



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

In ascolto del “grido”
della Terra
L'ecologia letteraria e l'ecopoesia
di Caproni, Zanzotto e Pusterla

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Mimmo Cangiano

Prof. Niccolò Scaffai

Laureanda

Alfea Renzini

Matricola

898222

Anno Accademico

2023/2024

Alla letteratura che ha la capacità di unire l'io e gli altri in un "noi"
e di dare voce a tutto l'*Umwelt* che abitiamo.
A chi si pone in ascolto del "grido" della Terra,
a chi si adopera ogni giorno per costruire un futuro migliore,
a chi è consapevole del valore della Natura e la salvaguarda.

INDICE

INTRODUZIONE	7
---------------------	---

CAPITOLO PRIMO

L'ECOLOGIA LETTERARIA, UNA SCOMMESSA CULTURALE PER UN FUTURO MIGLIORE	15
I.1. L'ecologia letteraria può salvare il Pianeta	15
I.2. L'“ecologia”, l'“ambiente”, il “paesaggio”: definizione dei concetti	21
I.3. Le origini dell' <i>ecocriticism</i>	23
I.4. I limiti dell' <i>ecocriticism</i>	28
I.5. Oltre una prospettiva antropocentrica	30
I.6. Un approccio interdisciplinare e transdisciplinare	35
I.7. Tipi diversi di analisi del testo e strategie differenti di rappresentazione	36
I.8. Accanto all'ecocritica	39
I.9. La battaglia ecofemminista in difesa dei diritti delle donne e del valore della Natura	41

CAPITOLO SECONDO

L'ECOLOGIA LETTERARIA: I CLASSICI PARLANO AL PRESENTE	45
II.1. Prospettive classiche e il loro influsso nei vari secoli	45
II.2. Il dominio dell'uomo sulla Natura	53
II.3. La visione preromantica e romantica della Natura	55
II.4. Wordsworth e Coleridge: tra quotidianità e soprannaturale	63
II.5. L'idea di Natura nel contesto italiano più recente	65

CAPITOLO TERZO

L'ITINERARIO POETICO DI GIORGIO CAPRONI

VERSO IL PAESE GUASTO	80
III.1. Ecologia e poesia, un connubio indissolubile	80
III.2. Impressionismo tra vivacità e labilità	82
III.3. Dalle città verso il confine	93
III.4. Oltre il confine: la dissolvenza della realtà	105
III.5. Oltre il confine non c'è nulla, nemmeno il "nulla"	111
III.6. Alla ricerca del Bene perduto	119

CAPITOLO QUARTO

ANDREA ZANZOTTO: DA PIEVE DI SOLIGO AL MONDO	125
IV.1. Il poeta dell'Antropocene	125
IV.2. Il primo paesaggio di Zanzotto: paradiso-restrizione	127
IV.3. Il sublime tramite la fitta rete di significanti	136
IV.4. L'intricato bosco in cui non si mostra possibilità d'uscita	143
IV.5. La forza magica dell' <i>Heimat</i> è destinata a soccombere	151
IV.6. Tentativi di resistere al "grigio imperante"	154
IV.7. L'eros dell'incoercibile che resiste alle ferite inflitte dall'uomo alla Natura	163
IV.8. Conglomerati: le estreme tracce del sublime	170

CAPITOLO QUINTO

LA POESIA DELL'ASCOLTO E DELLA SPERANZA

DI FABIO PUSTERLA	178
V.1. La poetica del "resto"	178
V.2. Il "poeta archeologo" del senso	187
V.3. L'assenza dell'io lirico e la voce di una "folla sommersa"	192
V.4. L'importanza della memoria storica tra violenza e resistenza	198

V.5. La pedagogia del paesaggio e l'albero della speranza	202
V.6. La poesia tra la difficoltà di rappresentare il reale e la forza di riconoscere forme di resistenza	207
PER NON CONCLUDERE	223
APPENDICE	
DIALOGANDO CON NICCOLÒ SCAFFAI	228
BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SULL'ECOCRITICA	244
BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GIORGIO CAPRONI	251
BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ANDREA ZANZOTTO	254
BIBLIOGRAFIA CRITICA SU FABIO PUSTERLA	257
OPERE PRESE IN ESAME	261
SITOGRAFIA	263

INTRODUZIONE

«“Ferire la terra [...] è ferire te stesso, e se altri feriscono la terra, feriscono te. Il paese deve rimanere intatto, com’era al Tempo del Sogno, quando gli Antenati col loro canto crearono il mondo”».¹

L’attuale epoca geologica, l’Antropocene, contraddistinta dal progressivo deterioramento della Terra a causa delle azioni dell’uomo, impone una presa di coscienza globale che possa trasformarsi in attivismo ambientale. «Quando le generazioni future giudicheranno coloro che sono venuti prima di loro sulle questioni ambientali, potranno arrivare alla conclusione che questi “non sapevano”. Accertiamoci di non passare alla storia come la generazione che sapeva, ma non si è preoccupata»,² questo il monito di Michail Sergeevič Gorbačëv (1931-2022) in un momento in cui la salvaguardia del Pianeta doveva e deve rappresentare uno degli obiettivi prioritari da raggiungere. La cultura deve essere il punto di partenza per questo processo e l’ecologia letteraria in particolare può costituire la via giusta per operare un cambio di prospettiva, da un pensiero ego-centrato a uno eco-centrato. Questo tipo di visione significa non solo prendere a cuore gli animali, le piante e la Natura nel suo insieme, ma anche considerare altre realtà umane, perché molto spesso la distruzione ambientale è connessa allo sfruttamento sociale e all’annientamento culturale.

¹ BRUCE CHATWIN, *Le Vie dei Canti*, traduzione di Silvia Gariglio, Milano, Adelphi, 1996 (London 1987), p. 23.

² *Eni for 2017: il futuro del pianeta è nella sostenibilità*, 5 giugno 2018, <https://www.corriere.it/native-adv/eni-24.shtml> (data di ultima consultazione 21/03/2024).

L'elaborato nella sua articolazione complessiva si propone di dimostrare come l'ecologia letteraria può essere una scommessa culturale per un futuro migliore. La scrittura, in forma di prosa o poesia, ha il potere di influenzare l'uomo e le sue azioni, di far aprire gli occhi su alcune questioni cruciali e di arrivare a toccare la psiche umana; attraverso l'analisi ecocritica in particolare può portare alla coscienza l'urgente necessità di riscoprire una sana interazione con il mondo naturale.

Soprattutto il genere poetico può essere la forma ideale per esprimere la relazione tra un soggetto e ciò che lo circonda. Premesso ciò, la scelta della poesia rispetto alla prosa è dovuta in parte alle sue particolari capacità di compiere associazioni immediate e di trasmettere messaggi anche attraverso i valori sonori del verso, ma determinante è stata l'analogia colta dalla poetessa e scrittrice contemporanea Laura Pugno tra questo genere testuale e il Terzo paesaggio di Gilles Clément. Il paesaggista francese con tale termine si riferisce ai luoghi marginali, abbandonati dall'uomo, come di fatto sempre più ai margini si trova la poesia italiana contemporanea. Entrambi, però, possono essere i punti di partenza per un'auspicabile rivincita, per una nuova speranza e un nuovo futuro.

Questo lavoro di ricerca inizia ripercorrendo le origini dell'*ecocriticism*, i suoi sviluppi e i suoi limiti, per poi tracciare un percorso dall'antichità all'epoca contemporanea, mettendo in luce come il rapporto tra uomo e Natura cambi ovviamente nel corso del tempo, ma anche come gli autori della classicità presentino – sebbene con altri intenti – temi e immagini che ancora trovano spazio negli autori dei secoli più recenti. Lo studio prosegue prendendo in considerazione le raccolte principali di tre autori, ritenuti significativi, che si pongono tra il Novecento e il Duemila. Attraverso un'analisi approfondita, soprattutto tematica, delle produzioni poetiche di Giorgio Caproni, Andrea Zanzotto e Fabio Pusterla, è stato possibile mettere in pratica uno degli approcci critici

dell'ecologia letteraria ed evidenziare una presa di coscienza sempre maggiore della crisi ambientale da parte degli scrittori. Inoltre, in questi poeti si può notare come i temi dell'ambiente e del paesaggio racchiudano in sé anche questioni storiche, antropologiche e sociali.

Per chiudere il cerchio delle mie attività di ricerca, sono stata onorata di avere avuto la possibilità di intervistare Niccolò Scaffai, critico letterario e professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Siena. Uno dei suoi ambiti di ricerca e di pubblicazioni recenti riguarda proprio la relazione tra letteratura ed ecologia. È costantemente impegnato in convegni, interviste e nella stesura di articoli e saggi critici sul tema, tanto che potrebbe essere definito il "critico della Natura". L'intervista è stata riportata in appendice.

L'elaborato è suddiviso in cinque capitoli, corrispondenti a diverse declinazioni del tema centrale.

Il capitolo primo cerca di proporre, senza pretese di esaustività, la storia dell'*ecocriticism*, analizzando le correnti principali e i contributi degli studiosi considerati più rilevanti. Mentre il termine "*ecocriticism*" venne coniato negli anni Settanta del Novecento da William Howe Rueckert (1926-2006), proponendo in modo esplicito la pratica di una critica letteraria e culturale ecologicamente orientata, la disciplina ricevette la sua istituzionalizzazione solo negli anni Novanta, soprattutto grazie alla pubblicazione di *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996) curato da Cheryll Glotfelty e Harold Fromm. Gli interventi contenuti nell'antologia, tuttavia, si basano ancora molto sul concetto di *wilderness*, trattato insieme alla figura di Henry David Thoreau (1817-1862) alla fine del terzo paragrafo, e si deve attendere ancora qualche anno affinché lo sguardo si allarghi anche agli ambienti urbani. Forte di una prospettiva anti-

antropocentrica basata sull'*Umwelt* e di un approccio interdisciplinare e transdisciplinare, non si evita di trattare anche i limiti di tale metodo critico, soprattutto nella sua linea di analisi etico-pedagogica che potrebbe cadere in una visione antistorica. Successivamente sono presi in esame tipi diversi di analisi del testo e strategie differenti di rappresentazione. Inoltre si cerca di capire cosa si è sviluppato e si sviluppa accanto all'ecocritica. Infatti gli ultimi due paragrafi sono dedicati alle *environmental ethics*, alla geocritica e all'ecofemminismo, per evidenziare quanto l'ecologia stia influenzando diversi campi del sapere e movimenti sociali.

Il capitolo secondo vuole essere un breve *excursus* storico-letterario per evidenziare l'alternarsi e il sovrapporsi dei due atteggiamenti principali dell'uomo sulla Natura: quello di venerazione e quello di controllo. Infatti se consideriamo il concetto alla base dell'ecologia, cioè quello di relazione tra uomo e mondo, allora lo sguardo si può giustamente ampliare. È importante precisare che non si vuole evidenziare un approccio ecologico *ante litteram*, poiché tale coscienza è nata solo nel secolo scorso. Quindi l'obiettivo del percorso non è quello di mettere da parte le differenze storico-culturali per leggere acriticamente il passato alla luce del presente, ma piuttosto quello di porre l'attenzione su prospettive e modelli antichi a cui si ispira il discorso ecologico attuale. Il mondo greco-latino si basava su una sintonia originaria tra specie umana e ambiente divinizzato, con al centro la figura di Gea o Tellus, la Grande Madre. Il *topos* che risale all'epoca antica e che ebbe particolare fortuna nei vari secoli è quello del *locus amoenus*. L'idea ciclica del tempo su cui si basava tale civiltà conduceva, però, a una progressiva consumazione di tale rapporto armonico, che si poneva in contrasto invece con quella repentina cacciata professata dalla Bibbia. Entrambe le visioni conducono comunque a un celarsi dell'aspetto del divino nella Natura, da cui deriva la tendenza a cogliere negli

elementi naturali simboli di altro, propensione che caratterizza la religione cristiana, la lirica provenzale, estendendosi al simbolismo dell'Ottocento e oltre. Il terzo paragrafo tratta la visione romantica, espressiva e soggettiva, basata sulla ricerca di corrispondenza tra interno ed esterno. Si concede qui uno spazio privilegiato alla figura di Giacomo Leopardi e al concetto del sublime, per poi dedicare il paragrafo successivo a due autori inglesi, Wordsworth e Coleridge, nel loro diverso modo di fare poesia e di rapportarsi con la Natura: l'uno rifacendosi alla quotidianità e l'altro al soprannaturale. Il quinto e ultimo paragrafo del capitolo secondo offre una panoramica sul contesto italiano più recente, partendo da Parini con *La salubrità dell'aria* del 1759 per arrivare a soffermarsi in particolare sul secondo Novecento con le sue tre linee tematiche principali: quella dell'Io di fronte alla Natura, quella della trasformazione del paesaggio e quella distopica o apocalittica.

Il capitolo terzo si apre con un paragrafo dedicato alla trattazione del connubio indissolubile tra ecologia e poesia, motivando la scelta della poesia rispetto alla prosa, come spiegato in breve sopra. Gli altri cinque paragrafi affrontano l'itinerario poetico di Giorgio Caproni (1912-1990). Nel percorso di analisi tematica delle raccolte del poeta si delinea una frattura tra le opere giovanili e quelle più mature: se nelle prime – *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938) e *Finzioni* (1941) – è presente una descrizione sensoriale e impressionistica in un'ottica sentimentale e conoscitiva dei luoghi a lui cari, già a partire da *Cronistoria* (1942) il paesaggio diventa sempre più frammentario e irriconoscibile, a causa della guerra e delle trasformazioni economiche e sociali. Caproni cerca di conservare nella sua memoria e nella sua poesia immagini intatte, non ancora colpite dalla distruzione, delle sue città di riferimento, Genova e Livorno. Se per la città portuale toscana vi riesce ne *Il seme del piangere* (1959), per quella ligure la memoria è

recuperabile solo a sprazzi in quel mondo ormai post-apocalittico. A partire dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* (1965) le città lasciano il posto a luoghi dal confine più sfumato, verso i luoghi non giurisdizionali, in cui cercare un senso che, tuttavia, sfugge sempre. In una geografia pre-infernale, si fanno spazio alcuni resti della Natura antica e del suo tempo, per esempio trattando delle montagne spopolate. Nelle due ultime raccolte, tra la fallimentare caccia alla Bestia (ne *Il franco cacciatore* del 1982), cioè al Male, che a volte è identificabile con l'uomo stesso, e la ricerca senza speranza del Bene perduto (in *Res amissa* del 1991), ravvisabile anche nel rapporto tra uomo e Natura, l'unica alternativa possibile sembra sia la scomparsa dell'uomo dalla Terra, esplicitata negli ultimi tre versi dei *Versicoli quasi ecologici*: «[...] Come / potrebbe tornare a essere bella, / scomparso l'uomo, la terra».³ La poesia per Caproni deve avere una funzione sociale e civile, puntando a una presa di coscienza collettiva.

Il capitolo quarto tratta l'esperienza letteraria di Andrea Zanzotto (1921-2011), dal microcosmo solighese in cui ha avuto le sue origini l'avventura dello scrittore al mondo vasto e terribile. Considerato il poeta dell'Antropocene, Zanzotto nelle sue raccolte mostra sia il mutamento di un paesaggio sempre più desolato, sia le forme di resistenza e di speranza rintracciabili nella crescita ostinata della Natura. La sua produzione poetica iniziale, soprattutto in *Dietro il paesaggio* (1951), presenta un paesaggio armonizzato, rifugio dalla guerra, in cui soggetto e Natura si compenetrano. Netti cambiamenti affiorano prima ne *La Beltà* (1968) per la messa in discussione del linguaggio quale strumento adeguato per riprodurre la realtà e poi ne *Il Galateo in bosco* (1978) per l'incursione della Storia. Si va delineando quindi un paesaggio sempre più percorso da traumi e cicatrici, in cui ogni tentativo interpretativo e salvifico si dimostra fallimentare. Tra i filtri televisivi

³ GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. 788.

con cui ormai l'uomo guarda alla realtà (in *Meteo* del 1996) e le ferite inferte al paesaggio da un'industrializzazione selvaggia (in *Sovrimpressioni* del 2001), vi sono anche forme di resistenza della Natura, attraverso piante infestanti come la vitalba, la cui violenza assume una valenza positiva, o fiori come i papaveri e i topinambùr. Infine, anche la poesia in sé, come si evince dalla parte finale di *Conglomerati* (2009), è una forma di speranza.

Il capitolo quinto presenta la poesia dell'ascolto e della speranza di Fabio Pusterla. Il poeta ticinese imprime un'impronta ecologica a tutta la sua produzione, dando particolare rilievo al margine e al "resto" quale forma di resistenza, motivo di un possibile accostamento con il Terzo paesaggio di Gilles Clément. Ribaltando il *topos* del *locus amoenus*, delinea uno scenario che va dall'anti-idillico al non luogo, cercando di ridare voce agli oppressi e rendendo visibile la violenza perpetrata nel tempo dall'uomo per risvegliare una coscienza etica di giustizia. Tra le vittime privilegiate di cui il poeta tenta di lasciare testimonianza, andando verso una visione anti-antropocentrica, vi sono gli animali: per esempio la prima raccolta – *Concessione all'inverno* (1985) – si chiude con l'estinzione del dodo, mentre la seconda – *Bocksten* (1989) – si conclude con la morte delle anguille del Reno dopo un disastro chimico. Sulla stessa linea della poetica di Zanzotto, in cui alcune specie vegetali rappresentano la resistenza della Natura all'imperante degrado morale ed ecologico, piante e arbusti nella produzione di Pusterla assumono un valore pedagogico e civile, come in *Collage della pianta pilota* di *Folla sommersa* (2004), in *Stlanik* di *Corpo stellare* (2010) o in *Mandragora officinalis* e *Amaranthus palmeri* di *Argéman* (2014). In quest'ultima raccolta il poeta ticinese, sebbene renda manifesta la difficoltà di tradurre la realtà in linguaggio, affida alla poesia un compito di speranza e di memoria, aspetti riscontrati anche in Andrea Zanzotto. Sia nella produzione letteraria dell'autore di Pieve di Soligo che in quella del poeta di Mendrisio, inoltre, è presente un

avvertimento al genere umano su una certa prossima catastrofe: il primo la esplicita in *Avventure metamorfiche del feudo (Sovrimpressioni)*, il secondo in *Ultimi cenni del custode delle acque (Cenere, o terra)* del 2018). Se il monito non verrà accolto, l'uomo farà la fine prefigurata da Caproni in *Versicoli quasi ecologici (Res amissa)*. Nel continuo gioco di luci e ombre, tipico di Fabio Pusterla, tra le prime, simbolo di possibilità future, si inscrivono anche le figure dei bambini, capaci di guardare ancora con occhi puri il mondo e avere una connessione profonda con la Natura, il poeta passa a loro il testimone nella speranza di un futuro migliore.

Tutti e tre gli autori, anche se a volte la mettono in dubbio, ripongono nella poesia la fiducia di poter risvegliare le coscienze e rendere gli uomini più consapevoli ecologicamente. Questo è anche l'obiettivo dell'ecocritica, che con la cultura vuole agire sul presente per invertire o contenere il degrado ambientale. Per fare ciò è necessaria, però, un'azione collettiva e proprio la letteratura ha la capacità di unire l'io e gli altri in un "noi" e dare voce a tutto l'*Umwelt* che abitiamo, assumendo su di sé anche uno scopo di cittadinanza come appartenenza all'*oἶκος* (casa).

Letteratura, ecologia e cittadinanza è la terna vincente, inscindibile, da perseguire in modo che i giovani possano imparare a porsi in ascolto del "grido" della Terra e fare scelte consapevoli per un futuro migliore.

CAPITOLO PRIMO

L'ECOLOGIA LETTERARIA, UNA SCOMMESSA CULTURALE PER UN FUTURO MIGLIORE

I.1. L'ecologia letteraria può salvare il Pianeta

«La Terra su cui viviamo non l'abbiamo ereditata dai nostri padri, l'abbiamo presa in prestito dai nostri figli»: questa citazione ha un'origine incerta, da alcuni è considerata un antico proverbio amerindio, da altri viene fatta risalire a un discorso pronunciato nel 1852 da Seattle, condottiero nativo americano e capo delle tribù Duwamish e Squamish, per opporsi alla richiesta del Governo degli Stati Uniti d'America di comprare le terre del suo popolo.

La Terra che oggi abbiamo in prestito dalle generazioni future sta andando verso un progressivo deterioramento, di cui la causa principale è l'azione dell'uomo. Non a caso l'epoca moderna è stata denominata “Antropocene”, concetto ideato dal biologo Eugene Filmore Stoermer (1934-2012) negli anni Ottanta e poi affermatosi negli anni Duemila grazie a Paul Jozef Crutzen (1933-2021), uno dei massimi esperti di chimica dell'atmosfera. Attraverso tale denominazione, viene messo in primo piano l'uomo quale

agente di trasformazione sistematica, le cui vittime sono soprattutto l'ambiente, il territorio, la biodiversità e il clima. In tempi così delicati per l'equilibrio dell'ecosistema, la tutela e la salvaguardia dell'ambiente sono indispensabili per la vita attuale ma soprattutto per quella delle generazioni future.

Le condizioni attuali della Terra impongono all'uomo di prendere coscienza di ciò che lo circonda, per poi impegnarsi in una forma di attivismo ambientale. I segnali di allarme che il Pianeta manda, invocando aiuto, anche se l'uomo rimane sordo, sono molti ed eterogenei, tra cui i cambiamenti climatici che negli ultimi anni sono sempre più evidenti, i disastri naturali, la perdita della biodiversità, l'esaurimento delle risorse naturali, l'emergenza dei rifiuti. A questi sono collegati scenari umani e sociali preoccupanti come le guerre per l'acqua o il petrolio, l'impoverimento sociale nei paesi industrializzati, l'accentuarsi del divario tra Nord e Sud del mondo. La crisi ecologica è frutto di un lungo processo, che molti studiosi fanno coincidere con l'industrialismo. Già dalla metà dell'Ottocento alcuni intellettuali misero in correlazione i cambiamenti economici-sociali con il modificarsi dell'ambiente naturale. Tuttavia una prima forma di consapevolezza oggettiva del problema cominciò a concretizzarsi solo nel Novecento. Infatti, la prima Giornata Mondiale della Terra risale al 22 aprile 1970. Di pari passo, le politiche ecologiche, presenti già dagli anni Ottanta del secolo scorso,⁴ cercarono di migliorare sempre più i loro programmi per contenere la crisi ecologica, percepita ogni giorno che passa con maggiore urgenza. La risposta dell'UE alla crisi climatica è il *Green Deal*, che si propone di raggiungere la neutralità climatica entro il 2050. Inoltre in questo periodo la

⁴ Alcuni partiti ecologisti risalgono anche agli anni Settanta del Novecento: «Il primo Partito verde della storia nacque in Australia nel 1972, precisamente in Tasmania, era il “Gruppo Tasmania Unita” (United Tasmania Group, U.T.G.) mentre in Europa il primo partito ambientalista fu fondato in Gran Bretagna nel 1973 (dapprima nominato PEOPLE, poi Ecology Party ed infine Green party)» (AURELIO ANGELINI, ANNA RE, *Parole, simboli e miti della natura*, Palermo, Qanat, 2012, pp. 21-22).

questione ecologica sta diventando un argomento di primo piano anche nelle comunicazioni mediatiche e pubblicitarie, soprattutto perché si intreccia con i fattori geopolitici, che inevitabilmente influenzano le scelte delle Nazioni.

Di fronte ai preoccupanti scenari ambientali odierni la popolazione può assumere due atteggiamenti: da un lato si può cadere in un'accezione rassegnata, poiché gli eventi che si verificano davanti agli occhi dell'uomo sfuggono al suo dominio, e lasciare ai "potenti" le decisioni su quel che sarà; dall'altro lato c'è chi crede che ognuno giochi un ruolo importante per ristabilire l'equilibrio del Pianeta.

L'ecologia letteraria è una forma di attivismo che cerca nella cultura lo strumento per essere più consapevoli dei cambiamenti ambientali e sociali. Nello stesso tempo è anche una critica militante e quindi può aiutare a sviluppare una riflessione in senso ecologico che possa trasformarsi in azione: perciò in questa ottica Natura, mente, uomo e letteratura sono strettamente correlati. Cultura e mondo fisico hanno un rapporto reciproco, si influenzano a vicenda.

Per cercare di rallentare o invertire questa marcia verso la distruzione della Terra è necessario un impegno collettivo: «La tecnica da sola non basterà a risolvere i problemi. Per raggiungere il *patto ecologico*, bisogna che ognuno li prenda a cuore, nel senso emozionale e passionale del termine, poiché ognuno porta con sé una parte di responsabilità».⁵

Il periodo contemporaneo, caratterizzato da rapidi cambiamenti ed emergenze, impone alla società e soprattutto ai giovani, cittadini del domani, una riflessione sul proprio destino, ma richiede occhi differenti, un altro sguardo. È questa la *conditio sine qua non* per sognare di vivere tempi migliori: «L'ecologia letteraria si può definire come

⁵ EDGAR MORIN, *L'anno I dell'era ecologica*, traduzione e cura di Bianca Spadolini, Roma, Armando Editore, 2007, p. 112.

una vera e propria scommessa culturale che unisce attivismo ambientale e pedagogia ecologica, ai fini di ripensare il ruolo stesso della letteratura nell'educazione ambientale e l'influenza di essa sul comportamento umano, la sua sopravvivenza, ma anche consapevolezza nei confronti delle crisi ambientali. Scommettere sulla letteratura, e più in generale sulle discipline umanistiche, ci permette di ripensare il destino della natura».⁶

Siccome attualmente l'educazione ecologica è ancora lontana dall'affermarsi nei sistemi educativi, l'auspicio è quello che le scuole inizino a inserire questo tipo di riflessioni nei loro programmi, «Ciò implica [...] inoltre ripensare la funzione stessa dell'insegnamento della letteratura, dandole la forma di una nuova pedagogia sociale».⁷

Serenella Iovino, una delle maggiori studiose italiane nel campo dell'ecocritica, in un'intervista dell'agosto 2012 per la pagina Greenious, afferma che vi sono due approcci al rapporto tra ecologia e letteratura:

[...] un approccio tematico e un approccio "sistemico". L'approccio tematico è quello che analizza le immagini della natura nei testi. Questo criterio cerca di evidenziare in che modo la natura e i motivi ambientali siano rappresentati nei testi culturali, in che modo queste rappresentazioni siano cambiate nel tempo, e se a esse si associno discorsi educativi o sociali, visioni filosofiche o messaggi di valore. Quando dico "motivi ambientali" non mi riferisco solo a visioni problematiche della crisi ecologica, come rappresentazioni di catastrofi naturali o di disastri tecnologici. In realtà, qualsiasi testo che rappresenti l'incontro o il confronto tra umano e non umano (animali, paesaggi, forme di vita naturali, o intelligenze artificiali) è un testo ecologico. [...] Accanto a questo, che è forse quello più comune, c'è però anche un altro approccio, che possiamo definire "sistemico". Questo approccio non si sofferma tanto sulle idee rappresentate nei testi, ma sul modo in cui queste idee interagiscono

⁶ CRISTINA MORGESE, *Ecologia letteraria, cos'è e perché è importante*, sezione cultura, 04/09/2022, <https://www.innaturale.com/ecologia-letteraria-cosa-e-perche-e-importante> (data di ultima consultazione 22/01/2024).

⁷ SERENELLA IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, prefazione di Cheryl Glotfelty, con uno scritto di Scott Slovic, Milano, Edizioni Ambiente, 2020 (2006), p. 16.

con le mentalità e con i contesti socio-culturali in cui il testo si muove.⁸

Questi due approcci presentati durante l'intervista corrispondono essenzialmente al duplice metodo dell'*ecocriticism* che Serenella Iovino ha spiegato in *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza* del 2006. La studiosa, infatti, definisce come prima linea di analisi da seguire quella storico-ermeneutica, che ricostruisce l'immagine culturale della Natura e del rapporto di questa con l'umanità che vi è in molte opere e indaga se è conforme all'ideologia dominante di un certo periodo storico. La seconda linea di studio da intraprendere, invece, è quella etico-pedagogica e mostra i valori ambientali che può veicolare il testo al lettore.⁹

Infatti la prerogativa della letteratura «[...] è quella di costruire narrazioni efficaci, che abbiano cioè effetto sul modo in cui percepiamo la nostra esistenza in relazione a quella degli altri, sul modo in cui abitiamo il nostro ecosistema sociale e biologico. Per questo gli effetti che la letteratura può provocare incidono in senso ecologico».¹⁰ Inoltre, i testi letterari possono rendere di pubblico dominio le condizioni di aree marginali e poco conosciute che altrimenti rimarrebbero nell'ombra. Grazie all'etica ambientale vi può essere una rivalutazione delle narrazioni “periferiche” e un passaggio dalla centralità delle storie dei “colonizzatori” a una rivalutazione delle storie dei “colonizzati”. La scrittura ambientale, così, può avere anche un intento politico, mirando a far sviluppare consapevolezza nei confronti dei problemi ecologici di portata locale e globale e dell'interdipendenza di tutta la Terra, poiché «[...] l'essere umano può sopravvivere come

⁸ EMANUELA VISCO, *Serenella Iovino: «Ecologia e letteratura un binomio inscindibile»*, sezione focus, 15/07/2015, <https://www.greenious.it/serenella-iovino-ecologia-letteratura-un-binomio-inscindibile/> (data di ultima consultazione 18/09/2023).

⁹ La linea storico-ermeneutica ed etico-pedagogica si rifanno a loro volta, per Iovino, ai due intenti caratteristici della scrittura ambientale: un intento “epistemologico” e un intento “politico”.

¹⁰ NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 41.

specie soltanto se è accompagnato, in questa sopravvivenza, dalle forme di vita non umane». ¹¹ Stacy Alaimo, in *Bodily Natures. Science, Environment, And The Material Self* del 2010, ha coniato l'espressione "transcorporeità" per indicare l'interdipendenza tra esseri umani e ambiente, una compenetrazione tra corpo e mondo circostante.

Sempre di più, nel mondo globalizzato, si rendono evidenti le connessioni tra dinamiche ecologiche e sociali. Per esempio, a uno sfruttamento smisurato delle risorse naturali corrisponde spesso un disagio sociale, alla distruzione di territori in nome dello "sviluppo" corrisponde la scomparsa di certe culture. Quindi sfruttamento sociale, distruzione ambientale e annientamento culturale sono strettamente collegati. Nell'epoca della globalizzazione la Natura è vista come una risorsa da sfruttare fino all'esaurimento, «tutelare l'ambiente è [...] semplicemente anti-economico [...]». ¹² Alle spinte della globalizzazione si vuole opporre il bioregionalismo, proposta politica che vuole riportare la gestione del territorio su base locale, in modo che a fondamento della gestione non vi siano solo principi economici, ma anche etici ed ecologici. Questo progetto inoltre permetterebbe il recupero delle culture specifiche, con tradizioni legate proprio ai luoghi. Tale intento non è immune da critiche che vedono in questa proposta una tendenza eco-individualista in quanto si opporrebbe alla necessità di un'operazione collettiva nei confronti della crisi ecologica globale. Quindi quello che si richiede è una dialettica tra locale e globale e un approccio democratico per le questioni ambientali:

L'idea di cittadinanza ecologica [...] perviene a una sintesi tra la sensibilità bioregionale e le esigenze di un'etica dell'ambiente globale. [...] su un piano più vicino alla vita dei singoli che non quello cosmopolitico delle politiche internazionali e tuttavia più inclusivo che non quello potenzialmente nimbystico del

¹¹ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 14.

¹² Ivi, p. 50.

bioregionalismo, l'idea di una cittadinanza e l'appartenenza a una comunità democratica, orizzontale, in cui tutti i membri sono impegnati allo stesso modo, permette di superare la dicotomia tra locale e globale, e tra interesse pubblico e privato.¹³

Così Andrew Nicholas Howard Dobson, il cui focus di ricerca è la politica ambientale, ha proposto di passare dall'espressione "cittadino del mondo" a quella di "cittadino della terra", che include l'idea di cura.

La translocalità sembra quindi il giusto compromesso tra legame con il luogo e astrazione globale. L'attaccamento al luogo non deve essere perso, soprattutto in un mondo che con la modernizzazione e il capitalismo industriale sta distruggendo le specificità ambientali e sociali, ma si deve anche tenere in considerazione che tutte le realtà ormai sono connesse a vari livelli.

I.2. L'“ecologia”, l'“ambiente”, il “paesaggio”: definizione dei concetti

La parola “ecologia” deriva dal greco *oikos*, “casa, dimora, ambiente” e *logos*, “studio”, e le sue origini risalgono al XIX secolo: nel 1866 Ernst Heinrich Haeckel (1834-1919), biologo e zoologo evolucionista, in *Generelle Morphologie der Organismen* introduce il termine per designare «la parte della fisiologia che studia le funzioni di relazione degli organismi con l'ambiente circostante e tra loro».¹⁴

¹³ Ivi, p. 57.

¹⁴ *Ecologia*, in *Enciclopedia online Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/ecologia/> (data di ultima consultazione 18/09/2023).

A questa accezione se ne aggiungono altre due: «l'insieme dei problemi ambientali e dei provvedimenti da adottare per la salvaguardia dell'equilibrio naturale [...] l'insieme delle attività agricole, industriali, ecc. ecologicamente compatibili».¹⁵

Queste tre definizioni possono corrispondere ad altrettante declinazioni dell'ecologia in ambito letterario: la relazione che i protagonisti in un'opera letteraria stabiliscono con l'ambiente in cui agiscono; la trasformazione dell'ambiente causata dalle attività dell'uomo (come l'industria, o il turismo); l'evoluzione, in forma romanzesca, dei rischi a cui va incontro l'ambiente (cataclismi, epidemie, riscaldamento globale, esaurimento delle risorse, scomparsa di specie e dell'uomo stesso).¹⁶

Il termine “ecologia” si diffuse enormemente a seguito delle fotografie del pianeta Terra, scattate alla fine degli anni Sessanta dagli astronauti. Nello stesso tempo la popolazione iniziò a preoccuparsi della diminuzione delle aree naturali, dell'inquinamento, della perdita della biodiversità e delle altre criticità che tutt'oggi ci preoccupano.

Il movimento a difesa dell'ambiente, sia a livello culturale che politico, prende il nome di “ecologismo”, di cui “ambientalismo” è considerato il sinonimo. Tuttavia, negli ultimi anni, il secondo termine ha guadagnato una connotazione politica ed etica più esplicita, «In questo senso, si può dire che l'ambientalismo rappresenta l'aspetto militante dell'ecologia».¹⁷

L'ambiente rifonda l'esigenza ecologica su basi sociali, umanistiche, più che etiche ed estetiche, nasce con l'ambizione di tradurre la difesa dell'ambiente da astratto valore ideale in concreto interesse sociale, e seguendo tale ambizione tende a intrecciarsi e contaminarsi con bisogni e preoccupazioni non direttamente riferiti

¹⁵ *Ecologia*, in *Il nuovo De Mauro*, <https://dizionario.internazionale.it/parola/ecologia> (data di ultima consultazione 18/09/2023).

¹⁶ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 43.

¹⁷ Ivi, p. 45.

all'ambiente, dalla salute all'identità locale, alla qualità urbana.¹⁸

L'ecologia è quindi la scienza che pone l'io in un ambiente facendolo sia soggetto che oggetto di osservazione. Il concetto di "ambiente" si differenzia da quello di "paesaggio", anche se in molte occasioni vengono usati come sinonimi. Il "paesaggio" è una rappresentazione dello spazio data da uno sguardo egocentrato, perciò «Se l'ambiente è il *contenuto*, il paesaggio è una *forma* [...]».¹⁹

Tuttavia, nel pensiero occidentale, come dimostra fra i primi Petrarca nella lettera familiare a Dionigi da Borgo San Sepolcro,²⁰ tra lo spazio osservato e l'io che osserva resterà sempre un iato, che comunque serve a relativizzare l'uomo e la sua posizione, passando da considerazioni sull'interiorità a quelle sul contesto.

I.3. Le origini dell'*ecocriticism*

La crisi ecologica che stiamo vivendo è il frutto di un lungo processo che presenta un'accelerazione preponderante con l'industrialismo, ma la coscienza sociale del fenomeno ha iniziato a maturare solo molto tempo dopo tale evento e al giorno d'oggi non tutti hanno ancora raggiunto un'etica ambientale consapevole, necessaria per il bene comune.

William Rueckert, nel suo saggio *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* del 1978, conio il termine *ecocriticism*, con il quale si riferiva all'applicazione dei concetti ecologici allo studio della letteratura. Tuttavia l'espressione "ecologia letteraria" era apparsa già nel 1972 in *The comedy of Survival: Studies in*

¹⁸ ROBERTO DELLA SETA, *L'ecologia politica come dialettica della modernità*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, a cura di Caterina Salabè, Roma, Donzelli, 2013, pp. 83-84.

¹⁹ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 24.

²⁰ Si fa riferimento alla lettera in cui il poeta racconta della sua ascesa al Monte Ventoso, in Provenza, compiuta nel 1336 in compagnia del fratello Gherardo.

Literary Ecology di Joseph Meeker: «Nelle intenzioni di Meeker l'ecologia letteraria "è lo studio dei temi e delle relazioni biologiche che appaiono nelle opere letterarie. Allo stesso tempo, è il tentativo di scoprire qual è il ruolo giocato dalla letteratura nell'ecologia della specie umana"». ²¹ Joseph Meeker riteneva che il compito degli studiosi dovesse essere quello di esaminare la letteratura ai fini di scoprire come essa influenza il comportamento umano, se ha un ruolo nella sopravvivenza del genere umano e nella consapevolezza della crisi ambientale.

A preparare la strada però fu anche Rachel Carson, biologa e zoologa statunitense, con *A Silent Spring* del 1962. Infatti, sopperendo alla disinformazione sui danni dei pesticidi e composti organici in agricoltura, mise in moto un ingranaggio della rivoluzione culturale in senso ambientalista.

Altro testo seminale per lo sviluppo dell'ecocritica è *The Country and the City* di Raymond Williams del 1973. In questo lavoro è presente un'analisi degli spazi rurali e urbani descritti nella letteratura inglese al fine di comprendere i cambiamenti sociali ed economici avviatisi successivamente alla diffusione del capitalismo industriale in Inghilterra.

Negli anni Settanta venne fondata la *Deep Ecology* o "ecologia profonda" dal filosofo norvegese Arne Naess (1912-2009). Essa presupponeva un cambio radicale dal punto di vista culturale, poiché dava alla vita non-umana valore in se stessa, liberandola da logiche di profitto e utilità.

Ciononostante, l'istituzionalizzazione dell'ecocritica è avvenuta solo negli anni Novanta. Nel 1992 venne creata l'Association for the Study of Literature and Environment (ASLE), il cui obiettivo era quello di favorire «the exchange of ideas and information

²¹ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 15.

pertaining to literature that consider the relationship between human beings and the natural world».²² All'ASLE²³ fa capo la rivista ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment) pubblicata dalla primavera del 1993. Lo scopo era quello di creare «a forum for critical studies of the literary and performing arts proceeding from or addressing environmental considerations».²⁴ Invece il testo rappresentativo per la consacrazione della disciplina fu *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, volume uscito nel 1996 e curato da Cheryll Glotfelty e Harold Fromm. Il libro contiene venticinque contributi di studiosi nordamericani. Pochi di questi mettono in luce il tema della crisi ambientale, molti si concentrano sulla *wilderness*, cioè la Natura allo stato selvaggio, primigenio, in cui l'uomo non ha prodotto alterazioni. Fino al Settecento il termine *wilderness* aveva un'accezione negativa, che ricorre anche nella Bibbia come un luogo inadatto all'uomo, arido, in cui era possibile perdere anche i propri principi morali. Per esempio, è nella *wilderness* che Mosè e gli ebrei vagano per quarant'anni dopo la fuga dall'Egitto.

Un cambio di visione rispetto alla *wilderness* si ebbe anche grazie a *Walden ovvero Vita nei boschi* (1854) di Henry David Thoreau (1817-1862), in cui egli spiega come l'esperienza a contatto con la Natura selvaggia da parte dell'uomo può raggiungere l'idea di sublime. L'opera si può considerare un diario che lo scrittore tenne tra il 1845 e il 1847 quando viveva nelle campagne del Massachusetts, vicino alla cittadina di Concord. In una società che si rivelava sempre più claustrofobica, l'autore si isolò per momenti di riflessione sulla sua esistenza e sul rapporto con la Natura e con il mondo. Così trovò il suo luogo privilegiato per una solitudine gioiosa in una capanna sulle rive del lago Walden.

²² CHERYLL GLOTFELTY, *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, in *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, a cura di Cheryll Glotfelty e Harold Fromm, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. XVIII.

²³ Alla ASLE si sono affiliate organizzazioni associative come l'EASLCE (European Association for the Study of Literature, Culture and the Environment).

²⁴ C. GLOTFELTY, *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, cit., p. XVIII.

L'esaltazione di una Natura incontaminata si poneva inoltre a fondamento di un sistema di valori civili ed etici. Questa visione si deve anche alla dottrina trascendentalista a cui Thoreau si avvicinò grazie a Ralph Waldo Emerson (1803-1882): «Attraverso il trascendentalismo, Emerson esprimeva anche la necessità di emancipare la cultura americana da quella europea. Uno degli elementi su cui basare la cultura del nuovo mondo consisteva proprio nel rapporto con la natura, esaltata come dimensione positiva [...]».²⁵ Anche se Lawrence Ingalls Buell ha visto in questa «[...] identificazione dell'essenza dell'americanità con paesaggi di campagna e luoghi selvaggi [...] un'immagine speculare dislocata della tradizionale idealizzazione britannica della campagna come *locus* dell'identità inglese essenziale».²⁶

Thoreau, oltre che da Emerson, fu influenzato anche dall'approccio fenomenologico alla Natura di Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Centrale nella visione di Goethe era la consapevolezza del potere del linguaggio, soprattutto attraverso i meccanismi della metafora e dell'analogia. Contrapponeva quindi al linguaggio statico e oggettivo di molte discipline, un linguaggio multiforme e flessibile. Importante nel linguaggio di Goethe è considerato il principio della metamorfosi e molto famoso è divenuto il paragone tra la foglia e Proteo. Tale paragone si basa da una parte sul fatto che Proteo è un essere che si può continuamente trasformare e dall'altra sulla visione della foglia come origine di ogni fase di crescita dell'albero. Questo permette perciò di scorgere il principio interno che è alla base dell'essere della foglia. Anche per Thoreau scoprire analogie voleva dire vedere relazioni, giungere all'essenza delle cose, alla verità. I due scrittori si ponevano contro la tendenza a separare e sezionare la Natura tipica della scienza. In *Walden* lo scrittore si

²⁵ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 50.

²⁶ LAWRENCE BUELL, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit., p. 13.

esprimeva così: «Non sono anch'io in parte fatto di foglie e di forma vegetale?»²⁷ mettendo perciò in discussione la visione antropocentrica.

Negli ultimi anni, attraverso un rinnovamento dei principi, si è giunti a un *material ecocriticism* che si stacca dalla *wilderness* per analizzare l'*agency* dell'uomo nell'ambiente in termini di trasformazione e invasione, abbattendo i confini tra naturale e artificiale. Si inizia così a prendere in esame anche i luoghi urbani.

Questa estensione del campo d'analisi, «oltre i temi della natura incontaminata, emancipando l'ecocritica dal mito originario della purezza e della *wilderness*»,²⁸ è avvenuta appunto anche grazie agli studi di Lawrence Buell,²⁹ che considera

[...] sbagliato credere che l'ecocritica riguardi solo la letteratura che parla di luoghi rurali o selvaggi. Al contrario, ogni tipo di ambiente – le aree urbane, suburbane e i villaggi, le zone agricole e quelle industriali, la terraferma e gli ambienti marittimi, gli interni e gli esterni – è promettente per la ricerca ecocritica. Perché, nel senso più ampio possibile, l'oggetto dell'ecocritica dovrebbe essere l'intera gamma dei modi in cui la letteratura (ma anche le altre arti) ha concepito i rapporti tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico. Questo è un progetto che, in linea di principio, riguarda tutta la storia letteraria.³⁰

Rispetto a “*ecocriticism*” Lawrence Ingalls Buell propone il termine “*environmental criticism*”, poiché il primo termine, secondo lo studioso, richiamerebbe troppo l'idea di “*nature worshipers*”, ossia “adoratori della natura”. Inoltre, la seconda denominazione definirebbe meglio che l'oggetto di studio riguarda il rapporto tra naturale e antropico.

²⁷ HENRY DAVID THOREAU, *Walden. Vita nel bosco*, a cura di Salvatore Proietti, Milano, Feltrinelli, 2012 (Boston 1854), p. 155.

²⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 60.

²⁹ Cfr. N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020.

³⁰ L. BUELL, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit., p. 4.

I.4. I limiti dell'*ecocriticism*

Niccolò Scaffai in *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* del 2017 argomenta come la corrente critica dell'*ecocriticism*, diffusa nel contesto nordamericano, mostra dei limiti al suo interno. Essa rischia di non evidenziare una precisa relazione tra ecologia e struttura delle opere, prendendo in esame contemporaneamente autori di epoche e contesti diversi. Si potrebbe allora considerare un'analisi antistorica, poiché essa vorrebbe leggere in chiave ecologica testi anche non pertinenti, in cui sono presenti magari soltanto alcuni indugi sul paesaggio, propri della letteratura di ogni tempo:

Così, affermare con le parole di Scott Slovic, uno dei padri dell'*ecocriticism*, che «non esiste una singola opera letteraria che non possa essere fatta oggetto di interpretazione ecocritica» (Slovic, 1999, citato in Iovino, 2006, p. 17); oppure sostenere che ogni testo è potenzialmente ecologico, e quindi interpretabile in chiave ecocentrica (cfr. Kern, 2000), vuol dire abbandonare la critica vera e propria per una sorta di cabala “verde” di forte connotazione ideologica.³¹

Bisognerebbe perciò restringere le considerazioni ai testi letterari in cui il tema si struttura attraverso figure che determinano lo sviluppo della trama e dispositivi capaci di incidere su senso e struttura. Allargare lo sguardo a più opere e contesti potrebbe essere utile a fini etico-pedagogici, per diffondere una coscienza ambientale, ma dall'altra parte c'è il rischio di non riuscire a trovare un filo rosso che colleghi il tema ecologico con certe strutture del testo letterario e i procedimenti utilizzati per mettere in primo piano la questione, non lasciandola come semplice sfondo. Quindi Niccolò Scaffai colloca la tradizione italiana entro il pensiero storico-ermeneutico e la tradizione americana entro quello etico-pedagogico. Egli contrappone dunque l'ecologia letteraria di ascendenza

³¹ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 57.

italiana all'ecocritica di ascendenza americana, prendendo posizione in favore della prima. Tuttavia, Marina Spunta e Silvia Ross nell'introduzione a *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani del 2022* ritengono che Scaffai non espliciti appieno i limiti del primo approccio, che secondo loro riguardano la dicotomia soggetto-oggetto, mettendo l'uomo in posizione privilegiata rispetto all'ambiente e agli animali. Inoltre le due studiose ritengono che egli in *Letteratura e ecologia* non metta abbastanza in risalto l'impatto dell'*ecocriticism* sugli studiosi italiani e sulla formazione di nuovi ambiti di ricerca, ma leggendo altri interventi di Scaffai si può constatare che anche lui ha messo in luce ciò. La svolta è avvenuta nel 2006, anno di pubblicazione del volume di Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, a partire dal quale l'approccio ecocritico si è sempre più diffuso in Italia, come dimostrano i numerosi studi, convegni e seminari ad esso dedicati, utilizzandolo anche in connessione a diverse opere italiane. Inoltre, molti studiosi, come Caterina Salabè, a differenza di Scaffai, usano i termini "ecologia letteraria" ed "ecocritica" come sinonimi.

Invece, altri studiosi come Lawrence Buell, portano avanti l'idea che una letteratura ecocritica è possibile e necessaria per tutta la storia letteraria: «In linea di principio, nessuna opera dell'immaginazione mai creata dall'inizio dei tempi è irrilevante. Perché l'interdipendenza del corpo e della mente umana con l'ambiente fisico precede qualunque atto dell'abilità o dell'invenzione umana».³²

Comunque, sia per Scaffai che per Buell, questo tipo di lettura del testo non si limita alla letteratura realistica, ma si può estendere anche al genere fantascientifico e anzi si sarebbe dato il via perfino a un nuovo genere: il cli-fi, cioè *climate fiction*, sul modello di

³² L. BUELL, *La critica letteraria diventa eco*, cit., p. 5.

sci-fi, *science fiction*. “Cli-fi” è un termine coniato dal blogger Dan Bloom e non è da confondere con la fantascienza, perché le storie che mostrano le conseguenze del cambiamento climatico non sono pure fantasie irrealizzabili.

Niccolò Scaffai sembra allontanarsi, in parte, anche dal pensiero di Serenella Iovino, ritenendo che

Un errore che si può commettere è quello di interpretare il passato alla luce, talvolta ingannevole, del presente, attribuendo un valore ecologico a testi e dottrine che poco hanno a che fare con le questioni ambientali in senso contemporaneo. [...] la percezione della natura e del paesaggio nei primi secoli della modernità è ben diversa da quella attuale. Occorre perciò rovesciare i termini della questione, cercando di mostrare come il discorso ecologico e la letteratura che vi s’ispira si basino anche su valori, prospettive e modelli che hanno un’origine più antica.³³

La visione di Serenella Iovino, esplicitata nell’introduzione di *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, comprende invece una rilettura dei testi che li faccia “parlare” al presente e invita a confidare nel loro potere di “fare cultura”, di rendere comprensibile il mondo e di agire criticamente in esso: «Ciò significa dar fondo all’osmosi di idee che può esserci tra il nostro contesto intellettuale [...] e i testi letterari esaminati, avendo fiducia nella loro capacità di continuare a dirci qualcosa».³⁴

I.5. Oltre una prospettiva antropocentrica

L’uomo ha sempre mostrato, principalmente, due atteggiamenti rispetto al creato che lo circondava: venerazione e controllo. Considerando l’atteggiamento di venerazione, basti

³³ N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, cit., pp. 7-8.

³⁴ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 24.

pensare alle numerose religioni, come appunto il naturalismo, e pratiche, balli e canti, che si basano e basavano sul culto della Terra, a partire dai tempi più antichi. Riguardo al controllo, si possono riprendere le parole di Zanzotto in *Sarà (stata) natura?* del 2006:

C'è stato un tempo in cui ho creduto che la cultura nascesse e si sviluppasse come manifestazione spontanea di un dialogo in atto tra l'uomo e la natura, quasi di un rapporto di mutua e amorosa comprensione tra una madre e il proprio feto [...]. A conti fatti, posso dire di essermi parzialmente illuso. Non si è trattato di due realtà in accrescimento reciproco, ma di un rapporto unidirezionale di prevaricazione; tantomeno si può parlare di un vero e proprio "dialogo" [...], ma di una monologante e allucinata sequela di insulti.³⁵

La prevaricazione dell'uomo riguarda sia la natura vegetale che quella animale.

Molte volte la prospettiva privilegiata sull'ambiente è stata quella antropocentrica. Già «Voltaire [...] condanna l'antropocentrismo come pregiudizio [...] e nella sua perorazione contro le sofferenze inflitte dall'uomo agli animali propone la visione di un cosmo che accomuna in uno stesso destino tutti gli esseri viventi».³⁶ Un'importante messa in discussione della visione antropocentrica nel Novecento fu quella di Jakob von Uexküll (1864-1944), biologo balto-tedesco, uno dei padri dell'ecologia, presente in *Ambienti animali e ambienti umani* (1934). Uexküll dimostrò che ogni ecosistema è percepito dagli organismi che lo abitano in modo diverso in base alle loro coordinate di spazio e di tempo. Nella sua idea, un'armonia tra le creature è impensabile, poiché ognuna ignora l'*Umwelt* (ambiente, spazio di esistenza e di empatia) dell'altra e quindi si potrebbe trattare solo d'indifferenza o d'ignoranza. Tuttavia, tale ignoranza è fondamentale per un pacifico sviluppo delle diverse specie:

³⁵ ANDREA ZANZOTTO, *Sarà (stata) natura?*, in *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, p. 150.

³⁶ R. DELLA SETA, *L'ecologia politica come dialettica della modernità*, cit., p. 81.

[...] Ogni soggetto teso intorno a sé una ragnatela di relazioni con alcune proprietà specifiche possedute dalle cose che lo circondano ed è proprio grazie a una rete tanto fitta che può condurre la propria esistenza. [...] Troppo spesso ci culliamo nell'illusione che le relazioni intrattenute da un soggetto con le cose che costituiscono il suo ambiente si collochino nello stesso spazio e nello stesso tempo di quelle che intratteniamo noi con le cose che fanno parte del mondo umano.³⁷

In letteratura spesso vengono usati dispositivi retorici per evidenziare i limiti «di una prospettiva monolocale arroccata in un antropocentrismo incurante della posizione dell'io nello spazio, dell'uomo nell'ambiente».³⁸ Questi possono essere ad esempio il rispecchiamento, lo sguardo di rimando e la capacità di straniamento. In tal modo possiamo operare uno sguardo diverso sull'ambiente, andando oltre le proiezioni utilitaristiche e localistiche.

Serenella Iovino mette in connessione la crisi ambientale e il postmoderno. Consapevole dei punti di divergenza e delle parti critiche di questo pensiero, porta però in primo piano ciò che li accomuna, in particolare la loro funzione di critica ideologica: «[...] l'*ecocriticism* tende a distanziarsi dagli esiti relativistici del postmoderno, mentre ne condivide in pieno le istanze anti-ideologiche».³⁹ Se il postmoderno smaschera quelle ideologie dominanti che legittimano la gerarchia economica-sociale e che rafforzano sempre più i potenti, la crisi ecologica denuncia l'antropocentrismo dominante delle epoche passate che si basa anche sul dominio degli uomini sulla Natura. Vi è quindi «una separazione dell'uomo come *res cogitans* [...] dalla natura come *res extensa* [...] riducendo così la natura a ente tra gli altri, a oggetto utilizzabile, e dunque manipolabile

³⁷ JAKOB JOHANN UEXKÜLL, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di Marco Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2010 (Berlin 1934), pp. 54-55.

³⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.33.

³⁹ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 66.

per mezzo di tecniche sempre più efficienti e raffinate». ⁴⁰ Forse non è un caso che entrambi si sviluppino negli anni Settanta del Novecento e nelle stesse parti del mondo, gli Stati Uniti d'America prima e l'Europa occidentale poi.

L'età moderna non si faceva nessun tipo di scrupolo a sacrificare la salute del Pianeta per inseguire il suo ideale di progresso. Tuttavia il progresso a cui gli Stati aspiravano e aspirano non è altro che sviluppo, sviluppo basato su una logica governata dalla crescita economica che procede attraverso produzione, vendita e acquisto di merci:

Ci si chiede di quale progresso possa essere portatrice una scienza indifferente alle sofferenze degli animali, alla bellezza della natura, alla perdita della biodiversità; o alla distruzione, con un semplice gesto, di migliaia di vite, del loro ambiente e del benessere delle generazioni successive. Ci si chiede come possa davvero “progredire” una scienza moralmente indifferente agli effetti delle proprie scoperte. ⁴¹

L'uomo tende a tutelare più l'economia che l'ambiente, ma non è più possibile portar avanti una razionalità strumentale, questa deve lasciar il posto a una razionalità etica. Ciò vuol dire dare valore non solo all'uomo e alle sue esigenze e pulsioni, ma anche a tutto ciò che lo circonda: piante, animali, paesaggio, biodiversità, atmosfera. Quella che è necessaria «Non è più, dunque, un'etica ego-logica, fondata cioè sul primato dell'io, singolarità unica e totalizzante, ma un'etica eco-logica, aperta alla molteplicità della vita naturale e disegnata sull'ampiezza del contesto». ⁴²

Una possibilità è quella della “convergenza ecologica”, termine utilizzato già dalla metà degli anni Ottanta da Alexander Langer (1946-1995), o “decrescita”, spesso utilizzato in connessione con aggettivi come “sostenibile” o “felice”. Il concetto di decrescita è

⁴⁰ DANIELE GUASTINI, *Filosofia ed ecologia*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit., p. 70.

⁴¹ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 34.

⁴² Ivi, p. 41.

correlato con un pensiero politico-sociale-economico che tende a favorire una riduzione controllata e selettiva della produzione dei consumi. Non si tratta però solo di questioni quantitative, ma soprattutto di riordinare la scala valoriale, per riaffermare i valori sociali ed ecologici. Infatti, già

Oltre venti anni fa Langer osservava: «Ci troviamo al bivio tra due scelte alternative: tentare di perfezionare e prolungare la via della sviluppo, cercando di fronteggiare con più raffinate tecniche di dominio della natura e degli uomini le contraddizioni sempre più gravi che emergono (basti pensare all'attuale scontro sul petrolio) o invece tentare di congedarci dalla corsa verso il "più grande, più alto, più forte, più veloce", chiamata sviluppo per rielaborare gli elementi di una civiltà più "moderata", (più frugale, forse, più semplice, meno avida) e più tollerante nel suo impatto verso la natura, verso i settori poveri dell'umanità, verso le future generazioni e verso la stessa "biodiversità", (anche culturale) degli esseri viventi.» E sempre Langer metteva in luce che quest'ultima è un'utopia «concreta», mentre la crescita illimitata, basata sul «sempre più veloce e sempre più grande», è una pericolosa illusione, comunque irrealizzabile.⁴³

Non c'è più tempo per ritardare il cambiamento, è necessario agire adesso e con forza. È tempo di salvare il pianeta o almeno cercare di rallentare la sua morte. Infatti intellettuali come lo scrittore e saggista statunitense Jonathan Franzen ritengono che ormai il cambiamento climatico sia irreversibile. Quindi se un arresto del degrado è impossibile, l'auspicio è appunto quello di rallentare il più possibile la catastrofe finale, partendo dalla salvaguardia di ambienti circoscritti, combattendo battaglie piccole e locali in modo che ognuno faccia la differenza. Per raggiungere questo obiettivo è essenziale che gli uomini spostino il pensiero da "cos'abbiamo fatto?" al più pragmatico "cosa possiamo fare?".

⁴³ Gianni Tamino: *la terra in prestito dai nostri figli*, in *Una buona politica per riparare il mondo*, 10/05/2016, <https://www.alexanderlanger.org/it/992/4179> (data di ultima consultazione 06/11/2023).

I.6. L'importanza di un approccio interdisciplinare e transdisciplinare

Il coinvolgimento di più campi del sapere come la scienza, la filosofia e la letteratura, è stato fondamentale nelle molteplici analisi dell'ecocritica.

Particolarmente rilevante è che «La considerazione del testo letterario dal punto di vista dell'ecologia può [...] contribuire a mettere in contatto e far dialogare “le due culture” – quella umanistica e quella scientifica – a cui il concetto di ambiente è più strettamente legato».⁴⁴ I due campi, quello umanistico-letterario e quello scientifico, quindi si uniscono a scapito di una tradizione ottocentesca che li aveva tenuti ben divisi. Un libro chiave che pone al centro tale divisione dei saperi è *Two Cultures and the Scientific Revolution* del 1959 di Charles Percy Snow (1905-1980), in cui lo scienziato e scrittore esplica come, «Iniziato con la rivoluzione scientifica nel XVII secolo e acuitosi con quella industriale e tecnologica nel XVIII e XIX, tale dibattito ha avuto come oggetto la frammentazione di un orizzonte complessivo del sapere [...]. Questa ha raggiunto il suo compimento verso la metà dell'Ottocento e ha rappresentato il vero e proprio inizio dell'estraniamento tra scienziati e umanisti».⁴⁵

Abbattendo di nuovo il muro tra questi campi, l'ecocritica ha intrapreso un'evoluzione verso la transdisciplinarietà che ha portato all'emergere di quelle che sono definite *Environmental Humanities*, cioè pratiche e discorsi in campo umanistico in costante dialogo con le scienze naturali e ambientali.

Inoltre, l'etica ambientale sempre più spesso si unisce ad altre discipline come la biologia, l'economia, l'agricoltura, l'architettura. Ne deriva una ridefinizione pratica di tali

⁴⁴ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., pp. 37-38.

⁴⁵ PIERO MARIETTI, *Modelli mentali e modelli matematici*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit., p. 43.

discipline che si spostano verso una pratica più eco-sostenibile, come la bioarchitettura, o la biologia conservatrice.

Momento importante per un'apertura interdisciplinare fu il convegno del 1989 della Modern Language Association. Le posizioni espresse a riguardo in quella sede si possono suddividere in tre tendenze di pensiero di altrettanti studiosi: la prima, che fa capo a Stanley Fish, è contraria all'interdisciplinarietà perché la percepisce come una minaccia per la specificità disciplinare; la seconda, rappresentata da Julie Thompson Klein, spinge verso questo approccio conoscitivo poiché più fluido; la terza, di David Cooper, si dichiara sempre a favore della via interdisciplinare per il vantaggio dei punti di vista plurimi e perché limita l'iperspecializzazione e quindi la scarsa collaborazione tra i campi del sapere.⁴⁶

I.7. Tipi diversi di analisi del testo e strategie differenti di rappresentazione

Nell'interpretazione di un testo letterario in un'ottica ambientale si possono sovrapporre quattro tipi di considerazioni. Il primo tipo è quello che analizza la rappresentazione del paesaggio fisico nel testo con le strategie utilizzate dallo scrittore. In quest'ottica, procedimenti ad esempio di giustapposizione di paesaggi, come tra città e campagna, sollecitano una riflessione sulla Natura e sulla sua progressiva contrazione. Una seconda strada da intraprendere può essere il confronto tra l'ambiente rappresentato nel testo e il retroterra paesaggistico-culturale in cui l'autore è cresciuto e si è formato. Il mondo creato dallo scrittore può riflettere in modo anche implicito i suoi contesti biografici fisici e intellettuali. La terza considerazione che può essere sviluppata riguarda

⁴⁶ Cfr. REMO CESERANI, *Convergenze: gli strumenti letterari e altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 3-10.

la presenza, anche sottesa, di immagini della tradizione culturale, che si rifanno alla ruralità, alla vita contadina e alla Natura selvaggia. Un quarto tipo di analisi prende in esame la scena della ricezione, quindi i presupposti, le idee, l'etica ambientale con cui i lettori si avvicinano al testo e con cui instaurano un dialogo.⁴⁷

Negli ultimi anni, un genere che sta riscuotendo sempre più successo è il *non fiction novel* e molti romanzi ambientali si inscrivono dentro tale quadro. Queste narrazioni tendono ad assumere una evidente componente saggistica, in quanto gli autori sono spesso storici, scienziati e giornalisti che hanno una tendenza alla scrittura saggistica. «Inoltre, l'orientamento sul contesto invece che sul soggetto (la cui vicenda è strumentale allo spazio e consiste nell'attraversamento o nell'esperienza di un ambiente) implica un rovesciamento nelle proporzioni consuete tra narrazione e digressione».⁴⁸ un'inversione tra individuo e contesto, ma anche tra soggetto e oggetto, umano e animale, mette quindi in crisi il paradigma antropocentrico e dualistico. Un pensiero basato su dualismi di valore non è negativo di per sé, ma diventa problematico quando supporta una logica oppressiva per giustificare discriminazioni e subordinazioni.

L'inversione può mettere in atto un procedimento di straniamento, strategia che si ritrova spesso nei testi di cui è possibile fare una critica ecologica e che è presa ampiamente in considerazione da Niccolò Scaffai in *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Il termine "straniamento" fu introdotto dal teorico del formalismo russo Viktor Sklovskij (1893-1984) nel suo articolo del 1917, *L'arte come procedimento*. Egli sostiene che la percezione ricorrente o quotidiana di certi aspetti del reale porta l'uomo ad automatizzare certi gesti e certi riconoscimenti di ciò che lo circonda. Lo straniamento può avvenire tramite due processi, quello di naturalizzazione e

⁴⁷ Cfr. L. BUELL, *La critica letteraria diventa eco*, cit.

⁴⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 36.

quello di defamiliarizzazione. Il processo di naturalizzazione si ha quando si adotta un punto di vista diverso, strano e alieno. Esso potrebbe essere quello di un animale, di un albero o di una creatura fantastica. Un esempio può essere *Gli immortali* di Martin Amis (1949-2023), racconto contenuto ne *I mostri di Einstein* del 1987 che ha come protagonista una figura eterna che ha attraversato tutte le epoche della storia.⁴⁹ Il processo di defamiliarizzazione, invece, mostra oggetti usuali e familiari in una luce completamente diversa e inusuale.

In entrambi i casi lo straniamento si basa su una prospettiva nuova, non familiare, che non permette immediatamente il riconoscimento del soggetto o dell'oggetto trattato:

La sostanza del discorso ecologico consiste infatti nel mettere in discussione i paradigmi tradizionali attraverso cui percepiamo e rappresentiamo la natura: i più comuni tra questi paradigmi sono la relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo; l'idealizzazione edenica del paesaggio; la distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e artificiale.⁵⁰

Un altro elemento da prendere in considerazione riguarda la necessità di allargare il più possibile lo sguardo della narrazione. Dato che i preoccupanti fenomeni ambientali e climatici su grande scala non agiscono su un solo luogo, il racconto non si dovrebbe limitare a un tempo e a un luogo determinati, ma sarebbe bene mettere in relazione più momenti e ambienti.

⁴⁹ Molto incisivo risulta un passaggio del racconto: «Non c'è più clima, adesso. I giorni sono soltanto una maschera di fuoco – e ho sempre trovato un po' monotono il cielo notturno. Prima, nella solitudine iniziale, c'erano animali, c'erano piante, c'erano passeggiate naturali. Be', non c'è molto dove passeggiare ora. Ho visto cosa stavate facendo a questo posto. Qual era il problema? Era troppo *carino* per voi? Cristo, siete stati qui solo, più o meno, dieci minuti. E guardate cos'avete combinato» (MARTIN AMIS, *Gli immortali*, in *Racconti del pianeta terra*, a cura di Niccolò Scaffai, Torino, Einaudi, 2022, pp. 169-170).

⁵⁰ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 12.

I.8. Accanto all'ecocritica

L'ecocritica condivide molti punti in comune con altri campi che si rifanno a loro volta all'ecologia. Uno di questi è sicuramente l'"etica ambientale". Negli Stati Uniti, negli anni Settanta, nascono le *environmental ethics*, branca della filosofia morale che studia il comportamento umano nei confronti dell'ambiente, analizzando i valori e le motivazioni soggiacenti. Inoltre, essa porta alla tutela dei diritti non solo umani, ma di tutto il pianeta, visto come soggetto morale.

Il testo che è considerato fondatore della contemporanea filosofia ambientale è il saggio *Land Ethic*, di Aldo Leopold (1887-1948), presente come conclusione del libro *A Sand County Almanac* (1949). L'"etica della terra" denuncia lo sfruttamento a fini economici dell'ambiente che ha portato ad allargare sempre più la scissione tra uomo e Natura. Problematica fu la politica ambientale del governatore della Pennsylvania Gifford Pinchot (1865-1946), basata su una gestione ambientale che massimizzasse il profitto economico attraverso l'uso di tecniche sviluppate dalla scienza. Negli intenti, le tecniche pinchottiane dovevano puntare anche alla conservazione ambientale, ma così non fu nella realizzazione. La massimizzazione dell'utile economico, come si rese conto Leopold, era incompatibile con l'equilibrio della Natura. L'orientamento conservazionista prevedeva lo sfruttamento massimo delle risorse, senza però compromettere la disponibilità per le generazioni future. Leopold si allontana soprattutto dall'idea strumentale della Natura, «[...] nella realtà le ricchezze intese come materie prime sono molto più limitate e l'equilibrio molto più fragile di quello che ipotizza Pinchot».⁵¹

Aldo Leopold sostiene che

⁵¹ *La recensione. Filosofie dell'ambiente di Serenella Iovino*, 03/11/2008, <https://greenreport.it/web/archivio/show/id/16344> (ultima data di consultazione 28/09/2023).

Al primo stadio di quella che chiama *ethical sequence* sta il rapporto degli uomini con gli altri uomini, che consentono mutuamente di restringere le loro libertà introducendo norme di comportamento ispirate a criteri cooperativi e di reciproco rispetto. Nel secondo stadio, l'etica si allarga dai rapporti interpersonali a quelli fra persone e istituzioni sociali. Nel terzo stadio, denominato "etica della terra", l'etica dovrebbe espandersi fino a comprendere anche i rapporti tra l'uomo e gli esseri non-umani.⁵²

Leopold mira dunque a un uso equilibrato delle risorse naturali da parte dell'uomo che riesca a mantenere gli elementi naturali nel loro stato originario e adotta una visione ecocentrica piuttosto che egocentrica.

Utile può essere anche un confronto con la geocritica, che studia la rappresentazione dello spazio nelle opere letterarie e spiega come queste abbiano un impatto sui luoghi che descrivono. La geocritica è stata elaborata in ambito francese da Bertrand Westphal, con il suo lavoro di ricerca svolto presso l'Università degli Studi di Limoges. I cardini dell'approccio geocritico sono: stratigrafia, multifocalizzazione, polisensorialità e intertestualità. Tra questi, soprattutto la multifocalizzazione rappresenta un punto d'incontro con l'ecocritica ed è collegata al procedimento straniante, «perché si produca lo sguardo straniante sull'ambiente è necessario che lo spazio venga osservato da soggetti diversi, per mezzo di coordinate diverse».⁵³ Anche la geocritica rifiuta uno sguardo unico sul territorio, per aprire alla possibilità di sguardi molteplici.

⁵² SERGIO BARTOLOMMEI, *Etica e ambiente. Il rapporto uomo-natura nella filosofia morale contemporanea di lingua inglese*, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 50.

⁵³ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 66.

I.9. La battaglia ecofemminista in difesa dei diritti delle donne e del valore della Natura

L'ecofemminismo è una corrente del femminismo nata negli anni Settanta del Novecento. Il termine fu introdotto per la prima volta da un'attivista francese, Françoise d'Eaubonne (1920-2005), in *Le féminisme ou la mort* pubblicato nel 1974. Il movimento da lei fondato, *Écologie et Féminisme*, ebbe scarso seguito in Francia, ma suscitò interesse in Australia e negli Stati Uniti.

Insieme ai diritti delle donne, il movimento vuole rivendicare pure i diritti di tutti gli esseri oppressi, andando contro anche al razzismo e allo specismo e abbracciando, invece, l'animalismo e l'ambientalismo. Tutte le sofferenze create dalle molteplici forme di oppressione continueranno fino a che non sarà sradicata la mentalità del dominio:

Ciò che rende l'ecofemminismo multiculturale è il fatto che esso include nella sua analisi della connessione donne-natura, l'inestricabile interconnessione di tutti i sistemi sociali di dominio, per esempio, il razzismo, il classismo, l'etnocentrismo, l'imperialismo, il colonialismo e le discriminazioni rispetto all'età, alle preferenze affettive, e così via. Tiene in considerazione le diverse culture.⁵⁴

Già dall'anno di pubblicazione del libro di Françoise d'Eaubonne, l'ecofemminismo fu al centro di studi accademici, corsi universitari e convegni. Tra questi ultimi, per esempio, si possono ricordare *Woman and Environment*, che si tenne nel 1974 a Berkeley, e *Woman and Life on Earth*, tenutosi nel 1980 ad Amherst, in Massachusetts.

Negli anni Ottanta del Novecento, negli Stati Uniti, le donne furono anche protagoniste di numerose proteste contro l'energia nucleare, in difesa dell'ambiente e della salute nonché di lotte contro rifiuti tossici e pesticidi.

⁵⁴ KAREN WARREN, *Ecological Feminism*, London-New York, Routledge, 1994, p. 2.

Mary Mellor, in *Feminism&Ecology*, pone l'attenzione sulle ricadute del disastro ambientale sul corpo umano, evidenziando come le donne sarebbero doppiamente vittime:

Dell'impatto ecologico e delle sue conseguenze si fa esperienza attraverso il corpo, nella malattia, nella morte precoce, nei danni congeniti e in una compromessa crescita del corpo infantile. Le donne subiscono le conseguenze di questo impatto in modo proporzionalmente maggiore nel loro corpo (diossina nel latte, aborti) e nel loro ruolo di nutrici e di persone che si prendono cura degli altri. Per le ecofemministe allora le preoccupazioni per la salute del pianeta sono direttamente connesse alle esperienze corporee delle donne. Rivalutare quelle esperienze è cruciale per l'avvento di un mondo post patriarcale.⁵⁵

L'ecofemminismo collega quindi il degrado della Natura ai differenti rapporti di potere impostisi nei secoli. Secondo la visione del Novecento relativa a questa corrente, è stato il patriarcato a spingere allo sfruttamento di terre, animali e persone per ragioni economiche, secondo la logica capitalista. Tuttavia, a tal proposito, è molto significativa la posizione di Chellis Glendinning, autrice e attivista di Cleveland, per il cambiamento sociale con un'enfasi su femminismo, bioregionalismo e diritti indigeni. Glendinning ritiene che l'allontanamento dell'uomo dalla Natura sia avvenuto molto prima del patriarcato, che ha solo seimila anni. Il distacco, secondo lei, sarebbe iniziato con l'addomesticamento di piante e animali, quindi con l'antropocentrismo e specismo e la loro logica dualista che rende impensabili l'uguaglianza e la relazione.⁵⁶ Ciononostante, le drastiche conseguenze sono arrivate con lo sfruttamento accelerato e indiscriminato delle

⁵⁵ BRUNA BIANCHI, *Introduzione. Ecofemminismo: il pensiero, i dibattiti, le prospettive*, in «DEP. Deportate, esuli, profughe», n. 20, 2012, p. IV.

⁵⁶ Cfr. CATHLEEN MCGUIRE, COLLEEN MCGUIRE, *Ecofeminist Visions*, 2003 (1991), <http://www.feministezine.com/feminist/ecofeminism/What-is-Ecofeminism-Anyway.html> (ultima data di consultazione 13/10/2023).

risorse sia naturali che umane e così, come scrive Mary Mellor, «La natura animata vivente morì, mentre il denaro inanimato morto fu dotato di vita».⁵⁷

Con l'ecofemminismo, l'uomo dovrebbe passare da un interesse arrogante nei confronti della Natura a uno amoroso. Una percezione arrogante si basa su una gerarchia morale degli enti e tende all'assimilazione a un'identità. La percezione amorosa invece conserva le differenze e le accetta. Mettendo in luce l'interconnessione fra tutte le forme di vita, la sua etica si basa sui valori di inclusione, conservazione, relazione e valorizzazione.

Un campo di azione privilegiato dall'ecofemminismo riguarda i diritti degli animali. Già nei primi anni Ottanta del Novecento Marti Kheel (1948-2011), autrice e studiosa attivista ecofemminista, fonda in California nel 1982 il Feminists for Animal Rights e nel 1989 crea una rivista in cui l'associazione si presenta in questi termini:

Feminists for Animal Rights seeks to raise the consciousness of the feminist community, the animal rights community, and the general public regarding the connections between the objectification, exploitation, and abuse of both women and animals in patriarchal society. As ecofeminists, we also are concerned about cultural and racial injustice and the devaluation and destruction of nature and the earth. We view patriarchy as a system of hierarchical domination, a system that works for the powerful against the powerless.⁵⁸

Anche se l'ecofemminismo si è sviluppato in modo eterogeneo, si possono individuare due correnti di pensiero: una più spiritualista, poiché vede le donne come esseri collegati alla Natura biologicamente e ontologicamente e una costruttivista che si basa su studi scientifici-storici-economici.

In conclusione

⁵⁷ B. BIANCHI, *Introduzione. Ecofemminismo: il pensiero, i dibattiti, le prospettive*, cit., p. IV.

⁵⁸ ANNALISA ZABONATI, *Ecofemminismo e questione animale: una introduzione e una rassegna*, in «DEP Deportate, esuli, profughe», n. 20, 2012, p. 172.

Si spera, in un prossimo futuro, che il dibattito sull'ecofemminismo possa essere ancora più ricco di spunti ma, soprattutto che diventi il più divulgativo possibile, andando ad affiancarsi ad altre tematiche che sono riuscite a ritagliarsi uno spazio nel dibattito pubblico dopo anni di lotta. La salvaguardia dell'ambiente è la battaglia del secolo e non possiamo permetterci di perderla. [...] Questo ritmo non è più sostenibile e stiamo cominciando a pagarne le spese, quando, invece, dovremmo pensare alle generazioni future e alla pesante eredità che lasceremo sulle loro spalle.⁵⁹

⁵⁹ PAOLA SAVIANO, *Ecofemminismo: una breve introduzione*, 13/02/2022, <https://www.zestletteraturasostenibile.com/ecofemminismo-una-introduzione/> (ultima data di consultazione 18/11/2023).

CAPITOLO SECONDO

L'ECOLOGIA LETTERARIA: I CLASSICI PARLANO

AL PRESENTE

Mi accingo a cantare alla Terra, Madre universale dalle solide fondamenta,
vecchia venerabile, che nutre quanto si trova sulla superficie di essa.
Da te procede la fecondità e la fertilità, o Sovrana!,
e da te proviene dare e togliere la vita agli uomini mortali.
Beato colui al quale tu, benevola, rendi onori;
questi ha tutto in abbondanza... dea augusta, generosa divinità!
Salve, Madre degli Dei, sposa del Cielo stellato!
Concedimi una vita felice come premio al mio canto!
D'ora in poi mi ricorderò di te nei rimanenti canti.⁶⁰

II.1. Prospettive classiche e il loro influsso nei vari secoli

La Natura è sempre stata un oggetto privilegiato di rappresentazione nelle arti. In base all'ottica con cui essa viene inquadrata nelle diverse epoche si può analizzare anche come è mutato il rapporto tra questa e l'uomo. Il breve *excursus* che qui si propone non vuole evidenziare un approccio ecologico *ante litteram*, poiché tale coscienza è nata solo nel secolo scorso, come evidenziato nel capitolo precedente.

Niccolò Scaffai, nella sua introduzione a *Racconti del pianeta terra*, spiega che «[...] in epoca classica la tutela della natura non dipendeva da una consapevolezza ambientale

⁶⁰ *Inni Omerici, Inno alla Terra*, in *Culto di Tellus-Gea*, <https://www.romanoimpero.com/2010/11/culto-di-tellus-gea.html> (data di ultima consultazione 22/01/2024).

ma da altri valori, soprattutto etici o religiosi: [...] la preoccupazione per boschi e foreste, considerati come spazi ed elementi da venerare, rientrava nella sfera del sacro».⁶¹

L'ecocritica attuale, tuttavia, si fonda anche su prospettive e modelli di origine antica, che hanno creato dei *topoi* continuamente reinterpretati. Se consideriamo il concetto base dell'ecologia, cioè quello di relazione tra uomo e mondo, allora lo sguardo si può giustamente ampliare.

L'uomo ha sempre mostrato principalmente due atteggiamenti rispetto al creato che lo circondava: venerazione e controllo.

Il mondo greco-latino era fondato sull'idea di una sintonia originaria tra uomo e Natura. Nella sua complessa cosmogonia, gli Dei sono trasformati in elementi dell'ambiente. La Terra, detta Grande Madre, è Gea o Tellus, era per gli antichi la genitrice di tutte le divinità, oltre che madre e nutrice di ogni essere vivente. Questa figura è presente con nominativi diversi già dal Paleolitico in molte aree del mondo, se si considerano le steatopigie, figure di donne dalla grande pancia e dai grandi seni ritrovate in tutta Europa, come sue rappresentazioni. Gea è invocata da antichi poeti in molti *Inni Omerici*, come ad esempio nell'*Inno a Gaia*:

Gaia io canterò, la madre universale, dalle salde fondamenta,
antichissima, che nutre tutte le creature del mondo;
quelle che vivono sulla terra luminosa o che solcano il mare
o che volano, tutte si nutrono dell'abbondanza che tu concedi.
Grazie a te gli uomini sono benedetti da figli e ricchi di messi,
signora; è in tuo potere dare o togliere la vita
agli uomini mortali. Felice colui che nel tuo cuore
tu benevola onori: a lui senza limite affluisce ogni bene;
la terra si riempie di frutti per lui e nei campi il bestiame si moltiplica,

⁶¹ N. SCAFFAI, *Introduzione*, in *Racconti del pianeta terra*, a cura di Niccolò Scaffai, cit., p. XIII.

mentre la sua casa è piena di ricchezze.
Tali uomini regnano con giustizia nelle città delle belle donne
e li accompagna grande benessere e prosperità;
è grazie a te, dea veneranda e generosa, che i loro figli esultano di letizia
giovanile,
e che nei cori ornati da ghirlande, con animo lieto, si rallegrano le loro figlie
danzando tra i fiori del prato.
Salve, madre degli dei, consorte di Urano stellato:
concedimi benigna, in cambio del mio canto, la prosperità che conforta il cuore;
ed io canterò te e un altro canto ancora.⁶²

La sua figura è simbolo di nascita, fertilità, sessualità, nutrimento, ma anche di
morte, perché la terra riaccoglie nel suo grembo tutti gli esseri che cessano di vivere.

Secondo Erich Neumann,

la Grande Madre è la signora del tempo, in quanto signora della crescita, ed è
quindi anche una dea lunare, poiché la Luna e il cielo notturno sono le manifestazioni
evidenti e visibili della temporalità del cosmo, ed è la Luna, non il Sole, l'autentico
cronometro dell'era primordiale. La qualità temporale, così come l'elemento acqua,
vanno ascritti al Femminile, la cui natura fluente diviene evidente simbolo del flusso
del tempo.⁶³

Tuttavia, con il progressivo evolversi delle civiltà, tali attributi riuniti nella Grande
Madre si divisero e divennero propri di divinità distinte. Facendo riferimento al mondo
latino, è presente Venere come rappresentazione dell'amore sessuale, Diana per la caccia e
varie figure per la ciclicità delle stagioni e la prosperità dei campi, come Cerere e
Proserpina. Inoltre agli dei sono associati sentimenti e comportamenti umani che

⁶² *Inni Omerici, Inno a Gaia, Madre Universale*, traduzione di Luigi Notaro, 13/03/2020, <https://www.liberumbrarum.net/inno-omerico-a-gaia/> (data di ultima consultazione 23/01/2024).

⁶³ ERICH NEUMANN, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, tradotto e curato da Antonio Vitolo, Roma, Astrolabio, 1981 (London 1955), pp. 227-228.

influenzano gli eventi naturali. Con la diffusione del Cristianesimo il culto della Grande Madre avrebbe trovato il suo *continuum* nella venerazione della Vergine Maria, ma un'analogia figura dell'antica divinità si può rinvenire anche in Eva, quale progenitrice del genere umano.

Il mito dei Romani si basa su un'idea ciclica del tempo, scandito in diverse età, ognuna associata a un metallo di valore decrescente.

Durante l'età dell'oro, coincidente con il regno di Saturno, la natura avrebbe offerto i suoi frutti con straordinaria abbondanza e varietà, producendo risorse favolose non più raggiungibili nel presente. Anche gli uomini, durante le prime epoche del mondo, avrebbero avuto eccezionali qualità fisiche [...].⁶⁴

Ci sarebbe stata poi una progressiva consumazione. Come nella mitologia classica, anche nella Bibbia vi è l'idea di un deterioramento nella relazione tra Natura e uomo, causata da una repentina cacciata dal Paradiso terrestre di Adamo ed Eva. Quindi una delle conseguenze di tale allontanamento prevede che la Natura, spesso divinizzata e personificata, si nasconda all'uomo. Da ciò deriva la tendenza a indagare i messaggi che si celano dietro la Natura, tendenza che si protrae fino a epoche più recenti, basti pensare a Charles Baudelaire (1821-1867), che vede la Natura come un tempio, una foresta di simboli: «Pensare la Natura come tempio crea una sfera del sacro, o un'aura, nella quale i *regards familiers*, e dunque le *correspondances*, diventano visibili, o addirittura, “vere”». ⁶⁵

Gli elementi naturali diventano simboli già dalla religione cristiana, come ad esempio la spiga di grano, il grappolo d'uva, la colomba e l'agnello. Tuttavia i primi due

⁶⁴ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 84.

⁶⁵ ANDREAS PUFF-TROJAN, *La Natura. Un tempio perduto? Baudelaire e il secondo Novecento*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit., p. 156.

erano già legati alla Grande Madre, poiché rimandano alla ciclicità delle stagioni e della vita.

Anche alla base della lirica provenzale c'è una fitta rete di corrispondenze, come la rosa che diventa simbolo di perfezione femminile, un accostamento adottato pure dalla poesia stilnovista insieme ad altre piante come il lauro sui cui significati si basa il *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca (1304-1374). Oltre ad allegoria di un sublime platonico, gli elementi naturali possono contenere allusioni comico-oscene, come nelle poesie di Cielo d'Alcamo.

Nell'antichità la Natura veniva protetta perché faceva parte del regno del sacro. Un'immagine fortemente idealizzata porta al *topos* del *locus amoenus*. Isidoro di Siviglia (560 d.C. circa - 636 d.C.) nel XIV libro delle *Etimologie* riflette sull'origine dell'aggettivo *amoenus*:

Varrone dice che si definiscono *ameni* quei luoghi che ispirano *solo amore* ed inducono chi li frequenta ad *amarli*. Verrio Flacco, invece, ritiene che il nome derivi loro dal fatto di essere privi di frutto o di finalità alcuna, quasi a dire *amunia*, ossia, appunto, *senza frutto*, ovvero luoghi da cui nessun frutto si coglie.⁶⁶

Uno dei primi esempi di *locus amoenus* è presente negli *Idilli* del poeta siceliota Teocrito (315 a.C. - 260 a.C. circa), inventore della poesia bucolica, tra i quali figuravano alcuni componimenti ambientati nella campagna d'Arcadia e incentrati sul dialogo tra i pastori. Infatti, otto dei trenta carmi della raccolta sono poesie bucoliche, che evocano un mondo lontano, in termini sia spaziali che temporali, legato a valori tradizionali.

⁶⁶ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, 2 voll., Torino, UTET, 2004, p. 229.

Nel mondo romano il primo esempio lo troviamo in Publio Virgilio Marone (70 a.C.-19 a.C.), nello specifico nelle *Bucoliche*, in cui rappresenta il suo ideale di vita, in sintonia con la Natura. Tuttavia, il clima spensierato di Teocrito si complica con note malinconiche e riferimenti alla sfera sociopolitica di Roma. Infatti, la stesura dell'opera virgiliana avviene durante gli anni travagliati delle guerre civili, culminate con la battaglia di Filippi (42 a.C.). Con Virgilio si instaura un collegamento tra un buon governo e un paesaggio non deturpato. Di conseguenza l'insorgenza di guerre, carestie e rivoluzioni porta invece al *locus horridus*. Inoltre la decima e ultima ecloga suggerisce che in alcuni casi il *locus amoenus* può essere una possibilità di pace solo temporanea, «Il rifugio letterario in un mondo protetto, in cui si fondono l'Arcadia teocritea e ricordi d'infanzia della campagna mantovana, è allora da intendersi come la ricerca di un equilibrio, forse impossibile, tra la ricerca della serenità personale e le tragedie della Storia». ⁶⁷ Le *Bucoliche* furono il modello di riferimento per tutti i successivi poeti bucolici latini e ispirarono il genere del romanzo e del dramma pastorale, di notevole successo nel Rinascimento italiano ed europeo.

Gli “esordi stagionali” presenti in molte canzoni dei trovatori provenzali richiamano molti aspetti del *topos*.

Inoltre, il luogo ameno diventa progressivamente lo scenario privilegiato per uno sviluppo delle vicende esterne e interne nelle liriche e narrative, come ad esempio il Paradiso terrestre nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri (1265-1321), la Natura nel *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca (1304-1374), il rifugio dei giovani nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1313-1375).

⁶⁷ MINA PISCOPO, *Bucoliche*, 7/12/2018, <https://prezi.com/p/y-6yylfz2lti/bucoliche/> (data di ultima consultazione 22/01/2024).

Il XIV e XV secolo sono caratterizzati da una riscoperta dei modelli classici e di conseguenza anche il *locus amoenus* ritorna nell'arte e nella letteratura. Esempio eloquente è l'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro (1456 circa-1530).

Il motivo si ritrova anche nell'epica cavalleresca di Ludovico Ariosto (1474-1533) e Torquato Tasso (1544-1595). Nell'*Orlando furioso* la Natura è emanazione della creazione divina, governatrice della bellezza, è perfezione. Ci sono passaggi, però, in cui ciò viene contraddetto, come nella scena della disperazione di Rodomonte, nel XXVII canto, causata da Doralice che ha scelto Mandricardo invece di lui. Nella sua esplosione misogina, Rodomonte attribuisce alla Natura l'imperfezione in quanto femmina. Anche il *locus amoenus* si rivela meno ameno di quanto dovrebbe essere, diventando il luogo dell'inganno, come nelle scene in cui Angelica sta per essere o viene abusata in un boschetto, nei canti I e X.

Nella *Gerusalemme Liberata* vi sono alcuni passi in cui la Natura viene deturpata dall'azione umana, che sono in linea poi con la visione che Tasso esprime nel *Mondo creato*. Verso la fine del III canto della *Liberata*, alla LXXIV ottava, viene descritto il monumento funebre di Dudone, valoroso capitano ucciso da Argante, in cui i suoi trofei militari fanno scomparire il sepolcro di cipresso e di palma. Nelle tre ottave conclusive è presente una scena in cui la Natura viene distrutta senza remore, poiché Goffredo ordina di tagliare una foresta per costruire le macchine necessarie ad attaccare Gerusalemme. Ciò si collega al *Mondo creato*, progetto degli ultimi anni di vita del Tasso in cui si ripercorrono le tappe della Creazione, perché vengono sottolineate le colpe dell'attività umana, in cui gioca un ruolo fondamentale la brama di potere e di regni, per il progressivo allontanamento dalla perfezione originaria del Creato e vi è un monito di ravvedimento in chiave penitenziale.

Nel Novecento, esattamente nel 1903 esce l'edizione definitiva di *Myrica* di Giovanni Pascoli (1855-1912), in cui si nota il legame con le *Bucoliche* di Virgilio. Tuttavia Pascoli non concede alla Natura la funzione di rifugio pacifico che era nell'epoca classica, poiché tale ruolo è proprio del "nido" familiare.

In generale nello scorso secolo, si procede verso un rovesciamento dei canoni. Ad esempio lo sfondo temporale del *locus amoenus* che era nella maggior parte dei casi la primavera, in particolare aprile, ora diventa il mese di memorie luttuose e il giardino si veste di un'aura sepolcrale, come esprime il famoso *incipit* di *The Waste Land* di T.S. Eliot:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.⁶⁸

Ampiamente trattata in letteratura, già presente in quella antica, comparsa ripetutamente nei periodi successivi, fino al giorno d'oggi, è anche la contrapposizione tra città e campagna. Teocrito e Virgilio si soffermano sulla vita in campagna, idillica e agreste, mentre gli epigrammi di Marziale descrivono la vita in città, più rumorosa e frenetica. Questo tema diventa centrale soprattutto dopo la Rivoluzione industriale, quando la città malsana si oppone alla campagna salubre. Inoltre in questo contesto la campagna esce da una visione di sfruttamento ed entra in una di preservazione. Centrali nel Settecento furono le posizioni e le produzioni dell'Arcadia, la quale auspicava un ritorno definitivo alla Natura, incarnata nel mondo pastorale. La poesia pastorale presenta proprio

⁶⁸ THOMAS STEARNS ELIOT, *La terra desolata*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Serpieri, testo inglese a fronte, Milano, Rizzoli, 1982 (New York 1922), p. 74.

questo accostamento tra città e campagna come due mondi che si definiscono a vicenda. Ai disvalori della città si oppongono i valori della campagna: *pietas*, la *voluptas sine labe*, la *facilis simplicitas* e la *fides*. Nella città l'uomo non plasma ma viene plasmato, è alienato da sé e dagli altri, è un ingranaggio fagocitato dal sistema:

Preso coscienza dell'alienazione a cui il singolo è sottoposto nell'ambiente urbano, si apre dunque all'uomo, o meglio all'intellettuale arcade, la prospettiva del ritorno alla natura. [...] L'individuo tornato in Arcadia [...] antropizza la natura non agendo su di essa, modificandola o piegandola ai suoi scopi, ma semplicemente col canto.⁶⁹

Con il canto si deve far emergere l'empatia degli esseri e la poesia diventa uno spazio di perfetta sintonia tra uomo e Natura.

II.2. Il dominio dell'uomo sulla Natura

Nella Bibbia è proprio Dio a concedere all'uomo di governare sopra gli altri esseri viventi: «[1, 28] [...] riempite la terra; / soggiogatela e dominate / sui pesci del mare / e sugli uccelli del cielo / e su ogni essere vivente, / che striscia sulla terra».⁷⁰

Nachmanide, intellettuale, filosofo, rabbino e commentatore biblico del XIII secolo, riguardo a questo passo, nel suo Commentario alla Torah, scrive:

Il motivo per cui, riguardo all'uomo, è detto “abbia il dominio” è che egli

⁶⁹ MAURIZIO CAMPANELLI, *Il ritorno alla natura nella prima epoca dell'Arcadia*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, a cura di Roberto Rea, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020, p. 62.

⁷⁰ *Genesi 1,28-30*, in *La Parola – La Sacra Bibbia in italiano in Internet*, [https://www.laparola.net/testo.php?riferimento=Genesi+1%2C28-30&versioni\[\]=C.E.I](https://www.laparola.net/testo.php?riferimento=Genesi+1%2C28-30&versioni[]=C.E.I) (data di ultima consultazione 18/10/2023).

dovrebbe governare con mano potente sui pesci, sugli uccelli, sugli animali e su tutte le creature striscianti. [...] Gli uomini dovrebbero governare la terra sradicando, demolendo, scavando e tagliando l'ottone e il rame. Il termine "dominio" (*rediya*) si riferisce al dominio esercitato dal padrone sul suo servo.⁷¹

La sua, quindi, è un'interpretazione di oppressione, contro ogni principio morale, che l'uomo dovrebbe avere nei confronti della Natura. In realtà nelle Sacre Scritture non si fa riferimento all'annientamento o al saccheggio, anzi, in *Genesi* 2.15 si evidenzia che il compito dell'uomo nel giardino dell'Eden è quello di coltivarlo e custodirlo. I termini "soggiogatele e dominate" sono interpretati in modo diverso alla fine del Novecento, come riporta «La rivista del clero italiano» del 1997:

In realtà «soggiogare» e «dominare» sono verbi che nel linguaggio biblico servono a descrivere il dominio del re saggio, che si prende cura del benessere di tutti i suoi sudditi. L'uomo deve aver cura della creazione, perché questa serva all'uomo e rimanga a disposizione di ogni uomo, non solo di alcuni. La natura profonda della creazione è di essere un dono di Dio all'uomo, un dono per tutti, e Dio vuole che tale rimanga. Per questo il primo imperativo rivolto da Dio all'uomo è che questi conservi la terra nella sua natura di dono e benedizione, non strumento di potere o ragione di divisione.⁷²

Con la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, lo sforzo per conservare la Natura sarà maggiore. La cacciata diventa un *topos* letterario per richiamare un'armonia perduta e la tensione per recuperare quel rapporto edenico con la Natura. Molti vedono nell'estinzione dell'uomo l'unico modo per il rinvigorismento della Natura, come nei versi finali di *Versicoli quasi ecologici* di Giorgio Caproni. Questo perché l'uomo è visto come

⁷¹ *Genesi ed ecologia: "dominate la terra"*, 17/10/2021, <https://sguardoasion.com/2021/10/17/genesi-ed-ecologia-dominate-la-terra/> (data di ultima consultazione 18/10/2023).

⁷² «*Perché lo coltivasse e lo custodisse*», in «La rivista del clero italiano», fascicolo 5, 1997, p. 323.

nemico della Natura, di cui però lui stesso fa parte, quindi diventa anche nemico di se stesso.

Con San Francesco vengono esaltati i motivi della fratellanza con le creature, sebbene l'amore per il creato sia legato strettamente a Dio come origine di ogni cosa sulla Terra.

In Petrarca la Natura diventa un'attrazione irresistibile che distoglie da altri fini. Nei suoi scritti si nota già un movimento che va dall'interiorità al contesto, fino ad approdare di nuovo all'interiorità cambiata dal rapporto con l'esterno. Celebre è il passo nella lettera familiare a Dionigi da Borgo San Sepolcro dell'ascesa al Monte Ventoso insieme al fratello Gherardo nel 1336.

All'epoca dell'Illuminismo, diversamente, si impone una rigida scelta tra dominare ed essere dominati: «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».⁷³ La paura per i fenomeni naturali viene relegata alla sfera della superstizione e lo studio oggettivo del creato pone una barriera tra uomo e Natura, che spinge verso uno stato di alienazione.

II.3. La visione preromantica e romantica della Natura

A partire dal periodo preromantico, la focalizzazione sul paesaggio non si basa più sull'amenità ma sul sentimento che provoca tale visione naturale nel soggetto. I tratti canonici idilliaci vengono messi da parte in favore di una visione espressiva e soggettiva, piacevole o inquieta. Si instaura una corrispondenza tra esterno e interno. All'elemento

⁷³ MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, traduzione di Renato Solmi, introduzione di Carlo Galli, Torino, Einaudi, 2010 (Amsterdam 1947), p. 39.

naturale corrisponde una manifestazione interiore e il mondo cessa di essere puro sfondo dei drammi umani.

Giacomo Leopardi (1798-1837), ritenuto uno dei più grandi intellettuali dell'Ottocento italiano e in particolare del Romanticismo letterario, riflette sul rapporto tra uomo e Natura ed elabora un pensiero filosofico che muta nel corso di tutto il tempo della sua vita. Il concetto di Natura si differenzia in tre diverse fasi della sua produzione letteraria. Nella prima fase (1818-1822), essa è vista come una madre protettiva e premurosa che aiuta l'uomo a sopportare l'infelicità a lui connaturata, dandogli la capacità dell'immaginazione (nella fase del pessimismo storico). Nella seconda fase del suo pensiero (1828-1830) la Natura si trasforma in madre maligna e indifferente, poiché è lei stessa a dare la vita all'uomo per poi farlo vivere nell'infelicità causata da quell'inesauribile desiderio di infinito che lo contraddistingue. Inoltre acuisce questo dolore portando malattie, calamità naturali e morte (nella fase del pessimismo cosmico).

Ma già nel I secolo Gaio Plinio Secondo, conosciuto come Plinio il Vecchio (23-79) nella *Naturalis historia* scriveva riguardo alla Natura «[...] che non si può troppo ben giudicare, s'ella è stata all'huomo miglior madre, o più trista matrigna».⁷⁴

E così anche Leonardo da Vinci (1452-1519), uomo d'ingegno e talento universale del Rinascimento, considerato uno dei più grandi geni dell'umanità, proprio nella prefazione ai libri VII e XXXIII della *Naturalis historia* di Gaio Plinio, autore molto apprezzato e studiato nel Medioevo, si esprimeva con le seguenti parole: «La natura pare

⁷⁴ GAIO PLINIO SECONDO, *Historia naturale*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561, p. 182 https://archive.org/details/bub_gb_pjzWC0-PoCsC/mode/2up?view=theater (data di ultima consultazione 08/02/2024).

qui in molti o di molti animali stata più presto crudele matrigna che madre, e d'alcuni non matrigna, ma piatosa madre». ⁷⁵

Nella fase del pessimismo cosmico di Leopardi si ritrovano molti dei pensieri che Lucrezio aveva esplicitato nel *De rerum natura*, con la sua Natura meccanicistica indifferente alla felicità dell'uomo. Anche l'autore latino mette in primo piano manifestazioni ostili quali il clima, animali feroci, malattie. Comunque Lucrezio non accusa tanto la Natura per l'infelicità dell'uomo, quanto l'uomo stesso che non fa uso della ragione, ma si lascia guidare da passioni e da credenze e superstizioni. Altra divergenza è che Tito Lucrezio Caro, contrariamente a Leopardi, rifugge da un'idealizzazione dell'umanità primitiva, ribaltando l'idea di un'età dell'oro in cui la Natura offriva amorevolmente e generosamente agli uomini tutto ciò di cui avevano bisogno:

La natura era stata tutt'altro che generosa se l'uomo aveva dovuto strapparle con tanta fatica i mezzi di sussistenza. L'uomo ha sperimentato sulla propria pelle la difficoltà del vivere, ha dovuto contendere il cibo alle belve, e ne è uscito fuori solo grazie alla sua intelligenza e alla sua tenacia. È solo a grazie a se stesso che egli è stato in grado di muoversi sulla strada dell'incivilimento. Ma ha commesso un errore, non si è accontentato di uscire dallo stato di bisogno; l'umanità, ottenuto il necessario, ha voluto il superfluo, e quando il superfluo è rientrato nella categoria del necessario, ha cominciato a desiderare altro superfluo, generando per sé inquietezza e insoddisfazione. ⁷⁶

Per Lucrezio l'unico modo per vincere le paure è la conoscenza ed è grazie a questa che l'umanità può vivere felice. Secondo il poeta latino gli animali vivono meglio degli

⁷⁵ MATHILDE BERT, LAURE FAGNART, ANNA SCONZA, *Descrizione opera*, in *Historia naturale*, <https://bibliotecadileonardo.museogalileo.it/index.php/esplora/albero/codice-atlantico/68589/63117> (data di ultima consultazione 07/02/2024).

⁷⁶ GIUSEPPE CASILLO, *Natura e ragione in Lucrezio e Leopardi*, <https://profcasillo.wordpress.com/110-2/natura-e-ragione-in-lucrezio-e-leopardi/> (data di ultima consultazione 25/10/2023).

uomini perché non sono spinti da illusioni e speranze, non hanno né fantasia né immaginazione. Diversamente, in Leopardi l'immaginazione è qualcosa che allontana l'uomo dall'infelicità e per il poeta di Recanati il progresso scientifico, distruggendo le illusioni, ha distrutto il mezzo che mitiga il dolore umano. Dalla seconda metà degli anni Venti dell'Ottocento, la sua idea di sofferenza si allarga a tutto il cosmo,

riconosce il male come intrinseco all'intero sistema della natura, nelle sue parti come nel tutto [...] "Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl'individui, ma la specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi".⁷⁷

Nel suo pensiero vi è un passaggio da un antropocentrismo negativo a un'intuizione ecocentrica dell'esistenza. Tuttavia l'uomo, al contrario degli altri esseri, ne ha consapevolezza e quindi soffre di più, proprio in virtù della ragione che gli è stata donata. Nella sua terza e ultima fase (1831-1837), quella della *Ginestra*, sembra trovare una soluzione nella «social catena», nella solidarietà.⁷⁸ La *souffrance* comune a tutti gli esseri oltre che dolore diventa anche capacità di sopportazione.

Un'altra tendenza romantica spingeva a esaltare i paesaggi vergini, incontaminati, poco antropizzati, rispetto alla città o al giardino idealizzato (la cui fortuna si registra nell'antichità, nel Medioevo, nel Rinascimento e nel Barocco).

Friedrich Schiller (1759-1805) teorizza una distinzione tra ingenuo e sentimentale. La poesia ingenua è propria dell'antichità, basata su un rapporto armonico tra uomo e Natura. I moderni possono recuperare quella sintonia solo attraverso il *medium* del

⁷⁷ ROBERTO REA, «Le frali tue stirpi». *Elogia della souffrance nei canti di Leopardi*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, cit., p. 114.

⁷⁸ G. CASILLO, *Natura e ragione in Lucrezio e Leopardi*, cit.

sentimento. Tale visione influenza il pensiero di Madame de Staël (1766-1817), che in *Della letteratura considerata nei suoi rapporti colle istituzioni sociali* (1800) riflette sulla perdita di una relazione diretta con la Natura da cui scaturirebbe una visione malinconica e passiva nei confronti di questo rapporto perduto:

Ne deriva la percezione del profondo dissidio tra l'individuo e la realtà circostante; la fuga dei personaggi di Chateaubriand, di Hölderlin o di Byron verso esotici scenari selvaggi, lontani dalla civiltà – le foreste americane o l'Oriente – rappresenta un precario e spesso vano tentativo di comporre quel conflitto, di annullare la separazione tra il sé e la natura.⁷⁹

Si possono indicare quindi due declinazioni letterarie: la prima vede la Natura come patrimonio minacciato o come rifugio contro le derive morali, politiche, tecnologiche degli uomini; nella seconda la Natura è un'entità devastatrice, perché indifferente ai bisogni e desideri dell'umanità (*Dialogo della Natura e di un Islandese* di Giacomo Leopardi, contenuto nelle *Operette morali*) o perché scatenata dalle azioni stesse degli uomini.

Un altro tema strettamente connesso al Romanticismo è quello del sentimento del sublime. Il concetto risale al trattato *Del sublime* di un anonimo del I secolo d.C., erroneamente attribuito, invece, a Cassio Longino (III secolo d.C.), in cui viene descritto come una profonda esaltazione dell'animo di fronte alla bellezza di opere d'arte poetiche e teatrali, che porta l'uomo a considerarsi capace di abbracciare l'intero universo. L'autore porta come esempio una citazione tratta dall'*Iliade*:

Ettore, tutto lucente di fuoco, balzò nella mischia
piombando come piomba sulla nave un'ondata violenta,
nutrita dal vento sotto le nuvole; tutta

⁷⁹ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 79.

la nave scompare sotto la schiuma, e il soffio feroce
geme sulla vela, tremano i naviganti
atterriti nel cuore, per poco salvi
dalla morte [...].⁸⁰

L'etimologia del termine "sublime" cela un duplice significato: la parola latina *sublimen* potrebbe derivare o da *sub-limen*, letteralmente "sotto la soglia", nel senso «"che giunge fin sotto la soglia più alta", quindi (in senso spirituale, intellettuale, estetico) "nobilissimo, eccelso", "la manifestazione del bello e del grande, nel suo più alto grado"»,⁸¹ oppure da *sub-limo*, cioè "sotto il fango". Il concetto si diffuse nel Seicento per poi raggiungere l'apice dell'interesse in età romantica. Nel Barocco, soprattutto a causa della rivoluzione copernicana, la semantica del termine muta. L'uomo non è più al centro dell'universo, alla sua piccolezza fa da corollario la vastità del creato. Sulla scia del trattato *Del sublime*, nel Settecento il britannico Edmund Burke (1729-1797) opera una distinzione tra il Bello e il Sublime in *L'indagine filosofica intorno alle nostre idee di Sublime e Bello* del 1757. Se il Bello è misura e ordine, il Sublime è disordine e dismisura. Così, nella sua trattazione Burke prende le distanze dalla visione classicistica del Sublime come versione nobile del Bello per dargli un'accezione oscura e tenebrosa, legandolo alla sfera del turbamento, alla bellezza che allo stesso tempo attrae e ferisce, fino a comprendere il brutto: «La riscoperta del sublime in età moderna segna l'inizio dello sforzo teso a recuperare quel 'brutto' che il bello ufficiale – divenendo grazioso e non più perturbante – ha finito per espungere da sé. Per suo tramite ottengono infatti pieno diritto di cittadinanza l'amorfo, il disarmonico, l'asimmetrico e l'indefinito».⁸² Il Sublime scatta soprattutto con

⁸⁰ OMERO, *Iliade*, traduzione di Guido Paduano, Milano, Mondadori, 2007, p. 487.

⁸¹ *Sublime*, in *Enciclopedia online Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/sublime_%28Dizionario-di-filosofia%29/ (data di ultima consultazione 07/02/2024).

⁸² REMO BODEI, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 85.

sensazioni di orrore e pericolo davanti alla vastità del creato e della Natura: «Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del *sublime*; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire».⁸³ Queste situazioni ipnotizzano l'uomo che non comprendendo razionalmente ciò che ha davanti prova allo stesso tempo paura e piacere. Burke collega il sublime anche al dolore, alla morte e alle malattie, che attivano l'istinto di sopravvivenza, questo presente anche di fronte ai fenomeni naturali estremi.

Tratta tale concetto anche Immanuel Kant (1724-1804) in *Critica del giudizio* del 1790, in cui specifica che se il Bello è pura contemplazione, nel Sublime la sensibilità è subordinata alla ragione. L'uomo ragiona sulla limitatezza del suo pensiero e della sua capacità di comprensione del mondo, ma, dopo i sentimenti negativi iniziali, attraverso il Sublime si rende conto anche della sua grandezza spirituale. Kant opera una distinzione tra “sublime matematico” e “sublime dinamico”: il primo si esprime dall'estensione e il secondo dalla potenza.

Attraverso il sentimento del Sublime si può evidenziare una differenza sostanziale tra antichi e moderni. Come scrive August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) in *Corso di letteratura drammatica* del 1809:

I Greci vedevano l'ideale della natura umana nella felice proporzione delle facoltà e nel loro armonico accordo. I Moderni all'incontro hanno il profondo sentimento d'una interna disunione, d'una doppia natura nell'uomo che rende questo ideale impossibile ad effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo a conciliare, a unire profondamente i due mondi fra' quali ci sentiamo divisi, quello de' sensi e quello

⁸³ EDMUND BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985 (London 1757), p. 71.

dell'anima [...]. Non è dunque meraviglia che i Greci ne abbiano lasciato, in tutti i generi, de' modelli più finiti. Essi miravano a una perfezione determinata, e trovarono la soluzione del problema che s'aveano proposto: i Moderni a rincontro, il cui pensiero si slancia verso l'infinito, non possono mai compiutamente soddisfare sé stessi, e rimane alle loro opere più sublimi un non so che d'imperfetto [...].⁸⁴

Il sentimento del sublime è ampiamente presente nelle opere del Romanticismo. Si può già riscontrare, per esempio, nei romanzi gotici, come in *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley (1797-1851) in cui la creatura è l'esempio del sublime che terrorizza e di come l'uomo, se tenta di sfidare la Natura, rimane inevitabilmente schiacciato. È presente anche in *Moby Dick* (1851) di Herman Melville (1819-1891), considerato uno dei capolavori della letteratura americana, in cui la Natura tremenda e fascinosa è racchiusa nella figura della balena, attraverso la quale riaffiora un'idea mitica e repressa.

L'opera di Burke influenza anche scrittori come Lord Byron (1788-1824), con il suo focalizzarsi su luoghi vertiginosi e suoni potenti, come ad esempio i tuoni. Se per il poeta britannico William Wordsworth (1770-1850) la Natura è qualcosa di superiore rispetto all'uomo, Byron vedeva in essa un corrispettivo, ingrandito, dell'interiorità dell'uomo.

Del sentimento del Sublime sono cosparse anche le opere di Leopardi. A livello poetico, l'*Infinito* rappresenta bene questo sentimento: il creato è ampio e sconfinato, ma l'uomo non riesce ad abbracciare la sua grandezza perché la sua vista è limitata dalla siepe. In soccorso allora arriva l'immaginazione, che lo conduce fino «ove per poco il cor non si spaura». ⁸⁵ Subentra quindi la paura, che si origina proprio al confine tra ragione e immaginazione.

⁸⁴ AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, Milano, P.E. Giusti, 1817 (Heidelberg 1809), pp. 36-37, <https://archive.org/details/corsodiletteratu01schl/page/n3/mode/2up> (data di ultima consultazione 07/02/2024).

⁸⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e prose*, Vol. I, a cura di Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare

A differenza di quanto pensava Kant, cioè che il disgusto non potesse produrre piacere estetico, il sentimento del Sublime si spinge, in molti casi, fino all'esperienza del brutto. Così l'arte arriva a scegliere «[...] come proprio terreno privilegiato i fenomeni abnormi ed ambigui, i luoghi stessi di considerazione del brutto e del disordine: le deformità del corpo e dell'anima, lo squallore morale e materiale, il delitto, i bassifondi e le fogne della società e della coscienza, soprattutto metropolitana».⁸⁶ Ad esempio, Charles Baudelaire (1821-1867) include nella sua rappresentazione della bellezza il ripugnante, come in *Inno alla Bellezza*:

[...]
Che importa che tu venga dal cielo o dall'inferno,
Bellezza! mostro enorme, ingenuo, pauroso!
se il tuo passo, il tuo occhio, il tuo sorriso m'aprono
la porta a un Infinito che ignoravo e che adoro?
[...]⁸⁷

II.4. Wordsworth e Coleridge: tra quotidianità e soprannaturale

Relativamente al contesto inglese romantico è importante approfondire la figura di William Wordsworth, il quale, insieme a Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), è considerato tra i fondatori del Romanticismo inglese e del Naturalismo. Già a quel tempo, Wordsworth fu un attivo promotore di politiche per la tutela del paesaggio naturale e in particolare il suo lavoro si concentra sulla zona del Lake District. Dalla seconda metà del Settecento, in Inghilterra vi era stata una svolta nella cultura del paesaggio: al *Grand Tour*

Galimberti, Milano, Mondadori, 1994 (1987), p. 49.

⁸⁶ R. BODEI, *Le forme del bello*, cit., p. 100.

⁸⁷ CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione con testo a fronte a cura di Carlo Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1984 (1857), p. 43.

degli intellettuali si era sostituito un turismo domestico per la *middle-class*. Va in questa direzione *Guide to the Lakes* (1835), guida che tiene in considerazione vari aspetti: storico, antropologico, botanico e architettonico. Inoltre, rilevante è il fatto che la guida non trascura la loro tutela.

Wordsworth non vede la Natura soltanto come un bellissimo scenario, ma come uno spirito che influenza la vita, in stretto collegamento con la coscienza umana. Il creato è Dio, un Dio visibile e immanente. L'uomo è un tutt'uno con la Natura – richiamando la visione del panismo – la quale include sia esseri animati che inanimati. Secondo la visione dello scrittore, solo il poeta, in quanto soggetto dotato di una maggiore sensibilità, riesce a penetrare il cuore delle cose. Se Wordsworth cerca nella sfera quotidiana i temi della sua poesia, Coleridge ritiene che il bello e il sublime siano possibili solo volgendo lo sguardo al soprannaturale o all'esotico e non a quell'Inghilterra sempre più industriale e priva di valori, perciò vede la poesia come una fuga dalla realtà. William Wordsworth si avvale della *recollection in tranquillity*, ricorda l'esperienza vissuta in mezzo alla Natura e ne comprende il valore etico e morale. I personaggi presenti nelle sue liriche sono persone semplici, che usano un linguaggio popolare, immediato. Il poeta britannico nativo di Cockermouth anticipa inoltre alcuni aspetti del “fanciullino” pascoliano, vedendo nei bambini gli esseri più vicini alla comprensione della Natura, poiché ancora memori del mondo celeste.

Coleridge, andando verso la sfera del soprannaturale, utilizza l'“immaginazione secondaria” per creare un nuovo mondo a partire dai dati della percezione ricombinati in nuove forme e nuovi schemi. Il soprannaturale diventa metafora per profonde esperienze umane, anche tramite l'utilizzo di immagini simboliche e del mito.

Le poesie più famose di Coleridge sono contenute nella raccolta *Lyrical Ballads* del 1798, scritta a quattro mani con Wordsworth. Il suo componimento più celebre è *La ballata del vecchio marinaio*, in cui il messaggio morale finale che vuole trasmettere è quello di rispettare ogni creatura. L'Albatros, uccello sacro per molte religioni, è qui simbolo dell'amore che lega uomo e Natura. La sua uccisione simboleggia la rottura del legame e dell'equilibrio prima vigenti, rappresenta le violenze perpetrate dall'uomo sulla Natura spesso in modo assurdo e senza giustificazione. Rompendo il patto sacro, ciò che segue è uno scenario apocalittico.

Nella letteratura romantica la Natura era investita di una grande energia, energia che manca nella letteratura contemporanea. La Natura non è più vista come un avversario con cui misurarsi, ma come entità bisognosa delle cure umane, poiché in pericolo. Anche i fenomeni ambientali estremi conservano poco di sublime, sono anzi indice del suo malessere, causato dalle azioni degli uomini. Gli eventi non vengono più lasciati sul piano dell'inconoscibile, ma spiegati sul piano scientifico. Ovviamente la letteratura non riporta fedelmente le posizioni della scienza, ma le plasma a seconda delle esigenze della *fiction*.

II.5. L'idea di Natura nel contesto italiano più recente

Diversamente dagli Stati Uniti, in cui il paesaggio naturale è collegato alla *wilderness* e quindi all'assenza (o la limitata e transitoria presenza) dell'uomo, l'idea di Natura in Italia è mediata dalla cultura. Il Belpaese ha avuto particolarmente riguardo per la tutela dell'ambiente e già Benedetto Croce (1866-1952), una volta nominato Ministro della Pubblica Istruzione, nel 1922 fu promotore e autore della prima legge sulla tutela del paesaggio, per porre un argine alle devastazioni che stavano distruggendo le rinomate

caratteristiche del suolo italiano. Inoltre, riconosceva il ruolo fondamentale della letteratura per l'emersione di una coscienza ambientale. Non si trattava ancora propriamente di riflessioni sul rischio ecologico, ma erano preoccupazioni volte a difendere l'identità di una nazione da poco costituita.

Con le guerre mondiali l'uomo inizia a comprendere la relazione tra gli eventi storico-sociali e l'*Umwelt*. Gli scenari di guerra descritti riprendono il motivo del *locus horridus*.

Nel secondo Novecento emerge un'attenzione neorealista per la dimensione locale. Dopo la guerra, a mettere in allarme scrittori e giornalisti sono soprattutto la rapida ricostruzione e la corsa all'industrializzazione. Questi processi, però, non riguardano tutta la penisola italiana, ma soltanto il Nord, al quale si contrappone un Sud detentore di una bellezza incontaminata ma allo stesso tempo incapace di valorizzarla e trarne vantaggio e che perciò versa in una grave povertà.

Sul versante letterario, soprattutto

Nelle opere di Pasolini, Calvino, Volponi, Ottieri, Ceronetti, il tema ecologico fa la sua comparsa sia come proiezione simbolica del disagio esistenziale del protagonista nella società, sia in relazione al tema dell'industria, affine e contiguo a quello dell'ambiente e dei suoi mutamenti.⁸⁸

In realtà, l'ingresso di un tema (proto)ecologico nella letteratura italiana avviene nel Settecento. Giuseppe Parini pubblica l'ode *La salubrità dell'aria* nel 1759, con al centro l'inquinamento della città di Milano attraverso un realismo declinato in chiave catastrofica. Si sofferma sull'aria malata della città che ha le sue cause nel cattivo smaltimento delle deiezioni umane, ma soprattutto nelle coltivazioni intensive di riso alle porte della città.

⁸⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 174.

Come polo positivo pone la sana vita brianzola. Per Parini la campagna ha facoltà curative, è capace di portare benessere sia fisico sia spirituale e riparare alle fatiche e preoccupazioni derivanti dalla vita in città: «Nell'ode, Parini non si allontana dal paradigma, già teocriteo, che opponeva la vita della città a quella idealizzata della campagna, i cui abitanti sono gratificati dalla purezza dell'aria e dalla dolcezza del paesaggio». ⁸⁹

Tuttavia, il poeta italiano non puntava a un processo di regressione:

[...] il Parini che elogia la vita nei piccoli centri e che celebra il lavoro dell'umile contadino era nient'affatto ispirato da visioni economiche regressive, contrarie ai commerci, nemiche dello sviluppo e della diffusione delle nuove tecnologie in agricoltura. La sua concezione del ruolo e delle caratteristiche dell'attività agricola in seno alla società umana mostra una connotazione vistosamente dinamica [...]. ⁹⁰

Parini mette al centro processi ecologicamente rilevanti come la trasformazione dell'ambiente a causa dello sfruttamento delle risorse. Il tema successivamente si modifica, in epoca contemporanea, nelle opere di scrittori come Andrea Zanzotto (1921-2011), il quale denuncia il degrado della campagna. Ad esempio in *Galateo in bosco* del 1978, l'autore pone al centro della raccolta il bosco del Montello quale meta di un turismo inquinante e luogo in cui è presente la speculazione edilizia.

Prendendo in considerazione altri scrittori che si collocano tra secondo Ottocento e primo Novecento, personaggio importante per le riflessioni ambientali è Giovanni Pascoli (1855-1912). Lo scrittore ritiene che dalla Natura l'uomo possa cogliere degli esempi morali. Per esempio, nella Prefazione ai *Primi Poemetti* egli scrive:

⁸⁹ Ivi, p. 176.

⁹⁰ MASSIMILIANO MALAVASI, *Industria, paesaggio e natura in Parini*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, cit., p. 77.

A proposito: si chiede a che servono le mosche. Chiaro, che a nutrir le rondini. E le rondini? Chiaro, che a insegnare agli uomini (perciò si mettono sopra le loro finestre) tante cose: l'amore della famiglia e del nidiotto. La prima capanna che uomo costruì, di terra seccata al sole, alla sua donna, gli insegnò una coppia di rondini a costruirla. Ciò fu al tempo dei nomadi. Le rondini viaggiatrici insegnarono all'uomo di fermarsi. E gli dettero il modellino della casa. Solo, l'uomo lo capovolse.⁹¹

L'insegnamento più importante che viene dalla campagna è proprio quello dell'amore ed essenziale è conservare l'idea di comunità appartenente alla civiltà contadina, messa in crisi dalle grandi città industriali verso cui si dirigeva un esodo migratorio di massa.

Inoltre Pascoli basa molte poesie sulla prospettiva straniante, sul punto di vista di un animale, mettendo fine a ogni antropocentrismo; ne sono degli esempi esplicativi *Il torello* o *Il bove*. Il poeta arriva anche a concepire un dialogo tra sé e alcuni animali, come nella sezione conclusiva di *The Hammerless gun*, *l'Allodola*, nei *Canti di Castelvecchio*: «*Uiduid!* anche tu ci fai guerra? / tu che ci rassomigli pur tanto, / col nido tra il grano, per terra, / ma sopra le nubi, col canto?». ⁹² L'interrogativo dell'uccello solleva così una riflessione morale sulla caccia, un hobby, molto diffuso all'epoca, che riguarda anche lo stesso Pascoli.

Altra figura importante di questo periodo è Umberto Saba (1883-1957). La sua opera più celebre è il *Canzoniere*, che il poeta rivede e modifica durante tutta la sua vita. La prima edizione del 1921 comprende come terza sezione *Voci dai luoghi e dalle cose* e ha come poesia inaugurale *Il borgo*, poi eliminata dalla versione definitiva. Il componimento tratta del cambiamento del paesaggio e di civiltà:

⁹¹ GIOVANNI PASCOLI, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, Parma, Guanda, 1997 (1897), pp. 6-7.

⁹² ID., *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 1983 (1903), p. 90.

Nell'estreme giornate di mia vita
molto amo vederti, o roseo Borgo,
Borgo a cui dissi la speranza prima
d'adolescente.

Poche sparse casine eri. Son cinque
anni passati, e già sotto al piccone
l'ultima cade; d'ogni parte ville
s'alzano e scuole.

S'anche azzurro è il tuo cielo, e chiare in esso
forme di nubi tenui veleggiano,
rosse faville i fumaioli sprizzano
simili a fari;
mentre sul colle fulminea slanciasi
la vaporiera, che il crescente sciame
dei fanciulli saluta, ed il soave
tramonto indora.⁹³

La produzione poetica di Saba tratterà poi molto della città di Trieste, in cui riesce a trovare degli angoli privilegiati di solitudine, privati e individuali. Ma in realtà il mutamento del paesaggio a inizio Novecento era stato minimo, quindi quello che si ha in molte situazioni è una costruzione poetica che sovrappone la distruzione del paesaggio d'infanzia con la fine dell'infanzia stessa:

Era profondamente attaccato alla sua Trieste e soffriva molto quando osservava dei cambiamenti che alteravano il carattere della sua città. Voleva che rimanesse conservata in ogni dettaglio. Come mi scrisse più tardi considerava lo smantellamento della città vecchia una terribile mutilazione della sua Trieste. Era fortemente attaccato alla sua infanzia, al piccolo Berto, e agli ambienti in cui era cresciuto.⁹⁴

⁹³ UMBERTO SABA, *Il canzoniere 1921*, a cura di Giordano Castellani, Milano, Mondadori, 1981, pp. 41-42.

⁹⁴ ID., *Lettere sulla psicanalisi*, a cura di Arrigo Stara, Milano, SE, 1991, p. 89.

Successivamente la città scompare dalla poesia per far posto alla Natura. Il sentimento della Natura in Saba è molto spirituale, egli prova un amore quasi francescano per ogni creatura e sente uno spirito di comunanza e fratellanza tra queste e l'uomo. Basti pensare alla famosa poesia *A mia moglie* in cui Lina viene paragonata a molti animali, tra cui la gallina e la giovenca. Molte altre poesie hanno come protagonisti gli animali, tra cui *La capra*, contenuta nella sezione *Casa e campagna* (1909-1910) del *Canzoniere*, che esprime come ogni dolore ha la sua legittimità, non vi è differenza tra uomo e animale e così nel belato di sofferenza della capra il poeta vede la sofferenza di tutti gli esseri viventi.

Per il primo Novecento è importante porre l'attenzione anche sul contesto della guerra. In particolare la Prima guerra mondiale fu un conflitto anche nella e alla Natura:

[...] i boschi furono – assieme agli uomini, ma dagli uomini – i *soggetti* più colpiti nel corso della guerra [...]. Quel che prima, e da secoli, era stato un sistema vegetale di grande autonomia, capace di autodifendersi e riprodursi, di rilasciare ricchezza e risorse, di essere spazio comunitario e identitario, luogo di forti passioni e narrazioni, fu sottoposto a tante e tali azioni di *disturbo* da uscirne stremato.⁹⁵

In Giuseppe Ungaretti (1888-1970) vi è anche una corrispondenza stilistica, frammentaria, con la distruzione ambientale portata dalla guerra. Non è presente tanto come tema esplicito, ma la desolazione viene assimilata nel soggetto attraverso l'analogia. Su questa si basa l'impianto figurale dell'*Allegria* ed è presente, ad esempio, l'antropomorfizzazione dell'ambiente che diviene un corpo ferito in espressioni come «l'aria crivellata» (*In dormiveglia*) o l'«albero mutilato» (*I fiumi*). Ma vi è anche il movimento opposto, dall'oggetto al soggetto, il paese è straziato come lo è il cuore del

⁹⁵ DIEGO LEONI, *La guerra verticale. Uomini, animali e macchine sul fronte di montagna (1915-1918)*, Torino, Einaudi, 2015, p. 371.

poeta. Quindi vi è un'unione inscindibile con il tutto, richiamando il panismo, e Ungaretti si scopre «una docile fibra / dell'universo».⁹⁶

Vero autore collegato strettamente al panismo è Gabriele d'Annunzio (1863-1938). “Panismo” fa riferimento al dio dei boschi Pan, ma più precisamente deriva dalla parola greca παν, cioè “tutto” e richiama la tendenza del movimento a far diventare l'uomo parte del Tutto, a mescolarsi con l'assoluto. L'io del poeta si fonde con il fluire del tutto, la barriera tra io e Natura cade. L'esempio più celebre è presente ne *La pioggia nel pineto*, lirica contenuta nella sezione centrale di *Alcyone* del 1903, in cui il poeta e la donna amata, Ermione, sorpresi da un temporale nella pineta di Marina di Pisa, finiscono per fondersi con la Natura che li circonda, come si legge ai vv. 52-64:

E immersi
noi siamo nello spirto
silvestre,
d'arborea vita viventi;
e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
aulliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.⁹⁷

Vi è una prima fase di immedesimazione dell'uomo nella Natura e poi la Natura si fa corrispettivo dei sentimenti dell'uomo.

⁹⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *L'Allegria 1914-1919*, Milano, Mondadori, 1981 (1942), p. 57.

⁹⁷ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Alcyone*, introduzione e prefazione di Pietro Gibellini, note di Maria Belponer, Milano, Garzanti, 2006 (1903), pp. 89-90.

Relativamente al secondo Novecento e oltre, «Le tre linee tematiche che percorrono la letteratura italiana [...] sono: il tema dell'io di fronte alla natura, tra desiderio di sintonia e separazione; quello della trasformazione del paesaggio [...]; il tema distopico o apocalittico [...]».⁹⁸

Per il primo punto, un esempio può essere *Uomini, boschi e api* (1980) di Mario Rigoni Stern (1921-2008), in cui vi è un io quale custode e portavoce di un paesaggio idillico ancora contemplabile ma consapevole del rischio verso cui va incontro. La responsabilità verso il futuro è anche consapevole del passato e della guerra, poiché la memoria storica si riflette nella memoria materiale della Natura.

Il secondo punto è quello maggiormente esplorato dagli intellettuali di questo periodo. Nel secondo dopoguerra vi è una speciale attenzione neorealista verso la dimensione locale, anche per l'urgenza della questione ecologica, nel quadro di un più generale degrado ambientale italiano. Riguardo a questo contesto si può nominare Pier Paolo Pasolini (1922-1975), il quale assiste, come gli altri scrittori di questo periodo, alla trasformazione del paesaggio italiano, che egli collega in modo stretto al mutamento sociale del Belpaese. Il rimpianto verso l'Italia contadina ha come ragioni al primo posto la denuncia all'omologazione del nuovo sistema economico-sociale. La realtà che rappresenta segue insieme più direzioni: sociale, storica, linguistica e ambientale. L'autore va verso un'etica dei luoghi, ricercando i valori che vi si sono depositati nei vari secoli, in quanto il paesaggio deriva dallo stratificarsi di cultura e Natura. Per Pasolini, nell'epoca dei consumi e dello sviluppo economico, l'unico modo per essere rivoluzionari è possedere la conoscenza e un grande amore per la tradizione e per lui cultura è proprio questo, resistendo così alle forze omologatrici: «Il passato e la tradizione, uniti alla ricerca della

⁹⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 183.

differenza, sono cioè la nostra unica opportunità evolutiva».⁹⁹ Pasolini auspica dunque a una dialettica tra le diverse realtà di una cultura plurale, respingendo le strategie neutralizzanti del potere che portano le classi inferiori alla perdita di identità e per ridare a queste classi una loro dignità l'intellettuale tende a privilegiare le narrative periferiche. Queste ultime si possono considerare anche un atto di denuncia, testimoniando la povertà umiliante di chi vive nelle periferie o nelle borgate, spazi dimenticati dalle istituzioni. Il paesaggio è avvilito e trascurato, contraddistinto da una miseria morale e culturale, come gli uomini e le donne che lo abitano. Alcuni suoi romanzi come *Ragazzi di vita* del 1955 e *Una vita violenta* del 1959 rappresentano il deterioramento ambientale, la cementificazione e la sofferenza umana. In queste opere si può notare come il contesto di vita influisce sulla psiche dei giovani, i quali restano contaminati dal decadimento.

La forte omologazione nel nuovo sistema economico-politico si riscontra anche a livello linguistico: «Dal punto di vista del linguaggio verbale, si ha la riduzione di tutta la lingua a lingua comunicativa, con un enorme impoverimento dell'espressività».¹⁰⁰ Il nuovo potere è molto più invasivo del passato e coinvolge la trasformazione delle strutture di produzione, degli individui, della salute del paesaggio. Le lucciole scompaiono per la stessa ragione per cui vengono meno le culture contadine. Quella di Pasolini è un'etica del paesaggio e non del territorio:

Un'etica del paesaggio è aperta, orizzontale, e preservatrice (ma preservare in questo caso è un atteggiamento progressista e rivoluzionario), dove un'etica del territorio è chiusa, gerarchica e conservatrice (di un conservatorismo, però, che funziona solo in vista di valori tendenzialmente strumentalistici). Dove un'etica del paesaggio è un'etica del progresso (cioè, un'etica della cultura che riconosce il

⁹⁹ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 105.

¹⁰⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 322.

primato di valori non materiali), un'etica del territorio è un'etica dello sviluppo (cioè un'autolegittimazione di un sistema economico basato sullo sfruttamento della natura). [...] Per Pasolini i valori del paesaggio sono universali, transnazionali, e sono valori culturali [...].¹⁰¹

Anche Italo Calvino (1923-1985) si inserisce in questo spazio, per la stessa attenzione ai cambiamenti del paesaggio italiano. Le sue modalità di rappresentazione vanno dal fantastico, come ne *Il Barone Rampante* del 1957, al crudo realismo, come ne *La speculazione edilizia* del 1963, al racconto-romanzo, come in *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* del 1963. *Il Barone Rampante* narra le vicende di un giovane dodicenne della valle d'Ombrosa, il quale, dopo un litigio familiare futile, decide di vivere il resto della sua vita sugli alberi. Scopre così un altro mondo, con un ciclo vitale sempre vivo e identico. Pagina dopo pagina si delinea un "paesaggio sensoriale", cioè un paesaggio vissuto grazie alla percezione di tutti i sensi, con singoli tratti descritti con dovizia di particolari, seguendo l'alternarsi del giorno e della notte e delle quattro stagioni. Il protagonista, Cosimo, cerca di unirsi in modo totalizzante alla Natura, «[...] la mania d'una penetrazione più minuta, d'un rapporto che lo legasse a ogni foglia e scaglia e piuma e frullo».¹⁰² Tuttavia, «[...] quegli alberi non sono per lui una torre d'avorio. Dalle loro cime, osserva la realtà, acquistando una saggezza superiore [...]».¹⁰³ Quello rappresentato è un ambiente selvaggio e incontaminato che richiama l'aspetto naturale della Liguria di un'epoca passata rispetto a quella che vive Calvino, con una varietà considerevole di specie vegetali. La Liguria, durante il boom economico, subì numerosi cambiamenti, a partire dall'eccesso di edificazione lungo la costa. Tale processo è narrato in modo

¹⁰¹ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., pp. 115-116.

¹⁰² ITALO CALVINO, *Il Barone Rampante*, Torino, Einaudi, 1982 (1957), p. 74.

¹⁰³ GIORGIO LINGUAGLOSSA, "Il Barone rampante" di Italo Calvino letto da Umberto Eco, 23/04/2014, in «L'ombra delle parole», <https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/04/23/il-barone-rampante-di-italo-calvino-letto-da-umberto-eco/> (data di ultima consultazione 27/10/2023).

realistico nel romanzo breve *La speculazione edilizia*, come si intuisce già dal titolo. La cementizzazione dilagante porta a una omogeneizzazione del paesaggio attraverso la produzione seriale di edifici destinati a far fronte al turismo di massa:

La febbre del cemento s'era impadronita della Riviera: là vedevi il palazzo già abitato, con le cassette dei gerani tutti uguali ai balconi, qua il caseggiato appena finito, coi vetri segnati da serpenti di gesso, che attendeva le famigliole lombarde smaniose dei bagni; più in là ancora un castello d'impalcature e, sotto, la betoniera che gira e il cartello dell'agenzia per l'acquisto dei locali.¹⁰⁴

Per indicare questo fenomeno di urbanizzazione selvaggia, soprattutto nelle aree turistiche, è stato coniato il termine “rapallizzazione”.

In questo nuovo tipo di paesaggio le vecchie coordinate di riferimento sono spazzate via, come è reso in modo ironico in *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Il libro è formato da venti novelle, ognuna concentrata su una stagione, ripetendo il ciclo per cinque volte. Marcovaldo, operaio con difficoltà economiche, è in cerca di opportunità per racimolare qualcosa o appropriarsi di beni per mantenere la moglie e i sei figli. Ogni vicenda permette di esplorare il mondo fuori di casa e il suo sguardo si caratterizza come innocuo, quasi infantile. Nella città grigia, affollata e indifferente, il protagonista cerca di cogliere i segni di una Natura ormai relegata ai margini. Le sue interpretazioni del mondo che lo circonda permettono spunti di riflessione riguardo lo sfruttamento ambientale, la speculazione edilizia, l'inquinamento, la società dei consumi e altre. Perso quel legame tra uomo e ambiente, l'unico modo per uscire da quella malinconia è l'immaginazione: «[...] capì che il piacere non era tanto il fare queste cose insolite, quanto il vedere tutto in un

¹⁰⁴ I. CALVINO, *La speculazione edilizia*, Torino, Einaudi, 1978 (1963), pp. 9-10.

altro modo: le vie come fondovalli, o letti di fiumi in secca, le case come blocchi di montagne scoscese, o pareti di scogliera».¹⁰⁵

Il terzo punto riguarda il tema distopico e apocalittico.

Il termine “apocalisse” nell’epoca attuale assume un significato esclusivamente negativo, ma in realtà nell’antica Roma aveva una connotazione positiva. Infatti veniva posta in primo piano la fase successiva alla catastrofe, cioè quella di ricostruzione, di riscatto o più semplicemente l’attenzione era spostata più sugli effetti che sulla manifestazione della catastrofe. Questo anche perché i pericoli ambientali sono “iperoggetti”, secondo la definizione data dal filosofo britannico contemporaneo Timothy Bloxam Morton, cioè non esiste un solo elemento o un singolo evento che ha decretato l’inizio ad esempio del riscaldamento globale, ma questo è derivato da vari fattori e si manifesta a sua volta in molteplici modi in luoghi diversi. Per questo, «[...] l’iperoggetto, oltre a essere privo di una determinazione spazio-temporale, è viscoso come un fluido e attraversa la soglia tra l’individuo e l’ambiente».¹⁰⁶

La parola “apocalisse” deriva dal greco *apokálypsis*, cioè “rivelazione”, “disvelamento”, come lo è di fatto nel testo biblico. Molte narrazioni apocalittiche hanno infatti al centro la scoperta di un ordine pericoloso celato sotto al reale conosciuto. Quelle che si sviluppano in senso ecologico, rivelano l’esistenza ad esempio di un’altra specie, di un virus o di un fenomeno estremo imprevisto e ha come conseguenza l’adattamento a un nuovo *Umwelt*.

Il tema apocalittico è molto diffuso,

¹⁰⁵ ID., *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, prefazione di Gian Antonio Stella, Milano, RCS, 2003 (1963), p. 116.

¹⁰⁶ N. SCAFFAI, *Introduzione*, in *Racconti del pianeta terra*, a cura di Niccolò Scaffai, cit., p. XI.

che il mondo possa finire è un tema antico quanto il mondo, per quanto la sua importanza culturale, la tonalità con cui è vissuto, la dinamica in cui è immesso siano diversi nella varietà delle epoche e degli ambienti storici, dei gruppi sociali e degli individui, e infine delle forme di coerenza culturale alla cui dinamica partecipa.¹⁰⁷

Dato che l'apocalisse si è estesa nel tempo e nello spazio, un atteggiamento normale presso molti è lo scetticismo. Questo si può notare anche dalle classificazioni date al genere. Secondo il pensiero di Amitav Ghosh, espresso ne *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile* del 2017, la narrativa che si occupa di cambiamento climatico spesso non viene presa sul serio e viene facilmente relegata al campo della pura fantascienza. Nei primi anni del Ventunesimo secolo, lavorando alla stesura de *Il paese delle maree*, lo scrittore aveva notato i mutamenti geologici che interessavano la foresta di mangrovie che ricoprono le Sundarban, immenso arcipelago nel Bengala. Comprese, quindi, che il surriscaldamento globale stava conducendo i luoghi della terra verso un cambiamento irreversibile. Così Ghosh si pose il quesito di come reagisse la letteratura davanti a questa situazione. Nelle sue riflessioni, lo scrittore ritiene che troppo poco spesso tale argomento entra a far parte della letteratura seria in forma narrativa, questo perché il romanzo moderno, nel suo sviluppo, ha spostato l'inaudito verso lo sfondo, mettendo in primo piano la quotidianità. Tuttavia, il passaggio che bisogna comprendere è che ormai i fenomeni estremi causati dalla crisi climatica e ambientale fanno parte del quotidiano. Quindi il saggio di Ghosh va letto come un'esortazione, raccolta sempre più dagli autori e dalle autrici contemporanei, a soffermarsi non solo sulle esistenze private, ma anche sulle relazioni tra ambiente, società e storia.

¹⁰⁷ ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977, p. 8.

Un esempio da prendere in considerazione è *Stato di paura*, pubblicato nel 2004, di John Michael Crichton (1942-2008), che affronta il tema dell'ecoterrorismo. La tecnica utilizzata è particolarmente efficace, dato che nella narrazione sono presenti anche passi di natura saggistica che ostentano dati e circostanze scritti nel modo più oggettivo possibile, dando l'impressione di un'attendibilità scientifica:

È proprio il rilievo dell'apparato saggistico, che tenta di far virare *Stato di paura* dal genere romanzesco verso quello argomentativo, a rendere il libro di Crichton un caso esemplare di ciò che potremmo chiamare il paradosso degli anticatastrofisti: il discorso dello scettico [...] procede sfruttando il medesimo dispositivo del discorso apocalittico, cioè la rivelazione.¹⁰⁸

Stato di paura è un esempio di *ecothriller*, genere in cui il protagonista, che è spesso un giornalista o scienziato, si trova a sventare un'emergenza di carattere biologico o ambientale messa in moto da un antagonista.

Spesso però nella *fiction* ecologica contemporanea confluiscono linee diverse, rendendo difficile mettere etichette di genere ad alcuni romanzi, come per esempio quelli di Margaret Eleanor Atwood. Tuttavia per altri scrittori si può intravedere un richiamo a certi filoni, ad esempio in *Desert solitaire: a season in the Wilderness* di Edward Paul Abbey (1927-1989) si può notare un'affinità al filone thoreauviano. A un filone fantaecologico si possono collegare invece autori come Philip Kindred Dick (1928-1982) per molti racconti, Kurt Vonnegut Jr. (1922-2007) per *Ghiaccio-nove* e Ian Russel McEwan per *Solar*.

Il tema apocalittico si ritrova anche tra gli scrittori del XX secolo, connesso alle paure derivate dalle guerre mondiali e dal rischio di un conflitto atomico. Se una

¹⁰⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 115.

consapevolezza ecologica riguardo la distruzione degli equilibri naturali si è formata solo nel Novecento, tuttavia una letteratura distopica affiora già nell'Ottocento, per la messa in crisi delle “magnifiche sorti progressive”. La distopia non è solo il rovescio di una visione utopica, ma la descrizione di ciò verso cui sta andando incontro il creato: «[...] le narrazioni distopiche inglobano dentro di sé il mondo utopico per irriderlo e minare le basi stesse su cui poggia [...]».¹⁰⁹

Un lato negativo nello scenario della letteratura contemporanea è che

La pervasività dei temi ecologici [...] e la loro capacità di combinarsi con le costruzioni della narrativa di consumo rischiano di azzerare il potenziale trasgressivo che la letteratura ha o dovrebbe avere, riproducendo quella forma di assuefazione (e saturazione) che l'effetto di straniamento dovrebbe invece contrastare.¹¹⁰

¹⁰⁹ STEFANO MANFERLOTTI, *Anti-utopia. Huxley Orwell Burgess*, Palermo, Sellerio, 1984, pp. 39-40.

¹¹⁰ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 222.

CAPITOLO TERZO

L'ITINERARIO POETICO DI GIORGIO CAPRONI VERSO IL PAESE GUASTO

«[...] L'amore
finisce dove finisce l'erba
e l'acqua muore. Dove
sparendo la foresta
e l'aria verde, chi resta
sospira nel sempre più vasto
paese guasto [...]»¹¹¹

III.1. Ecologia e poesia, un connubio indissolubile

La letteratura, oltre alle altre sue funzioni, può essere anche una forma di resistenza contro il degrado imperante del Pianeta. Tra i differenti generi testuali del mondo letterario però la poesia è la sola a essere dotata di una particolare libertà espressiva e di una forte possibilità di sopravvivenza alla distruzione: «La poesia è portatile, esposta alle intemperie, può essere imparata a memoria, può essere incisa su un sasso, nascosta in un bosco. È accaduto. 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».¹¹²

¹¹¹ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 788.

¹¹² LAURA PUGNO, *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo, 2018, p. 23.

È quindi necessario concedere uno sguardo privilegiato alle produzioni poetiche, anche in considerazione della particolare analogia di Laura Pugno tra la poesia italiana contemporanea e il “Terzo paesaggio”. Con tale espressione, coniata da Gilles Clément, si indicano i “luoghi abbandonati dall’uomo”, intesi sia come luoghi rimasti a uno stato primario, sia come terreni prima sfruttati e poi abbandonati, cioè residui. Si caratterizzano come rifugi per la diversità, estranei alle logiche capitalistiche e dell’antropocentrismo. I terreni residuali vengono così definiti nel *Manifesto del Terzo paesaggio* di Clément: «Il residuo deriva dall’abbandono di un territorio precedentemente sfruttato. La sua origine è molteplice: agricola, industriale, urbana, turistica ecc. Residuo (délaissé) e incolto (friche) sono sinonimi». ¹¹³

Operando uno sguardo decentrato,

Se si smette di guardare il paesaggio come l’oggetto di un’attività umana si scopre [...] una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. [...] Tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Un solo punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è scacciata. ¹¹⁴

Nella visione di Laura Pugno, ¹¹⁵ nel secolo attuale la poesia si trova ai margini del campo editoriale e culturale, ma, al pari del “Terzo paesaggio”, ha delle potenzialità non presenti in altri generi. La periferia in cui vive è ricca di diversità e per questo è spazio comune del futuro ed essendo libera e sganciata dal potere le apre immense opportunità. In riferimento al potere, continuando l’analogia, significativo è il fatto che “Terzo paesaggio”

¹¹³ EAD., *Poesia come Terzo paesaggio*, 5/05/2019, <https://www.leparoleele cose.it/?p=35317> (data di ultima consultazione 30/01/2024).

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Questa riflessione di Laura Pugno è contenuta nell’ultimo capitolo del suo saggio *In territorio selvaggio* ed è punto di partenza per le interviste con poeti, romanzieri, pensatori nella rubrica *Poesia, terzo paesaggio?* in *Le parole e le cose*.

si rifaccia a “Terzo Stato”, quindi, come precisa Clément, «uno spazio che non esprime né potere, né sottomissione al potere».¹¹⁶

Centrale è l’approccio ecologico, i frammenti di un paesaggio ignorato hanno dentro di sé un’opportunità di rigenerazione, «Il Terzo paesaggio si pone come un territorio rifugio, situazione passiva, e come il luogo dell’invenzione possibile, situazione attiva. In quanto riserva di tutte le configurazioni genetiche planetarie, il Terzo paesaggio rappresenta il futuro biologico».¹¹⁷

La poesia, spesso ritenuta dalla società genere minore e poco incisivo dalla società, può trovare una possibilità di riscatto grazie alla questione ecologica, che si affida alla sua capacità di dare voce a tutti gli esseri e all’intero *Umwelt*.

III.2. Impressionismo tra vivacità e labilità

Giorgio Caproni (1912-1990), poeta e critico letterario italiano vissuto tra la prima e la seconda metà del ventesimo secolo, scopre presto la letteratura e comincia a dedicarsi alla lettura dei sommi poeti, diventando un instancabile lettore. Verso i diciotto anni inizia a mettere su carta i suoi primi versi e poi a comporre le sue prime poesie che invia a riviste locali. Nel 1936 esce la prima raccolta, *Come un'allegoria*. La produzione poetica di Giorgio Caproni pone al centro il rapporto dell’uomo con la realtà circostante, con la Natura e con i luoghi abitati e conosciuti dal poeta. Il percorso che si delinea attraverso le opere caproniane è contraddistinto da una frattura tra le raccolte giovanili e quelle più mature. Partendo da una descrizione sensoriale del mondo naturale in un’ottica sentimentale e conoscitiva, in cui è già presente però un’incrinatura negativa, la realtà si

¹¹⁶ L. PUGNO, *Poesia come Terzo paesaggio*, cit.

¹¹⁷ *Ibidem*.

rivela sempre più frammentaria e irrapresentabile, data la conquistata consapevolezza dell'incomprensibilità del Mondo, cercando comunque di andare oltre la barriera della ragione. La progressiva disgregazione è da imputare anche alla guerra e alle sue conseguenze disastrose sia per le città e per la Natura, che per l'uomo stesso, insieme poi alle trasformazioni economiche e sociali dell'Italia a partire dagli anni Cinquanta.

Nato a Livorno il 7 gennaio 1912, il poeta, all'età di dieci anni, si trasferisce con la famiglia a Genova e a questa si lega profondamente, a tal punto da diventare la sua città del cuore: «Genova l'ho tutta dentro. Anzi, Genova sono io. Sono io che sono “fatto” di Genova. Per questo, anche se nato a Livorno (altro porto: altra città mercantile), mi sento genovese».¹¹⁸ Questo amore si rivela a doppio senso quando nel 1985 Caproni riceve la cittadinanza onoraria di Genova. Sono proprio gli elementi naturali di questa città – la luce, il mare, il vento – che caratterizzano i versi di *Come un'allegoria* del 1936, costituita nella sua prima forma da sedici liriche, undici delle quali già uscite su rivista. Secondo Biancamaria Frabotta (1946-2022) quello della prima raccolta è un paesaggio neutro, anonimo rappresentato tramite una dizione *naïve*. In realtà, attraverso queste immagini impressionistiche,¹¹⁹ quasi puramente descrittive, il poeta tenta di riprodurre la vivacità di quel mondo che lo affascina, attraverso i suoi paesaggi, il passare delle stagioni, le feste, le atmosfere di certi momenti della vita quotidiana e le figure di donne e bambini. Sono queste manifestazioni di un vivere e sentire appieno ciò che lo circonda. Inoltre, il titolo vuole «[...] esprimere “il dubbio che tutta la realtà non sia che allegoria d'altro che sfugge alla nostra ragione”. Alla natura, egli dice, “davo un valore di quasi un'allegoria: un significato sempre volto ad esprimere un qualcos'altro (una mia e altrui inquietudine) al di

¹¹⁸ LUIGI SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di Antonio Tabucchi, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 22.

¹¹⁹ In un suo intervento, Caproni ha accostato il suo metodo di descrizione nel primo libro al macchiolismo e all'espressionismo, quest'ultimo proprio per l'esasperazione della parte emotiva.

là del puro significato letterale o figurativo della parola”». ¹²⁰ Funzione più simbolica che realistica hanno le figure umane, per cui i bambini prefigurano lo scorrere del tempo e le donne esaltano un erotismo sensuale.

Sono presenti soprattutto paesaggi campestri che cambiano attraverso le stagioni ma anche rispetto ai momenti estremi della giornata, tra albe e tramonti. Gli aspetti naturali sono presentati tramite elementi antropomorfi come «la gota del prato»¹²¹ (*Vento di prima estate*), «La terra, con la sua faccia / madida di sudore, / apre assonnati occhi d’acqua / alla notte che sbianca»¹²² (*Prima luce*) e «lo sguardo del mare»¹²³ (*Spiaggia di sera*). Tramite questa modalità, è la realtà stessa che assume su di sé un lato emotivo e il soggetto si annulla nella descrizione del paesaggio: «Caproni insegue d’istinto un suo ideale di “purezza” e di essenzialità, un grado zero lirico che ritaglia sul fondo della realtà una serie di suggestioni per lo più sensoriali, che dà poco spazio all’io [...]».¹²⁴

La poesia di Caproni si può definire sensoriale, poiché l’ambiente viene esperito attraverso i sensi, nei suoi colori, nelle voci che lo riempiono e nei profumi. Il senso maggiormente presente è quello dell’olfatto e gli aromi principali sono quelli pungenti. Infatti gli aggettivi «aspro» e «acre» sono presenti nella maggior parte delle poesie. Il termine «acre» già compare nella prima poesia della raccolta, *Marzo*, che apre la «finestra» sull’opera e sul mondo naturale della primavera:

Dopo la pioggia la terra
è un frutto appena sbucciato.

¹²⁰ BONIFAZIO MATTEI, *Il disagio del nulla. Su alcuni temi e sviluppi della poesia di Giorgio Caproni*, «Sinestesiaonline», anno II, n. 3, febbraio 2013, p. 1.

¹²¹ G. CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., p. 11.

¹²² Ivi, p. 13.

¹²³ Ivi, p. 15.

¹²⁴ GIUSEPPE LEONELLI, *Giorgio Caproni. Storia d’una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997, p. 15.

Il fiato del fieno bagnato
è più acre – ma ride il sole
bianco sui prati di marzo
a una fanciulla che apre la finestra.¹²⁵

Il frutto sbucciato richiede di essere subito mangiato, così anche la realtà davanti agli occhi del poeta vuole essere esperita e, seguendo il titolo della raccolta, interpretata. Il sole per Caproni dà piacere alla vita. Ma alla felicità del giorno si contrappone la sera con il senso della labilità di tutte le cose, della fuggevolezza delle emozioni, come è ben esplicito nella poesia *Fine di giorno*:

[...]
Nel tocco delle campane
c'è ancora qualche sapore
del giubiloso soggiorno;
ma se mi passa accanto
un ragazzo, nel soffio
della sua bocca sento
quant'è labile il fiato
del giorno.¹²⁶

Così l'idillio è destinato sempre a stemperarsi o scomparire definitivamente. Questo sentimento è forse da collegare alla dedica, presente nella prima edizione e successivamente eliminata, a Olga Franzoni, prima fidanzata di Caproni, morta di

¹²⁵ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 7.

¹²⁶ Ivi, p. 16.

setticemia proprio nel 1936: «All'umiltà sorridente / della mia piccola Olga Franzoni / amata e disperatamente / perduta, / queste 'sue' umili cose».¹²⁷

Così come all'inizio della raccolta si era aperta una «finestra» sul mondo, nell'ultima poesia, *Dietro i vetri*, questa viene chiusa:

A riva del tuo balcone
arioso, dai grezzi colori
dagli orti già in fioritura
di menta, estate ansiosa
come una febbre sale
al tuo viso, e lo brucia
col fuoco dei suoi gerani.

Col gesto delle tue mani
solito, tu chiudi. Dietro
i vetri, nello specchiato
cielo coi suoi rondoni
più fioco,
di me segreta ormai
silenziosa t'appanni,
come nella memoria.¹²⁸

Il caldo dell'estate è come se causasse un moto di irrequietezza che si esprime tramite il colore rosso dell'incarnato di un "tu" e dei gerani. In Caproni si fa riferimento più ai "fiori" in generale, piuttosto che ad alcune specie floreali in particolare. I gerani sono tra i pochi fiori esplicitamente nominati nelle sue poesie: oltre che in questo componimento poetico, sono presenti anche in *Quale debole odore* di *Cronistoria*, *Su cartolina 2. A Rosario e Litania* de *Il passaggio d'Enea*. L'unica risposta alla stagione

¹²⁷ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., p. 32.

¹²⁸ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 23.

«ansiosa» estiva sembra essere chiudersi in casa, mettendo così una distanza tra interno, anche psichico, ed esterno. La fanciulla che si chiude dentro la propria dimora è ancora una volta Olga e il suo gesto rappresenta un allontanarsi dal mondo e prelude alla sua morte.

I versi dei componimenti sono cosparsi di figure retoriche di suono che vanno verso la musicalità; di fatto per Caproni le parole sono puri suoni che dissolvono quasi i significati oppure li moltiplicano in modo armonico.

In un'autolettura successiva delle sue opere, "il poeta del disincanto" collega questa tendenza impressionista della prima raccolta con la filosofia scettica rensiana – di Giuseppe Rensi (1871-1941), pensatore di inclinazione pessimista e professore di filosofia all'Università di Genova, dove Giorgio Caproni aveva seguito le sue lezioni – che vede la realtà come segni indecifrabili, di cui si può cogliere solo dei barlumi, tipica delle sue raccolte più mature: «In questo modo, l'impressionismo delle poesie giovanili viene strappato alla sua gratuità innocente e visto come il primo sintomo di quella progressiva nullificazione della realtà che sarà il grande tema della poesia di Caproni, soprattutto nell'ultima fase».¹²⁹ Quindi già dietro a quel "lessico della leggerezza e dell'innocenza", come lo aveva chiamato Gaetano Mariani (1923-1983), vi è una sfiducia nella realtà. La Natura della primavera rappresenta un invito alla vita, insieme alle feste e alle figure femminili, ma anche simbolo della caducità insieme alla figura di Olga.

Due anni dopo la pubblicazione della prima raccolta esce la seconda, *Ballo a Fontanigorda ed altre poesie*, che mostra molti punti di contatto con il libretto d'esordio. Ritorna una realtà resa tramite vivide impressioni sensoriali e aperta a momenti di festa, ma anche nuovamente percorsa da un senso di caducità. Tuttavia, se in *Come un'allegoria* non vi erano riferimenti topografici puntuali, qui invece abbiamo una localizzazione già

¹²⁹ G. LEONELLI, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, cit., p. 16.

dal titolo, che fa riferimento a una meta di villeggiatura genovese. Quindi la gioia collettiva si restringe nei luoghi deputati di vacanza. Lo spazio geografico considerato è la Liguria, regione di Rina Rettagliata – in realtà il suo vero nome è Rosa – futura moglie del poeta, dedicataria delle prime due poesie di questo secondo libro. Alla promessa di futuro che deriva da questo incontro d'amore, fa da contrappunto il senso di morte che proviene di nuovo da Olga Franzoni, a cui è dedicata l'ultima poesia. Se Olga è ricordo del passato e simbolo di morte, Rina rappresenta la voglia di vivere e la forza sensibile del presente. Nel segno di Rosa, il mondo sensibile vive e non nasconde più nulla dietro di sé.

Non si discosta da questi temi nemmeno *Finzioni* del 1941, considerato da Caproni il suo "Primo libro" che raccoglie le raccolte precedenti, aggiungendovi altre poesie; «La linea di prosecuzione tematica e ispirativa con i libretti d'esordio è convalidata dalla costante ripresa di immagini di vita (naturali, paesaggistiche, umane), dentro cui s'insinua una più acuita coscienza della dissolvenza [...] una più sensibile avvertenza, che si tramuta in ansia, in batticuore [...]».¹³⁰ Il titolo rimanda sempre a qualcosa nascosto dietro agli oggetti che sfugge all'uomo.

Nella poesia *Donna che apre riviere*, non vi è più una donna che si staglia sul paesaggio, ma è la donna che diventa paesaggio e bastano pochi elementi come l'aria salina e una vela per ricostruire un intero paesaggio memoriale. Attraverso questi pochi aspetti il poeta si proietta nel passato vissuto in modo pieno della giovinezza, che ormai è già un ricordo.

Tra paesaggi agresti e marini, si fa spazio per la prima volta in *A mio padre* la città di Genova – città già vista però da lontano, da ricostruire tramite finzioni labili e metafore – capoluogo ligure che diventerà il protagonista delle *Stanze della funicolare*, libretto

¹³⁰ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., p. 41.

pubblicato nel 1952, le cui poesie sono confluite con vari spostamenti e aggiustamenti ne *Il passaggio di Enea* (1956).

Il paesaggio tutto sommato idilliaco del “Primo libro” inizia a incrinarsi sotto il peso della guerra, da cui scaturiscono in *Cronistoria* (1942) paesaggi ibridi e tormentati, caratteristici delle opere più mature. La sintassi si riduce all’essenziale, facendo risaltare gli oggetti e i dettagli. Così afferma lo stesso Caproni:

C’è stato un movimento, se si può dire, a fuso, ‘fusolare’, ero partito da una scarnificazione ancora di carattere impressionistico, macchiaiolo, che pian piano si è amplificata e gonfiata nel poemetto, nell’endecasillabo, nel sonetto: finché, poi, forse anche per il trauma della guerra, mi è venuta la saturazione delle forme, troppo ampie, e allora ecco il bisogno di alla massima semplicità possibile. Il rumore della parola, a un certo punto, ha cominciato a darmi terribilmente fastidio.¹³¹

Il tempo entra nella poesia e l’impressionismo dei sensi vira verso l’espressionismo. Già nel primo componimento, il mare, prima elemento positivo, si colora di tinte infernali:

Il mare brucia le maschere,
le incendia il fuoco del sale.
Uomini pieni di maschere
avvampano sul litorale.
[...]¹³²

Le maschere rappresentano volti deturpati, irrigiditi in certi ruoli e comportamenti, e il mare, che prima rispecchiava le vivaci feste sulla spiaggia, diventa uno scenario di guerra. Questa sezione, *E lo spazio era fuoco...*, continua rappresentando uno spazio

¹³¹ SALVATORE RITROVATO, *Profilo di Giorgio Caproni*, 26 marzo 1999, <http://www.club.it/autori/grandi/giorgio.caproni/> (data di ultima consultazione 26/04/2024).

¹³² G. CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., p. 68.

naturale sempre più contaminato dalle azioni dell'uomo; uno spazio è comunque riservato ancora alla figura di Olga e alla sua memoria. L'evocazione del ricordo della fanciulla è presente fin dalla seconda poesia della raccolta, *Quale debole odore*:

Quale debole odore
di gerani ritocca
questa corda del cuore
come un tempo?

[...]

E lo spazio era un fuoco
dove ardevi per gioco
coi tuoi abiti – il bianco
del tuo petto, ed il fianco
che nel vento odoroso
dei gerani, in riposo
replicava il tuo accento.

[...] ¹³³

A scatenare il ricordo nel poeta è un odore, quello dei gerani, collegandosi così con la prima raccolta, *Come un'allegoria*, in cui l'olfatto era il senso principale, e in particolare con *Dietro i vetri*, per la presenza della figura femminile e di quella specie floreale.

La seconda sezione, *Sonetti dell'anniversario*, è composta da diciotto sonetti monoblocco in cui le tensioni sottese nelle *Finzioni* diventano qui le vere protagoniste. Così ogni elemento delle poesie precedenti si trasforma nel suo corrispettivo lugubre e guerresco:

¹³³ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 69.

Al quarto sonetto l'“infanzia illimitata” (v.4) delle risse e delle sassaiole, dei fiati caldi di “bocche accaldate / di bimbi, dopo sfrenate / rincorse” (“Vento di prima estate”, vv. 7-9) e delle sere d'estate quando s'ode “nella frescura un suono / da sonagliere randage / di cavalle in sudore” (“Sei ricordo d'estate”, vv.7-8) si trasforma nel suo equivalente più inquietante, sino a diventare: “ardente / di risse e di barbarici stridori / sulle tombe aggredite” (vv. 4-6).¹³⁴

L'ultimo sonetto della sezione, nonché ultima poesia della raccolta, ha al centro Olga che si identifica con il paesaggio campestre, ribadendo la serie simbolica del passato e licenziandola definitivamente prima di passare all'ambientazione totalmente urbana de *Il passaggio d'Enea*, ma già da qui in parte presente. La vita accelerata delle città toglie ogni possibilità di contemplazione e di esperienze personali piene.

L'io lirico in molte poesie si rivolge a un tu, che può avere diversi volti, tra cui, appunto, quello della fidanzata morta, che rappresenta il lutto individuale che si inserisce dentro ai lutti della guerra e «[...] la stessa funzione civilizzatrice della poesia contaminata dalla luttuosa contingenza privata che adombra un destino già tragicamente collettivo, ne esce malconcia e per sempre limitata». ¹³⁵

In ogni componimento è presente un oggetto che scatena un ricordo preciso – tra cui i gerani, l'orchestra, un disco, un abito rosso – ma, di nuovo, dietro agli oggetti si nasconde altro, sono solo “finzioni”. Tuttavia in *Cronistoria* si perde la portata erotica di alcune immagini, queste avvolte da un tono luttuoso e disperato che non risparmia nulla. Il repertorio dei simboli di *Finzioni* viene riproposto in una luce sinistra che riflette la disperazione del presente. Dal verde e dall'azzurro delle prime raccolte, si passa al rosso,

¹³⁴ ANDREA MALAGUTI, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1932-1956)*, Genova, il melangolo, 2008, p. 128.

¹³⁵ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., p. 46.

colore del fuoco ma anche del sangue, la storia così trasfigura ogni immagine attraverso caratteri inquietanti. Le situazioni che prima erano l'emblema della vitalità, adesso diventano portatrici di ansie e dolori: «Nella “luce rossa di Roma” (*Ad Catacumbas sull'Appia*) si stagliano frammenti di paesaggio urbano (Ponte Milvio, il Quirinale, le anse del Tevere, le catacombe della via Appia) e intorno “le campagne a fuoco verdi”; la “stagione rossa” incombe dappertutto con la sua “aria di sangue” (*Finita la stagione rossa*)». ¹³⁶ Nelle immagini che si tenta di rappresentare quindi traspare anche l'ansia della Storia e del soggetto. È presente però anche un altro colore: «la “rossa paura” si staglia sull'allucinata insistenza del “bianco”, mentale, antinaturalista abbaciazione della purezza smentita, colore-tomba in cui tutti gli altri, vertiginosamente, si spengono». ¹³⁷

I componenti sono segnati da una topografia varia, ancora di consistenza e di memoria e insieme da un'evocazione. Il poeta richiama alla mente Udine, Pisa, Assisi, Tarquinia,

Ma è soprattutto Roma lo sfondo dei pellegrinaggi di *Cronistoria*, e i luoghi registrati sono fra i più monumentali: il Quirinale, Ponte Milvio, l'Appia, i Fori. Nel dopoguerra il Caproni pubblicista dedica grande spazio alla meditazione sui «nomi», alla loro autonoma e volatile presenza, alla loro inservibilità conoscitiva: «voler usare una parola per conoscere una cosa è come voler usare una cosa per conoscerne un'altra»; il linguaggio poetico, dice Caproni, estende la verità, non pretendendo di definirla, ma ampliandola di una realtà parallela. ¹³⁸

A partire dalla topografia, l'autore svela le città ma anche qualcosa di sé.

¹³⁶ G. LEONELLI, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, cit., p. 23.

¹³⁷ BIANCAMARIA FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina Edizioni, 1993, p. 46.

¹³⁸ ADELE DEI, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 53.

Cronistoria rappresenta sia l'arrivo della stagione precedente della poesia caproniana, sia il punto d'avvio di una nuova fase, quella caratterizzata dalla progressiva scomparsa della realtà sensoriale per andare verso una realtà metafisica. Tuttavia il percorso è ancora lungo.

III.3. Dalle città verso il confine

Pier Vincenzo Mengaldo suddivide la produzione letteraria del poeta livornese in tre periodi principali, a cui corrispondono scelte di luoghi diversi e una loro diversa concezione. La prima stagione comprende le prime quattro opere appena trattate: *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fotanigorda ed altre poesie* (1938), *Finzioni* (1941) e *Cronistoria* (1942);

Per questa fase, come è il critico stesso a evidenziare, si può parlare soprattutto di "paesaggio", inteso come sfondo costante dei componimenti, intriso di acre sensualità e dominato da vivissime presenze femminili. I luoghi non hanno ancora una loro autonomia, non vengono considerati per ciò che essi sono o rappresentano ma come uno 'scenario d'azione'. In queste prime sillogi, attraverso i sensi, soprattutto l'olfatto, il poeta, configurandosi prevalentemente come "un ospite o un passante", inizia il suo percorso di 'scoperta' del mondo.¹³⁹

La seconda stagione comprende *Il passaggio d'Enea* (1956), *Il seme del piangere* (1959) e il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965). Ai paesaggi tradizionali si sostituisce completamente lo sguardo urbano con la sua concretezza e veridicità.

¹³⁹ ALBA CASTELLO, *Spazio e autobiografia nella poesia di Giorgio Caproni. Le "città dell'anima" e i luoghi descritti "per denominazione"*, in *AATI Online Working Papers*, 2017, p. 2, <https://iris.unipa.it/handle/10447/576297> (data di ultima consultazione 20/04/2024).

La Liguria è importante nell'immaginario di Caproni già dalle prime raccolte, in cui però la rappresentava tramite paesaggi impressionistici non caratterizzanti in senso univoco. Riferimenti univoci sono invece presenti nelle poesie degli anni Cinquanta, dando vita a una mitologia genovese. Questa si colloca nel dopoguerra, in corrispondenza del trasferimento definitivo del poeta a Roma nel 1938. Così «Genova diventa una sorta di anti-Roma, città enfatica e funeraria, troppo larga e meridionale; è un eterno presente, è la vita contro l'archeologia e le rovine, è la città attiva, la città-aria, percorsa da venti e folate che da soli fanno musica [...]».¹⁴⁰ Nella monumentalità di Roma Caproni ricerca l'*Erlebnis*, ossia l'«esperienza vissuta», con la Natura nel paesaggio di Genova. Il suo mito dunque inizia attraverso la perdita e l'abbandono. Si delinea una Genova verticale, caratterizzata da un movimento continuo di salita e discesa, attraverso l'ascensore di Castelletto e la funicolare del Righi. Quest'ultima, presente in *Versi* della sezione *Le stanze* ne *Il passaggio di Enea* (1956), con il suo scorrere può essere la rappresentazione allegorica del percorso della vita dall'alba della nascita fino all'indistinto della morte, rappresentata con la nebbia:

Le Stanze della funicolare sono un poco il simbolo, o l'allegoria della vita umana, vista come inarrestabile viaggio verso la morte. La funicolare del Righi, a Genova, esiste davvero. Il suo primo percorso avviene al buio, in galleria: un buio e una galleria che potrebbero essere interpretati come il ventre materno. Poi, la funicolare sbocca all'aperto (è la nascita), e prosegue sino alla meta, tirata dal suo «cavo inflessibile» (il tempo, il destino), senza potersi fermare. Ogni «stanza» è una stagione differente della nostra esistenza. E di stagione in stagione, il passeggero (l'«utente») cerca l'attimo bello (ogni stagione ha il suo) dove potersi arrestare: dove poter chiedere un *alt* nel suo essere trascinato dal tempo (il cavo) inarrestabile. Fino all'ultima stazione, che nel poemetto è avvolta nella nebbia (mistero e lenzuolo

¹⁴⁰ A. DEI, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, cit., p. 64.

funebre insieme).¹⁴¹

Se nelle prime raccolte si passava da una realtà sensibile a una ipersensoriale attraverso visioni epifaniche, adesso vi è il percorso inverso. Dall'allegoria della funicolare, il poeta durante il viaggio si sofferma su immagini della memoria tipiche delle raccolte precedenti, stralci di realtà. Tuttavia, queste vengono modificate poiché lo stesso mondo conosciuto è mutato, anzi consumato. Nella poesia si possono rilevare tracce di quel processo di disgregazione dei luoghi in atto in tutta la raccolta e nelle successive:

[...] è d'improvviso
l'alba che sa di rinfresco dai cocci
e dai rifiuti gelidi [...]

e lentamente, in un brivido, l'arca,
di detrito in detrito, entro la lieve
nausea s'inoltra [...]¹⁴²

Ormai non vi è più una realtà in cui identificarsi e quel mondo precedente viene visto sempre maggiormente come qualcosa di lontano.

Situata tra terra e mare, Genova è una città consumata ma allo stesso tempo ricca di vita e di commerci, che da Roma lo richiama come una sirena del suo porto. A tal proposito sono esplicitivi proprio i versi della poesia *Sirena*:

La mia città dagli amori in salita,
Genova mia di mare tutta scale
e, su dal porto, risucchi di vita
viva fino a raggiungere il crinale

¹⁴¹ G. LEONELLI, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, cit., p. 36.

¹⁴² G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., pp. 136-137.

di lamiera dei tetti [...] ¹⁴³

La contrapposizione tra Genova e Roma è presente in *Su cartolina 1. A Tullio*. La poesia, dedicata a Tullio Ciciarelli (1918-1986) giornalista, poeta e critico cinematografico italiano, pone al centro Genova, città che con la sua semplicità rappresenta per Caproni la vita e la scrittura, mentre Roma, luogo in cui si sente esiliato, si caratterizza per la sua monumentalità artificiale:

Qui forse potrei vivere,
potrei forse anche scrivere:
potrei perfino dire:
qui è gentile morire.

Genova mia città fina:
ardesia e ghiaia marina.
Mare e ragazze chiare
con fresche collane di vetro
(ragazze voltate indietro,
col fiasco, sul portone
prima di rincasare)
ah perdere anche il nome
di Roma, enfasi e orina.

Qui forse potrei scrivere:
potrei forse anche vivere. ¹⁴⁴

I versi sono stati scritti a Genova, durante il suo ritorno per assistere la madre malata. Nonostante l'affinità che sente con la città ligure, un definitivo ritorno pare impossibile, come testimonia il tono ipotetico del componimento. Lo stesso tema è presente nella poesia

¹⁴³ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 143.

¹⁴⁴ Ivi, p. 163.

successiva, *Su Cartolina 2. A Rosario*, dedicata al filosofo Rosario Assunto (1915-1994). Il ricordo di Genova si concentra sull'estate, stagione della vitalità, sulle fanciulle, sulla mattina, sinonimo di risveglio – e non sull'alba per lui collegata alla morte e alla guerra – e sui balconi fioriti, in cui, tra altre specie, è di nuovo presente il geranio:

[...]

Lascerò la mattina
(la mattina, non l'alba)
coi passerì che hanno calda
anche se grezza la voce.
Lascerò la persiana
verde sopra l'ortensia:
il geranio, la chenzia
e la distesa campana
dal vasto popolare eloquio
che suona in perpetuo gioco.

Lascerò così Genova:
entrerò nella tenebra.¹⁴⁵

In *Litania*, ultima poesia de *Il passaggio d'Enea*, costituita da quarantaquattro quartine, la città ligure assume le fattezze della donna amata alla quale il poeta dedica il suo canto. Se il verso d'apertura recita «Genova mia città intera»,¹⁴⁶ quello che è presente invece nei versi successivi è una descrizione attraverso immagini parziali che derivano dal ricordo. Tuttavia Caproni percorre tutti i suoi tratti, topografici e paesaggistici, storici e civili, poetici e familiari. I caratteri oggettivi si mescolano con percezioni e accostamenti

¹⁴⁵ Ivi, p. 164.

¹⁴⁶ Ivi, p. 172.

soggettivi, come già quello presente al secondo verso, «Geranio. Polveriera»,¹⁴⁷ in cui ritorna il fiore presente fin dalla prima raccolta e nel suo accostamento con la polveriera, riprendendo le parole di Caproni pronunciate in un'intervista del 1972, «È come dire qualcosa di gentile e di esplosivo insieme ci sono i gerani, fiori che s'accontentan di poca terra, c'erano le polveriere».¹⁴⁸

La poesia arriva a trasfigurare nell'immaginazione Genova con Livorno.

La descrizione di Genova, però, non è altro che il tentativo di recuperare un'armonia che non è più presente. Infatti, dopo gli eventi della guerra, tornato nella città amata nel novembre del 1945, Caproni nota che

La Genova proletaria degli «onesti traffici», l'eroina della rivolta antifascista dei giorni d'aprile, la città che gli ha insegnato a scrivere e ad amare, non si riconosce più. Giorgio vede solo «una città in ritirata», «sfigurata» dalla borsa nera, colpita al cuore nel suo centro vitale, il porto, un tempo suo naturale sbocco al mare e ora schiacciato verso il retroterra, quell'incombente monte «sassoso e restio come un muro» invalicabile. Fu probabilmente quella sciagurata visita a suggerirgli l'idea di ricostruire, almeno poeticamente, la «sua» città.¹⁴⁹

Dietro e oltre questo luogo della memoria, emerge ne *Il passaggio d'Enea* un paese guasto e desolato. Il lieve senso di labilità delle prime raccolte si amplifica sempre di più fino a inglobare tutta la vita. Ne *I lamenti*, undici sonetti caudati, il clima descritto è quello del tempo di guerra, ed è caratterizzato da luoghi deserti, da un'atmosfera cupa notturna, in una stagione invernale. Davanti a questo paesaggio incolore e bruciato non rimane altro che una vana speranza del ritorno del sole:

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno di poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 79.

¹⁴⁹ B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., p. 66.

[...] Ma al richiamo
tetro, la notte che copre una fede
senza scampo perché non rompe il vano
desiderio del sole – il nostro erede?¹⁵⁰

Quella che ricaviamo da queste poesie è più una restituzione espressionistica della tragedia che realistica e informativa.

Di fronte al caos e alla disgregazione, Caproni cerca un punto d'appiglio nella forma, nella tradizione, nella poesia come ultima protezione: «E ai bei madori / terrestri, ecco che oppongo: oh versi! Oh danno!». ¹⁵¹ Tuttavia, nel poeta vi è anche la consapevolezza della sua impotenza, perché davanti alla realtà le parole si rivelano inutili. Così nei sonetti Caproni mostra la tensione tra tradizione letteraria e l'esperienza drammatica della guerra, sia dal punto di vista esistenziale che storico; «Anziché rimuovere il primo termine, Caproni provocatoriamente lo assume, per scontarne fino in fondo l'inadeguatezza, ma anche per ricavarne le residue possibilità di comunicazione poetica». ¹⁵²

L'apertura verso una memoria del passato, che è presente nei ritratti di Genova, parte già all'altezza di *Le biciclette*. In un mattino qualunque, dalle macerie si fa strada un suono di biciclette che porta con sé l'armonia di un tempo. La prima strofa riprende l'apertura di *Marzo* e prosegue con gli entusiasmi della giovinezza, anche se la descrizione del paesaggio rimane a un grado zero, non permettendo più un'esperienza piena della realtà. Successivamente,

Dalla giovinezza si entra nel pieno degli “anni tedeschi”: disagio, solitudine,

¹⁵⁰ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 116.

¹⁵¹ Ivi, p. 121.

¹⁵² L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., p. 55.

terrore, senso di impotenza e di frustrazione (e si passa dalla primavera alla “luce a ottobre acerba” di un autunno che non promette affatto maturazione e pienezza ma solo le privazioni anticipate dell’inverno). E infatti i “pleniluni / d’improvviso oscurati dal tuo passo / d’improvviso maturo” (II, 5-7) rimandano ancora ai “Lamenti”, all’“immenso plenilunio invernale” del IX (vv. 3-4) in cui si odono i funesti colpi alle porte, i segni ben noti della minaccia e della violenza.¹⁵³

Così l’incanto dura poco, la ragione tiene a mente che adesso la realtà è un’altra:

E ahi rinnovate biciclette all’alba!
Ahi fughe con le ali! ahi la nutrita
spinta di giovinezza nella calda
promessa, che sull’erba illimpidita
da un sole ancora tenero ricopre
nuovamente la terra!... Fu così,
dolce amico remoto, unico cuore
vicino al mio disastro, che colpì
questa città lo sterminato errore
di cui tenti una storia? Io non so come,
o Libero, in quest’alba veda il sole
frantumarsi per sempre – io non so come
nel brivido che mi percorre il viso
inondato di lacrime, già fu
fulminato il mio giorno, né ora più
v’è soccorso a quel tempo ormai diviso.¹⁵⁴

Il dissolversi del mondo spensierato porta a una realtà priva di contorni e colori, con un paesaggio invernale scheletrico. La bicicletta è metafora del destino individuale dell’uomo, simbolo di libertà e indipendenza che appunto viene meno con la guerra. Per questo, altro mezzo di locomozione presente nella poesia è il treno, che, come spiega

¹⁵³ A. MALAGUTI, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1923-1956)*, cit., p. 246.

¹⁵⁴ G. CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., pp. 128-129.

Giorgio Caproni, ha significato opposto: «Forse il treno (che non può fermarsi né *deviare* quando vuole, come l'automobile) potrebbe darmi il senso, quasi d'agostiniana predestinazione, in luogo del libero arbitrio».¹⁵⁵ Si delinea così una memoria solo a sprazzi recuperabile in un mondo ormai postapocalittico, caratterizzato da immagini di distruzione e frantumazione. Tutte le stanze della poesia si chiudono con lo stesso verso, a volte leggermente modificato nella forma, ma non nel significato, tranne l'ultima. Si tratta di una sorta di ritornello che unisce le strofe e che porta ogni discorso verso lo stesso sentimento di frattura tra il presente e il passato del poeta. Tuttavia, nell'ultima stanza, vi è una lieve speranza di redenzione, «[...] anzi un di più / nel tempo ancora intatto ed indiviso»,¹⁵⁶ che non si figura come un ritorno al passato ma piuttosto come un nuovo scenario che deve essere ricostruito da altri, a cui Caproni passa il testimone.

Quindi, Enea, presente nel titolo, rappresenta l'uomo che deve affrontare questa catastrofe e realizzare un nuovo avvenire. Lo spunto che conduce a questo mito deriva dal gruppo marmoreo di Giovanni Baratta del 1726 presente in piazza Bandiera di Genova dal 1873, raffigurante Enea, il mitico eroe che tiene per una mano il figlio Ascanio e con l'altra sorregge sulle spalle il padre Anchise, fuggendo da Troia in fiamme. La piccola statua in sé è vista dal poeta come forte simbolo anche della resistenza alla guerra, poiché la piazza in cui è presente era stata bombardata ma il monumento era rimasto intatto. Se Enea, quale fondatore di Roma, era stato uno dei miti cardine del fascismo, Caproni capovolge la visione del regime, considerandolo uomo comune che rappresenta sia la caduta tragica del passato sia la speranza incerta nel futuro:

[...] Enea che in spalla

¹⁵⁵ B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., p. 79.

¹⁵⁶ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 131.

un passato che crolla tenta invano
di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo
ch'è uno schianto di mura, per la mano
ha ancora così gracile un futuro
da non reggersi ritto [...] ¹⁵⁷

Se di Genova si tenta una ricostruzione in vista di una città futura, così non è per Livorno ne *Il seme del piangere* del 1959. La sua città natale rimane ferma a uno stadio preesistente alla guerra e alle rovine, in una visione tutta immaginata, luogo di un altrove favoloso: «Ora io di Livorno ho una immagine che appartiene alla geografia e alla mitologia della mia infanzia. Ed è perciò del tutto inutile il dirmi che Livorno nessun bombardiere può averla toccata, cioè che esisterà sempre, finché esisto io, questa città malata di spazio nella mia mente». ¹⁵⁸ Viene indicata Livorno nella sua vivacità popolare, nei suoi luoghi e soprattutto come città che rende vivo il ricordo della madre morta, Anna Picchi, che viene ritratta nel fiore dei suoi anni. La figura della madre era stata anticipata nella raccolta precedente, *Il passaggio d'Enea*, nella poesia *L'ascensore*, scritta in occasione del rientro a Genova da Roma per far visita alla madre gravemente malata; infatti Anna Picchi sarebbe morta nel febbraio del 1950. Nel componimento il poeta si immagina di raggiungere la madre in un paradiso sospeso su Genova grazie all'ascensore del Castello della città. Si delinea qui l'opposizione tra Genova, città-paradiso con i suoi ricordi d'infanzia, e Roma, città-inferno di un presente di solitudine e degrado. Tra queste due città allora se ne pone una terza: Livorno. Il titolo *Il seme del piangere* riprende il *Purgatorio*, XXXI vv. 45-46: «udendo le serene, sie più forte, / pon giù 'l seme del

¹⁵⁷ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 155.

¹⁵⁸ B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., p. 90.

piangere e ascolta».¹⁵⁹ La citazione si pone nel momento in cui Beatrice invita Dante a smettere di piangere e a prestarle ascolto. Per Caproni allora è il momento di tendere l'orecchio alla figura della madre-fidanzata. Quindi, in *Preghiera*, prima poesia della sezione *Versi livornesi*, il poeta prega la sua anima di raggiungere la città della madre quasi come se esprimesse un desiderio di fuga dal tempo e dalla storia, di regressione.

La raccolta successiva, *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* del 1965, abbandona già la dettagliata toponomastica per andare incontro a luoghi dai confini più sfumati. Genova, così vividamente connotata ne *Il passaggio d'Enea*, qui, nella poesia *Il Gibbone*, non ha più nessuna connotazione che la identifichi, ma diventa una generica «[...] Città / grigia di giorno e, a notte, / tutta una scintillazione / di lumi [...]».¹⁶⁰

Entra in scena la solitudine, lo spopolamento in uno scenario sempre più desertico e contraddistinto dall'oscurità, corrispettivo della scoperta dell'inconsistenza della realtà. Dopo la breve parentesi primaverile dei versi dedicati alla figura di Anna, tornano il freddo e la nebbia. È proprio in una stazione piena di nebbia che il «viaggiatore» discende, come simbolo di un abbandono alla vita, ma contraddistinto da una «disperazione / calma, senza sgomento».¹⁶¹ Si realizza così una progressiva discesa negli inferi. In *Lamento (o boria) del preticello deriso* l'attacco si rivolge alla piccola borghesia consumistica:

Capii a quali danni
portassero gli immondi affanni.
E mi sentii morire,
credetemi, con un'irreligione
che, senza farne eccezione,
pone nell'arricchire

¹⁵⁹ DANTE ALIGHIERI, *Tutte le opere*, introduzione di Italo Borzi, commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Roma, Newton Compton editori, 2007, p. 417.

¹⁶⁰ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 264.

¹⁶¹ Ivi, p. 245.

(e nel riuscire) il solo
scopo delle sue mire.¹⁶²

Così a prendere la parola nella raccolta è soprattutto il «pretecello», che cerca di risvegliare gli uomini da quella cieca caccia al benessere, sorreggendosi a un Dio al quale in fondo non credono più. Anche il «pretecello» non crede in Dio, ma ha intrapreso quella strada proprio per riuscire a trovarlo, ma soprattutto per ritrovare un po' di giustizia nel mondo.

Oltre al prete, l'altra figura importante, che anticipa la raccolta che seguirà, è quella del guardacaccia ne *Il fischio*, che apre il sentiero verso i «luoghi non giurisdizionali», allegoria della Metafisica, perché:

Qualsiasi richiamo nel bosco
oda insolito, uccello
o altro agente che sia,
devo andare a vedere.
[...]¹⁶³

Un fischio che proviene dal bosco mette in allarme il guardacaccia e i suoi compagni, poiché di certo non può essere stato emesso da un bracconiere, essendoci troppa nebbia. Se gli altri uomini sono fermi nella loro paura della morte, il guardacaccia affronta il problema, senza preoccupazioni riguardo a quello che scoprirà, perché se il peggior nemico è davvero la morte, è inutile restare nelle proprie dimore, essa è già dentro di noi. Per
Giuseppe Leonelli

¹⁶² Ivi, p. 257.

¹⁶³ Ivi, p. 250.

Nelle parole del guardiacaccia, una figura che diverrà familiare alla poesia di Caproni, s'affaccia, come in quelle del pastore errante leopardiano, un concentrato di pensiero negativo. La vita non ha senso. Ovvero un unico senso, la morte, pervade tutte le strade dell'essere e ne rende indifferente il percorso. Rispondere o no al fischio non cambia nulla, come non cambia entrare o uscire, [...] essere cacciatore o preda.¹⁶⁴

Il poeta vuole identificarsi in quell'uomo che si avventura nel bosco, così, spingendosi fino ai confini, Caproni arriverà davanti a un «muro», simbolo del Male: «Ed è stato appunto sulle pagine di Sant'Agostino che ho cozzato contro il problema del Male, voglio dire il Male che proviene dalla Natura. Lì mi sono fermato».¹⁶⁵ L'unico rifugio sembra restare proprio sul limite, sul confine tra realtà e immaginazione, tra ricerca e fuga del tutto fondante, per molti identificabile con Dio.

III.4. Oltre il confine: la dissolvenza della realtà

Il terzo periodo della poesia di Caproni, seguendo la suddivisione di Mengaldo, ha inizio con *Il muro della terra*, opera pubblicata nel 1975. Vi è il definitivo passaggio dalle città agli ultimi borghi, alle boscaglie, ai campi da caccia. Si approfondisce sempre più uno scenario postumano, in cui l'autore osserva quella realtà della società di massa che perde ogni tipo di contenuto. Nella raccolta si snoda una geografia desolata fatta di nebbie, di ombre e di vuoto, quasi una *Waste Land* eliotiana. Il titolo della raccolta fa riferimento ai vv. 1-3 del X canto dell'*Inferno* dantesco: «Ora sen va per un secreto calle / tra 'l muro della terra e li martiri, / lo mio maestro, e io dopo le spalle».¹⁶⁶ Se in Dante il muro è quello della città di Dite, per Caproni rappresenta la chiusura delle possibilità conoscitive del

¹⁶⁴ G. LEONELLI, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, cit., p. 67.

¹⁶⁵ B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., p. 111.

¹⁶⁶ D. ALIGHIERI, *Tutte le opere*, cit., p. 86.

reale: «E per me questo muro della terra vorrebbe significare l'impossibilità umana, nostra, di sorpassare la nostra condizione, la nostra formazione di animali, diciamo, antropomorfi, per capire la verità. Per capire cos'è veramente il mondo...».¹⁶⁷ Quindi abbattere il muro servirebbe a comprendere non cosa vi è “al di là”, ma piuttosto cosa c'è “di qua”. L'io progressivamente perde la propria centralità e la convinzione di saper comprendere il mondo tramite il linguaggio, poiché ogni certezza decade e gli oggetti stessi diventano simboli del nulla. Inoltre, «Mentre Dante, guidato da Virgilio prima e da Beatrice dopo, perviene alla visione ultima di Dio, l'approdo del viaggiatore del *Muro* è il fallimento, il naufragio, la sconfitta della parola di fronte all'orrore contemporaneo».¹⁶⁸ Anche il poeta cerca una guida che possa fargli strada, ma non la trova – «... e anch'io mi domandavo come, / in tanto sole nero, / ancora non si vedesse, / dal muro, nessun messaggero...»¹⁶⁹ – e così si perde in quella Natura che sembra indifferente. In particolare in tutta la sezione *Bisogno di guida* il poeta ligure esprime l'inesistenza di questa guida divina oltre il confine e lo fa attraverso l'ironia, come nell'implorazione-invettiva de *Lo stravolto*:

«Piaccia o non piaccia!»
 disse. «Ma se Dio fa tanto,»
 disse, «di non esistere, io,
 quant'è vero Iddio, a Dio
 io Gli spacco la Faccia.»¹⁷⁰

Di fronte al «muro della terra» ogni uomo si deve confrontare con l'esistenza o meno di Dio, affidarsi solo alla razionalità o andare oltre. È chiaro allora il passaggio di Caproni

¹⁶⁷ PATRICIA PETERLE, *Le stazioni del senso*, in «Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 70.

¹⁶⁸ ANTONIO BARBUTO, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1980, p. 171.

¹⁶⁹ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 364.

¹⁷⁰ Ivi, p. 326.

da poeta del sole, della luce e del mare, che crede in un mondo esterno esistente e vivo, a poeta per cui il mondo esterno non esiste più, che va scomparendo in più sensi.

Nemmeno le testimonianze della letteratura civilizzatrice resteranno più, di fronte a un disastro ecologico che si va realizzando, come si legge ne *L'idrometra*, che si rifà a un piccolo insetto acquatico. Quelle presenti nella poesia sono immagini minime di un mondo andato in frantumi, ridotto a deserto in cui anche l'uomo è scomparso, presagio apocalittico della fine del mondo, della storia in acque nere di un eterno silenzio:

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte.

Il mondo delle sembianze
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all'acqua, incerta
e lucida, il cui velo nero
nessun idrometra più
pattinerà – nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intero.¹⁷¹

Un mondo postumano in cui ogni prospettiva di vita è impensabile, la realizzazione di una catastrofe che giunge anche alla cancellazione della Natura. La speranza di ricostruzione del dopoguerra si sgretola. Si crea così un'idea di geografia pre-infernale presente anche in altre poesie, per esempio in *Tutto*, della sezione *Acciaio*, in cui i luoghi

¹⁷¹ Ivi, p. 291.

principali dell'umanità, dedicati all'educazione, alla religione, alla politica, scompaiono sotto le fiamme. I luoghi dell'antropologia poetica del giovane Caproni scompaiono. Qui però restano alcuni elementi naturali, cioè la rena e l'acqua – che «[...] specchia / lo squallore d'un grido / senza sorgente»¹⁷² – residui di un mondo perso, residui che testimoniano «una leopardiana indifferenza della natura nei confronti dei rovinosi esiti ai quali giunge l'umanità».¹⁷³ In questa sezione i ricordi della guerra servono a denunciare la tendenza dell'uomo alla distruzione. La progressiva dissolvenza del mondo come lo conosciamo sembra l'unico approdo delle scelte dell'uomo.

Le città amate sono ormai solo un ricordo, cementificate dall'insensibilità della massa, come si legge in *Arpeggio*: «Il cuore della città / è morto, la folla passa / e schiaccia – è buia massa / compatta, è cecità...».¹⁷⁴ La massa è murata in un individualismo egoistico che ha portato alla progressiva scomparsa della realtà precedente. Controparte delle città affollate di masse alienate è il processo di spopolamento delle montagne divenuto preoccupante soprattutto a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, argomento della sezione *Tema con variazioni*. Successivamente allo spopolamento la Natura ritorna a essere dominante, ma ormai priva di rimandi, come in *Dopo la notizia*:

Il vento... È rimasto il vento.
Un vento lasco, raso terra, e il foglio
(*quel* foglio di giornale) che il vento
muove su e giù sul grigio
dell'asfalto. [...]
[...] Il vento
e il grigio delle saracinesche

¹⁷² Ivi, p. 312.

¹⁷³ FRANCESCA VALDINOCI, *Giorgio Caproni: un itinerario fra terra e storia nel paese guasto*, in *Ecopoetry. Poesia del degrado ambientale*, «Semicerchio», LVIII-LIX, 01-02-2018, p. 25.

¹⁷⁴ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 358.

abbassate. Il grigio
del vento sull'asfalto. E il vuoto.¹⁷⁵

Quel foglio di giornale è l'ultimo residuo di un'umanità che c'è stata ma ora è scomparsa. Un'ultima presenza, però, è rimasta: un anziano signore che medita sulla possibilità di andarsene, ma la Terra lo chiama a sé: «[...] Resto. / Mi lega l'erba. Il bosco. / Il fiume. Anche se il fiume è appena / un rumore ed un fresco / dietro le foglie».¹⁷⁶ Questo luogo, che si può identificare nell'Alta Val Trebbia, è anche la sede di un tempo diverso, il tempo della Natura che si oppone al tempo della città e permette ancora all'uomo di avere una sua identità, di non essere murato, come si legge in *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*:

Mi sento
perso nel tempo.

Fuori
del tempo, forse.

Ma sono
con me stesso. Non voglio
lasciar me stesso – uscire
da me stesso [...]

Il trifoglio
della città è troppo
fitto. Io son già cieco.
Ma qui vedo. Parlo.
Qui dialogo. Io
qui mi rispondo e ho il mio
interlocutore. Non voglio
murarlo nel silenzio sordo

¹⁷⁵ Ivi, p. 348.

¹⁷⁶ Ivi, p. 349.

d'un frastuono senz'ombra
d'anima. Di parole
senza più anima.¹⁷⁷

Questa è l'unica possibilità di opporsi all'inautenticità della città, tema della sezione *Lilliput e Andantino*.

Tuttavia, pensare al ritorno di una Natura primigenia è pura utopia, poiché si è ibridata con gli scarti dell'azione umana, come il «[...] mare / d'alluminio – col morto / fumo della ciminiera / della cisterna, nel lampo / fermo che fermo scuoteva / la lamiera [...]»¹⁷⁸ o come

La luce sempre più dura,
più impura. La luce che vuota
e cieca, s'è fatta paura
e alluminio, qua
dove nel trionfo rigoglio
bottegaio, la città
sputa in faccia il suo Orgoglio
e la sua Dismisura.¹⁷⁹

Nonostante la certezza nel nulla, nella presenza distruttiva e vana dell'uomo e della labilità delle sue testimonianze, Caproni non rinuncia a credere ancora nella poesia e in una sua possibile funzione di guida.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 350-351.

¹⁷⁸ Ivi, p. 302.

¹⁷⁹ Ivi, p. 357.

III.5. Oltre il limite non c'è nulla, nemmeno il “nulla”

Il mondo ormai ridotto a deserto con presagi apocalittici è presente anche nella raccolta successiva, *Il franco cacciatore* del 1982. L'io poetico si trova ancora davanti quel muro che sembra non oltrepassabile e la speranza in una Natura salvifica rispetto agli orrori della Storia sembra rimanere di nuovo frustrata: «La storia è un mostro che vanamente si cerca di scacciare, arginare. [...] L'accecante luce apocalittica che illumina le pagine del *Franco cacciatore* preclude la facile speranza di una palingenesi». ¹⁸⁰ Il rumore della Storia è assordante e sovrasta quello della Natura in *Albàro*:

[...]

Se almeno
questo fosse il rumore
del mare...

Non
lo sopporto più il rumore
della storia...

Vento
afono...

Glissando...

Sparire
come il giorno che muore
dietro i vetri...

Il mare...
Il mare in luogo della storia...

Oh, amore. ¹⁸¹

Natura quindi come antistoria, anche se non può tornare integra come nei ricordi d'infanzia, poiché ormai sbiadita e troppo inquinata. La speranza di ricostruzione non è

¹⁸⁰ G. LEONELLI, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, cit., p. 130.

¹⁸¹ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., pp. 467-468.

facile da trovare, ma non è impossibile, per cui si possono intravedere barlumi di fiducia in *Palingenesi*:

Resteremo in pochi.
Raccatteremo le pietre
e ricominceremo.

A voi,
portare ora a finimento
distruzione e abominio.

Saremo nuovi.
Non saremo noi.
Saremo altri, e punto
per punto riedificheremo
il guasto che ora imputiamo a voi.¹⁸²

Nella produzione poetica caproniana, però, questa possibilità di rinascita si trasformerà lentamente in una nuova caduta, fino ad arrivare al componimento *Versicoli quasi ecologici* contenuto in *Res amissa*.

La raccolta *Il franco cacciatore* si incentra sulla *quête* di un personaggio *in-absentia*, nominato “Lui”, che essenzialmente è la figura di Dio, da parte di molti personaggi minori, tra cui il cacciatore:

Quella che soprattutto m’interessa è la figura del cacciatore, [...] vista – come già la figura del viaggiatore – in veste di cercatore. Cercatore di che? Di dio? Della verità? Di ciò che sta dietro il fenomeno ed oltre l’ultimo confine cui può giungere la ragione? Della propria o dell’altrui identità? Una domanda vale l’altra, e forse si tratta

¹⁸² Ivi, p. 489.

solo di ricerca per amor di ricerca.¹⁸³

La caccia ha come obiettivo l'uccisione di Dio, perché soltanto uccidendolo si avrà la prova della sua esistenza (*Ribattuta*):

*Il guardacaccia,
con un sorriso ironico:*

– Cacciatore, la preda
che cerchi, io mai la vidi.

*Il cacciatore,
imbracciando il fucile:*

– Zitto. Dio esiste soltanto
nell'attimo in cui lo uccidi.¹⁸⁴

Tuttavia, molto spesso si perde di vista l'obiettivo da centrare fino ad arrivare a ruoli ribaltati tra inseguito e inseguitore, tra perseguitato e persecutore, come in *Geometria*. Si è quindi alla fine davanti a se stessi e alla possibilità di costruire un'identità integra soltanto con l'autodistruzione.

La ricerca avviene nelle terre di confine, nelle periferie, nei borghi remoti, nei «luoghi / non giurisdizionali» di *L'ultimo borgo*, davanti a cui si fa esperienza dei limiti della ragione. Allora almeno in questi luoghi si può fare esperienza della solitudine e della Natura, quando questa, appunto, non è sovrastata dal rumore della Storia, quando

¹⁸³ SALVATORE GALEONE, *Giorgio Caproni, il senso della vita secondo il poeta*, 22/01/2023, <https://libreriamo.it/frasi/senso-vita-frase-giorgio-caproni-poeta/> (data di ultima consultazione 20/02/2024).

¹⁸⁴ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 400.

Hiroshima non sovrasta la memoria idillica di Alcina (*Träumerei*). Come afferma Roberto Galaverni,

Proprio sul punto di dileguarsi, i luoghi e più ancora il senso del luogo e della residenza non sono forse mai stati in Caproni così nitidi, inequivocabili, necessari. Talvolta affiora perfino una reticenza nel constatare l'abbandono, quasi che la nuda presenza delle cose possa sempre affermarsi al di là di ogni avanzamento della riflessione negativa. [...] scrive ad esempio Caproni in *Altro inserto*, una prosa incantevole del *Franco cacciatore*: «Per quanto tu ragioni, c'è sempre un topo – un fiore – a scombinare la logica. Direi che tutto nel tuo ragionamento è perfetto, se non avessi davanti questo prato di trifoglio. E sarei anche d'accordo con te, se nella mente non mi bruciasse (se non mi bruciasse la mente – con dolcezza) quest'odore di tannino che viene dalla segheria sotto la pioggia». Poi anche queste appercezioni elementari, e con quelle l'immagine di una patria possibile, tanto nel prima che nel dopo, finiranno per scomparire dall'orizzonte ormai deserto della poesia caproniana [...].¹⁸⁵

La difficoltà di comprendere davvero la realtà è un tutt'uno con la consapevolezza dell'inadeguatezza della parola per descrivere l'essenza del mondo e delle cose: «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. // Come la nebbia gli alberi, / il fiume: il traghetto».¹⁸⁶ Per questo gli spazi bianchi si amplificano sempre di più, le parole risultano isolate e distanti, il vuoto acquista sempre più spazio, così anche come la topografia caproniana vive solo di relitti e piccoli spazi residui. Tutto va verso la scomparsa e quindi nella poesia si iscrive anche il senso della morte, che è immanente, è intermundia, è già in quei luoghi di confine, perché oltre il limite non c'è nulla, nemmeno il “nulla”, anticipando le parole presenti in una poesia del *Conte di Kevenhüller, Pensatina dell'antimetafisicamente*:

«Un'idea mi frulla,

¹⁸⁵ ROBERTO GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi Editore, 2002, p. 51.

¹⁸⁶ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 460.

scema come una rosa.
Dopo di noi non c'è nulla.
Nemmeno il nulla,
che già sarebbe qualcosa». ¹⁸⁷

Il pensiero di Caproni, però, si sviluppa tramite ribaltamenti e contraddizioni, per cui la presenza si ha proprio dove c'è un'assenza. Non a caso nella poesia successiva a quella riportata sopra, ecco *Pronta replica, o ripetizione (e conferma)*:

«E allora, sai che ti dico?
Che proprio dove non c'è nulla
– nemmeno il dove – c'è Dio». ¹⁸⁸

Quindi se vi è solo un sommarsi del nulla, ne *Il franco cacciatore* si elimina di fatto anche un vero e proprio confine tra al di qua e aldilà e perciò l'universo, «[...] oltre ad essere indifferente alla presunzione antropocentrica, nega all'uomo qualsiasi via di fuga o possibilità di salvezza [...]». ¹⁸⁹

Il Conte di Kevenhüller è l'ultima raccolta pubblicata in vita dall'autore, uscita nel 1986, ed è costruita come un libretto musicale. La ragione dell'accostamento della poesia caproniana alla musica si deve all'impossibilità del linguaggio di afferrare l'essenza della realtà, mentre la musica si sviluppa come un pensiero puro che si esprime senza parole corrotte. Allora il poeta cerca di restituire nella poesia quella musicalità capace di trasmettere in modo diretto le emozioni, attraverso un lessico sempre più ridotto e limitato e la dilatazione del silenzio. Per Caproni la musica era stata una vera e propria passione fin dagli anni dell'adolescenza, sviluppando una particolare sensibilità grazie all'influenza del

¹⁸⁷ Ivi, p. 675.

¹⁸⁸ Ivi, p. 676.

¹⁸⁹ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., p. 109.

padre, suonatore di violino e mandolino. Seguendo le orme paterne, anche il poeta aveva preso lezioni di violino e di composizione pochi anni dopo il suo arrivo a Genova, per poi nel 1937 entrare a far parte dell'orchestra sinfonica della RAI di Torino. Dopo il primo concerto da solista, il timore di esibirsi davanti a un ampio pubblico lo fece desistere dall'intraprendere effettivamente quella professione. Per questo iniziò a dedicarsi completamente all'insegnamento e alla stesura in versi. L'amore per l'arte musicale continua comunque a influenzare la sua scrittura: «Sarà per la passione musicale che mio padre mi ha inculcato, ma il mio ideale è quello di scrivere sul pentagramma».¹⁹⁰

Il titolo si rifà, spiega Caproni, a un personaggio realmente esistito, ma non è lui il protagonista, egli è solo il firmatario di un avviso, «14 Luglio 1792», posto ad apertura della raccolta, in cui esorta la popolazione a una caccia contro una feroce Bestia. Essa è il personaggio principale, che razza le popolazioni e i campi del Nord Italia e che in realtà è simbolo del Male, soprattutto di quel «Male che l'uomo stesso, quasi per vocazione al suicidio, si fabbrica con le proprie mani, distruggendo la natura e diffondendo nubi tossiche o radioattive più micidiali [...]»,¹⁹¹ a meno che il Male non sia l'uomo stesso. Alla maniera dei libretti per musica, all'inizio viene indicato il fondale della storia, il luogo dell'azione e i personaggi. L'ambientazione settecentesca fa riferimento al *Flauto magico* di Mozart, i cui personaggi sono richiamati in poesie come *La frana*, *Il serpente* e *Riferimento*. Prima di questi, anche prima dell'*Avviso*, è posto un *Avvertimento*, che dà la notizia dell'uccisione del direttore d'orchestra, in realtà allegoria di Dio e della guida. Come i musicisti si devono affidare allo spartito, trascrizione astratta, così anche il poeta può solo affidarsi a quelle parole che non riescono a restituire pienamente la realtà. Alla

¹⁹⁰ MICHELA ZOMPETTA, «Oltre la parola»: la scrittura sul «pentagramma» dell'ultimo Caproni, in «*Povere mie parole*»: la poesia di Giorgio Caproni, «Mosaico italiano», anno XIII, n. 128, novembre 2014, p. 14.

¹⁹¹ B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., p. 137.

luce di ciò possono essere rivisti i temi già trattati nelle raccolte precedenti. Così anche la Bestia è qualcosa di indeterminato, ambiguo e la caccia rappresenta la tensione verso l'incomprensibile. Se ne *Il muro della terra* il tema prevalente era il limite della ragione, ne *Il conte di Kevenhüller* è la frana della ragione. Tra le molte facce che può avere la Bestia, allora, diventa anche linguaggio, il nome che annulla l'essenza, così in *L'ora*:

... È l'ora...

L'ora della Bestia...

Prima

di nominarla, spara!

Spara prima che sparisca
nel suo nome.

Tira

– a zero! – nel vento irto che ara
l'erba nera...

Spara!

Non cercare la mira.

Spara! Spara!! Spara!!!¹⁹²

La Natura ormai è piegata alla ragione strumentale, il paesaggio diviene alluvionato e l'abbondante pioggia crea una frana, «La frana della ragione»¹⁹³ (*La frana*). Allora il Male dell'uomo, il Male dell'epoca attuale è anche quello di non aver Paura: «[...] Paura / –

¹⁹² G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 555.

¹⁹³ Ivi, p. 554.

piuttosto – del mio non aver paura, / io, perso nella Foresta»¹⁹⁴ (*Tra parentesi*). Esplicativa è una delle dichiarazioni testamentarie di Caproni: «Basterebbe rendersi conto seriamente dei pericoli che ci sovrastano. Basterebbe (e lo dico in più d'un punto del libro) averne seriamente paura. Allora sì che si correrebbe seriamente ai ripari».¹⁹⁵ Fino a considerare il paragone di Valerio Magrelli in *Felis nebulosa* tra la Bestia e una prefigurazione dell'incombente nube di Chernobyl.

Nonostante tutto, la caccia alla Bestia permette a Caproni di trattare delle molte cose che «[...] 'al di qua' del nulla valgono la pena di essere vissute, se non altro per scriverne in versi».¹⁹⁶ Ci si rifugia allora nella dimensione del “poco” ed esplicativa è la poesia *La piccola cordigliera o: I transfughi*, in cui il poeta contrappone il freddo della storia al freddo autentico della Natura di quei luoghi – al contrario delle città – in cui è ancora possibile vivere in modo autentico e circondati da affetti e sentimento di solidarietà. Richiama quindi in parte la “social catena” di Leopardi, come ultimo appiglio in questo mondo:

[...]

Fa freddo, è vero.

Copre i muri il salnitro,

e non sempre il camino

basta.

Ma basta

a tenerci su, all'osteria,

l'antico mezzolitro

fra gente di buona compagnia.

¹⁹⁴ Ivi, p. 565.

¹⁹⁵ B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., p. 141.

¹⁹⁶ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., p. 134.

Viviamo di poco.

Al fuoco
della *bêtise*, preferiamo
battere – invisibilmente – i denti.

.....

Lasciateci qua. Contenti.¹⁹⁷

Primo fra tutti gli affetti è quello di Rina, sua moglie, a cui dedica la poesia iniziale e quella finale della sezione *Galanterie*. In *Laudetta* Caproni esprime, così, come grazie a lei può esistere ancora uno spiraglio di speranza: «Per lei, / e solo grazie a lei, esiste / dunque uno spiraglio ancora / di qua d’ogni inerte speranza?...».¹⁹⁸ Questo messaggio è presente anche nella raccolta *Res Amissa*, edita nel 1991, a più di un anno dalla scomparsa del poeta livornese, nei componimenti *A Rina, I e II*: «Se il mondo prende colore / e vita, lo devo a te, amore...».¹⁹⁹ Sia Rina che il verde della Natura, perciò, svolgono per il poeta un ruolo salvifico e consolatorio, antidoti alla nebbia e alla mancanza di senso.

III.6. Alla ricerca del Bene perduto

Res Amissa è la raccolta postuma di Giorgio Caproni. Il testo è stato curato da Giorgio Agamben a partire da alcuni manoscritti su cui il poeta stava lavorando prima della morte. Il titolo fa riferimento a un’espressione latina che letteralmente significa “cosa perduta” e il poeta con questa vuole indicare un dono prezioso custodito e riposto

¹⁹⁷ G. CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., pp. 666-667.

¹⁹⁸ Ivi, p. 646.

¹⁹⁹ Ivi, p. 911.

gelosamente, di cui alla fine non si conosce più la collocazione. Ciò viene anche spiegato da due componimenti della raccolta: *Generalizzando*, nella sezione *Allegretto con brio* e *Res Amissa*, dell'omonima sezione. Nella "Terra guasta" del presente, in cui ogni ragione è franata, l'unica ipotesi di salvezza risiede negli uomini che hanno una salda fede. Quindi se il tema de *Il Conte di Kevenhüller* era la caccia al Male, in *Res Amissa* vi è la caccia al Bene perduto: «Un Bene del tutto lasciato *ad libitum* del lettore, magari identificabile [...] Con la Grazia o con chissà che altra Cosa del genere».²⁰⁰ Il Bene tuttavia deve rimanere perso, perché anche «ogni ritrovamento / – sempre – è una perdita»²⁰¹ (*L'ignaro*). Quindi alla fine il Male si era rivelato incatturabile e ora il Bene irrecuperabile o addirittura inammissibile:

La tesi di Caproni è una specie di pelagianesimo spinto all'estremo: la Grazia è un dono così profondamente infuso nella natura umana, che le resta per sempre inconoscibile, è sempre già «*res amissa*», sempre già inappropriabile. Inammissibile, perché già sempre perduto, e perduto a forza di essere – come la vita, come, appunto, una natura – troppo intimamente posseduto, troppo «gelosamente (irrecuperabilmente) riposto».²⁰²

Nello scenario contemporaneo le città diventano carceri (*Domanda e risposta*), mentre la Natura è sempre più in pericolo, come per esempio in *Guardando un orto in Liguria*. L'orto-giardino che il poeta descrive è uno spazio fiorito che desta stupore per l'intensità dei colori che sprigiona. I fiori diventano quasi sassi scagliati contro gli occhi, pressoché un'aggressione visiva, fino a trasformarsi in aerei da guerra. Da questa ascesa la loro caduta:

²⁰⁰ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., p. 141.

²⁰¹ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 781.

²⁰² GIORGIO AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in G. CAPRONI, *Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991, p. 10.

(In guardia...

Basterà che li tocchi
una voce, e il gelo
ne coprirà all'istante
la vampa – farà di cenere il cielo...) ²⁰³

Caproni rappresenta la Natura nella sua vivacità ma anche nella sua fragilità. La Cosa perduta si può quindi identificare anche con la Natura o più specificamente con il rapporto dell'uomo con la Natura, rapporto che scemando lascia dietro di sé un paesaggio sempre più logoro. L'unica possibilità di salvezza per l'ambiente sembra che sia la scomparsa del genere umano, messaggio contenuto nella poesia più famosa di questa raccolta, *Versicoli quasi ecologici*:

Non uccidete il mare,
la libellula, il vento.
Non soffocate il lamento
(il canto!) del lamantino.
Il galagone, il pino:
anche di questo è fatto
l'uomo. E chi per profitto vile
fulmina un pesce, un fiume,
non fatelo cavaliere
del lavoro. L'amore
finisce dove finisce l'erba
e l'acqua muore. Dove
sparendo la foresta
e l'aria verde, chi resta
sospira nel sempre più vasto
paese guasto: «Come

²⁰³ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 863.

potrebbe tornare a esser bella,
scomparso l'uomo, la terra».²⁰⁴

La poesia vuole ricordare agli uomini che anche loro sono parte della Natura, quindi un danno a questa rappresenta una violenza anche contro se stessi. Caproni così condanna la società contemporanea che trova la sua logica di base nel profitto e allontana quel sentimento d'amore su cui si dovrebbe fondare la salvezza del Mondo e delle sue specie.

Nel sintagma «paese guasto» vi sono echi danteschi (*Inferno* XIV, 94: «In mezzo mar siede un paese guasto»²⁰⁵), ma ancora più pertinenti echi eliotiani. Giorgio Caproni denuncia i potenti spinti solo dal profitto, al centro anche di altre poesie della stessa sezione come *Show* o *Lorsignori*, che porta via l'amore per una Terra sempre più dimenticata. Nella poesia *A certuni* l'autore rinuncia a tenere il passo con la Storia, andando contro le esortazioni dei politicanti a seguire il progresso senza arresti. Inoltre, il poeta livornese rifiuta anche ogni forma di avvenirismo e utopia, poiché, come esplicita in *Anarchiche*, il futuro per lui si annulla nel vuoto, in un deserto post nucleare. Le poesie «anarchiche» quindi auspicano a far cessare quel potere che ha ridotto la terra a un paese guasto.

Da una speranza di ricostruzione attraverso un “noi” della raccolta precedente, Giorgio Caproni passa a una disperazione senza possibilità di salvezza di un “io”. Come spiega Simona Morando:

Se *Palingenesi* nel *Franco cacciatore* confidava in un *noi* capace di ricostruire pietra su pietra dopo il passaggio dei barbari distruttori, e se i celeberrimi versi de *La piccola cordigliera, o: i transfughi* affidavano a un *noi* solidale la trincea in cui ci

²⁰⁴ Ivi, p. 788.

²⁰⁵ D. ALIGHIERI, *Tutte le opere*, cit., p. 114.

ritraeva dal «fuoco / della *bêtise*» e delle città ferite dalle «sparatorie» del terrorismo, preferendo battere i denti al freddo di una «località negletta dell'Alta Val Trebbia», all'insegna di una resistenza residuale, credo invece che le *Anarchiche* radicalizzino la voce disperata del singolo [...].²⁰⁶

In generale, il poeta si scaglia perentoriamente contro la razza umana:

A differenza di altri poeti (ad esempio Zanzotto), Caproni non percorre le strade impervie del recupero di un contatto con la frantumata natura del dopoguerra e, d'altro canto, nemmeno pensa che la natura sia maligna come quella leopardiana: anzi, rispetto a Leopardi il rapporto con la natura si inverte e a divenire «matrigna» e «rea» è l'umanità stessa.²⁰⁷

Si possono riscontrare alcune affinità tra questo componimento di Caproni e l'ultimo capitolo de *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo (1861-1928): l'uomo ha distrutto l'ambiente con le sue sciagurate azioni e allora la sola possibilità di salvezza è la scomparsa dell'umanità, anche se per il poeta «[...] il motivo finale della sparizione del genere umano può essere messo in relazione con la rarefazione del soggetto e l'evaporazione dei contesti [...]».²⁰⁸

Il messaggio di Caproni, comunque, punta a una presa di coscienza collettiva nei confronti del tema ecologico, perseguendo quella che per lui è la funzione sociale e civile della poesia:

quando uno legge un poeta, in fondo non fa che legger se stesso. Quel poeta ha raggiunto nel profondo di se stesso una verità che vale per tutti, e che già, come la

²⁰⁶ SIMONA MORANDO, *Indignazione. Le Anarchiche di Res amissa*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a cura di Luigi Surdich e Stefano Verdino, Novara, Interlinea, 2012, p. 99.

²⁰⁷ MATTIA BETTONI, *Incursioni paesaggistiche. Quattro poesie di Giorgio Caproni*, in «Cenobio», LXVII (3), luglio-settembre 2019, p. 48.

²⁰⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, cit., pp. 182-183.

Bella addormentata nel bosco, sonnecchiava in tutti, in attesa del Principe capace di svegliarla [...] perché in quella profondissima zona del suo *io*, è il *noi*: un io che, dalla singolarità, passa immediatamente alla pluralità.

La funzione sociale – civile – della poesia, sta, o dovrebbe stare, appunto in questo.²⁰⁹

Così qui questa funzione della poesia punta a una Natura che va vissuta e custodita amorevolmente, del resto la parola “ecologia” deriva dal termine greco *οἶκος*, che significa “casa”.

²⁰⁹ ROSARIO VITALE, *L'impronta ecologica nella poesia di Giorgio Caproni*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020, p. 18.

CAPITOLO QUARTO

ANDREA ZANZOTTO: DA PIEVE DI SOLIGO AL MONDO

«Bisogna capire che salvare il paesaggio della propria terra è salvarne l'anima e quella di chi l'abita».²¹⁰

IV.1. Il poeta dell'Antropocene

Il pensiero di Andrea Zanzotto (1921-2011), al pari delle inferenze dedotte dall'analogia tra genere poetico e "Terzo paesaggio", mostra una particolare fiducia nel ruolo della poesia. Per il poeta essa è il fondamento del mondo e dell'uomo, il nostro vero *Umwelt*. La sua convinzione è 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».²¹¹ È appunto al futuro che si rivolge, come aveva già specificato nel 1980: «Alcuni pensano che la poesia possa essere una forma di intervento politico; io non lo credo, almeno nella forma diretta, immediata. Nei tempi lunghi, sì».²¹²

Il tema privilegiato di Andrea Zanzotto e fonte di ispirazione primaria è il paesaggio, che si accosta a considerazioni psichiche e linguistiche. Anche se «c'è forse più *non*-paesaggio che paesaggio nella poesia di Zanzotto, poiché alla pacificazione della quiete

²¹⁰ ANDREA ZANZOTTO, *Architettura e urbanistica informali*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 70.

²¹¹ A. ZANZOTTO, *Sarà (stata) natura?*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 153.

²¹² ANDREA CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Bari-Roma, Laterza, 2021, p. 23.

goduta nel paesaggio-riparo subentra spesso l'ansia dell'inafferrabile, causata dal senso di un grande "vuoto originario" che si avverte dietro ciò che è visibile». ²¹³

Attraverso la sua scrittura si segue un cambiamento non solo dell'io poetico, ma anche del mondo circostante. La cospicua produzione del poeta, che abbraccia un periodo che va dal 1951 al 2011, registra e denuncia le metamorfosi di un paesaggio sempre più industrializzato e in sfacelo, che conduce alla crisi dell'intero ecosistema. La sua produzione è sempre sospesa tra nido e non luogo, arcadia e apocalisse, quest'ultima causata dagli ideali di progresso di un *homo oeconomicus*. Partendo da un'idea armoniosa del rapporto tra uomo e Natura, in cui un «"giusto" antropocentrismo» ²¹⁴ può valorizzare e accrescere spiritualmente la Natura, fino a condurre alla piena realizzazione di potenzialità del paesaggio originario, questa presto si rivela un'utopia davanti ai soprusi dell'antropocentrismo contemporaneo:

L'insediamento coerente con l'ambiente potrebbe coincidere insomma, anche per Zanzotto, con ciò che Heidegger chiamava, con terminologia vagamente iniziatica, «Quadratura»: una condizione che si realizza in un luogo favorevole all'incontro tra divini e umani, tra cielo e terra. [...] Ma l'intervento umano sconsiderato e non legato ad altri criteri che non siano speculativi o dettati da un'estetica privata e distorta può invece sovvertire o cancellare il senso del luogo e dare origine a un caos che presto si riflette in disagio interiore, che coinvolge gli individui e la comunità. ²¹⁵

Il poeta mostra sia la deturpazione infernale, sia sprazzi di speranza data dalla crescita ostinata della Natura e prega il pianeta-Münchhausen affinché si salvi. Definito da

²¹³ MATTEO GIANCOTTI, *Radici, eradicazioni*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 10.

²¹⁴ L'idea del giusto antropocentrismo è espressa in *Ragioni di una fedeltà* in questi termini: «Il paesaggio viene dunque ad animarsi e a meglio splendere nel lavoro umano che vi opera, perché al di sotto della sua apparente insignificanza esistevano elementi che un "giusto" antropocentrismo ha fatto risaltare» (A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 70).

²¹⁵ M. GIANCOTTI, *Radici, eradicazioni*, cit., pp. 14-15.

Sara Massafra “il poeta dell’Antropocene”, è uno dei pionieri della corrente ecologica nel panorama della letteratura italiana. Egli non si abbandona al catastrofismo, ma crea una forma di resistenza attraverso la sua poesia, percepita come terapia e modalità di intervento su una realtà che va verso la sua autodistruzione.

Zanzotto, inoltre, non si sottrae ad accorate prese di posizione pubbliche in difesa dell’ambiente, partendo dalla *Heimat* solighese fino ad arrivare a una prospettiva globale. La sua però, più che *Ecopoetry* è una *Land Poetry*, perché «con la terra non si pone in contrasto polemico né in edenica fusione, ma in semplice coappartenenza: *manufatto nervoso ed ematico di geologia, artificiosa terra-carne*». ²¹⁶

IV.2. Il primo paesaggio di Zanzotto: paradiso-restrizione

Andrea Zanzotto nasce il 10 ottobre 1921 a Pieve di Soligo, la patria-*heimat* in cui il poeta sceglierà di restare, eccetto brevi fughe, fino alla sua morte, anche perché il poeta riesce a esercitare il suo mestiere soltanto in quel lembo di mondo: «Ho una geografia di spaventosa precisione. Partendo da Quartier di Piave dove abito, se mi sposto di pochi chilometri non riesco più a pensare una poesia. Posso arrivare fino all’orlo delle colline asolane, ma Asolo è escluso». ²¹⁷

Il suo paese natale resta sempre il protagonista della sua opera: «Il percorso di Zanzotto è una spirale. Per quanto la curva si allarghi fino a comprendere l’universo mondo, ogni suo punto è in rapporto costante con l’origine, con un luogo – Pieve di Soligo – e con un libro – *Dietro il paesaggio*». ²¹⁸

²¹⁶ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 45.

²¹⁷ Ivi, p. 62.

²¹⁸ STEFANO DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in ANDREA ZANZOTTO, *Tutte le*
127

La famiglia, poco dopo la sua nascita, si trasferisce in una casa nella centrale via Cal Santa, vicino alla nonna paterna. La dimora nel tempo si riempie di affreschi e pitture realizzate dal padre Giovanni Zanzotto, pittore e decoratore. Particolarmente impressa nella mente del poeta resta la scena dipinta nella sua camera, una fascia continua di immagini campestri, adornata in un angolo da un piccolo Andrea Zanzotto in costume da principino. Riguardo alla sua immagine dipinta, Zanzotto racconta a Pasolini le sue sensazioni:

[...] Come se mi fossi trovato in una specie di regno mio, dentro al quale io ero un po' imbalsamato. E questo mio regno, a un certo punto della mia vita, per varie ragioni, è diventato una specie di handicap. Il paesaggio stesso è diventato una specie di handicap che, tuttora, riesco con difficoltà a scuotermi di dosso.²¹⁹

Il periodo dell'infanzia resta sempre centrale nella riflessione zanzottiana, rappresentato come un verde luogo paradisiaco, ma anche con improvvise infiltrazioni dei primi malesseri e angosce che perseguirono l'adulto per tutta la vita. La fascia paradisiaca era immersiva, rivestendo tutte le quattro pareti della stanza. Il termine "Paradiso" deriva originariamente dalla voce iranica "pairidaēza", composta da *pairi-*, intorno, e *-daēza*, muro, e indica uno spazio circoscritto, senza vie di fuga. Quindi si delinea con il paesaggio un rapporto che oscilla tra rifugio e trappola. Ciò è esemplificato in un componimento presente nella seconda sezione, per molti aspetti tipico della raccolta, *A foglia ed a gemma*:

A foglia ed a gemma si schiudono
tra le tue mani le carte del gioco,

poesie, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, p. IX.

²¹⁹ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 131.

i papaveri qui fanno folla
per te dagli ovili e dal monte;

[...]

che la spiga è la moneta
è il pegno della tua casa,
che la spiga di mezzodì
già s'insinua nel tuo gioco.

[...]

Sul libro aperto della primavera
figura mezzodì per sempre,
è dipinto ch'io viva nell'isola,
nell'oceano, ch'io viva nell'amore

d'una luna che s'oppono al mondo.²²⁰

Il paesaggio esterno si insinua dentro la casa, in cui viene irrigidito in un'immagine immobile dal tempo cristallizzato. Altrettanto emblematica è la poesia intitolata *Ormai*, soprattutto i due versi finali: «Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / qui volgere le spalle».²²¹

Nella raccolta d'esordio di Zanzotto, *Dietro il paesaggio* del 1951, il paesaggio, insieme alla lingua letteraria, è rifugio rispetto all'esperienza della guerra, la cui scarsa presenza denuncia un tentativo di rimozione. Lo afferma lo stesso Zanzotto in un intervento successivo, del 1981:

Nei miei primi libri, io avevo addirittura cancellato la presenza umana, per una

²²⁰ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 44.

²²¹ Ivi, p. 12.

sorta di «fastidio» causato dagli eventi storici; volevo solo parlare di paesaggi, ritornare a una natura in cui l'uomo non avesse operato. Era un riflesso psicologico alla devastazione della guerra. Non avrei potuto più guardare le colline che mi erano familiari come qualcosa di bello e di dolce, sapendo che là erano stati massacrati tanti ragazzi innocenti.²²²

Il poeta descrive un paesaggio armonizzato che rappresenta un valore positivo, animato da una volontà di liberazione, protetto dalla disgregazione e dalla presenza umana. Per Zanzotto ricordare tutto rende arduo un nuovo inizio.

Il paesaggio così si pone come entità altra dal soggetto, quasi inerte, che si può vivificare verbalmente: «celeste dono del silenzio è il mondo»,²²³ si legge in *Equinoziale*. Le parole “silenzio” e “silenzi” sono presenti in molte poesie della raccolta e indicano lo iato presente tra l'io, nel suo aspetto linguistico e mentale, e il mondo naturale. Il silenzio è la «connotazione autoreferenziale di una natura che vuole conservare la propria assolutezza di cosmos protetto dal caos»,²²⁴ inteso anche come guerra. Andrea Zanzotto, inizialmente esonerato dalla chiamata alle armi per insufficienza toracica e l'asma allergica di cui soffrirà per tutta la vita, nel 1922 viene richiamato per un periodo di addestramento ad Ascoli Piceno che non riuscì a completare. Dopo l'8 settembre aderisce a una formazione partigiana guidata da Antonio Adami e assume compiti diversi, come fare propaganda con volantini e testi scritti. Durante rappresaglie tedesche assiste alla morte di amici e compagni, ma lui riesce a salvarsi grazie ai campi di granoturco, rifugiandosi dietro la Natura. Invece dentro il paesaggio, vicino casa, aveva nascosto una valigetta contenente le sue carte, recuperate dopo la Liberazione. Alcuni versi lì custoditi confluiscono nel suo

²²² A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 155.

²²³ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 61.

²²⁴ NIVA LORENZINI, *Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Aspasia, 2008, p. 123.

libro di esordio, definito dai critici l'“Arcadia di Zanzotto”, che comprende liriche scritte tra il 1940 e il 1948.

Per l'autore il linguaggio non riesce a cogliere in termini esaustivi la Natura che si mostra nelle sembianze del paesaggio, così esso, insieme al soggetto, è costretto a passare “dietro”. Lo scopo è cercare di strappare il velo dell'apparenza, arrivando alle indicibili verità sottostanti. Questo perché, riprendendo la visione di Hölderlin, la Natura è un dio che trae in salvo:

Quando scrivevo *Dietro il paesaggio* avevo davanti la natura ancora bella e fiorente, l'abbandono alla natura era sempre alla madre. Sono andato avanti così, pur sapendo che c'erano testi leopardiani che dicevano il contrario: anche nel giardino c'è una lotta continua, e non c'è veramente niente di bello. Io avevo conservato una specie di piccola vena infantile [...].²²⁵

Tuttavia, Zanzotto oltre alla Natura crede nel principio salvifico della poesia rispetto all'imbarbarimento umano e alla storia. Tale aspetto si nota già nella prima poesia della raccolta, *Arse il motore*, che assume una valenza programmatica:

Arse il motore a lungo sulla via
il suo sangue selvaggio ed atterrò
fanciulli. Or basso trema all'agonia
del fiume verso i moli ed i mari.

Assetato di polvere e di fiamma
aspro cavallo s'impennò nella sera;
a insegne false, a svolte di paesi
giacque e tentò le crepe dell'abisso.

²²⁵ A. ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, nottetempo, 2007, pp. 50-51.

[...]

viaggiai solo in un pugno, in un seme
di morte, colpito da un dio.²²⁶

La prima parola è «Arse» che rimanda alla semantica del fuoco e della folgorazione, la quale si ricollega al finale «colpito da un dio». Si fa strada l'immagine della poesia come dono, dono celeste ma allo stesso tempo perverso perché può portare all'autodistruzione. Siccome l'ardere è riferito al motore, la silloge esplica la situazione della poesia nella modernità. Tuttavia, tra le righe, si può scorgere anche un riferimento agli orrori della guerra.

Nelle sue raccolte poetiche più mature però si fa strada una «[...] rinuncia a rintracciare una sicurezza che coincida con l'assimilazione della natura (della sua bellezza) [...]».²²⁷

Le poesie di *Dietro il paesaggio* sono ordinate seguendo una scansione stagionale. La prima sezione, *Atollo*, contiene un intero ciclo stagionale ed è la parte più cospicua della raccolta. La seconda sezione, *Sponda al sole*, passa dalla primavera all'autunno e i testi autunnali occupano completamente la terza sezione, *Dietro il paesaggio*. Il libro si chiude con la data del 31 dicembre, concedendo però all'inverno uno spazio marginale. Nonostante l'assenza dell'aspetto storico-umano, come visto in precedenza, nella seconda parte

[...] se non riappare l'umanità, fanno la loro comparsa i luoghi in cui storicamente quell'umanità s'è insediata, modificando la natura di quei luoghi *danno*

²²⁶ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 7.

²²⁷ DARIA CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2021, p. 82.

loro dei nomi: cominciano a splendere nei versi di Zanzotto, cioè, i protettivi toponimi – carissimi lari che di qui in avanti proteggeranno il poeta.²²⁸

Ai toponimi presenti in *Dietro il paesaggio* Zanzotto riserverà sempre una particolare fedeltà, facendoli tornare in tutto il *corpus* della sua produzione poetica. A luoghi reali si alternano quelli a metà tra semi-reale e semi-immaginario, come Rolle che diventa «Dolle» e Arfanta che diventa «Lorna». Questa pratica si può rifare al nume di Hölderlin, che accosta la rinominazione dei luoghi con l'indefinibile duplicità dell'essere.

Nelle raccolte successive ricorrono gli stessi temi:

Sullo sfondo di un paesaggio [...] già indagato nei suoi aspetti “patologici”, climatici e stagionali, si innestano i motivi tipici (l'acqua, la neve, la luna, gli astri, il freddo, il settentrione, la polvere, la sagra paesana, i lumi, ecc.) e una sensibilità ai colori (soprattutto l'oro, l'azzurro, il verde) che tende ad assolutizzarli fino a carpirne il peculiare, intimo, linguaggio.²²⁹

Quella predilezione verso l'essenza cangiante dei colori, il poeta l'aveva sviluppata già nei primi anni di vita, da quando guardava il padre dipingere *en plein air*. Proprio da quei momenti derivano le sue considerazioni sul «[...] paesaggio come luogo indefinibile in cui poteva apparire qualsiasi miracolo, soprattutto miracolo di colori. [...] quello che ci dà dell'infinita crescita e poi diminuzione e rinascita dei colori, in varie forme, negli stessi luoghi, moltiplicati magari ancora attraverso il sogno [...]».²³⁰

Attraverso le sezioni, il soggetto passa da una condizione schiacciata sul paesaggio, alla ricerca di un proprio alveo protettivo, all'accettazione dell'inglobamento dell'io in esso. *Sponda al sole* si configura come centrale, il momento più alto, poiché il poeta

²²⁸ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 157.

²²⁹ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. XIII.

²³⁰ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 126.

prende coscienza di se stesso riconoscendosi nel proprio habitat e instaurando con questo un rapporto di amore. La Natura va amata, estirpando l'egoismo tipico dell'uomo che lo allontana dal senso pieno dell'essere e dalla possibilità di vedere la realtà piena, la verità. Il paesaggio è visto infatti da Zanzotto come «eros della terra», nel senso di penetrazione: paesaggio, soggetto e Natura non sono autonomi gli uni rispetto agli altri. Per rappresentare questo rapporto, il poeta si avvale dell'immagine del baco da seta, che si crea un bozzolo che lo protegge ma che lo porta alla soffocazione a morte. Si ripresenta quell'oscillazione già vista tra protezione e trappola, infatti la figura del baco è presente anche nella poesia *Ormai*, già citata, nel verso: «[...] tranquillo baco di spinosi boschi [...]».²³¹ Zanzotto negli anni '50 progettava un prosimetro per raccontare una «piccola storia dei bachi e della seta»²³² e anche se questo non si realizzò ne resta traccia in *Dietro il paesaggio*, precisamente in *Serica*, cioè “fatto di seta”:

[...]

Ma il vostro sonno sazio
di cibo, così mi sostiene,
larve beate,
che la terra ieri diroccata
pesa di rose, esce il sole
dal bocciolo di neve,
vigore acquista ovunque
buona calma dell'azzurro.

[...] ²³³

²³¹ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 12.

²³² G. UNGARETTI, *Piccolo discorso al convegno di San Pellegrino sopra* *Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto*, in «L'Approdo», anno III, n. 3, settembre 1954, p. 59.

²³³ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 17.

Si nota la corrispondenza e la contraddizione con la situazione dell'uomo nella prosa *Il paesaggio come eros della terra*: «Ogni acquisizione culturale dipende appunto da questo dialogo ininterrotto tra uomo e natura, dialogo di madre con il proprio feto destinato in realtà a non uscire mai dall'alvo, nonostante gli sforzi compiuti dalla scienza in questa direzione [...]».²³⁴ La relazione tra psiche e paesaggio è espressa anche tramite la presenza in esergo alla seconda sezione di una citazione da *Die Heimat* di Hölderlin, «Voi sponde care, che m'educaste un giorno».

Hölderlin e Leopardi costituiscono i due numi sempre presenti nella scrittura di Zanzotto. Per quanto riguarda la fratellanza di pensiero con il poeta di Recanati, si può notare che «Qualunque sia la faglia di malignità che attraversa la natura, l'amore viene avanti, anche assumendo imprevedibili maschere, partecipa sempre della grazia della ginestra che si ostina a fiorire sopra il vulcano».²³⁵

Il nucleo linguistico di questa raccolta si pone tra ermetismo e simbolismo. *Dietro il paesaggio* si configura come un mosaico di citazioni, in cui ciascuna immagine include in sé un gioco di catene associative:

In un'occasione importante Zanzotto ha voluto distinguere la propria «oscurità» da quella di chi sottrae artificialmente il referente a fini 'esoterici', o di semplice reticenza (come gli Ermetici di Toscana ai quali, agli esordi, sin troppi erano vicino): la sua è «oscurità da eccesso, non da difetto». [...] il suo, più precisamente, è un «eccesso di convergenza»: cioè un sovrapporsi di rinvii sovrapposti (le famose *sovrimpressioni*), ciascuno dei quali fa capo a una filiera concettuale, oltre che stilistica, proveniente da luoghi diversissimi.²³⁶

²³⁴ ID., *Il paesaggio come eros della terra*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 34.

²³⁵ ID., *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 118.

²³⁶ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 13.

IV.3. Il sublime tramite la fitta rete di significanti

Se nel primo Zanzotto il paesaggio e la produzione letteraria potevano ancora costituire un rifugio dalla storia, la perdita di speranza e l'inizio della disillusione sono presenti a partire da *La Beltà* (1968): «[...] *La Beltà* come allusiva al francese *béance* (“il vuoto in cui si risolve la realtà”, secondo Stefano Agosti; ma *béance* può voler dire anche, e quasi al contrario, “apertura, lacerazione”) [...]».²³⁷

Le poesie della raccolta sono state composte approssimativamente durante il periodo del boom economico italiano. La nuova civiltà dei consumi, il mondo falsificato che si sta creando, corrode la possibilità di un'esistenza autentica. L'occasione di trovare la vera essenza dietro la maschera dell'immagine si dissolve, perché i tentativi di raggiungere un'entità si rivelano perdenti, poiché questa sfugge in una dimensione intangibile. Tale impossibilità si esplicita nella poesia iniziale della raccolta *La Beltà, Oltranza oltraggio*:

Salti saltabecchi friggendo puro-pura
nel vuoto spinto outré
ti fai più in là
intangibile – tutto sommato –
tutto sommato
tutto
sei più in là
ti vedo nel fondo della mia serachuscura
ti identifico tra i non i sic i sigh
ti disidentifico
solo no solo sì solo
piena di punte immite frigida
ti fai più in là
e sprofondi e strafai in te sempre più in te
fotti il campo

²³⁷ Ivi, p. 12.

decedi verso
nel tuo sprofondi
brilli feroce inconsutile nonnulla
l'esplosione l'eclatante e non si sente
nulla non si sente
no sei saltata più in là
ricca saltabecante là

L'oltraggio²³⁸

La Beltà è una delle tappe principali della riflessione di Zanzotto intorno alla disarticolazione del linguaggio poetico tradizionale. Il titolo, come esplicitato nelle stesse note da Zanzotto, riprende Dante, precisamente il *Paradiso*, XXXIII, v. 57: «e cede la memoria a tanto oltraggio».²³⁹ L'apparato delle note, mentre prima era limitato, diventa consistente proprio in questa raccolta, costituendo quasi un anti-libro che spesso complica, invece di semplificare, la possibilità di ricercare un senso. Continuando con i versi danteschi si mostra il tema della traduzione della passione del sogno nei termini del *logos*, che si rivela impossibile, poiché quelle sensazioni intime possono solo restare nel cuore. Ormai le strade che si prospettano sono il silenzio o l'utilizzo dello stesso linguaggio inautentico, trovando una forma di resistenza al suo interno.

Si passa dalla ricerca del significato all'esibizione dei significanti che possano suscitare affioramenti dall'inconscio del trauma rimosso, i «significati [...] nascono da segni irrelati, da grumi disordinati di sillabe, da balbettii e dal silenzio».²⁴⁰

L'armamentario delle figure foniche è portato all'incandescenza, organizzando direttamente la produzione del senso. Il procedimento dominante è l'allitterazione, che

²³⁸ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 233.

²³⁹ D. ALIGHIERI, *Tutte le opere*, cit., p. 643.

²⁴⁰ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 188.

a volte viene addirittura provocata artificialmente, dando luogo a balbettii o a effetti ecolalici [...]. La fenomenale capacità di assimilare le “fonti”, che si era riscontrata in *Dietro il paesaggio*, si esercita qui in una lingua poetica a tutto campo.²⁴¹

Spesso i balbettii o le improvvise interruzioni valgono come un'interruzione nella catena del significante in corrispondenza di una falla che segnala uno stato di allarme, quando una ferita cerca di risalire: «l'afasia, contrariamente al concetto comune, non costituirebbe una varietà di dimenticanza, ma proprio il contrario: una forma aggravata di ricordo, in cui gli individui [...] ricordano troppo, per così dire, condannati alla ricorsività perpetua di un enunciato a spese di tutti gli altri».²⁴² Il balbettio può ricordare anche i primi stadi infantili dell'apprendimento del linguaggio (il “petèl” infantile), quasi a voler ritrovare un primo legame con la Natura. Questo aspetto si collega anche all'interesse di Zanzotto per la psicoanalisi di indirizzo lacaniano, e in particolare per il tema della lalangue. Questo termine si rifà alla lallazione della prima infanzia e lo psicoanalista francese Jacques Lacan (1901-1981) lo identifica con la madre. In *Infanzia, poesie, scuoletta* (1973) il poeta evidenzia la capacità espressiva di questo tipo di linguaggio, libero da ogni funzione comunicativa, proteso al puro godimento della lingua, sintomo di un rapporto immediato tra soggetto e mondo. Connessi, sul piano della sintassi, sono le interruzioni, i rallentamenti, le sospensioni, che costringono a soffermarsi sul significante prima che vi si iscriva il significato. Per esempio in *Profezie o memorie o giornali murali* XII l'incipit evoca «Il cancello etimo, cancellare sbarrare»²⁴³ che rinvia al significante scancellato, estremizzato poi nelle raccolte successive fino ad arrivare a *Sovraimpressioni* con il termine “paesaggio” cancellato: «~~paesaggio~~».

²⁴¹ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., pp. XXVIII-XXIX.

²⁴² A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 118-119.

²⁴³ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 300.

Questo ragionamento sul rapporto tra significanti e significati si deve anche al periodo in cui nasce la raccolta, che coincide con la diffusione delle scienze umane in connessione con la linguistica. Zanzotto riprende il principio sostenuto dal linguista svizzero Ferdinand de Saussure (1857-1913) circa l'arbitrarietà del segno e del principio di egemonia del significante rispetto al significato, promossa poi da Lacan che sul significante fonda la stessa struttura del Soggetto. Nell'ambito della linguistica post-strutturalista il linguaggio rivela di più se seguiamo i meccanismi associativi che portano a illuminazioni di senso.

La Beltà non ha un vero principio ordinatore come invece c'è in *Dietro il paesaggio*, sono piuttosto presenti sezioni indipendenti con varietà di soluzioni formali e slittamento continuo tra temi e motivi. Alla base vi è l'idea del sublime collegato al titolo stesso dell'opera, che si riferisce appunto a un sentimento ambivalente che si prova davanti a un grande spettacolo. Come ha spiegato Zanzotto in una conferenza a Brescia del '94:

[...] «beltà» significa una super-bellezza e anche il contrario della bellezza [...]. Il titolo *La Beltà* sta a significare che non esiste alcuna forma di bellezza che non possa trasformarsi subito nel suo calco irrigidito [...]. L'«ossitonia calcinante» [...] di cui si parla, fa precipitare la bellezza in un abisso [...] che trasforma in dato calcinante, mortale, tutto il percorso della bellezza, ridotta alla fine a smorta «beltà».²⁴⁴

Un esempio di sublime, su cui Zanzotto ritorna anche in alcuni saggi, si trova nella poesia *Al mondo* e precisamente è presente nella figura di Münchhausen, Barone dal sublime e al contempo ridicolo destino. Personaggio realmente esistito nel Settecento, presente in una favola di Rudolf Erich Raspe (1736-1794), racconta di essere uscito fuori

²⁴⁴ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 189.

da una palude tirandosi per i capelli. In questo rapporto tra impossibilità e necessità si ritrova anche il legame tra l'esigenza del mondo di essere espresso, presentato, e l'unico modo per farlo, cioè attraverso una verbalizzazione che si mostra sempre inautentica. Nella poesia si mostra anche la disillusione verso un cosmo ordinato da una realtà superiore e l'esortazione al mondo di acquisire significato ordinandosi da solo.

Tuttavia la poesia che porta al centro il concetto di "beltà" è *Ampolla (cisti) e fuori*. Il componimento si articola in tre parti: epigrafe, testo e nota, a cui segue un'altra nota, quasi a mimare la struttura dell'intero libro. Nella prima parte la "beltà" è contenuta nel forno-ampolla ad alta temperatura degli alchimisti, nella seconda parte quell'entità è ridotta a puro suono, fino a che nell'ultima parte il congegno si apre e pare darle corpo e significato: «La *spirale metafisica* di *Ampolla (cisti) e fuori* descrive dunque il contenersi e grazioso contemplarsi prima, ma l'esplosivo e *ustionante* sprigionarsi poi, di un'entità innominata e innominabile se non facendo ricorso al *senhal* "la chose", dall'evidente "accezione erotica" [...].»²⁴⁵

Naturale, perverso, eros, sublime stanno per Zanzotto in stretta relazione. La bellezza della Natura, a volte eccessiva, si può trasformare in un'immagine feroce che tramortisce la percezione visiva. Un'immagine esplicativa che spesso il poeta usa è la vigna di Renzo, abbandonata, in cui crescono varie piante selvatiche, tra cui le «spighette pannocchiette / acetoselle panicastrelle»²⁴⁶ che Zanzotto riporta così in *Profezie o memorie o giornali murali XII*, in cui esprime quel divario insanabile che vi è tra la catena dei significanti e il rischio di un vuoto di significato. La vigna diviene quasi immagine iperbolica del giardino leopardiano:

²⁴⁵ Ivi, p. 195.

²⁴⁶ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 300.

[...]
la vigna pesa trasuda e fa mamma-mamma,
il tomato rosso si acuisce, appetiti
di besti(oline) e insetti, premure e mandibole.
[...]²⁴⁷

Una citazione esplicita della vigna di Renzo era già presente nell'*Ecloga V*:

[...]

Apprenderai, selva ondata, tinnito
di amicizie e consensi,
di labbra vibratili, lei plurima
come gli steli le foglie le proliferazioni
tue nei suoi raggi:
orbita, vigna di Renzo,
carte du tendre, labirinto
di rugiade, cicalio di mille
perpetue fami,
santi stupri dell'occhio,
dell'occhio-vetta
vitale, irraggiungibile,
unicizzante ed unico guardare.²⁴⁸

La confusa vegetazione autunnale possiede caratteri erotici poiché connessa con la *carte du tendre*. Tale espressione deriva da uno dei romanzi di Madeleine de Scudéry (1607-1701), *Clélie* (1654-1660), in cui vi è un paese governato da tale codice che istituzionalizza le schermaglie amorose e la galanteria. Quindi designa una sistematizzazione dell'eros, che in Zanzotto si rifà alla Natura.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Ivi, p. 203.

Perciò la vigna di Renzo diventa una «metafora globale, eppure apertissima di un “chaosmos” su cui si appunta un’attenzione traumatizzata, tra terrori e gioie fisiche di scoperta, in una massima mobilitazione e fermentazione delle possibilità del sistema linguistico a tutti i livelli».²⁴⁹

La vigna arriva a moltiplicarsi in *Profezie o memorie o giornali murali VIII*:

Eva, forma futuri.
Ma ora il bello e il bello
si fa sempre più inquietabile,
titillare e divezzamento, su ad altri centri,
il bello punto al sublime,
l’uccello giardiniere sbeccuza e sceglie
bello da bello e butta su,
[...]
picchiano i nomi
saltano uno sull’altro nomi e cromi
– a proposito del fascino –
– tentativi d’iperbole –
ora non più una mille vigne di mille Renzi bolle blu-münchhausen
su verso il sublime,
alchechengi fucsie eliotropi qui ad esempio per primi
e agostismi e settembrismi e altro
e poi grandi depositi di termini botanici
[...]²⁵⁰

Slittando da un significante all’altro si creano grandi «depositi di termini botanici», lasciando il significato sempre sfuggente e designando la complessità del reale:

Come scrive Picchione, riportando un seminario di Lacan del 1958, «nessuno

²⁴⁹ D. CATULINI, *L’infinito proliferare dell’essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 43.

²⁵⁰ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 293.

mai è riuscito ad appuntare un significato a un significante; mentre è possibile appuntare un significante ad un significante e vedere quel che avviene. Ma in questo caso si produce sempre qualcosa di nuovo... ossia il nascere di una nuova significazione».²⁵¹

L'uccello giardiniere nella poesia simboleggia il poeta che ha un compito, quello «di mettere ordine (l'*ikebana*) in questo caos botanico “dando di becco” nel *sublime*, ossia attingendo all'origine della significazione, in quello *spessore* originario dove si annulla l'arbitrarietà del segno linguistico».²⁵²

IV.4. L'intricato bosco in cui non si mostra possibilità d'uscita

Il Galateo in Bosco, uscito nel 1978, costituisce il primo pezzo di quella che poi verrà chiamata da Zanzotto stesso «una pseudo-trilogia», insieme a *Fosfeni* del 1983 e *Idioma* del 1986, «tre rami non contigui dello stesso albero». Il poeta spiega il prefisso “pseudo” in questi termini: «momenti non cronologici di uno stesso lavoro, che rinviano l'uno all'altro a partire da qualunque di essi, anche se in una certa discontinuità e persino sconfessione reciproca».²⁵³

In questa raccolta fa incursione la Storia e in particolare la tragedia della Prima guerra mondiale, che invece il poeta aveva cercato di mettere a tacere nella sua opera d'esordio. Si colloca così anche all'altro estremo rispetto a *Fosfeni*, in cui invece la Storia è scarsa o nulla. Prova che *Il Galateo in Bosco* è forse il libro più storico di Zanzotto è la presenza di una cartina dell'«Isola dei morti», cioè la sponda del Piave in cui vi sono gli

²⁵¹ D. CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 47.

²⁵² A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1510.

²⁵³ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 212.

Ossari dei Caduti della Grande Guerra, che immette la concretezza del senso geografico.

Lui stesso riconosce l'importanza che ha la Storia, individuando quella che a suo parere è la pagina centrale della raccolta:

A metà di *Il Galateo in Bosco* c'è una pagina che porta il ricordo dei seicentomila morti e poi staccata, sotto, c'è la formula chimica di un noto anticoncezionale. [...] La vera chiusura è questa [p. 609]. Sbilanciati, completamente fuori strada; la macchina arriva, ancora integra, fin qua, e poi si scarica nella brutalità della storia più schifosa: qui [in alto a destra nella pagina] di morte, qui [in basso a sinistra] di nascita bloccata. Non sempre viene percepita l'importanza di questa pagina: avrei dovuto mettere un indizio della sua funzione, sia di chiusura che di stacco. Inoltre questa formula, particolarmente complessa, di chimica organica, allude al potere della chimica nel mondo attuale: si fa la guerra anche attraverso la chimica, che in questo caso è usata per un fine discutibile, perché non sempre va bene bloccare. Il mondo del reale giunge per frammenti.²⁵⁴

Il poeta delinea un paesaggio del trauma e le cicatrici nella terra del Montello, che egli cerca di leggere, rappresentano quelle di tutto il pianeta:

il paesaggio è la... *lettura* che si può compiere, sempre viva, di un aspetto della natura, la quale tende a... *comunicare* qualche cosa [...] è una realtà *scritta* in armonie di forme, di suoni e di colori, alimentante l'idea che il reale *sia* proprio per l'uomo [...], innescando, per tale rispecchiamento, il processo costitutivo dell'io.²⁵⁵

Il bosco del Montello ospita diversi tipi di residui, dalle ossa dei caduti, ai resti di picnic, fino a tutte le tracce lasciate nel corso dei secoli dall'uomo. L'antica armonia e la bellezza di questo patrimonio ambientale sono state irreversibilmente compromesse, al suo

²⁵⁴ A. ZANZOTTO, *L'«Ipsonetto» oggi*, intervista a cura di Guglielmina Giuliadori, in «allegoria», anno XIX, III, n. 55, gennaio/giugno 2007, p. 184, <https://www.allegoriaonline.it/PDF/80.pdf> (data di ultima consultazione 02/02/2024).

²⁵⁵ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 223.

disboscamento sono seguite le colate di cemento per costruire case di villeggiatura. Tra queste tracce sono presenti anche quelle letterarie, infatti vi è un richiamo evidente nel titolo al *Galateo* di Giovanni della Casa, che aveva scelto proprio Montello per l'elaborazione del canone di comportamento del vivere civile. Tuttavia quello stesso luogo è diventato protagonista di lotte basate sulla retorica del potere tra Stati e tra l'uomo e la Natura: «La badia in cui lavorò il Della Casa non esiste più, “travolta dalla battaglia della prima guerra mondiale che attualmente dà il suo cognomen a Nervesa (della Battaglia) e che finì di intridere di sangue e carne umana il sistema collinare di Montello”». ²⁵⁶ Quindi si delinea un caos che mette in crisi i reticoli del simbolico e le regole di convivenza tra i viventi, «bosco come punto di collasso dei significati sociali e delle mitologie naturali». ²⁵⁷

In questa raccolta il tema del silenzio, con solo tre richiami, si collega a questi aspetti appena trattati. La prima presenza del termine è in *Rivolgersi agli ossari* ed è riferito alla sacralità della terra, luogo in cui si sono sedimentate le reliquie della Prima guerra mondiale. La seconda è in *Tentando e poi tagliuzzando a fette...*, in cui con ironia Zanzotto denuncia la connivenza della parola poetica rispetto alla norma del potere storico del momento. La terza occorrenza è in dialetto, nella sezione *Ipersonetto*, (*E poi, mucì*), che significa (*E poi, silenzio*). Il componimento si spinge verso il linguaggio triviale e denuncia il manierismo della tradizione iperletteraria con la sua parola ingannevole, per questo il poeta si spinge a sopprimerla nel verso finale: «Mucì zaba», che sta per «Basta, silenzio». ²⁵⁸

²⁵⁶ NICOLA GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro: saggio sull'«Ipersonetto»*, Studi Novecenteschi, Vo. 19, No. 43/44 (giugno-dicembre 1992), p. 224, https://www.jstor.org/stable/43449921?read-now=1&oauth_data=eyJlbWFpbCI6ImFsZmVhLnJlbnppbmh4QGdtYWlsLmNvbSIsImluc3RpdHV0aW9uS1RZlJpbXSwicHJvdmlkZXIiOiJnb29nbGUifQ&seq=2#page_scan_tab_contents (data di ultima consultazione 02/02/2024).

²⁵⁷ ANDREA INGLESE, *L'oscurità e il godimento: una lettura di “Il Galateo in Bosco”*, 19/08/2016, <https://www.nazioneindiana.com/2016/08/19/64049/> (data di ultima consultazione 02/02/2024).

²⁵⁸ Cfr. N. LORENZINI, *Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 126.

L'ombra formata dai rami e dalle foglie degli alberi del bosco è fondamentale per proteggere dall'esposizione diretta a quelle illuminazioni ustionanti della storia che provocherebbero eritemi e piaghe, come si evince da *DIFFRAZIONI, ERITEMI*, in cui il poeta presenta in modo rapido la storia del Montello, tramite il gioco delle carte, dividendo gli eventi in quattro tempi: coppe, bastoni, spade e denari.

Il "bosco" presente nel titolo è propriamente un *Gnessulógo*: «luogo del rimosso, e al contempo, causa del desiderio, luogo fortemente segnato dall'ordine simbolico ma anche zona oscura del godimento irrepresentabile, terrificante, irrespirabile Simbolo, dunque, di ogni eccesso impossibile da governare».²⁵⁹ Il bosco, per il suo essere eterogeneo, resiste a ogni tentativo di codificazione e di controllo razionale. Anche la scrittura così procede come una *silva* intricata tra citazioni e opzioni di stile. Il lessico, i temi, i tipi figurativi attraversano tutti gli strati culturali, da quelli alti a quelli popolari. Si presenta come un catalogo di prove disperate di far poesia, di continuità informale, nel tentativo di trovare il metodo di espressione appropriato. Questo bosco, non essendo orientato, provoca nel soggetto non solo la sensazione di trovarsi in "nessun luogo", ma di essere lui stesso "Gnessulógo", continuamente mutevole, per la sovrapposizione tra sé e il Bosco. Emblematica a tal proposito è la quinta strofa di (*MAESTÁ*) (*SUPREMO*):

[...]

O giocherellare dell'acqua, prima gocciola, lingua
in dissoluzione in raggi di lingue – morte
intersezioni o interiezioni o interdetti
teleragne = (pare) e non solo non solo
per l'ampio per l'ampio reclinarsi
Forzatura del fondo a a fondi in autoassalto – nel bosco

²⁵⁹ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 230.

Incontinenza Gewaltwald di tutti i reclinarsi d'alberi
su me del bosco
prepotenza senza pari che cerca tutti i pari pur superantisi tra ìmpari
ogni albero è un appuntamento/sopraffazione
[...] ²⁶⁰

Nell'ultimo verso si può leggere come in ogni albero sia contenuta una promessa di un possibile incontro tra uomo e Natura, ma questa spesso si trasforma in violenza. *Gnessulógo* è anche la condizione stessa della poesia. Il soggetto aspira a divenire un tutt'uno con il bosco, ad annullare le distanze tra soggetto e oggetto per una fusione panica, ma ciò non può avvenire perché il soggetto rimane sempre un'entità esterna e quello che gli resta possibile è operare un punto di vista, immettendolo in poesia, che si fa essa stessa luogo.

«Se all'ingresso del *Galateo* avevamo trovato il “gnessulógo”, il totale e contraddittorio spaesamento, al “centro” del libro troviamo il “centro” del libro, il quadrato che ricomprende tutto l'universo al suo interno [...]», ²⁶¹ l'*Ipersonetto*, in cui si cerca di arrivare al nucleo di una temporalità autentica, tema principe dell'opera, attraverso un ripiegamento verso il canone.

Preceduto e seguito da diciotto poesie, l'*Ipersonetto* è composto da una catena di sedici sonetti che deve essere letta come un unico componimento. Da ricordare è che Dalla Casa, nella badia in mezzo a Montello, oltre a *Il Galateo*, scrisse anche sonetti.

Anche in alcuni punti dell'*Ipersonetto* sono presenti elementi del balbettio, attraverso l'allitterazione. Per esempio nel sonetto VII, *Sonetto del soma in bosco e agopuntura*, vi è

²⁶⁰ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 549.

²⁶¹ MARCO MANOTTA, *La tentazione della quadratura del cerchio. “Il Galateo in bosco” di Andrea Zanzotto*, in *Ferite di terra*, «Il piccolo Hans», 74, Bergamo, Moretti & Vitali, estate 1992, p. 135.

la ripetizione balbettante della sillaba “ma”, che rimanda sia a “mamma” che ad “ama”. A tal proposito, in un’intervista con Paolo Cattelan del 2004, Zanzotto afferma:

L’ipertrofia di assonanze l’ho sperimentata anch’io, ampiamente in Galateo in bosco. C’è un sonetto – riferisce Zanzotto - in cui tutti i versi finiscono in “ma”: ad esempio “dramma” e poi “ama”. Non solo la testa del verso, ma anche la sirma. Tutti versi in “ma”. Proprio in questa ricerca di assonanze, consonanze, che sono giochi molto importanti, per me è capitata più di un’esperienza che è servita a mettere in luce l’esistenza dei famosi *Motssouslesmots* della poesia individuati da Saussure. In più di un caso avevo inconsapevolmente messo il messaggio sotto.²⁶²

Gli aghi dell’agopuntura nel sonetto mirano a sbloccare un’energia vitale stagnante, sono metafora dell’operato del poeta, che cerca di rivitalizzare i significanti che non rimandano più a nulla. Per fare questo punta a una fase regressiva della lingua, che prendendo il significante e scomponendolo mira a sottrarre la parola a un contesto preciso e immobile. Dividendo e tagliando si originano altri significanti con un infinito apparato di rimandi. Così ci si avventura in diversi sentieri del bosco, che si rifanno allo *Holzweg* di Heidegger, cioè un sentiero che si interrompe improvvisamente ma che al contempo apre al cuore del bosco. Inoltre l’ideogramma cinese dell’agopuntura, posto a fine del sonetto, sembra rimandare a una figura femminile materna e a degli artigli.

La presenza di sedici sonetti è stata letta come il voler proporre un Quattro al quadrato. “Quattro” è da intendere nell’accezione attribuita da Heidegger come l’unità originaria tra cielo e terra, divini e mortali. Il poeta di Pieve di Soligo sperimenta così quanto il presente possa essere raccontato con gli stilemi classici, che non possono porsi in una continuità formale, ma in una discontinuità in cui comunque possano ritrovare la spinta

²⁶² *Andrea Zanzotto. La lingua dell’infinito. Piccolo discorso sulla musica da un colloquio con Paolo Cattelan datato Pieve di Soligo 6 agosto 2004*, in *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, a cura di Roberto Calabretto, Udine, Forum, 2005, p. 60.

per rinascere. Sceglie in questo modo una delle più celebri forme canoniche per rappresentare la massima mobilità del significante, attraverso l'ipersignificazione, immettendo connessioni e accostamenti extralogici. Cerca dunque di togliere il sonetto dalla sua forma statica, monumentale, canonizzata per attualizzarlo in una descrizione del mondo contemporaneo. L'ambivalenza della ripresa della norma da parte di Zanzotto si esprime nel *Sonetto infamia e mandala* in postilla. L'infamia che si nomina nel titolo fa riferimento proprio alla norma che incarna la catastrofe morale e ambientale. Tuttavia questa forma falsa rappresenta anche un mandala, cioè un quadrato perfetto in cui si iscrive lo spazio del sacro. La critica alla norma inizia fin dal primo componimento dopo la *Premessa*, nel *Sonetto di grifi ife e fili*:

Traessi dalla terra io in mille grifi
minimi e in unghie birbe le ife e i fili
di nervi spenti, i sedimenti vili
del rito, voglie così come schifi;

manovrando l'invitto occhial scientifico
e al di là d'esso in viste più sottili,
da lincee linee traessi gli stili
per congegnare il galateo mirifico

onde, minuzie riarse da morte
– corimbi a greggia, ombre dive, erme fronde –,
risorgeste per dirci e nomi e forme:

rovesciati gli stomaci, le immonde
fauci divaricate, la coorte
dei denti diroccata: ecco le norme.²⁶³

²⁶³ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 560.

L'«invitto occhial scientifico», richiamando Galileo e la scienza creatrice di norme, rappresenta proprio ogni tipo di normatività, che nell'ultima terzina, si mostra come mostruosità. Un esempio della ripresa della tradizione si nota nella prima strofa con la rima tra «grifi» e «schifi», che è la riproposizione al plurale di una coppia di parole presente nel canto XXXI dell'*Inferno* dantesco, ai versi 122 («schifo») e 126 («grifo»). Tuttavia i sonetti di Zanzotto, come lui stesso afferma, «si presentano come detrito, rimasuglio – che ancora può dire, ma sempre come detrito e rimasuglio».²⁶⁴

Alla fine ogni tentativo interpretativo e salvifico si dimostra fallimentare, tutto va verso la distruzione. Ciò che resta è solo una domanda retorica contenuta nella terzina finale di *Sonetto di stragi e di belle maniere*:

[...]

Ma quali mai «distinguo», e in qual maniera,
quali belle maniere, qual sofisma
le stragi vostre aggireranno, prego?²⁶⁵

Ormai non vi è più scampo, la dimensione storica, come afferma Zanzotto, «si risolve sempre in tragica e poi sempre meno significativa geografia, lasciando sulla “pelle” della terra i graffi, le tracce dei suoi conflitti o delle sue inerzialità [...]»;²⁶⁶ «ogni luogo, oggi divenuto ormai obiettivo militare, somma in se stesso tutte le grafie e i graffiti storico-geografici della militarità / terrore / irrealtà».²⁶⁷

L'operazione zanzottiana non vuole essere sterile sfoggio erudito ma scavo nella tradizione per cercare di portare alla luce una connessione tra parola e verità.

²⁶⁴ ID., *L'«Ipersonetto» oggi*, cit.

²⁶⁵ ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 562.

²⁶⁶ D. CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 100.

²⁶⁷ *Ibidem*.

IV.5. La forza magica dell'*Heimat* è destinata a soccombere

Idioma, terzo libro della pseudo-trilogia di Zanzotto, pubblicato nel 1986, rappresenta il versante umano e quotidiano. La raccolta in versi descrive la realtà di Pieve di Soligo nei suoi diversi frammenti, ma ognuno dotato di una propria unicità e alla fine fusi insieme. Raboni spiega: «Se il grande tema portante della “pseudo-trilogia” è [...] l’insanabile, invisibile lacerazione fra natura e storia [...] sembra che qui, volutamente, Zanzotto abbia raccolto testi (testimonianze) sulle conseguenze marginali della catastrofe: psicologiche, di comportamento, di costume». ²⁶⁸ Incentrare la raccolta sulla propria *Heimat*, vuol dire riconoscere la forza che la localizzazione ha sul soggetto, conferendogli determinatezza e sottraendolo all’astratto e al caos interiore. Per questo Zanzotto attribuisce alla «contrada» una forza magica, la «Zauberkraft»:

[...]
Occorre una Zauberkraft senza pari
per sperare di arrivare a domani, a dopodomani [...]
Zauberkraft è la mia contrada
l’edificio della mente non lo sento possibile
l’illuminazione ottica-mentale
funziona con orari incerti – mi sta imbrogliando
[...]
quanta mania ci fu, contrada, per
reggerti, sola in tutta la tua siderale
forza, inattualità, demoralizzazione costituzionale
e sovrumana inerzia di presenza
sempre più immaginata in colori linee piani –
forse a farli volare basterà un battito di mani. ²⁶⁹

²⁶⁸ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LIV.

²⁶⁹ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 722.

La fede in quella forza magica, però, non è così salda, somiglia più che altro al Barone di Münchhausen che si solleva dalla palude tirandosi per i capelli. Questa reticenza nel credere completamente al valore deterministico dell'io basato sulla contrada si esplicita attraverso il sarcasmo, successivamente, nella seconda trilogia di Zanzotto, precisamente in *Conglomerati*, con la poesia *Addio a Ligonàs*. In tale componimento il paesaggio-rifugio si è deteriorato a causa del «progresso scorsoio»:

[...]
tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese
doveva difenderti, Ligonàs, circondato
ormai da funebri viali di future “imprese”,
da grulle gru, sfondamenti di orizzonti
che crollano in se stessi
intorno a te.

[...]
Ora la morsa si serra
anche nella sua stessa maniacale
insicurezza di poter durare
senza il gran verbo delocalizzare.

[...] ²⁷⁰

Il riferimento diretto alla Zauberkraft è poi presente nella poesia successiva, *Rio fu*, titolo in cui si fa riferimento al gioioso e tenero *Rio Bo* di Palazzeschi, ormai qui decaduto:

La contrada, già Zauberkraft,
povera, sul nulla si equilibrava, volava:
ora con qualche soldo in più
piomba giù

[...] ²⁷¹

²⁷⁰ Ivi, p. 953.

Ciononostante in *Idioma* ancora è presente una labile speranza «di arrivare a domani, a dopodomani».²⁷²

La raccolta si articola come una sorta di viaggio purgatorio all'insegna di incontri e conversazioni con vivi, semivivi e morti, nel tentativo di

[...] ristabilire un contatto, attraverso la poesia, con la disfatta realtà sociale e culturale della contrada, e la consapevolezza dell'impossibilità di ancorare il presente a un sostrato antropologico che sfugge a qualunque tentativo di riesumazione o rappresentazione e si confonde sempre più alla dimensione silenziosa e "distratta" del paesaggio.²⁷³

Tuttavia, l'altro grande tema centrale è ancora una volta il linguaggio, come si intuisce dal titolo, che Zanzotto stesso spiega nelle note:

è da intendere secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma 'idiozia' [...] Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso a traboccarne fuori.²⁷⁴

Quindi il linguaggio o resta un sistema chiuso o può diventare un sistema in espansione. Nel primo Zanzotto vi era l'illusione che la parola poetica potesse arrivare a possedere la Natura e quindi fare poesia ed abitare erano strettamente collegati. A partire proprio da *Idioma* l'equivalenza viene meno, «l'idioma non è più "radice dell'essere" o "fondamento strutturale dell'uomo" [...], ma una "fioritura" destinata a "traboccare fuori",

²⁷¹ Ivi, p. 954.

²⁷² Ivi, p. 722.

²⁷³ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LV.

²⁷⁴ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 777.

un fenomeno in espansione e in movimento [...]».²⁷⁵ Quindi il poeta opera un nomadismo linguistico, poiché la poesia non si limita a una sola lingua, per questo si muove verso una «lateralità», come si legge in *Nix Olympica*:

[...]
La vera lingua è in un'altra, all'ultima,
lateralità, la lingua
è ora fuori idioma, liquor dei delle disancorate
singolarità paludescenti
di baia in baia, è
inlettersi, deflettersi [...]»²⁷⁶

In questo addentrarsi nel linguaggio non poteva mancare la presenza del dialetto, utilizzato altrove soltanto in *Filò* di dieci anni prima, e con esso un mondo culturale considerato ormai già passato. Tuttavia, al contrario di *Filò* qui non si considera la condizione diastratica della lingua, non vengono immessi gli influssi del superstrato italiano, mantenendo il dialetto quasi come una lingua altra, che porta a quell'eccesso di privatezza a cui si riferiva Zanzotto nella nota.

IV.6. Tentativi di resistere al “grigio imperante”

Verso la fine del Ventesimo secolo, il cambiamento del territorio e i disastri ecologici si fanno sempre più evidenti. Dopo *Idioma* saranno necessari dieci anni per una nuova pubblicazione da parte di Zanzotto. Ciò non perché la vena poetica dell'autore si era

²⁷⁵ D. CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 23.

²⁷⁶ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 771.

esaurita, ma per una perdita di fiducia nel realizzare un'opera organica con un punto di vista sul mondo.

Nel 1996 esce *Meteo*, che diventerà la prima parte di una nuova trilogia, insieme a *Sovrimpressioni* del 2001 e *Conglomerati* del 2009, chiamata da molti critici trilogia dell'«oltremondo», perché la bellezza del mondo sta scomparendo e inoltre ciò che rimane viene falsificato trasformandolo in immagini mediatiche.

Il titolo si rifà al greco *támetéora*, “le cose che stanno in alto”. Queste cose non rimandano più ormai a entità celesti, ma sono i satelliti artificiali dispersi nello Spazio per scoprire il Cosmo. *Meteo* fa anche riferimento alle informazioni climatiche date in televisione, che anticipano le condizioni del cielo così enigmatico ma al contempo familiare. Le previsioni dell'uomo a volte si dimostrano non veritiere, perché eventi estremi si verificano con sempre maggiore frequenza, cataclismi che possono portare alla perdita di molte vite umane. Inoltre l'autore stesso mostra nelle note la possibile equivocità della parola “tempo”, che si può intendere sia in senso cronologico, che atmosferico, che grammaticale.

In queste ultime raccolte, Zanzotto muta la sua posizione rispetto a ciò che lo circonda, passa da un soggetto centrato, cartesiano, a uno predisposto all'ascolto di fronte al silenzio della Natura. Si inseriscono anche alcuni eventi storici con ripercussioni ambientali, come per esempio il disastro di Chernobyl, oppure più strettamente politici e connessi con la violenza umana, come le stragi nella ex Jugoslavia. Ma ormai è posto davanti a tutto il filtro televisivo, che trasforma ogni aspetto in frammento imbalsamato, plastificato:

Questa silloge vuol essere soltanto uno specimen di lavori in corso. Sono qui raccolti quasi sempre ‘incerti frammenti’ [...], comunque organizzati

provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse ‘metereologica’.²⁷⁷

I luoghi di *Meteo* sono luoghi virtuali, visti da lontano e rappresentano lo spaesamento provocato dai mezzi di comunicazione di massa con un orizzonte percettivo impoverito. In *Meteo* i colori della Natura sono deformati, ciò perché il poeta tenta di restituire la patina degli schermi televisivi e i cambiamenti climatici che virano lo spettro cromatico verso le tonalità del grigio: «È possibile fermare per qualche istante il trascolorare delle stagioni e il vortice dello spettro luminoso isolando il verde dei prati, il rosso dei papaveri o il giallo dei tapinambùr, ma poi lo zapping del telecomando riprende il sopravvento e riconduce ogni epifania all’indistinto».²⁷⁸ La Natura tenta di resistere a questo ingrigimento, ma per fare ciò è costretta a comprender in sé anche l’orrore. Così le piante infestanti si fanno strada dentro quella Natura idilliaca non più presente e la poesia stessa si identifica con queste. Tale tipo di fioriture trova la propria vitalità in quel “Terzo paesaggio” definito da Clément, nei margini, negli spazi indefiniti, nelle aree abbandonate. La catastrofe in atto non compromette solo i luoghi fisici, ma anche l’aspetto culturale e l’uomo è destinato a non avere più un posto nel mondo.

L’accesso a questa prima parte della seconda trilogia è dato dall’antiporta manoscritta di *Meteo*, che recita:

LIVE

Sangue e pus, e dovunque le superflue
superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi;
un teleschermo, fuori tempo massimo,

²⁷⁷ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 258-259.

²⁷⁸ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXI.

Diretta erutta e Balocchi²⁷⁹

La televisione trasforma le ferite e il sangue in puro spettacolo e per questo viene paragonata alla «superfluente vitalba», una pianta infestante del bosco e parassita che si sovrappone alla realtà.

La vitalba fa il suo ingresso, oltre che nell'antiporta, in *Sedi e siti*:

Sedi del grigiore
sedi delle disfatte vitalbe –
ma non vi è lesinata un po' di luna

**

Volo del grigiore
glomi e glomi delle superflue
superfluenti vitalbe
tu del superfluo
e accanito raccogliersi-in-luogo
e intensità di luogo, testimone
[...]²⁸⁰

Le vitalbe sono piante velenose che con i rovi creano un groviglio che può danneggiare e soffocare gli alberi, «Il loro “raccogliersi-in-luogo” e “intensità di luogo” denunciano un accanimento, una volontà di attecchire che ripropone la questione del radicamento territoriale (l'impaludamento è la sua forma estrema) [...]». ²⁸¹ Nella simbologia zanzottiana, queste assumono in definitiva una valenza positiva, perché con la loro violenza esprimono una potente energia vitale, un tipo di «resistenza che si pone in

²⁷⁹ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 783.

²⁸⁰ Ivi, p. 819.

²⁸¹ D. CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 36.

contrasto con lo sfacelo rappresentato da “prati e colori / già trapassati” dovuto all’inquinamento e ad altri fenomeni di degrado ambientale». ²⁸² La presenza della “vite bianca”, che ritorna anche nelle raccolte successive della trilogia, forse è da imputare anche all’effettiva diffusione di questa su territori molto estesi a partire dagli anni Novanta.

Stesso valore hanno altre piante menzionate nella raccolta, come i gialli topinambur, anche loro simbolo di vitalità sia linguistica che naturale. Nel testo *Altri topinambur*, anche questi si raggruppano:

Entro i manipoli qua e là sparsi
dei topinambur lungo gli argini
ogni lustro del giallo si fa intimo
all’autunnale catarsi

[...]

Tamburini topinambur
euforia di mille
divergenti intuizioni –
gemellaggi infiniti

[...] ²⁸³

Zanzotto quindi cerca di coprire le crepe malvagie infiltratesi nella Natura con l’amore, che partecipa alla crescita di piante quali simbolo di resistenza, come la famosa ginestra leopardiana. Anche se, nella raccolta successiva, *Sovraimpressioni*, precisamente in *Riletture di Topinambur*, queste piante, nonostante la solidità che ispirano, possono essere altresì fragili:

²⁸² *Ibidem.*

²⁸³ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 817.

[...]

Spargete tutt'intorno
semi incerti a manciate,
fogliole o petali, cose vostre
trapassate subito riacciuffate
*

I topinambùr feriti
da una vampata solare
per oscillazioni del ciclo di Bethe (?i)
hanno smarrito foltezza fortezza quiete

[...] ²⁸⁴

Tuttavia, continuano a essere il segno di una disperata resistenza allo scempio dell'uomo sulla Natura come i differenti tipi di vegetazione nella vigna di Renzo. Queste piante rappresentano in un certo senso anche il poeta contemporaneo che ha perso il suo antico ruolo di vate e di guida, ma nonostante ciò tenta con la sua poesia di creare mondi in cui sia possibile mettere in connessione i molteplici aspetti del reale, fra il giallo dei topinambur e il buio del cielo.

[...]

Con voi partirò, topinambur
per meditazioni invisibili, acri,
su autunnali tranelli o avalli
su adýnata su mai ²⁸⁵

²⁸⁴ Ivi, p. 873.

²⁸⁵ Ivi, p. 875.

In *Meteo*, considerata la raccolta più “vegetale” di tutte, altri fiori molto presenti sono i papaveri, a cui però sono associati caratteri diversi rispetto alle due piante sopra citate, quali la ferocia, l’invasività, la barbarie, la rossezza. Così in *Tu sai che*:

La città dei papaveri
così concorde e gloriosa
così di pudori generosa
così limpidamente inimmaginabile
nel suo crescere,
così furtiva fino a ieri e così,
oggi, follemente invasiva...

[...] ²⁸⁶

In *Altri papaveri* essi si presentano «fieri di una fierezza e foia barbara / sovrabbondanti con ogni petalo / rosso + rosso + rosso + rosso / coup de dés maledetto / sanguinose potenze dilaganti, / quasi ognuno di voi a coprire un prato intero [...]», ²⁸⁷ fino a trasformarsi in calabroni giganti. La loro presenza persiste anche nella poesia successiva *Currunt*, in cui sono sempre legati all’idea di aggressività. Queste caratteristiche si possono ancora una volta ricondurre alla speranza e alla forza. Rintracciabili anche nei suoi psuedo-haiku, il loro colore rosso può assumere anche un significato civile e politico, rimandando alle stragi dell’ex Jugoslavia.

Nonostante il titolo *Meteo* rimandi agli agenti atmosferici, questi riguardano una minima parte delle poesie della raccolta. Solo due su venti richiamano in modo esplicito la meteorologia: *Stagione delle piogge* e *Tempeste e nequizie equinoziali*. Altri due potrebbero essere *Ticchettio I* e *II*, ma il ticchettio a cui si riferiscono è quello dei contatori

²⁸⁶ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 797.

²⁸⁷ Ivi, p. 799.

Geiger della radioattività, quello dei grilli e quello della mente. A predominare in questi ultimi due componimenti citati è il colore oro che si rifà alla luminosità dell'estate quale residuale istanza benefica.

Altro colore importante è il verde della poesia senza titolo che inizia così:

Non si sa quanto verde
sia sepolto sotto questo verde
né quanta pioggia sotto questa pioggia
molti sono gli infiniti
che qui convergono
[...]²⁸⁸

Gli «infiniti» fanno riferimento all'invenzione poetica che si interroga sulla dimensione ctonia che si può scoprire sotto l'erba e la pioggia dei secoli. L'ultima parte della prima strofa, «Forse non-si-sa per un / sordo movimento di luce si / distilla in un suono effimero [...]»,²⁸⁹ rappresenta proprio il venire alla luce della parola poetica e quindi la nascita della poesia. Oltre a ciò, nel primo verso

Il flebile «non-si-sa» si carica [...] sulle spalle il nonsenso della natura per darle un non-rumore di senso (la parola poetica?): «il non-rumore del senso che si affaccia entro il nonsenso della natura quasi a volerlo preservare, perché la natura deve 'abitare' in esso per restare madre di tutti i sensi», come scrive Zanzotto parlando di haiku.²⁹⁰

²⁸⁸ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 791.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ LAURA BARILE, *Due poesie di Zanzotto: Non si sa quanto verde... e Dirti "natura"*, in «Per leggere», n. 20, primavera 2011, p. 58.

Il verde è inteso quasi come un fondamento della biodicea,²⁹¹ termine del filosofo Giovanni Moretto (1939-2006), che Zanzotto desidera fortemente. Nella seconda strofa il poeta si chiede: «Quanto mai verde dorme / sotto questo verde / e quanto nihil sotto / questo ricchissimo nihil?». ²⁹² Il nihil fa riferimento sia al Creatore che al soggetto, che si sente parte del vuoto. Tuttavia, per il primo, del Dio cristiano resta che il niente è all'origine della vita. Nel verso dopo ritorna poi il tema dell'inadeguatezza della parola, che si spinge verso la reticenza. Nonostante ciò, il poeta è tentato di trovare un nodo di senso, di connettere i frammenti:

[...]
invito a scivolio nel verde
fanno altro caso altro genere
consumano le ultime lanugini degli occhi e
degli orecchi [...]²⁹³

Le lanugini, che nel poeta sono rimaste poche, come le vitalbe, sono connesse a una resistenza forte in un tempo di crisi. Ma poi, con una sorta di sdoppiamento dell'io, un'altra voce sarcastica gli rimprovera quei tentativi di afferrare il reale che egli aveva già operato all'altezza di *Vocativo*.

²⁹¹ Con “biodicea minima” si intende una «resistenza di significato – dai presupposti gnoseologici e metalinguistici e dai connotati ontologici – nell’orizzonte vitale associabile anche e soprattutto al paesaggio» (DIEGO TERZANO, *Sulla biodicea minima di Andrea Zanzotto*, 01/01/2021, <https://arpi.unipi.it/handle/11568/1143754> data di ultima consultazione 05/02/2024).

²⁹² A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 792.

²⁹³ *Ibidem*.

IV.7. L'eros dell'incoercibile che resiste alle ferite inflitte dall'uomo alla Natura

Dopo *Meteo*, la seconda trilogia continua con *Sovraimpressioni*, uscito nel 2001. In questa, insieme a *Conglomerati* del 2009,

[...] Zanzotto si misura con le ferite inferte al paesaggio da un'industrializzazione selvaggia e con quelle causate da una paralizzante dismemoria personale e culturale. Ciononostante, le ultime raccolte sono imperniate su un invito alla resistenza rivolto insistentemente e con grazia alla natura. [...] Zanzotto costruisce una fitta metaforologia vegetale incaricata di rappresentare quell'incontenibile principio di vitalismo che il poeta continua a scorgere – panteisticamente – nel mondo naturale.²⁹⁴

Ormai il poeta è anziano e la sua mente fallace, mentre la Natura è cosparsa di non-luoghi che non riescono più a comunicare nulla. L'incontro tra i due può avvenire solo in un ricordo del passato. Il titolo quindi rimanda al «riemergere di parole, storie e figure antiche, carpite dall'esilio di un tempo alieno ma pur confuso con quello reale».²⁹⁵

Zanzotto cerca di andare oltre quel paesaggio plastificato che si è creato. Anche il territorio intorno a Pieve di Soligo è notevolmente cambiato, le colline sono state trasformate in giardini dai nuovi ricchi o sono state irrimediabilmente modificate dalle nuove colture intensive, che cancellano la memoria del tempo ciclico delle stagioni. Sono perciò denunciati gli effetti della globalizzazione ed è presente un tentativo di ritornare a una connessione con la Natura che possa portare alla rigenerazione e alla salvezza. Si esprime così l'indole di Zanzotto verso una forma di panismo hölderliniano, cercando il divino che risiede nella Natura. Dunque il poeta riprende ciò che resta del passato per proiettarlo verso il futuro.

²⁹⁴ D. CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 9.

²⁹⁵ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXIII.

Resta il fatto che molte volte il reale non si può rappresentare esaurientemente attraverso il linguaggio. Allora il poeta o cerca di figurarlo tramite la nozione di infinito e aggirarlo tramite un manierismo dall'erotica moltitudine o lo esibisce materialmente in «paesaggio», che nega anche l'esistenza di un rapporto diretto tra percezione e rappresentazione. Entrambe queste soluzioni sono presenti nella poesia *Ligonàs*:

No, tu non mi hai tradito, [paesaggio]
su te ho
riversato tutto ciò che tu
infinito assente, infinito accoglimento
non puoi avere [...] ²⁹⁶

Anche se nella prosa *La memoria nella lingua* del 1999 «Zanzotto allude ad una spinta che permetta di cercare nelle parole un “vero luogo, capace di accogliere tutta l'ampiezza del suo tempo presente e del suo tempo inabissato”», ²⁹⁷ all'inizio del nuovo secolo l'irrepresentabilità si lega con un'effettiva illeggibilità causata dalla devastazione del paesaggio.

In *Avventure metamorfiche del feudo*, attraverso la ripresa del personaggio di Nino, ²⁹⁸ che si rifà all'amico Antonio Mura, presente in altre due raccolte, *La Beltà* e *Idioma*, più nello specifico rispettivamente in *Le profezie di Nino* e *Nino negli anni Ottanta*, viene mostrato il cambiamento del territorio, rappresentato sineddoticamente attraverso il feudo. Il feudo in questione è quello di Rolle, chiamato in poesia con il *senhal* di Dolle e Nino è il «Duca della Rosada di Rolle», ²⁹⁹ oltre che «[...] indovino, profeta,

²⁹⁶ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 839.

²⁹⁷ D. CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 72.

²⁹⁸ Dal Bianco lo definisce come alter ego e super Es di Zanzotto.

²⁹⁹ A. ZANZOTTO, *Colloqui con Nino*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 160.

botanico, poeta, astronomo e gastronomo ecc. [...]».³⁰⁰ Già presente in *Dietro il paesaggio*, Dolle in quella prima raccolta era una delle sedi privilegiate dell'unione tra uomo e Natura, in cui era ancora presente una simbiosi protettiva.

Nel testo della raccolta poetica *La Beltà*, il contadino ultrasettantenne Nino è sempre ancorato ai suoi valori e alla sua terra veneta, che egli considera quasi una divinità. Dotato di capacità profetiche, Nino riesce a prefigurare la drammaticità a cui condurranno i cambiamenti in atto, come si legge nelle altre poesie di *Profezie o memorie o giornali murali* che tematizzano l'allevamento intensivo e la logica tesa allo sfruttamento e alla devastazione per il consumo del turismo di massa. Tuttavia, ciò rinforza ancora di più la fedeltà di Nino verso le tradizioni e il paesaggio. Se qui le terre di Nino riescono a produrre nutrimento in sovrabbondanza, la situazione cambia dopo venti anni, con il componimento *Nino negli anni Ottanta* presente in *Idioma*. Il feudo agricolo di Nino è stravolto dall'avanzare della civiltà industriale, ma il contadino ultranovantenne riesce a resistere, ancorato alla sua fiducia e alla sua fedeltà. Comunque, nonostante l'audace resistenza di Nino che con Dolle tenta di tenere in vita le utopie del ricordo, la tradizione contadina va inesorabilmente verso la cancellazione.

Avventure metamorfiche del feudo si sviluppa in cinque episodi e fa tornare l'amico per un'ultima terribile profezia. I primi due componimenti mostrano un feudo completamente mutato, mostruoso, messo in contrapposizione all'abbondanza gioiosa del passato. Il terzo pone al centro un colossale albero, un pero, pieno di frutti che resiste allo stravolgimento del territorio, ma, anche questo, nella quarta poesia, viene sradicato da un megatrattore, per immettervi esemplari più adatti alla frutticoltura. Si può dire che «Qui, il grande albero diviene una vera personificazione di Dolle, che convoglia a sé tutti gli sforzi

³⁰⁰ Ivi, p. 158.

di persistenza della terra oltraggiata [...]».³⁰¹ Tuttavia, già quando ancora l'albero era eretto e impiantato nella terra, assumeva caratteri orrorifici, sintomo di ciò che lo circondava:

[...]
CROLLI AL SUOLO DI PERE A MAZZI
rimpinzarsi
di uccelli e topi e uccelli-topi
dentro poltiglie-fanghi di pere, palte e
infere malte anch'esse brulicanti
d'insetti e ratti
in salti e scatti MIT
maxiprogenie su cui poi s'avventavano GELBEN
da tutt'intorno mille e più genie BIRNEN
[...]»³⁰²

Dopo il suo sradicamento, si nota che negli anni si era generata alla sua base una grande vipera, che rappresenta il veleno della tecnologia e degli agenti chimici utilizzati sul territorio. Quindi nel testo è evidente come tutto il *cosmos* sia ridotto a *chaos*. Inoltre, quasi alla fine della poesia, Zanzotto paragona il mondo a una «gran stia», cioè un porcile, riferendosi qui allo sfruttamento intensivo dei campi, per cui anche i frutti, di per sé assimilabili a una Natura buona e feconda, vanno verso la decomposizione. Nell'ultimo componimento Nino rivolge un monito agli uomini, che nello spirito sono molto più morti di lui, che lo è fisicamente:

State accorti, non mettetevi a strafare [gonfiare il pallone] / con tutti questi pali
metallici, queste reti, queste viti così fitte ormai, / altrimenti col primo gran temporale

³⁰¹ FRANCESCO VASARRI, *La Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 135.

³⁰² A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., pp. 937-938.

[...] ³⁰⁴

Il termine «inconciliabile», presente nella poesia, è da intendere come ciò che minaccia l'integrità della Natura ed è diviso da «incoercibile» con una doppia sbarra, che rappresenta un linguaggio inibito dal *logos*, mentre la poesia è, come la Natura, «incoercibile».

Le vitalbe si ritrovano nuovamente anche in un'altra poesia di *Sovrimpressioni*, *Parchè che no posse dirghe VIDISON*, in cui il loro significato è sempre lo stesso. Come si legge nella traduzione fornita del poeta a fianco all'originale:

[...]

Le vitalbe soffocano e si aggrovigliano
come serpi e bisce e capelli pazzi che gridano,
non lascian posto a niente che non sia loro
per boschi e forre, nel buio e nei colori.

[...] ³⁰⁵

Allora si può affermare che «I nuclei di sopravvivenza formati dai gomitolini delle vitalbe rappresentano, oltre che se stesse, l'ostinazione di una parola che è “un incoercibile desiderio di lodare la realtà, di lodare il mondo ‘in quanto esiste’”». ³⁰⁶

L'abbondanza e l'eccesso delle presenze vegetali si ricollegano all'eros già presente nelle prime raccolte. Qui, però, sembra che «[...] la tematizzazione insistente dell'*eros* risponda all'esigenza di eufemizzare l'oscenità rappresentata dal degrado ambientale,

³⁰⁴ Ivi, p. 885.

³⁰⁵ Ivi, p. 929.

³⁰⁶ D. CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 37.

percepito e denunciato dal poeta nel corso di tutta la sua esistenza». ³⁰⁷ Così l'amore si trova in quei luoghi che si sottraggono alla cementizzazione imperante, come in *A Faèn*:

Luogo preso in parola, luogo ossitono,
Faèn come punto-abbondanza
di rivalsa e raccolta di fieno, di interi
monti e mondi risolti
dissolti o affastellati in un
interminato pluviale di fieno,
[...]
monti di fieni come immani risorse incontabili
incontrollabili inarrivabili, perfino ingiuste
[...]
rimarginarsi sempre all'erta, fieni di Faèn
contro falci e scarti, sassi, stecchi
luoghi-omasi dell'insistere del costringere
del sovrastare fino al compattarsi tra voce e mutezza
[...]³⁰⁸

Questi luoghi possono rimarginare la ferita inflitta dalle azioni dell'uomo alla Natura. L'eros arriva fino al pornografico nel componimento *Spine, cinorrodi, fibule*, in cui la rosa canina si espande sempre più:

[...]
oh oh mille eruttazioni impudicamente
etereamente / pornolalicamente
ROSSE
di rose canine, carminio accanito
in forze clitoridiache
urticanti / eleganti

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., pp. 863-864.

[...] ³⁰⁹

IV.8. Conglomerati: le estreme tracce del sublime

Conglomerati, uscito nel 2009, è considerato il lascito testamentario di Zanzotto, come confermerebbe il colophon finale: *Explicit Opus / Mens Febbraio 2009 / Laus Deo*. Opera di grande mole, circa il doppio rispetto ai precedenti, è la più complessa di Zanzotto, poiché l'autore in esso tenta di rappresentare sia il cosmo sia il caos. Il titolo rimanda a grovigli intricati, ma pertinente è anche il richiamo alla geologia, in cui il termine si riferisce alle rocce sedimentarie e agli elementi eterogenei che le compongono. I conglomerati sono anche nei nuclei ancestrali di resistenza di fronte a una Natura che sta scomparendo. L'interpretazione geologica rinvia a un contatto diretto con la terra: «in senso geografico e planetario (la superficie terrestre, percorrerla), in senso contadino e locativo (abitarla), in senso biologico, animale, corporeo (esserne parte in quanto materia organica)». ³¹⁰ La connessione con i minerali è utile per rappresentare la stratificazione del mondo e del suo libro, composto da testi frammentari ed eterogenei, che sono sinonimi di una scrittura del disastro. Di fronte alla distruzione del paesaggio e dell'ecosistema, i compatti conglomerati di roccia sono espressione di una resistenza pari alle altre figure della poesia zanzottiana, quali i topinambur, i papaveri e le vitalbe.

La prospettiva antropocentrica è allontanata, schiacciata sotto gli strati geologici, che riducono l'umanità allo stato di muffa: «Sembra solo, l'umanità, un'insignificante muffetta

³⁰⁹ Ivi, p. 876.

³¹⁰ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXXIII.

che appena sopra lo zero (273) ha attecchito sulla terra, essendosi poi anche rivelata velenosa a sé e a tutto».³¹¹

Al contrario della raccolta precedente, in cui era presente una sovrapposizione di elementi, qui vengono presi uno ad uno e presentati in singole liriche, che comunque portano a uno stato confusionale per cercarvi una connessione.

Al centro vi è l'umanità e il suo abitare nel mondo. I luoghi presenti in *Sovrimpressioni* ritornano, ma cambia il punto di vista; alle vicende della Natura si sostituiscono quelle del soggetto: «Alle *Avventure del feudo* fanno seguito dunque le altrettanto metamorfiche avventure dell'io».³¹² L'uomo però è affetto da dismemoria e da alzheimer, conseguenze del mito del progresso che rischia di cancellare la memoria dell'eros della terra.

Inoltre, la struttura della raccolta rimanda molto al viaggio ultramondano di Dante. Nella prima sezione quindi, ci si addentra nella selva dantesca, prendendo consapevolezza della devastazione ambientale e umana. Così nella prima poesia, *Addio a Ligonàs*, il luogo rappresentato, a suo tempo paradisiaco, assume in sé tratti infernali:

E così il purulento, il cancerese, il cannibalese
s'increspa in onda, sormonta
tutto ciò che ogni amore e afrore di paese
doveva difenderti, Ligonàs, circondato
ormai da funebri viali di future "imprese",
dalle gru, sfondamenti di orizzonti
che crollano in se stessi
intorno a te.
[...]³¹³

³¹¹ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 999.

³¹² S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., pp. LXXV-XXVI.

³¹³ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 953.

Ribalta così *Ligonàs* di *Sovrimpressioni*, che si ispira a una grande casa-osteria in aperta campagna, luogo salvifico che qui va verso la scomparsa. Il paesaggio muta fino a diventare estraneo, perdendo quei connotati geografici che lo caratterizzavano a causa dello sviluppo industriale:

Il male da cui ha avuto “questo” uomo dipende proprio dall’essersi volontariamente sradicato dalle proprie origini, dall’essersi gettato in spregiudicata balia del dogma capitalistico, inabissato nella melma di superfetazione di minime-massime violenze che trovano un’esclusiva giustificazione nella cruda meschinità di interessi particolaristici.³¹⁴

La memoria di quei luoghi non trova più riscontro, come si legge nella prima versione di *Crode del Pedrè*, ormai «Tutto è muto e sconosciuto e perduto / tutto è chiuso in un suo lutto».³¹⁵ L’eden dell’infanzia, il paesaggio amato, è stato interamente distrutto. La sezione continua trattando del nuovo millennio come tempo accelerato, trappola che stordisce.

La seconda sezione, *Tempo di roghi*, rappresenta l’inferno profondo ed è divisa in tre sottosezioni. Le tre poesie incipitarie sono strettamente legate tra loro: *Roghi* (1944-2001), al centro, con lo sguardo puntato sulle macerie lasciate dalla Seconda guerra mondiale, fa da cerniera a *Tristissimi 25 aprile* e *Altri 25 aprile*. I componimenti si rifanno al periodo passato della resistenza che lascia ancora tracce nel nuovo millennio. Nella prima poesia è presente un riferimento all’esperienza partigiana italiana, che si è trasformata ormai in oblio, in alzheimer, in assenza di ragione. Tuttavia, negli ultimi versi vi è ancora una luce

³¹⁴ ID., *Sarà (stata) natura?*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 150-151.

³¹⁵ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 956.

di speranza, attraverso l'intento del poeta di trovare in questo mondo degradato ancora tracce di sublime:

[...]
Non parlatemi più
Ma nelle immondizie
troverò tracce del sublime
buone per tutte le rime³¹⁶

Nel componimento *Altro 25 aprile*, invece, è presente un attacco alla globalizzazione e alle nuove tecnologie, queste accusate di aver messo a tacere la memoria storica e aver cancellato la capacità di raccontare sia il passato sia il presente:

[...]
v'è quest'anno google
che maligno come il sole e suo parente
tutti ci globalizza il peste
padrona finale di tutte le feste
di tutte le storie
di tutte le memorie
[...]³¹⁷

Vanno quindi di pari passo la catastrofe dei luoghi e la perdita della memoria, poiché il paesaggio e la storia sono speculari per il comune degrado.

Fu Marghera (?), seconda sottosezione, è composta da cinque poesie, numero negativo che richiama uno squilibrio del mondo e di allontanamento dall'ordine spirituale. Inoltre, l'ultimo componimento della sottosezione giunge a una sorta di pessimismo

³¹⁶ Ivi, p. 982.

³¹⁷ Ivi, p. 984.

cosmico leopardiano, che vede come condanna lo scorrere del tempo e invoca una morte liberatrice.

Già l'interrogativo presente nel titolo mette in dubbio la sopravvivenza del luogo e la sua consistenza. Marghera è il centro petrolchimico che inquina Venezia, suo contraltare luminoso, scaricando i suoi scarti chimici nella laguna:

Morte delle morti
scheletri rimasti delle stesse fiamme
paralizzate
di cui siete l'imprevedibile
filiazione,
forte spinta a città di malora
città perduta,
tanto morte da essere impegnata
a farsi fantasma di se stessa,
che stridi muta
tuoi gerghi anche
nell'annientamento protervi
di chimici spettri
mal protesi spettri
mal protesi nervi³¹⁸

Si nota dunque una contraddizione: «Il mozzafiato del miracolo programmato per i turisti di tutte le generazioni è il moscio ectoplasma con cui bisogna subito mettersi in lotta: purtroppo con una certa probabilità di perdere».³¹⁹ Venezia stessa quindi è ridotta a un metabolismo primario che cerca di far sopravvivere una realtà ormai ridotta ai suoi minimi termini: «Venezia nuda / vecchia torva di cicatrici / che mostra le gambe

³¹⁸ Ivi, p. 997.

³¹⁹ A. ZANZOTTO, *Venezia, forse*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 93.

stecchi». ³²⁰ Zanzotto, nella prosa *Venezia, forse* del 1977, destinata al libro *Essere Venezia* del fotografo Fulvio Roiter, tratta della Serenissima in questi termini:

[...] per avvicinarsi ancora di più al precario/eterno che circola in questi paraggi, bisognerebbe prima che con terre ed acque aver contatto con le sotterranee rocce e con il sepolto magma di fuoco che le regge col suo dorso. Si è sull'angolo di mare Mediterraneo e Adriatico che si sfibra e diventa sempre meno profondo, da queste parti, e che mostra la natura di povera pozza ormai addensata di liquami, dove la madreperla più pura si fonde con le iridi equivoche delle deiezioni industriali.³²¹

Ritorna nuovamente il riferimento alla dimensione geologica, fondamentale in *Conglomerati*. Interessante è la presenza del termine “madreperla”, che il poeta utilizza nella seconda sottosezione, *Lacustri*, della terza sezione di questa sua ultima raccolta.

Il cortile di Farrò e la paleocanonica, la terza sezione appunto, rappresenta il Purgatorio. Essa è suddivisa in tre sottosezioni che si rifanno rispettivamente agli elementi dell'aria, dell'acqua e della terra. Porta in sé elementi di speranza, espiazione, rivelazione e presa di coscienza. Si pone in una dimensione di eternità, facendo scomparire dismemoria e alzheimer. Tuttavia, ancora nella prima poesia, *Osservando dall'alto della stessa chinea il feudo sottostante*, si fa riferimento a un luogo mutato rispetto a come era impresso nella memoria. Il titolo della sezione richiama l'altipiano di Pian di Farrò e il componimento in questione ha al centro il fondovalle, simbolo della deturpazione degli antichi feudi agricoli per la costruzione di aree industriali. La sezione poi si sviluppa su uno sfondo montano e invernale, raffigurato sia attraverso i Colli Euganei, sia nella superficie ghiacciata dei laghi di *Lacustri*. Rappresentativa dell'elemento acquatico, *Lacustri* è ambientata nei laghi di Revine, vicino a Pieve di Soligo. Le acque dei laghi dovrebbero essere purificanti, ma non

³²⁰ ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 1010.

³²¹ ID., *Venezia, forse*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 88-89.

è prevista remissione. Se in *Sovraimpressioni* una possibile forma di resistenza era portata avanti da piante erotiche, connesse a un'atmosfera calda, in *Conglomerati* quest'energia positiva è incarnata «in una dimensione fredda, cristallina che, pur mantenendo una funzione benefica, si pone come distante: di “antimondo” [...]».³²² Questo essere lacustre viene definito dal poeta come «[...] immensa madreperla, definito lisciore [...]».³²³ È al contempo impietrito ed ecosistema abitato e in movimento. Rappresenta l'eterno e «Forse aveva ragione Bonnefoy quando scriveva che “il vero luogo è un frammento di durata consumato dall'eterno, nel vero luogo il tempo si scoglie in noi”».³²⁴

La raccolta prosegue con la quarta sezione, *Fiammelle qua e là per i prati*, in cui sono presenti i fiori di papavero, che con il loro colore rosso richiamano gli orrori e le stragi della guerra. Questa parte rappresenta il Paradiso terrestre, in cui, nonostante tutto, si riesce a raggiungere l'accettazione della mortalità attraverso una serenità terrestre.

Nella quinta sezione, *Isola dei Morti – Sublimerie*, in cui il percorso prosegue nel Paradiso, ripercorrendo le tappe dei cieli danteschi, è presente la ricerca di una nuova forma di sublime:

[...]
Rari sono i luoghi in cui resistere,
luoghi dove Muse si danno convegno
per mantenere l'eco di un'armonia
per ricordarci ancora che esiste il sublime
per risaltare gli antichi splendori ed accogliere nuove vie di Beltà
[...]»³²⁵

³²² D. CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 140.

³²³ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 1038.

³²⁴ D. CATULINI, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, cit., p. 143.

³²⁵ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 1063.

Di nuovo la speranza è rivolta alla poesia e le sue parole, nell'ultima poesia di questa parte della raccolta, devono essere accolte dalla figura del melograno ed eternarsi. Il frutto viene collegato alle donne e alla fertilità, ma ora di esso è rimasto solo il succo che può aiutare il poeta a pensare il passato. Infatti, quei colli, sedi di molti alberi di melograno, ora sono irriconoscibili a causa dell'industrializzazione. Quindi, il melograno diviene emblema delle trasformazioni territoriali. Tuttavia, in questa storia che porta allo sfacelo della Natura, la poesia rappresenta ancora una speranza di riscatto, uno strumento salvifico.

Nella sesta sezione, *Versi casalinghi*, avviene il ritorno a “questo” mondo e la seconda sottosezione è dedicata al «resoconto “testamentario” sulla propria attività, in toni ragionanti». ³²⁶ La settima e ultima sezione, *Disperse*, contiene due poesie del 1950 e del 1951 e quindi «Si accoglie ciò che era disperso. Allusione a un prossimo ricongiungimento con gli amici di giovinezza trapassati e alla valenza ciclica di tutta la propria esperienza di poesia». ³²⁷

³²⁶ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXXXIV.

³²⁷ Ivi, p. LXXXV.

CAPITOLO QUINTO

LA POESIA DELL'ASCOLTO E DELLA SPERANZA DI

FABIO PUSTERLA

«Noi, che ignoriamo le forme del futuro,
assistiamo al movimento dei paesaggi
e sono transiti e metamorfosi strane».³²⁸

V.1. La poetica del “resto”

«Pusterla è senz'altro il maggior poeta ticinese della sua generazione, e forse lo è anche in generale fra i coetanei in lingua italiana»,³²⁹ secondo il giudizio di Pier Vincenzo Mengaldo. Nato nel 1957 a Mendrisio, nel Canton Ticino, Fabio Pusterla è un attivo poeta svizzero in lingua italiana che negli ultimi anni sta ricevendo sempre più successo tra i lettori e la critica, tanto da poterlo considerare uno dei “classici contemporanei”. L'impronta ecologica attraversa tutta la sua produzione poetica fin dagli esordi, con una particolare attenzione al margine. Il letterato svizzero differenzia nettamente questo termine, accostandolo a “confine”, rispetto a “frontiera”:

Se l'idea di *frontiera* mi appare [...] schiacciata dal peso della realtà e raggelata

³²⁸ FABIO PUSTERLA, *Argéman*, Milano, Marcos y Marcos, 2014, p. 172.

³²⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Fabio Pusterla*, in GIOVANNI BONALUMI, RENATO MARTINONI, PIER VINCENZO MENGALDO, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Armando Dadò editore, 1997, p. 339.

in un'accezione puramente geo-politica o militare, quella di *confine* suscita in me un processo mentale quasi contrario. Tanto la prima mi parla di una separazione, di una prigionia dell'io rispetto a se stesso e agli altri, quanto la seconda, che associa senza riflettere ai concetti più vaghi di *limite*, *margini*, *bordo*, mi suggerisce un'ipotesi di viaggio e di esplorazione. Se la frontiera chiude, insomma, il confine apre.³³⁰

Queste riflessioni nascono dall'esperienza biografica e familiare dell'autore. Cresciuto a Chiasso, era ogni giorno costretto a superare la frontiera tra Svizzera e Italia per acquistare i beni di prima necessità e questa consuetudine portò anche a una frattura nella sua identità. Inoltre questo primo termine si collega anche con l'esperienza bellica paterna, che aveva riguardato «ben altre frontiere e fronti»³³¹ e che aveva segnato qualcosa di terribile che «spezza in due la vita». ³³² Il margine invece è visto come luogo dell'apertura e del contatto, perciò, in un mondo che tende al disfacimento e alla scomparsa, Pusterla si vuole fare portatore di quell'«etica della cura che, ridistribuendo gli attributi di valore, riporta l'uomo nel mondo, inteso in tutta l'ampiezza delle sue relazioni, naturali, politiche, sociali». ³³³ Per sviluppare una nuova coscienza critica e civile nell'uomo contemporaneo, ormai indifferente di fronte al paesaggio deturpato, il poeta pone al centro un ribaltamento del *locus amoenus*, presentando uno scenario che va dall'anti-idillico al “non luogo”. Non manca la rappresentazione della frontiera, declinata in vari modi nella sua prima raccolta, *Concessione all'inverno* del 1985, come quella apparentemente fisica di *Al doganiere* o come separazione tra io e mondo in un contesto ospedaliero nella sezione *Tredici quadri (o anche di più)*. Questa si sviluppa tutta sul tema della sanità e della malattia e sulla negazione di un'apertura verso l'altro.

³³⁰ F. PUSTERLA, *L'inferno è non essere gli altri*, in *L'Italia e le culture di confine: dinamiche letterarie e linguistiche*, a cura di Ursula Bedogni, «Quaderns d'Italia», n.7, 2002, pp. 26-27.

³³¹ Ivi, p. 26.

³³² *Ibidem*.

³³³ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 35.

Di fronte ai luoghi guastati dall'azione dell'uomo, quasi apocalittici, è possibile tuttavia scorgere residui di resistenza, «[...] “resti” che si ostinano a crescere, sfidando il cemento delle grandi metropoli, infestati dall'inquinamento e dalla speculazione economica».³³⁴

I luoghi prediletti dal poeta sono i *terrains vague*, come specifica in un intervento: «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».³³⁵ Per questo la sua visione si accosta al “Terzo paesaggio” di Gilles Clément.

Già a partire dalla prima poesia della sua raccolta d'esordio, la voce di Pusterla sembra collocarsi a ridosso di una catastrofe, simbolicamente rappresentata in questi versi come una frana che coinvolge il mondo alpino, che conduce anche alla scomparsa del senso insito nella realtà. Il crollo è anche quello della storia, della civiltà e del linguaggio.

Tra le forme testuali utilizzate, spicca l'enumerazione, volta a rappresentare in modo caotico la rovina del mondo materiale e culturale contemporaneo: «spesso unisce, sullo stesso piano, apparenze della natura e detriti artificiali, nomi puntuali di luoghi, concreto e astratto, paesaggio descritto e strutture della lingua come se appartenessero allo stesso ordine di realtà».³³⁶ Essa svolge sia la funzione di riportare sulla pagina la frammentazione percettiva del reale, sia in alcuni casi un attacco satirico, come in *Heteroptera* in cui i politici sono paragonati a parassiti. Vero elemento strutturale è però l'uso delle parentesi,

³³⁴ ALESSANDRO BALDACCI, *La pedagogia del paesaggio. La poesia-stilnik di Fabio Pusterla*, in *Studi polacco-italiani di Toruń XVII*, Toruń, Uniwersytet Mikołaja Kopernika W Toruniu, 2021, p. 277.

³³⁵ F. PUSTERLA, *Ai margini di megalopoli*, in *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*, Bellinzona, Casagrande, 2018, pp. 23-24.

³³⁶ DAVIDE DALMAS, 'Concessione all'inverno' di Fabio Pusterla: una mossa d'apertura, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/DalmasConcessione.pdf>, p. 4.

presenti in alcuni titoli e delimitatrici di molti versi delle poesie, che costituiscono «[...] una modalità aperta continuamente alla correzione, all'aggiunta, alla revisione, allo sfarinamento di strutture rigide, di affermazioni perentorie [...]».³³⁷ Esse compaiono come termine metaforico anche nel titolo della poesia *in limine*, che svolge una funzione proemiale, come specifica il titolo della sezione *Prologo*, e preannuncia temi e caratteri salienti della raccolta. Il primo sostantivo presente è «erosione», messo in evidenza dal fatto che costituisce da solo, accompagnato soltanto dal suo articolo, il verso iniziale del componimento ed è il tema fondamentale dell'intera raccolta. La profezia del disastro è definitiva, non se ne può scampare:

L'erosione
cancellerà le Alpi, prima scavando valli,
poi ripidi burroni, vuoti insanabili
che preludono al crollo, gorghi. Lo scricchiolio
sarà il segnale di fuga: questo il verdetto.
Rimarranno le pozze, i montaruzzi casuali,
le pause di riposo, i sassi rotolanti,
le caverne e le piane paludose.
Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute
Principali e alberi sintattici, sparse
certezze e affermazioni,
le parentesi, gli incisi e le interiezioni:
le palafitte del domani.³³⁸

Lo spazio maggiore però viene concesso al “resto”, a ciò che rimane, marcato dalla doppia occorrenza del verbo «rimarranno». Tra gli elementi sopravvissuti sono presenti

³³⁷ D. DALMAS, *Cominciare nonostante la fine: Concessione all'inverno di Fabio Pusterla* (1985), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia Editore, 2016, p. 93.

³³⁸ F. PUSTERLA, *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2001 (1985), p. 11.

unità sia paesaggistiche sia linguistiche ed è da queste che il poeta vuole far partire un processo di ricostruzione, in cui non smette mai di credere. Anche molti anni dopo la stesura di questa poesia, Pusterla dichiara in un autocommento: «L'idea che la ricostruzione, la rifondazione possano o debbano cominciare dai frammenti, dai resti del linguaggio, mi piace ancora oggi».³³⁹ Dell'idea di rimettere in contatto parola poetica e realtà per ricominciare verso un nuovo futuro, deve molto a Friedrich Hölderlin, come riconosce lui stesso, e in particolare all'ultimo verso della poesia *Andeken*: «“ma ciò che resta fondano i poeti”, secondo la traduzione di Giorgio Vigolo».³⁴⁰

Nelle prime produzioni del poeta svizzero la descrizione del paesaggio è sempre specchio di un disagio interiore. Mattia Cavadini ha rapportato l'«inverno» del titolo sia alla Natura, ormai impossibile da descrivere con toni idilliaci, sia alla condizione psicologica dell'Io poetico: «Il desolante inverno ulula fuori / o anche dentro / che è un buio quasi pesante»³⁴¹ (*Bollettino stradale*).

«Concessione» indica un compromesso che porta a un'apertura al mondo e alla sua mancanza di senso, alla sua bellezza quanto al suo orrore, da cui scaturiscono disagio, scatti di rabbia e di ironia. Poesia esplicativa della sua rabbia è *Riflessioni sul fallimento III*:

E questa, vedi, è la scrittura
della rabbia inespresa, covata in sentina.
La scolpirei su pietre dure,
irosamente (ricordo un'iscrizione
pompeiana: *quisquis ama valia, peria*

³³⁹ Fabio Pusterla legge “Le parentesi”. *I poeti leggono se stessi*, a cura di Maria Borio, 3 dicembre 2013, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/fabio-pusterla-legge-le-parentesi/> (ultima data di consultazione 08/05/2024).

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ F. PUSTERLA, *Concessione all'inverno*, cit., p. 17.

*qui nosci amare, bis tanti
peria quisquis amare vota).*³⁴²

Questa rabbia, come spiega l'autore poco dopo l'uscita della raccolta in un'intervista, nasce «[...] sia da emozioni legate alla vita intima che dalla delusione per il momento storico attuale. La rabbia presente nel libro riflette la perdita di certezze ideologiche, in un momento in cui i valori bisogna cercarseli faticosamente».³⁴³

L'ironia si esprime in molti punti, per esempio nell'espressione «Mondo Nuovo», caratterizzata dalle lettere maiuscole, de *Le parentesi*. Il mondo futuro non si configura quindi per il poeta come un riscatto paradisiaco, ma piuttosto come una distopia disumanizzante, rifacendosi ad alcuni libri «[...] come *Il Mondo Nuovo* di Aldous Huxley (1932) – con titolo a sua volta costituito da una ripresa ironica del *brave new world* della *Tempesta* shakespeariana [...]».³⁴⁴ Apocalittico è infatti l'evento che presenta la poesia successiva, *Paradiso, Caprino, Cavallino*, contenuta nella prima sezione intitolata *Situazioni grosso modo immaginarie*. Il titolo del componimento si riferisce a tre villaggi vicino Lugano, «[...] luoghi rinomati, soprattutto nel passato, per merende al fresco in cantine, in grotti».³⁴⁵ Protagonista dei versi è un manovratore di battelli turistici che «in bilico sul margine» tra un punto del quai – passeggiata turistica che si snoda tra Castagnola-Villa Favorita e Paradiso – e il lago di Lugano, sente il presagio di un ritorno in superficie dei morti annegati. I cadaveri usciranno dalle acque di «[...] uno dei laghi più inquinati della inquinatissima Europa [...]»³⁴⁶ per mettere in atto la loro vendetta.

³⁴² Ivi., p. 21.

³⁴³ GRAZIA DI MARIO, *Il poeta Pusterla: difficile dalla Svizzera essere letto in Italia*, in «Idea», XLII, 9, 1986, p. 16.

³⁴⁴ SABRINA STROPPA, 'Ciò che resta'. *Commento a Le parentesi di Fabio Pusterla (da Concessione all'inverno)*, «Per leggere. I generi della lettura», n. 26, primavera 2014, p. 126.

³⁴⁵ GIOVANNI ORELLI, *Svizzera italiana*, Brescia, La Scuola, 1986, p. 254.

³⁴⁶ *Ibidem*.

[...]
Verranno
una notte inattesa e prenderanno
possesto della città: nerastri, untuosi,
le algose chiome sciogliendo,
a sconvolgere verranno, per tingere,
infine, di catrame
i rami, e benzinose essenze.³⁴⁷

L'ironia qui avviene attraverso la ripresa di alcuni stilemi epici, come l'inversione oggetto-verbo o aggettivo-nome.

Il tema apocalittico viene declinato in un'altra prospettiva nell'ultima poesia della terza sezione intitolata *Intermezzo*. L'inizio della fine si avrà, sempre declinato al futuro, con lo spegnersi degli apparati tecnologici, a cui seguirà progressivamente la cancellazione di ogni fragile traccia dell'uomo sulla Terra. Anche in questo caso però resteranno dei superstiti, rappresentanti di una vita minima, senza esaltazione:

[...]
Sopravvissuti: topi e serpenti, e opalescenti
torpedini nelle pozze nascoste; poi lucertole,
non nuove a simili imprevisti (fruscii fra i micascisti,
e rotolii, nelle pietraie). Scomparso il resto
nel nulla (spento il sole, rotto
l'interruttore centrale).³⁴⁸

Quasi a volere stabilire una contiguità tra le sezioni, la quarta (*Catarifrangenti*) inizia con la poesia *Due paesaggi* in cui si ritrovano animaletti residuali in mezzo ai rifiuti

³⁴⁷ F. PUSTERLA, *Concessione all'inverno*, cit., p. 15.

³⁴⁸ Ivi, p. 57.

dell'uomo. Sia gli ultimi elementi di Natura degradata che gli scarti umani sono «inutili cose» prive di senso, non sono correlativi oggettivi di nulla, non rimandano a niente:

[...]

(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 da ranocchie rospi e topi.

L'assenza di rilievi montuosi e le nebbie

velano a volte gli occhi; e insensato

appare l'ordine delle cose [...]³⁴⁹

Una poesia speculare alla prima chiude la raccolta, *Il dronte*:

I due testi estremi, enfatizzati dal loro isolamento e dall'esplicitazione della funzione di apertura e chiusura, si richiamano strutturalmente e semanticamente, formando una macro-parentesi che contiene l'intero libro: tutto quello che si legge all'interno si trova quindi costretto a contrattare il proprio significato in una prospettiva non umana, di erosione e di estinzione.³⁵⁰

La distruzione è già avvenuta, rivolgendo lo sguardo al passato e non al futuro, come l'autore è solito fare nelle altre poesie di *Concessione all'inverno*. Gli avvenimenti vengono descritti tramite una fusione progressiva di sguardi umani e non-umani andando verso una visione anti-antropocentrica. L'animale protagonista è destinato a estinguersi a causa dell'egoismo umano. Il titolo riporta il «nome volgare del *didus ineptus*, lo

³⁴⁹ Ivi, p. 61.

³⁵⁰ D. DALMAS, *Cominciare nonostante la fine: Concessione all'inverno di Fabio Pusterla* (1985), cit., p. 89.

sventurato uccello estinto da secoli che viveva nelle isole Mauritius. Non sapeva nuotare e non sapeva volare, e non fu in grado di sopravvivere all'arrivo dei coloni olandesi, che modificarono l'ambiente in cui viveva».³⁵¹ L'uomo viene rappresentato sullo sfondo, come soggetto estraneo a quel mondo, tramite le sue azioni devastanti per la vita naturale. La comparsa di questo «animale geograficamente alieno all'ecoregione pusterliana, in una raccolta altrimenti nutrita dell'elemento locale, suggerisce la volontà dell'autore di creare un ponte ecopoetico e translocale tra creature resistenti e oppresse».³⁵² A sopravvivere sono ancora altri esseri senza maestà: «topi, pipistrelli, camaleonti e gechi».³⁵³ Secondo Pietro Benzoni questa poesia, posta alla fine, potrebbe simboleggiare la situazione della poesia contemporanea, giunta agli stremi. Giungono quindi da sé gli interrogativi riguardo alla funzione del poeta e della produzione poetica nell'epoca attuale, che sembrano continuamente svalutati e non apprezzati, come tematizza un componimento precedente della raccolta, *C.D.D.*, titolo che significa “Come Dovevasi Dimostrare”:

La poesia è fumo:
[...]
Fumosa in essenza, può elevarsi
a nube purpurea, iridescente,
stagnante come nebbia pavese.
[...] La nullità del poeta è eterna,
irredimibile, neppure drammatica; sopporta
i chiacchiericci delle gazze, i fastidiosi
cicalecci, i piccioni tubanti; la poesia
è infine, mi dici, scaldabagno
di pediluvianti illustri.

³⁵¹ F. PUSTERLA, *Concessione all'inverno*, cit., p. 111.

³⁵² ALICE LODA, *Gli animali nel primo Pusterla: una lettura eco-zoopoetica di “Il dronte” e “L’angiulla del Reno”*, in «California Italian Studies», vol. 1, 2020, p. 4.

³⁵³ F. PUSTERLA, *Concessione all'inverno*, cit., p. 103.

Tutto ciò è ampiamente dimostrabile.³⁵⁴

La figura del dronte riappare anche in una vasta raccolta successiva, *Corpo stellare* del 2010, in cui è ormai animale definitivamente estinto e rimane solo come corpo imbalsamato all'ingresso della *Galleria dell'evoluzione*.

Punto di contatto tra la prima raccolta e la seconda, *Bocksten* del 1989, si può considerare la poesia *Lettera da Tinizong* – paese di montagna del Canton Grigioni – della quinta sezione di *Concessione all'inverno*. Approfondendo sempre più il rapporto con la Storia, il poeta si esprime riguardo la funzione della poesia. Dal suo ruolo marginale nel campo della letteratura contemporanea, la produzione poetica per Pusterla può avere una funzione educativa, facendo sentire al lettore il dolore del mondo e facendo così crescere una consapevolezza e una responsabilità etica. Affrontando la mancanza di significato del reale e scavando per ricercare un mondo altro, lascia testimonianza di questo:

[...] quelle scorie, i detriti e i rifiuti che incontra sul terreno, non costituiscono solo un intralcio. Possono al contrario dirgli, e dirci, molto. Sin dal primo libro si proponeva, dunque, in qualità di *archeologo*; e insieme anteedeva il proprio operare – in una prospettiva di «futuro anteriore» - come *resto archeologico* del domani.³⁵⁵

V.2. Il “poeta archeologo” del senso

Pusterla cerca attraverso la sua poesia di affrontare la crisi di senso che caratterizza il mondo contemporaneo, recuperando una memoria che riguarda sia l'uomo che la Natura.

³⁵⁴ Ivi, p. 53.

³⁵⁵ A. CORTELLESA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi editore, 2006, pp. 514-515.

La raccolta *Bocksten* del 1989 è stata definita dall'autore più che altro «Libro», per l'intenzione programmatica che vi è dietro, al contrario della sua prima pubblicazione che era frutto di un lavoro più caotico. A spiegare il titolo è una nota dell'autore:

Sulla costa occidentale della Svezia, a poca distanza dal confine norvegese, il paese di Varberg conserva, nel suo piccolo Museo storico, le spoglie di un uomo rinvenuto in una torbiera dell'entroterra, nella zona chiamata Bocksten-Moor.

Il *Bockstenmannen*, secondo gli esperti, si è conservato grazie all'azione della torba per più di seicento anni; tanto che il contadino che nel 1936 lo scoprì pensò di trovarsi di fronte a un cadavere recente, nascosto dai suoi uccisori. Invece il delitto avvenne nel IV secolo, e naturalmente non se ne sa più nulla. Rimangono soltanto uno scheletro, dei capelli rossi, un abito di rozza tela e alcuni pioli di legno, usati per trafiggere, forse secondo qualche rituale, il petto dell'uomo.³⁵⁶

Lo stile è molto più improntato alla *brevitas*, con componimenti quasi telegrafici e lapidari, mostrandosi così in accordo con il tema-chiave della morte e della durezza della vita, da cui l'autore non cerca conforto. Tutta l'opera poetica è infatti dedicata al defunto padre, il cui lutto è al centro della prima sezione, *Notte, nubi*. Il paesaggio si mostra ancora fortemente psicologizzato, portatore del disagio dell'Io: «La frattura dentro la storicità biografica divenuta frattura naturale, voragine geologica che frantuma l'universo terrestre (“lo stretto”) e “inghiotte” quello marino».³⁵⁷

In *Quello che viene dopo è un vecchio rito*, gli oggetti del padre smaltiti e distrutti, vengono visti come “resti” «inutili» e «ingombranti», gli stessi aggettivi che erano stati usati nella prima raccolta per i rifiuti del mondo. Con il padre e con i suoi oggetti, viene meno anche l'ultimo barlume di senso che poteva rimanere, come si esprime il poeta in

³⁵⁶ F. PUSTERLA, *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos, 2003 (1989), p. 89.

³⁵⁷ MATTIA CAVADINI, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica*. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 133.

Fuori dal cerchio, con quell'ironia che contraddistingueva *Concessione all'inverno* e qui invece rara: «il Senso ha raccolto i suoi stracci, / ha detto è tardi, buonanotte a tutti. / Ha chiuso baracca e se n'è andato».³⁵⁸

Dalla figura di un morto privato, si passa nella seconda sezione a una storia più collettiva attraverso il cadavere che dà il nome alla raccolta. In un progetto quasi narrativo iniziato nel 1985 da cui si realizza un poemetto tripartito, si racconta la figura di questo uomo ritrovato dopo secoli. La prima parte ricostruisce la vicenda in modo quasi leggendario, nelle due parti seguenti il discorso vira verso il senso dell'esistenza. Anche se una dichiarazione di poetica verso questa ricerca è già presente nella prima poesia della prima parte, che termina con il verso: «Io scavo, scavo, non so perché».³⁵⁹ Scavare dunque per ricerca i residui di senso nascosti sotto la superficie; anche per questo da molti critici è definito un “poeta archeologo”.

L'uomo di Bocksten diventa metonimia della violenza perpetrata dall'uomo sull'uomo, come il dronte rappresentava quella nei confronti degli animali, ma anche della Natura in generale. Inoltre, come per il dodo lo sguardo del poeta si era identificato con quello dell'animale, anche qui si identifica con la vittima, facendo assumere alla poesia

[...] valore etico: dar voce a chi non l'ha e non l'ha mai avuto; render giustizia alle vittime, agli esclusi, agli “inascoltati”. Mostrare lo scempio della storia e della socialità. Uno scenario che si annida nel cadavere del Bockstenmannen, che porta in sé i segni dell'assurdità e dell'ingiustizia sociale.³⁶⁰

³⁵⁸ F. PUSTERLA, *Bocksten*, cit., p. 16.

³⁵⁹ Ivi, p. 25.

³⁶⁰ M. CAVADINI, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica*. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla, cit., p. 143.

Il poeta così presta la voce all'uomo ritrovato per raccontare la sua storia. Per conoscerla non è il poeta a dover compiere la discesa verso l'Averno come tipico della tradizione classica, ma è il personaggio a risalire.

Nel secondo frammento della sezione centrale l'Io rappresenta l'irrefrenabile scorrere del tempo che porta alla decomposizione di ogni essere e arriva nel componimento seguente a una conclusione: «Se il senso è questo ogni dolore è vano, / lo strazio vuoto ritorna alla terra. / Se il senso è questo la vita è accettabile».³⁶¹ Tuttavia, l'uomo di Bocksten è pronto a obiettare tale chiusura, perché il senso sta nella ricerca continua e nel fare una poesia che possa ridare voce agli oppressi e rendere visibile la violenza, svolgendo un valore etico di giustizia:

No che non hai capito,
e il senso non è questo.
Dunque dov'è, non certo
nelle parole scritte: forse
in quelle da dire?
O forse sul limitare,
quando si crede possibile un altrove,
nell'ora della boscaglia,
del ritornare
con se stessi, per morire.³⁶²

Il messaggio ultimo di Bockstenmannen è quello di guardare in faccia la morte senza paura, di trarre da lei la forza di resistere, «Uscire dalla drammaticità, dal manicheismo

³⁶¹ F. PUSTERLA, *Bocksten*, cit., p. 48.

³⁶² Ivi, p. 49.

(vita e morte; bianco e nero; pieno e vuoto) e accettare il Tutto nelle sue compostibilità e contraddizioni». ³⁶³

Tutto il racconto dell'uomo fossile tende a riprodurre attraverso il verso lo scorrere delle acque e il soffiare dei venti, nonché quell'habitat sotterraneo ovattato della torbiera popolato da molte specie di animali che vivono nel sottosuolo. Soffermandosi e nominando anche altre creature non-umane, il percorso che si delinea non pretende di porre l'uomo al centro dell'ambiente, anzi spinge a una coscienza anti-gerarchica. Particolarmente rilevante nell'ultima sezione della raccolta *Bocksten* è *L'anguilla del Reno*. Come spiega Pusterla nelle note, questa «[...] deve la sua cupa e devastata ambientazione alla catastrofe ecologica di Schweizerhalle (1987) [...]», ³⁶⁴ causata da un incendio a un deposito chimico che portò alla morte della numerosa popolazione d'anguille nel Reno. Sia questo animale in particolare sia il lessico e le strutture sintattiche utilizzate riportano chiaramente a *L'anguilla* montaliana. Vi sono tuttavia notevoli differenze tra le due poesie, partendo dal fatto che, costituite entrambe da un unico periodo, «[...] all'effetto di convergenza risolutiva e sorprendente che caratterizzava la chiusa montaliana, si sostituisce così un calando, un effetto di dispersione, di varia diramazione e strascico [...]». ³⁶⁵ Da qui deriva anche la divergenza tematica, all'anguilla di Montale, simbolo di resistenza e rigenerazione anche in contesti ostili, subentra quella di Pusterla che è destinata a non sopravvivere in un habitat sempre più inquinato da veleni di ogni sorta, i «paradisi di fecondazione» non sono più raggiungibili, dato che «adesso persino il Baltico è perduto». Anche questa raccolta tende a finire, anche se la poesia in questione è in penultima posizione, con un ritratto della

³⁶³ M. CAVADINI, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica*. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla, cit., p. 155.

³⁶⁴ F. PUSTERLA, *Bocksten*, cit., p. 90.

³⁶⁵ PIETRO BENZONI, *Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla*, in «Per leggere. I generi della lettura», n. 12, primavera 2007, p. 75.

morte animale, come era avvenuto con *Il dronte di Concessione all'inverno*, in cui è presente il riferimento a un'altra poesia montaliana, il *Gallo cedrone*.

V.3. L'assenza dell'io lirico e la voce di una "folla sommersa"

La terza raccolta, *Le cose senza storia*, pubblicata nel 1994 e composta da quattro sezioni, «[...] segna il ritorno del poeta al presente, all'umile mondo quotidiano»;³⁶⁶ ciò si accorda con il tono delle poesie che si abbassa e diventa umile pur convivendo con un vocabolario che spesso si fa elevato.

Rispetto alle due raccolte precedenti, il cambiamento più emblematico riguarda il posizionamento dell'io rispetto a ciò che lo circonda. L'io risulta decentrato, non è più al centro con le sue passioni che influenzano la rappresentazione del paesaggio, ma si fa puro osservatore e ascoltatore del Mondo e dei suoi oggetti che vengono restituiti nel loro valore presente e non caricati di significati loro non propri. L'autore passa così a utilizzare molto di più il "noi", facendosi voce collettiva, e il "si" impersonale, lasciando spazio a ciò che viene percepito, fino a dare voce all'"altro" vegetale, minerale o umano. Il soggetto allora si dissolve nel mondo e nelle diverse voci di questo: «Io sono questo: niente. / Voglio quello che sono, fortemente. / E le parole: nessuno adesso me le ruberà»³⁶⁷ (*Paesaggio*). Il campo dello sguardo si allarga fino a rovesciarsi, con effetto straniante, per cui le cose stesse adesso osservano l'io: «[...] Ci osservano / le cose, il loro immobile / resistere a quel

³⁶⁶ GEORGES GÜNTERT, *Fabio Pusterla*, in *La poesia della Svizzera italiana*, a cura di Gian Paolo Giudicetti e Costantino Maeder, Poschiavo, L'ora d'oro, 2014, p. 303.

³⁶⁷ F. PUSTERLA, *Le cose senza storia*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, p. 38.

vento. [...]»³⁶⁸ (*Al castello*). Rilevante per questa mutazione è l'incontro con la poetica di Philippe Jaccottet e la sua traduzione:

Le cose senza storia sono un libro molto diverso dal precedente; se Bocksten era dominato dalla morte (dalla riflessione sulla morte), ora invece i colori della vita prendono forse il sopravvento. Questo è dipeso senz'altro, sul piano del tutto privato, dalla nascita di Nina, la mia prima figlia, che ha modificato completamente l'orientamento del mio sguardo sul mondo. Contemporaneamente avevo cominciato a studiare e a tradurre la poesia di Philippe Jaccottet e anche questo ha rivestito, credo, un ruolo importante.³⁶⁹

È proprio la pratica di traduttore che costringe Pusterla a ridimensionare il proprio io per dare voce all'altro che magari ha uno sguardo estraneo al suo.

Per quanto riguarda gli affetti familiari, questi sono infatti al centro delle prime due poesie della sezione iniziale, in cui si presenta il gioco tra luce e ombra tipico di Jaccottet. Nella figura della figlia, e dei bambini in generale, si intravede una parvenza di speranza, che appunto però riguarda le generazioni future: «[...] Lo troverete, / tra i vostri giochi, il gioco che ci salvi? // Noi tutti lo speriamo / guardandovi dormire» (*Visita notturna*).³⁷⁰ Se non si tratta di una speranza, è almeno un aggrapparsi al legame vitale: «Non abbiamo nient'altro: / un'allegria di gesti, di sorrisi, / un corpo che si muove fra quattro muri nudi»³⁷¹ (*Sotto il giardino* 7).

Pusterla in questa raccolta vuole restituire gli oggetti nella loro vera essenza, a questo si deve anche lo stile nominale fortemente presente. Di nuovo i bambini hanno posizione

³⁶⁸ Ivi, p. 27.

³⁶⁹ RICCARDO IELMINI, *Intervista a Fabio Pusterla*, in «Atelier», n. 56, 2009, p. 84.

³⁷⁰ F. PUSTERLA, *Le cose senza storia*, cit., p. 9.

³⁷¹ Ivi, p. 16.

privilegiata perché riescono a cogliere la realtà senza la mediazione delle parole. Infatti, rivolgendosi a Nina, sua figlia, l'autore scrive in *Sotto il giardino* 8:

[...] Sei nella tua preistoria
di silenzi e di gridi,
di brucianti scoperte: sole, fuoco,
e sirene di treni, gallerie.
Dopo verrà la lingua,
le cose avranno nomi e forse meno
intensità, meno splendore. E la memoria
ti costruirà barriere coralline, stelle fisse
nel tempo. Ma adesso non c'è distanza,
non c'è vuoto.³⁷²

Nei giochi di luci e ombre che vengono descritti nei componimenti poetici, il senso sembra essere l'accettazione della vita nelle sue contraddizioni. Oltre a questo, l'attenzione riservata al mondo nella sua vera essenza vuole rappresentare un monito a risvegliare la coscienza:

L'idea del risvegliare, cioè del rendere nuovamente visibile, la cosa che già esisteva ma si è come sottratta alla nostra attenzione (o sarà piuttosto la nostra disattenzione ad averla espulsa dal catasto della realtà), quest'idea mi appare più importante, più utile e più urgente di altre che tradizionalmente sono state associate all'atto poetico.³⁷³

Tra gli oggetti considerati vi sono naturalmente anche gli "scarti", cose che hanno perso la loro funzione, «[...] che non hanno più in sé, in atto e parzialmente neppure in

³⁷² Ivi, p. 18.

³⁷³ F. PUSTERLA, *Domande, margini, rive*, in *Il nervo di Arnold e altre letture. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2007, p. 35.

potenza, lo scopo per cui erano state fatte. In questo sembrano assomigliarci». ³⁷⁴ Lo stesso Pusterla ha espresso il fascino che hanno su di lui gli scarti:

Mi trovo a mio agio fra le cose usate, persino le scorie; sono attratto dai paesaggi marginali e periferici [...] ho creduto di identificare nei detriti e nelle scorie appunto, ciò che di vitale riusciva a sopravvivere [...]. Qualcosa che non serviva più e veniva rigettato ai margini continuava a sopravvivere senza più poter essere classificato. Poteva essere un rifiuto certo, ma anche una forma di esistenza (e di resistenza) che ancora non aveva trovato un nome: una speranza insomma. ³⁷⁵

La raccolta successiva, *Pietra sangue*, pubblicata nel 1999, raccoglie poesie composte tra il 1994 e il 1999. Rimane ancora centrale il tema del contrasto tra luci e ombre – già presente in *Le cose senza storia* – ravvisabile già dal titolo che, affidandosi ancora una volta alla spiegazione dello stesso Pusterla nelle note,

[...] allude alla lavorazione artigianale della scagliola, o “marmo dei poveri”. [...] gli scaglionasti usavano lucidare la lastra di gesso e colla [...] con sette diverse pietre gelosamente custodite. L’ultima di queste pietre, verosimilmente l’ematite, è detta in dialetto *piétra saanch*. La lucidatura con questa pietra era importantissima ma non priva di rischi: infatti l’ematite la tira fò ‘l bèl e la làsa li ‘l brüt (“fa venir fuori il bello, ma lascia lì il brutto” [...]). ³⁷⁶

Nella poesia omonima si nota come la luce si intraveda solo in brevi e fuggevoli momenti tra la buia coltre della vita, ma è simbolo di resistenza, anche se fragile. Tra queste figure salvifiche si iscrivono anche i boschi e gli alberi, che sviluppano appieno la loro funzione nelle raccolte successive:

³⁷⁴ GIAN MARIO VILLALTA, *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Milano, Scuola Holden-BUR, 2005, p. 153.

³⁷⁵ M. CAVADINI, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della post-modernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, cit., p. 123.

³⁷⁶ F. PUSTERLA, *Pietra sangue*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, pp. 127-128.

[...] Anni di pietra
e silenzio, giorni persi
solo per pochi istanti luminosi. Nelle sere
d'inverno, dietro i vetri
splendono figli e animali mansueti, pane e vino
e letame da spostare, odori densi
di paglia, di fatica sprofondate nel tempo.
I boschi, i boschi! [...]
[...] Concentrate la luce in pochi tratti
che sveltano sul nero: il rosso, il giallo
di qualche fiore o uccello, il bianco della neve.
[...]³⁷⁷

Ciononostante, questi due opposti coesistono e sono visti come «due avversari»,
riprendendo il titolo della terza poesia della raccolta:

[...]
E sono qui ambedue: fibra sventrata
e luce chiara e tersa. Due avversari
che non si parlano mai. Dove guardare, ti chiedi,
di quale occhio fidarsi, a chi concedersi.
[...]³⁷⁸

Il primo dei due avversari si può identificare anche con le macerie novecentesche,
con i detriti e i rifiuti sia della Storia che dell'uomo. Il motivo della ricerca di un passaggio
per superare tutto ciò è al centro di molti componimenti poetici della raccolta e questo
varco sembra sia possibile ai margini, ai confini:

³⁷⁷ Ivi, p. 97.

³⁷⁸ Ivi, p. 15.

«Abbate cura degli argini,
se ancora lo potete. Custodite
i muri, i confini fragili.
Oltre è paura, e furia.»³⁷⁹

Subentra, però, come nuovo elemento, l'incedere inesorabile del vuoto che risucchia memoria e parola:

Eccoci ancora alle tue strade petrose
di fumo e crudeltà, nostro non luogo,
non nome, non memoria: percorriamo
di te ogni infamia, e tutto è come prima,
[...]»³⁸⁰

La pallida speranza che ogni tanto si affaccia tende subito a spegnersi. Fortemente in dubbio sono anche il compito della poesia e la figura dei poeti, già in un componimento precedente problematizzata. Questo dubitare avviene già nell'*incipit*, in *Quasi un'allegoria*, in cui nei cigni rappresentati si può ravvisare le figure di quei poeti che fingono di aver una visione superiore sulla realtà «dall'alto di inutili, lunghissimi colli»,³⁸¹ ma che in realtà cercano, «con quale fatica, / di prendere il volo».³⁸²

Da una parte dunque vi è la descrizione del paesaggio nei suoi cicli stagionali e nelle sue mutazioni, dall'altro il ruolo del linguaggio nel cogliere la metafisica delle cose. Quindi, come scrive Mattia Cavadini, la raccolta *Pietra sangue* si colloca «[...] tra possibilità e impossibilità di dire, o, in termini ontologici, tra adesione e catastrofe».³⁸³ Il

³⁷⁹ Ivi, p. 35.

³⁸⁰ Ivi, p. 42.

³⁸¹ Ivi, p. 13.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ M. CAVADINI, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della post-modernità poetica*. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla, cit., p. 182.

soggetto risulta frustrato di fronte a questa incapacità di narrare il mondo e di comprenderlo fino in fondo, perché per lui «L'inferno è non essere gli altri, / guardarli passare e sparire nel niente»,³⁸⁴ come recitano i versi di *Breve omaggio a Plutone II*, ribaltando una citazione sartriana. Per questo, cercando, come in precedenza, di decentrare l'Io, le liriche successive registrano le voci di elementi naturali e animali.

In tutta la raccolta Pusterla cerca di legittimare la propria parola, di trovare un senso al proprio scrivere, quasi per portare avanti, secondo Roberto Galaverni, un percorso di «[...] espiazione, almeno dal punto di vista personale se non generazionale. [...] del senso di colpa [...]: quello del disamore, di una sollecitudine e di una partecipazione umane inadeguate, di aver perduto la propria storia».³⁸⁵

V.4. L'importanza della memoria storica tra violenza e resistenza

Memoria e Storia sono i temi principali della raccolta *Folla sommersa*, pubblicata nel 2004. Tuttavia, come afferma Pusterla, tra il lavoro del poeta e quello dello storico «Ci sono delle affinità, ma soprattutto delle differenze. Tutto sommato, mi sembra ancora molto convincente l'affermazione di Alessandro Manzoni: la poesia può percorrere piste analoghe a quelle della storia, ma il suo compito è diverso: deve dar voce a ciò che la storia non può dire».³⁸⁶ Riprendendo le parole di Andrea Acri, è inoltre opportuno notare come l'ideologia alla base di tutta la poetica di Pusterla risieda nella «[...] costante denuncia

³⁸⁴ F. PUSTERLA, *Pietra sangue*, cit., p. 102.

³⁸⁵ R. GALAVERNI, *Note a margine a Pietra sangue di Pusterla*, in R. GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, cit., p. 238.

³⁸⁶ PIETRO DE MARCHI, *Intervista a Fabio Pusterla*, 29/04/2004, <https://www.viciversaletteratura.ch/book/42> (data di ultima consultazione 20/05/2024).

dell'eterno misfatto della Storia e in un'ampia ricognizione del male e del dolore del mondo [...]».³⁸⁷

La poesia omonima della raccolta *Folla sommersa* ha come argomento il “milite ignoto” e di riflesso tutti gli eroi sacrificatisi durante la Grande Guerra che non verranno mai inseriti nella memoria collettiva. Questo personaggio, però, fa ritornare alla mente del poeta anche la figura del padre:

Quest'ultimo reduce della Grande Guerra fa rilampeggiare lo spettro del «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» di un poeta “padre” come Sereni, ma soprattutto quello di «mio padre e tutti i suoi amici e nemici, / una grande folla sommersa che ci guarda in silenzio e ci attende».³⁸⁸

Il poeta porta avanti un impegno etico e civile nell'evidenziare la necessità del perdurare della memoria.

Sullo scenario post-bellico si iscrive la descrizione del paesaggio, già a partire dalla prima poesia: *Nella vigna di Renzo*. Traspare, però, anche la necessità di guardare al futuro, di andare avanti con qualche speranza:

[...]
Eppure si doveva camminare,
voltare la faccia, scordare i divelti filari.
Pensare altra la meta, e più importante:
sebbene, nonostante. Sulle spalle
un fascio di improbabili speranze.
[...]³⁸⁹

³⁸⁷ ANDREA AFRIBO, *Fabio Pusterla*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 112.

³⁸⁸ A. CORTELESSA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, cit., p. 516.

³⁸⁹ F. PUSTERLA, *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 17.

Accanto al paesaggio devastato dalla guerra, vi è anche quello esposto alle calamità naturali causate dall'opera indiscriminata dell'uomo sull'ambiente, come in *Sette frammenti dalla terra di nessuno*, in cui Pusterla descrive il piccolo insediamento di Gondo travolto dalle alluvioni del 2000.

Il poeta ticinese continua in molte altre poesie a riportare la testimonianza di fatti di cronaca, storici e privati; «L'io si pone all'ascolto del mondo, riporta in superficie la storia incompiuta degli uomini e osserva la posizione o il luogo in cui sono venute a collocarsi *le cose*, il margine verso cui tendono per accogliere “anche ciò che non c'è ma è stato” (*Lezione di gatti*)».³⁹⁰

Appartenenti alla «folla sommersa» sono anche varie specie di animali, presenti soprattutto nelle sezioni *Ipotesi sui castori* e *Sul fondo della provetta*. L'insegnamento che l'uomo deve trarre da questi è, secondo Pusterla, osservare il reale senza pretese di sovrainterpretazioni. Bisognerebbe quindi andare verso

Un modo *spoglio* di guardare [...]. Ma è una conquista difficile. Guardare senza proiettare nulla di ciò che si crede di sapere *a priori*, di ciò che si desidera vedere, e soprattutto, cosa ben più difficile, di ciò che si vorrebbe confusamente fare di quel che si vede.

Guardare così, sarebbe come saper rinunciare al possesso.³⁹¹

Così recitano alcuni versi della prima poesia di *Ipotesi sui castori*: «[...] *A che scopo?* / Non chiederlo; sasso dopo sasso / costruisci anche tu quel che non serve / a nulla e a nessuno, ma è».³⁹²

³⁹⁰ ELISA DONZELLI, *Ai margini dell'inverno: la voce di una Folla sommersa (sulla poesia di Fabio Pusterla)*, «Poeti e Poesia», n. 2, settembre 2004, in «Atelier», n. 5, dicembre 2009, p. 70.

³⁹¹ F. PUSTERLA, *Folla sommersa*, cit., p. 120.

³⁹² Ivi, p. 31.

La guida che ricorda all'uomo l'impossibilità di giungere a un senso universalmente valido e la complessità del Mondo è l'airone:

[...]

E qui l'airone ti guida, qui ti lascia
stupito, a terra, e sale a picco oltre il suo zenith,
nel suo ignoto destino di bestia
timida, con le ali.³⁹³

Non manca la presenza anche di molte specie vegetali, che rappresentano la resistenza della Natura al degrado ambientale imperante. Alcune di queste, come in *Collage della pianta pilota*, crescono in luoghi marginali e inhospitali, tematizzando proprio quella visione del “terzo paesaggio” fondamentale in Pusterla, accennata all'inizio del capitolo. D'ispirazione per il componimento poetico fu *Flora ferroviaria ovvero la rivincita della natura sull'uomo* (1980) del botanico e agronomo svizzero Ernesto Schick (1925-1991), dedicato, come scrive Pusterla nelle note

[...] allo studio e alla descrizione di una caparbietà biologica: quella che ha spinto alcune piante elementari e pervicaci a ripopolare rapidamente i binari e le massicciate della ferrovia commerciale di Chiasso, nonostante tutti gli sforzi umani per tenerle lontane e anzi annientarle.³⁹⁴

La “pianta pilota” cresce in condizioni non favorevoli alla vegetazione e prepara il terreno per le piante che nasceranno dopo di lei:

[...]

ma *germogliando dapprima*, praticamente senz'acqua,

³⁹³ Ivi, p. 35.

³⁹⁴ Ivi, pp. 163-164.

per preparare il terreno alla primula,
alle successive fioriture misteriose,
in nome di prati inesistenti e difficili anche solo da pensare,
la pianta pilota abbarbica, supera
un decennio di progettata distruzione [...] ³⁹⁵

Resistendo, diventa una sorta di sorella con la ginestra leopardiana, riletta in funzione di una nuova alleanza fra uomo e ambiente. Di fronte al disastro ecologico, Pusterla cerca nella devastazione elementi residuali capaci di custodire ancora vita, bellezza e speranza.

V.5. La pedagogia del paesaggio e l'albero della speranza

La produzione poetica di Fabio Pusterla rappresenta la Natura sia nei suoi caratteri anti-idillici che nei suoi estremi tentativi di resistenza, quest'ultimi fondamentali per il loro valore pedagogico. Fiori, cespugli e alberi, nel segno della poetica del residuo, diventano un argine al negativo che incombe come conseguenza di un degrado morale e ambientale. Gli arbusti così assumono una connotazione pedagogica e civile – con la loro ostinazione al ricrescere ciclico, come simbolo di forza e rigenerazione – che Pusterla ripropone in ogni raccolta poetica. Uomo e albero diventano protagonisti di uno sguardo reciproco e il secondo, nella sua estensione verticale, riesce con i suoi rami a raggiungere gli ultimi spiragli di luce, di senso e di fiducia; «L'albero incarna dunque per Pusterla la “forza della speranza” e le “ragioni dell'utopia”». ³⁹⁶

³⁹⁵ Ivi, p. 53.

³⁹⁶ A. BALDACCI, *La pedagogia del paesaggio. La poesia-stanik di Fabio Pusterla*, cit., p. 286.

Nella raccolta *Corpo stellare* del 2010, una valenza particolare assume lo “stlanik”, “pino prostrato”, protagonista della prima poesia della prima sezione. Come sempre, la nota posta dall’autore è esplicativa:

Lo stlanik, o “pino prostrato”, è un albero simile al pino siberiano, diffuso a est del Baikal. Albero particolarissimo, lo stlanik si corica a terra all’arrivo dei primi freddi invernali, annunciando le imminenti nevicate, per poi rialzarsi molti mesi dopo, in anticipo d’un soffio sulla primavera che pare presentire.³⁹⁷

È presente una citazione in esergo tratta dal racconto *Kant* di Varlam Šalamov (1907-1982) contenuto ne *I racconti di Kolyma* (1973), che descrive l’orrore dei gulag staliniani e la resilienza dell’uomo e della Natura. Nel racconto di Šalamov la figura di questo albero è centrale, quale annunciatrice del tempo della fioritura e del disgelo naturale. Sia nello scrittore sovietico che nel poeta svizzero lo “stlanik” rappresenta il saper reagire e rialzarsi dopo tempi avversi; da una prima parte del testo connotata da un’atmosfera negativa, si passa a una seconda in cui si affaccia una possibilità di riscatto.

[...]

Nevica. Il pino prostrato si rialza,
segna nel gelo la via del primo fiore.
Annuncia frutti, torrenti.

E l’armadillo cammina verso Nord.³⁹⁸

In un’intervista successiva del 2007 concessa alla giornalista Lucia Morello, Pusterla paragona questo albero anche alla poesia: «Lo stlanik [...] può rappresentare la forza e la

³⁹⁷ F. PUSTERLA, *Corpo stellare*, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 213.

³⁹⁸ Ivi, p. 16.

fragilità, la pacifica caparbietà della parola poetica? Me lo auguro».³⁹⁹ Diventa allora incarnazione allegorica dei doveri di una poesia che incoraggi un impegno civile e che possa far aprire gli occhi su quello che sta per capitare. Nell'ultimo verso della poesia appare un animale, l'armadillo, che diventa poi il protagonista di *Storie dell'armadillo* nella terza sezione. La creatura è posta in dialogo con il pino prostrato per il suo essere «inerme e portatore di una tenace forza di ribellione».⁴⁰⁰ Esso conduce nel continente americano un cammino opposto rispetto «[...] alle grandi migrazioni di predatori da Nord a Sud nel Miocene [...]».⁴⁰¹ Entrando in contatto con altri personaggi come un netturbino, un carro armato, un topolino, si nota la spiccata cortesia che lo contraddistingue. È ritratto nel cantare una melodia, molto diversa dal *Lamento degli animali condotti al macello* o delle creature di *Galleria dell'evoluzione*, che solo se ascoltato spingerebbe tutti a mettersi in cammino controcorrente con lui:

L'armadillo canticchia sul cammino.
Non lo ascolta nessuno.
È un peccato: se qualcuno lo sentisse
potremmo sapere cosa canta
questo piccolo animale coraggioso. Magari
ci metteremmo in cammino anche noi.⁴⁰²

L'armadillo potrebbe essere figura allegorica del poeta, nel suo andare avanti, nel suo scavare quelle «tane» che «serviranno anche ad altri, con un po' di fortuna», sperando che lo spazio conservi tracce del suo «fantasticare controcorrente».⁴⁰³ I quindici componimenti a lui dedicati si chiudono con la sua morte provocata dal solletico, in mezzo

³⁹⁹ A. BALDACCI, *La pedagogia del paesaggio. La poesia-stanik di Fabio Pusterla*, cit., p. 286.

⁴⁰⁰ FRANCA MANCINELLI, *Recensione a Corpo stellare*, in «Poesia», XXIV, n. 258, marzo 2011, p. 54.

⁴⁰¹ F. PUSTERLA, *Corpo stellare*, cit., p. 216.

⁴⁰² Ivi, p. 122.

⁴⁰³ Ivi, p. 128.

alle sue risate che denunciano l'insensatezza del male. Molti critici hanno paragonato la morte dell'armadillo a quella dell'albatros di Baudelaire. Anche il volatile, identificabile con la figura del poeta, viene schernito e tormentato dai marinai.

L'armadillo è solo uno degli animali che compongono il bestiario di *Corpo stellare*, in cui il tema principale connesso a questi esseri è la morte o l'estinzione, in una visione poetica che denuncia ogni forma di violenza «[...] in un'ampia ricognizione del male e del dolore del mondo tramite lo sguardo imparziale verso ogni sua categoria – umana, animale, vegetale e minerale».⁴⁰⁴ In *Dialogo della partenza e del nessun dove tra l'uomo che fuma e la donna delle domande* viene riportata la scena di un camion in cui vengono caricati molti maiali e portati via. Questa visione offre al poeta una sovrapposizione tra brutalità sugli animali e le peggiori stragi condotte dall'uomo sull'uomo: «Li faceva salire sul camion, / io forse pensavo a Sobibor, Treblinka, / i maiali gridavano».⁴⁰⁵ La sezione continua con il massacro di altri animali: il toro che aspetta di scendere dal camion per la corrida (*Pasqua del toro*), i cani «Così tristemente simili a noi nella loro afflizione»⁴⁰⁶ (*Cani*), *Il furetto di Tenerife* imbalsamato che, «[...] chiuso in una smorfia / di dolore di rabbia o stupore, / grida tutto l'inganno il desiderio / di correre nei prati per conigli e profumi»⁴⁰⁷ e che prepara agli altri animali mummificati della *Galleria dell'evoluzione* in cui compare come prima creatura il dodo che chiudeva con la sua estinzione *Concessione all'inverno*. Di nuovo il poeta presta la voce a queste alterità permettendo loro di lasciare la propria testimonianza.

Non mancano nemmeno in questa raccolta i riferimenti alla cronaca quotidiana, come in *Aprile 2006. Cartoline d'Italia*, che si ispirano alla sconfitta del governo

⁴⁰⁴ A. AFRIBO, *Fabio Pusterla*, cit., p. 112.

⁴⁰⁵ F. PUSTERLA, *Corpo stellare*, cit., p. 18.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 36.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 37.

Berlusconi durante le elezioni politiche per pochi voti provenienti dagli italiani all'estero; alla quotidianità nei suoi microdrammi come in *Per un operaio precipitato, Fra invisibili stelle* – con al centro la figura dei senzatetto – e *Gare Cornavin* – con il tema dell'immigrazione – restituendo visibilità ai drammi che ormai paiono ordinari; e alla grande Storia, attraverso i lager o i gulag sottesi rispettivamente a *Dialogo della partenza e del nessun dove tra l'uomo che fuma e la donna delle domande* e *Stlanik*, oppure attraverso il termine «Fat boy» in *Thou Shalt Not Die*⁴⁰⁸, poesia conclusiva della raccolta, che «[...] coagula in sé i nomi tristemente celebri delle due atomiche di Hiroshima e Nagasaki: Little Boy e Fat Man».⁴⁰⁹

La “buona memoria” è fondamentale per imparare dal passato e migliorare il futuro, al contrario della memoria contraffatta che porta solo a orrori e stragi, come dimostra il poemetto *Uomo dell'alba*. Questa sequenza di dodici poesie si ispira all'uomo di Piltdown, «[...] beffa risalente agli anni 1908-1915 [...]» basata sul ritrovamento nel Sussex di resti del presunto progenitore umano. Questo portò alla convinzione che l'Europa fosse la culla dell'umanità e che la “razza” bianca fosse superiore, poiché il cranio ritrovato era molto più grande e sviluppato rispetto all'uomo di Pechino. Quindi poteva avvalorare anche le ragioni del colonialismo e delle persecuzioni.

Uomo dell'alba: ecco il solo mio nome
imposto e inconsistente,
il nome di me mai esistito che esisto
appena in quel nome di niente: uomo
dell'alba, sbaglio,
nome dell'irrealtà;

⁴⁰⁸ *Thou Shalt Not Die* si rifà alla poesia omonima dell'autrice giapponese Yosano Akiko (1878-1942). Cfr. F. PUSTERLA, *Note dell'autore*, in *Corpo stellare*, cit., p. 219.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 219.

primo pallido sole, primo abbaglio,
sole di crudeltà.⁴¹⁰

Al male fa sempre da controparte una possibilità di redenzione, precipitare nel buio serve per poter risalire. Così, come recitano i versi del quinto movimento di *Abbozzo degli aerei e delle ali*:

“Ora ho deciso: voglio essere migliore,
offirmi alla luce vincendo la paura,
scivolare ridendo nel buio.
Ti scrivo dal mio povero volo,
e sto imparando a guardare verso il basso,
a sapere del vuoto.
Ti aspetto da qualche parte nello spazio,
mettici il tempo che vuoi o che ti serve. Precipita
tutte le volte che devi. Difendi le ali”.⁴¹¹

Il male e il bene sono destinati a convivere e Pusterla vorrebbe portare con la sua poesia «ancora un po' di memoria, / ancora un po' di speranza, d'amore»⁴¹² (*Thou Shalt Not Die*).

V.6. La poesia tra la difficoltà di rappresentare il reale e la forza di riconoscere forme di resistenza

La speranza, la memoria e il collegamento di entrambe con la poesia è anche al centro della raccolta *Argéman* pubblicata nel 2014.

⁴¹⁰ Ivi, p. 60.

⁴¹¹ Ivi, p. 207.

⁴¹² Ivi, p. 209.

Allegoria della parola poetica è qui la libellula, capace di illuminare la realtà con il suo volo. Il moto irregolare di questo insetto rappresenta anche la frammentazione del tessuto testuale e delle questioni trattate, nella discontinuità dell'essere:

[...] Una libellula, forse,
interiore apre e chiude la mente,
svola nel nervo ottico, percorre
i lunghi corridoi della memoria, discontinua
guizza attraverso le forme e le immagini, i volti,
i nomi delle cose, le parole...⁴¹³

Il poeta conduce il lettore nella sua vita, tra le aule di scuola in cui fa l'insegnante (come in *Fili de le pute*), tra le voci giudicanti dei suoi lettori (*Rappresentazioni del signor nessuno*) per poi aprire lo sguardo all'esterno, per dare voce agli altri e al mondo, come esprime anche l'esortazione alla libellula nel *Congedo*:

Libellula gentile
vola
fatti veloce
lieve traversa i nembi
di chi più si dispera
e non ha voce,
portati svelta in vista,
azzurra chiama gli occhi
e gli stupori.
[...]⁴¹⁴

⁴¹³ F. PUSTERLA, *Argéman*, cit., p. 207.

⁴¹⁴ Ivi, p. 213.

Fa spazio quindi alla cronaca nera – come si intitola una delle liriche – e alle stragi ecologiche come l’alluvione delle Cinque Terre (*Verso Heraclea*) o come i disastri nella “terra dei fuochi” italiana (*Terra di lavoro*).

In *Cormorano* la figura del poeta si identifica con il volatile del titolo: «[...] in alcuni paesi orientali, il cormorano è utilizzato dai pescatori, che gli legano al collo una fune, per impedirgli non già di volare, ma di sparire nelle profondità del mare in cui si immerge». ⁴¹⁵ L’immergersi nelle profondità è simile al lavoro di scavo, qui teso a significare l’esplorazione delle parti più crude e inospitali della realtà, popolata da violenza e da scorie, da cui il poeta deve risalire per portarne testimonianza da una posizione marginale e non da vate. Intraprendendo questa missione si rende evidente il rapporto problematico tra la realtà e la parola che tenta di rappresentarla, per cui 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». ⁴¹⁶ Questa difficoltà è esplicitata in *Paesaggio d’inverno*: «Ti prende di sorpresa il desiderio / impossibile: dire il paesaggio, trasferirlo / lui nella sua luce dentro i suoni. [...]». ⁴¹⁷ Si tenta allora quanto meno un’approssimazione alla realtà nelle sue contraddizioni e relazioni, alla salvaguardia di ogni forma di esistenza e resistenza. La parola non potrà mai carpire il senso profondo delle cose, ma può esprimere quel raggio di luce, di speranza e resistenza, rappresentata in varie forme vegetali. Primo esempio è la *Mandragora officinalis* – «La forza che mi muove è tutta qui: / io so resistere fitta nel terreno / più arido e più avverso» ⁴¹⁸ – che diventa anche forma allegorica del poeta:

⁴¹⁵ Ivi, p. 220.

⁴¹⁶ F. PUSTERLA, *Il nido dell’anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*, Napoli, D’if, 2015, p.40.

⁴¹⁷ F. PUSTERLA, *Argéman*, cit., p. 124.

⁴¹⁸ Ivi, p. 98.

[...]

Tu da me non diversa,
tu che contro ogni vento, muta e ferma,
passi attraverso il mondo silenziosa
col tuo sguardo sereno, il braccio nudo

che regge la candela e ne ripara
il chiarore. Qualcosa, in quel luore,
spinge avanti, fa strada.⁴¹⁹

La speranza si personifica anche nell'*Amaranthus palmeri*, pianta che dà il nome al titolo di un poemetto collocato verso la fine della raccolta:

Noi, che ignoriamo le forme del futuro,
assistiamo al movimento dei paesaggi,
e sono transiti e metamorfosi strane.

[...] E nell'ombra lampeggia
qualcosa di anomalo, una sagoma cremisi,
profilo ribelle scomposto, di rovo. *Amaranthus
palmeri*, segnale che inquieta, catastrofe
o estrema speranza che infesta e resiste,
luce di stelle spente o cometa improvvisa
di nuovo firmamento a noi negato, promesso,
smentito o rinviato a chissà che futuro.
Amaranto che spera o dispera,
cresce o ristà.
[...]⁴²⁰

⁴¹⁹ *Ibidem.*

⁴²⁰ Ivi, pp. 172-173.

L'*Amaranthus*, per la sua impreveduta capacità di resistere ai pesticidi e ai diserbanti – nella poesia nello specifico prodotti dalla Monsanto, multinazionale leader del biotech – diventa così simbolo di resilienza.

La difficoltà di tradurre la realtà in linguaggio è anche uno dei temi della raccolta successiva, *Cenere, o terra*, del 2018. Nel poemetto *Ultimi cenni del custode delle acque* l'elemento acquatico prende la parola per denunciare questo aspetto: «Non puoi parlare con la mia voce / non puoi parlare per me. // Non puoi sapere chi sono / non puoi capire perché». ⁴²¹

Cenere, o terra è la penultima pubblicazione poetica di Fabio Pusterla. Il titolo è di ispirazione dantesca e in particolar modo riprende una parte del v.115 del Canto IX del *Purgatorio*: «Cenere, o terra che secca si cavi». L'atmosfera che si prospetta è quindi di nuovo quella avvertita nella prima poesia della prima raccolta, ossia quella legata all'erosione e alla distruzione della Natura. La silloge infatti, dopo il *Prologo* iniziale, comincia con un incendio boschivo, che mostra il mondo guasto che il poeta tenta di esplorare attraverso le sezioni, ognuna basata su uno degli «[...] antichissimi *quattro elementi* fondamentali (terra, aria, acqua e fuoco); non già secondo il calcolo di un progetto, piuttosto attraverso un agguato dell'immaginazione». ⁴²² La sezione *Pasolini appeso* tematizza l'elemento dell'aria, *Nella luce e nell'asprezza* tratta quello della terra, *Confusazioni* affronta quello dell'acqua e infine *Lo splendore* sviluppa quello del fuoco. Tuttavia, nonostante questa divisione generale, i quattro elementi sono sempre legati e in relazione fra loro. Tale connessione è supportata dai «[...] vari *ponti*, reali o immaginari,

⁴²¹ F. PUSTERLA, *Cenere, o terra*, Milano, Marcos y Marcos, 2018, p. 134.

⁴²² Ivi, p. 214.

disseminati qua e là [...]»,⁴²³ che rappresentano anche un punto d'incontro tra la Natura e l'uomo.

La presenza degli elementi naturali è anticipata dalla lirica proemiale, *Pregghiera della rondine*, che contiene riferimenti a tutti e quattro. Come nelle due raccolte precedenti, anche qui la figura del poeta si identifica con un animale, la rondine appunto, che tenta il proprio viaggio verso il mare, simbolo di libertà.

Pusterla descrive gli spazi naturali nel loro mutare continuo, ma anche quelli urbani, quest'ultimi rappresentati nella loro anonimità di non-luoghi, in cui l'uomo non si esprime nella sua soggettività, ma si mescola tra la folla silenziosa, come si legge, per esempio, in *Lettere da Zingonia*:

[...]
periferie tangenziali che anellano
inurbamenti coatti progetti falliti
posteggi d'orrore
l'insonne dormitorio

controviali dove si cammina
tra macerie
con lingue sconosciute si scambia
qualche basico segnali di umanità
qualche sorriso provvisorio
cenni

sempre diretti senza direzione
verso il nome dell'assenza
inoltrandosi nei parchi
o costeggiando
certe rogge o canali

⁴²³ *Ibidem.*

certe chiuse

verso la parola impossibile
il tramonto di rosso chimico
Dalmine e l'autostrada
vorticoso.⁴²⁴

L'io lirico vuole tentare di uscire dall'alienazione quotidiana attraverso umani gesti, che però molte volte non trovano riscontro. La costruzione di questi spazi cementati ha danneggiato irrimediabilmente anche la Natura, sempre più relegata ai margini e ai suoi minimi termini, come in *Ponte a Chiasso*:

Nessuna traccia del ponticello, solo un nome
fuori logica. Travi scomparse, prosciugata
l'acqua magra, colmato il corso,
gli argini azzerati. Tutto compresso,
tutto ammutolito e ricoperto
di strati e strati: cemento, asfalto, reticolati.
E i mulini, gli stagni? Travolti, bruciati.

[...]

Ponte di terra. Resilienza. Lunga attesa.⁴²⁵

L'ultimo verso attesta però anche la forza di resistenza della Natura che tenta con le sue ultime forze di ribellarsi per ricreare un nuovo ordine naturale. Prima di tutto attraverso il vento, che con la sua forza cerca di cambiare un panorama immobile. Questo cambiamento è necessario, anche se non è connotato sempre in positivo, così in *Luce invernale*:

⁴²⁴ Ivi, p. 67.

⁴²⁵ Ivi, p. 18.

[...]

Si è preso tutto, il vento, dolori e nostalgia,
sogni e speranze, quiete. Ci ha lasciato
bottiglie sopra i prati, sparsi giorni
increduli, stremati. È andato via.⁴²⁶

L'elemento dell'aria, sotto forma del vento, non è tuttavia presente in tutta la sezione *Pasolini appeso*. È però presente sempre ciò che secondo Pusterla rappresenta, cioè il cambiamento, tematizzato anche attraverso fatti politici e sociali. Di nuovo presente è la Seconda guerra mondiale insieme ai traumi che ha lasciato negli uomini, come il padre del poeta, tematizzata in quattro poesie: *Verso lo Zebio*, *Stanze del crepuscolo*, *Supposizioni a Berlino* e *Frammenti metropolitani*. In queste si denuncia la forza dell'oblio che sembra spazzare via ogni forma di ricordo legato a certi luoghi e alle sue tragedie, mancandogli anche di rispetto, e che con la dimenticanza sia più facile ripetere gli errori del passato.

Nella luce e nell'asprezza presenta l'elemento terrestre in varie declinazioni, includendo anche gli asteroidi e le comete, ma anche il ghiaccio. Sullo sfondo di questi paesaggi, si iscrive ancora la vecchia contrapposizione tra luce e buio, cara a Pusterla. La luce è simbolo di senso e speranza, mentre il buio rappresenta l'opposto. Rappresentante della luce è la luna, che tuttavia si mostra anche essa messa in pericolo dall'uomo. Da qui l'esortazione a resistere in *Forza luna*, per continuare a illuminare con un senso la vita degli uomini:

Forza luna! Gridava qualcuno nella notte
più nera. Come se la luna
potesse dunque soccombere

⁴²⁶ Ivi, p. 16.

alle forze del buio, non accendersi più:
anche la luna vicina e distante, luce pallida.
[...] ⁴²⁷

Tutta la sezione è contraddistinta da un silenzio che crea un'atmosfera di tensione. Tale silenzio in cui sprofonda anche l'io sembra però predisporre il soggetto a riconoscere gli oggetti marginali in cui la luce sembra brillare più intensamente, come appare in *Le pietre nere 3*:

Inesistere: non è affatto male.
Si cammina su margini ignorabili
senza più nulla da perdere, imperfetti.

Appare meglio la luce e ti assale
più di sorpresa il fulgore degli oggetti
abbandonati, dei fiori negli orti sospesi, nei vasi. ⁴²⁸

Nella parte seguente, l'io poetico si chiede però se quello sforzo di restituire quei frammenti di luce con la parola poetica non sia infondo sprecato di fronte a un'umanità che non ascolta: «Qui nessuno ti sente, né nulla ci sarebbe da sentire». ⁴²⁹ Ciononostante, il poeta non si può né arrendere né fermare in questa sua impresa perché

[...]
Un passo sbagliato, una sosta:
non ci sarebbe più forza
per rimettersi in moto,
più nessuna energia

⁴²⁷ Ivi, p. 65.

⁴²⁸ Ivi, p. 72.

⁴²⁹ Ivi, p. 73.

per respirare. [...] ⁴³⁰

La luce non è destinata a resistere e in *Disastro* il buio imminente porterà alla catastrofe.

La quarta sezione, *Confusazioni*, termine derivata da Leonardo da Vinci, mette al centro l'acqua con il suo eterno fluire che può raggiungere anche un grande impeto distruttivo. *Ultimi cenni del custode delle acque* si sviluppa in 33 parti, numero forse scelto per replicare il viaggio dantesco, che qui deve portare a una nuova serenità. Viene raccontata la scomparsa del custode delle acque che prefigura quella dell'intera umanità:

[...]

*È nostra opinione che la scomparsa
incomprensibile del Custode
abbia relazione con
qualcosa che sta
per succedere
e che
ignoriamo.* ⁴³¹

La poesia mette in allarme, pone un avvertimento di come la strage sarà originata da rovesci impetuosi:

Viene la tumultuosa.

Sento l'erba che annuncia il rovescio
l'animale inquietudine parla.

⁴³⁰ Ivi, p. 77.

⁴³¹ Ivi, p. 116.

Viene la tumultuosa,
a distruggere i ponti
a cambiare

le dolci amare conformazioni del paesaggio
ogni abitudine
non farà prigionieri.
[...]⁴³²

Il cambiamento è tuttavia necessario per dare l'avvio a un nuovo mondo che possa ritrovare l'armonia persa: «il disordine necessario inevitabile / ad ogni metamorfosi futura. // Sprofondando nella sventura / preparerà la luce della terra invasa / una nuova serenità dell'alba».⁴³³

Lo stravolgimento via acqua non avviene solo attraverso la pioggia, nelle poesie che seguono si fa riferimento anche ai fiumi e al mare. Se il Custode cerca inizialmente di controllare e contenere i corsi d'acqua, successivamente comprende la necessità della distruzione:

[...] E mi fido di te
anche quando minacci, e ti gonfi
anche quando porti via
tutto con te.

I giorni, i ponti, i tetti.
E anche me.⁴³⁴

⁴³² Ivi, p. 117.

⁴³³ Ivi, p. 118.

⁴³⁴ Ivi, p. 155.

Questo elemento offre a Pusterla anche l'occasione per trattare delle stragi dei migranti che perdono la vita nel loro viaggio verso un nuovo paese pieno di speranza, che d'altronde aveva già tematizzato in *Via Trinchese* della seconda sezione.

Nella quinta sezione, *Lo splendore*, l'elemento centrale è il fuoco e soprattutto la luce che questo produce. Le prime due liriche sono in continuità con la sezione precedente, come a conclusione della strage delle acque, che lascia una nuova armonia anche se nella desolazione. La parola poetica non si deve arrendere di fronte al buio ma andare verso la luce e indicare la via:

[...] (si ferma la parola quando il rostro
del male la sovrasta? Si arrende, forse?
O invece la parola scocca dopo,
conquistata dalla luce, e il male è muto
da sempre, deprivato
di senso, condannato
al silenzio dell'osso e della carne?).
[...]⁴³⁵

Nel tentativo di inseguire la luce, vi sono poesie che rappresentano coloro che si sono persi nel buio e non ne sono usciti, come il passero in *Deposizione del passero*, morto nella tumultuosa città e gettato come un rifiuto.

L'ultima poesia, quella in *Epilogo*, prende il titolo dal nome del nipote di Pusterla, Lucio, che quando il componimento viene scritto era appena nato. Il bambino, rappresentato in armonia con la Natura, si fa portatore della possibilità per le nuove generazioni di trovare in nuovo equilibrio con il Pianeta che possa salvarlo. Il nome Lucio,

⁴³⁵ Ivi, p. 164.

derivando da *lux*, potrebbe rappresentare la vittoria della luce sul buio, della terra sulla cenere.

Sulla speranza si basa anche l'ultima raccolta del poeta, *Tremalume*, uscita nel 2022:

“Tremalume è una parola che ho inventato io” racconta Fabio Pusterla. “È apparsa sulla pagine mentre provavo a scrivere una poesia un po' strana, e mi è balzata agli occhi come il titolo migliore per il mio nuovo libro. Tremalume: un neologismo in cui il tremore, la minaccia e la preoccupazione non eliminano affatto la piccola sopravvivenza di un lume, di una minima luce a cui affidarsi”.⁴³⁶

La poesia proemiale è un manifesto sperimentalista. La sua struttura riproduce sulle pagine una specie di gabbia, già presente nel disegno di copertina e parola tema della prima sezione. *Parola navicella parola libertà* predispone il viaggio quasi dantesco che l'io poetico compie attraverso le sezioni. La parte infernale, con cenni purgatoriali, è quella maggiormente estesa. La catastrofe annunciata in *Cenere, o terra* qui si ripropone con ancora più impeto, fino al suo effettivo verificarsi. Testo che sembra dialogare con *Ultimi cenni del custode delle acque* è *Canzone delle acque ripide*, in cui, però, a prendere la parola e a maledire il genere umano è una figura femminile:

Eccomi sono tornata
più cattiva e più arrabbiata.

[...]

Sono tornata a gridare
che questo non si può fare

che voi l'avete fatto

⁴³⁶ F. PUSTERLA, *Tremalume*, Milano, Marcos y Marcos, 2022, anta anteriore copertina.

e siete maledetti.

[...] ⁴³⁷

La voce è di Truganini, una delle vittime presenti nelle pagine della silloge, insieme ad altri lutti pubblici e privati che caratterizzano altrettanto la catastrofe, congiuntamente all'assenza di memoria e di comunità tra gli uomini. Come sempre la sezione delle note in fondo al volume si dimostra essenziale per chiarire i dubbi del lettore. Il nome di Truganini fa riferimento a «[...] l'ultima aborigena della Tasmania: l'ultima a morire, dopo il genocidio del suo popolo, verso la fine dell'Ottocento [...]». ⁴³⁸ Pusterla marca di nuovo la necessità della memoria e la pericolosità dell'oblio, del «dimenticare in parodie di rito». ⁴³⁹

Riguardo la mancanza di empatia sociale, si può prendere ad esempio *Requiem per una casa di riposo lombarda*, che occupa gran parte della seconda sezione e tratta l'abbandono a se stessi degli anziani durante il periodo della pandemia di Covid nella primavera 2020. L' Io sa che «*chi ha compagni / non morirà. [...]*». ⁴⁴⁰

È presente una forte denuncia del paesaggio devastato, come in *Paesaggio verticale. Compianto per una valle fra le tante* in cui si instaura un dialogo con Zanzotto e le sue *Avventure metamorfiche del feudo* in *Sovraimpressioni*. Si attraversano paesaggi desolati e desolanti, in cui tuttavia si possono scorgere tenui promesse di memoria e di un nuovo inizio:

Selci, pietre scheggiate. Affossamenti
impercettibili della crosta terrestre. Qui riposa
nascosto un sogno, forse, o cova
una memoria rimossa. Licheni, frammenti

⁴³⁷ Ivi, p. 96.

⁴³⁸ Ivi, pp. 184-185.

⁴³⁹ Ivi, p. 73.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 56.

di mani sulla roccia, desideri.

[...] ⁴⁴¹

Come appunto evidenzia il titolo, non mancano vari segni di resistenza durante il percorso, quelli che nella sezione finale vengono chiamati *Angelicanze*: «Non l'angelo non la sua trionfale / abbagliante figura metafisica, / non l'immagine; un'essenza, piuttosto, eventuale, / una grazia che appare insieme ad altre minori». ⁴⁴²

Elementi naturali e artificiali, qui come nelle altre sezioni, ormai convivono e i secondi stanno sopraffacendo i primi:

[...]

Perché una radura è coperta di cemento ingiallito?

Cosa penzola dal ramo di quell'albero,

un cavo, un cappio, un filamento? Una lieta ghirlanda?

[...] ⁴⁴³

Gli animali come cervi, cinghiali e giovenche, storditi dai cambiamenti naturali, si ritrovano negli ambienti cittadini dell'uomo dove rischiano la vita. La Natura, però, conserva ancora segni, sebbene minimi, del suo antico splendore:

[...] Ma è una poesia

moderna, d'acqua ingabbiata in dighe,

acqua d'altra rapina, argini osceni

esposti, tubature interrato. Tuttavia il lago esiste

e dalla sua cupezza parte a volte

un riflesso di luce, quasi un grido. ⁴⁴⁴

⁴⁴¹ Ivi, p. 29.

⁴⁴² Ivi, p. 133.

⁴⁴³ Ivi, p. 26.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 153.

Apocalisse non vuol dire solo distruzione ma anche rivelazione: «L'intima connessione delle cose / splende ora nella rovina e nel dolore».⁴⁴⁵

A conclusione della raccolta, nei *Dialoghi con Lucio*, si ritrova la figura del nipote Lucio e si fa la conoscenza del nuovo arrivato, Tullio, l'altro nipote. Avviene così il passaggio di testimone tra generazioni, sperando che la nuova possa saper cogliere e far fiorire quel barlume di luce, di tremalume.

Come un suono di liuto nella notte
di sirene e di strida
audace Tullio nuovo nato.

Né virus né *servus*, ma vivo
libero segno, innalza le sue timide
grida verso il futuro.

Riparte dall'oscuro
lieto un cammino chiaro
verso l'alba.

Si riparte.⁴⁴⁶

Nella poesia di Fabio Pusterla si respira l'aria della speranza, aperta a un futuro ancora possibile.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 169.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 165.

PER NON CONCLUDERE

«Devi agire. Devi fare l'impossibile.
Perché arrendersi non è mai un'opzione».⁴⁴⁷

La salvaguardia del Pianeta è la sfida del secolo, troppo importante per essere persa. Raggiungere l'obiettivo non sarà un'utopia se ognuno parteciperà consapevole e cosciente a questa battaglia prima che sia troppo tardi. «No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the *Continent*, a part of the *maine* [...] any mans *death* diminishes *me*, because I am involved in Mankinde; And therefore never send to konw for whom the *bell* tolls; It tolls for *thee*»;⁴⁴⁸ tutti gli uomini sono interconnessi, le azioni di uno influenzano la vita degli altri, questo il pensiero espresso dal poeta inglese John Donne (1572-1631) in *Meditazione XVII*. Nel secolo attuale, richiamando quella consapevolezza riguardo l'urgenza ecologica sviluppatasi maggiormente durante il Novecento – di cui è stato delineato un percorso in questo lavoro di ricerca – è necessario passare dalla consapevolezza di essere “parte dell'umanità” a quella di essere parte dell'ecosistema. Non solo gli uomini sono strettamente legati tra di loro, ma sono parte di un insieme più grande, in un rapporto di influenza e connessione con tutti gli altri esseri viventi: piante, animali, Natura in generale. Riprendendo la prima legge dell'ecologia che il biologo e politico

⁴⁴⁷ GRETA THUNBERG, <https://lepluralieditrice.net/greta-thunberg/> (data di ultima consultazione 30/05/2024).

⁴⁴⁸ JOHN DONNE, *Devotions upon emergent occasions*, edito da John Sparrow, con note bibliografiche di Geoffrey Keynes, Londra, Cambridge University Press, 1923, p. 98, <https://archive.org/details/devotionsuponeme00donnuoft/page/n9/mode/2up> (data di ultima consultazione 31/05/2024).

Barry Commoner (1917-2012) espone ne *Il cerchio da chiudere* (1971): «ogni cosa è connessa con qualsiasi altra».⁴⁴⁹ Il Pianeta si sta spegnendo, la sua lenta morte è causata dall'uomo e dalla sua ideologia capitalista, che privilegia la violenza sugli altri esseri umani e naturali, che chiede sempre maggiori quantità di risorse e di ricchezze per soddisfare la sua fame di guadagno. Di fronte all'urgenza climatica e ambientale, ogni essere umano deve uscire dalla propria monade e collaborare per cercare di migliorare il futuro, perché se l'ambiente è compromesso, lo è certamente anche l'umanità. L'Età del Progresso deve cedere il passo all'Età della Resilienza, in cui «la governante si converte da sovranità sulle risorse naturali in gestione e cura degli ecosistemi regionali».⁴⁵⁰ Per realizzare ciò, l'uomo deve aprirsi a una coscienza biofilica, cioè estendere l'impulso empatico oltre la sua specie, verso le altre creature e il mondo naturale in generale. È comunque necessario divenire anche “acrobati del tempo”,⁴⁵¹ cioè esseri capaci di mettersi nei panni degli uomini che vivranno sulla Terra nei prossimi anni o secoli. Il filosofo Roman Krznaric in *Come essere un buon antenato. Un antidoto al pensiero a breve termine* (2023) spiega come il virologo e batteriologo Jonas Salk (1914-1995)

Credeva che, proprio come abbiamo ereditato tante ricchezze dal passato, dobbiamo anche trasmetterle ai nostri discendenti. Era convinto che per farlo – e per affrontare crisi globali come la distruzione del mondo naturale e la minaccia di una guerra nucleare – fosse necessario un cambiamento radicale nella nostra prospettiva temporale a favore di una molto più focalizzata sul pensiero a lungo termine e sulle conseguenze delle nostre azioni, anche oltre la nostra esistenza. Invece di pensare su una scala di secondi, giorni e mesi, dovremmo estendere i nostri orizzonti temporali

⁴⁴⁹ BARRY COMMONER, *Il cerchio da chiudere*, traduzione di Virginio Bettini e Gianluigi Mainardi, presentazione di Giorgio Nebbia, appendice di Virginio Bettini, Milano, Garzanti, 1987 (New York 1971), p. 119.

⁴⁵⁰ JEREMY RIFKIN, *L'età della resilienza. Ripensare l'esistenza su una terra che si rinaturalizza*, traduzione di Tullio Cannillo, Milano, Mondadori, 2022, p. 9.

⁴⁵¹ Espressione che proviene dal filosofo ebreo tedesco Günther Anders, utilizzata da Carla Benedetti nel capitolo primo de *La letteratura ci salverà dall'estinzione*.

fino a inglobare decenni, secoli e millenni. Solo allora saremmo in grado di rispettare e onorare veramente le generazioni a venire.⁴⁵²

Il primo passo per invertire la marcia della distruzione deve essere la formazione dei cittadini del domani, per renderli consapevoli e pronti a intervenire. La scuola per questo ha un compito importante da svolgere, ma ha anche a disposizione diversi mezzi per riuscirci. Il discorso non si limita alla scienza, disciplina originaria a cui appartiene l'ecologia, ma l'argomento si apre a un approccio interdisciplinare e transdisciplinare. In particolare la letteratura si è sempre più interessata ai temi ambientali e attraverso le sue capacità empatiche può arrivare direttamente al cuore dell'uomo. La semplice descrizione oggettiva della crisi ecologica sembra non suscitare reazioni rilevanti, forse perché non è sentita come una minaccia diretta e immediata; invece la letteratura attraverso l'immaginazione e il sentimento può produrre reazioni in modo molto più efficace. Le opere letterarie, potendo offrire una prospettiva straniante, permettono di superare la visione antropocentrica e di riscoprire la dipendenza dalla Natura. Analizzando il rapporto tra uomo e ambiente, l'ecologia letteraria è un metodo critico che può condurre verso un'azione attiva nel presente.

Nel mio elaborato di tesi, trattando le raccolte poetiche di alcuni autori già riconosciuti da molti critici rilevanti per l'analisi ecocritica, si è potuto dare anche un esempio di come affrontare l'argomento nell'ambito delle discipline letterarie.

Gli studiosi di ecologia letteraria [...] non solo analizzano i testi per definire in che modo la natura e la sua relazione con l'umano rientrino nella rappresentazione letteraria e si consolidino come immagini culturali ma, nel far ciò, essi cercano anche di sollecitare un cambiamento e una maggiore consapevolezza delle questioni

⁴⁵² ROMAN KRZANARIC, *Come essere un buon antenato. Un antidoto al pensiero a breve termine*, traduzione di Laura Coppo e Diego Tavazzi, Milano, Rete Ambiente, 2023, pp. 19-20.

ecologiche: per riprendere le parole di Lawrence Buell, l'*ecocriticism* è cioè un'indagine delle relazioni tra letteratura e natura "nello spirito di un impegno per un agire ambientale".⁴⁵³

La letteratura può assumere in sé una missione pedagogica ed etica verso il mondo, di utilità vitale. Il mondo influenza la cultura, ma anche la cultura influenza il mondo e operando per una cultura basata sulla responsabilità e il rispetto essa si può riflettere nelle azioni dell'uomo. L'essere umano deve porsi in ascolto del "grido" della Terra, cogliere gli avvertimenti che provengono anche dalle voci dei personaggi di autori come Zanzotto e Pusterla, cercare di non dover arrivare alla scomparsa del genere umano come ipotizzato da Caproni per far sì che la Natura ritorni sana e ai suoi antichi splendori, mentre adesso tenta con tutte le sue forze di sopravvivere attraverso alcune forme di resistenza come quelle individuate dai poeti trattati. La Natura sta cercando di ribellarsi, sta cercando di ricrescere in quei luoghi che le sono stati sottratti dall'uomo. Dobbiamo lottare insieme a essa, dobbiamo iniziare la nostra campagna non violenta, pacifica, dobbiamo avere il coraggio di essere pionieri e cercare la "Terra del noi".

Grandi passi per maturare una coscienza ecologica e conquistare una sufficiente consapevolezza dell'emergenza ambientale sono stati già fatti, ma molti altri devono ancora essere compiuti. Questo "viaggio" nella poesia contemporanea si propone di essere anche una riflessione da cui partire per agire sul presente.

«La Terra su cui viviamo non l'abbiamo ereditata dai nostri padri, l'abbiamo presa in prestito dai nostri figli» come dicevano inizialmente gli amerindi o Seattle, «... e a loro dobbiamo restituirla migliore di come l'abbiamo trovata» come aggiunse Sir Robert Stephenson Smyth Lord Baden-Powell (1857-1941).

⁴⁵³ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p. 17.

Il futuro attende “ambasciatori” di speranza, di un modo diverso di vivere la Natura e con la Natura e la letteratura può aiutare l’uomo in questa battaglia per salvare il Pianeta.

APPENDICE

DIALOGANDO CON NICCOLÒ SCAFFAI

Intervista (Lunedì 29 Aprile 2024)

Sono onorata di avere la possibilità di intervistare Niccolò Scaffai, critico letterario e professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Siena. Uno dei suoi ambiti di ricerca e di pubblicazioni recenti riguarda la relazione tra letteratura ed ecologia. Nell'ambito della cultura italiana, in cui l'*ecocriticism* ha iniziato da poco a essere trattato, il suo ampio saggio *Letteratura e ecologia* del 2017 ha aperto più di un orizzonte. Dialogare con lui significa anche indagare le potenzialità della critica letteraria, e della letteratura stessa, di fronte alla questione ecologica.

Professor Scaffai, cosa l'ha spinto a indagare il rapporto tra Natura e Letteratura ?

L'occasione è venuta da una necessità di ricerca, anzi più precisamente dalla commissione di un lavoro di ricerca, perché ormai diversi anni fa, nell'ambito di un progetto che ha dato poi corpo ai volumi della *Letteratura europea*, UTET, a cura di Piero Boitani e Massimo Fusillo, mi fu chiesto di occuparmi di un capitolo intitolato proprio *Letteratura ed ecologia*, un ambito del quale non mi ero mai direttamente occupato. È vero

che in passato avevo scritto qualcosa sui grandi *topoi* della rappresentazione della Natura nella letteratura e nell'arte, a cominciare da quello più famoso, il luogo ameno (*locus amoenus*), però sulla questione ecologica nella fattispecie non mi ero mai soffermato. Quindi quel lavoro che mi fu commissionato mi ha dato l'occasione di approfondire questo rapporto e di studiare quali erano le prospettive critiche che fino a quel momento erano state adottate per lavorare sul tema. Tali prospettive, in gran parte, all'epoca, le parlo degli anni zero, 2005/2006 più o meno, erano ancora molto debitorie della critica nord-americana, del cosiddetto *ecocriticism*, che già da alcuni decenni, in particolare a partire dagli anni Novanta, aveva messo nel mirino il rapporto tra ecologia e letteratura. Da lì poi è nata la ricerca, l'approfondimento e ben presto anche l'esigenza di superare alcune delle prospettive dell'*ecocriticism* o se non altro di volgerle, di applicarle, a un contesto letterario e culturale in genere che non fosse coincidente con quello americano, con quella tradizione, con quel rapporto con la Natura, di trasferire la questione ecologia e letteratura all'ambiente culturale e alla tradizione letteraria europea e italiana, rispetto alla quale era necessario un cambio di prospettiva ed è un po' quello che mi sono riproposto di fare. Negli anni le occasioni di riflettere su varie declinazioni dell'argomento si sono poi accumulate, finché nel 2017, anzi un paio di anni prima del 2017, ho deciso che c'era sufficiente materiale per mettere insieme un libro che desse il punto della situazione: *Letteratura e ecologia*, uscito nel 2017.

Secondo lei, questo approccio critico sta ricevendo la giusta attenzione o ancora c'è tanta strada da fare?

Sicuramente rispetto a quei primi anni, inizio del XXI secolo, le cose sono cambiate e quella che all'epoca si poteva considerare ancora una ricerca pionieristica, almeno di

Italia, nel frattempo è diventata materia di interesse comune. Su questo piano dunque di strada ne è stata fatta, l'approccio critico ha ricevuto e sta continuando a ricevere molta attenzione a vari livelli: a livello culturale generale, come possiamo osservare leggendo anche semplicemente articoli sui giornali, sulla stampa culturale o sui blog culturali che sempre più spesso trattano della relazione tra ecologia e cultura, ecologia e letteratura, ecologia e *humanities* in senso generale; sta ricevendo attenzione anche da parte della cultura accademica, dalle Università, negli studi, nei corsi, nei convegni universitari o nei libri nati da ricerche universitarie, anche perché è un settore che negli ultimi anni ha ricevuto dei finanziamenti, è inutile non considerare anche questo aspetto strutturale della questione. Progetti di ricerca e altre iniziative hanno ricevuto degli incoraggiamenti anche finanziari da parte ministeriale e da parte dell'Unione Europea e stanno portando pure a delle ricerche o a degli strumenti, come *database* o altre forme di rappresentazione intorno a questa materia. Quindi l'approccio sicuramente l'attenzione ce l'ha. Resta ancora della strada da fare, ma in che senso? Verso quale direzione deve andare questa strada? Direi che deve andare in più direzioni. Una di queste è rendere l'argomento non soltanto una nicchia settoriale, una nicchia magari apprezzata e in certi casi anche ben sostenuta, ma sempre nicchia. Occorre cercare invece di far sì che la letteratura e gli scrittori stessi si aprano a questo tema e lo facciano reagire con le realtà che scelgono di raccontare, con i diversi ambiti della loro esperienza, perché questo corrisponde alla realtà dei fatti. Le questioni che riguardano il clima o l'ecologia nei vari aspetti non sono una dimensione che sta fuori di noi e che noi contempliamo con maggiore o minore adesione, è una dimensione nella quale invece siamo calati. Se la letteratura riuscisse a dare il senso di questo trovarsi calati nel mezzo di una realtà ecologicamente rilevante, credo che avremmo raggiunto davvero il nostro obiettivo. Ecco, la strada da fare penso che debba portare soprattutto in quella

direzione e di conseguenza anche in un'altra direzione: non limitarsi alla moda, perché il successo che anche soltanto il termine "ecologia" o addirittura il prefisso "eco-" incontrano recentemente rischia di essere in alcuni casi un po' una concessione a una moda, rischia di essere anche uno specchietto per le allodole. Si mette il prefisso "eco-" senza davvero preoccuparsi di quello che significa e così anche per l'ecocultura o l'ecoletteratura può esserci questo rischio. Dunque facciamo seriamente una strada perché da moda diventi una forma di conoscenza, al limite di impegno, se si ritiene che la letteratura debba avere anche una componente d'impegno. Certamente ecologia è, oltre che eventualmente impegno, anche uno strumento conoscitivo, è una scienza, un sapere anzi, che si basa sulla relazione e capire le relazioni tra le cose è un compito che spetta anche alla letteratura.

Di fronte alla crisi ambientale, quanto può concretamente fare l'ecologia letteraria ?

"Concretamente"... dipende dal senso che diamo a questo avverbio. Se per "concretamente" intendiamo dire che la letteratura possa contribuire a un intervento materiale sulle condizioni che favoriscono la crisi ecologica, direi che la letteratura questo non lo può fare, non rientra nelle sue prerogative, forse non rientra neanche nei suoi compiti. Però può fare qualcosa di non meno importante che è contribuire a farci render conto della situazione. Prendo le parole di uno scrittore statunitense che si chiama Jonathan Safran Foer, il quale in un suo recente libro, relativamente recente perché è di qualche anno fa ormai, un pamphlet, intitolato in italiano *Possiamo salvare il mondo, prima di cena*, dice che «la letteratura può farci credere a ciò che sappiamo». Cosa vuol dire questo? Vuol dire che, almeno che non siamo dei negazionisti climatici, cosa che spero nessuno che legga questa intervista sia, noi tutti sappiamo che siamo in presenza di fattori di

cambiamento, anzi di crisi, che riguardano il clima: riscaldamento globale, sesta estinzione, quindi abbattimento della biodiversità, per esempio. Tutti questi elementi noi li conosciamo più o meno tecnicamente, ne conosciamo l'esistenza, in alcuni casi ne comprendiamo anche le cause così come la scienza ce le trasmette. La scienza è la base alla quale non possiamo mai prescindere. Tuttavia, in alcuni casi almeno, la scienza ci dà dei dati che noi dobbiamo essere in grado di interpretare, ma, pur conoscendo l'affidabilità di questi dati, non è detto che noi ci immedesimiamo in maniera sufficiente in ciò che la scienza ci trasmette. Perché i contenuti che l'ecologia come scienza ci dà diventino esperienza, cioè diventino qualcosa in cui possiamo credere, nel senso che possiamo riconoscerci in quella conoscenza, c'è bisogno di una mediazione, di una messa in movimento, trasformazione del dato in esperienza. Questo la letteratura lo può fare facendoci vivere un'esperienza per interposta persona, attraverso i personaggi di un racconto. Lo ha sempre fatto per ogni condizione umana e quindi anche per l'ecologia lo può fare. Del resto la scienza intesa come divulgazione scientifica, come trasmissione del discorso della scienza, vorrei dire del racconto della scienza, si affida a meccanismi letterari, a dinamiche letterarie. I divulgatori scientifici oggi conosciuti e tradotti a livello globale, penso a David Quammen, autore di *Spillover*, per esempio, o penso a Elizabeth Kolbert, autrice de *La sesta estinzione*, sono diventati di fama mondiale proprio perché trasmettono i loro contenuti attraverso la forma della narrazione attraverso una consapevolezza che non è solo scientifica ma è anche letteraria. Questo la letteratura può farlo, può dare il suo contributo, può entrare in relazione con altri saperi, in quell'insieme che è un ecosistema – usiamo l'ecologia anche come fonte di metafore. Il sapere è un ecosistema e ogni elemento fa la sua parte.

Secondo la visione di Amitav Ghosh espressa ne *La grande cecità*, il romanzo tende a relegare il tema del cambiamento climatico alla fantascienza. Concorda nell'affermare ciò? Questo attualmente costituisce un limite per il genere del romanzo? Quali sono eventualmente i romanzi che riescono a trattare il tema senza sconfinare nella fantascienza?

Queste osservazioni di Ghosh appartengono al saggio *La grande cecità*, *The Great Derangement* in originale, che è uscito nel 2016, in italiano l'anno dopo, nel 2017. Sono pochi anni se li contiamo sul calendario, ma in realtà non sono così pochi rispetto alla velocità con cui tanto la cultura quanto il clima si stanno modificando. Quando Ghosh ha osservato, qualche anno fa, quello che lei ha riassunto nella domanda, direi che aveva senz'altro ragione. Cosa diceva Ghosh? Diceva che la forma letteraria romanzo, quello che noi più comunemente identifichiamo come idealtipo del romanzo, ha una sua derivazione dal romanzo realista dell'Ottocento, un genere che si è costruito intorno alla rappresentazione del serio quotidiano, della dimensione dell'esistenza individuale all'interno della società borghese. Questa forma di rappresentazione si è potuta affermare relegando sullo sfondo ciò che andava al di là di questo realismo del quotidiano: i grandi eventi, le grandi trasformazioni, i grandi cataclismi, non solo naturali, ma anche le grandi guerre. Il realismo ha quasi come scena primaria la constatazione da parte dell'eroe della impossibilità di partecipare al grande evento, alle guerre napoleoniche, che non vede, che non capisce, da cui rimane emarginato. Se questa è la matrice del romanzo che arriva fino alla contemporaneità, evidentemente il romanzo in questo senso non ha proprio la tecnica per raccontare questi grandi eventi che oggi sono anche la crisi climatica, il riscaldamento globale, il rischio ecologico a vario livello. Il romanzo, dunque, non sapendo come rappresentare questa realtà globale la affida a dei sottogeneri o a dei generi che non sono

quelli del realismo, come per l'appunto la fantascienza. La fantascienza può essere, è stata ed è anche grande letteratura – ci sono grandissimi scrittori di fantascienza – ma vive fuori dal filone del realismo, il che non significa necessariamente letteratura minore, ma significa letteratura che noi fruiamo non per identificarci con quello che i generi ci trasmettono. Noi leggiamo, apprezziamo la fantascienza non perché, o non sempre almeno, riconosciamo in quelle trame la nostra esperienza vissuta, che ci sembra che meglio rispecchi ciò che siamo, quello che quotidianamente viviamo. Quale è il rischio? Il rischio è che i contenuti ecologici che la fantascienza ci trasmette ci diano un'idea che l'apocalisse, il cataclisma ecc. sia un evento che eventualmente potrà verificarsi in un futuro remoto, in una dimensione altra, allontanandolo da noi; ma allontanarlo da noi significa anche non crederci, non far intervenire la letteratura come sapere che concretamente, non nel senso materiale ma ideale, può contribuire. C'è bisogno appunto di cambiare prospettiva, di recuperare dentro una narrazione che sia anche realistica la tematica ecologica. Dal 2016 di quel saggio di Ghosh, oggi un po' le cose sono cambiate. Gli scrittori che non siano soltanto di fantascienza o che non lo sono affatto hanno cominciato a raccontare questioni ecologiche da punti di vista diversi. Di scrittori stranieri globali, prima mi riferivo a Safran Foer, possiamo per certi versi citarne altri come Jonathan Franzen, che ha anche uno sguardo critico sulla questione ma comunque ce l'ha, o anche in scrittori e scrittrici più vicini a noi, in Italia, che stanno cominciando a fare delle questioni ecologiche anche un argomento di trame “borghesi”, che riguardano una vita quotidiana della società che conosciamo, che abitiamo con i suoi rapporti, i suoi legami, le sue difficoltà che intervengono sulla famiglia, sul lavoro: una dimensione che abitiamo concretamente, non fantascientificamente. Tra questi scrittori e scrittrici italiani contemporanei, nel senso vero e proprio del termine, dei giorni nostri, possiamo citarne

alcuni: penso a un recente romanzo di Alessandra Sarchi, che si intitola *Il ritorno è lontano*, uscito proprio all'inizio di quest'anno, che ha la questione ecologica, il tema e la parola "Antropocene" non solo come sfondo ma come argomento centrale; del resto anche qualche anno prima del 2012 la stessa Sarchi aveva pubblicato un romanzo intitolato *Violazione* che di questi argomenti già, più o meno, parlava. Poi ancora penso allo scrittore Leonardo Luccone, *La casa mangia le parole*, in cui anche qui c'è più di un riferimento alla dimensione ecologica. Qualche passo indietro nel tempo e nella tradizione letteraria ci può portare ad autori che sono già canonici del Novecento come Calvino, che certo è stato anche autore del fantastico, del cosmicomico, del non realistico, ma che in certi settori della sua opera, invece, si è preoccupato in maniera molto concreta e realistica di questioni che riguardano l'impatto dell'uomo sulla Natura, sul paesaggio e persino già sul clima – ci sono dei suoi saggi, dei suoi scritti, in cui si rende conto di questo e anche della necessità di provare a raccontare questi cambiamenti. Esiste in realtà una linea che va vista innanzitutto, descritta, valorizzata culturalmente, che è un po' l'obiettivo che ci poniamo noi che studiamo questi argomenti.

Secondo lei la poesia, per i valori sonori del verso e la possibilità di accostare in modo inatteso le immagini, si può considerare il genere testuale per eccellenza dell'ecologia letteraria?

Non so se si può considerare un genere per eccellenza, quindi specificatamente votato più di altri rispetto a questa materia, però è vero che senz'altro è un genere che può far reagire non solo i propri temi, ma le proprie strutture con questo argomento. C'è una linea, per esempio, non è l'unica cosa che possiamo dire, ma è una di quelle che mi paiono più rilevanti: c'è una parte importante della poesia contemporanea che riconosce delle

radici nella neoavanguardia e che chiamiamo oggi “poesia di ricerca” o più tecnicamente “poesia non assertiva”, che ha tra i suoi criteri, quello della *de-soggettivazione*, de-individuazione dell’io lirico, che non è più titolare di una posizione centrale nel discorso poetico e che quindi, venendo meno, porta anche a una trasformazione delle stesse strutture della poesia. In che modo tutto questo può entrare in rapporto con il nostro argomento ecologico? Può entrare in rapporto perché l’ecologia è un sapere di relazione, che dunque prevede non la centralità del soggetto umano, l’antropocentrismo, ma prevede invece una relazione di condivisione, di orizzontalità in qualche modo e non di verticalità gerarchica. Quindi, dall’“io” si passa al “noi” e proprio “noi”, questo pronome, assume anche un rilievo di poetica in opere contemporanee che riflettono, attraverso le strutture di un discorso non assertivo, sulla questione ecologica, intesa come rapporto tra umano e non umano. Penso a un libro molto bello e anche culturalmente stimolante come *Noi*, così si intitola appunto, di un poeta e scrittore, saggista contemporaneo, che si chiama Alessandro Broggi. Questo è un esempio in cui tema, struttura e riflessione culturale intorno alla poesia o ciò che in senso generale possiamo considerare poesia si può fare. Poi ci sono anche altri autori che potremmo citare che sempre più stanno riflettendo intorno a questo argomento. La lista sarebbe lunga, dico solo qualche nome: una poeta e anche saggista e scrittrice come Antonella Anedda, nei suoi libri più recenti soprattutto, sta mettendo a fuoco il tema o, pensando a poesia non italiana, una grande autrice, vincitrice del Premio Pulitzer, statunitense, che si chiama Jorie Graham, che in diversi suoi libri ormai, da uno di qualche anno fa intitolato *Sea Change* fino a uno più recente che si intitola *Fast*, tradotto in italiano per Garzanti editore da Antonella Francini, riflette su argomenti direttamente ecologici, il mare, il suo inquinamento e le sue trasformazioni, per esempio, e lo fa rivoluzionando la struttura, rinunciando all’io, mettendolo in discussione perché l’io lirico

è il riflesso poetico di quella centralità, di quell'antropocentrismo, che l'ecologia mette in discussione. Ecco quale è il nesso davvero necessario che la poesia può istituire con il tema.

La poesia, come il romanzo, ha dei limiti rispetto al tema della crisi ecologica?

La poesia naturalmente ha dei limiti, uno dei quali è quasi costitutivo della letteratura. La letteratura per funzionare ha bisogno di essere compresa, di essere considerata dentro un sistema di saperi e si deve guardare alla letteratura superando quel luogo comune che non serve a niente. Certo che non serve a niente ed è proprio per quello che serve. Non serve a niente nel senso che non ci puoi costruire una diga contro l'innalzamento delle acque o non puoi abbassare la temperatura che si riscalda con la letteratura, ma puoi creare le condizioni sociali anche perché si lavori in quel senso insieme. Quindi questo è certamente un limite. Tra gli altri limiti c'è forse quello della forma stessa. Non è un caso che diversi scrittori che nel tempo hanno scritto romanzi e poesie, quando cominciano a interessarsi alla questione ecologica, passano dall'invenzione all'argomentazione, dalla creazione di trame al saggio. Lo ha fatto Ghosh, innanzitutto, ne *La grande cecità* che è un saggio, non è un romanzo, e quando ha riversato questi argomenti in una narrazione, in un romanzo, lo ha fatto forse in maniera persino ancora troppo teorica. Quindi, forse, uno dei limiti consiste nel cercare di trasferire ciò che si è capito in teoria nella costruzione di una trama che davvero sappia considerare le relazioni ed è molto difficile farlo perché le questioni ecologiche, come ha spiegato un filosofo contemporaneo che si chiama Timothy Morton, inglese, sono degli "iperoggetti", non oggetti, non qualcosa che tu puoi delimitare, toccare e quindi anche più facilmente raccontare. Per "oggetto" si intende un oggetto materiale ma anche un fenomeno

circoscrivibile; un temporale è un oggetto, nel senso che tu lo senti con vari organi, con la vista, con il tatto, con l'udito e così via, ma il cambiamento climatico non è come un temporale, magari un grande temporale è un effetto di questo cambiamento climatico, ma non lo puoi raccontare come qualcosa che accade qui, ora, in un luogo preciso, in un tempo preciso. Devi avere, per raccontare il cambiamento climatico, uno sguardo molto più ampio, complesso, capace di tenere insieme e di collegare fenomeni disparati che avvengono in tempi e luoghi diversi. È una capacità che richiede studio, conoscenza e grande abilità narrativa. Ci vuole un grande scrittore, un grande romanziere, come lo sono stati, magari, i grandi romanzieri dell'Ottocento che riuscivano a raccontare la realtà anche economica e sociale. Se riuscissimo a trasferire questa abilità di raccontare la società a quel fenomeno ancora più grande che è il cambiamento climatico, supereremmo un limite che ancora, mi pare, la letteratura abbia.

Come cambia il rapporto tra l'Io poetico e l'ambiente nei poeti contemporanei rispetto a quelli antichi?

Cambia per il valore che attribuiamo alla dimensione dell'ambiente, perché in prevalenza nella cultura antica, intendo dire nella cultura classica, il rapporto con l'ambiente era mediato da un altro valore, un valore che è estrinseco rispetto all'ambiente ed è il valore del sacro. La Natura è oggetto di attenzione, persino di iniziative di tutela e vi è addirittura la consapevolezza di una violenza che l'uomo porta contro la Natura. Questo c'era già anche nel mondo antico, ma questa consapevolezza, questa coscienza, si legava al fatto che la Natura era vista come emanazione del sacro o addirittura come espressione del sacro, del divino. Di conseguenza, preoccuparsi della Natura era un corollario dell'adesione a norme e valori che provenivano dalla dimensione etico-religiosa,

importante certo, ma diversa dal dare valore all'ambiente in quanto tale, all'ambiente in quanto elemento allo stesso tempo biologico, sociale, culturale, ma laico, esterno rispetto a un'altra dimensione di valori. Questa è la principale differenza. Resta vero che ancora fino al Romanticismo, ma in fondo anche oltre, nell'idea di difesa della Natura, di trasporto verso la Natura, una venatura di sacro continua ancora a esserci ben dopo la fine dell'antichità. Non dico che sia in assoluto un modo sbagliato di guardare la Natura, ma come sempre quando sacralizziamo qualcosa tendiamo a bloccarlo, a fissarlo come se nella forma in cui lo sacralizziamo potesse rimanere immutabile. Difendere la Natura, preoccuparsi della Natura, dell'ambiente, ma anche raccontare l'ambiente, non significa bloccarlo, come qualcosa di sacro che sta lì fuori o lì in alto come un valore religioso, ma significa capirne i meccanismi, le trasformazioni, saperne raccontare l'evoluzione, non bloccarlo, ma vederlo evolversi. L'abilità di uno scrittore dovrebbe consistere proprio in questo, vedere i movimenti che avvengono all'interno di un ambiente, di un ecosistema, non dipingerlo e contemplarlo come un'entità assoluta. Questa è una grande differenza.

Sempre riguardo al rapporto tra l'Io poetico e l'ambiente, c'è una particolare differenza tra la Terza generazione dei poeti italiani e quelli contemporanei?

Ancora i poeti della Terza generazione difficilmente avevano una diretta consapevolezza ecologica. Ci sono delle tracce a proposito di un poeta della Terza generazione come Caproni. Sappiamo che Caproni già tardo, già vicino alla contemporaneità, ha scritto dei versi, dei versicoli, definendoli «quasi ecologici», mostrando di essere consapevole di un cambiamento climatico e anche proprio della dannosità della specie umana in quanto tale. La conclusione di quei versicoli porta più o meno paradossalmente, persino umoristicamente, a un'ipotesi leopardiana di estinzione del

genere umano. Però, nel complesso, sono delle voci isolate. C'è un senso della Natura, naturalmente, molto profondo, anche con accenti di animismo, penso a Sereni, alla pietà per le povere piante, che troviamo per certi versi anche nell'ultimo Fortini, nel Fortini di *Composita solvantur*; ma, in generale, credo che il rapporto con l'ambiente inteso come ambiente ecologicamente sensibile sia qualcosa che è maturato come tale nelle generazioni più recenti, per ovvie ragioni, perché la questione è diventata urgente, presente, è diventata per certi versi "La questione". Forse anche persino troppo, mettendo in secondo piano certe questioni sociali inscindibili dal problema ecologico, ma che a volte vengono messe in ombra, mentre invece i poeti della Terza generazione e/o dintorni, ad esempio Fortini, avevano ben presenti come temi poetici.

Il recente accostamento tra ecologia e femminismo, che porta al termine ecofemminismo, collega il degrado ambientale ai vari sistemi sociali di dominio, per alcune studiose strettamente connessi al patriarcato. Inoltre, per le ecofemministe le preoccupazioni per la salute del pianeta sono direttamente connesse alle esperienze corporee delle donne. Secondo lei quanto è lecita questa visione? Quali scrittrici potrebbero essere lette in una chiave ecofemminista?

Credo che sia una questione cruciale e che tra gli ambiti ecologico e femminista, tra la questione ecologica e la questione di genere, ci sia un legame necessario, un legame tra l'altro che viene anche da lontano. Le premesse di quello che oggi chiamiamo ecofemminismo provengono da qualche decennio fa, almeno dagli anni Settanta. Le relazioni sono forti e oggettive, non solo ideologiche, perché la crisi ecologica ha una delle sue ragioni fondamentali nell'assetto sociale ed economico, che è un assetto sociale basato evidentemente sugli effetti del capitalismo occidentale, così come si è costituito negli

ultimi secoli con l'aggravamento degli ultimi decenni – il capitalismo avanzato o neocapitalismo – che a sua volta è un sistema che è incardinato in quell'altra grande dimensione, più che dimensione vorrei dire “vizio”, della società, che chiamiamo patriarcato, che si è intensificato ancora insieme al capitalismo, ma che viene anche da più lontano, è quasi connaturato, per certi versi, alle società moderne e premoderne. Sono quindi due dimensioni, il capitalismo con i suoi effetti negativi rispetto all'ecologia e il patriarcato che stanno insieme e le istanze di dominio, di controllo, anche di violenza che vengono esercitate da queste due forze insieme. Esse si manifestano tanto ai danni dell'ecosistema quanto ai danni di altri soggetti costretti in uno stato di subalternità, a cominciare appunto dal genere femminile. Ci sono delle figure di scrittrici e di intellettuali che hanno messo bene a fuoco questa questione o che la rappresentano proprio nella loro stessa esperienza. Faccio un nome in particolare, di una scienziata scrittrice, che è stata entrambe le cose insieme, che è stata scienziata attraverso la scrittura e scrittrice attraverso la scienza, cioè Rachel Carson, un'autrice statunitense, che ha studiato come biologa marina – il suo primo mestiere era quello di biologa – e che è diventata famosa a livello globale e lo è ancora in particolar modo per il saggio *Primavera silenziosa, Silent spring*, uscito negli anni Sessanta in cui illustrava con gli strumenti della scienza ecologica gli effetti negativi dell'uso del pesticida, del DDT, sull'ambiente. Effetti a catena, appunto ecosistemici, non solo specifici rispetto agli insetti, ai parassiti, ai quali era destinato. Ha raccontato questo in maniera anche narrativamente elaborata, anche con una vena appunto di scrittrice. Lei è stata per questo saggio, oltre che per altre circostanze della sua vita e dei suoi studi, molto attaccata, naturalmente, dalle industrie produttrici di DDT, quindi dal capitalismo, ma è stata attaccata strumentalmente anche perché donna, infatti la propaganda finanziata da queste aziende diceva: «Come può una donna permettersi di

screditare le nostre aziende?». Quindi il discredito che è stato gettato ingiustamente su Rachel Carson è stato effetto convergente di pregiudizi di genere e di falsificazione in qualche modo provocate dall'industria, dal capitalismo. Nella sua attività, nella sua stessa persona, ecco che abbiamo in Carson una figura che incarna la collaborazione fatale tra patriarcato, capitalismo e grande industria. Quindi l'ecofemminismo trova in Carson una figura emblematica.

Educazione letteraria ed educazione civica potrebbe essere il binomio vincente della scuola del futuro?

Sicuramente sono due ambiti che vanno coltivati, che vanno coltivati davvero. L'educazione civica nei programmi scolastici è sempre stata presente o è presente da molto tempo, ma almeno nella mia esperienza, ormai un po' lontana nel tempo, anche di docente di scuola, ma prima ancora di studente, era una sorta di attività secondaria, a cui si dedicava uno spazio complessivamente limitato e anche un po' scisso dalle altre materie. Sarebbe opportuno fare educazione civica anche attraverso le altre materie o mostrando nei giusti termini, senza forzare, come ci siano dei contenuti letterari che reagiscono con la dimensione civile, con la Storia civile del nostro paese e facendo vedere, appunto, come scrittori, che sono importanti in quanto scrittori, hanno dedicato parte della loro opera o se non altro della loro riflessione anche a temi civili. Questo è un nesso importante e se a questo nesso, educazione letteraria ed educazione civica, aggiungiamo anche l'educazione ambientale, che non può essere scissa dall'educazione civica, ciò può portarci a un meccanismo virtuoso. Come dicono a volte i manifestanti, a ragione, l'ecologia senza un'idea di società e di una comprensione del sistema socio-economico è giardinaggio. Se mettiamo in relazione tutte le cose attraverso lo studio scolastico credo che si possa, forse,

non risolvere il problema magicamente, ma contribuire a formare cittadini e cittadine consapevoli che a loro volta faranno qualcosa nel loro piccolo, ma anche nel loro grande, per esempio, banalmente, anche attraverso delle scelte politiche, una volta maggiorenni, che riterranno più giuste e più compatibili rispetto alle emergenze ambientali.

BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SULL'ECOCRITICA

ALIGHIERI, DANTE, *Tutte le opere*, introduzione di Italo Borzi, commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Roma, Newton Compton editori, 2007.

AMIS, MARTIN, *Gli immortali*, in *Racconti del pianeta terra*, a cura di Niccolò Scaffai, Torino, Einaudi, 2022.

ANGELINI, AURELIO – RE, ANNA, *Parole, simboli e miti della natura*, Palermo, Qanat, 2012.

BARTOLOMMEI, SERGIO, *Etica e ambiente. Il rapporto uomo-natura nella filosofia morale contemporanea di lingua inglese*, Milano, Guerini e Associati, 1989.

BAUDELAIRE, CHARLES, *I fiori del male*, traduzione con testo a fronte a cura di Carlo Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1984 (1857).

BIANCHI, BRUNA, *Introduction. Ecofemminismo: il pensiero, i dibattiti, le prospettive*, in «DEP. Deportate, esuli, profughe», n. 20, 2012.

BODEI, REMO, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995.

BUELL, LAWRENCE, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, a cura di Caterina Salabè, Roma, Donzelli, 2013.

BURKE, EDMUND, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985 (London 1757).

CALVINO, ITALO, *Il Barone Rampante*, Torino, Einaudi, 1982 (1957).

—, *La speculazione edilizia*, Torino, Einaudi, 1978 (1963).

—, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, prefazione di Gian Antonio Stella, Milano, RCS, 2003 (1963).

CAMPANELLI, MAURIZIO, *Il ritorno alla natura della prima epoca dell'Arcadia*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, a cura di Roberto Rea, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020.

CESERANI, REMO, *Convergenze: gli strumenti letterari e altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010.

CHATWIN, BRUCE, *Le Vie dei Canti*, traduzione di Silvia Gariglio, Milano, Adelphi, 1996 (London 1987).

COMMONER, BARRY, *Il cerchio da chiudere*, traduzione di Virginio Bettini e Gianluigi Mainardi, presentazione di Giorgio Nebbia, appendice di Virginio Bettini, Milano, Garzanti, 1987 (New York 1971).

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Alcyone*, introduzione e prefazione di Pietro Gibellini, note di Maria Belponer, Milano, Garzanti, 2006 (1903).

DELLA SETA, ROBERTO, *L'ecologia politica come dialettica della modernità*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit.

DE MARTINO, ERNESTO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977.

JOHN DONNE, *Devotions upon emergent occasions*, edito da John Sparrow, con note bibliografiche di Geoffrey Keynes, Londra, Cambridge University Press, 1923, <https://archive.org/details/devotionsuponeme00donnuoft/page/n9/mode/2up>.

ELIOT, THOMAS STEARNS, *La terra desolata*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Serpieri, testo inglese a fronte, Milano, Rizzoli, 1982 (New York 1922).

GAIO PLINIO SECONDO, *Historia naturale*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561, https://archive.org/details/bub_gb_pjzWC0-PoCsC/mode/2up?view=theater.

GLOTFELTY, CHERYLL, *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, in *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, a cura di Cheryll Glotfelty e Harold Fromm, Athens, University of Georgia Press, 1996.

GUASTINI, DANIELE, *Filosofia ed ecologia*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit.

HORKHEIMER, MAX – ADORNO, THEODOR W., *Dialettica dell'illuminismo*, traduzione di Renato Solmi, introduzione di Carlo Galli, Torino, Einaudi, 2010 (Amsterdam 1947).

IOVINO, SERENELLA, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2020 (2006).

ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie e Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, 2 voll., Torino, UTET, 2004.

KRZNNARIC, ROMAN, *Come essere un buon antenato. Un antidoto al pensiero a breve termine*, traduzione di Laura Coppo e Diego Tavazzi, Milano, Rete Ambiente, 2023.

LEONI, DIEGO, *La guerra verticale. Uomini, animali e macchine sul fronte di montagna (1915-1918)*, Torino, Einaudi, 2015.

LEOPARDI, GIACOMO, *Poesie e prose*, Vol. I, a cura di Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 1994 (1987).

MALAVASI, MASSIMILIANO, *Industria, paesaggio e natura in Parini*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, cit.

MANFERLOTTI, STEFANO, *Anti-utopia. Huxley Orwell Burgess*, Palermo, Sellerio, 1984.

MARIETTI, PIERO, *Modelli mentali e modelli matematici*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit.

MORIN, EDGAR, *L'anno I dell'era ecologica*, traduzione e cura di Bianca Spadolini, Roma, Armando Editore, 2007.

NEUMANN, ERICH, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, tradotto e curato da Antonio Vitolo, Roma, Astrolabio, 1981 (London 1955).

OMERO, *Iliade*, traduzione di Giudo Paduano, Milano, Mondadori, 2007.

PASCOLI, GIOVANNI, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, Parma, Guanda, 1997 (1897).

—, *Canti di Castelvechio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 1983 (1903).

PASOLINI, PIER PAOLO, *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

«*Perché lo coltivasse e lo custodisse*», in «*La rivista del clero italiano*», fascicolo 5, 1997.

PUFF-TROIAN, ANDREAS, *La Natura. Un tempo perduto? Baudelaire e il secondo Novecento*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, cit.

PUGNO, LAURA, *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo, 2018.

REA, ROBERTO, «*Le frali tue stirpi*». *Elogia della souffrance nei canti di Leopardi*, in *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, cit.

JEREMY RIFKIN, *L'età della resilienza. Ripensare l'esistenza su una terra che si rinaturalizza*, traduzione di Tullio Cannillo, Milano, Mondadori, 2022.

SABA, UMBERTO, *Il canzoniere 1921*, a cura di Giordano Castellani, Milano, Mondadori, 1981.

—, *Lettere sulla psicanalisi*, a cura di Arrigo Stara, Milano, SE, 1991.

SCAFFAI, NICCOLÒ, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

—, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazioni degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020.

—, *Introduzione*, in *Racconti del pianeta terra*, a cura di Niccolò Scaffai, cit.

SCHLEGEL, AUGUST WILHELM VON, *Corso di letteratura drammatica*, Milano, P.E. Giusti, 1817 (Heidelberg 1809), <https://archive.org/details/corsodiletteratu01schl/page/n3/mode/2up>.

THOREAU, HENRY DAVID, *Walden. Vita nel bosco*, a cura di Salvatore Proietti, Milano, Feltrinelli, 2012 (Boston 1854).

UEXKÜLL, JAKOB JOHANN, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di Marco Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2010 (Berlin 1934).

UNGARETTI, GIUSEPPE, *L'Allegria 1914-1919*, Milano, Mondadori, 1981 (1942).

WARREN, KAREN, *Ecological Feminism*, London-New York, Routledge, 1994.

ZABONATI, ANNALISA, *Ecofemminismo e questione animale: una introduzione e una rassegna*, in «DEP. Deportate, esuli, profughe», n. 20, 2012.

ZANZOTTO, ANDREA, —, *Sarà (stata) natura?*, in *Luoghi e paesaggi*, cit.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GIORGIO CAPRONI

AGAMBEN, GIORGIO, *Disappropriata maniera*, in GIORGIO CAPRONI, *Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991.

BARBUTO, ANTONIO, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1980.

BETTONI, MATTIA, *Incursioni paesaggistiche. Quattro poesie di Giorgio Caproni*, in «Cenobio», LXVII (3), luglio-settembre 2019.

CAPRONI, GIORGIO, *Il mondo ha bisogno di poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2014.

CASTELLO, ALBA, *Spazio e autobiografia nella poesia di Giorgio Caproni. Le "città dell'anima" e i luoghi descritti "per denominazione"*, in *AATI Online Working Papers*, 2017, <https://iris.unipa.it/handle/10447/576297>.

DEI, ADELE, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

FRABOTTA, BIANCAMARIA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina Edizioni, 1993.

GALAVERNI, ROBERTO, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi Editore, 2002.

LEONELLI, GIUSEPPE, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997.

MALAGUTI, ANDREA, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1932-1956)*, Genova, il melangolo, 2008.

MATTEI, BONIFAZIO, *Il disagio del nulla. Su alcuni temi e sviluppi della poesia di Giorgio Caproni*, «Sinestesiaonline», anno II, n. 3, febbraio 2013.

MORANDO, SIMONA, *Indignazione. Le Anarchiche di Res amissa*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a cura di Luigi Surdich e Stefano Verdino, Novara, Interlinea, 2012.

PETERLE, PATRICIA, *Le stazioni del senso*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2018.

SURDICH, LUIGI, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di Antonio Tabucchi, Genova, Costa & Nolan, 1990.

VALDINOCI, FRANCESCA, *Giorgio Caproni: un itinerario fra terra e storia nel paese guasto*, in *Ecopoetry. Poesia del degrado ambientale*, «Semicerchio», LVIII-LIX, 01-02-2018.

VITALE, ROSARIO, *L'impronta ecologica nella poesia di Giorgio Caproni*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020.

ZOMPETTA, MICHELA, *“Oltre la parola”: la scrittura sul “pentagramma” dell'ultimo Caproni*, in *“Povere mie parole”: la poesia di Giorgio Caproni*, «Mosaico italiano», anno XIII, n. 128, novembre 2014.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ANDREA ZANZOTTO

Andrea Zanzotto. La lingua dell'infinito. Piccolo discorso sulla musica da un colloquio con Paolo Cattelan datato Pieve di Soligo 6 agosto 2004, in *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, a cura di Roberto Calabretto, Udine, Forum, 2005.

BARILE, LAURA, *Due poesie di Zanzotto: Non si sa quanto verde... e Dirti "natura"*, in «Per leggere», n.20. primavera 2011.

CATULINI, DARIA, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2021.

CORTELLESA, ANDREA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Bari-Roma, Laterza, 2021.

DAL BIANCO, STEFANO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in ANDREA ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

GIANCOTTI, MATTEO, *Radici, eradicazioni*, in *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

GARDINI, NICOLA, *Zanzotto petrarchista barbaro: saggio sull'«Ipersonetto»*, Studi Novecenteschi, Vo. 19, No. 43/44 (giugno-dicembre 1992), <https://www.jstor.org/stable/43449921?read->

now=1&oauth_data=eyJlbWFpbCI6ImFsZmVhLnJlbnppbmk4QGdtYWlsLmNvbSIsImlu
c3RpdHV0aW9uSWRzIjpbXSsicHJvdmlkZXIiOiJnb29nbGUifQ&seq=2#page_scan_tab
_contents.

LORENZINI, NIVA, *Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Aspasia, 2008.

MANOTTA, MARCO, *La tentazione della quadratura del cerchio. “Il Galateo in bosco” di Andrea Zanzotto*, in *Ferite di terra*, «Il piccolo Hans», 74, Bergamo, Moretti & Vitali, estate 1992.

TERZANO, DIEGO, *Sulla biodicea minima di Andrea Zanzotto*, 01/01/2021, <https://arpi.unipi.it/handle/11568/1143754>.

UNGARETTI, GIUSEPPE, *Piccolo discorso al convegno di San Pellegrino sopra Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto*, in «L'Approdo», anno III, n. 3, settembre 1954.

VASARRI, FRANCESCO, *La Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016.

ZANZOTTO, ANDREA, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

—, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, nottetempo, 2007.

—, *L'«Ipersonetto» oggi*, intervista a cura di Guglielmina Giuliodori, in «allegoria», anno XIX, III, n. 55, gennaio/giugno 2007, <https://www.allegoriaonline.it/PDF/80.pdf>.

—, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009.

—, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU FABIO PUSTERLA

AFRIBO, ANDREA, *Fabio Pusterla*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.

BALDACCI, ALESSANDRO, *La pedagogia del paesaggio. La poesia-stlanik di Fabio Pusterla*, in *Studi polacco-italiani di Toruń XVII*, Toruń, Uniwersytet Mikołaja Kopernika W Toruniu, 2021.

BENZONI, PIETRO, *Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla*, in «Per leggere. I generi della lettura», n. 12, primavera 2007.

CAVADINI, MATTIA, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.

CORTELLESA, ANDREA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi editore, 2006.

DALMAS, DAVIDE, *Cominciare nonostante la fine: Concessione all'inverno di Fabio Pusterla (1985)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia Editore, 2016.

—, *'Concessione all'inverno' di Fabio Pusterla: una mossa d'apertura*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/DalmasConcessione.pdf>.

DI MARIO, GRAZIA, *Il poeta Pusterla: difficile dalla Svizzera essere letto in Italia*, in «Idea», XLII, 9, 1986.

DONZELLI, ELISA, *Ai margini dell'inverno: la voce di una Folla sommersa (sulla poesia di Fabio Pusterla)*, «Poeti e Poesia», n. 2, settembre 2004, in «Atelier», n. 5, dicembre 2009.

GALAVERNI, ROBERTO, *Note a margine a Pietra sangue di Pusterla*, in R. GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi Editore, 2002.

GÜNTERT, GEORGES, *Fabio Pusterla*, in *La poesia della Svizzera italiana*, a cura di Gian Paolo Giudicetti e Costantino Maeder, Poschiavo, L'ora d'oro, 2014.

IELMINI, RICCARDO, *Intervista a Fabio Pusterla*, in «Atelier», n. 56, 2009.

LODA, ALICE, *Gli animali nel primo Pusterla: una lettura eco-zoopoetica di "Il dronte" e "L'angiulla del Reno"*, in «California Italian Studies», vol. 1, 2020.

MANCINELLI, FRANCA, *Recensione a Corpo stellare*, in «Poesia», XXIV, n. 258, marzo 2011.

MENGALDO, PIER VINCENZO, *Fabio Pusterla*, in GIOVANNI BONALUMI, RENATO MARTINONI, PIER VINCENZO MENGALDO, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Armando Dadò editore, 1997.

ORELLI, GIOVANNI, *Svizzera italiana*, Brescia, La Scuola, 1986.

PUSTERLA, FABIO, *L'inferno è non essere gli altri*, in *L'Italia e le culture di confine: dinamiche letterarie e linguistiche*, a cura di Ursula Bedogni, «Quaderns d'Italià», n.7, 2002.

—, *Domande, margini, rive*, in *Il nervo di Arnold e altre letture. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2007.

—, *Il nido dell'anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*, Napoli, D'if, 2015.

—, *Ai margini di megalopoli*, in *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*, Bellinzona, Casagrande, 2018.

STROPPIA, SABRINA, 'Ciò che resta'. *Commento a Le parentesi di Fabio Pusterla (da Concessione all'inverno)*, «Per leggere. I generi della lettura», n. 26, primavera 2014.

VILLALTA, GIAN MARIO, *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Milano, Scuola Holden-BUR, 2005.

OPERE PRESE IN ESAME

CAPRONI, GIORGIO, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998.

PUSTERLA, FABIO, *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2001 (1985).

—, *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos, 2003 (1989).

—, *Le cose senza storia*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

—, *Pietra sangue*, Milano, Marcos y Marcos, 1999.

—, *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.

—, *Corpo stellare*, Milano, Marcos y Marcos, 2010.

—, *Argéman*, Milano, Marcos y Marcos, 2014.

—, *Cenere, o terra*, Milano, Marcos y Marcos, 2018.

—, *Tremalume*, Milano, Marcos y Marcos, 2022.

ZANZOTTO, ANDREA, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

SITOGRAFIA

BERT, MATHILDE – FAGNART, LAURE – SCONZA, ANNA, *Descrizione opera*, in *Historia naturale*, <https://bibliotecadileonardo.museogalileo.it/index.php/esplora/albero/codice-atlantico/68589/63117>.

CASILLO, GIUSEPPE, *Natura e ragione in Lucrezio e Leopardi*, <https://profcasillo.wordpress.com/110-2/natura-e-ragione-in-lucrezio-e-leopardi/>.

DE MARCHI, PIETRO, *Intervista a Fabio Pusterla*, 29/04/2004, <https://www.viceversaletteratura.ch/book/42>.

Ecologia, in *Enciclopedia online Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/ecologia/>.

Ecologia, in *Il nuovo De Mauro*, <https://dizionario.internazionale.it/parola/ecologia>.

Eni for 2017: il futuro del pianeta è nella sostenibilità, 5 giugno 2018, <https://www.corriere.it/native-adv/eni-24.shtml>.

Fabio Pusterla legge "Le parentesi". I poeti leggono se stessi, a cura di Maria Borio, 3 dicembre 2013, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/fabio-pusterla-legge-le-parentesi/>.

GALEONE, SALVATORE, *Giorgio Caproni, il senso della vita secondo il poeta*, 22/01/2023, <https://libreriamo.it/frasi/senso-vita-frase-giorgio-caproni-poeta/>.

Genesi ed ecologia: “dominate la terra”, 17/10/2021, <https://sguardoasion.com/2021/10/17/genesi-ed-ecologia-dominate-la-terra/>.

Genesi 1,28-30, in *La Parola – La Sacra Bibbia in italiano in Internet*, [https://www.laparola.net/testo.php?riferimento=Genesi+1%2C28-30&versioni\[\]=C.E.I.](https://www.laparola.net/testo.php?riferimento=Genesi+1%2C28-30&versioni[]=C.E.I.)

Gianni Tamino: la terra in prestito dai nostri figli, in *Una buona politica per riparare il mondo*, 10/05/2016, <https://www.alexanderlanger.org/it/992/4179>.

INGLESE, ANDREA, *L'oscurità e il godimento: una lettura di “Il Galateo in Bosco”*, 19/08/2016, <https://www.nazioneindiana.com/2016/08/19/64049/>.

Inni Omerici, Inno a Gaia, Madre Universale, traduzione di Luigi Notaro, 13/03/2020, <https://www.liberumbrarum.net/inno-omerico-a-gaia/>.

Inni Omerici, Inno alla Terra, in *Culto di Tellus-Gea*, <https://www.romanoimpero.com/2010/11/culto-di-tellus-gea.html>.

La recensione. Filosofie dell'ambiente di Serenella Iovino, 03/11/2008, <https://greenreport.it/web/archivio/show/id/16344>.

LINGUAGLOSSA, GIORGIO, *“Il Barone rampante” di Italo Calvino letto da Umberto Eco*, 23/04/2014, in «L’ombra delle parole», <https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/04/23/il-barone-rampante-di-italo-calvino-letto-da-umberto-eco/>.

MCGUIRE, CATHLEEN – MCGUIRE, COLLEEN, *Ecofeminist Visions*, 2003 (1991), <http://www.feministezine.com/feminist/ecofeminism/What-is-Ecofeminism-Anyway.html>.

MORGESE, CRISTINA, *Ecologia letteraria, cos’è e perché è importante*, sezione cultura, 04/09/2022, <https://www.innaturale.com/ecologia-letteraria-cosa-e-perche-e-importante>.

PISCOPO, MINA, *Bucoliche*, 7/12/2018, <https://prezi.com/p/y-6yylfz2lti/bucoliche/>.

PUGNO, LAURA, *Poesia come Terzo paesaggio*, 5/05/2019, <https://www.leparoleelecose.it/?p=35317>.

RITROVATO, SALVATORE, *Profilo di Giorgio Caproni*, 26 marzo 1999, <http://www.club.it/autori/grandi/giorgio.caproni/>.

SAVIANO, PAOLA, *Ecofemminismo: una breve introduzione*, 13/02/2022, <https://www.zestletteraturasostenibile.com/ecofemminismo-una-introduzione/>.

Sublime, in *Enciclopedia online Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/sublime_%28Dizionario-di-filosofia%29/.

THUNBERG, GRETA, <https://lepluralieditrice.net/greta-thunberg/>.

VISCO, EMANUELA, *Serenella Iovino: «Ecologia e letteratura un binomio inscindibile»*,
sezione focus, 15/07/2015, <https://www.greenious.it/serenella-iovino-ecologia-letteratura-un-binomio-inscindibile/>.

RINGRAZIAMENTI

Sono lieta di riservare qualche riga a coloro che mi hanno supportato durante la stesura del mio elaborato.

Innanzitutto vorrei ringraziare il mio relatore, il professor Alberto Zava, che fin da subito ha accettato di buon grado la mia proposta di argomento per la Tesi. Sempre presente e disponibile, mi ha seguito passo dopo passo durante la scrittura con grande competenza ed è stato per me una guida preziosa in quanto ogni volta mi ha fornito suggerimenti precisi, utili e funzionali.

Un ringraziamento speciale vorrei dedicarlo al professor Niccolò Scaffai, grande esperto della materia trattata, che mi ha concesso l'onore di un'intervista, riportata in appendice, e di essere correlatore della mia Tesi.

Grazie pure al professor Mimmo Cangiano per la sua disponibilità a ricoprire il ruolo di correlatore.

Ringrazio infinitamente i miei genitori che non hanno mai smesso di credere in me e che mi hanno sempre sostenuto nelle mie scelte.

Infine, ci tengo fin da ora a dire grazie anche a chi leggerà il mio elaborato di Tesi, perché sarà nello scambio e nella circolazione delle idee che questo lavoro di ricerca potrà vivere, evolvere e migliorare.