la siccità – alla negativa: il Re Pescatore non muore, continua a pescare, e gli abitanti della Waste Land sono incapaci di purificarsi, e conoscono solo fiumi inquinati e prosciugati come il Tamigi o il Gange(39). Se la rigenerazione è cantata anch'essa alla negativa, la condizione umana non può sfuggire al naufragio.

Il mare come forza attiva, agente sull'uomo che ne subisce inerme la potenza, sembra quindi ambivalente, per tutti e tre i poeti: la sua doppia portata allegorica offre crisi e rivelazione; presa di coscienza dell'inattitudine umana a partecipare armoniosamente all'esistenza del mondo e della collettività, e scoperta di un ideale di epurazione, essenzialità e rigenerazione inarrivabile ma ricercato asintoticamente.

Questa interpretazione globale ci sembra confermata dall'analisi del tema nei componimenti in cui il mare non è personaggio agente. Il pensiero filosofico a portata esistenziale, infatti, è introdotto e nutrito dal paesaggio marittimo anche quando è l'uomo ad agire, all'interno di un ambiente naturale in cui il mare è il principale elemento circostante.

Ad arricchire ulteriormente la polisemia dell'allegoria eliotiana del naufragio, per esempio, si aggiunge il mare come spazio di scambi e connessioni: l'inattitudine umana a relazionarsi, sempre legata alla crisi culturale, è ancora una volta cantata attraverso la figura del mare. Se teniamo presente la portata collettiva della concezione esistenziale eliotiana, l'amara constatazione dell'io poetico «sulla sabbia di Margate» assume una grande importanza: «non posso connettere / nulla con nulla»(40). Affacciata sulla Manica e sulle rotte per Londra, fulcro del traffico marittimo commerciale, Margate sembra gridare nelle orecchie dell'io la perdita del controllo sull'acqua, e la conseguente crisi delle interconnessioni fra popoli e collettività, luoghi, tempi e testi(41). Il mare dunque, con i suoi porti, le sue rive, le sue navi, dice la crisi culturale in mille modi: attraverso l'impossibilità della rinascita spirituale, l'incapacità di concepirne la necessità, attraverso l'alienazione, la perdita dei legami fra popoli e dimensioni spazio-temporali, attraverso l'aridità e la desolazione di un'esistenza di-sperata.

Ed è ancora nell'immersione in un paesaggio marittimo che Eliot canta un'altra difficoltà intrinseca alla condizione esistenziale moderna: l'io poetico di *Marina*, il marinaio che ha perso la rotta e agogna la terra ferma, può essere interpretato come un'allegoria della crisi dell'uomo contemporaneo, ormai privo di punti di riferimento e di orientamento. Brannigan sottolinea come il problema epistemologico di conoscere, localizzare, identificare un luogo, appropriarsene intellettualmente, sia radicato nell'esperienza materiale e concreta del mare(42).

Si è visto come l'immersione eliotiana faccia riferimento all'immaginario della navigazione, mentre quella di Valéry piuttosto alla dimensione di fusione panica con il paesaggio naturale. In entrambi, tuttavia, si tratta di un individuo agente in mezzo ad un paesaggio marittimo che genera una riflessione esistenziale. A partire dalla quinta strofa del *Cimetière marin*, lo sguardo dell'io poetico, prima rivolto verso il mare, si concentra su di sé: oggetto in evoluzione continua, in perpetuo divenire, la cui morte è percepita come cambiamento di forma. Il mare mosso diventa quindi figura delle metamorfosi dello spirito dell'io, e le tombe del cimitero immagine della coscienza umana che pensa la morte. Infatti lo spirito dell'io, di fronte all'apparente disfatta della materia, diventa più lucido e riesce a dire il fluido divenire di tutta l'esistenza: grazie alla percezione sensibile e alla contemplazione intellettuale del mare, riesce a concepire il ritorno della carne, in quanto materia, nel gioco universale. Se la coscienza dell'angoscia metafisica è ciò che impedisce all'essere umano di partecipare attivamente alla vita, qui la desolazione si trasforma in trionfo grazie all'ebbrezza provocata dal mare in delirio(43).

Il ritorno alla vita che chiude il *Cimetière marin* ricorda, come abbiamo accennato, il risveglio cantato nella *Jeune Parque*: anche qui è l'io ad agire, o meglio, i suoi sensi e il suo intelletto, grazie al mare e al sole. La fusione panica con il mare è ancora più esplicita nel caso della Parca, che, contrariamente all'io del *Cimetière*, prende coscienza di sé proprio attraverso questa sorta di asceti corporea. La presenza opprimente della realtà rende necessario, per l'essere umano, un ritorno su di sé, un risveglio che gli permetta di percepirsi in un tutto sensibile e concreto.

È questo che sembra impossibile in Montale – un'identità individuale in armonia con il mondo – e anche in Eliot, soprattutto se pensiamo a *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Qui il mare non è personaggio agente né paesaggio, ma metafora: l'io è immerso in un'esistenza, individuale e collettiva, vuota, e rimpiange di non essere stato «un paio di ruvidi artigli / che corrono sul fondo di mari silenziosi»(44). Inizialmente il mare si oppone quindi alle parole vuote della società umana, ma nelle ultime due strofe, accompagnato dall'immaginario delle sirene, è esso stesso immagine di morte: le «voci umane» che «svegliano» l'io e i suoi compagni li condannano ad «attardar[si]» nel silenzio della profonda meditazione, trasformando il pacifico ritiro dell'io nelle «camere del mare»(45) in una condanna a morte. Torna, nell'ultimo verso, il tema dell'annegamento, e i mari ritornano quindi silenziosi, ma solo perché le sirene non canteranno per l'io: la loro casa non è accessibile all'io-uomo, separato dal mare e dall'esistenza(46). Se inizialmente non ci siamo soffermati sulla prima pubblicazione eliotiana non è solamente perché la centralità dell'ambiente marittimo è ridotta agli ultimi 7 versi, ma anche per la natura della sua dimensione allegorica: la portata esistenziale non può essere concepita a pieno se si trascura il livello metalinguistico e metapoetico.

La voce del mare: tra 'parole salmastre' e frammenti di scorie

The Love Song of J. Alfred Prufrock ci permette quindi di affrontare l'ultima dimensione allegorica fondamentale che assume il mare nelle poetiche dei tre autori: gli interrogativi metapoetici sulle capacità del linguaggio e della parola poetica a dire il mondo e l'uomo. L'annegamento finale non è dovuto agli uomini, ma alle loro voci, ed è il *canto* delle sirene che l'io pensa di non poter più ascoltare(47). In effetti, tutta la poesia, fin dal titolo e dalla citazione dell'*Inferno* in epigrafe, è posta sotto il segno del metadiscorso: una poesia sulla canzone d'amore di Prufrock, il canto di un racconto che l'oratore non avrebbe voluto si rinarrasse. L'artificialità della collettività umana è esplicita nel ritornello di parole vuote, senza scopo come la loro erranza, delle «donne [che] vanno e vengono / parlando di Michelangelo»(48), ma l'incapacità a dire appare già nell'incipit, in cui le «strade semideserte» sono «ricoveri mormoranti»(49). Mormorii, borbottii, e una «domanda opprimente»(50): questa la debolezza dell'espressione, impacciata, imperfetta, più volte agognata e poi negata, perché l'io non è né un profeta né Lazzaro(51), e perché le sirene non canteranno più per lui. Il mare contiene quindi un'alternativa, impossibile, all'imperfezione della parola e alla difficoltà del dire del poeta in quanto uomo.

È un'analogia direzionale allegorica quella che assume la voce del mare in *Mediterraneo*: se l'io avrebbe voluto sentirsi «scabro ed essenziale» non è solo dal punto di vista identitario, ma anche da quello linguistico. È per questo che tutto il componimento VIII oppone il «ritmo stento», il «balbo parlare» dell'io poetico-poeta e il «vaneggiamento», il «rombo»(52) del mare: Christine Ott, interpretando tutta l'opera montaliana attraverso il prisma della 'parola riflessa', approfondisce la costante autoriflessività della poesia e la percezione del linguaggio come mezzo resistente e opaco. Nella sua lirica decostruttiva, Montale fa tesoro dell'insufficienza per rimodellarla, «smantella il linguaggio prefabbricato per sortirne nuovi effetti poetici»(53); ed è nel suo stesso canto che si esprime questa concezione del lavoro poetico. È per questo che la sua poesia testimonia della sua stessa imperfezione, dell'impossibilità di imitare la «pagina rombante» del mare, quel canto che «sciogli[e] / ancora i groppi interni»: il mare come modello artistico e come scelta culturale è messo a distanza, perché «altri libri occorre»(54) all'io. Questa opposizione, che ritorna più volte in tutta la raccolta e soprattutto in *Mediterraneo*, fa del tema del mare un'allegoria metapoetica ancora più esplicita di quella eliotiana, e che in Valéry si incarna nell'opposizione tra arte e natura.

In effetti, quando in *Eupalinos* il paesaggio marittimo si fa presente e concreto grazie al racconto di Socrate, Fedro esclama: «O linguaggio colmo di sale e parole veramente marine!»(55). La doppia metafora sembra testimoniare di una possibile confusione tra linguaggio e natura, di una possibile incarnazione della lingua del mare nella parola umana: se la critica(56) ha visto in questa esclamazione un'eventuale ispirazione per le montaliane «salmastre parole»(57), il punto di vista dei due poeti ci sembra diverso. È la digressione elegiaca e sublime a cui Socrate si abbandona descrivendo il paesaggio marittimo che «[fa] rivivere»(58) Fedro, ormai appartenente al regno dei morti; ed è quindi per il loro senso che le parole sembrano essere *marine*. Questo passaggio di *Eupalinos* è quindi meno metalinguistico di quanto non lo sia non solo *Potessi almeno costringere...*, ma anche le pagine successive del dialogo valeryano. Infatti il componimento montaliano canta il passato rimpianto di non essersi potuto appropriare delle «salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono»(59): il mare montaliano è quindi figura della possibilità, definitivamente negata al poeta, di unire i due termini antitetici del binomio arte-natura. Questo stesso tema è affrontato a lungo da Socrate in *Eupalinos* come un dilemma, ma a proposito della creazione – architettonica e poetica – più che del linguaggio in sé. In entrambi, quello che il mare in quanto emblema dell'elemento naturale riesce a costruire è l'ordine a partire dal caos, l'unità della materia a partire dall'informe in balia del divenire. È forse per questo che l'ultima strofa del *Cimetière marin*, incitando all'abbandono alla pienezza esistenziale, lascia che il vento marittimo porti via le pagine dell'io poetico(60): lo slancio di fusione con l'elemento naturale non può romanticamente tradursi in poesia, che è invece creazione artificiale, lavoro intellettuale sul linguaggio come materiale difettoso.

Il mare apre quindi il canto dei tre poeti ad una dimensione metalinguistica in quanto contrappeso all'imperfezione intrinseca al linguaggio del poeta, ma non solo: si fa anche allegoria metapoetica dello scarto, del frammento, riproducendo la stessa ambivalenza che abbiamo visto dal punto di vista esistenziale. Infatti il mare degli *Ossi di seppia* è certo figura di una lingua capace di cantare il mondo, contrariamente a quella dell'io, ma è anche allo stesso tempo figura della presa di posizione linguistica e poetica di Montale, che *sceglie* la scoria e il rottame. Se la sua poetica dello scarto è estranea a Valéry, non lo è il suo rifiuto del simbolismo, proprio attraverso quella contro-eloquenza che incarna il processo di erosione: il mare, come Montale e Valéry, purifica l'oggetto e dà al caos una forma, seppur parziale, temporanea e problematica. È questo, come si sa, uno degli tratti fondamentali del classicismo moderno, che in Eliot prende la forma più prettamente modernista del frammento: *The Waste Land* si chiude sull'immagine dell'io che si siede a pescare «con la pianura arida dietro di [s]é» e sui «frammenti» di parole, di citazioni, con cui «h[a] puntellato le [sue] rovine» e che accomoderà per «porre ordine nelle [sue] terre»(61). Attraverso i mari, navigando, naufragando e pescando, ricomponi i frammenti di un'esistenza e di una parola che prova a dirla. Proprio questo passaggio conclusivo, inoltre, suggerisce un'ultima sfaccettatura della portata metapoetica dell'allegoria marittima. Il mare, come la poesia, trasporta, espelle e riconnette non solo scarti e residui linguistici, ma anche frammenti di testi e di culture: questo processo modernista è incarnato nell'immagine conclusiva di *The Waste Land*, ma anche in *Marina*, che riadatta Shakespeare e cita Seneca, e in *Mediterraneo*, che trasfigura i modelli letterari imposti dalla tradizione lirica italiana.

Oggetto della descrizione, destinatario del canto o personaggio agente, il mare di Valéry, Eliot e Montale è paesaggio concreto. E questa stessa presenza materica ne rende possibile la portata allegorica, in poetiche che rifiutano l'attitudine romantica e simbolista nei confronti della natura. Il paesaggio non è l'oggetto di una contemplazione malinconica, né il simbolo di una realtà metafisica: è realtà sensibile, che i tre poeti-critici del classicismo moderno percepiscono, oggettualizzano e rielaborano intellettualmente. È in questo processo di rimodellamento che il mare in quanto elemento naturale è in grado di farsi allegoria, di generare una riflessione che può dirsi filosofica, sull'autocoscienza del poeta dei propri limiti, della propria imperfezione, in quanto poeta e in quanto uomo.

Se nel primo Novecento il rapporto tra poesia e natura si trasforma, a ben guardare, la poesia di Valéry, Eliot e Montale fa del mare il pilastro e il fondamento della riflessione filosofica e

dell'espressione poetica. In quanto figura esistenziale e metapoetica, il mare è oggetto di concezioni ambivalenti, da forza violenta di espulsione a pienezza vitale, da efficacia dell'espressione a celebrazione dello scarto: in entrambe le direzioni, è attraverso l'immagine del mare che la poesia dice l'imperfezione e l'inadeguatezza dell'uomo, del poeta, la sua presa di posizione rispetto alla tradizione lirica, le sue capacità linguistiche ed esistenziali. Gli interrogativi e le problematiche incarnati e sviluppati dalla figura del mare sono fondamentali per la postura poetica e esistenziale tipica del classicismo moderno: il canto dell'autocoscienza dell'impossibilità di partecipare armoniosamente al mondo e del dovere etico di continuare a cantare, a cercare asintoticamente la giustezza della parola, una possibilità di esistenza.

Silvia Giudice

Note.

- (1) E. Montale, *Luna e poesia* ["Corriere della Sera", 17 luglio 1969], *Secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, vol. II, Mondadori, Milano 1996, p. 2928.
- (2) Pensiamo soprattutto ai seguenti studi: G. Lonardi, *I padri metafisici* [1976], *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980; T. De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2002; W. Kryszynski, *La Poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno*, M. A. Grignani, R. Luperini, a cura di, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 131-151.
- (3) E. Montale, *Umberto Saba* ["Il Quindicinale", 1 giugno 1926], *Secondo mestiere. Prose*, cit., vol. I, p. 118.
- (4) T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets* [1921], *Selected Essays*, Faber and Faber, Londra 1951, p. 288. [«Direct sensuous apprehension of thought»].
- (5) P. Valéry, *Situation de Baudelaire* [1924], *Variété II*, Gallimard, Parigi 1929, p. 145. [«Unir en soi-même aux vertus spontanées d'un poète la sagacité, le scepticisme, l'attention, la faculté raisonneuse d'un critique»].
- (6) E. Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia* ["Quaderni milanesi", 1960], *Secondo mestiere. Arte, musica, società*, Mondadori, Milano 1996, p. 1610.
- (7) *Id.*, *Parliamo dell'ermetismo* ["Primato", 1 juin 1940], *Secondo mestiere. Arte*, cit., p. 1533.
- (8) Il nostro corpus comparatista si limita a meno di due decenni, dalla metà degli anni dieci alla fine degli anni venti, e consiste in: *La Jeune Parque* (Parigi, 1917), *Eupalinos ou L'architecte* (Parigi, 1921), *Le Cimetière marin* (composto dal 1917 al 21 e pubblicato in *Charmes*, Parigi, 1922 e 1926), *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (Chicago, 1915) *The Waste Land* (New York, 1922), *Marina* (pubblicato nel 1930 e riunito poi in *Ariel Poems*, Londra, 1936), *Ossi di seppia* (Torino, 1925 e 1928).
- (9) *A vortice s'abbatte...* (*Mediterraneo*, I), v. 2.
- (10) *Le Cimetière marin*, vv. 6 e 14. [«Lungo sguardo», «massa di calma»]. La traduzione italiana dei passaggi del *Cimetière marin* citati nell'articolo è di M. T. Giaveri: *Il cimitero marino*, Il Saggiatore, Milano 1984.
- (11) *Ibidem*, v. 34.
- (12) *Antico, sono ubriacato...* (*Mediterraneo*, II), v. 1.
- (13) *Ibidem*, v. 9.
- (14) Ci riferiamo ai vv. 308-360, in cui la Parca prende coscienza del suo corpo percependone la relazione con la natura esteriore e l'azione sul paesaggio, e ai vv. 485-512 (l'explicit della poesia), in cui il mare e il sole svegliano il suo corpo e la richiamano alla vita.
- (15) O. Macrì, *Il Cimitero marino di Paul Valéry. Studi, testo critico, versione metrica e commento*, Le Lettere, Firenze 1989, p. 283.
- (16) *The Fire Sermon (The Waste Land, III)*, v. 201.
- (17) *What the Thunder Said (The Waste Land, V)*, vv. 420-424.
- (18) Lettera di G. Contini a E. Montale del 24 giugno 1934. D. Isella, a cura di, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano 1997, p. 22-23.
- (19) *Eupalinos ou L'architecte*. [«Violence voluptueuse», «immense étendue liquide», «de l'Afrique à l'Attique»]. La traduzione italiana dei passaggi di *Eupalinos ou L'architecte* citati nell'articolo è di B. Scapolo: *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- (20) Ci riferiamo alle strofe 3, 23 e 24 del *Cimetière marin* e a tutti componimenti di *Mediterraneo* tranne il primo.

- (21) *Eupalinos ou L'architecte*. [«Une de ces choses rejetées par la mer; une chose blanche, et de la plus pure blancheur; polie, et dure, et douce, et légère»].
- (22) *Ibidem*. [«Jeu de la nature»].
- (23) *Ibidem*. [«Que la fortune livre aux fureurs littorales, et au litige sans issue de l'onde avec le rivage, [...] tristes témoins de l'indifférence des destinées, ignobles trésors, et les jouets d'un échange perpétuel comme il est stationnaire...»].
- (24) T. De Rogatis, *Eupalinos e gli Ossi di seppia. Tra Valéry e Montale*, "Allegoria", XII, 34-35, 2000, pp. 98.
- (25) *Antico, sono ubriacato dalla voce... (Mediterraneo, II)*, vv. 18-21.
- (26) *Ho sostato talvolta nelle grotte... (Mediterraneo, IV)*, vv. 23 e 22.
- (27) *Ibidem*, vv. 19-20.
- (28) *O rabido ventare di scirocco... (L'agave su lo scoglio, I)*, vv. 16-18.
- (29) *Ho sostato talvolta nelle grotte... (Mediterraneo, IV)*, v. 17.
- (30) *Antico, sono ubriacato dalla voce... (Mediterraneo, II)*.
- (31) *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale... (Mediterraneo, VII)*, vv. 1-3.
- (32) *Giunge a volte, repente... (Mediterraneo, V)*, vv. 13, 14-15 e 20.
- (33) P. Sica, *Modernist forms of rejuvenation. Eugenio Montale and T.S. Eliot*, Olschki, Firenze 2003, p. 54.
- (34) *Ibidem*, pp. 49-50.
- (35) *The Burial of the Dead (The Waste Land, I)*, v. 24. [«The dry stone», «no sound of water»]. La traduzione italiana dei passaggi di *The Waste Land*, così come di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, citati nell'articolo è di R. Sanesi: *Opere*, vol. I: 1904-1939, Bompiani, Milano 1992, mentre quella dei passaggi di *Marina*, dello stesso traduttore, è tratta dal vol. II: *Opere. 1939-1962*, pubblicato nel 1993.
- (36) *A Game of Chess (The Waste Land, II)*, vv. 100-103.
- (37) J. Brannigan, [«P]art of the nature of things». *Towards an Archipelagic and Maritime History of Literary Modernism*, "Yearbook of English Studies", L, 2020, p. 83.
- (38) M. C. Weirick, *Myth and Water Symbolism in T. S. Eliot's The Waste Land*, "The Texas Quarterly", X, 1, 1967, p. 99-101.
- (39) Vedi rispettivamente i componimenti III e V, *The Fire Sermon* e *What the Thunder Said*.
- (40) *The Fire Sermon (The Waste Land, III)*, vv. 300-302. [«On Margate Sands. / I can connect. / Nothing with nothing»].
- (41) J. Brannigan, art. cit., p. 84.
- (42) *Ibidem*, p. 85.
- (43) F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Le Livre, Parigi 1926, pp. 298-301.
- (44) *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, vv. 73-74. [«A pair of ragged claws / scuttling across the floors of silent seas.»].
- (45) *Ibidem*, vv. 131, 129. [«Human voices», «wake», «we have lingered», «chambers of the sea»].
- (46) V. Videnov, *Human Voices in Silent Seas. A Reading of Eliot's Love Song*, "The Explicator", LXVII, 2, 2009, p. 128.
- (47) *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, vv. 124-131.
- (48) *Ibidem*, vv. 13-14 e 35-36. [«Half-desert streets, / the muttering retreats»].
- (49) *Ibidem*, vv. 4 e 5. [«Women come and go / talking about Michelangelo»].
- (50) *Ibidem*, v. 93. [«Overwhelming question»].
- (51) *Ibidem*, vv. 83-98.
- (52) *Potessi almeno costringere... (Mediterraneo, VIII)*, vv. 2, 5, 3 e 21.
- (53) C. Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Angeli, Milano 2006, p. 11.
- (54) *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale... (Mediterraneo, VII)*, v. 21, 22-23 e 20.
- (55) *Eupalinos ou L'architecte*. [«Ô langage chargé de sel, et paroles véritablement marines !»].
- (56) Pensiamo soprattutto a: M. De Feijter, *Montale e Valéry: un caso di intertestualità*, "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", XXIII, 1, 1994, pp. 91-102; M. Ceccarelli, *Elementi di intertestualità tra Charnes e Ossi di seppia*, S. Argurio, a cura di, *La silenziosa eco. Studi di intertestualità nella letteratura*, Aracne, Roma 2018, pp. 201-212.
- (57) *Potessi almeno costringere... (Mediterraneo, VIII)*, v. 7.
- (58) *Eupalinos ou L'architecte*. [«Tu me fais revivre»].
- (59) *Potessi almeno costringere... (Mediterraneo, VIII)*, vv. 7-8.
- (60) *Le Cimetière marin*, vv. 199-204.
- (61) *What the Thunder Said (The Waste Land, V)*, vv. 424, 430 e 425. [«With the arid plain behind me», «fragments I have shored against my ruins», «set my lands in order»].

1. Introduzione

Il discorso sull'“antropocene”, ovvero sulla nuova epoca della terra iniziata con la grande industrializzazione del secondo dopoguerra e determinata da un influsso dominante dell'attività antropica sui sistemi geologici e biologici del pianeta, ha trovato nella filosofia, nell'arte e nella letteratura tedesca dell'ultimo decennio una grande cassa di risonanza. L'antropocene sta segnando secondo gli studi più recenti una degenerazione apparentemente irreversibile e potenzialmente catastrofica del delicato rapporto fra uomo e ambiente, marcando così una fondamentale crisi dell'idea di inesauribilità delle risorse naturali, della fede moderna in un progresso tecnologico che si fonda su uno sfruttamento sconsiderato di tali risorse, dell'illusione del controllo e di un pacifico accasamento da parte dell'uomo nella natura. È quindi naturale che la questione della crisi ambientale, della revisione delle scale temporali geologiche e dunque la riflessione sulla finitudine della vita umana sulla terra, cui essa costringe, sia attualmente oggetto delle scienze umane in un paese come la Germania in cui la coscienza e l'allarme per l'ambiente è storicamente radicato(1). E certamente non sorprende che questa crisi sia qui anche al centro della rappresentazione estetica più attuale che vede tramontare un millenario concetto di natura come “altro” dall'uomo – idilliaco o brutale, affascinante o spaventevole – e viene chiamata a una responsabile e autocritica esamina attraverso i suoi mezzi formali e stilistici di ciò che invece si manifesta come suo prodotto e orizzonte. Emblematica, in questo senso, l'intensissima e continua serie di mostre, conferenze, laboratori di ricerca e performance organizzata dallo Haus der Kulturen der Welt a Berlino dal 2013 e le numerose pubblicazioni nate da tali incontri e laboratori in cui scienza, filosofia, letteratura e arte riflettono sulle implicazioni sociali e politiche dell'antropocene(2).

In questo complesso panorama culturale non è certo scontata, invece, la tempestiva reazione della lirica tedesca alle questioni e ai problemi aperti dal dibattito sulla nuova epoca geologica. Ma, allo stesso tempo, tale *engagement* del fronte più giovane e impegnato della poesia contemporanea tedesca non deve nemmeno sorprendere, dato lo scarto culturale e poetologico che separa l'ultima generazione dalla precedente, quella immediatamente post muro, legata a temi e poetiche percepite oggi come inattuali, vincolata a scelte formali criticate da più parti come sostanzialmente inefficaci a esprimere i rapporti attuali fra io lirico e realtà(3). Al 2016 risale l'antologia pubblicata dalla casa editrice kookbooks *Alles dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän*(4), un ricco inventario di prove liriche e sperimentali sollecitate dalle domande aperte dall'antropocene, dove chiarissima è la distanza contenutistica e formale che separa la maggior parte delle poetesse e dei poeti presenti nella raccolta non solo dalle opere di poesia riconducibili alla più tradizionale e mai assopita *Naturlyrik* tedesca, come testimonia il recente successo di pubblico e di critica delle opere di Jan Wagner(5), ma anche da una più peculiare poesia ecologica, presente nel panorama letterario di lingua tedesca da qualche decennio e classificabile sommariamente come pendant elegiaco di una coscienza ecologica diffusa. La differenza determinante fra *Naturlyrik* e *Ökolyrik* da un lato e le prove più convincenti della raccolta edita da kookbooks dall'altro è – come vedremo meglio – la decisa sterzata antiromantica e in nulla moraleggiante o didascalica nella rappresentazione ed espressione del rapporto fra uomo e natura(6). E se nel frattempo la “lirica nell'antropocene”, come mostrano esemplarmente gli sviluppi della poesia di Silke Scheuermann e di Marion Poschmann(7) e il loro apprezzamento da parte di lettori e critici, è divenuta una linea specifica della poesia contemporanea tedesca, è certamente nella più ardua e meno discussa opera di Daniel Falb, dal 2015 a oggi, che ritroviamo condensata in modo dialettico – e a un livello di complessità formale inedito e incomparabile anche con i nomi sopracitati – il pensiero e la poesia dell'antropocene.

Daniel Falb, nato nel 1977 a Kassel ma berlinese d'adozione, ha portato a termine nel 2012 un dottorato in filosofia e, sebbene sia conosciuto più per la sua attività di poeta, egli continua a pubblicare con una certa costanza e impegno articoli e libri su temi filosofici(8). In particolare è proprio sull'antropocene che egli ha concentrato negli ultimi anni non solo la sua vena creativa, ma anche la sua riflessione poetologica e filosofica. Più precisamente: al 2015 risale sia l'uscita del volume di poesie *CEK* presso kookbooks che la pubblicazione del breve scritto teorico *Anthropozän*.

Dichtung in der Gegenwartsgeologie (Antropocene. Poesia nella geologia contemporanea) per la piccola casa editrice Verlaghaus Berlin; nel 2019 egli dà alle stampe, sempre per kookbooks, quello che è attualmente il suo ultimo libro di poesie *Orchidee und Technofossil* (Orchidea e tecnofossile) e nello stesso anno esce per la casa editrice Merve il voluminoso *Geospekulationen. Metaphysik für die Erde im Anthropozän* (Geospeculazioni. Metafisica della terra nell'antropocene)(9). Da un certo punto di vista possiamo considerare gli sforzi teorici di Falb come delle note esplicative o commenti filosofici ai suoi ultimi e complessi libri di poesia, ma questa comoda sequenza per il critico, che può così arpionare a una argomentazione stringente la sperimentazione formale spesso criptica o indecifrabile dell'opera poetica, può essere nel caso di Falb del tutto ribaltata: forse solo tale sforzo poetico, formale e stilistico, rende ragione di una dimensione spazio-temporale, l'antropocene, che ogni pensiero razionale, finanche metafisico, difficilmente riesce a determinare e illuminare in tutti i suoi aspetti. Particolarmente evidente sembra infatti lo iato fra la traccia poetologica e in parte normativa e i risultati poetici. Meno marcata invece, forse per la formazione filosofica dell'autore, la distanza fra una riflessione più specificatamente epistemologica e l'intenso e pervicace lavoro sul linguaggio. Procederemo allora in questo senso, evitando di "servirci" in modo troppo diretto e meccanico degli scritti teorici per interpretare quelli poetici e presentando rispettivamente alle date di pubblicazione prima le versioni filosofiche e poi gli esiti poetici della messa a fuoco da parte di Falb della nuova epoca geologica.

2. Antropocene

Muovendo in *Anthropozän* dagli scritti divulgativi e di finzione del paleontologo Jan Zalasiewicz(10) che vertono sulle aggressioni alla biosfera da parte dell'uomo e sui loro catastrofici effetti sul clima, tali da trasformare l'ambiente in cui viviamo da teatro delle nostre azioni a protagonista di un dramma in cui, scomparso l'uomo, l'inevitabile decadere e sedimentarsi in strato geologico della scena/ambiente antropica diviene l'oggetto di studio di futuri geologi alieni, il poeta berlinese ricava alcune coordinate storiografiche e poetologiche per la lirica contemporanea. Il lontanissimo futuro-passato di Zalasiewicz è per Falb una dimensione puramente virtuale in cui possiamo vedere solamente una realtà simulata, non certo la realtà di ciò che è simulato. Il futuro-passato della paleontologia e della geologia, detto altrimenti, è una costruzione puramente e liberamente estetica che travalica i limiti e le possibilità della conoscenza trascendentale, kantianamente intesa. Tali orizzonti virtuali sono l'ibrido frutto di uno sconfinamento dell'ipotesi scientifica nell'ordine simbolico della simulazione, ma proprio per questo possono porsi da modello alla poesia, la quale appartiene, secondo Falb, per definizione all'ordine della simulazione:

La poesia dell'antropocene può far uso dei panorami del tempo geologico. Può osservare come in esso tutto si accosti in modo estremo (bifacciale direttamente vicino al grande collisore di adroni). Può chiedere come la poesia reagisca al fatto che presto non solo autori/trici e tutti i contemporanei e futuri lettori/trici saranno morti/e, la loro lingua illeggibile e poi scomparsa, ma anche al fatto che la terra stessa presto scomparirà in modo affatto apocalittico. Proprio perché queste considerazioni hanno carattere letterario, la poesia può far uso dell'antropocene nel processo del suo divenir altro se si rivolgerà a forze iperperformative e in nulla letterarie che oggi condensano geologicamente la terra (14).

Definita così sinteticamente la poesia dell'antropocene, Falb cerca di schizzarne una possibile genealogia per poi approfondirne in modo più sistematico alcuni parametri poetologici. Per quanto riguarda la genealogia: non tutta la poesia *nell'*antropocene è poesia *dell'*antropocene, non tutta la poesia che parla del dinamismo tecnologico e dell'alienazione dell'uomo nell'ambiente metropolitano o che mette in scena uno sgretolarsi asemantico del linguaggio come allegoria dell'impotenza del mezzo linguistico a dire e rappresentare la crisi, è poesia capace di contestualizzare tale crisi secondo parametri spaziotemporali che, travalicando l'ordine dei milioni di anni, evidenziano "l'eclatante finitudine" dell'astronave terra. Se la discriminante di Falb è su questo punto assolutamente condivisibile, meno convincente sembra invece la genealogia da lui proposta. I precedenti dell'attuale poesia dell'antropocene andrebbero identificati secondo il poeta

berlinese in operazioni come il catalogo edito da Stewart Brand *Whole Earth Catalog* del 1968 in cui troviamo articoli di cibernetica e di teoria dei sistemi ecologici, di giardinaggio e cosmologia, poesia beat, new age, letteratura escapistica; un catalogo che ha avuto anche dal punto di vista grafico un grande influsso su altre originali e sperimentali pubblicazioni e riviste della westcoast americana, a cavallo fra gli anni sessanta e ottanta, da cui Falb trae esemplarmente poesie di Buckminster Fuller (*No More Secondhand God*, 1940), di Richard Brautigan (*All Watched Over By Machines Of Loving Grace*, 1967), di Michael McClure (*Listen Lawrence*, 1978), testi in cui ricorre la metafora dell'astronave terra galleggiante o persa con i suoi abitanti nell'infinito spazio-temporale dell'universo.

Per quanto riguarda invece la tradizione di lingua tedesca, Falb individua un possibile precedente della poesia dell'antropocene nei materiali raccolti dalla rivista *Falk – Loose Blätter für alles Mögliche*, curata da Helmut Salzinger ed edita dal 1984 al 1987 dall'editore amburghese Michael Kellner, dove trovano spazio poesia ecologica ed etnologica, zen, eco-regionalismo, traduzioni di *ecopoetry* americana (da Whitman a Gary Snyder e Michael McClure) e di teorici di geopoetica come Kenneth White. Tuttavia, la poesia ecologica tedesca, secondo Falb, risente troppo di un tono folcloristico ed è caratterizzata da una separazione ideologica e manichea fra natura e cultura, cui sottostà l'idea religiosa o mistica, e del tutto anacronistica nell'antropocene, di una dimensione della natura come altro, selvaggio e vergine, e il sogno o l'illusione di un possibile ritiro da parte dell'individuo in un ambiente preindustriale o addirittura preagrario. Ciò che questa poesia mostra, involontariamente, è il trauma della distruzione e scomparsa della natura che si vuole riconquistata attraverso fantasie religiose e viaggi nel passato. Tale trauma è la vera eredità che la poesia ecologica lascia alla poesia dell'antropocene che allora, fra le altre cose, deve accentuare al massimo il proprio il lutto per una perdita senza precedenti e irreversibile. Ma a parte questa sottile linea di continuità, ciò che differenzia sostanzialmente la lirica geologica da quella dell'antropocene, secondo Falb, è il rapporto col proprio oggetto: la prima crede di averlo davanti a sé nella sua interezza, la seconda non solo non può cogliere l'intera distensione spazio-temporale della nuova epoca geologica, ma ha inoltre a che fare con oggetti e materiali invisibili come, per esempio, la crescita demografica, le mutazioni delle sostanze nell'atmosfera, i dati sull'estinzione di specie non umane, i calcoli e i grafici sul consumo di CO₂ e di risorse naturali, sulla mobilità e sul cambiamento climatico ecc. Il grafema esponenziale è "l'immagine iconica dell'antropocene", molto di più che non la famosa fotografia del pianeta terra o del concetto stesso di antropocene, poiché questi sono piuttosto "espressioni" delle condizioni e delle attuali possibilità tecnoscientifiche dell'antropocene.

Sostiene Falb che la lirica dell'antropocene deve orientarsi nella giungla dei dati e delle statistiche, "deve imparare a quantificare", cosa che ha sempre evitato di fare, ma nell'antropocene "l'illetterarietà matematica" (29-30) equivale a una totale incultura che condanna la poesia a una impotente inattualità. E, se il termine "scolastica" rinvia a pratiche di produzione di verità basate su testi, da distinguere dalle asserzioni di verità che si basano invece su nuovi dati materiali, ecco che la poesia dell'antropocene è tanto più "scolastica" quanto più essa riesce a maneggiare creativamente i dati forniti da quella radicale "anti-scolastica" che è l'antropocene stesso come gigantesca produzione scientifica di cifre e grafici; nella poesia si tratta di "autoproduzione differenziale sulla via dell'incorporazione parassitaria di tutto e con tutto ciò che è nuovo e che essa non è". L'antropocene è secondo Falb solo un caso di come la poesia possa far un uso cripto-scolastico dei materiali delle scienze al solo e unico fine di reinventare sé stessa, «la sua unica verità è la realtà della sua novità» (34).

La poesia dell'antropocene, in questo lavoro sul linguaggio, deve però evitare due dei principali strumenti retorici e stilistici usati dalla poesia tradizionale, la metafora e la finzione, poiché da un lato l'antropocene stesso tende alla contaminazione dei più disparati elementi naturali e artificiali e una metaforizzazione di una tale miscuglio condurrebbe la poesia alla totale insignificanza; dall'altro, se la poesia dell'antropocene non vuole ricadere nella "finzione" della lirica ecologica, nella sua falsa relazione fra io e natura come altro, essa deve sostituire alla "finzione" il "modello": «il modello indica un meccanismo o lo spazio di possibilità, senza far scomparire il luogo terrestre di questo suo indicare» (36). Sembra così a Falb che l'unica poesia a cui rifarsi, se si vuole acquisire strumenti cognitivi e affettivi adatti alla poesia dell'antropocene, sia quella non finzionale e

sostanzialmente estranea alla tradizione letteraria come quella di Fuller(11) e che il luogo non di semplice apparizione, ma di produzione e riproduzione della nuova terra-poesia debba essere principalmente internet, ovvero un luogo dove convergono e si moltiplicano Big Data e sistemi di controllo, ricerche scientifiche e simulazioni, pratiche sociali e individuali ecc. tanto da poter pensare che nel futuro dell'antropocene la materialità di internet possa convergere con la materialità della terra stessa.

3. Cek

Anche da queste prime e riassuntive esplicazioni non sarà sfuggito al lettore italiano dell'opera tarda di Zanzotto una chiara affinità fra il panorama disegnato da Falb in *Anthropozän* e la cornice poetologica degli interventi critici e degli ultimi volumi di poesia del poeta di Soligo(12). Non è questo il luogo e l'occasione per un confronto più serrato, ma è molto indicativo dei rapporti reali fra poesia contemporanea italiana e tedesca che gli esiti più ragguardevoli della poesia dell'antropocene, raggiunti da Zanzotto nei volumi *Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati* non siano ancora accessibili al pubblico tedesco e che quindi non rientrino, come dovrebbero, nella genealogia e nel campo di influenze della poetica di Falb(13). Al di là delle evidenti similitudini e dei numerosi punti di coincidenza sul piano delle idee e dei contenuti, è soprattutto dal punto di vista formale, dell'uso dei materiali linguistici o, come scrive Falb, dal punto di vista della "cripto-scolastica" che un tale confronto risulterebbe utile per verificare e misurare la sperimentale irruenza della poesia di Falb rispetto al sapiente e saggio prospettivismo del tardo Zanzotto attraverso cui il poeta veneto guarda e filtra i traumi psicologici e ontologici dati dalla presa di coscienza del tempo profondo della natura e dell'universo. In estrema sintesi: se in Zanzotto – e in alcune contemporanee prosecuzioni del suo discorso in Italia come i recenti lavori di Italo Testa *L'indifferenza naturale* (2018) e di Antonella Anedda *Geografie* (2021) – le questioni aperte dall'antropocene diventano sfide, battaglie o gioco per una poesia sempre o ancora tesa a creare/ricreare nuclei di senso, isole di memoria, non tanto frammenti, ma "conglomerati" linguistici, nel volume di Falb *CEK. Coöperation est Koördination. Terrapoetik* ai traumi e ai lutti inaugurati dalla nuova epoca geologica risponde una omnicomprensiva, accelerata e spiazzante mimesi della lingua con la realtà tale da proiettare, anzi, catapultare il lettore in un vortice di linguaggi, cifre, formule che più o meno ironicamente o grottescamente dovrebbero ridare la percezione della velocità e complessità del cambiamento in corso, mentre il *nonsense* dato dall'accumulo di prospettive e immagini fa cadere in alcuni luoghi del libro un accento amaro e sarcastico, resto o eco di una volontà di *engagement* nell'epoca geologica attuale.

A ogni capitolo di *CEK* corrisponde una numerazione matematica particolare: "cinque testi uno", "quattro testi due", "cinque testi tre" ecc. Il primo capitolo del volume contiene cinque poesie o testi e racconta della storia della terra fino alla crisi climatica e al consapevole, ma irrefrenabile suicidio della specie umana, un processo non lineare reso attraverso sequenze – anche graficamente – apparentemente sconnesse e irrelate di sintagmi in lingue diverse, versi ricchi di neologismi, errori grammaticali e di battitura che si alternano a formule chimiche e matematiche, a titoli e nomi, a luoghi e date; ma si tratta appunto del primo acchito del lettore con la scolastica dell'antropocene che ricava la sua filosofia ed estetica da un enorme tesoro di conoscenze e pseudosaperi, tanto da rovesciarsi in una antiestetica incapacità di sintesi e chiarezza, da regredire a una lallazione infantile cifra dell'impotenza rappresentativa della poesia di fronte a una realtà oramai dissociata da qualsiasi ordine linguistico e che non sembra dunque corrispondere nemmeno ai più semplici e minimi elementi lessicali e sintagmatici:

Die Aerde hat caine Aesthetic
A+die Aerde hat caine Aesthetic.
Warum, Warum
haben wir immer noch kain Bilt der ganzen
Aerde gesehen, Warum,
Aeber , wrum haben wir, Wrum
haeben wwier eimmer Nock caine Bilt der ganzen

Aierde
Gesain? (11)

La taerra non ha Aesthetic / A+la taerra non ha Aesthetic. Perché, perché / non abbiamo ancora visto un'immatine di tutta la / taerra, perché, / mae, prech noi, prech / nnoi non aebbiamo aincora vasto un'immatine di tutta la / tierra?

Ciò che risulta evidente e costitutivo del tessuto poetico di *CEK* è che la sua destrutturazione non ha come cornice o limite una base naturale della lingua, quanto piuttosto gli elementi basilari del linguaggio digitale e multimediale, ovvero la regressione e la sbavatura coincidono con errori da tastiera, con malfunzionamenti del linguaggio di programmazione. La matematizzazione del linguaggio (e la sua crisi) non si arresta tuttavia al contorno o alla superficie ed entra nella costituzione e grammaticalizzazione stessa dei suoi elementi, nella costruzione sintattica e prosodica; ma se neologismi, architettura strofica e originalità grafematica sembrano spesso voler imitare appunto le sequenze del linguaggio di programmazione, tanto da identificare il cuore poetico della poesia con un "processore" (14) e da dedicare il terzo capitolo del volume alla storia degli elaboratori elettronici e una poesia del capitolo a Snowden, nome iconico dell'*engagement* politico nell'epoca di internet, è chiaro anche che tale processo mimetico viene portato all'estremo fino a rovesciare in parodia il tentativo di fare della terra-poesia una poesia impegnata del qui e ora. Se già il contemporaneo esperisce "l'infinita noia di un museo di computer", "destino dell'IBM", ecco che dalla prospettiva dell'antropocene, per i futuri geologi della nostra civiltà, si tratterà di decifrare gli strati fossili di sedimenti/scarti tecnologici, mentre lo scandalo mediale e politico della vicenda di Snowden si tramuterà in una domanda più essenziale, qual è il suo "input" nella terra:

„Was ist Snowdens input in die Erde?“
„Es gibt eine Noösphäre“ (23)

“Qual è l'input di Snowden nella terra?” / “C'è una noosfera”

Dal tempo profondo emergono schegge di tempo vissuto e di tempo cronologico, ma la poesia non sembra in grado di ordinare eventi ed esperienze su vettori di senso, anzi, al contrario, essa codifica continui rovesciamenti spaziali e temporali che mandano in frantumi le consuete coordinate epistemiche e si fanno gioco dei tradizionali ordini storicistici e metafisici. Falb, che nelle sue prove teoretiche si dimostra convintamente kantiano, fa esplodere nella sua poesia ogni schematismo logico e mette ironicamente in questione anche la più immediata percezione della realtà. Nel quarto capitolo l'io lirico salta da una macchina di Google Earth, che si aggira nel tramonto londinese intorno alla Geological Society, ai panorami naturali e alle scoperte linguistiche di antropologi e avventurieri ottocenteschi, dal Sudafrica di inizio secolo alla Germania degli anni ottanta del Novecento, per poi atterrare e venir intrappolato nel tempo del calendario, del lavoro e delle consuetudini, un tempo profondamente disumano che separa in dimensioni astratte e non tangenziali le vite di chi vi si adegua, poeticamente fissate in brevi e malinconiche strofe:

Ein Bote hat sich auf den weg gemacht jenseits
des gegenwärtigkeitskegels, mit einer
reihe von dokumenten in seiner umhängetasche, ein Junger ganz hagerer Typ mit kapuzenpulli
Da mein Leben
in die Zeit gefallen war, in der es Kalender gab,
musste ich nach dem Wochenende
wieder super früh raus in
die Bäckerei, wo ich nach Allem
anderen dann noch einige dicke Zöpfe und Brezel zusammen-
legte.
Ein zweiter bote war jenseits eines anderen Gegenwarts-
kegels gestartet
mit glattem Haar in der Stirn,
er betrat auch den ersten Kegel nicht, und ebenfalls der erste Bote auch

den anderen nicht,
 obwohl es hätte geschehen können, er übersieht
 den Schimmer in der Ferne
 Er blinzelt, wechselt
 seine Sneakers. Der andere
 sitzt am Bordstein unter der dunklen Laterne,
 den Kopf auf die Kniee gelegt, und hört sich Track No. 5 von der Voyager
 Golden Record
 an
 Ich holte die Brezeln aus dem Ofen,
 und ließ sie nach dem Abkühlen
 in die abgeschrägte Vertiefung purzeln,
 ich legte die Zöpfe nebeneinander in die Auslage (33)

Un fattorino si è messo per strada al di là / del cono di contemporaneità con una / serie di documenti
 nella sua borsa a tracolla, / un ragazzo magro con un maglione con cappuccio / poiché la mia vita / è
 caduta nel tempo del calendario / ho dovuto dopo il fine settimana / di nuovo andare prestissimo / al
 panificio / dove dopo tutto il resto / ho fatto / grosse trecce di pane e brezel. / Un secondo fattorino era
 partito al di là di un altro cono del presente / con capelli lisci sulla fronte, / non è entrato nel primo
 cono / e nemmeno il primo fattorino / nel secondo cono, / anche se sarebbe potuto succedere / non ha
 visto la luce in lontananza / egli strizza gli occhi, si cambia / le scarpe da ginnastica. / L'altro / siede
 sul bordo della strada sotto al lampione, / la testa poggiata sulle ginocchia, e ascolta la quinta traccia di
 Voyager / Golden Record / Io tiro fuori le brezel dal forno, / e dopo averle fatte raffreddare / le faccio
 scivolare nel freezer, / metto una di fianco all'altra nella vetrina le trecce di pane

Ma gli istanti di improvviso e paradossale lirismo nella cornice della terra-poesia sono in Falb rari,
 non del tutto repressi, ma comunque brutalmente emarginati o spenti in una generale atmosfera di
 autocritica o censura/superamento rispetto all'unidimensionale prospettiva dell'io lirico, individuale,
 pateticamente legato al suo ruolo o missione. Nel secondo capitolo del libro, una strenua e
 disorientante oggettivazione del linguaggio poetico è perseguita allo scopo di ridare con ironia e
 sarcasmo l'atmosfera, le pose e il gergo dell'ultima generazione di poeti tedeschi e più
 specificatamente degli attivissimi e iperconnessi editori e autori del Kookbooks Verlag, la
 "permanente rappresentanza-KooOok" (14), mentre l'aggiornato lettore o spettatore delle
 performance poetiche e multimediali ("Lsx", "Lesex") è apostrofato come uno "Lyrik-Spast", uno
 "spastilirico", cui viene intaccato il cervello attraverso una alternanza di suoni e gesti reali da un
 lato e impressioni virtuali dall'altro. È, di nuovo, un momento singolare e significativo (in questo
 caso dell'evento-poesia) che viene fagocitato e annichilito prima dall'accelerazione delle sequenze,
 poi dalla ricaduta o smaterializzazione delle voci e delle cose in un luogo e in un tempo che non
 sono più perimetrabili né precisamente dicibili, sicché la voce del poeta sbiadisce o inceppa in
 singhiozzo, in bestemmia:

Ich bin in diesen Text „gesperrt.“
 Wenn Sie in den Ledersessel sitzen,
 ein irdenes Trinkgefäß vor sich
 aus den Lautsprechern unten an den Lichtleisten ertönt Ihnen
 die Rede
 und hinter Ihnen ein stiller Jung' die Blätter der Pangea einzeln mit einem Tuch
 abwischt,
 Und das schließlich der wahre Veranstaltungsraum der Erde ist,
 weil der Raum vom Netz abgeschnitten ist, —
 dann werde ich Ihnen von hinten meine Arme um die Schultern legen,
 und mein leichtes Gesicht in die Beuge Ihres Halses,
 und werde verharren, bevor ich Ihnen einen irdenen Kuss auf die Wange
 nahe dem Ohr gebe und Gehe.
 Und insgeheim damit werde ich Dir, Lsx, mit der zusammenlaufen Tinte,
 den Pixeln und dem Klang
 dieses Wortes Dein Gehirn versauen, direkt da drin, du Lyrik-
 Spast

bei deiner allereigensten Datenportion, Obstgarten, die, MOTHERFUCKER
DIE (17)

Sono “rinchiuso” in questo testo. / Se Lei siede sulla poltrona di pelle, con una bevanda qualsiasi davanti a sé / dalle casse a terra vicino alle luci Le risuona / il discorso / e dietro di Lei un giovane silenzioso asciuga con uno straccio uno ad uno i fogli di Pangea, / e poiché alla fine questo è il vero luogo della manifestazione della terra, / perché in questo spazio non vi è campo, – / allora vi poggerò le mie braccia da dietro sulle vostre spalle, / e il viso leggero sulla piega del vostro collo, / e resterò fermo, prima di darvi un bacio di terra cotta sulla guancia / vicino all’orecchio e andarmene via. / E segretamente, letterx, ti macchierò il cervello con l’inchiostro / i pixel e il suono / di questa parola, direttamente lì dentro, tu spasti- / lirico / nella porzione di dati tutta e solo tua, giardini di frutta, la, MOTHERFUCKER / la

La terra-poesia è per Falb immagine della ferita filottetica dell’esistenza umana nell’immenso tempo-spazio dell’antropocene, prova e denuncia di una smarrita e irrecuperabile fiducia nella razionalità e nel linguaggio di dominare e soggiogare tale profondissima dimensione; la poesia è specchio non cura dello strappo, forse solo una nuova e paradossale metafisica può dar conto di una tale gettatezza – e vedremo subito quali sono le sue caratteristiche e limiti –, ma la dimensione estetica, per quanto si ampli la rete delle capacità e delle possibilità mimetiche della lingua, sembra ridursi essa stessa a resto, debole e friabile cornice/sedimento, cartamoneta di una esistenza letteralmente fuori corso:

das

alle vier minuten infiziert sich ein x, alle vier minuten vergeht ein y, alle vier minuten fällt ein z vom himmel, bleibt verdutzt liegen, stirbt als y, steht wieder auf, lebt als x weiter mit seinen hässlichen hässlichen engstehenden augen, mathematischer bär. den tornado, die umkehr des regens, *icing on the cake*, staubsauger der oberichten der torte. zurück bleibt ihr spielgeld, auf dem, externalität der schönheit, dieser text steht. allein der anstand verlangt die einpreisung aller von ihm verursachten kosten in diesen text. (64)

che

ogni quattro minuti si infetta un x, ogni quattro minuti si decomponga un y, ogni quattro minuti / cade dal cielo un z, resta stupefatto a terra, muore come y, rinasce, / continua a vive come x con i suoi orribili orribili occhi vicini, orso matematico, / il tornado, l’altro lato della pioggia, *icing on the cake*, aspirapolvere degli strati più elevati della torta. / rimangono le loro fiches, su cui poggia, esteriorità della bellezza, questo testo.

4. Geospeculazioni. Metafisica per la terra nell’antropocene

Secondo Falb il pianeta terra non ha avuto nessun peso particolare nella filosofia fino all’epoca contemporanea poiché, semplicemente, non era contemplato nella sua interezza come “realtà vivente” “dai viventi”, i quali hanno scritto, disegnato, tradotto la loro storia culturale in paesaggi, geografie, territori. Solo con la moderna epoca coloniale e con lo sviluppo del capitalismo globale la terra come pianeta diviene oggetto di un processo di articolazione che la vede passare da astratta fantasia geometrica di imprecise carte geografiche a fedele mappa virtuale attraverso la tecnologia di Google Earth. Filosoficamente, solo con Nietzsche e nei lavori di Deleuze/Guattari la terra è contemplata e innalzata a concetto filosofico, solo a partire dalle filosofie di questi tre autori il pensiero si trasforma in geofilosofia. Oggi, all’inizio della nuova epoca dell’antropocene, il pianeta terra si pone o si deve porre secondo Falb al centro della speculazione filosofica poiché le questioni centrali dell’ontologia, dell’epistemologia e dell’etica non sono affrontabili e risolvibili senza ricorso alla “natura planetaria del pensiero e dell’azione dei viventi” (7).

Tuttavia – così precisa Falb il senso kantiano delle sue speculazioni “metafisiche” – “il tutto della terra” («das Ganze der Erde») non rimanda nella nuova geofilosofia a una unità, interezza o compiutezza del pianeta, quanto piuttosto alla sua radicale finitudine, e questo in due sensi o dimensioni. Da un lato in quanto oggetto geologico e cosmologico di cui si può datare con precisione sempre maggiore origine, storia e futura fine. Ponendo la terra sullo sfondo del *deep time*

cosmologico, al cui inizio essa non c'era ancora e alla cui fine non ci sarà già più, ecco che il pianeta ci compare “veramente” nel sua interezza e finitudine temporale. Ma, detto questo, va anche specificato che tale finitudine temporale include naturalmente il presente in cui vengono avanzate anche le speculazioni geofilosofiche, ovvero è impossibile per lo spettatore terrestre determinare empiricamente e fisicamente nella sua interezza l'oggetto terra, egli non vede ed esperisce né la sua origine né la sua fine, può solo elevarlo a oggetto “meta-fisico”, le sue speculazioni si inseriranno in una generale metafisica della terra, kantianamente intesa. Nei primi capitoli del libro – forse i più intensi e interessanti da un punto di vista strettamente filosofico – Falb oppone la sua genealogia kantiana alle tendenze più attuali dell'ontologia e cioè al neomaterialismo e al nuovo realismo di cui la sua speculazione approfitta dialetticamente (il confronto è serrato in particolar modo con il saggio di Quentin Meillassoux *Dopo la finitudine*(14), il cui radicale anti-soggettivismo e originalità terminologica – si pensi solo all'impatto del concetto di “arcifossile” per la teoria dell'antropocene – lascia evidenti tracce in tutta la speculazione e poesia di Falb); contro il programma esplicitamente antikantiano di queste tendenze filosofiche che si rovescia spesso, così Falb, in una nuova e astratta dogmatica e scolastica, egli propone di intendere la metafisica geofilosofica come “empirismo trascendentale”. La speculazione procede in altre parole “extra-mentalmente”, ovvero non dalla “pura” ragione, ma empiricamente attraverso il ricorso ai dati della geologia e della cosmologia, delle scienze matematiche e statistiche, e soprattutto della teoria evoluzionistica, grazie alla quale risulta evidente che l'iperdinamico processo di conquista e sfruttamento del pianeta ha potenzialità catastrofiche, che la nostra terra non è “gaia” (Falb polemizza con i lavori di James Lovelock(15)), ma un territorio sempre più inospitale a causa dell'alterazione dell'uomo del precario equilibrio della biosfera (117). Inoltre, la speculazione non può che avvenire “all'interno della terra”, ovvero dall'unico punto spazio-temporale di osservazione possibile, il nostro presente terrestre, centro prospettico imprescindibile e insuperabile (81).

Il secondo senso o dimensione della finitudine della terra emerge invece da considerazioni filosofico-storiche sul processo di globalizzazione del pianeta e dal conseguente passaggio nell'epoca dell'antropocene a uno spazio vitale planetario che non contempla più un “fuori” della terra, la quale si vede sempre più ridimensionata a stretto, piccolo, finito e claustrofobico spazio di manovra delle frenetiche e irresponsabili attività antropiche. Nell'analisi di questa seconda dimensione della finitezza della terra la geofilosofia si fa sostanzialmente critica dei rapporti economici, demografici e tecno-scientifici, ovvero delle componenti e dei processi culturali dell'antropocene. Anche in questo caso la geofilosofia è critica della “evoluzione” culturale e si distanzia chiaramente dalla maggior parte delle filosofie critiche contemporanee, eredi di sistemi di pensiero storicistici o idealistici, in cui il concetto di evoluzione non svolge alcun ruolo, mentre la teoria evoluzionistica è secondo Falb l'unica in grado di render ragione compiutamente della stretta dialettica fra biosfera e noosfera e di rispondere dunque alla domanda fondamentale del presente, ovvero cosa significa vivere nell'antropocene, nel presente di una terra il cui inventario (biosfera e noosfera) è stato prodotto evoluzionisticamente e non creazionisticamente, come è stato creduto per millenni (137). La risposta di Falb si articola in molti passaggi e capitoli del libro e intende concretizzare il più possibile la vita nel presente terrestre secondo categorie riconducibili a una “trascendenza ateistica”, la quale confronta l'uomo non tanto con un apocalittico (per la letteratura distopica) restante “tempo della fine” (*Endzeit*) quanto piuttosto con il “tempo profondo della preistoria di un lontanissimo futuro” in cui è già avvenuta l'estinzione di massa della specie umana, un tempo che diventa tanto più preistorico quanto più si affinano gli strumenti d'indagine delle scienze naturali e umane. La geofilosofia di Falb si spinge indietro nel tempo fino a 2,5 milioni di anni fa e in avanti in un futuro così lontano che le lingue e i tipi di soggettività attuali saranno del tutto scomparsi o trasformati fino all'inconoscibilità, mentre le istituzioni sociali, i saperi e le capacità tecnologiche di oggi appariranno primitive come a noi quelle dell'uomo *habilis*: «Noi siamo i cacciatori/trici e i raccoglitori/trici di questo lontano futuro. Forse siamo gli antropoidi di questo lontano futuro» (191).

La terza e ultima parte del libro trae le conseguenze “politiche” da quanto ricavato filosoficamente ed eticamente dalle analisi dei capitoli precedenti; essa parte dalle riflessioni di Johan Rockström sulle *planetary boundaries* che pongono parametri fisici ed ecologici del sistema-terra come fondamento di una politica planetaria nel tentativo di ridurre i rischi delle certe catastrofi ecologiche

future(16). Si tratta, afferma Falb, di una politica che deve operare secondo parametri temporali finora sconosciuti e che, scavalcando di molto la durata di vita delle generazioni attuali, si pone allora per i suoi attori come una politica “metafisica”. A differenza dei modi della politica attuale, negativamente intesa da Falb come prassi solo “umana”, la politica dell’antropocene dovrà essere una politica transgenerazionale le cui dinamiche ed effetti finali devono essere calcolati e previsti, ma non potranno essere vissuti da chi ne prenderà coscientemente e responsabilmente parte. Il paradosso di questo pensiero politico sta nel fatto esso deve oggi trovare paradigmi di governo non cultural-evoluzionistici (poiché questi sono stati, sono e saranno la causa delle catastrofi ecologiche), ma che allo stesso tempo garantiscano la sopravvivenza, ovvero l’evoluzione della specie umana: «L’antropocene costringe a un pensiero del politico del tutto nuovo, un pensiero che sia pronto a percorrere i paradossi che nasceranno dal carattere metafisico di ogni regime transgenerazionale e che sia in grado di affrontare gli aspetti estranei e sconosciuti che emergeranno con il superamento dei modi di produzione evoluzionistici della terra – gli unici finora conosciuti».

(15).

5. Orchidea e technofossile

Riassumendo in brevissimo spazio le tesi filosofiche e politiche di Falb contenute in *Geospekulationen* abbiamo fin qui eluso un problema e una considerazione di ordine stilistico-formale: sebbene si sia potuto semplificare schematicamente complessi e a volte paradossali contenuti, va detto che il linguaggio filosofico di *Geospekulationen* è, a differenza del tono saggistico e in parte divulgativo di *Anthropozän*, estremamente e spesso sterilmente arduo. Come altri protagonisti della nuova generazione di filosofi tedesca presenti nelle file del Merve Verlag (soprattutto Armen Avanessian), anche Falb coniuga non felicemente una certa teutonica pesantezza concettuale e una retorica di origine accademica con un’apertura sconcertante al linguaggio/gergo delle tendenze più alternative del pensiero filosofico anglosassone – un bizzarro e goffo tentativo di dare sostanza a un debole e spesso vago pensiero di tendenza, oppure di rendere appetibile e attualizzare attraverso improbabili innovazioni terminologiche il linguaggio e i concetti dei classici. Il linguaggio filosofico di Falb è evidentemente esso stesso cifra del radicale cambiamento in corso nella filosofia contemporanea tedesca, schizofrenicamente scissa oramai da decenni fra una autoctona, pedante e ammuffita tradizione accademica da un lato e la rincorsa all’esotica novità/moda epistemologica e critica del momento dall’altro.

Questo per dire che l’ultimo volume di poesia di Falb, *Orchidee und Technofossil*, nella sua radicale e risoluta sperimentazione formale non può a nostro avviso – come invece è stato inesorabilmente fatto nelle rare recensioni del libro(17) – essere letto come traduzione poetica delle riflessioni filosofiche di *Geospekulationen*; semmai esso va interpretato complessivamente come una più adeguata traslazione sul piano del linguaggio poetico di un ricco florilegio di intuizioni e idee provocato dalle questioni dell’antropocene, ma soffocato nel libro filosofico piuttosto infelicemente in un asfissiante coacervo di categorie, ismi, definizioni, referenze, citazioni più o meno esplicite. *Orchidee und Technofossil* può dirsi a differenza di *CEK* un vero e riuscito libro di poesia dell’antropocene poiché qui la radicale prassi mimetica della poesia di Falb non nasconde più un incerto e malinconico lirismo, ma dà voce all’antropocene stesso nella misura in cui supera o toglie qualsiasi prospettiva o traccia di ordine individuale/soggettivo per fare meglio apparire la sovrumana estensione spazio-temporale e la complessità cultural-evolutiva in cui si sta spegnendo o si spegnerà definitivamente ogni singolarità. In altre parole, a differenza di *CEK* dove la frammentazione e il nonsense erano frutto del lutto psicologico e ontologico, dello choc spazio-temporale dell’inizio dell’antropocene, in *Orchidee und Technofossil* tutto si svolge e scioglie sul piano del linguaggio attraverso continui rimandi e riflessioni sulla scrittura stessa, sulla capacità di rappresentazione, salvazione e preservazione di codici scientifici, testi e artefatti culturali da parte dell’universo dei segni in un iperbolico e magmatico puzzle metalinguistico, senza cedimenti elegiaci, tanto che Falb arriva ora a definirsi non lirico, ma “Informationsdesigner”.

A partire dal titolo ritroviamo due referenze costanti nell’opera di Falb, il *Mille plateaux* di Deleuze/Guattari e i saggi divulgativi di Jan Zalasiewicz: da un lato l’invito della coppia francese a

rompere con le consuetudini del pensiero e del linguaggio logico, argomentativo, comunicativo e di provare altre strade nomadiche, anarchiche e rigogliose come “vespe e orchidee” («fate rizoma e non radice, non piantate mai! Non seminate, iniettate! (...) Abbiate idee corte. Fate carte, non foto o disegni. Siate la Pantera Rosa, e che i vostri amori siano come la vespa e l’orchidea, il gatto e il babbuino»(18)), dall’altro il progressivo accumularsi e il futuro cementarsi della frenetica attività dell’uomo dell’antropocene a strato geologico o appunto, secondo la terminologia di Zalasiewicz, a “tecnofossile”(19); ma non va trascurato nella scelta del titolo, come già suggerito, la relazione fondamentale mostrata da Meillassoux fra filosofia moderna kantiana e pre-kantiana e pensiero del tempo profondo che si concretizza anche nel concetto di “arcifossile”. Anche la copertina del libro mostra la forza rizomatica del fiore/simbolo rispetto alla hybris tecnologica dell’uomo nella stilizzazione di un’orchidea che fuoriesce dallo schermo rotto di un telefono cellulare, e tale inconciliabile dialettica determina la narrazione dell’intero volume, dei quattro lunghi poemi o, come li definisce Falb, “paemi”.

Svalbard Paem coniuga e sovrappone la funzione del deposito globale di semi delle Svalbard (mettere in sicurezza il patrimonio genetico delle sementi in caso di catastrofi) e l’archiviazione di voci poetiche da parte del sito lyrikline.org al fine di sottolineare il pericolo di estinzione che minaccia in egual misura l’agricoltura e le lingue del globo. La specificità di *Orchidee und Technofossil* è, come si diceva in confronto a *CEK*, che non troviamo dati o avvenimenti storici mimeticamente riportati o fissati in un’immagine; il poeta eleva le diverse tipologie di salvataggio e archiviazione su un piano comune, culturale e metalinguistico e li rapporta attraverso un sapiente, calcolato, in parte addirittura lento intreccio metaforico. Se il cambiamento climatico ha portato in superficie nelle montagne delle alpi il corpo di Ötzi e se l’esame al microscopio ha scoperto che il suo ultimo pasto fu a base di carne di stambecco, cereali e bacche, ecco che il vocabolario stesso di questo ritrovamento (“piccolo farro”, “orzo”, “carpinella” o “abete”) rischia di scomparire con la morte delle lingue in cui è “immagazzinato”, temporaneamente detto dalla poesia stessa, materialmente fissato dalla stampa del libro, virtualmente salvato nel portale lyrikline.org, in una simbiosi indistricabile di linguaggio e vita, di etimologia e storia:

Am

Ende bleibt dann das „Deutsche“ übrig – wenn
 das hier immer nur in Deiner Gegenwart
 gelesen werden kann ;-), in dessen tauendem Gang
 im Haus der Poesie
 ein SUPERZERFLEDDERTES, MIT
 GUMMI ZUSAMMENGEHALTENES ODER -GEBUNDENES
 BUCH / BRAUNES BLATTKONVULUT / EIN
 BUCH WIE EIN GLÄNZENDER BABY-ÖTZI
 auf der Schwelle liegt, in dem ich meine
 Wiki Search nach „Grimm’sches Wörterbuch“
 ausgedruckt habe, und die Etymologie der
 Foodbegriffe darin, ohne die mein Beitrag f
 ür KOOK.MONO,
 „Svalbard Paem“,
 ganz weiß und leer
 geblieben wär. (22-23)

Alla fine non resta che la “lingua tedesca” – se / questo qui può essere letto / sempre solo nel tuo presente ;-), nel cui percorso in scioglimento / nella casa della poesia / un LIBRO SUPERSGUALCITO / TENUTO INSIEME O RILEGATO CON COLLA / COPERTINA MARRONE / UN LIBRO COME UN PICCOLO DI ÖTZI / giace sulla soglia, in cui io ho stampato / la mia Wiki Search del “vocabolario dei Grimm” / e l’etimologia / dei concetti culinari, senza cui il mio contributo p / er KOOK.MONO, / “Svabard Paem”, / sarebbe rimasto / del tutto vuoto e bianco.

Certamente il connubio di etimologia e storia, la “testualizzazione” dell’esistenza, la storia dei testi come “apriori extra-mentale”, sono termini e concetti dell’ermeneutica e della decostruzione francese anche in parte usurati, oggetto essi stessi di continue esegesi, sistematizzazioni e oggi di

storicizzazioni. Il punto critico di Falb – che a tale tradizione è legato – è che essi ora vengono esposti nella loro muta materialità, archiviati come oggetti di repertorio e che dal punto di vista dell’antropocene essi equivalgono in tutto a “Foodbegriffe” che hanno alimentato per un certo breve periodo la storia culturale dell’uomo.

Nel secondo poema, *Kanker Quartett*, il brevissimo segmento temporale dell’antropocene in cui il poeta Daniel Falb pubblica per la casa editrice kookbooks viene narrato nel tipico jargon filosofico-seminariale del momento, carico di vuoti concetti come “presenza cognitiva”, avverbi come “typischerweise” “logischerweise” che riempiono vuoti di memoria e non rinviano a nulla di logico o tipico, particelle come “ähm” “hh”, “uhm” che interrompono ossessivamente il flusso del discorso e che in molti conferenzieri intorno alla cerchia delle case editrici Merve e kookbooks sono divenute vezzo espressivo a rimarcare pause del pensiero, retoriche incertezze. Si tratta di una critica decisa e diretta al proprio humus sociale e culturale attraverso la parodia del linguaggio e delle pose culturali tipiche dell’ambiente pseudo-intellettuale berlinese. Sembra che Falb intenda un tale malsano florilegio (non certo un’orchidea) come un cancro nato e proliferato nelle esposizioni dell’io lirico/del testo alle radiazioni del sistema culturale e comunicativo:

und das ist
eben die Idee einer ähm
[einer hyperkonkreten zusammengezogenen
Struktur einer] am Vertriebssystem von kook
nnn sich manifestierenden hmm n-n-konkreten
und und zugleich kognitiven
Gemeinschaft von Leuten
[die diesen Text lesen]
das sind nur wenige
ich weiß nicht ich mein mehr als
ich sag jetzt mal einfach ne Zahl
96 Leute [aus say 2, 3 Generationen] werden quasi nie
in dem Text ahm ah ahm gewesen sein no
das ist wirklich eine Gemeinschaft
des Privilegs und es ist ne konkrete
Gemeinschaft insofern es ähm äh eben eine Art äh h
gemeinsame *Präsenz*
ah in diesem Text gibt (50)

E questo è / esattamente l’idea di una ehm / [una iperconcreta contratta / struttura di una] n-n-concreta e e allo stesso tempo cognitiva / comunità di persone / [che leggono questo testo] / nnn che si manifestano hmm / nel sistema di distribuzione di kook / sono poche / non so credo più di / dico na cifra / 96 persone [da say 2, 3 generazioni] nel testo ehm eh ehm non saranno state no / questa è veramente una comunità / del privilegio ed è una comunità / concreta in quanto c’è in questo testo / ehm eh proprio un tipo di eh h / *presenza* comune

Tuttavia, la malattia, crudelmente esposta, sinceramente esaminata e decostruita, rovescia alla fine il testo in una paradossale forma di sua guarigione, il *Kanker Quartett* è per Falb la “grande salute” dell’intero volume:

Das Kanker Quartett
ist die große Gesundheit
das Kanker Quartett
ist die große Gesundheit
von *Orchidee und Tech-no-fos-sil*. (65)

Il quartetto del cancro / è la grande salute / il quartetto del cancro / è la grande salute / di *Orchidea e tec-no-fos-sile*.

Nel complesso del volume, il *Kanker Quartett* come forma di guarigione e salvezza, rappresenta non la fine, ma solo una pausa. Nel terzo poema, *Chicxulub Paem*, il nostro breve segmento

antropico-culturale nell'antropocene si concretizza nell'architettura e nel sistema di climatizzazione/conservazione dei testi dell'archivio letterario nazionale a Marbach, paradigma della politica ecologica attuale che si staglia da un sfondo o scenario di catastrofi climatiche preistoriche e attuali e di fughe di popoli dai territori colpiti. L'io lirico perde man mano la sua voce/identità fino ad trasformarsi nello scheletro di un bambino preistorico. Il processo di trasformazione, reso stilisticamente attraverso una progressiva scarnificazione e asemanticità della lingua, si interrompe improvvisamente: "La cometa di Chicxulub impatta la terra proprio mentre Lei sta leggendo questo"(7).

E anche nell'ultimo poema di *Orchidee und Technofossil, Geber Quartett*, il plot è distopico: il Centre Georges-Pompidou di Parigi è stato trasformato in un infernale sistema per la cancellazione dell'eredità genetica, un metodo radicale per cancellare il debito accumulato dalle politiche del nostro presente e che ricadrà sulle generazioni future. Ma, di nuovo, la narrazione dai toni critici e apocalittici si frammenta, slitta da un piano semantico all'altro senza soluzione di continuità, diventa ricerca in corso dell'autore sul proprio pc: nomi, date, cifre del disastro finanziario ed ecologico del nostro presente e immediato futuro che compaiono nel campo di ricerca di Google; la poesia impegnata di Falb si risolve in metalinguaggio nel suo divenire, mai asseverativa e sempre autocritica nella spietata analisi della propria grammatica politica, ovvero della sua impossibilità a tradursi in una vera pratica sociale al di fuori del proprio poetico ristrettissimo campo d'influenza:

Das sind die Anderen durch unser Handeln
und Einkaufen entstehenden ökologischen – und
also ökonomischen, gesundheitlichen etc. – Kosten.
Ökologische Schulden gibt es nur, wo es Leute gibt, die
wissen, dass sie Gläubiger sind, und in der Lage,
die Schulden einzutreiben. Sonst fließen Ökoschulden
wie ein Wasserrinnsaal gluckernd durch die Spalten
und Schründe einer abgelegenen Felswand, an die kein
Streitadler greift, *existieren*, bitter, nussig, tief, aber
zu ablegen. Das Google Home-„Ei“ ist offiziell
dazu auch Rechtssystem und Richter – neben
Antwortstation aller ornthologischen Spezialfragen meiner
Enkel*innen...–, reagiert aber meistens
Auf keine Tat. Nur, es macht mein Fleisch
Immer wieder durchsichtig mit Injektionen, dass ich mein
Gerippe direkt auf dem Lattenrost dieses geilen
Betts hier liegen sehe.
Das ja.
Mein Leben findet größtenteils außerhalb
meines Körpers statt.
Aber das Leben der ökologischen Schulden findet
nirgends statt als in einem schlierigen
Ei, bemalten Ei, im x-ten Grad von
nussiger Toxizität.
Leuchte, mein Fleisch.
Das Kuckusjunge mit schlierigen, tiefen, schielenden Augen
rollt Sergey Brin's Ei
aus dem Nest. (130-131)

Questo sono gli altri costi ecologici / che nascono dal nostro agire e comprare – e / quindi costi economici, della salute ecc. – / I debiti ecologici ci sono solo dove ci persone che / sanno che sono fiduciosi e in grado / di riscuotere i debiti. Altrimenti gli ecodebiti scorrono / come un rigagnolo gorgoglioso attraverso le crepe / e le fessure di una parete di roccia nascosta alle quale / non si appiglia aquila, *esistono*, più amari, alla noce, profondi, ma / troppo isolati. L'uovo di Google Home è ufficialmente / anche sistema di leggi e giudice – oltre che / luogo di risposte alle questioni di ornitologia delle mie / nipoti*ne...– il più delle volte però non reagisce / a nessun atto. Solo, rende la mia carne / ogni volta trasparente con iniezioni, tanto che vedo il mio / scheletro direttamente steso sulle doghe di questo bel / letto qui. / Questo sì. / La mia vita ha luogo in gran

parte fuori / dal mio corpo. / Ma la vita dei debiti ecologici non ha / luogo se non in un viscido / uovo, uovo colorato, al grado x di / tossicità alla noce. / *Un lume, la mia carne.* / Il giovane cucù con occhi viscidati, profondi, strabici / fa ruotare l'uovo di Sergey Brin / fuori dal nido.

In *Orchidee e Technofossil* l'intersezione di piani espressivi differenti, la sovrapposizione e la dialettica fra categorie del pensiero e ipotesi dell'immaginazione, la mescolanza dei tempi linguistici e cronologici (rimandiamo solo alla difficoltà/impossibilità di declinare da un punto di vista filosofico-razionale la paradossale "preistoria di un lontano futuro" della geofilosofia, risolta nel testo poetico da un'ardua quanto abile declinazione dei tempi verbali al presente storico e al futuro perfetto) diventano un vero punto di forza, la dinamica architettura di una discorsività poetica che non insegue né canoni estetici di beltà o suggestione, né funzionali principi di espressione e comunicazione. Le composizioni di Falb non sono scritte per incontrare il favore del pur vasto pubblico di poesia in Germania, né per assecondare ricettacoli, mode e tendenze culturali, anzi, entrambi queste opzioni/ricchezze sono macinate ed esposte con ironia e sarcasmo nel testo; le poesie di Falb sono piuttosto l'espressione di una tenace lotta con il presente dell'antropocene che non vuole o può fare sconti di sorta per quanto riguarda la sua dicibilità e comunicabilità. In altre parole, l'origine e il motivo dell'oggettiva difficoltà nella decifrazione o nella semplice lettura dei testi di Falb non è da ricondurre a una ricercata sperimentazione linguistica fine a sé stessa, ma al sincero engagement dell'autore con la sua epoca storica. Difficilmente il critico letterario può trovare nel panorama attuale della poesia tedesca più concreta sostanza per una comprensione e critica indiretta della sua realtà. Abbiamo qui solo abbozzato una prima presentazione del poeta e della sua opera al lettore italiano, un tentativo di avvicinamento, nella ferma convinzione che l'attenzione generale per i problemi aperti dall'antropocene, il progressivo accrescimento e affinamento degli strumenti filosofici e critici necessari alla sua messa a fuoco, potranno essere utili alla lettura di un'opera poetica che, come spesso accade, sembra anticipare con largo lasso di tempo gli interrogativi del prossimo futuro.

Ulisse Dogà

Note.

- (1) Per quanto riguarda esclusivamente il panorama tedesco delle scienze umane, attivo sui temi dell'ecologia dagli anni ottanta, si può vedere N. Luhmann, *Ökologische Kommunikation*, Frankfurt am Main 1986; G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main 1989; G. Braungart, *Die Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie um 1800 und ihre literarischen Nachbeben*, in Leisle, Mecke, a cura di, *Zeit – Zeitenwechsel – Endzeit*, Schriftenreihe der Universität Regensburg, Regensburg 2000; H. Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, Heidelberg 2008; A. Goodbody, *Ecocritical theory: new European approaches*, Charlottesville 2011; E. Horn, *Klimatologie um 1800. Zur Genealogie des Anthropozäns*, "Zeitschrift für Kulturwissenschaften", 1, 2016, pp. 87-102. R. Stockhammer, *Philology in the Anthropocene*, in S. Fekadu, H. Straß, T. Döring, a cura di, *Meteorologies of Modernity. Weather and Climate Discourses in the Anthropocene*, Narr, Tübingen 2017, pp. 43–63.
- (2) https://www.hkw.de/de/programm/themen/das_anthropozan_am_hkw/das_anthropozan_am_hkw_start.php (ultimo accesso: 18 agosto 2021).
- (3) Cfr. C. Diez, *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*, Fischer, Frankfurt am Main 2018, pp. 14-27.
- (4) AA. VV., *Alles dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän*, kookboobs, Berlin 2016.
- (5) Si veda a proposito il nostro *Il caso Wagner. Il successo della nuova lirica tedesca e la critica al nuovo Biedermeier*, "L'Ulisse", 22, 2019, pp. 311-325.
- (6) Cfr. J. Bate, *Romantic Ecology, Wordsworth and the Environmental Tradition*, London 1991; A. Goodbody, *Literatur und Ökologie*, Amsterdam 1998; M. Haberkorn, *Geologie und Poesie um 1800*, Frankfurt am Main 2006; S. Hofer, *Die Ökologie der Literatur*, Bielefeld 2007.
- (7) Cfr. S. Scheuermann, *Skizze vom Gras*, Schöffling & Co., Frankfurt am Main 2014; M. Poschmann, *Geistersehen*, Suhrkamp, Berlin 2010; Id., *Nimbus*, Suhrkamp, Berlin 2020; a proposito di Poschmann nel contesto dell'antropocene, si veda l'esauriente intervento di C. Telge, *Naturlyrik ohne Natur. Marions Poschmanns Poetik des Ambientes*, "Germanistische Mitteilungen", 46, 2020, pp. 35-66.
- (8) Per una bibliografia completa e l'accesso libero a molti lavori editi o ancora inediti, si veda la pagina web del poeta: <https://www.danielfalb.net> (ultimo accesso: 18 agosto 2021).

- (9) Nel seguito quando citeremo da questi libri daremo solo il numero di pagina. Tutte le traduzioni in italiano sono dell'autore. Delle poesie daremo una traduzione letterale, di servizio. Si tenga conto che cercheremo di ridare in qualche modo non solo le estreme sperimentazioni, ma anche i numerosi e voluti "refusi" con cui Falb contamina tutta la sua poesia. Nella scelta delle poesie si è cercato di citare e tradurre quelle che ponevano problemi formali risolvibili. La selezione è dunque mirata a una certa leggibilità del discorso poetico di Falb e non può essere considerata del tutto esemplare del suo stile.
- (10) Cfr. J. Zalasiewicz, *The Planet in a Pebble: A Journey into Earth's Deep History*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- (11) Cfr. B. Fuller, *Untitled epic Poem on the History of Industrialization*, Simon and Simon, New York 1962.
- (12) Per un inquadramento attuale della poetica di Zanzotto nel discorso sull'antropocene si veda l'articolo di S. Massafra, *Andrea Zanzotto, poeta dell'antropocene*, in: https://www.antropocene.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98:andrea-zanzotto-poeta-dell-antropocene&catid=12&Itemid=148 (ultimo accesso: 18 agosto 2021).
- (13) Preziose in ogni caso le indicazioni generali su questi volumi contenute nell'introduzione di Stefano Dal Bianco a: A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2011, pp. LIX-LXXXV.
- (14) Cfr. Q. Meillasoux, *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*, a cura di Massimiliano Sandri, Mimesis, Milano 2012; J. Benett, *Vibrant Matter: A Political Ontology of Things*, Duke University Press, Durham 2010; T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University Press of Minnesota, Minneapolis/ London 2013. Il dibattito su queste nuove tendenze della filosofia anglosassone è particolarmente vivace in Germania e ha trovato una forte eco grazie alle numerose pubblicazioni e traduzione del Merve Verlag sotto la guida del filosofo Armen Avanessian. Si veda in proposito AA.VV., *Realismus Jetzt*, a cura di A. Avanessian, Berlin 2013.
- (15) Cfr. J. Lovelock, *The Ages of Gaia. A Biography of Our Living Earth*, Oxford University Press, Oxford 1995²; Id., *Gaia. A new Look at Life on Earth*, Oxford University Press, Oxford 2000⁴.
- (16) A. Wijkman, J. Rockström, *Bankrupting Nature: Denying Our Planetary Boundaries*. Taylor & Francis, London 2012.
- (17) Cfr. B. Tröger, *Schmelze. Eine neue Generation deutschsprachiger Dichter*innen befasst sich in ihrer Lyrik mit den Folgen des globalen Klimawandels*, "Der Freitag", 10, 2020: <https://www.freitag.de/autoren/beate-troeger/schmelze> (ultimo accesso: 18 agosto 2021); J. Kuhlbrodt, *Vorläufiges zu Daniel Falbs neuen Gedichtband „Orchidee und Technofossil*, "Signaturen. Forum für autonome Poesie": <https://signaturen-magazin.de/daniel-falb--orchidee-und-technofossil.html> (ultimo accesso: 18 agosto 2021).
- (18) G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Massimo Carboni, Castelvecchi, Roma 2014, p. 61-62.
- (19) Cfr. J. Zalasiewicz, M. Williams, C. Waters, A. Barnosky, P. Haff, *The technofossil record of humans*, "The Anthropocene Review", 1, 2014.

GLI AUTORI

LETTURE

Abbattimenti

1.
Stava su per un niente come Foreman
all'ottava ripresa con Ali.
Non è crollata, si è lasciata andare,
vecchia tettoia in zona demaniale,

afflosciandosi al tocco della pinza
come un corpo centrato da un proiettile.
Non mancherà a nessuno - a parte il solito
comitato; le ha provate tutte

per farsi abbattere: mandato falsi
allarmi, dato rifugio ai reietti,
salvato involucri in scolorimento
di merendine uscite dal mercato.

Ora è un parcheggio: damnatio memoriae
su spianata invivibile di ghiaia.
L'aria rimane in parti tre divisa:
il prima, il dopo e quel che ne sarà.

2.
È un pezzo di Alto Adige e non c'entra
la staccionata temporanea a norma
di legge: è meno vera del dovuto
e dà l'idea di entrare in casa d'altri.

Indisturbato, il merlo nell'aiuola
ancora un po' e scava fino in Cina.
Voce di sassi di fiume e mattoni
al collasso e poi mistico silenzio.

Fossero stati capaci quei muri
di parlare, avrebbero detto poco.
Rimarranno fantasmi nelle mappe
e macchie nel catasto della mente.

*

Espansione Sud

Una volta qui doveva essere tutta ora solare
altrimenti non si spiegano
facciate da geometra e portoni di garage
che quasi puoi volere soltanto nel drammatico
tirlarla per le lunghe del giorno.

Non ci hanno pensato che si potessero amare
gli angoli retti di queste stradine,
le tapparelle, il travertino sulle scale, che qui potesse
nascere una grande saga familiare.

C'è ancora uno sguardo adatto a entrare nelle cose
o la superficie ci inganna come uccelli
che sbattono contro i vetri?
Forse sono le cose a guardarci disarmati guardarle:
il fuori è un assedio che ci viene portato.

*

Chiaro che non può finire bene
se inizi a guardarti intorno, ma intendo intorno-dentro:
le finestre sono accese e senza facce
e in giro vedi vite di seconda, forse terza mano.

Ecco che inizi a muoverti affilato, un carbonaro
che sa parecchio e lo tiene per sé.

C'è lo stesso caos con costruito
che insidia le superfici e la forma delle tue stanze.
L'infusione di sole nel tramonto
pacifica e provoca un più che piccolo dolore:

fa sanguinare dentro e non purifica,
poi manca quando è buio: nostalgia di un'ora prima
da fendere liquorosa come andando in canoa
nelle strade in città e intorno al tuo letto.

*

Universi paralleli

A scuola fanno straordinari su straordinari,
in azienda discutono di Proust.
Le stelle non sono indifferenti e fanno strada;
pronti gli uffici pubblici in drive-through.

Il gatto va a prendere e porta il guinzaglio,
non ti stacca gli occhi di dosso.
Il bovaro del bernese invece sta più sulle sue
e va a dormire sulla mensola più alta.

Al centro commerciale passeggiano sereni,
compiuti come famiglie di pinguini.
Escono dai negozi a dare giusto un'occhiata
al niente che porteranno a casa.

La sveglia è suonata alle diciannove in punto,
mi alzo solo alle diciannove e trenta.
Finisce di farsi notte: la colazione mi consuma,
cado e annego nella mia tazza di caffè.

*

Dalla scorciatoia che taglia fuori l'abitato
i mezzi in lontananza dopo aver lambito
la villa dove Bertolucci ha girato alcune scene
di *Novecento* sembrano correre al massacro
tra le lame ma poi rispuntano come pensati
dal lato della testa: il trattore col frangizolle
non può tenere il passo coi veicoli che dietro
filano come al traino immaginario di una fune.

Mi è sempre piaciuta questa terra agricola di frontiera:
quando passo penso a cosa si coltivi
a ridosso dell'A1, a chi viva nella casa cantoniera
- ma non l'ho mai chiesto a nessuno.
Fa pensare alla natura che prepara la riscossa.
Ci sono volte in cui sembra riprendere i suoi spazi
in forma di radice o capriolo che salta la barriera
e attraversa in corsa il vetro di una station wagon.

*

Bastano un'uscita tortuosa dalla rotonda,
due file di parcheggi privati in ingresso
e c'è una città di cui non so niente
anche se porta lo stesso nome della mia.

Ci si inurba gente che fra quarant'anni
metterà la protesi all'anca per scarso utilizzo
e comunque in giro non si vede:
rimangono nel ristagno dopo la bolla

e il suo scoppio tra lo sfitto e il non finito
sotto il traffico di intrecci di ramoscelli
e lotte per l'esposizione verso est
del vivace mercato immobiliare delle tortore.

*

Aspettano gli anni di abbandono sufficienti
per iniziare a vederci un museo
nell'ex Italcementi dalle ciminiere
che sembrano minareti o rampe di lancio
del programma spaziale emiliano:

un museo sulla storia del farsela piacere
e sul fatto che ti fottono
cinquant'anni prima di essere pensato.

Notizia.

Marco Bini (Vignola, 1984) ha pubblicato le raccolte di poesie *Conoscenza del vento* (Ladolfi editore 2011), *Il cane di Tokyo* (Giulio Perrone 2015) e *New Jersey* (Interno Poesia, 2020) e suoi

testi sono apparsi sulle antologie *La generazione entrante* (Ladolfi editore, 2011), *Post '900* (Ladolfi editore, 2015) e su diverse testate come «Nuovi Argomenti».

GUIDO CAVALLI

1.

In natura ricercano l'altezza
le cose quando crescono e ipotetiche
alternative per mutare forma
e spuntare, schiudere, germinare
e dal più rigido fino al più motile
saltare gli stati della materia
e oltre, oscillazioni corpuscolari
verso la parte estrema dello spettro.

Ma c'è un'altra natura, di essenze
e di forze che cercano equilibrio
e sprofondano indietro, le radici
dei nomi e i campi semantici intorno
fissano le parole nel mosaico
del linguaggio, concorde sincronia
di suono e senso che non puoi spezzare.

Appare nelle ore più calde
appoggiata al tronco di un castagno
assorta in un libro sfilato, se non sbaglio,
dalla biblioteca del nonno, un Croce forse
o un romanzo d'appendice, impossibile
sapere se durerà questo momento.

2.

Passano nella bocca come l'aria
che respiriamo. Gli atlanti ci insegnano
che il pianeta sarebbe inospitale
senza parole, una superficie
disabitata di crateri e orridi.
Persino i nomi comparvero solo
dopo lunghissimi giorni astronomici
quando come molecole convesse
le cose alle parole si accoppiarono.

Prima di quel momento erano tessere
di un mosaico magnetico, in un campo
di forze esponenziali e di ellissi
vagavano distanti nel linguaggio,
tra loro non si toccavano mai,
nessuna rima a rivelare le fratellanze
nessuna eufonia le affinità
nessun metro a scandire un destino
di profezie sonore.

Ma se tu vuoi ricordare quel tempo –
c'eri già, ma non sapevi parlare –
sali verso altitudini sottili
supera i boschi, dove neanche gli aghi

affusolati dei pini respirano,
arrampica le cime strapiombate
oltrepassa volando la biosfera
e quando sentirai i tuoi polmoni
annaspire anche l'aria avrà un sapore
dolce come un dono sulla lingua.

4.

In sostanza ogni pallido noema
poi si tramuta. Una fotosintesi
sulla punta della lingua, se prima
abbia già predisposto l'apparato vocale
l'energia musiva che sovra intende.

6.

Abbiamo raggiunto ormai tutti i luoghi
forse tra i ghiacci artici è rimasto
un punto della carta geografica
disegnato ma ancora impraticato.
Saranno raccolte lì tutte le cose
che non abbiamo mai capito?

Quando sciolgo la catena del cancello
di ferro battuto e avanzo tra i loculi
trascurati, lumi perenni, fiori di plastica
ormai sclerotizzati, vi sento sorridere
e poi zittire:

su, diamoci un contegno...

ma da quando nessuno
viene più a farci visita
con quelle facce serie, quei pensieri
definitivi, quelle confessioni
agre, come allo specchio
e siamo rimasti soli
e da soli certe brutte abitudini

passiamo il tempo a guardare le api
che penetrano i fiori ebbri di vita,
di verità ma il voto di silenzio
nessuna può tradire e per ellissi,
capriole e spirali in aria cercano
di spiegarsi ugualmente

ma oramai siamo stanchi, faticiamo
a stare attenti, altri canti e odori
ci distraggono, sonnecchiamo un po'
e ci si lascia andare, piano piano, così al nulla.

8.

Forse ora la riesci a vedere
un'altra storia che ci attende oltre

Notizia.

Guido Cavalli ha pubblicato tre raccolte di versi: *Piccolo canzoniere selvatico* (Manni editori, 2005), *Nel castagneto* (con prefazione di Claudio Risé e postfazione di Giovanni Ronchini, Diabasis, 2015), e *Salita al lago Padre* (con disegni di Andrea Bovaia, Manni editori, 2018).

Con lo pseudonimo collettivo di Errico Malò ha pubblicato due romanzi (*Cielo di paese*, Mobydick, 2001, e *Scaramuccia*, Mobydick, 2004), e diversi racconti per quotidiani, riviste e antologie (Guanda, MUP, Aliberti). È redattore della rivista di filosofia *Kasparhauser*, per la quale ha anche contribuito alla monografia *Heidegger e il nazismo 2.0* e curato le monografie *Andrej Tarkovskij: Il tempo scolpito e l'eredità perduta*, e *Contro la poesia* (con contributi tra gli altri di Bertoni, Ponso, Rimolo, Ladolfi, Manzoni, Risé).

Insetti I

Sono arrivati i calabroni.
Quest'anno in anticipo
per il gran caldo di fine inverno.
Infestano i balconi, sbattono alla finestra
con un rumore sordo, ci chiediamo
quale dolore provano.
A volte sembrano muoversi confusi,
ne abbiamo paura.
Non siamo in grado di dire se siano
maschi o femmine.

È difficile comprendere il motivo
del loro arrivo. Perché questo condominio?
Il calabrone per l'uomo
non ha interesse, il caldo finirà.
Potremmo dire che ci guardano con sospetto,
attendono la preda (pezzetti di carne, rimasugli)
o forse non sanno, semplicemente vedono
grosse bambole meccaniche in movimento,
gesti disperati muti ripetuti.

Celle, cellette, nidi pronti a sfarinarsi,
saliva mista a legno, attacca e costruisci,
prevedi, muori per la specie.

*

Campo aperto

Quanto di noi resta e s'appresta
a un giorno pieno.
I dispositivi spenti illudono
ci sia un altro tempo nel tempo:
le bambine mettono fiori nelle pentole
gioco o rito che non va decifrato
che non celebra niente
che non significa niente
mentre ci arresta una paura di noi.

Puoi dirlo quel senso di avvicinamento
che ti spinge giorno dopo giorno?

Un campo aperto, privo di alberi,
un campo vuoto, lo sguardo.

*

Insetti II

Come quell'uomo
con la canotta bianca e il costume da bagno
con una racchetta grigia
dai minutissimi fili elettrici
che a ogni fendente
sente scoppiettare nella rete le zanzare
e ride.

*

Questa foglia

Può questa foglia
lasciata sola
riaccendersi quando vista –
rivoli riattivati in un presente perduto?

La bimba con un ramo
vorticava il mucchietto con furia
per avvampare improvviso un vortice
senza folate visibili
che la morta di morte naturale
accogliesse.

Era un gioco.
La foglia riappare nel prato
e in lei tutte le foglie, tutti
i vortici – tutte le cadute
morte, rimorte foglie
senza sguardo.

*

Insetti III

Questa mattina l'aria brulicava
d'insetti. La vicina di casa
mi ha guardato e sorriso dalla finestra.
È rientrata, sventolando la mano
davanti al viso, tra il saluto e il fastidio.

Voi che mi accompagnate nei giorni
domestici, parlate o con i suoni
dei vostri sciami insegnate il codice
che mi spieghi i gesti.

Voi, figure familiari
mai prima d'oggi viste.

*

Undici sedie

Mentre il silenzio attraversa le tende, bande
celesti separate da una striscia di luce,
il dispositivo getta squilli
nell'aria, insiste, ripopola
le undici sedie vuote
di assenti, pronti a minacciare
la presenza
contro il vuoto di questo studio
che vedo ora
– ora che apro gli occhi.

*

Eraclito

Ore di piccole violenze, minuti.

Le osserviamo con attenzione: un foglio
sottratto, l'urlo in strada
inaspettato, un bambino
messo al buio.
Costruiamo un quadro ampio,
c'è una ragione che spieghi.

Altrove
più grandi se ne consumano, ora.
Le vediamo? Non le conosciamo.

Le telecamere di sorveglianza
hanno registrato la passeggiata solitaria
del ragazzo. Prima di uscire
ha cancellato i file dal computer,
le conversazioni in chat:
le relazioni come le conosciamo.

Ma non è della fine il pensiero,
nel corpo carbonizzato senza inneschi,
è nei minuti del silenzio, nei passi
che risuonano e la telecamera non accoglie.
Tutto non è inevitabile.

Notizia.

Bernardo De Luca (Napoli, 1986) ha pubblicato i libri di poesia *Gli oggetti trapassati* (d'if, 2014) e *Misura* (Lietocolle-Pordenonelegge, 2018). Insegna Letteratura italiana all'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Ha curato l'edizione critica e commentata di *Foglio di via* di Franco Fortini (Quodlibet, 2018) e pubblicato saggi sulla letteratura moderna e contemporanea. È membro della giuria del Premio Internazionale Franco Fortini.

ALESSANDRA GRECO
ASCENDING ROOTS



[immagine dal video "ascending roots", Alessandra Greco 2021]

*de principiando dal punto ove sembra che dovessero inserirsi affini / (e) con~ servata alla sinistra
manca / .riproduzione*

alla sinistra manca / .la forma delle, e discen.

gli ultimi resteranno ultimi / incompleti come le zampe degli animali

non. segue la via o solo a tratti / l'ago storto / la sbreccatura

*così tutta l'acqua deviata
riversa*

latte sul fondo [tolta di passo nella prospettiva / non puoi dire]

testa che ruota nel suo distraersi / tools che muovono arti

operazioni di appoggio / ricuce slitta nella sua forma vuota / la controluce

*del [pensiero] / una seghettatura
/ falangi / intermittenti [riprese]
bambini nei rifiuti colla inalare mani nude*

urti / repentini archi elicoidale il gesto il volo

stagioni con seguente inclinazione :

drop / allegory / entrepreneur / tablet / perception / imagery / insidious

rabdomante

ritiro delle acque in geografie di bracci

niche / ironic / stereotype / maternity

vie-regioni claudicanti

--

arcolai racconto di venti

sconnessure rabbrivite rattratte

battimento di tic / drops / allegory

ripasso e solcatura

[muscolatura che sostiene il collo coquette / cannicciaio / pastel]

cellule dei polmoni dotate di strutture simili a capelli

lapsus urbani riempiti di cose

[– personalize – - scorrere per necessità

la fonte defluendo progredisce – altra percola – riempie tutte le lacune e progredisce -
risale a tutte le parti - quando sgorga non sa dapprima dove andare

– – body]

trasferiscono un'ansa del fiume l'asta-di-fonte la coda di colui che è arrotolato

a punti incavigliati edge

area quando dopo

ogni punto il capo lungo del filo

viene fatto

passare isola nell'ansa del punto

precedente erbe catrame scoline

a punti fissati il tempo di adattarvisi quando prima che l'ago

fuoriesca completamente dal tessuto/in-
tessuto

il capo libero del filo viene

attorcigliato/travasa

una/o/

due

volte attorno alla sua punta non manifest/

/estensioni circolari ne fa intravedere cash crop/staple crops atto che si rompe
spumeggiando l'apertura la chiusura di una forma riscrittura disturbance ritraccia

la lunula dell'unghia può mancare - all'epoca dello sviluppo precoce, l'aureola - - - - -

-- la rotula è piccola

nucleo di sillaba - resta - come la timidezza - - - - - evapora

fiato poggiato orbis terrarum con-crescimenti rilievi

e-waste land ai confini insediamenti abitativi

primitive visive assorbono in maggior grado l'espiazione

acqua di stillicidio ne scopre alcune parti creste

mentre nei maggiori tale larghezza si trova in corrispondenza dell'incisura la grimale

dovrebbe essere questa la linea di ripristino delle reti idriche

non è stata recuperata, la settima (n. 26) mancano le precedenti tre/

fugge da dentro le azioni che potremmo/potenzialmente/compiere/

l'undicesima (n. 27, 28) [la sete, la couche]

--

dalla 2a all'6a hanno forma di/

ipotesi adattive/ .a partire da questo punto (tira indietro maglie) mancano le/

più piccole e ciò che resta alla muda indumentum > prima distesa

metamorfosa – incorpora il passo inesatto / l'azione latente che sembra una congettura

*per ricevere un pasto – arrivano interrati [linee ed ovari nei mutamenti o/ umore: inibizione di/
inibizione dell'umore] pensieri sostitutivi*

è un sasso legato a un filo

e i cacciatori lo lanciavano dal basso verso l'alto

MorningNews / naumachia entrata nel paesaggio

*tracciato ingannevole come se si osservasse una superficie del mare irruvidita dal basso
depriva parola che inizia nebula-cellula - to entangle «impigliare, intricare» - un fiume scorre
sotto il fiume dentellature / migrazione-dolore-salvataggio del sangue /la sua terza stella era
l'antica polare -- graduazione - -sotto-pelle [come la diga ha bloccato ogni apporto idrico a quei
gruppi] recrudescenze / suburbi presi da doline / interruzioni e rilancio*

*la regione si trasforma in acqua e le tribù dei nomadi si trasferiscono su un'altra frangia subito
dopo non c'è più niente - forma della grip / foggia dei tips - cancellando in rivoli [loro]
silenzio nudità - di che crescono i corpi per le strane rotte - ritrasposta all'esterno è vissuta come
una proprietà dell'ambiente - l'impressione del bordo della tunica o delle unghie / i motivi che si
ripetono e le forme dei rilievi / la linea di latenza scoccata nel senso delle articolazioni*

*tutto resta [si ripetono - si nota la fossetta della nuca - poi lavata dall'acqua - un'eco della
concavità del polso]*

- il che a sua volta richiede una ridefinizione della rappresentazione -

*nascere e fare ritorno alla zona di frontiera - elicrisie oro-sole grigio-cinerino - impressione su
fili di seta - l'insondabile profondità dell'«assolutamente altro» - - cedendole la sua tinta*

*ci sono fiumi che non arrivano al mare - - - fallūre del suolo - -riflessi di- stessa sostanza - - - -
cucitura ritmava*

*il risvolto la cruna antiche tecniche di raccolta dell'acqua < lat. calceo [=calzo] > - - - - -
bientôt - - - seconda suzione non nutritiva - - - ogni punto irrisolto - - - - - suture -- distortūre -
- - - - taglio lieve in rapporti scuce - - - - - sotto forma immatura - - - - - articolazioni fratte*

*- - - - - sorride [come] - prende a correre sulla neve - - - - - una serie che non
comprende quel luogo – ripresa ai bordi fa una strada effimera di radici – nei meridiani curiosi
cretta la fotografia di un cielo – guadava le acque dell'oceano e si trasformava in pietra - un ramo
ad ogni luce – con abbandono alla cadenza - si riprendeva sé – in sollevamenti*

Notizia.

Alessandra Greco, Roma 1969. Vive e lavora a Firenze.

Ha scritto *NT (Nessun Tempo)*, Arcipelago Itaca, Collana Lacustrine, 2020, finalista al Premio Lorenzo Montano, XXXIV Edizione, 2020 e al Premio Elio Pagliarani, VI Edizione, 2020. *Del venire avanti nel giorno, Libro Azzurro*, Lamantica Edizioni, 2019, terzo classificato al Premio Anna Osti, XVII Edizione, 2019. *Press Soundtrack_Colonne sonore dalla cronaca*, racconti brevi, per i Quaderni di Cantarena (2012). *Rabdomanti* (2016), a contributo per il sito *Descrizione del Mondo, Installazione collettiva d'immagini, suoni, scritture*, a cura di Andrea Inglese. *Couplets, Relazioni tra i recinti e l'ebollizione* (2016) con le sonorizzazioni di Luca Rizzatello (soundcloud.com/couplets).

Ha realizzato performance e letture con attenzione al suono e la sua ricerca si è estesa alla fotografia. Suoi testi sono antologizzati in *oomph! – contemporary works in translation / a multilingual anthology*, vol. 2 (2018), nella traduzione di Marcella Greco, e in *Poesia di Strada 1998/2017* (Seri Editore 2018). Sue scritture sono apparse in riviste e lit-blog tra cui “Carteggi Letterari”, “eexxiitt.blogspot.com”, “Nazione Indiana”, “Niederngasse”, “Il Cucchiaino nell'Orecchio, Quotidiano di scritture”, “L'Ulisse, Rivista di poesia, arti e scritture”, “*UTSANGA*”, “*Versodove*”.

EUGENIO LUCREZI

SUBTERRANEAN PANZ' 'N TERRA HOMESICK BLUES

*Don't matter what you did
Walk on your tip toes*
Bob Dylan, Subterranean Homesick Blues

*You watch your feet
For cracks in the pavement*
Radiohead, Subterranean Homesick Alien

a Maurizio Braucci

1 (cantato A-B-A-B, lento. A= /Mi/""/Si; B= /Mi/"'/Si/Mi)

*I got a Subterranean,
Tiptoes Running,
Homesick Blues,
Homesick Blues,
down in the Subway...*

*I run a Sottoterra,
Panz' 'n terra,
Homesick Blues,
Homesick Blues,
down in the Subway.*

*I got a Tiptoes Running,
Subterranean,
Homesick Blues,
Homesick Blues,
here in the Underground...*

*I run a Panz' 'n terra,
Sottoterra,
Homesick Blues,
Homesick Blues,
here in the Underground.*

*

2 (come in un borbottio)

Stong' ccà 'bbasc', stong..

stong'aspettann' o tren'...

Sta p'arrivà, o 'i...

ma lo perdo, lo perdo,
questo lo perdo...

Aspetto chill' adopp'...

e poi perdo pure quello....

E prendo quello ancora dopo,
ma lo perderò,
perderò anche quello ancora dopo.

O 'ì lloco, o 'ì... sta p'arrivà,

però...

lo perdo, o perdo sicuro chistu ccà...

Aspetto chill' adopp',
sperann' ch'o piglio, ma...

Perdo pure chill',
perdo pure chill',
mannaggia a miseria,
mannaggia...

*

3 (question time)

Mo ca so scìso sotto,
comm' saglio?

E si nun saglio,
che ce faccio ccà?

*

4 (guardarsi intorno)

Chesta caverna
têne forma antica.

Diece diavule dormono,
uno solo fatica....

...uno solo fatica...

Sta llà bbasc', o 'ì...

...sta faticann'...

*

5 (sabba, tormento)

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

Te piglio e nun te lasso!
Te lasso e te ripiglio!

*

6 (conversazione)

A botte 'e scòppole
tiramm' annanz'...

*Lassame a coda,
me fa male a panza...*

*

7 (processioni, rincorse)

Stanno chill' ca corron' aret' 'e treni,
e chill' ch' 'e vann' annanz':

so'tutte diavule,
'e tutt' 'e mmanêre:

spicce, accucchiate e 'mparanza.

*

8 (chiaroscuri)

Regnante dell'oscuro,
qui la luce non manca...

C'è chi lavora duro,
chi, dormendo, si stanca
in un sudore ghiaccio...

Eppure...

Eppure...

Eppure...

... son morto, ma mi piaccio.

*

9 (she devil)

Presa da un sogno di cielo superno,
sono la diavolessa addormentata.
Al nero fuoco eterno consegnata.

Fiore superno, che io resti addormentata.

*

10 (slurp)

Masculi e femmen',
femmen' e masculi...

umanamente umani...

sagliano e scénn'n',
scénn'n' e sagliano...

'ncopp' e binari,
aret' a lloro,
a frotte...
a mappate...

diavule e diavulesse
'e vvann'appress'...

s' 'e mmagnan' co' ll' uocchie
se li pregustano...

se li fanno arrosto,

comm'’e ccarcioffole...

slurp...

*

11 (la lingua in fiamme)

Na diavulessa me tène cumpagnia,
zuóccole e tacch’a spillo,
ma ha pigliata ‘a via soja...

‘Int’a ‘sta stanza ride,
a crepapanza,
nu fuoco nìro, co’ ‘a lengua:
‘a disperanza.

*

12 (batticuore)

Ogni momento è buono per tenere
il mio volere infermo, che galleggia
tenue, sfiorando la pece che s’indura...

Ci fosse almeno il poco
di quel vento arieggiato
che –mi ricordo– aveva
carattere durevole, incostante
di bestiola ansimante
nel tremolio esitante della luce...

Qui, pure il batticuore batte fermo.
È il punto fermo, nel fermo di una frolla
rimanenza di carne, stenta foga
di una mal’aria nera, che s’incolla...

Non questo!
No, davvero. O dalla furia
delle diabule in folla indiabulate...

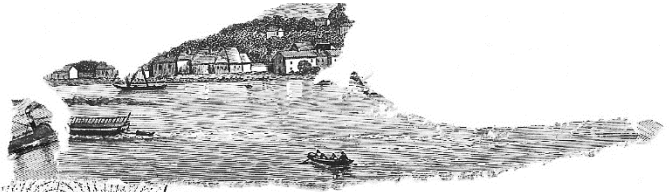
Non questo –mi ricordo– era l’Eterno.

Notizia.

Eugenio Lucrezi, leccese, vive a Napoli. Medico, musicista e giornalista. Ha pubblicato il romanzo *Quel dì finiva in due*, Manni 2000, e alcuni libri di poesia, i più recenti dei quali sono *Bamboo Blues*, Nottetempo, Milano 2018, *La canzone del guarracino*, ilfilodipartenope, Napoli 2019, *Autoritrarsi*, con Marco De Gemmis, Oedipus, Salerno 2021. È stato redattore della rivista letteraria *Altri termini* e direttore della rivista di poesia *Levania*. Gran Ciambellano dell’Istituto Patafisico Partenopeo, cura dal marzo 2019 la “Bottega della poesia” della redazione napoletana de La Repubblica.

QUEL CHE RICORDO DEL CORSO D'ACQUA

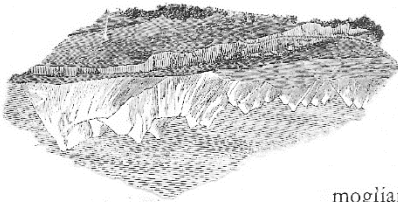
diamètre et de quatre de profondeur, percé
ouverture exactement comme les cauettes de tôle
usage sur les bateaux à vapeur, s'étendait devant
plein jusqu'au bord d'une eau chauffée juste au degré
l'ébullition, tandis qu'au-dessus de nos têtes s'élevait une
grande colonne de vapeur, qu'avec un peu d'imagination
on pouvait supposer prête à se changer d'un moment



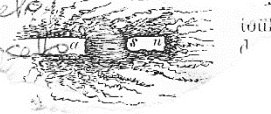
mar

veduto: "Il mare!".

Poi tornava



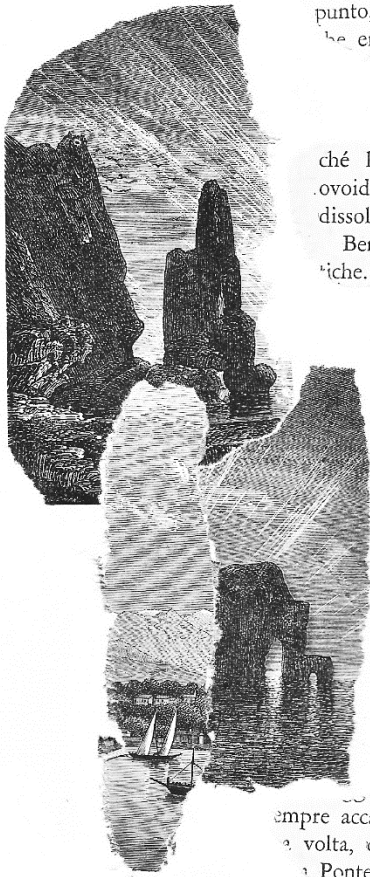
*Il paesaggio è un paesaggio
il paesaggio è un paesaggio
il paesaggio è un paesaggio
il paesaggio è un paesaggio*



mogliare in pieno cielo.

All'uscire da quel parco, la Vivonne ritorna a fluire
perire fino alle sorgenti della Vivonne, alle

chessa, tutta quella "parte di Guermantes" soleggiata, il corso
della Vivonne, le sue ninfee e i suoi alti alberi, e tanti pomeriggi
sereni. E facendo fiorire, nei piccoli stagni formati dalla Vivonne, veri
giardini di ninfee. Come le sponde erano assai boschive in quel
punto, le grandi ombre degli alberi davano all'acqua un fondo
che era abitualmente di un verde cupo, ma che a volte



ché l'acqua subito si solidificava intorno ad esse in grappoli
ovoidali di girini denutriti, che certo fin allora aveva tenuto in
dissoluzione, invisibili, prossimi alla cristallizzazione.

Ben presto il corso della Vivonne si ostruiva di piante acquatiche. Da

provviste i
avo nella Vivonne delle pallottoline che pare-
provocarvi un fenomeno di soprassaturazione d'ossigeno.
a guardate le cariche e i ragazzi mettono
la Vivonne per prendere i pesciolini, e che, riempite dal fiume,
ne, nel quale sono chiuse a lor volta, "contenute" dai fianchi
trasparenti come acqua solidificata, e in pari tempo "contenute"
in un contenente più grande di cristallo liquido.



sempre accanto il corso della Vivonne. La traversavamo una prima
volta, dieci minuti dopo aver lasciato casa, su una palancole

del Ponte Vecchio. Sin dall'indomani del

tube de verre.



Notizia.

Andrea Inglese vive nei pressi di Parigi. Scrive in versi e in prosa. Tra le ultime pubblicazioni, il romanzo *Parigi è un desiderio* (Ponte Alle Grazie, 2016; finalista Premio Napoli 2017, Premio Bridge 2017), il libro di prose *Ollivud* (Prufrock spa, 2018) e la raccolta di saggi *La civiltà idiota* (Valigie Rosse, 2018). È stato redattore di *Alfabeta2*; è tra i fondatori di Nazione Indiana e curatore del progetto *Descrizione del mondo* (www.descrizonedelmondo.it).

ANNALISA MANSTRETTA

E la natura ti porta nella pancia,
aperta e assolata e con la luna.
Ti trasforma. Lunatica divento
e poi fogliosa, sparsa e fatta d'acqua.
Piena di erbe, piena di insetti come un prato.
Piena di vento, ogni atomo distante.
Non mi ragiono più. I giorni sono nuovi,
i tempi sono nuovi, non li capisco.
Appassisco di paura, un fiore nella brina,
faccio rima, mi dice la natura,
mi dice il vento, acconsento.

*

Mi appoggio alla pienezza del paesaggio come ad un bastone,
molto più che alle cose, molto più che alle persone.
Mi appoggio, la luce è solida, il verde è solido
mi regge alla cintura, non ho paura.
Una giornata soleggiata è presente. Solida
e trasparente. Mi appoggio a questa giornata
da un orizzonte all'altro estesa. Mi appoggio e con sorpresa
sto in piedi oscillando nel vento. La vuotezza interiore
fischia come l'aria dentro a una conchiglia
riproduce il mare. La vuotezza riproduce
il fruscio del pioppo, l'azzurro del cielo,
l'odore di prato. La rugiada mi rinfresca.
Mi gira la testa, non ho più contorno,
si è sparpagliato, è appeso in giro.
Un po' non ci sono, un po' sono al sicuro:
non sono spaventata, sono appoggiata.

*

La natura ci dirige. Ci dirige l'esterno
e così la primavera, poi l'inverno.
Non siamo uguali, cambiamo. Cambiano
livrea gli animali. Siamo variabili
al variare del tempo, all'alzarsi del vento.
Pensiamo. Vengono le stagioni, le sensazioni
come cambia l'ora, tramonto e aurora.
Sgorgano parole da lontane sorgenti,
i nostri possedimenti non li possediamo. Scivoliamo,
poi sostiamo negli avvallamenti.
Ci siamo orientati con le stelle, ci siamo spaventati,
ci siamo inventati un mondo. Siamo trasparenti,
non è del tutto vero che viviamo, fluttuiamo.

*

Ho guardato in faccia una collina, c'era vento,
sul lato destro mi sono voltata,

l'ho guardata. La grande parete di terra
era piena dentro. Fuori il vento. La sua pienezza
mi faceva male. Mi facevano male
tutte le colline. Tutte ventose, tutte vicine.
Non reggevo l'estensione, l'emozione vasta della terra
che mi teneva in piedi. Allora siediti, siediti.
Allunga una mano nell'azzurro,
sopra la verdezza delle colline.
E con la mano azzurra guarda
le erbe selvatiche battute dal vento,
e con le braccia azzurre guarda
il prato in paura, picchia forte il vento,
e tutta azzurra vedi nessuna strage,
vedi elasticità, movimento.
Soffia via lo spavento.
Oltre questa guerra, percepire la terra.

*

Campi rasoterra, campi senza faccia. Tanti.
Forza dell'ampiezza, dell'estensione
antica, vasta, la vecchiezza che non muore
farà erbe, farà foglie, farà viole.
Assorbe il tramontare del sole, il tramontare degli anni.
E resta. Orzo e grano. E resta. Marcio e sano.
Prendiamo confidenza con Sua Vastità senza profilo,
un fare silenzioso, non umano.
E meliga già alta e grano già tagliato,
campi di pomodori, campi di zucche, prato.
Vediamo con occhi larghi e piatti di campi coltivati
e gli uomini che vanno sono ombre della terra,
con occhi pieni di terra tutte le ragioni vediamo
tutti morti gli scopi, i motivi. E noi vivi.

*

Marzo, cammino dove nascono le cose.
Dove crescono senza di noi.
Sono grandi movimenti, sono lenti e vasti.
La crescita dell'erba, senza sguardo, senza rumore.
La morbidezza della terra, il suo girare, il suo lasciarsi bucare.
Sbucano dappertutto. Fiori, erbe, gemme.
Cammino questo rifiorire, ammutolita.
Viva, portando la mia vita, in questo camminare,
come qualcosa che somiglia di più ad una foglia.
Si è spostata di regno, fa rima col verdeggiare,
cosa c'è di uguale non lo so.
Non sa parlare, non sa pensare,
è tutta piena, senza di me, tutta serena.
Così tanta vita c'è in questo ondeggiato sottobosco.
C'è questa vita in giro, ho questa vita addosso e non la conosco.

*

La dominante è la luce.
Luce che acceca. Vado, guardo,
tutto ha questa coperta luminosa.
Coperta che riempie lo spazio, lo scintilla.
Coperta che fa caldo il sentiero e il campo.

Una scintillagione come una fienagione di luce,
ma senza fienili dove riparla, per lasciare spazio,
per scoprire un po' le cose vive di questa primavera.
Gli steli esili dell'erba, i germogli sui rami dei pioppi,
le gemme di biancospino lì lì per sbocciare
e rasoterra le margherite, gli occhi della madonna,
numerosi e piccoli, le prime lucertole, i primi insetti.

Brulica una vita che si slancia nell'aria,
che si affaccia, la luce le fa una faccia
zeppa di colore, faccia di cartapesta.
C'è questo senso di trucco sfacciato,
di stare nel regno dell'agghindato.

E sotto qualcosa mormora piano, trema piano,
non ha colore, non c'entra con la luce, non va visto.
Chiama da un tempo che non esiste più,
da un mondo che non esiste più,
ma sempre ci riprova, si affaccia.

*

In pienezza stanno i pioppi
gonfi di luce, limpido il sole
di settembre, fresca la terra.
Sento la forza del verde dell'erba
del giallo dei topinambour, la forza
dei grappoli neri dell'uva, l'odore
acuto del mosto che viene da ogni collina
e quello di terra bagnata di pioggia di ieri.
Ieri, tutto grigio era ieri, tutto di nebbia
senza forme, sparito il cielo, un'ombra la terra.
Oggi tutto deborda, trasuda festa.
Io vado in collina, rimestata da questo brusco passaggio,
risciacquato è il mondo, ribaltato.
Come velocemente, in serenità si muta l'esterno:
primavera, estate, autunno, inverno.
Mi guardo attorno, la faccia di un fiore,
la foglia di un pioppo, la pietra di un sasso,
dove ho male? è un posto sparso
un po' fuori, un po' dentro,
sparso sento il dolore, lo stridere del mutamento.

*

ATTRAVERSANDO IN TRENO LA PIANURA NEL GIORNO DI SAN GIOVANNI

L'estate mi è venuta addosso, spaccando senza danno questo treno
scendendo dal cielo vasto, sereno, saltando su dai campi
e la luce forte, su grandi spazi, ce l'ho addosso
e questi campi vasti, tanti, con il loro grano giallo.
Mi è venuto addosso il numero maestoso delle spighe,
giallo era il numero e maturavano insieme nella pianura.
Brillavano, una per una, uscendo dalla terra,
una per una col suo seme, numerosi erano i gambi.
E correvano i pioppi. Frondosi, pieni d'ombra, correvano.
Li vedevo frusciare da vicino e da lontano, erano tanti.
Erano verdi. Brillavano, e le spighe brillavano,
brillavano per luce, brillavano per numero.
Per tutta la pianura l'estate era grande
come un immenso dolore.

E il treno attraversava la pianura
e le messi dell'estate attraversavano il dolore.
Passato per la luce, passato per il numero, per l'estensione,
dondolava il dolore, bucato, grande e vuoto.
Il dolore era stremato, dondolava leggero al poco vento,
le armi non erano pari: l'estate urlava di più.
E saltavano i confini di gioia e dolore, sparivano,
li scoppiava l'estate nei campi di grano,
oscillando le spighe, tremolando i pioppi.
E i confini di vita e morte li faceva scoppiare l'estate.
La luce che acceca resuscita i morti,
li risorge come piccole stelle brucianti.
Sopra brillava il sole, brillavano sotto i morti.
Bruciata da questi due fuochi, brillante mi facevo e viva a metà,
trasecolata, portata via dal treno.

Notizia.

Annalisa Manstretta (Stradella, 1968). Tra i vincitori del Premio Montale Europa 2004 inediti, ha pubblicato le raccolte poetiche: *La dolce manodopera*, Moretti & Vitali, (2006) (premi opera prima: Delta Poesia 2006, Orta 2006 e Alfonso Gatto 2007), *Il sole visto di lato*, Atì, (2012) (premi CaputGauri 2012, Luciana Notari 2013), *Gli ospiti delle stagioni*, Atì, (2015) (premio Tirinnanzi 2016, terna Frascati-Seccareccia 2016) e la raccolta di prose *Il verde e i suoi dintorni*, Atì, (2017). È ospitata nelle seguenti antologie: *Poesia contemporanea. Ottavo quaderno italiano*, (Marcosy Marcos, 2004) a c.d. F. Buffoni; *Oltre Poesia*, a c.d. F. Lavezzi, Momboso ed. (2007); *Jardines secretos. Joven poesia italiana*, (Sial Ediciones, Madrid, 2008) a c.d. E. Coco; *Cabudanne de sos Poetas-Dieci anni di poesia a Seneghe* (Seneghe, 2014) a c.d. M. Cubeddu; *I poeti del Sole*, (Elliot, 2016) a c.d. Paolo Febbraro; *Oikos. Poeti per il futuro*, (Mimesis, 2020) a c.d. S. Strazzabosco; *Braci. La poesia italiana contemporanea*, (Bompiani, 2021) a c.d. A. Colasanti; *La poesia degli alberi* (Sossella ed. 2021) a c.d. M. Petazzini.

LA BELLA STAGIONE

1. L'irrimediabile presenza dell'altrove

E poi arrivò la nuova stagione,
di quelle in cui si devono
deporre le migrazioni e costruire
depositi, anche contro voglia. Il tempo
induce cospirazioni, insieme
ad altre forze ed io vi entrai
con la vergogna, l'asprezza
di chi accede in chiesa
quando non si crede in dio.
Da anni tentavo equilibri in bicicletta,
immerso ancora in una corona
di colline e squadrate tracciatore
di macchine notturne a spiare
cerbiatti, di fughe oltreconfine.
In sella mi portavo arnesi dal passato
mentre vascelli ed equinozi
oltrepassavano il fianco, premonitori
delle tecniche, dei ferri. Prima infatti
di scoprire un futuro di morti
siamo stati per giornate intere
cambiamenti metabolici, tracciavamo
solchi, aprendo fenditure,
esoscheletri di un pensiero in muta.
Una fusione di metalli la nostra
e carni, cambi, cavi e tendini
su un asfalto in colata pura;
tutto portava a una lenta digestione,
quella indefessa che si fa
solvente del mondo, con acidi
ed erosioni. Di Bologna
in movimento erano rimaste
solo alcune stimate, gli oggetti chiusi
in un dolore dove le cose che cadono
non hanno echi e qualche racconto:
tralicci luminosi, motociclette rimbombanti
per l'Appennino, le condizioni di luce
sulla via Emilia, il grattacielo
in via Massarenti, la Cirenaica fresca
di gambe e poi in Zamboni
le domeniche di arsurà, i piatti
che cozzano dietro le finestre.
«Per te è il 68, piano terra» mi ha detto
uno all'entrata e la mia risposta è stata
lo sgomento di una geografia
a spalancare nuove rotte senza
corrodere numeri e poi salienti
gradazioni alcaline, sudori e mappe

i nomi di vie ancora da imparare.
Un'ancora per fissarsi, i fonemi
di un alfabeto ancora produttivo.
In questo arrivo speravo un mondo
in fondazione, un terreno
fermo di naufragi, la scansione
certa dei coaguli, un ciclo di liquidi
che proliferasse ancora. E invece
«Prendi queste chiavi» dice «c'è
la morte nel giardino a trastullarsi
e tutto – ti assicuro – qui si deforma
gioca con le incurie, deturpa e marcisce
quando invece avremmo bisogno
di concimi e poi cure, promesse ed arti.
Io che ti parlo ora sono Aldo
simile a un platano e vengo
da lontani spazi e tempi, pure figlio
della terra che fa grumi neri e qui
dimoro e vivo e tengo a bada
le invasioni, contrasto gli assedi che sempre
difettosamente subiamo ogni volta
più incerti alle difese, e però ti dico
non disperarti ancora, anche se il tempo
rimasto per gioire – te lo giuro – è poco
e tu non lo ricordi». Così parla e imbraccia
la vanga per sventrare ancora
qualche arbusto, poi mira preciso, spara.

Milano è un malato di tremori
piega frenesie, scatena secchezze, tumori.
Milano spalma gli amori sulle rotaie
declinate in tram, treni suburbani, metropolitane;
li sfa in metalli gelidi. Riproduce schemi
si attorciglia centripeta e protende
i viali come tentacoli sui campi, riduce
le acque, le incanala nel terreno. Milano
celebrazione dell'asciutto, secchezza
utilitaristica, immediato che consuma
arde e poi è sterpo, pezzo, blocco e cenere.
L'oblio dei fluidi ha condannato la città
– molli acque colano nei sogni,
impregnando ventri, si insinuano demoni
sotto le unghie, negli incavi delle ascelle
deturpano i sistemi linfatici, tendendo
dita tra le cosce, stringono i membri
di umidità spandono desideri
ma rimanendo in osservazione
dei putrescenti risultati. In città
l'acqua è orrore e rimozione:
detrimento, rosicchiatura e tumefazioni
di carni e ossa non sono fattori
da avere nelle case o nei giardini,
come l'acqua vanno controllate,
incanalate, nascoste dai piani

delle tavole dove non più centrini,
ma nuove educazioni; bicchieri
rotondi di gran whiskey
il giradischi, l'impianto stereo, le ciotole,
i gatti. Ma l'acqua non adatta
alla cattività vuole accordi, pretende
spazi dedicati e ossigeno quanto basta
perciò dove i canali ancora respirano
fuori dal catrame, la smania si placa
le vite decelerano si disseminano
germogli in sorgenti e poi le bocche
conoscono i tovaglioli, i tovaglioli
le bocche e si vedono singole
le briciole e ben definite. Poi
si schiudono a volte persino le mani
allungandosi sui frantumi in strada e
gli occhi imparano il tempo di guardare.
Un luogo simile è dove i Greci
si stanziarono scavando valli
memori del mare e delle migrazioni,
un porto fluviale che è un niente
tra le anse se non un frammento
di evi irrecuperabili. Eppure lì
crescono rigogliosi ancora
i rosmarini cuore del Mediterraneo,
la biologia ritrova un suo percorso
tra le spire, si annida e propaga
intorno ai giardini.

Aldo d'inverno porta la fascia
per proteggere la testa o forse
per concentrare i pensieri che
non escano nel quartiere fatto
a rettangoli, quadrati, raramente
trapezi. Lì dove viviamo a volte
sembra di potersi dire più felici
che della grande metropoli si è
parte solo in parte e i barbari
non hanno ancora invaso
muovendo dal naviglio.
È un orario di lavoro ridotto
quello che sforza Aldo nel quotidiano
lui mi fissa sempre tra le sbarre
oppure di sopra dalle siepi,
anche loro viventi in geometrie
oltre gli angoli e le ringhiere,
osserva il lavoro che conduco
nel perimetro carcerario del giardino
mi vede rabberciare una lenta evoluzione.

Quando i ritmi si svolgono come
enigmi e il tempo produce risultati
fintamente prodigiosi, Aldo mi crea
sorvegliante, custode di custodie,

rettore di steli rannicchiati e cortecce
in completa apertura e distruzione.
Inizio con la pulizia a smuovere
la morte per ricambiarla con me stesso
che a volte a notte vedo invaso
da piccoli quadrati di grasso secco
antennine e carapaci, zampette che
ricordano tocchi di necrosi,
mi bramano un essere di cartilagine.
E così il quartiere osserva nel cemento
di unghie e pomodori, mentre seguo
la catena del giardino e dei suoi fati:
entrare in miriadi di estinzioni
per tendermi ancora durante i giorni
prima che scendano gli inganni.

In autunno esco a volte dal retro
e vedo Aldo coi sacchetti. Colano volumi
e masse putrescenti, lui mi guarda
mi si para contrariato ed è a un palmo
e nello sguardo di chiodi smaschera
le mie velleità «Mi ricordava adesso il melo»
inizia «che tu e la bicicletta
arrivate da lontano e allora forse non sai
di quando fui antico prima delle pene.
Il tronco rievocava poi di come
fosse possibile errare in due
sotto a un cielo Mediterraneo
che ora trascolora al freddo
sgretolata ogni traccia di realtà.
Tutto in quel tempo giaceva a grani
e potevo, lo ricordo, ricomporlo in fasi,
vedevo il mare dei miei avi
greci come me, come te, teso
tra due età e increspato dai dolori.
In poco il dinamismo iridescente
del plancton scostava i pescherecci
ed era solo acqua da ogni rilievo;
un'alluvione di verità
croccante come i passi sui ciottoli
lungo le strade di Samos che il cuore
mi affaticavano negli Agosti silenziosi
assemblati da discese a piede fermo,
vociare di gatti randagi e dei compagni
nascosti e pronti sotto le ombre, dietro
la cerchia dei bicchieri in mano.
Là per quel poco fu un'orchestra
di *bouzuki*, la frizione dei piatti
sul pavimento oppure una danza
a quattro zampe strappata alle bestie
compiuta – giuro – come uno sciacallo
che morde ingordo la polpa
che cresce sugosa in ogni gamba
di tavolo o persona, nelle gocce

di liquore, nel sasso e negli arbusti,
nel concepire un limite
flessibile tra me e il mare
che mi insegnasse a non credere
mai solo alla certezza della terra.
Ero lì e fui greco anche io,
mi nuttivo di olive e cetrioli
latte e bacche di cannella
mutavo la mia pelle come scorza
mi accordavo a un ritmo umano
prodigioso, lo stacco in aria, il salto
infinito nel punto dell'amo.
Ricordare adesso le rocce spaccate
in geografie di punti addosso ai dirupi
inflexibili sui flutti, è un dolore
che mi tortura ad ogni passo
dilania le visioni del futuro
a me invisibile oltre incroci
fatti di nemici e bestie, lavorare
col coltello infliggere agli altri
le piaghe che mi porto dentro.
Ora dunque, come fai, mi vedi
qui che porto cadaveri. Ho obliato
le onde e ciò che non sia per lo meno
sponda. Ci sono spire dell'esistere
che soffocano come anaconde
si attorcigliano e per sfuggire
sussiste solo un accordo: vivere morti
per vivere ancora. E così anche a me,
che solcavo mari e terre, rimane
la disgregazione dei desideri, che rincorri
col catino, ma sono aria e dicono
lo spietato dettato dei tempi malvagi;
un archivio di carni marce, il catalogo
dei miasmi, il metano annidato negli
intestini e il resto a cui dobbiamo
garantire come guardiani
la porzione del suo esserci,
il diritto a sopravvivere in cambio
di una vita che, anche se merda,
rimanga tale.»

Da Settembre la mattina gli schiamazzi
degli studenti filtrano tra i cancelli
e chiedono con ossessione il conto dei passati.
Sembrano sempre voler distogliere
dai compiti, dai doveri – domandare
un'uscita anticipata, un vuoto
alle responsabilità. L'agrume spinoso
mi fa cenno di silenzio, sussurra
che no non mi vedranno tra le imposte
della porta a vetri che sempre più mi
adopero a fare trincea, edificare torrione
e poi le mura, convinto alla difesa

del mio piccolo mondo d'ossigeno
di scambi e sostanze in cui misuro
il terreno con aghi profondi
tocco melme senza paura.
Allora come un rettile smanioso
striscio prono sul balcone
per guardare chi ancora
procede libero oltre i cancelli – Aldo
saluta i passanti trattenendo i sacchi
variopinti di armi e morti; fuori
non sembrano esserci incursioni
ma con un occhio sempre
rafforza l'immobilità dei fusti,
il ciclo delle linfe – solo oggi
si possono potare le magnolie
oppure accarezzare le acacie.

Sradicare le erbacce è un compito infame.
Sotto ognuna, una botola, un cespuglio,
un rovo di mine dimenticate, pelli di
serpente e uova oltre che un ricordo
per stelo, un dettaglio per filamento
e tutto da distruggere. Sono andati così
un paio di occhi azzurri, il liceo Mazzini
nido di cemento, Genova
fatta a frontiere sempre chiuse e poi
le sedi di Madrid negli odiosi
mesi di Spagna e le notti umidissime
che a Bologna avvolgevano mille
ginocchia in fuga sotto i portici,
calze, cerchioni, finestre sui tetti
portoni sempre aperti
i rintocchi della campana
ogni ora secchi per notte.
Dopo un pomeriggio di fatica
la luce iniziava a tagliare ferite
e nel giardino era questo falciadiare
di anime e corpi, luoghi e nomi,
topografie accatastate, pronte alla pira.
Mi volto e dalle fratte
si fa verticale Aldo.
Mi aveva osservato con occhi
sferici e rossi e diceva «No, qui
non farai fuochi. La periferia dove
sei giunto è anche un tempo
più silenzioso in cui le forze
che imperversano ti lasciano parole
incomprensibili, un regno asettico
di chirurgia e intrichi. Quindi no
non ti azzardare a bruciare fiamme
a palesarti come individuo nella tua
esuberanza; il passato come vedi
è soltanto un'escrescenza e
come tale va trattata, senza

alcun trionfo. Ciò che sei si perderà.»
e mi allunga un sacco nero.
Non ci sono più le grida dei ragazzi
che schiamazzano per la strada
e la montagna di erbe manda
i suoi ultimi bagliori strepitosi,
l'accumulo di una vita pronta a svanire.
La guardo vorace di un'eterna
presenza, un ripetersi degli anni
in maniera voluttuosa, ma rifare
tutto anzi osservare, essere spettatore
pur di sentire ancora l'irrecuperabile
presenza degli odori. Aldo
tende rabbioso il sacco e resto
inerte, lui lo appende, mi sfilo
di fianco, aggruma
il passato prossimo a quello remoto.
Un filo di angoscia mi attraversa
come un sondino giù dal naso
poi soppesce lentamente
nell'obitorio della plastica.

Nota dell'autore.

La bella stagione è il titolo di un poema narrativo, ancora in costruzione, articolato in sette parti che racconta della cura di un giardino e del conflitto con le forze che lo abitano.
Qui viene presentata integralmente la prima sezione, che fa da introduzione alle vicende.

Notizia.

Alessandro Mantovani (Genova, 1991) è nella redazione della rivista culturale *La Balena Bianca* per cui ha curato tre edizioni della rassegna *Giri di Chiglia*, incontri con poeti contemporanei, oltre a essere ideatore di *Pressioni*, festival di editoria poetica.
Ha pubblicato nel 2015 per l'Arco la sua raccolta d'esordio, *Poesie dopo la festa* e altri inediti sono apparsi su *Atelier*, *Interno Poesia* e nell'antologia di poesia ligure *Riflessi di Liguria* (Lietocolle 2018).
Collabora stabilmente con *Il Foglio* e si occupa di libri e cultura anche su *Il Tascabile*, *L'indice dei nomi dei libri*, *Flanerì* e altre riviste online.

MARCO TODOVERTO

*Il paesaggio si è generato attraverso di me,
come io mi sono generato attraverso di lui.*
Shitao

*

Ho sognato parole che eliminavano parole.
Al fermarsi di ogni lettera quella forma precisa
andava escludendo qualsiasi altro possibile senso.

Ho sognato parole che si formavano, nascevano
lasciando fuori l'intera vita.
Era un sogno vero. L'ho sognato.

*

Nelle uova

Questa Pasqua è nelle uova
di merlo, sopra la catasta dimezzata della legna
di tortora, bianche tra le gemme verdi dell'abete
nelle uova raccolte tra còcòcò di bargigli
bollite e colorate con erbe e cipolle
uova con i nostri nomi nei nostri posti a tavola.

È una Pasqua di discussioni senza chiarimenti
di fughe sotto i rami di ciliegio e marasco
dove la gonna di tulle rosa si accomoda
pensosa sulle margherite e sul tarassaco
e sulla primavera penosa.

Le uova restano sulla tovaglia
i nomi crepati sui gusci
le sedie con le piastrelle.

*

Su

Salire sull'albicocco
sentire che è corpo vivo, morente
sulle mani la pressione, i graffi, i frammenti della corteccia
con le ossa il sostegno
la sua fatica crepitare con la mia
il corneggiare dei rami addosso ai rami
ed essere dentro tra loro, uno con loro.

Salire sull'albicocco per sentirlo, sentire me
e da qui
guardare

*

Nel nero

La trasparenza scomparire – con la distanza

la trama si infittisce e non ti vedo
dietro il telo antigrandine bianco
ricalibro il binocolo
ma è a fuoco. Sei nel nero
ora indietro. Non ti vedo...

*

Tra le scorze delle arance

Ci sono passato sopra, l'ho fatto tranquillamente tutto il giorno.
Finché sono rimasto solo e l'ho rivista morire nei miei occhi.
Non potevo fare niente, cercavo di voltarmi, di chiudere gli occhi
ma l'ho vista. Poi passando oltre ho continuato i lavori del giorno:

potare grandi rami, reti antigrandine da tirare per proteggere l'orto.
Proteggere l'orto. Per questo agonizzava lì, sopra l'erba nei miei occhi:
il pelo morbido e lucido, le mani quasi umane e grandi sopra gli occhi,
versi affanni respiri che non ho sentito finché è rimasto il corpo morto

piccolo, impotente più di prima. Per fortuna non ho sentito, mi dico.
Mi dico: il cane ha fatto il dovere di cane, il piede il dovere dei campi
(mio nonno e mio padre quasi a doversi giustificare con me nei campi
inorridito dalla morte e dai doveri). Ci sono passato sopra, mi dico,

perché avevo da fare, non perché lo sappia minimamente fare.
E non parlo della goffaggine e della mia ignoranza a volte comica
ma di un'abitudine e di una mentalità con cui mi devo confrontare
per abbandonare alcune convinzioni accogliendo una vecchia logica.

Quando l'ho presa e disposta con il badile sopra il terriccio
e l'ho coperta dandole la massima attenzione in quel minimo atto
quella logica chiudeva il cerchio, vita per la vita, il gioco fatto
e potevo passarci sopra, per il resto del giorno non ci ho pensato.

Ma sono rimasto solo, quando ho chiuso i *papers* di *humanities* e cazzate,
e ho visto la vita che si fa fuori dalle parole, fuori nei campi, fuori
e nella vita fuori da questa pagina lei c'era, la talpa che minacciava l'orto.
Io, però, non so stare nei campi, fuori, a proteggere l'orto, fuori, fare;
e ora continuamente la rivedo sopra l'erba nei miei occhi a morire
e la so – per logica rigorosa – tra le scorze delle arance a marcire

*

An trodo

An trodo sot i pez
dopo miodì. I to det
incastradi coi mei
par scaldarse le man,
che scondarse no le ol
entro scarsele sbregade
e dai boton spontade,
le ol véderse e tocarse
patir insieme al fret.
Ghe n'è foie in tera trate
e sui ran, su, quele seche
sfregolade da l'ariéta
le se missia co i spin
par picarse ai to cavei:
cussì bei da carezar
cussì boni da nasar

Pensa, tanti ani fa
su ste piére tante scarpe
le é scampade, tante scarpe
le é sbrissade, tante scarpe
desligade o senza spaghi
o senza siole le é passade
onde che i nostri piè, des
poc mesteghi a l'ert,
i ne pende in su a farne véder
che bei posti che abiton.
Pensa, tanti ani fa
su ste piére i nostri noni
fursi anca i nostri pari
i passea pa ndar a legne:
li atu mai 'iutadi ti
a far stèle?
Pensa, tanti ani fa

Mi lo so che poc te frega
ma te mostre na robeta:
varda quele pieghe strane
le é crode sedimentade
le é onde de le montagne
le se forma insieme a lore
co a la tera s'ciopa el cor.
E varda che bele le radiz
le ghe cor sora come bis...
no l'è bel da farghe an quadro?

Solche an trodo, sot i pez
e solche ti, dopo miodì.
Sentonse qua sul zoc partera
a ciacolar de no so che

par darte anca do baset
su le to bèle massèle
scaldade già da la fiévera

Un sentiero: Un sentiero sotto i pini | nel pomeriggio. Le tue dita | incastrate con le mie | per scaldarci le mani, | che nascondersi non vogliono | dentro tasche strappate | e dai bottoni staccate, | vogliono vedersi e toccarsi | patire assieme il freddo. | Ci sono foglie a terra sparse | e sui rami, su, quelle secche | sbriciolate dall'arietta | si mescolano con le spine | per appendersi ai tuoi capelli: | così belli da accarezzare | così buoni da annusare | | Pensa, tanti anni fa | su queste pietre tante scarpe | sono scappate, tante scarpe | sono scivolote, tante scarpe | slegate o senza lacci | o senza suole sono passate | dove i nostri piedi, adesso | poco avvezzi alla salita, | ci spingono in su per farci vedere | che bei posti abitiamo. | Pensa, tanti anni fa | su queste pietre i nostri nonni | forse anche i nostri padri | passavano per andare a legna: | li hai mai aiutati tu | a farne dei ciocchi? | Pensa, tanti anni fa | | Io lo so che poco ti interessa | ma ti mostro una cosetta: | guarda quelle pieghe strane | sono rocce sedimentarie | sono onde delle montagne | si formano insieme a loro | quando alla terra scoppia il cuore. | E guarda che belle le radici | che corrono sopra come bisce... | non è bello da farci un quadro? | | Solo un sentiero, sotto i pini | e solo te, nel pomeriggio. | Sediamoci qui sul ceppo per terra | a chiacchierare di non so cosa | per darti ancora due bacini | sulle tue belle guance | scaldate già dalla febbre

*

La vis-cia del Diòl

Lo séntetu? Fora dala fenèstra
tira vent da tempesta:
camp, case e ciese
el se fa tut 'rancione
scur e sporc come neve balegada
sto verde paese.

Eora ciape la porta
e vae veder par de là de le ziese
drio le montagne
cossa che ciama el temp.
E taca, come sbrancade de giara
'nte na guera de boce 'ntei cortivi,
a sonar na tempestada de gias
an *tetetrèc* come i déi de me nono
che batéa sula tola le onge, zòcoi
de cavai che cor sul *Gulielmo Tel.*
La se insaca sul pez
tec sora el cuert
tic su pal mur
toc sul cristal de la machina nova.

Son drio par tornar dentro
corendo co la testa bassa e man sula ciópa
co sente tremarme la tera sot
i piè, e an rumor fa sgorlar le porte
e i balcon, e sui òs me sbat el cor
par che brontole el stomego al Signor.
Vien fora spasemade tute le musighere
e le va de scondiòn sot a le ziese
onde che se ha fat su

a baleta i spinosi
seradi come s-ciosi.
Me ingrumerè là co lori anca mi
co riva ste tonade de canón
da da drio le montagne.

Rebomba l'aria ma senza s-ciantìs
e le cornàce tra i ran no le sa
pi che santo ciamar,
l'é na persecuzion,
na caza co balìn fati de gias
e vent che trà par tera.

Rebomba l'aria ma senza s-ciantìs
e intant che la piova desfa cuchère,
pomèr, perèr, olivi e limonère,
in tute le case del verde paese
i pianz solche le vù
e in denoción i prega
che vegne dó el Signor
a salvarghe i so schei che vien su da la tera.
Ma el Signor el vien su
da da drio le montagne
col rebombar de aria senza s-ciantìs:
l'é pelós fa na feda
grant
nut
dret su 'n caval co la pèl de na bissa
coi zòcoi che bat el mondo al ritmo
de Prokofiev.
E sto cavaliér el mena la vis-cia
che s-cioca e pende le neole 'rancioni,
co i so giaz e disastri,
verso altre zità
che no prega el Signor
che no ciama su el Diòl.

Tuta la not el Diòl nut el laora
par salvarghe le vù ai magnaschei
e no l'ha volest gnent
no, in cambio da lori:
tant des taca i laóri
machine infernai tacade ai tratori.
No, el Diòl da lori gnent nol 'ol, ghe basta
vender cavastròpoi e atomizator
e el speta co calma
sul piato l'anema de chi che mor
dó pa' un fos, de cirosi o de tumor.

La frusta del Diavolo: Lo senti? Fuori dalla finestra | tira vento di tempesta: | campi, case, chiese | si fa tutto arancione | scuro e sporco come neve calpestata | questo verde paese. | | Allora prendo la porta | e vado a vedere oltre le siepi | dietro le montagne | cosa preannuncia il tempo. | E comincia, come manciate di ghiaia | in una guerra di bimbi nei cortili, | a suonare una tempesta di ghiaccio | un *tetetrèc* come le dita di mio nonno | che batteva sul tavolo le unghie, zoccoli | dei cavalli che corrono sul *Guglielmo Tell*. | Si insacca sul pino |

tec sopra il tetto | *tic* su per il muro | *toc* sul parabrezza della macchina nuova. || Sto per tornare dentro | correndo con la testa bassa e la mano sulla nuca | quando sento tremare la terra sotto | i piedi, e un rumore scuote le porte | e le imposte, e sulle ossa mi batte il cuore | sembra che brontoli lo stomaco al Signore. | Escono fuori spaventate tutte le talpe | e vanno di nascosto sotto alle siepi | dove si sono rannicchiati | a pallina i ricci spinosi | chiusi come chioccioline. | Mi stringerei lì con loro anche io | quando arrivano questi tuoni di cannone | da dietro le montagne. || Rimbomba l'aria ma senza fulmini | e le cornacchie tra i rami non sanno | più che santo chiamare, | è una persecuzione, | una caccia con pallini fatti di ghiaccio | e vento che butta per terra. || Rimbomba l'aria ma senza fulmini | e mentre la pioggia distrugge noci, | meli, peri, olivi e limoni | in tutte le case del verde paese | piangono soltanto le viti | e in ginocchio pregano | che venga giù il Signore | a salvare i loro soldi che vengono su dalla terra. | Ma il Signore viene su | da dietro le montagne | col rimbombare dell'aria senza fulmini: | è peloso come una pecora | grande | nudo | dritto su un cavallo con la pelle di serpente, | con gli zoccoli che battono il mondo al ritmo | di Prokofiev. | E questo cavaliere mena la frusta | che schiocca e spinge le nuvole arancioni | con il suo ghiaccio e i suoi disastri | verso altre città | che non pregano il Signore | che non chiamano su il Diavolo. || Tutta la notte il Diavolo nudo lavora | per salvare le viti ai mangiasoldi | e non ha voluto niente | no, in cambio da loro: | tanto adesso cominciano i lavori | macchine infernali attaccate ai trattori. | No, il Diavolo da loro non vuole niente, gli basta | vendere cavatappi e atomizzatori | e poi aspetta con calma | sul piatto l'anima di chi muore | giù per un fosso, di cirrosi o di tumore.

*

A strassinon

A strassinon vae onde
par le to strade strete?
Le é ancora compagne
come sempre le é state
come sempre le ho viste
da chel'istà
diese ani fa

Se te me ciama des però me sconde
'nte le piantade, erba alta e viperete,
core come an mat par le cavedagne
ché no te sa cossa che se te cate
me succede, parché no so resister
senza de ti...
no ghea fae pi

A strassinon vae onde
par le to strade strete?
La luna morbida
come an cussin de piume
me ha fat ciaro fin qua;
o forse m'ha portà
le morbie bire,
ché la vera storia l'é sempre quella:
no smentegherò mai
mai quant che te se bela

Ma se te me scrive mi no risponde
lede, riledo e spete
riscrive zento olte robe compagne
zercando el modo ma el modo no 'l cate
par dirte che senza de ti no esiste...
senza de ti

no ghea fae pi

Strassinandome par ste strade strette
compagne
come sempre le é state
sot de sta morbida luna mi te cate
vero come l'istà
de ormai diese ani fa;
compagna
te cate
morbida come la luna
morbida come la bira
come an cussin de piume
come liquido e schiume
dentro de la me testa
ché la vera storia l'è sempre quella:
no smentegherò mai
mai quant che te se bela

A strasciconi: Dove vado a strasciconi | per le tue strade strette? | Sono ancora uguali | come sempre sono state | come sempre le ho viste | da quell'estate | dieci anni fa | | Se mi chiami adesso però mi nascondo | tra i filari, erba alta e vipерette, | corro come un matto per le cavedagne | ché non sai cosa, se ti trovo, | mi succede, perché non so resistere | senza di te... | non ce la faccio più | | Dove vado a strasciconi | per le tue strade strette? | La luna morbida | come un cuscino di piume | mi ha fatto luce fino a qua; | o forse mi hanno portato | le morbide birre, | ché la vera storia è sempre quella: | non dimenticherò mai | mai quanto sei bella | | Ma se mi scrivi io non rispondo | leggo, rileggo e aspetto | riscrivo cento volte cose uguali | cercando il modo ma il modo non trovo | per dirti che senza di te non esisto... | senza di te | non ce la faccio più | | Strascinandomi per queste strade strette | uguali | come sempre sono state | sotto questa morbida luna ti trovo | proprio come l'estate | di ormai dieci anni fa; | uguale | ti trovo | morbida come la luna | morbida come la birra | come un cuscino di piume | come liquido e schiume | ché la vera storia è sempre quella: | non dimenticherò mai | mai quanto sei bella

*

El cor piantà

El Piave. La Piave.
La Piave. Solche el Piave!

Parché no me atu strassinà, papà,
a caza 'ntele Grave?

El lat. La lat.
La lat. Solche el lat!

Parché no me atu strassinà, nono,
a molderme 'lmanco an goto?

Son restà col bicér vodo

Son restà co 'a lengua suta
co 'a sé dée vostre parole
son restà
a tirar la lengua come an can

picandolona
domandando solche coi oci
n'altro gioz
na parola morta.

Nono, papà, chi me alo dessoterà?
Ho le radiz par aria
ma el cor piantà

Il cuore piantato: Il Piave. La Piave. | La Piave. Solamente il Piave! | Perché non mi hai trascinato, papà, | a caccia sulle Grave? | Il latte. La latte. | La latte. Solamente il latte! | Perché non mi hai trascinato, nonno, | a mungermi almeno un bicchiere? | Sono rimasto col bicchiere vuoto | Sono rimasto con la lingua asciutta | con la sete delle vostre parole | sono rimasto | con la lingua fuori come un cane | a penzolini | chiedendo solamente con gli occhi | un'altra goccia | una parola morta. | Nonno, papà, chi mi ha dissotterrato? | Ho le radici per aria | ma il cuore piantato

*

La conta

Nella conta dei giorni
ho visto l'anno seccare la legna,
l'ho bruciata guardando le stagioni
nell'erba, nelle foglie che colorano
il Perlo, nel marrone e nel turchese
del Piave, nelle secche e nelle piene.

Nella conta dei morti,
anche, nei bollettini giornalieri
degli ultimi mesi, che ho ignorato
perché i numeri non sono i miei morti
e nell'indifferenza nasce solo la colpa
di non sentirne il dolore e la colpa.

Nei silenzi
nelle distanze sfumate dagli schermi
nel dolore muto negli occhi degli altri
nella barba cresciuta dentro gli specchi
nei versi di chi non ha creduto ai versi.

«Parli come uno che vuol dire una poesia».

Forse, ma non sono le parole, il tono, il loro senso

è quello che da qui resta escluso
che conta.

Notizia.

Marco Todoverto (Valdobbiadene, 1993) si è laureato in Lettere e Filologia moderna all'Università degli Studi di Padova. Alcuni suoi testi sono apparsi in blog e nell'antologia *Distanze obliterate* (Puntoacapo, 2021). In uscita nel 2022 per Arcipelago itaca la raccolta dialettale *Cor piantà*.

I TRADOTTI

What We Don't See In Light's Dark Reactions

The rejection of reds, a gap of blues, chlorophyll absorbing necessary wavelengths. The public good of peacocks, feather primordia morphogenesis behind the wheel. Function and shine of an evening brooch, butterflyed. Shiver and heat: sky-scraping violet, Brazilian soccer shirts, and cachaça on ice. Bird of paradise peering through closed canopy. Flowers like *Heliconia*, mistaken for flight. Fancy. Economy. Monkeys and mycorrhizae playing non-zero-sum games. Giant seed pods like maracas, chandeliers dimmed, everything instrumental, quiet breaths exchanged by the carbon pool. Oranges, crushed, too easily spent. Green going underground. Tropical bonds, shape-shifting mouths – nameless and innumerable – moving iron-rich soil, liberating minerals and death. Liana hanging. Black-green-red, a parting of leaves. Something winged, ringed molecules, sugar from light.

Ciò che non vediamo nelle reazioni oscure della luce

Il rifiuto dei rossi, un vuoto di blu, la clorofilla che assorbe lunghezze d'onda necessarie. I pavoni come bene pubblico, morfogenesi di piume primordiale nella ruota. Funzioni e splendori di farfalla in una spilla da sera. Calore e fremiti: il viola che gratta il cielo, magliette del calcio carioca, e cachaça con ghiaccio. La sterlizia che fa capolino dal bersò di foglie, i fiori dell'eliconia, scambiati per stormo. Sfarzoso. Efficiente. Scimmie e micorrize che fan giochi a somma non-zero. Baccelli giganti come maracas, luci soffuse, tutto strumentale, silenziosi sospiri scambiati ai bordi della piscina di carbonio. Le arance al macero, con fredda noncuranza. Il verde che finisce sottoterra. Titoli tropicali, bocche che mutano forma – innominabili e innumerevoli – smottamenti di suolo ferroso, che sprigionano minerali di morte. Liane pendenti. Nero-verde-rosso, una dipartita di foglie. Un che di alato, anelli di molecole, dalla luce zucchero.

*

Resilience Experiment (It Is Becoming More Apparent)

We want a case study of distributed plots.
We want to make the methodology
easy. We want trends in abundance, to avoid dead matter.
We want to examine the potential
of species in the recovery treatment.

Researchers call for the need
for detecting critical indicator levels of a regime
shift: global initiatives. The vulnerability
of thorns. A measure of palatability. Randomization tests
of the enclosure period. Grazing intensities.
Lateral spread radiating from a functional
group or even disappearing entirely.

The primary producer demands further attention.
Future studies consist of only three tree species.
But it is becoming apparent that richness
alone may not be sufficient.

V. Chillo, M. Anand, and R.A. Ojeda, "Assessing the Use of Functional Diversity as a Measure of Ecological Resilience in Arid Rangelands", *Ecosystems* 14, no. 7 (2011):1168-77.

Esperimento di resilienza (risulta sempre più evidente)

Vogliamo un case study di calcolo distribuito.
Vogliamo semplificare la metodologia.
Vogliamo trend in abbondanza, per evitare la materia morta.
Vogliamo esaminare il potenziale
delle specie in terapia di recupero.

I ricercatori chiedono a gran voce che
si rilevino gli indicatori di livello critico per un cambio
di rotta: iniziative globali. Spine
vulnerabili; indici di accettabilità; test di randomizzazione
del periodo di rinverdimento; intensità del pascolo;
la propagazione che si dirama da un gruppo
funzionale o addirittura scompare del tutto.

Particolare attenzione va posta sul produttore primario.
Ulteriori studi verteranno solo su tre specie di alberi.
Tuttavia, risulta evidente che la ricchezza
da sola potrebbe non essere abbastanza.

V. Chillo, M. Anand e R.A. Ojeda, "Assessing the Use of Functional Diversity as a Measure of Ecological Resilience in Arid Rangelands", *Ecosystems* 14, no. 7 (2011): 1168-77.

*

Parle-G

My maternal great-grandparents grew species of plums
and apricots I've never seen. Corn, wheat, vegetables,
buffaloes and cows for milk, donkeys to carry goods
hours to markets in Haripur to exchange for
raw sugar and dhal. Now orange loquats can be found
in boxes on Spadina. Mother picks them singly.
She snaps off the tough, leathery leaves that *just add weight*.

Mother and I are drinking black tea, a taste acquired after Independence. *Camellia sinensis* doesn't owe flavour to genetics. I stare hard at the little girl's face on this yellow-and-red package of Indian glucose cookies, their brand name pronounced "parlez-ji" with a voice in my head, my convincing French accent, though *ji* is Hindi and translates loosely to "respected." In botany, *pubescent* means hairy. But loquat leaves lose this trait before maturity.

Parle-G

I bisnonni materni coltivavano albicocche e specie di prugne ch'io non ho mai visto. Mais, grano, ortaggi, bufale e mucche da latte, asini carichi di merci da carreggiare per ore ai mercati di Haripur in cambio di zucchero grezzo e *daal*. Oggi le nespole arancio si comprano a cassette in Spadina Avenue. Mamma le sceglie una a una. Le foglie dure e coriacee le toglie, che *fanno solo peso*.

Io e mamma beviamo il tè nero, un vezzo acquisito dopo l'Indipendenza. Il sapore della *Camellia sinensis* non deve niente alla genetica. Guardo fisso il viso della bambina sul giallo-rosso del pacchetto dei biscotti indiani al glucosio. Pronuncio mentamente il nome del marchio "parlez-ji" in un convincente accento francese, anche se *ji* in hindi denota rispetto e si traduce alla meglio. *Pubescente*, in botanica, si riferisce alla peluria delle foglie, ma il nespolo la perde prima della maturità.

*

Circo Massimo

The naked eye drawn to grandeur and ruin, flora in the cracks of pillars, stone pines planted by Fascists, the strange but familiar architecture of the Food and Agriculture Organisation at Viale delle Terme di Caracalla. All equations become worldly. To recover tropical forests increase yields of sugar. Measure tree rings, two thousand years of worthy weather, and Romans cultivating grapes in more northern climes. Clink glasses of Chianti for you'll have to agree: less than a degree is more than necessary to account for new fiascos.

Circo Massimo

L'occhio nudo attratto da grandeur e rovina, da flora fra le crepe delle colonne, pini cembri piantati dai fascisti, dall'insolita architettura della FAO, ormai nota

a Viale delle Terme di Caracalla. Le equazioni si fanno mondane. Per recuperare, le foreste tropicali aumentano la resa dello zucchero. Misuriamo gli anelli degli alberi, duemila anni di tempo decente, e i Romani ci coltivano la vite nei climi del nord. Leviamo calici di Chianti perché, concorderete, meno di un grado è più che sufficiente per render conto dei nuovi fiaschi.

*

**Thoughts at Crawford Lake on a Sunday afternoon while trying to conceive
(the varve is a rhythmite)**

Some strata never intermix.
Watch a meromictic lake become clairvoyant.
The absence of oxygen is a metaphor.

Corn pollen at a certain depth uncover
a local ruin. Birch bark is both flammable and buoyant.
Some strata never intermix.

Oil is neutral and water is water.
Trailed loop logic is an antidepressant.
The absence of oxygen is a metaphor.

Iroquoian longhouses, a blue-spotted salamander,
and an environmental impact assessment consultant.
Some strata never intermix.

The red herring "... lays its eggs in the nest of other..."
"... eats small mammals like mice." Here is a white elephant.
The absence of oxygen is a metaphor.

Smoke cures every flesh including our
own. What is ours to mourn? A failed conjugant.
Some strata never intermix.
The absence of oxygen is a metaphor.

**Pensieri d'una domenica pomeriggio a Crawford Lake cercando di concepire
(la varva è una ritmite)**

Certi strati non si mescolano mai.
Prendete un lago meromittico, diventa chiaroveggente.
L'assenza di ossigeno è metafora.

Il polline di mais, a determinate profondità, svela
rovine locali. La corteccia di betulla è sia infiammabile che galleggiante.
Certi strati non si mescolano mai.

Il petrolio è neutrale e l'acqua è acqua.
La logica del percorso circolare è contro-deprimente.
L'assenza di ossigeno è metafora.

Gli edifici di culto irochesi, la salamandra maculata blu,
e, per la valutazione dell'impatto ambientale, un consulente.
Certi strati non si mescolano mai.

La babbola "... depone le uova nel nido degli altri..."
"... si nutre di piccoli mammiferi come i topi." Ecco il pachiderma inutile.
L'assenza di ossigeno è metafora.

Il fumo conserva ogni tipo di carne compresa
la nostra. Quale lutto è il nostro? Un cromosoma incompatibile.
Certi strati non si mescolano mai.
L'assenza di ossigeno è metafora.

[Traduzione di Monica Boria]

Notizia

Madhur Anand è nata in Canada da genitori indiani e si occupa di ecologia da molti anni e a vari livelli. Professore di Scienze Ambientali all'Università di Guelph, Anand è alla guida del Guelph Institute for Environmental Research e ha alle spalle numerosi saggi accademici. Come scrittrice, Anand ha pubblicato la raccolta di poesie *A New Index for Predicting Catastrophes* (McClelland & Stewart/PHRC, 2015), da cui sono tratti i componimenti qui inclusi, e il romanzo sperimentale *This Red Line Goes Straight to Your Heart* (Strange Light/PHRC, 2020). Entrambe le opere presentano un'innovativa sintesi fra letteratura e scienza. La poetica ecologica di Anand assembla frammenti di vita, ricerca scientifica, mondo animale e vegetale. Le sue tassonomie esplorano congiunzioni, più o meno conflittuali, fra il mondo naturale e quello umano. Nel 2020 *This Red Line* ha vinto il prestigioso Governor General's Literary Award (categoria saggistica), mentre *A New Index* è stato finalista del premio Trillium Book Award (per la poesia) nel 2016. Anand ha appena pubblicato una seconda raccolta di poesie, *Parasitic Oscillations* (McClelland & Stewart, 2022). L'opera di Anand è inedita in Italia e queste traduzioni intendono offrire ai lettori italiani una voce in più nel panorama dell'ecopoesia contemporanea.

MARIA BORIO

LA VOLPE DELL'ISOLA

I

La volpe del lago abita quest'isola da sempre?

Finiamo di mangiare per farle spazio: ci guarda come volesse
affondare i nostri occhi nella testa, dentro la ghiandola pineale –

perché i poeti, metà bestia metà uomini, cosa sono?

Stanno in silenzio adesso, dopo la cena, sull'isola buia al centro
di un piccolo lago al centro di un paese sottile al centro di un mare.

Qualcosa sul prato fa confini e radiazioni, il lecceto ci nasconde.
Quelli provano a nutrire la volpe con molliche e olio –

anelli di una catena ininterrotta, prove di riproduzione?

In mezzo alle mani c'è il pane, la volpe non mangerà.
Ci segue dall'uliveto, alza la coda, annusa, ci frastuona

– pelo rosso, occhi gialli – ci porta al centro.

II

Solo un'immagine: la volpe corre sotto la luna.

Quelli mettono il pane in bocca, bevono dentro al gazebo.
L'attracco è sempre striato di luna sopra le onde.

“Non ci sono mai stati poeti sulla terra” – hai pensato –
fissando l'ansa del molo dall'uliveto in alto.

Ma la volpe corre sotto la luna: “cos'hai rubato?”

Quelli restano in un cortocircuito di storie,
confini, cose selvagge, come una resistenza.

Ma se sono sempre esistiti i poeti sulla terra
c'è un posto dove si fondono?

La volpe corre sotto la luna, ci si può stendere sul prato.

Ovunque – quel che siamo al centro trasparente di un lago
al centro del corpo di quelli che non sembrano ciò che sono.

“Non ci sono mai stati poeti” – non pensare...

III

Trasimeno amava la ninfa.

Lei nuotava in un corpo trasparente, lui inseguiva:
forma dell'amore, desiderio di incesto?

Lui era fratello del lago, sperma nell'acqua.
Lei era sorella dei lucci, unione di elementi.

Siamo fermi adesso, ipnotizzati dalla volpe,
dalla densità della luna, dalle rughe degli ulivi.

Qui non si conoscono limiti.

Stanotte sopra la collina le volpi gridano
così umane:

poeta che ama poeta
– incesto.

IV

Mi hai regalato un pesce di creta, sembra un'oliva raccolta di notte.
La bocca e le pinne hanno le crepe della terra appena cotta,

il colore si comprime fra le squame, prende forza dai miei occhi
e i muscoli perdono acqua, diventano solidi come il pesce

nella tua mano vive senza acqua, respira, si muove, si infila
sotto la pelle, risale la corrente del braccio, intorno al cuore nuota.

Respiri ad occhi chiusi. La stanza è un lago.

Mi senti nel fondo dello stomaco in un piacere prolungato.

Ero un pesce nella tua mano – mi toccavi, mi baciavi, mi bevevi –
ero un calore verde opale che cadeva

e morivo nella tua mente come i pesci catturati.

Una parola mia, in quale mente?
Stringi la sagoma.

V

Questa è l'isola al centro di un piccolo lago al centro
di un paese affilato al centro chiuso di un mare:

sembra una testa vista di spalle o un pugno –
e la volpe corre veloce dentro la luna...

ma sotto ha scavato cardo e decumano,
impulsi nervosi alle radici dei capelli.

Allora gli ulivi sono i capelli dell'isola e la volpe è un'idea?

Se la luna si abbassa ci sono i fantasmi:
la punta dell'aratro, la fronte nel cappuccio,

il remo di giunco spinge fuori dall'insenatura
e sotto il monastero la biscia si divincola.

Volpe o luna – cardo o decumano?

Ma i poeti, come tutti, sono una cosa sola stasera.
La volpe guarda, protegge, seziona:

come tutti, tutto il pianeta –

acqua e luna negli occhi, anche se non si amano.

NOTA: Il luogo è l'Isola Polvese del Lago Trasimeno (Umbria, Italia), riserva naturale. L'Isola è stata abitata fin dall'antichità: etruschi, romani, nel Medioevo fu costruito un monastero dove i monaci olivetani vissero fino al XVI secolo. Una leggenda racconta che il principe etrusco Trasimeno si innamorò di una ninfa che viveva nelle acque del lago: per inseguirla, e amarla, sprofondò e si fuse con gli elementi. Dall'unione del principe e della ninfa ha preso il nome il Lago Trasimeno. L'umanista Matteo dall'Isola: "Vi è un lago in Etruria / chiamato Trasimeno, / dirigitì lì, lì rivolgi la lira / e parimenti il plettro" (*Trasimeneide* I, 1-2). Questo testo di dirige lì, come la volpe corre sotto la luna.

THE ISLAND FOX

I

Has the lake fox inhabited this island always?

We end our meal to give it space: watching us as if wanting
to plunge our eyes into our heads, our pineal glands –

because poets, half-beast half-human, are what...?

They're silent now, post-supper, on the dark island in the centre
of a small lake in the centre of a slender country in the centre of a sea.

Something in the meadow forms borders and expulsions, we hide
in the holm-oak grove. The people try to nourish the fox with bread and oil –

a link in an unbroken chain, a test in reproduction?

Between hands is crust, the fox won't eat.
It watches from the olive grove, lifts its tail, sniffs, commotions us

– red fur, yellow eyes – takes us to the centre.

II

Just an image. The fox runs in the moon.

The people put crust in mouth, drink beneath the gazebo,
the moorage still moon-streaked above the waves.

“There have never been poets on earth” – thought
– eyeing the bay's pier from the high olive grove.

The fox runs in the moon: what did you steal?

The people are left in a short circuit of histories,
borders and things wild as a resistance.

But if poets always existed
is there somewhere they're founded?

The fox runs in the moon, we can lie in the meadow.

Everywhere – what we are in the transparent centre of a lake
in the centre of the body of people who don't seem what they are.

“There have never been poets” – unthinking...

III

Trasimeno loved a nymph.

She swam in a transparent body. He pursued her.
Love's form, an incestuous wish?

He was the lake's brother, semen in water.
She was the pike's sister, a union of elements.

We're still now, hypnotised by the fox,
by the moon's density, the olive trees' grooves.

Here limits are unknown.

Tonight above the hill the foxes' cries
are so human:

poet loving poet
– incest.

IV

You gifted me a fish of clay. It seems a night-collected olive.
Its mouth and fins hold the cracks of just-baked earth,

colour compressing between its scales, it gleans strength
from my eyes and its muscles lose water, solidify like fish

in your hand it lives waterless, breathes, shifts, slips
beneath skin, swims upstream of the arm, encircles the heart.

You breathe with closed eyes. The room is a lake.

You hear me from the bottom of my stomach in extended pleasure.

I a fish in your hand – you touched, kissed, drank me –
I an opal green heat that fell

and died in your mind like caught fish.

A word of mine, in what mind?
You clasp the silhouette.

V

This is the island in the centre of a lake in the centre
of a sharpened country in the closed centre of a sea:

it seems a head seen from behind or a fist
– the fox enters, runs inside the moon

but beneath has mined cardoon and decuman,
nervous impulses at the hair's roots.

Are olive trees the island's hair, the fox an idea?

But there are ghosts if the moon droops:
the plough tip, the hooded brow,

the oar pushing beyond the cove,
the grass-snake writhes beneath the monastery.

Fox or moon – cardoon or decuman?

But poets, like us all, are things just this evening
and the fox watches, protects, dissects them:

like us all, all the planet –

even if unloved, water and moon in our eyes.

[Traduzione di Julia Pelosi-Thorpe]

NOTE: This poem's location is Isola Polvese, an island in Lake Trasimene (Umbria, Italy). This lake is a wildlife reserve with unique flora and fauna, its own microclimate. Isola Polvese has been inhabited since antiquity: Etruscans to Romans. In the Middle Ages, a monastery was built where Olivetan monks lived until the sixteenth century. In legend, the Etruscan prince Trasimeno fell in love with a nymph who lived in the lake's waters: to pursue his love for her he sank and merged with the elements. The lake takes its name from this union of prince and nymph. Humanist Matteo dall'Isola wrote: "There's a lake in Etruria / called Trasimeno, / head there, shift your dollar / and your instrument." (*Trasimeneide* I, 1-2). Like the fox who runs beneath the moon, the legend enters modern life in this poem.

JENNY MASTORAKI

[Il Cavallo di Troia disse allora]

Il Cavallo di Troia disse allora
no, non riceverò giornalisti,
e chiesero perché, e rispose
di non sapere nulla del massacro.
E poi, egli
mangiava sempre leggero la sera
e da piccolo
aveva lavorato per breve pezza
come cavalluccio in un luna park.

(Pedaggi, 1972)

*

[Evado attraverso le parole]

Evado attraverso le parole
che non ho detto.
Mi lascio andare
alle ore che più ho amato.
Questo silenzio non ha fine.
Ho il terrore dell'attesa
di ciò che non verrà.
Ho il terrore al pensiero
di ciò che non ho scritto.
Questo silenzio
completamente mio
fa frantumi di me.

(Pedaggi, 1972)

*

[Il giorno fuggito via]

Il giorno fuggito via
ti lascia un gettone di telefono
senza che tu sappia chi chiamare
e dirgli
che fuori il tramonto distribuisce volantini
ai segnamento.
Ti lascia un pezzettino di carta
stretto in un palmo
con un messaggio pesto.
Rimani allora col gettone nel cavo della mano
e lo guardi, ha da un lato
un profilo ruvido della Giustizia
e il caduceo di Ermete dall'altro
simboli che non puoi,

per quanto lo voglia,
spiegarti.

(*Pedaggi*, 1972)

*

Il poeta

Dev'essere arduo
il mestiere del poeta.
Personalmente, non me ne intendo.
Io per tutta la mia vita
scrivevo soltanto
certe lettere lunghe, disperate
su quartieri riarsi,
le chiudevo in bottiglie
e le gettavo nelle fogne.

(*Pedaggi*, 1972)

*

Le persone amate

Ti punzecchieranno con lance per farti svegliare, la bocca
sigillata con la cera per non farti gridare, e ti
nasconderanno in pesanti panni e nelle acque, sul fondo di
un lago salato dove gorgogliano popolosi regni.

Come è scritto, le persone amate ti appariranno durante le
frane, in armature di ferro, remando fra strazianti allarmi—
al largo un batiscafo tutto illuminato, con a bordo
navigatori di navi incendiarie.

(*Storie per il profondo*, 1983)

*

I sommozzatori

I “niente, solo per vederti, mio caro”, i segreti parlottii,
parole di esorcismi tratte in salvo da ardui tempi, i rumori
di passi cheti, le poesie, tentativi di chi è scomparso da
lungo tempo,

bisogna ripescare ogni cosa dagli abissi, da grandi tenebre,
intatta, dai silenzi di metropoli in macerie, dalla presa di
città, dal flagello, dalla spada fiammeggiante: come un
sommozzatore gravato dal suo trofeo nel mare senza fondo,
o eupatridi che con lo scalpello digrossano la bella kore, e
il migliore le porta via la testa —

Cosicché tu possa tornare, e venire, e parlare, parole di illustri idilli che c'erano una volta, tracce di gloriose decollazioni, i "ti bacio", oh quanto ti bacio, il morso indorato, finalmente, dal tempo.

(Storie per il profondo, 1983)

*

[Cosa diceva quella lettera]

Ma quando qualcuno ti parla con terrore, voci di uomini smarriti in sinistre caverne e paludi –

tu pensa anzitutto a ciò che può voler dire, a quale cadavere smembrato cela nella sua cantina, a quali baci mordaci e a quali omicidi, nella notte ovattata, percorsa da treni silenziosi (oscurati da pesanti cortine, con stracci o cotone intorno alle ruote), a quali iniqui desideri, rabbia, sussurri, urla, fuochi di bengala sulle tombe dei santi patroni, ultori che lo infradiciano di sangue nell'ora del sonno, a quale ladro, infine, soffocato nel lino, in un profondo dormitorio di rame e piange –

e abbine compassione, anzitutto abbine compassione, caro Arthur o Alphonse.

(Storie per il profondo, 1983)

*

[Dopo il bacio sulle scale]

Dopo il bacio sulle scale, la separazione, le navi, il dio, la schiava funesta, e dopo lo stordimento, bianco vento e ira di vele,

vano l'oro, così tanto, disciolti i capelli.

Il riconoscimento, ancora, perché verrà, albeggerà, morso che spezza in due il mondo, i prodigi, e le acque.

Tremino coloro che si amarono, e come, l'orrore, la selvaggia nudità, basta, e qui inchiodati, come, che si perdano ancora, e come, simile a un urlo,

simile a un urlo cala il lieto fine e –

(Con un serto di luce, 1989)

*

[Diletto il sonno]

Diletto il sonno, e ciò che rapisce, senza ferite, tracce
amare, violenze, coprendo le orme, le voci, sangue della
notte, dilagante oscurità.

Diluvio d'una demonica primavera, come persecuzione
che ha fine in sponde di fiume, dolce affanno, silenzio, il
frangersi dei flutti,

e con amore intesse, diletto, a trama fitta le sue acque da
per tutto,

come luogo d'ombreggiante erba.

(*Con un serto di luce*, 1989)

*

[A che, infine, narrare]

A che, infine, narrare con cataloghi di navi e di legni
inabissati, le tue grandi imprese di mare e l'orrore,

quando il vento che stomacava, il tempo, visita di divinità,
grazia, d'un abisso marino armava di nero i suoi neri
vascelli il fortunale,

flutto del mare aperto che si faceva vuoto dall'alto, flutto
del mare –

Il mare aperto, ancora e ancora, e a che, con parabole
oscare per un brigantino, quando qui, sul limitare,

una vedetta –

(*Con un serto di luce*, 1989)

[Traduzione di Katerina Papatheu.]

IL RITMO DEL PROFONDO NELLA POESIA DI JENNY MASTORAKI

Negli anni Settanta, durante la dittatura militare (1967- 1974) assistiamo in Grecia al sorgere di una nuova generazione letteraria che per la sua complessa eterogeneità viene battezzata con varie denominazioni: dapprima “Generazione della Contestazione”(1), poi “Generazione del Settanta” e, sebbene più di rado, “Generazione del rifiuto” o “Terza generazione del dopoguerra”. Il suo esordio sulla scena letteraria risale al marzo 1971 con l’antologia *Έξι ποιητές (Sei poeti)* – curata dal poeta e traduttore greco-americano Kimon Friar – che include poesie di Anghelaki-Rooke, Dheneghris, Isaia, Potamitis, Pulios e Steriadhis. A questa fanno eco nello stesso anno varie antologie, dove confluiscono altre voci di tormentata affinità espressiva ed esistenziale: la *Ποιητική αντιανθολογία (Anti-antologia poetica)* di Iatròpulos, *Σελίδες απ’ τη νεώτερη ποίηση (1960-1970) (Pagine dalla poesia moderna [1960-1970])* di Raftòpulos e *Η νέα γενιά. Ποιητική ανθολογία ’65-’70 (La nuova generazione. Antologia poetica ’65-’70)* di Bekatoros – antologie che saranno seguite da numerose altre. Inizialmente sono accolte con un certo scetticismo, se non con un pungente sarcasmo, da alcuni poeti della generazione precedente, come nella poesia *Νέοι της Σιδώνας 1970 (Giovani di Sidone 1970)* del poeta militante Manolis Anaghnostakis(2), ma la ‘rivoluzione’ estetica, sia linguistica sia tematica, dei loro testi – veri “pugni nello stomaco”(3) – guadagna sempre più ferventi apprezzamenti. I loro versi – in costante tensione fra cultura nazionale e influenza straniera, fra tradizione e innovazione – sono percorsi da un profondo disagio sociale, spesso declinato in toni brutali o irriverenti. Benché s’ispirino a moduli espressivi e tematici improntati al fenomeno della cultura pop e soprattutto dell’avanguardia underground e della poesia beat americana (Burroughs, Ferlinghetti, Kerouac, Ginsberg, Corso), questi poeti vanno ‘oltre’. Sono, infatti, palesi la complessità e l’eterogeneità della loro formazione: cresciuti nell’era ‘elettronica’, di cui nella scrittura adottano parodiandoli i peculiari stilemi; testimoni delle operazioni di sventramento, addensamento e conseguente degrado del tessuto urbano della capitale; e impigliati nelle maglie strette del controllo ideologico e morale della giunta militare, cercano di sfuggirvi e di ribellarsi non più con la militanza, ma con la bramosia di libertà che allora può essere appagata solo dalle letture clandestine. Da un lato, sono interessati al pensiero mistico orientale, al fenomeno degli hippy, al maggio del ’68 francese e ai movimenti americani di protesta contro la guerra del Vietnam e l’armamento nucleare; dall’altro, echeggiano, nella tematica e nello stile, la letteratura beatnik, la musica jazz di Frank Zappa e di Miles Davis, il rock dei Beatles e di Bob Dylan, la *nouvelle vague* di Truffaut e Godard. Ascoltano segretamente Theodorakis e furtivamente vedono *Z – L’orgia del potere* di Costa Gravas. Al contempo, la loro ‘contestazione’ non s’identifica con una determinata rappresentanza politica, come era stato per la generazione precedente, ma, seguendo il percorso di poeti come Anaghnostakis e Patrikios, essi si sentono disingannati dalla retorica di partito. Né genericamente esprimono un rifiuto incondizionato del passato. Di questo rifiutano – anche se in principio allusivamente per non incorrere nelle insidie dell’apparato censorio – l’ipocrisia dell’emergente società consumistica, matrice oppressiva e alienante di un determinismo economico conformistico; l’allora diffuso slogan di Stato “Patria, Religione, Famiglia”, ereditato dal regime totalitario di Metaxàs (1936-1941) e coniato e diffuso tra fine Ottocento e inizio Novecento dallo scrittore e teologo visionario Apòstolos Makrakis che affermava di essere un inviato di Dio sulla terra, e dall’archimandrita Efsèvios Matthòpulos, prodigo nella scomunica di parlamentari e scrittori che non aderivano, nelle azioni e nelle opere, all’*imitatio Christi*.

Questa generazione dimostra, al contrario, di possedere una grande maturità, giacché sa cogliere l’attualità sia del mito classico, della lingua antica e della tradizione popolare e orale, sia dei nomi della letteratura che li ha preceduti, pur se di sentimento poetico diverso, quali Kalvos, Solomòs, Kavafis, Karyotakis, Seferis, Anaghnostakis, Ritsos, come pure la lezione postsurrealista e le pagine brutalmente introspettive di autori come Sachturis e Sinòpulos. Tutti nomi che avevano segnato anch’essi una svolta decisiva rispetto alle generazioni letterarie precedenti. Dunque, non un rifiuto ma, sulla scia anche di autori come Enchensberger e Voznesenskij, un’ansia di libertà e di denuncia che, d’altronde, non stupisce se si considera che questa generazione, nata fra il 1942 e il 1956, ha vissuto il clima asfittico della dittatura militare e della sua politica di terrore legalizzato; è stata testimone della strage del Politecnico di Atene (1973), dove trenta studenti furono assassinati dalle

forze del regime, e molti altri arrestati e torturati; e, in ultimo, ha assistito alla tragedia di Cipro (1974) e al sorgere di una società industrializzata e omologante.

La poesia di Jenny Mastoraki procede lungo il binario di questa avanguardia. Nata il 21 febbraio 1949 ad Atene in una famiglia di tipo rigidamente patriarcale, dove i libri sono considerati dal padre pericolosi e dunque vietati, riesce tuttavia a iscriversi all'università, dove studia letteratura bizantina e medievale, e durante la dittatura prende parte a serate letterarie e musicali clandestine. Nel 1971 esordisce in letteratura con la poesia *To Συναξάρι της Αγίας Νιότης (Il Sinassario di Santa Gioventù)* – inclusa nella già citata antologia di Iatròpulos. Alle poesie sparse su riviste o antologie, fa seguito la sua prima raccolta, *Διόδια (Pedaggi, 1972)*. Il titolo originale cui l'autrice aveva pensato è, in realtà, quello della seconda sezione del volumetto (“Come ho quadrato i cerchi dei sogni a forma di lucernario di un condominio di quartiere”) che ritorna nei versi dell'ultima poesia della raccolta, *Θεώρημα (Teorema)*, poesia che significativamente si conclude con l'usuale annuncio del tempo contro i raduni pubblici, un ammonimento ai suoi lettori: «Siete pregati / di disperdervi / ordinatamente». Il lucernario, moderna metafora del desiderio di libertà, illumina lo spazio di chi vi si avvicina, ma per mostrare solo il cubicolo angusto e sgradevole in cui si trova. E, come si legge in una recente intervista all'autrice, rappresenta l'ingresso di un giovane nel mondo della città, ingresso che «passa attraverso il lucernario di un condominio di quartiere per incontrare non solo la frustrazione del sogno, ma la sua trasformazione radicale»(4). Quando la poetessa porta nel novembre 1971 il manoscritto alla casa editrice Kedhros, questa incarica della lettura il poeta Ghiannis Ritsos che lo legge con grande fervore. L'allora ventiduenne Mastoraki, intimidita e insieme lusingata dall'interesse del poeta, non rivela di averlo già in mente, e Ritsos lo sceglie fra i versi della poesia *Ετούτο το σκληρό τοπίο (Questo duro paesaggio)*. La copertina originaria reca eloquentemente l'immagine di un biglietto dell'autobus e, come fosse il timbro di un censore, il titolo a grandi lettere rosse – colore vietato dalla giunta militare in ogni suo uso. Sin dalla sua uscita, *Pedaggi* pone l'autrice fra i rappresentanti di maggiore rilievo della sua generazione letteraria. Il rovesciamento ironico del mito, dell'*epos* eroico e della storia sono il passe-partout con cui apre la porta del 'cubicolo', in cui si trova il cavallo di Troia. Quest'ultimo accusa pubblicamente gli uomini di essere i veri artefici del massacro e di averlo usato per i propri ingordi interessi («mangiava sempre leggero la sera»), dopo averlo fatto crescere in un luna park, il parco dei divertimenti degli Achei, la città di Troia. Celato è lo sbeffeggio sarcastico della celebrazione trionfale del regime allo stadio Kallimàrmaro nel 1969, quando – fra parate di militari acrobati, paracadutisti e soldati con la sarissa – sfilano la 'Grecia', incoronata e vestita da un peplo con la fenice, figura araldica della giunta, e il carro con il cavallo di Troia. E vi è anche un secondo significato celato nella trama dell'ordito linguistico. Se nell'incipit della poesia ricorre la voce antica Ἴππος – che la lingua neogreca ha serbato appunto nell'espressione cristallizzata Δούρειος Ἴππος – alla fine del componimento poetico in riferimento al cavallo è utilizzato invece il termine medievale e moderno, ἄλογο. Esso è la forma sostantivata dell'aggettivo antico ἄλογος, “privo di ragione”, che era usata per gli animali e che ha finito per indicare quello che nell'esercito era considerato l'animale per antonomasia, ovvero il cavallo, compagno indispensabile del soldato e, quasi in un processo di graduale identificazione, soldato esso stesso, ma privo appunto del *logos*. Il pensiero logico cade così nell'inganno del moderno Odisseo, l'eroe *polytropos* che ha molto viaggiato nel tempo, 'rovesciandosi' in un *foedum simulacrum*. Il mito antico ha perduto il suo senso di *exemplum*: non insegna e non spiega. In una sorta di *climax* discendente, il tradizionale simbolo dell'astuzia greca che si fa beffe dell'esercito troiano vede progressivamente ridotta la propria statura mitica, per finire declassato a un «cavalluccio in un luna park». Emblematico l'uso del suffisso diminutivo, αλογάκι, che spoglia di ogni solennità il cavallo di Troia. È ormai solo un'immagine ornamentale, come l'effigie della Giustizia e di Ermete su un inutile gettone, in una città arrossata dal tramonto o in quartieri riarsi dove i volantini sono dispersi in balia dei capricci del vento. E anche il messaggio sul pezzettino di carta è chiuso in una stretta, livido per la paura o per la morte imminente. O forse sul foglio non c'è scritto niente, e resta solo l'assenza della parola. Contusa anch'essa. Come nei versi di *Δραπετεύω μεσ' απ' τις λέξεις (Evado attraverso le parole)*, rimangono solo il silenzio, il non detto, il senso non articolato, il terrore, per cui le pause e lo spazio vuoto 'attraverso le parole', ovvero fra una parola e l'altra, insieme con gli enjambement, prolungano lo sforzo di una voce 'rotta' di dare un significato alle frasi scavalcandole. Unica forma

di comunicazione sembra essere quella di affidare, come un naufrago, i propri versi a bottiglie da gettare nelle fogne, cioè nel degrado organico della parola. O, come chiarisce l'etimologia del termine greco, *υπόνομος*, per vie sotterranee, clandestine, cripticamente celate. La bottiglia recherà i segni del viaggio e delle intemperie, e i versi saranno ingialliti, forse incomprensibili, ma parimenti porteranno con sé la memoria di ciò che è accaduto e del difficile viaggio. Come la traduzione(5).

Mastoraki pubblica dopo la fine della dittatura tre raccolte dove si rivolge agli emarginati, ai vinti e agli esclusi: *To sói* (*Il parentado*, 1978), *Ιστορίες για τα βαθιά* (*Storie per il profondo*, 1983) e *Μ'ένα στεφάνι φως* (*Con un serto di luce*, 1989), di cui purtroppo qui per motivi di spazio non può trovare posto un esame, seppur minimo, delle poesie proposte in traduzione, esame che rinvio ad altro contributo. La sua poesia diviene visiva, come i carmi figurati degli alessandrini, spazialmente più densa: un 'palinsesto', come la definisce Van Dyck, mediante tecniche che rasentano quelle del collage e del montaggio cinematografico(6). Aggiungerei che tale palinsesto appare molto simile a uno spartito che tenta di tradurre i 'segni', grafici e fonetici, in note musicali, ovvero in ciò che potremmo chiamare 'il ritmo del profondo'. Il ritmo, l'altezza o, se vogliamo, la frequenza dei suoni e delle parole, la durata – raggiunta anche tramite enjambement, spazi, trattini, l'uso ininterrotto del sistema politonico –, l'alterazione, tramite le frequenti sinestesie, e la dislocazione, mediante pronomi anaforici, avverbi, aggettivi, verbi, suffissi e desinenze, moltiplicano il senso di vuoto e l'assenza di risposte. Come nel sogno. Se in Seferis troviamo l'immagine del sonno che «σε κομμάτιαζε» ("ti faceva a brani") e l'esortazione ad avere «Pietà [...] di quelli che parlano soli alle cisterne e ai pozzi / e annegano nei cerchi della voce» (*Leggenda XV*, tr. F. Pontani), in Mastoraki il silenzio «με κατακερματίζει» ("fa frantumi di me"), e nel senso etimologico frammenta l'io in piccole inutili monete e in abbozzate minute, dove ulteri e rei si identificano e per cui s'invoca la compassione degli «Arthur o Alphonse», metafora delle *Αρχές*, dell'*Αυθεντία*, degli 'uomini-alfa' dell'autoritarismo, mentre l'umanità annega «sul fondo di un lago salato», «in orrende caverne e paludi», soffocata «nel lino, in un profondo dormitorio di bronzo». Vi è dunque un rinnovato accostamento alla oralità, e quindi alla musicalità interna dei versi, sulle tracce del tradizionale canto demotico. È interessante osservare, insieme con Beaton, che specie nell'ultima raccolta coesistono proiezioni di immagini e termini ripresi dalla classicità, e il recupero del metro delle ballate popolari, ossia il decapentasilabo(7). Direi che l'oralità della sua poesia rivela un timbro 'polifonico', come se ci trovassimo inaspettatamente ad ascoltare il sovrapporsi di frammenti di versi cantati dai personaggi senza volto del coro dell'antica tragedia greca. Il tessuto sintattico della sua poesia diviene sempre più lacerato, anche nella ripetizione di immagini affini, come la bocca sigillata, il soffocamento, il cadavere smembrato, gli abissi, le ferite, i morsi, il sangue, il sonno, la morte – quasi che la voce di Mastoraki s'interrompesse dinanzi all'inesprimibile. Dallo scardinamento delle norme sintattiche e dalla preziosità lessicale emerge, infatti, un sentimento di profonda angoscia, che evidenzia l'essenzialità metafisica del suo verso e la capacità di dare un'interpretazione desacralizzante e, insieme, familiare e personale, del mito e del simbolo letterario. Come i post-surrealisti, Mastoraki respinge i tradizionali canoni espressivi della ragione per assumere quella particolare registrazione di automatismi psichici e onirici che sorgono dall'ambito di una realtà, sentita come labirintica e in cui impera il sentimento dell'assurdo e dell'impietoso, mitigato solo dalla luce del lucernario, ricordo della "fanciulla vestita di luce" di Solomòs. Come scriveva Elytis: «Il compito del poeta è gettare gocce di luce nell'oscurità». Ma non è semplicemente incomunicabilità, è la voce sussurrata e corrosiva di un crescente male oscuro – crescente e duraturo, rivelato dal frequente uso dell'aspetto imperfettivo dei verbi. È il tragico disagio dell'individuo costretto a sopravvivere – piuttosto che a vivere – in una società meccanizzata, priva di valori autentici, dove soltanto domina l'accettazione supina e acritica dei nuovi modelli che tale società va assumendo. Alexis Ziras ha sottolineato come 'un senso di perdita', venato talvolta d'ironia, un impegno sociale critico, che trascende il vissuto personale, la sospensione tra sogno e realtà, tra storia e mito, siano alcuni dei temi che strutturano il suo universo poetico, intessuto di immagini di decadimento e desolazione(8). Tuttavia, Jenny Mastoraki non solo traduce, nei suoi versi, la tensione del vivere mercificato e la febbrile nevrosi della nuova epoca, dove non c'è più una dittatura da combattere, ma pure, con sorprendente suggestione figurativa, riesce a restituire i ritmi della memoria, senza abbandonarsi a facili nostalgie. La sua

immaginazione poetica è davvero registrazione di un attimo pressoché fuggente: un'unità temporale proteica che continuamente s'immobilizza per poi riprendere mutata il proprio percorso. La parola stessa, che vede trasposto il proprio senso dal significato al significante, come anche la compresenza di espressioni desuete e ordinarie, si fa strumento polivalente, dotato di significato tramite il suono e il ritmo, tramite il colore e la dimensione, in quanto in essa dimora l'anima stessa di quell'arpeggio cristallino che è la poesia dell'autrice.

Come gli amanuensi che nella penombra degli antichi conventi illustravano e insieme narravano le opere e i giorni delle vite dei santi, facendoli così risorgere dal letargo del passato, Mastoraki, sfuggendo dai meandri della sintassi, impositrice di una definita prospettiva tra principali e subordinate, racconta nei suoi versi il silenzio e il turbamento che genera l'età moderna, in una continua rincorsa che ricorda il ritmo irrazionale in-significante della stessa vita umana.

Katerina Papatheou

Note.

(1) V. Varikas, *Η νέα γενιά μπροστά στο σήμερα*, in *Το Βήμα* (29.11.1970); Id., *Ποιητικός αντικομφορμισμός*, in *Το Βήμα* (16.5.1971).

(2) Cito alcuni versi: «[...] / Belli, carichi di significato e succosi anche i vostri canti / Così tanto umani, commossi, ma così tanto, / Sui bambini che muoiono in un altro Continente / Sugli eroi assassinati in altri tempi, / Sui rivoluzionari Neri, Verdi e Gialli, / Sul dolore dell'Uomo che in generale soffre. / Vi fa particolarmente onore questo sentimento di vicinanza / Ai problemi e alle lotte del nostro tempo / Offrite una presenza diretta e attiva [...]», dalla raccolta del 1970 *Ο Στόχος (Il Bersaglio)*. Il titolo della poesia è un ovvio riferimento al celebre componimento di Kavafis *Νέοι της Σιδώνας (Giovani di Sidone)*.

(3) N. Anagnostaki, *Το στοιχείο της σάπιας και του χιούμορ στη νεότερη ποιητική γενιά*, in *η Συνέχεια* 4 (1973) 159-166: 160-161.

(4) P. Gkolitsis, *Δοκίμια για την ποίηση της Τζένης Μαστοράκη (II)*, in *Θράκα/Thrace Magazine* (29.7.2021).

(5) Ricordo che, oltre a dedicarsi alla poesia, Mastoraki è anche finissima traduttrice di opere che spaziano dalla poesia alla saggistica, dalla sociologia alla narrativa e alla letteratura per l'infanzia. Tra i molti autori da lei tradotti ricordiamo Machiavelli, i fratelli Grimm, Carroll, Poe, Pinter, Salinger, Canetti e Kane – traduzioni per cui riceve nel 1989 il Premio Thornton Niven Wilder della Columbia University di New York, e nel 1992 un premio dall'International Board on Books for Young People (IBBY). È inoltre un critico letterario: numerosi sono i suoi saggi su autori come Solomòs, Karyotakis, Ritsos e Anagnostakis.

(6) K. Van Dyck, *Kassandra and the Censors. Greek poetry since 1967*, Ithaca-London 1998, pp. 175-216.

(7) R. Beaton, *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford 1999², p. 345.

(8) A. Ziras (ed.), *Νεότερη Ελληνική Ποίηση (1965-1980)*, Athina 1979, p. 36. Vd. anche Id., *Γενεαλογικά*, Athina 1989, pp. 121-131.

VIAGGIANDO CON PEER KRISZTIÁN VERSO STRATI SOCIOECONOMICI PIÙ BASSI(1)

CINQUE POESIE DA *NEM A SAJÁTOD* (NON IL TUO)

«La smorfia sembra essersi congelata sul volto del poeta clown [...] l'io lirico analizza la situazione della classe (che cambia), il rapporto con la sua famiglia e le sfide della sua carriera»(2) (traduzione di Noemi Nagy)

Questo estratto della recensione di Owaimer Oliver a *Nem a sajátod* (Jelenkor, 2019) inquadra sinteticamente il personaggio-io a cui l'ungherese Peer Krisztián dà vita nella sua ultima prova poetica. Attraverso una lingua specifica e connotata da proverbi, motti, elementi gnomici e narrativi, l'io attanziale attraversa una condizione tanto critica quanto feconda. Si tratta di traghettare la propria vita al di fuori del lutto per la compagna morta, tema centrale del precedente 42 (Jelenkor, 2017), di uscire dal giro a vuoto mentale rappresentato da un canzoniere in mortem. Ma, se continuare a vivere accentuando la mancanza di significato di ciò che si esperito è un da farsi autoevidente, resta da attraversare il «lavorio del lutto sul nuovo amore», l'equivalenza delle spinte pulsionali verso la vita e verso la morte. Ecco che il mondo (politico, sociale, economico) torna prepotentemente ad abitare la scrittura e, parallelamente, si delinea un linguaggio sospeso tra i registri del grottesco e quelli del patetico, una voce fortemente collusa con la gergalità e lo slang che risponde a un'esigenza di strinceramento: si veda per esempio il verbo "spingere" con significato di "portare avanti / condurre": "amara vecchiaia / che spingo a piedi nudi" (dalla poesia *FIFA World Cup*), che deriva proprio dallo slang giovanile ungherese. Se la dimensione effusiva e confessionale non è sconfessata, essa è immersa in una nuova dimensione di quotidianità linguistica, sempre più massmediatica, sempre più tollerante alla volgarità e più inerme. È affascinante, perché la necessità (linguistica, ma anche politica) di portare queste porzioni della lingua dentro il meccanismo della prima persona lirica riguarda anche autori italiani più o meno coetanei di Krisztián (Mazzoni, Cattaneo). Per questo autore si potrebbe parlare di minimalismo in un senso nuovo, perché, seppur la tendenza al grado zero e alla paratassi così come la centratura della prima persona fanno immediatamente pensare alla corrente nelle sue varie manifestazioni internazionali, espressioni come: "col nostro libro mi ci trovo da scoprire" (*Il piano A*) o "Si è rotto il cazzo di bastone" (*Presenza dello spirito*), ne superano la neutralità comunicativa e lessicale. L'autore di *Nem a sajátod* vuole esporre la propria ingenuità e volgarità, «parlare il più possibile male di [sé] stesso»(3), rendere evidenti ideologie e idiosincrasie: in un'espressione «ridurre al minimo la distanza tra arte e vita»(4). Inoltre, questo sforzo di aderenza alla propria storia e situazione socio-economica, permette proprio a quel mondo specifico e situato di emergere. Privato e pubblico si intrecciano in *Nem a sajátod*: in questo teatro, un soggetto esposto alle zone estreme del dolore è costretto a chiedersi se la vita valga la pena o meno, a contemplare tutta la pesantezza di un «sì» deprivato da prospettive di trascendenza (anche laica), un «sì» desiderato e privo di senso: «[andando] avanti con i piedi all'indietro»(5).

*

Ogni traduzione prende le mosse da una condizione di comprensione disturbata, difficile, data dall'opacità e dalla distanza del testo. Quindi come accostarsi al linguaggio poetico di Peer? Si è detto della lingua intessuta di espressioni idiomatiche: proverbi, motti, modi di dire – formazioni storiche degli strati più profondi del linguaggio che hanno origine in esperienze tanto comuni e ripetute nel tempo da diventare trasversali all'interno di una comunità per archi di tempo superiori alla vita di una generazione, ponendoci di fronte alla vertigine dell'intraducibilità. Pensiamo all'utilizzo, in *Il piano A*, di un'espressione come «visszatértem a kályhához» (*sono tornato alla*

stufa): durante le feste popolari ungheresi si cominciava a contare i passi del valzer a partire dall'angolo della stanza in cui ci si trovava. Spesso, nell'angolo di riferimento si trovava una stufa, e, nel caso si perdesse il conto e si dovesse ricominciare da capo, era regola ritornare al punto di partenza, cioè *alla stufa*. Attraverso la reiterazione orizzontale del vissuto, la stufa assume la valenza di un punto di riferimento a cui è possibile far ritorno quando ci si è persi per poi rimettersi in strada: si stratifica fino a formare un simbolo. Lavorando a una traduzione possibile è parso naturale cercare un corrispettivo che fosse vivo nella lingua di arrivo piuttosto che un calco inerte, inattivo: un corrispettivo che non trasformasse l'elemento estraneo in corpo estraneo, ma che lo integrasse sfruttando le possibilità offerte dal processo traduttivo nel potenziare e ampliare le strategie semantico-espressive della lingua di arrivo. Abbiamo allora optato per una *riscrittura*, che non significa *infedeltà* ma *rirenunciazione*, darsi «una coerenza enunciativa contingente, legata a costrizioni pratiche di ritmo e di poetica, e all'orizzonte di attesa di una cultura»(6). *Tornare all'ovile* ci è sembrata un'espressione che dispiega di fronte al lettore italiano un affine portato storico-culturale («la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov'io dormi' agnello», in Dante, Par. XXV, 4-5). E se la stufa ungherese si carica con la legna («de meg is raktam»), allora – restando nella metafora – un ovile si *rimette a nuovo*. Ecco che – con Mattioli – la traduzione prende forma «non come riproduzione di un testo, ma come riproduzione di un processo»(7). Invece, abbiamo diversamente agito altrove, come nella chiusa di *Invocazione*, dove il verbo «Döglénék» (*Morirei*) contiene una forte ambiguità semantica: da una parte – più direttamente – esprime un desiderio di morte, dall'altra – in slang – indica la volontà di oziare, non far nulla, di starsene insomma sotto le coperte. In questo caso abbiamo optato per il mantenimento del duplice significato attraverso la scomposizione del verbo: «morire o rimbocarmi». Il secondo verbo, in particolare, finisce anche (involontariamente) per prolungare la trama fonica del primo termine, evitando una troppo forte scissione interna al verso. A proposito di polisemia, la trasposizione di un testo ungherese pone il traduttore (o i traduttori, come in questo caso) di fronte a un'ulteriore difficoltà: l'assenza del genere grammaticale. Interessante, a tal proposito, è notare come Google traduca automaticamente la frase «ő egy ápoló» (*lui/lei è infermiere/a*) come «lei è un'infermiera», mentre «ő egy tudós» (*lui/lei è uno scienziato/a*) come «è uno scienziato». Ma tornando a Peer, è in particolare il verso «Ne haragudj, ha máshoz beszélek» (*Non arrabbiarti, se parlo ad altra/o*) in *L'azione del lutto sul nuovo amore* che ci ha portati a interrogarci sulla questione. Nonostante in questo caso fosse piuttosto chiaro che dovesse trattarsi di una *lei* – e il dubbio fosse tra quella del passato e quella del presente – abbiamo preferito accostarci, per altra via, alla lingua di partenza, scegliendo «altri», termine che ha permesso di mantenere, anzi esplicitare, l'ampiezza della sfera di significato propria dell'ungherese. La fedeltà ricercata si rivolge così «non alla parola, né al senso, ma all'*alone del senso* [...], al carattere plastico dei significati»(8) (la parola – con De Mauro – «ha un significato né cristallino, né fumoso, ma, piuttosto, plastico, filamentoso, suscettibile di estendersi in direzioni imprevedibili sotto la spinta dei bisogni e delle pratiche vitali»)(9). Infine, due parole sul registro: perlopiù quotidiano, medio, che subisce delle decise escursioni verso il basso, altre – più rare – verso l'alto. Un caso particolarmente interessante è quello dell'espressione «leföztem a kávé» (*ho preparato il caffè*) in *Invocazione*, che impiega un verbo – *lefözni* – dal sapore un po' antiquato (annota Peer in una sua mail: «il caffè lo preparava così la segretaria negli anni '80»). Siccome l'italiano non presenta un diretto corrispettivo, per mantenere la sfumatura si è pensato a «ho avvitato la moka», chiamando in causa un oggetto ormai in parte rimpiazzato dalle più moderne macchine per espresso («che negli anni '80 erano ancora una novità», aggiunge l'autore). Ciò che si è tentato di fare lavorando sulle poesie di Peer (consapevoli dell'indeterminatezza di ogni passaggio traduttivo e dell'infinita possibilità di correzione) è stato guardare non alla parola come unità di significato ma globalmente ai testi, alle lingue, ai sistemi simbolici individuali e comunitari di costruzione del mondo, messi a confronto in quello spazio euristico e percorribile tracciato dal processo traduttivo. Abbiamo dunque tentato di non considerare la distanza come una negatività da ridurre e riportare a noi ma come spazio mediano di accesso al mondo dell'altro, come struttura fondamentale che rende possibile la comprensione dell'insieme dinamico del testo e del suo ritmo, e che ci ha permesso di far sì che quell'insieme restasse germinativo nella nuova vita che è la traduzione (tenendo sempre presente che «tradurre è una pratica della differenza, non dell'identità»)(10).

Invokáció

A betegágy kényelme, a gyűjtemény,
az apokalipszis és a kamra,
a gondosan eltervezett, irreális jövő –
kecskék és gyümölcsfák közt mikor marad időm írni,
hogyan rendeződik közös képbe
tengerpart, kolostor, tengernyi pia, csajozás, feleség, írás

és gyerek.

Hogy lesz a kamaszból nagypapa.

Mindent bekészítettem, lefőztem a kávé,
szétteregettem a jegyzeteimet,
vettem bort, csináltam szódát,
dohány, fű, papír, filter,
minden megvan –
akkor mi van a kezemben, a jövő?
Hamutartóból egy a héjaknak,
régí fájlok, új fájl, toll, füzet, öngyújtó,
kipróbált zene, kislámpa, pillanat –
újraindította magát a gép.
Döglének.

Invocazione

Comodità del capezzale, collezione,
apocalisse e ripostiglio,
il ben organizzato, il futuro irreali –
tra capre e alberi da frutto quando mi resta tempo per scrivere,
come si delineano in un quadro d'insieme
spiaggia, monastero e mare di alcol, flirtare, moglie, scrittura
e figlio.

Il modo in cui l'adolescente diventa nonno.

Ho preparato tutto, ho avvitato la moka,
ho sparso i miei appunti,
ho comprato il vino, ho fatto la tonica,
tabacco, erba, cartina, filtro,
c'è tutto –
allora che cos'ho in mano, "il futuro"?
Dei posaceneri uno per le bucce,
vecchi files, nuovo file, penna, quaderno, accendino,
musica sempre buona, lampada piccola, momento –
la macchina si è riavviata.
Vorrei morire o rimbocarmi.

*

Focivébé

Fingom nincs, mikor volt az utolsó,
még az is lehet, hogy tavaly.
Hogy nincsenek emlékeim róla, semmit nem jelent.
Hogy nem érdekel, az kit érdekel.
A pultnál hosszú a sor.
Nyár van, érdemesebb lenne poharanként inni,
az első korttyal beállni a végére.

Azonnal fogadni akarok,
legalább valami értelme legyen.
Román–jugó döntő, román–jugó döntő!
Fél percig ingázom egész felsőtesttel
előre-hátra, és bármi elragad.

Hülye fiatalság, keserű öregség,
mezítláb tolom, cseresznyét eszem.
A korsó könnyen felmelegszik és kipang,
ha az ember véletlenül odafigyel,
és elfelejt inni,
sőt azt érzi, él.

Nem kérkedni akarok a kívülállásommal.
Olyan kényelmetlen
mindig ugyanoda nézni.
Szerettem kimondani: Zinédine Zidane.
Ha vissza lehetne csinálni a dolgokat.

Focivébé van, és engem nem érdekel,
most ne haljak meg,
ilyen ténfergősen,
amikor mindenki másra figyel,
de feltűnősködni se kezdjek el.

Persze meghalni nem lenne jó télen sem,
amikor írom ezt,
és nincs is életem.

FIFA World Cup

Non ho un cazzo di idea di quando sia stata l'ultima,
può essere anche l'anno scorso.
Il fatto di non averne ricordo non significa nulla.
A chi interessa che non mi interessi.
All'entrata è lunga la coda.
È estate, sarebbe più ragionevole bere a bicchieri,
con il primo sorso incolonnarsi.

Voglio scommettere immediatamente,
perché abbia almeno un qualche senso.

La finale ROM-JUG, la finale ROM-JUG!
Per mezzo minuto mi dondolo con il busto
avanti-indietro, e qualsiasi cosa mi coinvolge.

Stupida giovinezza, amara vecchiaia
che spingo a piedi nudi, mangio ciliegie.
Il boccale si surriscalda facilmente e si sgasa,
se l'umano per caso se ne accorge,
e dimentica di bere,
addirittura sente di vivere.

Non voglio vantarmi della mia estraneità.
È così scomodo
guardare sempre nella stessa direzione.
Mi piaceva scandire: Zinedine Zidane.
Se si potessero rifare le cose.

C'è la FIFA World Cup, e a me non interessa,
solo che io non muoia adesso,
così come un buono a nulla,
quando tutti sono concentrati su qualcos'altro,
e nemmeno cominciando a fare il pagliaccio.

Certo morire non sarebbe bello neanche in inverno,
quando scrivo questo,
e non ho la mia vita.

*

Lélekjelenlét

Látszik rajtam?
Csak az ital.
Látják rajtam?
Csak az italt.
Látod rajtam?
Látom.

A barátom elütött egy őzet.

Rendelek.

Éjszakai suhanás, balzsamos a lég,
a gyerekek kazettájáról épp a Bělga szól.
A természet válaszol.

Hiába lépett a barátom a fékbe,
sokszor megbánta már, hogy belelépett.
Először magadat félted.

Látod rajta, hogy ezt nem fogja túlélni.
Néz rád.
Ő hibázott. Mért jársz kocsival.
A faszért kellett még egy utolsó búcsúpuszival

veszíteni hét másodpercet.

Szenved.

Ott rontotta el,
hogy segíteni akart.
Iszunk, mert nem tudunk jobbat,
hátha segít.

Virágládán repohárból –
ne terheljünk feleslegesen.

Hogy ölsz meg egy állatot?
Mint nagymamád.
Kitekered a nyakát.

De egy haldokló őz még baromi erős.
Tekerte jobbra is, balra is
a szarvánál fogva a fejet.
(Bak volt? – Az tud veszélyes is lenni.)

Kérlel az őz a nézésével,
könyörülj rajtam, emberi ész.
Agyon kell ütni.

Eltört a kibaszott bot,
ne röhögj.

Sokára talált csak megfelelő követ az árokparton,
pedig azt hinnéd, a föld tele van velük.

Könnyen elerőtlenedhet a kéz,
ha öl,
ezért kell a lehető legmagasabbról lesújtani –
a barátom mindenre gondolt.

Siker! Elsőre!
Illetve másodikra.
Az ölembe hányt,
helyet csinált a következőnek.

Az egész három perc ha volt a valóságban,
fel sem ébredtek igazán,
bekötve, hátul a hullafáradt gyerekek

Az anyjukhoz vitte vissza őket a nagyanyjuktól
vasárnap este a barátom.
Ott dobta ki a pulcsit,
amibe először törölte,
ott mosott kezet.
Amúgy meggyőződésből vegán.

És abból a szögből,
a hátsó ülésről,

ha ébren is voltak,
akkor sem láthatták, mit csinál apu.

Presenza dello spirito

Si vede su di me?
Soltanto alcol.
Lo vedono su di me?
Soltanto l'alcol.
Lo vedi su di me?
Lo vedo.

Il mio amico ha investito un cervo.

Ordino.

Corsa notturna, l'aria è balsamica,
dal registratore dei bambini stanno giusto cantando i Bèlga.
La natura risponde.

Inutilmente il mio amico ha schiacciato il freno,
più volte si è già pentito di averlo schiacciato.
Per prima cosa hai paura per te.

Lo vedi, su di lui, che non sopravvivrà a questo.
Ti guarda.
Ha sbagliato lui. Perché ti muovi in macchina.
Perché cazzo si sono dovuti perdere
sette secondi con un bacio d'addio.

Soffre.

Ha rovinato tutto quando
ha voluto aiutare.

Beviamo, perché non sappiamo fare di meglio,
magari aiuta.

Cadendo sulla fioriera dall'ecobicchiere–
Non aumentiamo il peso inutilmente.

Come uccidi un animale?
Come tua nonna.
Gli torci il collo.

Ma un cervo morente è ancora fottutamente forte.
Glielo torceva a destra, a sinistra
gli teneva la testa per le corna.
(Era un maschio? – Quello può essere anche pericoloso.)

Il cervo ti prega con il suo sguardo,
abbi pietà di me, mente umana.
Bisogna colpire a morte.

Si è rotto il cazzo di bastone,
non ridere.

Dopo molto ha trovato un sasso adatto sul lato della banchina,
eppure crederesti che la terra ne sia piena.

La mano si stanca facilmente,
se uccide,
per questo bisogna scagliarla dal più in alto possibile –
il mio amico ha pensato a tutto.

Successo! Al primo colpo!
O meglio, al secondo.
Mi ha vomitato in braccio,
ha fatto spazio al secondo giro.

Il tutto è durato tre minuti in realtà,
davvero non si sono neanche svegliati,
i bambini allacciati dietro, stanchi morti.

Venivano dalla nonna, li portava alla madre
una domenica sera il mio amico.
Lì ha buttato via il maglioncino,
la prima cosa con cui si è pulito,
lì ha lavato le mani.
In ogni caso è vegano per convinzione.

E da quella prospettiva,
dal sedile posteriore,
anche se fossero stati svegli,
neanche allora avrebbero visto, che cosa fa il papà.

*

A Mesterterv

A halálod átaludtam,
a könyvünkkel becsajozom.
Leszálló ágban lévő madarász.

Sohasem akartál fájdalmat okozni,
most már tudod, hogy én sem,
az utolsó akcióddal mégis sikerült.
Mennyit főztem a fagyasztónak,
a temetésen lesz kaja.

Nemcsak visszatértem a kályhához,
de meg is raktam,
nem dolgozni úgy két évig most újra szabad.

Nem szégyellem hiányodat.
Haláloddal takarózom.
Halálodat kiheverem.

Mint természetben élő társaim.

A gyászévben pornófüggő lettem.
Szükszavú, mint Hermész, amikor nem hívta senki.
És már-már ösztönös, amit gyűlölök magamban,
mert nem profi.
Igazán jól csak a szikével lát az ember.
Aggyal minden iszonyú.

Il piano A

È la tua morte, io dormivo,
col nostro libro mi ci trovo da scopare.(11)
L'ornitologo è nella fase di declino.(12)

Non hai mai voluto arrecare dolore,
adesso hai capito che nemmeno io,
con il tuo ultimo gesto ci sei comunque riuscita.
Con quanto mi sono lavorato il congelatore,
al funerale ci sarà da ingozzarsi.

Non soltanto sono tornato all'ovile,
ma l'ho anche rimesso a nuovo,
ora è di nuovo possibile stare tranquilli per un paio d'anni.

Non mi vergogno della tua mancanza.
Mi rimbocco con la tua morte.
Recupero del tutto dalla tua morte.
Come i miei compagni che vivono nella natura.

Nell'anno del lutto sono diventato un pornoleso.
Taciturno, come Hermes, quando nessuno lo chiamava.
Ed è quasi istintivo ciò che odio di me stesso,
perché non è del mestiere.
L'uomo davvero ci vede solo con il bisturi.
Con la mente è troppo.

*

Gyázmunka új szerelemben

Egymással csalom meg őket, összekeverem.
Ha nem az ujjaimban, akkor a fejbőrömön.
Nevet tévesztek, nem jelent semmit,
amíg észreveszem.

Érthető, ha kifulladás a szív,
már mérgezett, mire megérkezett.
Ne haragudj, ha máshoz beszélek,
amikor egyedül vagyok.

L'azione del lutto sul nuovo amore

Tradisco l'una con l'altra, confondo.
Se non fra le mie dita, sul cuoio capelluto.
Sbaglio nome, non significa nulla,
finché mi accorgo.

Comprensibile, se il cuore è sfinito,
avvelenato già quando è nella mèta.
Non arrabbiarti, se parlo ad altri,
quando sono da solo.

[Nota e traduzioni a cura di Dimitri Milleri e Noemi Nagy.]

Note.

- (1) Il titolo della è una rivisitazione di una lassa prosastica di Gherardo Bortolotti: “in viaggio verso strati socioeconomici più bassi”, contenuta in *Tecniche di basso livello* e confluito in *Low. Una triologia*, Roma, Tic Edizioni, 2019
- (2) Owaimer Oliver, *Élet, mű. (Peer Krisztián: Nem a sajátod. Jelenkor, 2019)*, in: «Műút», 30/04/2020, <http://www.muut.hu/archivum/category/kiadvanyok/muut>.
- (3) Carlo Bordini, *Memorie di un rivoluzionario timido*, in: *I cacciatori di vulcani*, a cura di Francesca Santucci, Roma, Luca Sossella Editore, 2008, p. 26.
- (4) Owaimer Oliver, *Élet, mű. (Peer Krisztián: Nem a sajátod. Jelenkor, 2019)*, in: «Műút», 30/04/2020, <http://www.muut.hu/archivum/category/kiadvanyok/muut>.
- (5) *Későn megértett bohóckodás*, in *42*, Jelenkor, 2017, p. 12.
- (6) Silvana Borutti, *La Babele in cui viviamo – Ute Heidmann*, Bollati Boringheri, Torino, 2012.
- (7) Emilio Mattioli, *La traduzione di poesia come problema teorico*, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989, pp. 29-39.
- (8) Silvana Borutti, *La Babele in cui viviamo – Ute Heidmann*, Bollati Boringheri, Torino, 2012.
- (9) *Introduzione a Jacqueline Amati Mehler, Simona Argentieri e Jorge Canestri, La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Tullio De Mauro, Raffaello Cortina, Milano, 2003, pp. XXIII-XXXVIII.
- (10) , Silvana Borutti, *La Babele in cui viviamo – Ute Heidmann*, Bollati Boringheri, Torino, 2012.
- (11) È un riferimento a *42*, raccolta pubblicata nel 2017 dopo la morte della compagna Mocsár Zsófia. Nella raccolta i testi di Peer si alternano ai disegni di lei.
- (12) Peer da giovane si è formato come ornitologo.

Notizia.

Peer Krisztián è nato nel 1974 a Dorog, e vive oggi a Kismaros, in Ungheria. Poeta e drammaturgo, è stato insignito di vari riconoscimenti, tra i quali il premio Füst Milán (2016) e il premio Baumgarten (2020). Dopo quindici anni di silenzio poetico è apparso nel 2017 il volume *42*. La sua raccolta più recente, *Nem a sajátod*, è stata pubblicata nel 2019.

L'ULISSE
RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE

Direttori

Stefano Salvi e Italo Testa

Comitato scientifico

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Rodolfo Zucco

L'Ulisse è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

Contatti redazione: email: ulisse.redazione@gmail.com

Sito web e archivio uscite: <https://rivistaulisse.wordpress.com>

Direttore responsabile: Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740