

a cura di
Nicola Turi

Ecosistemi letterari

Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca



MODERNA/COMPARATA

— 13 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Ecosistemi letterari

Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca

a cura di
Nicola Turi

Firenze University Press
2016

Ecosistemi letterari : luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca
/ a cura di Nicola Turi. – Firenze : Firenze University Press, 2016.
(Moderna/Comparata ; 13)

<http://digital.casalini.it/9788866559931>

ISBN 978-88-6655-992-4 (print)

ISBN 978-88-6655-993-1 (online PDF)

ISBN 978-88-6655-994-8 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

In copertina: Daniele Cestari, *Nevicata padana* (tecnica mista su tela, 2004). Si ringrazia per la gentile concessione Galleria La Linea <www.gallerialalinea.com>

Volume pubblicato con il contributo di:
Associazione “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”
Fondazione Dessì
Regione Sardegna
Fondazione Banco di Sardegna



Fondazione
Giuseppe
D e s s i



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



Fondazione Banco di Sardegna

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2016 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

PREFAZIONE	11
<i>Nicola Turi</i>	

UNO SGUARDO TEORICO

MONDI SCONOSCIUTI: ECOLOGIA E LETTERATURA	17
<i>Niccolò Scaffai</i>	

IL VERDE D'ITALIA. ORIENTAMENTI CRITICI RECENTI INTORNO AL PAESAGGIO LETTERARIO

<i>Giulio Iacoli</i>	
1. Dinanzi alla consistenza presente del tema	37
2. Caratterizzazione della materia, e degli intenti	39
3. Individuazione di sottotemi	42
4. Differenziando le mappe: per una rappresentazione non etnocentrica	43
5. Intorno al nuovo paesaggio italiano	48
6. Distillando una sintesi?	52

LO SPAZIO DELLA SCRITTURA: PER UN'ESTETICA DELL'ESPERIENZA LETTERARIA	55
<i>Giancarlo Alfano</i>	

TESTO E COMMENTO

«LETTERA AGLI ALBERI» DI MARIELLA BETTARINI	73
<i>Enza Biagini</i>	

NATURA ITALIANA DEL NOVECENTO

TRE PERCORSI VERDI PER GIUSEPPE DESSÌ	101
<i>Oleksandra Rekut-Liberatore</i>	
1. Racconti	102
2. Teatro	107
3. Romanzi	110

LA DOLLE DI ZANZOTTO TRA PROFEZIA E METAMORFOSI

Francesco Vasarri

- | | |
|--|-----|
| 1. Premessa. Zanzotto, ecologia, <i>engagement</i> | 115 |
| 2. Profezie e diacronie di Dolle | 119 |
| 3. Metamorfosi di un feudo vi[tu]perato | 131 |

LEGGENDE DI UOMINI, MULI E ALTRI ANIMALI.

GLI ULTIMI 'SELVATICI' NEI RACCONTI DI VINCENZO PARDINI

Andrea Gialloredo

- | | |
|---|-----|
| 1. La musica delle parole desuete | 137 |
| 2. Un mondo in pericolo | 143 |
| 3. I selvatici: parabole di vite randagie | 150 |
| 4. Giovale e i suoi fratelli | 156 |

LA GRANDE ASTRAZIONE. SU «VIOLAZIONE» DI ALESSANDRA SARCHI 163

Riccardo Donati

«LA VITA IN TEMPO DI PACE» DI FRANCESCO PECORARO.

LO SPAZIO COME SCONTRO DI NATURA E CULTURA 177

Luisa Bianchi

FUORI D'ITALIA

«PENSARE COME UNA MONTAGNA»: ALDO LEOPOLD,
L'«ALMANACCO DI UNA CONTEA DI SABBIA»

197

David Jérôme

L'IDENTITÀ DEL PAESAGGIO. TRE SONDAGGI IN POESIA

207

Roberto Deidier

IL DISASTRO PROSSIMO VENTURO.

DISTOPIA, APOCALISSE, FANTASCIENZA:

TRA SARAGAMO E BALLARD PASSANDO PER CORMAC MCCARTHY

Giuseppe Panella

- | | |
|--|-----|
| 1. Premessa. Distopia, apocalisse e catastrofe ecologica | 221 |
| 2. La cecità come metafora dell'umano | 227 |
| 3. In cammino verso la salvezza: la dimensione dell'Apocalisse | 230 |
| 4. Una catastrofe senza fine – soprattutto interiore... | 235 |

«WHAT SECRET STORY ARE THEY WRITING?».

DELILLO E LA CINETICA DEI RIFIUTI IN «UNDERWORLD» 237

Nicola Turi

ALTRE VISIONI

LA RADIO COME SPAZIO MAGICO DELLA FINZIONE. «I 4 MOSCHETTIERI» DI NIZZA E MORBELLI IN GIRO PER IL MONDO <i>Rodolfo Sacchetti</i>	255
UN «VUOTO COLMO DI CITTÀ». LA 'RICOSTRUZIONE' DELL'IMMAGINARIO URBANO NEL SECONDO DOPOGUERRA <i>Franzisca Marcetti</i>	269
SPAZIO ABITATIVO ED ESPERIENZA DEL PENSARE IN «THE TREE OF LIFE» DI TERRENCE MALICK <i>Luigi Ferri</i>	
1. Premessa	293
2. Piano esistenziale: sinossi	296
3. Piano esistenziale: spazio abitativo del pensare autentico	300
4. Cinema e linguaggio: riflessione semiologica	304
5. Cinema, Poesia e Linguaggio	306
6. Co-pensare <i>The Tree of Life</i>	308
7. Conclusione	309
INDICE DEI NOMI	311

PREFAZIONE

Nicola Turi

Tutti i luoghi che ho visto,
che ho visitato
ora so – ne son certo:
non ci sono mai stato.
Giorgio Caproni, *Esperienza*

Questo volume nasce con l'intenzione di fare il punto su una prospettiva critica sempre più frequentemente assunta, negli ultimi decenni, nel campo degli studi letterari (fuori e dentro i confini nazionali), e che ha scelto come oggetto privilegiato d'indagine (volendo trascurare pur consistenti differenze nelle modalità di declinarlo) la rappresentazione delle interazioni tra uomo e natura: «i modi», per parafrasare Lawrence Buell, «in cui la letteratura (ma anche le altre arti) ha concepito i rapporti tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico». I contributi teorici che da allora – privilegiando un approccio tematico al testo, e rivendicando il più delle volte un coinvolgimento etico – hanno introdotto nei discorsi intorno alla letteratura i termini di *ecocriticism*, *environmental literacy*, *écopoétique*, *nature writing* (e con prospettiva più larga *spatial turn*, *geocritica*...), cominciano ormai a lasciare tracce consistenti, lemmi bibliografici dalla forte connotazione interdisciplinare e di ardua degradabilità (appunto) su cui vale la pena interrogarsi più o meno direttamente (anche considerato che la letteratura primaria sembra aver tratto talvolta alimento da quella secondaria).

È stato forse proprio questo ponte gettato dalla critica letteraria in direzione di discipline quali la geografia, l'ecologia, ma anche l'urbanistica, l'architettura, la sociologia e la psicologia, ad aver favorito la fortuna di un orientamento ibrido, complesso, teso a indagare le modalità di restituire (e dunque di concepire e/o fondare) gli spazi e i paesaggi, i luoghi del nostro immaginario e le eterotopie del cosmo, la dimensione spaziale dei fenomeni culturali, quindi i pericoli di un disastro ambientale e, più in generale, lo scontro sempre in atto tra contingente umano ed eterno naturale. Mentre è stata soprattutto la curiosità di chi

cura questo volume senza rivendicare per sé nessuna specifica postura teorica di partenza – curiosità per i risultati già raggiunti, per gli orizzonti possibili, per i pericoli immanenti (allontanamento dalla materialità dai testi, eccessiva militanza...) – a fare da traccia iniziale, vincolo il meno possibile cogente alle proposte di studiosi italiani e stranieri già ‘compromessi’ o viceversa ancora soltanto interessati alla questione (ma sempre al netto di una condivisa consapevolezza del bagaglio teorico ed ermeneutico che si è intanto sedimentato): chiamati qui, gli uni e gli altri, a riflettere sui percorsi compiuti oppure ad applicare articolati strumenti d’indagine a operazioni artistiche – narrazioni, poesie, testi spuri, perfino lungometraggi e radiodrammi – in questo senso ancora inesplorate.

La struttura del volume rispetta queste divisioni, affidato l’*incipit* a interventi prevalentemente teorici (anche se già qui i nomi di Levi e Manganelli, Calvino e Zanzotto forniscono ricorrenti punti d’appoggio testuale) che permettono di mettere a bilancio declinazioni diverse del discorso sul paesaggio e sull’ambiente (nonché la bibliografia di riferimento), di ripercorrere la storia letteraria della distopia (per circoscrivere, di riflesso, il precipuo campo d’azione dell’ecocritica), e ancor prima della scrittura come esperienza spaziale, atto di fusione tra l’io e la materia da plasmare. Ma fa parte idealmente di questa sezione anche il commento, subito conseguente, che accompagna la riproduzione di un testo esemplare e poco noto, *La lettera agli alberi* di Mariella Bettarini (1997), laddove la sua lettura si traduce in ulteriore (conciso ma esaustivo) *excursus* intorno alla storia della *visione ecocentrica*.

La lettura di testi italiani, perlopiù contemporanei, permette quindi nelle pagine successive di riconoscere e definire variate interpretazioni della traccia di partenza anche nella scelta dell’oggetto di riferimento, dal progressivo *engagement* ecologico di Andrea Zanzotto che avvolge (non solo per via di poesia) il microcosmo di Rolle/Dolle alla munifica traslazione del mondo vegetale (di volta in volta metafora, esito morale, orientativa epifania) nella produzione narrativa di Giuseppe Dessì; dall’epica ‘inattuale’ di Vincenzo Pardini, che allinea regno umano, vegetale e animale sul medesimo crinale minacciato dal progresso e dall’inquinamento, alla natura come astrazione e insieme scontro di fiere trasportata da Alessandra Sarchi – fino alla deformazione dell’ordine che in un romanzo ancora più recente, a firma Francesco Pecoraro, perpetra la presenza umana sulla realtà circostante *in tempo di pace*. Cosciché, da un contributo all’altro, sarà di volta in volta questione di sperpero e distruzione o di salvaguardia, di artificiosa ricostruzione del patrimonio ambientale da parte dell’uomo, delle sue responsabilità e del suo senso di colpa, delle ambiguità che ne accompagnano le battaglie ambientali e alimentano la sua idea di ‘progresso’ – della sua naturale tendenza ad antropomorfizzare il non umano.

Così pure avviene, com’è prevedibile, fuori dai nostri confini, con la particolare occorrenza degli Stati Uniti di Aldo Leopold (antesignano del *nature writing*), di Don DeLillo e Cormac Mc Carthy (ma senza dimenticare i percorsi europei tracciati da J.G. Ballard, Jude Stéfan, Seamus Heaney, Pier Luigi Bacchini...),

travolti da tempeste di sabbia, gas tossici e rifiuti – dalla minaccia di una catastrofe sempre più imminente.

E se l'apocalisse si configura quale esito estremo (ineluttabile) di consumate interferenze dell'uomo sulla natura – ovviamente autodistruttive, e appena mitigate da vibrante ma inascoltate denunce –, il patrimonio ambientale può pure assumere, come rivela soprattutto l'ultima sezione, una dimensione metafisica o comunque avviare, favorito magari dai caratteri specifici di altre forme espressive, una riflessione sui *paesaggi della mente* e gli *spazi del pensare* (come nell'heideggeriano *The Tree of Life* di Terence Malick, a lungo sospeso in un limbo pre o post umano), su quello *magico della finzione* trasmesso dalle onde radiofoniche, sui *pattern* urbani generati dalle macerie belliche...

Ne è il risultato, spero, una raccolta di saggi ricca e composita, capace di chiarire le posizioni in gioco e le prospettive (talvolta perfino aggirando, apparentemente, il tema) nonché di raccontare, insieme a una contenuta porzione della produzione artistica di un secolo, qui davvero breve, necessità e motivazioni in espansione che lo attraversano. È coltivando questa speranza che ringrazio, oltre agli autori dei saggi che compongono il volume, Anna Dolfi ed Enza Biagini, che lo hanno accompagnato con proposte e suggerimenti sempre pertinenti.

UNO SGUARDO TEORICO

MONDI SCONOSCIUTI: ECOLOGIA E LETTERATURA

Niccolò Scaffai

1. *La fine del mondo*

L'apocalissi è scrittura. Nel testo biblico, prima di designare un evento paventato, l'apocalissi è una rivelazione 'significata' attraverso la testimonianza scritta: la voce che ispira Giovanni a Patmos gli chiede infatti di «scrivere ciò che vede in un libro». Il patto tra la fine del mondo e la narrazione risale alle origini della nostra cultura; non sarà un caso che il motivo apocalittico abbia agito nell'immaginario, radicalizzandosi nelle grandiose vicende catastrofiche raccontate dalla letteratura (e più tardi dal cinema). In alcuni casi ha prevalso il fascino della devastazione e del conseguente ritorno alla barbarie; in altri, il riscatto o la speranza dopo la caduta.

Il tema è così diffuso che perfino la sua pervasività è divenuta un argomento topico: scrittori, filosofi, antropologi non solo studiano l'apocalissi ma scrivono volentieri di quanto il tema sia comune. Come ha osservato Ernesto de Martino,

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 partecipa¹.

Altri anni, altra lingua e paese, altro genere di scrittura:

Si je me réfère à ce que je connais – mon pays, mon petit milieu socioculturel –, il me semble que beaucoup de gens pensent, de façon diffuse, mais insistante, que pout toutes sortes de raisons nous allons droit dans le mur. Parce que nous devenons trop nombreux pour l'espace qui nous est imparti. Parce que de parties de plus en plus grandes de cet espace, à force que nous les saccagions, sont

¹ Ernesto de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1997, p. 8.

en passe de devenir inhabitables. Parce que nous avons les moyens de nous auto-détruire et qu'il serait étonnant que nous ne les utilisions pas. [...] Quand, à la table de la cuisine, je répète ce que j'ai lu dans le livre d'un sociologue allemand sur les guerres cauchemardesques qui ne manqueront pas de résulter des transformations du climat, Hélène [...] répond que oui, bien sûr, il y a des catastrophes historiques, [...] mais aussi que depuis que l'humanité existe une de ses activités favorites est de redouter et d'annoncer la fin du monde et qu'elle n'a pas plus de raison d'advenir aujourd'hui ou demain que dans le mille circonstances où elle a, par le passé, semblé certain aux esprit de mon genre.

È un brano tratto dall'ultimo libro di Emmanuel Carrère, *Le Royaume*, uscito in Francia nel 2014²; lo scrittore, alternando e incrociando narrazione e ricostruzione storica dei primi anni del Cristianesimo, mette a confronto il sentimento della fine diffuso nel I secolo dopo Cristo, che avrebbe reso fertile il terreno per la predicazione di San Paolo, con il nuovo millenarismo della nostra epoca. Lo scetticismo che il narratore attribuisce qui a Hélène, sua compagna e interlocutrice («la fine del mondo non ha più ragioni di accadere oggi o domani di quante non ne avesse nelle mille circostanze» del passato), corrisponde a un atteggiamento anticatastrofico ben rappresentato sia nell'ambito scientifico³, in aperta polemica con la dottrina ambientale ufficiale più accreditata, sia in quello letterario. Del resto, come ha osservato Kermode, l'apocalissi «è una parte dell'Assurdo moderno [...]. Riconosciuta, qualificata dallo scetticismo dei colti essa è – anche quando è ironizzata o negata – un elemento essenziale dell'arte, una componente perenne di una perenne letteratura di crisi»⁴. Ciò che è rilevante nel brano di Carrère è che lo scetticismo vi appare quale conseguenza dell'estensione nel tempo e nello spazio del tema apocalittico. Il fatto che per millenni l'umanità abbia immaginato la propria fine, senza che questa in effetti si realizzasse, riduce la percezione delle conseguenze e dei pericoli verso cui andiamo incontro: è come aver gridato invano «Al lupo, al lupo!» (anche se questo non vuol dire che il lupo non possa mordere).

La fallacia di questa forma di ragionamento è stata mostrata attraverso la ricostruzione storica delle origini del discorso ecologico⁵. Ma, dal punto di vista letterario, i riflessi e gli spunti che offre meritano di essere approfonditi.

² Emmanuel Carrère, *Le Royaume*, Paris, POL, 2014; il brano citato si legge alle pp. 174-175.

³ Capofila dell'anticatastrofismo è stato lo studioso danese di statistica Bjørn Lomborg, autore del saggio *The Skeptical Environmentalist* [2001], trad. it. *L'ambientalista scettico*, Milano, Mondadori, 2003. Le tesi di Lomborg, oltre a subire una strumentalizzazione si stampo più volgarmente negazionista rispetto ai rischi ambientali, sono state utilizzate come spunto narrativo nel *best seller* di Michael Chrichton, *State of Fear* ('Stato di paura', 2004).

⁴ Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [1966], trad. it. Milano, Sansoni, 2004, p. 108.

⁵ Cfr. Hicham-Stéphane Afeissa, *La fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, PUF, 2014.

All'importanza del tema, e alla varietà delle sue declinazioni nella letteratura contemporanea, corrisponde un interesse crescente da parte della critica e della teoria della letteratura, specialmente di taglio comparatistico⁶. D'altra parte, nel discorso pubblico, l'apocalissi è forse oggi il paradigma attraverso cui più spesso interpretiamo (o ci vengono presentati) gli eventi importanti per i destini generali: non solo naturalmente i problemi ambientali come i cambiamenti climatici e le catastrofi naturali, ma anche le guerre, le derive della tecnologia, il terrorismo. Anzi, come ha osservato Peter Sloterdijk, il «concetto preciso di terrore presuppone [...] un concetto esplicito di ambiente poiché il terrore rappresenta lo spostamento dell'azione distruttrice dal "sistema" (in questo caso dal corpo del nemico concreto dal punto di vista fisico) al suo "ambiente" [...], a livello dell'aria in cui il corpo nemico si muove sotto l'imperativo del respirare»⁷.

L'apocalissi sembra riguardare tutto (scienza, religione, filosofia) e tutto può essere apocalissi, positiva o senza redenzione; tutto o quasi può provocarla⁸: come figura del discorso ecologico, è parte del 'grande codice' (non più solo biblico, ma umanamente globale) attraverso cui raccontiamo il presente, anticipiamo il futuro, ricostruiamo il passato storico¹⁰. Dalla fine della Guerra fredda, l'apocalissi ricorre soprattutto come strumento di sollecitazione del pubblico largo intorno alle questioni ambientali; una sollecitazione che passa per lo più attraverso

⁶ Tra le voci bibliografiche sull'argomento, mi limito a ricordarne qui alcune recenti, di studiose e studiosi di formazione comparatistica attivi in Italia: Florian Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni settanta*, in «Contemporanea», 1, 2003, pp. 19-32 (dello stesso autore si vedano anche: *La città senza di noi, Metropolis*. Quaderni di Synapsis IX. Arti della Scuola Europea di Studi Comparati, a cura di Anna Masecchia, Firenze, Le Monnier, 2010, pp. 36-45; *Naturalizing Apocalypse. Last Men and Other Animals*, in «Comparative Critical Studies», IX, 3, 2012, pp. 333-347); Marina Polacco, *Scenari dalla fine del mondo. Tecnologia e visioni apocalittiche*, in *Studi in onore di Remo Ceserani*, vol. II: *Letteratura e tecnologia*, a cura di Pierluigi Pellini, Manziana, Vecchiarelli, 2003, pp. 229-253; Michele Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, Duepunti, 2004; Simona Micali, *Apocalissi discrete: tre ricette per salvare il pianeta*, in *Nature, ecology and literature*, a cura di Niccolò Scaffai (numero monografico di «Compar(a)ison», 2, 2007), Bern, Peter Lang, 2010, pp. 181-193; Ead., *Apocalissi di provincia. La fine del mondo e la fantascienza italiana*, in «Contemporanea», IX, 2011, pp. 51-65; Mirko Lino, *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014.

⁷ Peter Sloterdijk, *Terrore nell'aria* [2002], trad. it. Roma, Meltemi, 2006, p. 16.

⁸ Eloquente è in questo senso un volume come quello di Alok Jha, collaboratore della BBC e consulente scientifico del «Guardian»: *Manuale dell'apocalisse. Cinquanta ipotesi sulla fine del mondo* [2011], trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

⁹ Il riferimento è qui al celebre saggio di Northrop Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura* [1982], trad. it. Torino, Einaudi, 1986.

¹⁰ Non mancano infatti studi recenti che mettono in collegamento eventi storici e fattori climatici (si veda ad esempio Wolfgang Behringer, *Storia culturale del clima. Dall'Era glaciale al Riscaldamento globale* [2010], trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2013), interpretando anche la storia più remota in base al paradigma apocalittico del 'collasso': si vedano appunto il saggio di Jared Diamond, *Come le società scelgono di morire o vivere* [2004], trad. it. Torino, Einaudi, 2005 ed Eric H. Cline, *1177 a. C. Il collasso della civiltà* [2014], trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

so narrazioni e ‘mediatizzazioni’ delle tesi ambientaliste. La stessa fortuna del tema, tuttavia, può annebbiare la percezione dei meccanismi che presiedono a quelle narrazioni (e che dovrebbero renderle anche strumenti più o meno efficaci di sensibilizzazione). Come insegna Carrère, se si parla troppo di apocalissi, si smette di capire, di distinguere e, alla fine, si smette di crederci. La letteratura e il suo studio possono contribuire a tenere desta l’attenzione su un tema – uno dei pochi forse – che ci riguarda tutti, ovunque.

Dal punto di vista del critico, quest’obiettivo deve essere raggiunto senza forzare i significati di un’opera, piegandoli all’espressione di pur nobili istanze ambientali. Si tratta di valorizzare, in un testo letterario, più che i temi direttamente impegnati (o impegnabili) nell’affermazione di valori ecologici, le procedure che esaltano la percezione di quei temi mostrandone i contrasti problematici, ridiscutendone le implicazioni. Distinguere, in base all’esperienza di un autore, alla forma di un’opera, al contesto storico, è più importante e produttivo che non assimilare; in questo senso, il nesso tra ecologia e letteratura è anche un banco di prova per la verifica di valori critici e teorici: da un lato un’idea di letteratura distintiva, che dà voce a istanze diverse e perfino inconciliate (se non nella forma del testo, di volta in volta da riconoscere e indagare); dall’altra un’idea confusiva, che tende a usare i testi come repertori di idee consensuali, di conferme a valori esterni e preordinati. È chiaro che, data l’importanza delle questioni ambientali per la nostra stessa sopravvivenza, la discussione non può limitarsi a mettere in luce pregi e difetti di una teoria della letteratura rispetto a un’altra. Ma chi si occupa di letteratura è da quella che può ricavare elementi utili per un contributo generale al problema ecologico; è approfondendo gli aspetti specifici di un’opera, o riconoscendo i tratti propri di un genere, di un’epoca storico-letteraria, di una poetica, che può offrire come bene comune le risorse della propria disciplina senza accettarne la marginalità o l’inutilità rispetto ad altri campi del sapere in cui molti (scienziati supponenti, politici indifferenti, editori scettici) vorrebbero relegarla¹¹.

¹¹ I problemi qui sollevati intercettano un dibattito, particolarmente vivo di recente in Francia, sul futuro degli studi umanistici. Ricordo qui Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo* [2007], trad. it. Milano, Garzanti, 2008; Antoine Compagnon, *La Littérature pour quoi faire*, Paris, Collège de France, 2008 (il testo è leggibile qui: <http://books.openedition.org/cdf/524>); Martha C. Nussbaum, *Non per profitto, Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* [2010], trad. it. Bologna, il Mulino, 2010; Yves Citton, *Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici?* [2010], trad. it. Palermo, Duepunti, 2012; e Jean-Marie Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?* [2011], trad. it. Torino, Loescher, 2014. Di recente, il ruolo evolutivo della letteratura è stato messo al centro degli studi letterari ispirati dalle scienze cognitive; dell’utilità della letteratura e della sua funzione per lo sviluppo umano parla anche Mario Barenghi, *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*, Macerata, Quodlibet, 2013. Sul rapporto tra le discipline umanistiche e altri campi del sapere, dopo il controverso *Le due culture* [1959] di Charles Percy Snow (trad. it. Milano, Feltrinelli, 1964), si veda Jerome Kagan, *Le tre culture. Scienze naturali, scienze sociali e discipline umanistiche nel XXI secolo* [2009], trad. it. Milano, Feltrinelli, 2013. Sul fertile incontro della letteratura

2. *Mondi sconosciuti*

Nel saggio *Ambienti animali e ambienti umani* (1934)¹², il biologo balto-tedesco Jakob von Uexküll mise in discussione l'idea antropocentrica dell'ambiente, dimostrando che ogni essere vivente percepisce il medesimo ecosistema per mezzo di coordinate di spazio e di tempo diverse. In base all'idea di Uexküll, se ognuna delle varie specie presenti nello stesso territorio vive quel luogo come una *Umwelt* particolare, l'idea che le creature possano coesistere in reciproca armonia si rivela parziale se non fuorviante. Più che di armonia, infatti, si dovrebbe parlare d'indifferenza o ignoranza, dal momento che ogni specie ignora l'*Umwelt* dell'altra:

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. È un'illusione che si nutre della fede nell'esistenza di un unico mondo, in cui sarebbero inseriti tutti gli esseri viventi¹³.

In condizioni normali o, per così dire, naturali quest'ignoranza è favorevole al pacifico sviluppo delle diverse specie. Ma quando l'equilibrio viene alterato per qualche ragione, il contatto tra le specie può facilmente sfociare in conflitto.

Ora, la letteratura (come anche il cinema) si concentrano spesso sulle cause e sulle conseguenze di questa alterazione; molta *fiction* contemporanea a sfondo ecologico parla infatti della relazione conflittuale tra l'uomo e altri esseri viventi (naturali o alterati dall'uomo stesso, consapevolmente o accidentalmente), o tra gli uomini e l'ambiente nel suo complesso (epidemie, clima, movimenti della crosta terrestre), che rivela il suo aspetto perturbante innescando processi distruttivi sconosciuti o imprevisi. In tutti i casi, le vicende apocalittiche raccontate si basano sulla rivelazione, che da principio conoscitivo diventa strumento per la costruzione e il progresso della trama. La rivelazione, in quanto procedimento narrativo, è avvicinabile e in parte assimilabile al principio dello straniamento, perché fornisce una rappresentazione inattesa di ciò che, sotto una luce più consueta, crediamo noto e familiare¹⁴: l'*Umwelt* alla quale appartenia-

con settori diversi della cultura, cfr. Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

¹² Jakob von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, trad. it. Macerata, Quodlibet, 2010.

¹³ Ivi, p. 55.

¹⁴ Adotto qui la classica definizione di straniamento (in russo, *ostranenie*) di Viktor Borisovič Šklovskij, *L'arte come procedimento* [1929]: «Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta; per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti

mo. Ad esempio, un autore utilizza il meccanismo dello straniamento quando illustra i danni prodotti dall'uomo sull'ambiente, facendoci guardare con occhi diversi agli effetti di alcune nostre abitudini quotidiane – effetti che ignoriamo o trascuriamo. Lo stesso accade, in forma anche più evidente, quando un'opera di *fiction* racconta e giudica la civiltà umana dalla prospettiva di altri esseri – animali, creature fantastiche – o da un orizzonte temporale lontano nel futuro o nel passato. Di fronte alla distruzione, causata per esempio da un'epidemia, l'uomo è costretto a «prendere atto d'essere quello che è: natura»¹⁵, soggetto alle medesime leggi ed esposto ai medesimi rischi degli altri esseri viventi.

Memorabile l'esempio di straniamento che si legge in un romanzo italiano degli ultimi anni, *Bambini bonsai* di Paolo Zanotti (1971-2012), ambientato nel paesaggio distopico della città di Genova, segnata dapprima dalla siccità, poi da piogge torrenziali:

All'inizio gli occhi non servivano a molto, perché la prima cosa che ti investiva era quel tanfo marcio sì, ma ancora vitale, non di carcassa che, rancida, si è rattappita e coperta di muffa, ma di corpaccione che spende le ultime forze per affrontare i pallidi bigattini delle mosche. Non era ancora morto. Lo si capiva dai rantoli, che accompagnavano le ventate putrescenti: prima di ogni zaffata una tosse raschiata, unf unf, e poi un gemito più lungo, qualcosa come, sì, lui, proprio lui, il barrito, il muggchio che mi aveva tenuto sveglio la notte prima e che per tutto il giorno avevo inseguito.

E infine guardai. Mi sforzai di battere con gli occhi quell'orizzonte nero alla ricerca del corpaccione, accorgendomi che il nero non era così inscalfibile, che riuscivo, qua e là, ma più spesso in lontananza, a distinguere piccoli bagliori che non erano quelli di un cielo in tempesta, non erano lampi, fiamme piuttosto, falò da campo che ondeggiavano morbidamente [...].

«È... lui?» mi chiese Primavera facendosi vicina.

Sì era lui. Era lui il mostro. Era lui il corpaccione. Tutto era il corpaccione: il barrito e il lamento, il tanfo e il rantolo, il nero e gli scafi in fiamme.

Restammo lì a guardarlo. Ripensammo a tutte le dicerie, le maldicenze che giravano nell'agglomerato. Su di lui, sui suoi riflessi corrosivi, sul suo respiro cancerogeno. [...]

L'avessimo saputo prima che era così grande, così fragile, persino così vicino. Non ci appariva più come il pericoloso mare diurno, che brucia e che fa male, ma come il suo sfortunato fratello notturno, non persecutore ma vittima anche lui¹⁶.

Memore forse di un passo celebre delle *Confessioni di un italiano*, Zanotti ha raccontato qui la scoperta del mare da parte dei bambini protagonisti del suo

in altri oggetti» (si cita da *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* [1965], a cura di Tzvetan Todorov, trad. it. Torino, Einaudi, 2003, p. 83).

¹⁵ Sergio Givone, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012, p. 145.

¹⁶ Paolo Zanotti, *Bambini bonsai*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010, pp. 104-105.

romanzo: un mare morente, vittima del clima sconvolto, rappresentato come un enorme corpo malato. Come può fare la letteratura nelle sue migliori espressioni, il romanzo evoca una questione di drammatica attualità (le alluvioni che hanno colpito Genova e la Liguria in questi anni) ma al tempo stesso trasmette un contenuto esistenziale che oltrepassa la contingenza, descrivendo caratteri e raccontando nostalgie affatto estranee alle trame scontate della *fiction* di genere.

Sebbene gli esempi contemporanei siano molti, la narrazione distopica non è un'invenzione recente, basandosi su temi (catastrofi, epidemie) di antica origine e su forme di organizzazione retorica dell'ideologia già pienamente collaudate in epoca illuminista: penso ad esempio alla *Lettre d'un singe aux êtres de son espèce* ('Lettera di una scimmia agli esseri della sua specie', 1781), in cui Restif de La Bretonne immagina che una scimmia, istruita secondo le regole dell'educazione classica, consoli i suoi simili per la barbarie a cui gli esseri umani li sottopongono. Tra gli argomenti usati dalla scimmia, c'è la dimostrazione dell'infelicità dell'uomo, prima vittima degli stessi usi e invenzioni che gli fanno pensare di essere il signore della natura. La fine dell'umanità, raccontata da esseri di altra specie, è del resto un tema che ricorre nelle *Operette morali* di Leopardi, in particolare nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*.

La peculiarità delle narrazioni contemporanee riguarda semmai la funzione che la figura dell'apocalissi assume nel regolare i tempi e l'andamento della trama. L'apocalissi, cioè, mette in forma il racconto plasmandolo intorno a una struttura narrativa tipicamente postmoderna: il movimento della trama è dato dalla progressiva emersione di un nodo di elementi tra loro profondamente e misteriosamente connessi (giusta anche un'idea di artificiale e naturale non più basata su una netta opposizione¹⁷), all'inizio sconosciuti o creduti reciprocamente estranei. Tipica, ad esempio, nella *fiction* catastrofica, è la manifestazione di segnali sparsi e distanti (una scossa di terremoto, il comportamento anomalo di un gruppo di animali, la rilevazione di valori incongrui da parte di uno strumento di misurazione), che solo in seguito – e in genere quando è troppo tardi per evitare il disastro – vengono ricondotti al medesimo sistema: la fine del mondo.

La trama basata sulla costruzione del paradigma indiziario è così efficace che è ormai adottata, nell'ambito della letteratura ecologica (e non solo), anche da scienziati e divulgatori, in testi *non fiction*¹⁸. Lo schema può avere molte varian-

¹⁷ Cfr. Paolo D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 12.

¹⁸ Si veda ad esempio il recente saggio di David Quanmen, *Spillover* [2012], trad. it. Milano, Adelphi, 2014, che tratta del passaggio dei virus responsabili di epidemie come Aids ed Ebola dagli animali alla specie umana. Data l'attualità dell'argomento, il libro ha avuto un notevole successo, anche in Italia. Un esempio del passo narrativo-indiziario adottato da Quanmen: «Dopo aver identificato il virus, sequenziato una parte del suo genoma e trovato il suo posto nell'albero filogenetico dei coronavirus, Peiris e compagni affrontarono il naturale passo successivo: scoprire la sua origine. Di sicuro quella roba non era spuntata dal nulla. Qual era il suo habitat? il suo ciclo vitale? il suo ospite naturale?» (p. 195).

ti, ma la vera differenza è fra una trama compiuta, in cui la rivelazione è piena, le cause vengono comprese, i misteri risolti, l'apocalissi (di diversa portata e scala) dichiarata; e una trama in cui rimane una sfasatura tra la costruzione di un intreccio narrativo che spesso esibisce le proprie strutture, e la costruzione di un senso, la finalizzazione di una storia con un esito determinato. L'articolazione di una trama artificialmente romanzesca non riscatta, cioè, ma anzi esprime la frammentarietà dell'esperienza e la crisi di un'idea di storia come superamento e progresso (sostituita da una temporalità in cui il passato precipita, apocalitticamente, nel nulla)¹⁹. Sarebbe parziale e anacronistico assegnare alle narrazioni del primo tipo l'etichetta di 'letteratura di consumo', riservando alle seconde uno spazio nella letteratura alta; ma si può dire che la maggior parte delle storie qualificabili in base a categorie commerciali sperimentate (come l'*ecothriller* ad esempio) tende a chiudere il cerchio della trama, a ricercare soluzioni catartiche spesso convenzionali. Il catastrofismo può rappresentare infatti anche una forma di esorcismo rispetto alle paure profonde; proprio per questo, le narrazioni più perturbanti sono quelle in cui la catastrofe non viene rappresentata mentre accade e in cui cause e dinamiche del disastro non vengono esplicitate. Il rifiuto dell'esorcismo, disattivando la funzione consolatoria e deresponsabilizzante su cui si fondano le rappresentazioni apocalittiche più banali, può esprimere invece una riflessione ecologica complessa. Il racconto distopico che ha inizio dopo la catastrofe può ad esempio focalizzarsi sulla riconfigurazione di un *habitat* sconvolto. L'essere umano è in grado di cambiare il proprio *habitat* materiale e spaziale più facilmente di altre specie; a differenza della maggior parte degli altri esseri viventi, può velocemente modificare il territorio per trasformarlo in dimora, senza che il clima e altri fattori ambientali gli precludano la possibilità di abitare nuovi luoghi: «Le piante si mostrano, gli animali si nascondono; noi, gli umani, – ha scritto il paesaggista francese Gilles Clément – abbiamo bisogno di una casa. Un'enorme protesi senza la quale saremmo disabili, malati, o semplicemente villosi»²⁰. Ma una casa possiamo costruircela (o sceglierla) quasi dappertutto, in ogni momento; lungo e doloroso è invece il cambiamento della dimora emotiva, all'origine del senso di colpa della modernità verso sé stessa: la colpa di aver traumaticamente modificato non tanto l'ambiente in cui l'uomo si è evoluto, quanto il complesso di valori e relazioni costruito intorno alla natura e fissato dai testi sacri e dalla letteratura. Il maggior repertorio di *topoi* letterari trasmessi dall'antichità all'Europa moderna, *Letteratura europea e Medio Evo latino* di Curtius, che dedica alle rappresentazioni del paesaggio ideale un capitolo tra i più importanti, viene pubblicato non a caso nel

¹⁹ Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 140 ss.

²⁰ Gilles Clément, *Ho costruito una casa da giardiniera* [2009], trad. it. Macerata, Quodlibet, 2014, p. 7.

1948²¹: dopo il collasso più traumatico e per certi versi irreversibile – vera apocalissi – dell’*Umwelt* culturale europea.

Racconta ellitticamente questo dolore, e questa colpa senza remissione, il romanzo *The Road* (‘La strada’, 2006) di Cormac McCarthy, in cui il tema canonico – le peripezie dei pochi sopravvissuti alla devastazione e alla scomparsa quasi totale del genere umano e della sua civiltà – è riproposto in forma particolarmente inquietante: sia perché non viene fornita alcuna spiegazione sulle cause e la natura stessa del disastro, sia perché il romanzo coincide quasi per intero con il dialogo tra un padre e un figlio. Una situazione che obbliga i personaggi a decifrare l’ambiente che li circonda e a esprimersi con una lancinante essenzialità. La forza di un romanzo come quello di McCarthy risiede proprio nell’assenza di riferimenti espliciti a schemi ideologici ormai triti e a connesse opposizioni binarie tra naturale e artificiale.

Diversi sono l’andamento e l’ambizione del genere detto *ecothriller*, i cui protagonisti sono spesso giornalisti d’assalto o scienziati che si trovano a fronteggiare e possibilmente sventare un’emergenza biologica o ambientale, scatenata, favorita o sfruttata da un antagonista (per lo più un’associazione segreta o criminale). La componente ecologica, che rappresenta il tema centrale dei romanzi di questo genere, si innesta dunque su una trama che contiene tutti gli stereotipi del *thriller*. Tra gli esempi più noti c’è il romanzo *State of Fear*, già citato, dello scrittore americano Michael Crichton. Oltre a Crichton, vale la pena ricordare un altro scrittore di successo internazionale come Wilbur Smith, che in *Elephant Song* (‘Il canto dell’elefante’, 1995) racconta lo sterminio degli elefanti in Africa (tema già affrontato molti anni prima da Romain Gary in *Les racines du ciel*, ‘Le radici del cielo’, 1956, considerato uno dei primi romanzi ecologisti). Dei modelli anglosassoni risentono anche alcuni romanzi europei pubblicati a partire dagli anni Novanta. Tra questi *Le Parfum d’Adam* (2007) di Jean-Christophe Rufin, scritto peraltro in un periodo di particolare interesse per la tematica ecologica in Francia.

La *fiction* a sfondo ecologico s’innesta su una più antica e illustre tradizione narrativa. I filoni sono almeno due: quello che inizia con Henri David Thoreau (*Walden, or Life in the Woods*, 1854) e Ralph Waldo Emerson (*Nature*, 1836), basato sull’esaltazione della natura incontaminata come fondamento di un sistema di valori etici e civili; e quello della ‘fanta-ecologia’, che riprende temi e motivi della fantascienza otto-novecentesca mescolandovi soggetti ecologici. Al primo filone appartengono ad esempio le opere di Edward Abbey (*Desert Solitaire: A Season In Wilderness*, ‘Deserto solitario: una stagione nei territori selvaggi’, 1968; *The Monkey Wrench Gang*, ‘I sabotatori’, 1975). Del resto l’attrazione per

²¹ Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], trad. it. Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992.

la natura vergine, la *Wilderness*, è un tema che attraversa la letteratura americana fino ai giorni nostri: ne sono un esempio alcune opere di Jonathan Franzen, come il romanzo *Freedom* ('Libertà', 2010) e alcuni scritti autobiografici (in *The Discomfort Zone*, 2006).

Nel secondo filone, quello della 'fanta-ecologia', rientrano, tra gli altri, alcuni racconti di Philip K. Dick, *Cat's Cradle* ('Ghiaccio-nove', 1963) di Kurt Vonnegut Jr., e soprattutto i romanzi *Ecotopia* (1975) e *Ecotopia Emerging* (1981) di Ernest Callenbach. Questa seconda linea è vicina al genere distopico o «post-apocalittico» di lungo corso, in cui rientra anche il romanzo di Zanotti citato prima. I romanzi e i racconti distopici sono ambientati in un mondo sconvolto da cataclismi o pestilenze che hanno decimato la specie umana distruggendone l'*Umwelt*. Dopo il Leopardi delle *Operette*, la prima autrice a immaginare la fine dell'umanità è Mary Shelley, che in *The Last Man* ('L'ultimo uomo', 1826), racconta la storia dell'unico sopravvissuto a un'epidemia di peste. Sulla stessa scia vengono pubblicati, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, capolavori come *The Purple Cloud* ('La nube purpurea', 1901) di Matthew P. Shiel e *The Scarlet Plague* ('La peste scarlatta', 1912) di Jack London. A partire dagli anni Cinquanta, cioè dopo la seconda guerra mondiale e nel clima della guerra fredda, le trame post-apocalittiche riprendono vigore: basti citare *Earth Abides* ('La terra sull'abisso', 1949) di George R. Stewart; *I'm Legend* ('Io sono leggenda', 1954) di Richard Matheson; *The Wind from Nowhere* ('Il vento dal nulla', 1961) e *The Drowned World* ('Il mondo sommerso', 1962) di J.G. Ballard; *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli; *Galápagos* (1985) di Kurt Vonnegut Jr. Diventata oggetto della divulgazione di successo²², la tematica è stata ripresa da due dei maggiori scrittori nordamericani contemporanei: Cormac McCarthy, in *The Road*, appunto, e Margaret Atwood, nella trilogia formata dai romanzi *Oryx and Crake* ('L'ultimo degli uomini', 2003) e *The Year of the Flood* ('L'anno del Diluvio', 2010), *MaddAdam* ('L'altro inizio', 2013)²³.

3. Per una critica ecologica (oltre l'ecocriticism)

L'idea conflittuale o relativistica del rapporto tra l'uomo e l'ambiente, e i procedimenti narrativi che vi si richiamano, non solo distinguono l'ecologia da ambiti tematici affini (la contemplazione della natura e del paesaggio), ma invitano a una discussione di metodo rispetto all'*ecocriticism* di ascendenza nordamericana. L'Introduzione di Cheryll Glotfelty a *The Ecocriticism Reader: Landmarks in*

²² Cfr. in particolare il saggio di Alan Weisman, *Il mondo senza di noi* [2007], trad. it. Torino, Einaudi, 2008.

²³ Per altri esempi, e per una sintesi sui generi e lo sviluppo storico della letteratura a sfondo ecologico, rimando a Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, in *Letteratura europea*, diretta da Piero Boitani e Massimo Fusillo, Torino, UTET, 2014, vol. V.

Literary Ecology, il testo canonico della scuola ecocritica, sintetizza così i temi e gli obiettivi dell'ecologia letteraria:

What then *is* ecocriticism? Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies. [...] Ecocritics and theorists ask questions like the following: How is nature represented in this sonnet? What role does the physical setting play in the plot of this novel? Are the values expressed in this play consistent with ecological wisdom?²⁴

Alle parole di Glotfelty fanno eco quelle di Lawrence Buell, tra i maggiori esponenti nel campo degli studi di ecocritica:

È 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 letteraria²⁵.

Le considerazioni di Buell da un lato emancipano l'ecologia letteraria dai miti originari della purezza e della *Wilderness*²⁶, dall'altro confermano la vocazione ecumenica con cui l'*ecocriticism* concepisce il proprio campo di attività. Come nella storia dell'ecologia ha avuto una certa fortuna l'idea che

²⁴ «Che cos'è dunque l'*ecocriticism*? In parole semplici, l'*ecocriticism* è lo studio della relazione tra la letteratura e l'ambiente fisico. Proprio come la critica femminista esamina il linguaggio e la letteratura da una prospettiva di genere, e la critica marxista introduce la conoscenza dei sistemi di produzione e della classe economica nel suo modo di leggere i testi, così l'*ecocriticism* possiede un approccio agli studi letterari rivolto alla Terra. [...] Gli ecocritici e i teorici fanno domande come le seguenti: "Com'è la natura rappresentata in questo sonetto?" "Quale ruolo ricopre lo scenario naturale nella trama di questo racconto?" "I valori espressi in questo dramma sono in accordo con il sapere ecologico?"» (*The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, edited by Cheryll Glotfelty-Harold Fromm, Athens [Georgia], University of Georgia Press, 1996, pp. XVIII-XIX; traduzione mia).

²⁵ Lawrence Buell, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, a cura di Caterina Salabè, Roma, Donzelli, 2013, p. 4.

²⁶ L'estensione della problematica ecocritica al di fuori dai temi della natura incontaminata è alla base dei recenti studi di Buell: si vedano ad esempio *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge (Mass.)-London, The Belknap Press of the Harvard University Press, 2001; *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing, 2005.

la Terra sia un unico organismo che assume in sé gli esseri viventi (tra questi l'uomo, al pari degli altri) e la materia inorganica, regolando i propri cicli vitali al di sopra delle azioni di uno o dell'altro dei suoi elementi²⁷; così, nell'ambito dell'*ecocriticism*, tende spesso a prevalere una visione olistica, per cui ogni espressione letteraria (e artistica in genere) può essere oggetto di ecocritica. Questa prospettiva appare coerente con l'approccio «etico-pedagogico» dell'*ecocriticism*²⁸: se la letteratura e le altre espressioni dell'immaginario valgono come strumenti di diffusione della coscienza ambientale, conviene che il repertorio degli oggetti fruibili per questa causa sia il più esteso possibile. Di qui la tendenza a esercitare l'ecocritica su autori e contesti molto diversi: da Shakespeare alla poesia romantica, dalle tradizioni dei nativi americani alla letteratura postcoloniale e alle espressioni del *queer*. Si corre così il rischio, però, di perdere di vista il nesso tra l'ecologia e la struttura delle opere in cui gli elementi di quella tematica – quali l'apocalissi o la proliferazione dei rifiuti²⁹ – agiscono come figure e determinano lo sviluppo della trama. Non tutti i testi letterari presentano quel nesso e non sempre lo sfondo ecologico produce un dispositivo capace di incidere sul senso e sulla struttura. Il contributo della letteratura e della critica – occorre qui ripeterlo – non consiste nel generalizzare l'applicazione di un paradigma (per quanto generale, questo sì, possa essere l'impatto della crisi ambientale); consiste nel selezionare gli esempi significativi e farne emergere, con le risorse che la critica e la teoria letteraria hanno o possono acquisire, i rapporti esemplari tra forma e realtà. Lo straniamento, come equivalente formale del concetto di *Umwelt*, è uno di questi rapporti.

4. Due esempi: i paesaggi di Zanzotto, gli animali di Primo Levi

Solo quando mettiamo in discussione il punto di vista antropocentrico e percepiamo la relatività della nostra posizione rispetto all'ambiente e agli altri esseri che vi abitano, possiamo davvero capire i luoghi nella loro alterità, *vederli* al di là delle proiezioni utilitaristiche e ingenuamente localistiche dietro i quali li nascondiamo. Ed è proprio in questo senso, per la capacità cioè di esprimere una comprensione profonda dei luoghi attraverso un doppio movimen-

²⁷ Il testo emblematico è, a questo riguardo, James Lovelock, *Gaia* [1979], trad. it. Torino, Bollati Boringheri, 2011.

²⁸ Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Prefazione di Cheryl Glotfelty. Con uno scritto di Scott Slovic, Milano 2006, p. 18.

²⁹ Rimando, su questo, a Niccolò Scaffai, *Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo*, in «Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura», 1, 2011, 1: *Frontiere, Confini, Limiti*, a cura di Marina Guglielmi e Mauro Pala (poi, con modifiche, con il titolo *Entropia dei rifiuti: contenere l'incontenibile*, in *Ecocritica* cit., pp. 179-186).

to di partenza e ritorno, che gli scritti di Andrea Zanzotto sul paesaggio possono dirsi ‘ecologici’³⁰.

Il rinnovamento dello sguardo è un tema che attraversa gli scritti di Zanzotto sul paesaggio (diciotto in tutto, il più antico risale alla metà degli anni Cinquanta, i più recenti ai primi anni dl XXI secolo), percorsi da frequenti ricorrenze tematiche e letterali; in qualche caso, infatti, Zanzotto ha trasferito brani di testo da uno scritto all’altro, confermando la costanza della riflessione che li sostiene. Proprio quella costanza, unita all’estensione dell’arco cronologico, permette di cogliere le sfumature e lo sviluppo cui Zanzotto sottopone nel tempo la propria idea di paesaggio. In uno scritto del 1967 (*Ragioni di una fedeltà*), ad esempio, il poeta riflette sul «collocarsi» dell’uomo rispetto al paesaggio in cui s’insedia:

L’insediamento umano nel quadro naturale costituito dal paesaggio potrebbe apparire del tutto accidentale o senza senso o addirittura dannoso come una piaga. [...] Ma se, con sufficiente orgoglio e sufficiente umiltà, ci si colloca sul piano dell’uomo (ed è questo il postulato implicito in ogni discorso che dall’uomo provenga), è necessario che riappaia un senso della presenza umana nel quadro naturale. Dei segni lasciati da questa presenza non si può discutere se non in quella tensione che si fa «misura di tutte le cose». E allora l’insediamento-piaga scompare per lasciare il posto all’insediamento-floritura, che un ambiente terrestre deve essere pronto a ricevere, anzi è in qualche modo predestinato a ricevere. A questa scommessa non si può sfuggire; l’uomo, quale momento più ardente della realtà naturale, si colloca in essa al punto giusto, la riordina alle sue leggi e in ciò stesso ne rivela la preumanità, quell’attesa in cui essa si preparava alla sua più complessa riuscita (se non osiamo dire più alta). E tale “collocarsi” dell’uomo assume piena evidenza quando lo si considera sotto l’aspetto dell’insediamento, giacché questo, come i lineamenti di un volto, traduce in termini sensibili tutta una storia della ragione, il suo sfolgorante successo, oppure, come purtroppo è possibile che accada, il suo fallimento. 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. Nello stesso tempo un tipo determinato di società manifesta la propria raggiunta maturazione potenziando quella che si potrebbe dire l’espressività della figura di un territorio, grazie all’insediamento che vi si è formato e che ha trovato le sue motivazioni socio-economiche nelle particolari possibilità vitali offerte dal territorio stesso³¹.

È un punto di vista che Zanzotto stesso, con una parola e un concetto usati in un altro suo scritto recente (*Il paesaggio come eros della terra*, 2006) e nelle

³⁰ Lo spiega in modo efficace Matteo Giancotti nell’introduzione alla raccolta di scritti zanzottiani uscita per sua cura: «per capire i luoghi non abbiamo bisogno di radicarci, ma di eradicarci da essi, addentrandoci così profondamente in loro da riuscire a “bucarli” per arrivare altrove, rivedendoli nuovi, forse soltanto allora “nostri”» (Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 12-13).

³¹ Ivi, pp. 69-70.

IX Egloghe, definisce ‘biologale’: il paesaggio, la natura contribuiscono a formare le creature che li abitano, ricevendone in cambio un arricchimento spirituale che va oltre il piano biologico. Quest’idea ancora armoniosa e quasi teleologica del rapporto tra uomo e natura, caratterizzato da un «giusto antropocentrismo» capace di far emergere «l’espressività della figura di un territorio», era già presente anche in un testo del 1962, *Architettura e urbanistica informali*, nel quale s’intuisce ancora meglio l’origine culturale (letteraria e più ancora pittorica) dell’utopia di Zanzotto. Ma è un’utopia destinata a erodersi nei decenni successivi, frustrata dall’‘ingiustizia’ dell’antropocentrismo contemporaneo. Se i movimenti nello spazio sono anche «spostamenti nella storia» (*La memoria nella lingua*), Zanzotto non può fare a meno di rilevare come proprio la storia, nel secondo Novecento, si sia mossa travolgendo la geografia ‘umanistica’ del territorio italiano. «C’è stato un tempo – scrive Zanzotto nel 2006, in *Sarà (stata) natura?*, una sorta di palinodia al sé stesso di quarant’anni prima – 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»³².

Questa constatazione storica non si risolve nella semplice idiosincrasia per il presente; è piuttosto la premessa a un auspicio, che la poesia possa «costituire il “luogo” di un insediamento autenticamente “umano”, mantenendo vivo il ricordo di un “tempo” proiettato verso il “futuro semplice” [...] della speranza»:

Si è verificata una *damnatio* di questa *memoria* territoriale millenaria, o, meglio, una banalizzazione della storia *in toto*, che ha comportato un violento rovesciamento dei rapporti temporali; e l’antichissima realtà naturale, da sempre fondante la stessa idea di «essere umano», si dà oggi come miraggio ecologico, proiettato verso un futuro estremamente avanzato: non verso “ciò che sarà”, ma verso “ciò che sarà *stato*”. Gli stessi sfondi paesaggistici dei nostri Giorgione e Tiziano, non trovando più una corrispondenza nella realtà geografica che siamo costretti ad abitare, hanno assunto un’evidenza fantascientifica. Anche la poesia partecipa di questo proliferare di contraddizioni cui si è ridotta la nostra più vera realtà, e di cui si è cercato di rendere conto nel quadro appena delineato. *L’ubi consistam* della poesia si è ridotto alla verifica della propria futilità, oggi che lo stesso nome di “natura” è divenuto un relitto fonico privo di senso, avendo perduto la possibilità storica di riferirsi a una realtà pur minimamente adeguata alla *nobilitas* del suo significato – cui, del resto, si ostina caparbiamente ad alludere. Ma, nel medesimo tempo, la poesia si trova ad essere investita di un ruolo para-

³² Ivi, p. 150.

dossalmente fondamentale: quello di instaurare, magari ricreandole *ex novo*, le pur esilissime connessioni vitali tra un “passato remotissimo” e l’odierno “futuro anteriore” di un rimorso che, pur percependosi come tale, non è oggi nemmeno in grado di spiegarsene la ragione. Resta ferma, insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il “luogo” di un insediamento autenticamente “umano”, mantenendo vivo il ricordo di un “tempo” proiettato verso il “futuro semplice” – banale forse, ma necessario – della speranza³³.

Dando voce al senso di colpa, anzi al rimorso legato alla perdita della dimora simbolica – la memoria millenaria del paesaggio – Zanzotto assegna alla letteratura e all’arte una funzione paradossale: diventare un ‘luogo’ più umano dello stesso spazio concreto. Invertendo il ruolo tra il referente e la sua rappresentazione, Zanzotto vede nella poesia la nostra vera *Umwelt*; ma l’espressione di questo «insediamento autenticamente “umano”» non potrà essere affidata all’imitazione di una realtà naturale che è ormai solo miraggio e ‘fantascienza’. Per rendere quest’inversione e garantire una funzione ‘ecologica’ alla poesia, è necessario che l’espressione sia straniata e altrettanto paradossale. Di qui anche una delle ragioni alla base dell’oltranza stilistica e verbale della poesia zanzottiana; le tracce allusive di un passato armomico (la tradizione incarnata dalla forma, dai riferimenti a Petrarca o al Casa) sono un tentativo di esorcismo verbale di fronte a un’apocalissi culturale che è anche un’apocalissi ecologica.

La riflessione di Zanzotto sulla natura è paragonabile, per costanza e intensità, a quella di Leopardi (e come quella appare ed è per certi versi antimoderana). Ma direi che il poeta novecentesco inverte i termini del confronto: se la promessa di resistenza è per entrambi basata sul valore e la dignità dell’uomo, il fine di Zanzotto è una difesa *della* natura, non *dalla* natura come per l’ultimo Leopardi. E se Leopardi ha sempre immaginato la natura come polo, di segno variabile, all’interno di un’opposizione, Zanzotto tende a una conciliazione tra gli elementi del binomio.

A connotare però gli scritti di Zanzotto sono soprattutto due aspetti. Da un lato il legame stretto con l’esperienza di uno specifico paesaggio, quello veneto e prealpino che fa da sfondo anche a molte sue poesie (qui per esempio, in *Verso il montuoso nord*, si trovano le coordinate geografiche della situazione evocata in *Vocativo* dai versi di *I compagni corsi avanti*). Dall’altro, la mediazione attraverso la storia, la letteratura, l’arte. Tra gli scritti in cui la relazione tra natura e arte è più sostanziale vi è certamente *Un paese nella visione di Cima*, pubblicato nel ’62 in occasione di una mostra trevigiana su Cima da Conegliano e strettamente legato alla quinta delle *IX Egloghe*. Nei dipinti di Cima, Zanzotto non cerca una via di fuga estetico-contemplativa, ma al contrario una conferma del proprio impegno verso la natura e soprattutto un rispecchiamento o applicazione di quell’idea *biologica* che informa la relazione reciproca, il dialogo (all’epo-

³³ Ivi, pp. 152-153.

ca) ancora possibile tra l'uomo e il suo paesaggio: «Nella vigna sovrabbondante dei colori-natura l'uomo si colloca vendemmiatore, dio, centro di "attività" anche quando è composto nell'armonica quiete che supera la tensione degli incontri [...]: ma pur restando signore e punto di equilibrio, eccolo signoreggiato dal suo stesso regno, riequilibrato veramente per esso e in esso, in uno scambio senza fine di comunicazioni e di allusioni».

Se l'arte vale a mantenere vivo il ricordo di un tempo proiettato verso il futuro, la pittura di Cima può divenire anche l'emblema di un'utopia necessaria: il buon governo che potrà interrompere – scriveva Zanzotto nel suo *In margine a un vecchio articolo* (2005) – la «marcia di autodistruzione del nostro favoloso mondo veneto ricco di arte e di memorie» (un Veneto che è quasi un'allegoria dell'Occidente intero, in questo caso), giunta, «con le sue iniziative imprenditoriali, ad alterare la consistenza stessa della terra che ci sta sotto i piedi».

Nel 1888, il pittore svizzero Arnold Böcklin dipinse *Il centauro nella bottega del maniscalco* (oggi esposto al Museo di Belle Arti di Budapest). L'insieme di elementi che convivono nel quadro esercita un potente effetto straniante su chi l'osserva: il realismo con cui è raffigurato il corpo della creatura fantastica, il contrasto tra il riferimento mitologico e la surreale domesticità della situazione (un centauro che indica il proprio zoccolo da ferrare a un maniscalco), gli abiti quotidiani dei personaggi al margine della scena, il paesaggio e gli edifici sullo sfondo.

Lo straniamento prodotto dal quadro è simile a quello provocato da alcuni racconti di Primo Levi pubblicati in *Storie naturali* (1966), *Vizio di forma* (1971), *Lilit* (1978) e nella raccolta dei *Racconti e saggi* (1986)³⁴. Uno dei racconti emblematici di *Storie naturali*, intitolato *Quaestio de centauris*, ha appunto come protagonista un personaggio che ha le fattezze e l'atteggiamento del centauro di Böcklin (e, come quello, abita campagne familiari, ricorrendo a un comune maniscalco). Ma l'analogia, per quanto casuale, è complessiva: in entrambe le opere, infatti, gli elementi realistici e quelli meravigliosi sono accostati in una rappresentazione incongrua, eppure a suo modo logica. Solo che, in *Quaestio de centauris* come nella maggior parte delle storie naturali di Levi, il paradosso è attraversato da una vena ancora più perturbante. Il centauro Trachi, protagonista del racconto, è il frutto incerto di una biologia controfattuale, generata dal disastro:

Le origini dei centauri sono leggendarie; ma le leggende che si tramandano fra loro sono molto diverse da quelle che noi consideriamo classiche.

È notevole che anche queste loro tradizioni facciano capo all'uomo arci-intelli-

³⁴ I primi tre libri fanno ora parte del volume *I racconti*, Torino, Einaudi, 1996. Recentemente, racconti e scritti sulla natura e gli animali sono stati raccolti nell'antologia *Primo Levi, Ranocchi sulla luna e altri animali*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 2014, di cui si tiene conto qui e da cui si cita.

gente, ad un Noè inventore e salvatore, che fra loro porta il nome di Cutnofeset. [...] La tradizione centauresca è più razionale di quella biblica, e racconta che furono salvati solo gli archetipi, le specie-chiave: l'uomo, ma non la scimmia; il cavallo, ma non l'asino né l'onagro; il gallo ed il corvo, ma non l'avvoltoio né l'upupa né il girifalco.

Come sono nate dunque queste specie? Subito dopo, dice la leggenda. Quando le acque si ritirarono, la terra rimase coperta di uno strato profondo di fango caldo. [...]. Fu un tempo mai più ripetuto, di fecondità delirante, furibonda, in cui l'universo intero sentì amore, tanto che per poco non ritornò in caos³⁵.

Il motivo della fecondità e della rigenerazione assume una connotazione ambigua, in parte euforica, ma in parte apocalittica. La cordialità quasi infantile di certi titoli leviani (*Ranocchi sulla luna*) e la ferialità di certi altri (*Pieno impiego*) potrebbero far pensare ai racconti come a una serie di divertimenti, estranea ai temi e ai toni delle opere cruciali di Primo Levi. Invece non è così, anche se la scelta di animali, veri o di fantasia, come protagonisti assimila queste storie al genere della favola; un genere che, anche nel Novecento, ha spesso avuto un risvolto allegorico e un intento esemplare. Ma non qui, non propriamente: Levi infatti non vuole istruire rappresentando caratteri, valori o dinamiche storiche attraverso gli animali; esprime piuttosto la «percezione di una smagliatura nel mondo in cui viviamo, di una falla piccola o grossa, di un “vizio di forma”»³⁶. L'insieme dei racconti dà corpo a una visione inquietante del rapporto tra naturale e umano, profondamente legata ai campi principali dell'esperienza di Levi: da un lato la formazione e il mestiere di scienziato; dall'altro il Lager e la violenza imposta e subita in nome di una superiorità o purezza etnica e genetica. Chi legge nei racconti di Levi un capitolo meno teso e drammatico della sua opera ha un'occasione per ricredersi: perché alcune delle narrazioni qui riunite proiettano il tema della disumanizzazione, cruciale in *Se questo è un uomo*, contro uno sfondo distopico e mitico, non del tutto separato dalla storia ma reso invincibile dal legame profondo con una vicenda biologica (e perciò senza scampo). Come se le 'smagliature', i 'vizi di forma' che corrompono l'ordine civile esprimessero la vera natura delle cose e dei rapporti fra i viventi. È vero che in certi racconti la relazione tra uomo e natura si polarizza, concentrando sul primo la responsabilità della manipolazione e della trasgressione delle leggi ecologiche; accade in *Pieno impiego*, in cui si racconta di squadre d'insetti e di anguille addestrate a compiere attività tipicamente umane come la costruzione di microcomponenti per apparecchiature tecnologiche, o come il trasposto di eroina. Nella maggior parte dei casi, però, il tema dominante è la natura impura e deformante che accomuna tutte le specie in uno stato di catastrofe fredda. In *L'amico dell'uomo*, ad esempio, l'indifferenza verso il male viene raccontata per mezzo di un rove-

³⁵ Ivi, pp. 29-30.

³⁶ Dal testo del risvolto editoriale di *Storie naturali*, citato da Ferrero, ivi, p. IX.

sciamento di prospettiva; l'uomo è un semidio ostile, la vittima è la creatura microscopica ma intelligente che lo abita: la tenia, che il narratore immagina dotata della miracolosa e a lungo insospettata capacità di 'scrivere', attraverso la disposizione delle proprie cellule epiteliali, versi e componimenti anche in lode dell'ospite umano: «Ed ora me ne andrò, perché lo vuoi. Andrò in silenzio, secondo il nostro costume, incontro al mio destino di morte o di trasfigurazione immonda. Non chiedo che un dono: che questo mio messaggio ti raggiunga, e venga da te meditato e inteso. Da te, uomo ipocrita, mio simile e mio fratello»³⁷.

Il racconto illustra come l'uomo possa diventare l'altro, l'assoluto, quando ignora l'ecosistema culturale ed emotivo delle creature che giudica ora insignificanti, ora nocive, ma sempre e comunque estranee. Quelle creature tuttavia sono intimamente connesse all'umanità, sono o aspirano a essere abitanti della stessa *Umwelt*, come ricorda la solenne invocazione della tenia: «che questo mio messaggio ti raggiunga, e venga da te meditato e inteso. Da te, uomo ipocrita, mio simile e mio fratello». È indubbiamente umoristica l'attribuzione al parassita di una citazione da Baudelaire (*Au lecteur*: « – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!»); ma è anche il segno che esprime e rivendica paradossalmente l'appartenenza del reietto alla medesima civiltà dell'eletto.

In *Versamina*, il sovvertimento della capacità di provare dolore e piacere suscita un fascino scandaloso. La scoperta di un farmaco che converte la sofferenza in gioia, infatti, da un lato genera il timore di infrangere un tabù («il dolore non si può togliere, non si deve, perché è il nostro guardiano»); dall'altro esercita attrazione, desiderio di oltrepassare i limiti della conoscenza (come nel mito dell'Ulisse dantesco, che aveva aiutato Levi a conservare identità e memoria nel campo di sterminio) e insieme di tacitare il dolore non fisico dell'assenza, del vuoto, del fallimento irreparabile che grava sui personaggi di questo e degli altri racconti:

Pensava anche, contraddittoriamente, che se avesse avuto in mano il farmaco lo avrebbe provato; perché, se il dolore è il guardiano della vita, il piacere ne è lo scopo e il premio. Pensava che preparare un po' di 4-4' –diamminospirano non sarebbe poi stato tanto difficile; pensava che, se le versamine sanno convertire in gioia anche i dolori più pesanti e più lunghi, il dolore di un'assenza, di un vuoto intorno a te, il dolore di un fallimento non riparabile, il dolore di sentirti finito, ebbene, allora, perché no?

Ma, per una di quelle associazioni di cui la memoria è generosa, pensava ancora a una brughiera in Scozia, mai vista ma meglio che vista; a una brughiera piena di pioggia, lampi e vento, e al canto gaio-maligno di tre streghe barbute, esperte in dolori e in piaceri e nel corrompere la volontà umana:

Fair is foul, and foul is fair:

Hover through the fog and filthy air³⁸.

³⁷ Ivi, pp. 16-17.

³⁸ Ivi, p. 28.

Nel racconto, peraltro, l'invenzione della rovinosa sostanza è esplicitamente collegata a una guerra da poco finita e a un'occupazione – come rievoca il narratore; a significare che la distopia, la proiezione fantascientifica dell'apocalissi quantomeno sensoriale che attende l'essere umano è figura del trauma e riconfigurazione straniante del racconto storico in *exemplum* perturbante.

Una forma di attrazione ancora più morbosa è quella tra l'uomo e la misteriosa creatura-feticcio di *Vilmy*, allo stesso tempo prigioniera e dominatrice; basta assaggiare il latte dell'animale per diventare schiavi di un desiderio inesauribile e senza possibilità di soddisfazione, che rende l'uomo e l'esemplare di «vilmy» vittima l'uno dell'altro e reciprocamente dipendenti da un rapporto di costrizione e ricatto in cui umanità e bestialità appaiono condizioni relative e reversibili: «È una voglia pesante, brutale e idiota; e senza speranza [...] è un desiderio che ti dannava perché non ha soddisfazione: non la puoi nemmeno trovare nella tua fantasia; è desiderio e basta, senza fine»³⁹.

La tensione può smorzarsi a volte nell'esercizio 'cosmicomico', anche condotto allusivamente come in *Il fabbro di se stesso*, dedicato non a caso a Italo Calvino (del resto, l'appropriazione di forme e modi letterari, rifatti ora sui generi della storiografia o della cronaca, ora su modelli più recenti, è qui un segno della qualità e dell'intenzionalità dello stile di Levi, testimone sì ma anche scrittore in senso pieno). La cifra resta però affidata al tema della natura deformata, in cui la vita (come la morte) è deformazione di uno stato originario. Nella penombra amorale di questi racconti, l'umanizzazione dell'animale e la disumanizzazione dell'uomo appaiono minacciosamente seducenti e complementari. Per Levi, l'apocalissi è questa, è l'occhio straniante su creature simili e diverse (come lo sguardo che, in *Se questo è un uomo*, il Doktor Pannwitz rivolge al prigioniero Levi, uno sguardo «che non corse fra due uomini»); è la rivelazione che l'*Umwelt*, la dimora che conosciamo, può esserci sottratta da altri esseri che prendono il nostro posto, o può apparire un ambiente ostile da distruggere:

Voi che vivete sicuri
 nelle vostre tiepide case,
 voi che trovate tornando a sera
 il cibo caldo e visi amici:
 Considerate se questo è un uomo.

³⁹ Ivi, p. 69.

IL VERDE D'ITALIA. ORIENTAMENTI CRITICI RECENTI
INTORNO AL PAESAGGIO LETTERARIO*

Giulio Iacoli

1. *Dinanzi alla consistenza presente del tema*

È un fenomeno paradossale, ben evidente a chi si sia anche solo per brevi puntate addentrato nella materia: nel momento in cui assistiamo alla certezza di una sua dilapidazione progressiva, al perdurante logoramento, all'elisione degli spazi naturali in cui possa esplicarsi e venire coerentemente percepito, i discorsi che si intessono sul paesaggio si fanno via via più estesi, densi ed embricati.

La proliferazione del suo fascino tematico induce a verificarne l'emersione, la consistenza in quanto oggetto critico dai tratti spiccati all'interno delle singole discipline¹ come pure a cavallo delle discipline stesse. Per sua vocazione complesso, anfibologico (della sua ambiguità, o «arguzia», fra *étendue* geografica e atto percettivo, tra la *res* e la soggettività che la esperisce ed elabora mentalmente ha parlato Franco Farinelli, tra gli altri, in un saggio molto noto e influente)², multisensoriale e transdisciplinare, dotato di una «intrinseca liminalità»³, con le parole di Marina Spunta, reperibile, con alterne gradazioni di significatività, in

* Il presente saggio rilancia e sviluppa alcune osservazioni generali esposte in occasione del Seminario *Declino delle narrazioni urbane? Visioni, racconti, letture critiche tra geografia e letteratura*, tenutosi all'Università di Padova, Palazzo Maldura, il 23 gennaio 2015, e della Tavola rotonda *Attualità della geocritica*, svoltasi a Napoli, Institut français, Palazzo Il Grenoble, il 9 febbraio 2015.

¹ Si veda ad esempio l'affermazione, tanto più notevole in quanto posta a esordio di un volume dedicato alle lettere latine: «Il paesaggio rappresenta, più che un tema, una irrinunciabile forma, ormai quasi istituzionale, di approccio critico alla letteratura», Gianluigi Baldo, *Premessa*, in *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*. Atti del Convegno di studio, Palazzo Bo, Università degli Studi di Padova, 15-16 marzo 2011, a cura di Gianluigi Baldo e Elena Cazzuffi, Firenze, Olschki, 2013, p. VIII.

² Franco Farinelli, *L'arguzia del paesaggio*, in *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 201-210.

³ Marina Spunta, *Il paesaggio e l'estetica: considerazioni sulla teoria recente*, in *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea / The Representation of Landscape in Contemporary Italian Literature and Cinema*, a cura di Paolo Chirumbolo e Luca Pocci, Lewiston, Mellen, 2013, p. 25.

epoche e culture talora fortemente differenziate tra loro, il *landscape* assurge a tema culturale di primario rilievo, nelle teorizzazioni del presente, prova ne sia l'intitolazione a suo nome di una branca autonoma di *studies*. Sottratto in tal modo alla tutela esclusiva della geografia o dell'estetica, degli storici o delle storie delle arti, il concetto si offre in tutta la sua elasticità interpretativa alla verifica di inneschi, concentrazioni e squilibri del potere politico⁴, delle variazioni prospettiche nella rappresentazione, in rapporto al grado di adesione o estraneità nei confronti di luoghi praticati o unità territoriali: così nella metodologia geocritica varata con successo da Bertrand Westphal a partire dalla fine degli anni Novanta, il quale distingue fra sguardi *endogeni*, *esogeni* e, in buona sostanza intermedi fra i due, *allogeni* ai luoghi⁵.

Dal punto di osservazione particolare degli studi letterari, al rilevamento e all'opportuna messa in contesto della presenza paesaggistica nei testi studiati – a un'operazione preliminare di *tematizzazione* – si assomma la necessità conseguente di inquadrare i passi in questione entro una tradizione dello sguardo, una *topica* (e dunque entro le dinamiche di affermazione, circolazione, ripresa e personalizzazione di distinti e complementari motivi, seguendo la lezione di Curtius); la concomitante opportunità di inquadrare e demarcare il linguaggio o spazio culturale in cui si articola la rappresentazione del paesaggio, e dunque la precipua *semiosfera* – la quale, ci insegna Lotman, è preziosa a indagarsi per cogliere quanto include e gerarchizza al suo interno come pure per quanto esclude e vede riorganizzarsi altrove, autonomamente rispetto alle sue forme⁶; l'effettiva coerenza dei riferimenti paesistici in una complessiva *poetica* autoriale: una dimensione, questa, di estetica letteraria non solo assente ma rimossa, se non esplicitamente avversata, dai procedimenti di analisi geocritica, maggiormente proclivi a strutturarsi per ponti transdisciplinari di matrice culturalista.

Questo il quadro di riferimento, la determinazione dei tratti identificativi, i più cogenti, mi sembra, mediante cui interrogare oggi i paesaggi letterari. Ad arricchire il panorama, da noi, interviene ora una serie di lavori perlopiù collettanei, editi negli ultimi anni, nei quali il confronto con il tema è attuato facendo trasparire, in genere, una particolare densità qualitativa, la coscienza della disseminazione e della significatività del paesaggio nel discorso critico contemporaneo, la propensione, infine, a valersene in forma aperta, problematica. Nel generale ripensamento delle dinamiche geografico-letterarie cui l'avvento recente della geocritica ha condotto, nel nostro paese (decisiva la pronta traduzione del libro chiave di Westphal, per impulso di una comparatista, Marina Guglielmi),

⁴ Restano esemplari in tal senso W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape*, e gli altri saggi del volume curato dal medesimo Mitchell, *Landscape and Power* [1994], Chicago, Chicago UP, 2002.

⁵ Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale, finzione, spazio* [2007], Roma, Armando Editore, 2009, in particolare alle pp. 178 sgg.

⁶ Cfr. Jurii M. Lotman, *La semiosfera* [1984], in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 55-76.

il tema-paesaggio si fa cartina di tornasole per verificare la tenuta delle sistemazioni storico-letterarie consolidate, riaprendo pagine dedicate a precise periodizzazioni, come ad esempio le letterature classiche, o, là dove un'opera di canonizzazione o copertura organica dei fatti letterari non si sia ancora dispiegata, ed è il caso della narrativa degli ultimi decenni, garantendo un taglio di lettura originale, un impianto interpretativo coerente ed efficace nel decodificare le voci, i *tòpoi*, le caratteristiche di tali scritture nel presente.

Organizzate in questa duplice chiave, pionieristica o rivalutativa, le opere che si rivolgono al nesso letteratura-paesaggio istituiscono questioni, mettono in luce distinti nuclei concettuali, promuovono richiami, o si sorreggono, ad *auctoritates* che a loro volta tendono il loro discorso verso orizzonti teorici differenziati: è adottando uno sguardo comparativo verso tali salienze interpretative, in luogo di una metodologia recensoria in stile *review essay*, e dunque più spiccatamente enumerativa, che le opere in analisi possono essere meglio descritte, enucleando le finalità soggiacenti alle singole vedute sul tema da parte dei loro curatori e collaboratori.

2. Caratterizzazione della materia, e degli intenti

In senso proprio, il crescente rivolgersi al paesaggio e a una serie di geotemi solidali, limitrofi, si inquadra in una più ampia tendenza all'applicazione di schemi e categorie geografici – non ultima delle quali la cognizione della pervasiva 'svolta spaziale' di fine Novecento – allo studio letterario che ha intensamente attraversato l'ultimo ventennio, nel nostro paese⁷. Le linee di questo confronto tematico possono essere ricostruite andando a individuare le prospettive metodologiche esibite dai volumi in analisi, e riferendosi tangenzialmente, in forma comparativa, ad altre opere, di cui qui non si può dare approfonditamente conto.

Da un raffronto di questo tipo emergono tre direzioni di ricerca prevalenti:

- a. nell'alveo dell'italianistica di marca italiana si distaccano, in modo peculiare, forme di spiegazione su base geografica della tradizione, improntate a criteri storiografici di descrizione dei fatti letterari, a un lavoro intensivo di localizzazione degli stessi. Si annoverano, fra queste, un *reader*, *Il paesaggio nella letteratura italiana*, organizzato dalla curatrice, Giovanna Scianatico, in un percorso che da Dante e Boccaccio conduce, attraverso incontri con le forme della letteratura di viaggio rinascimentale e i classici della modernità, alla

⁷ Cfr. Francesco Fiorentino, *I sentieri del canto. L'Europa dei romanzi e il pensiero contemporaneo sullo spazio*, in *Topografie letterarie*, a cura di F. Fiorentino, in «Cultura tedesca» 33, 2007, pp. 13-54; Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, in particolare alle pp. 13-28; *Il senso dello spazio. Lo «spatial turn» nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di Flavio Sorrentino, Roma, Armando Editore, 2012. Si aggiungano ora le sintesi di Robert T. Tally jr., *Spatiality*, London, Routledge, 2013, pp. 11-43, e di Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, pp. 15-37.

prosa secondonovecentesca (Pavese e Sciascia, il Piovene del *Viaggio in Italia* e il Magris di *Microcosmi*; singolare l'assenza di un vertice del tema in poesia, ovvero dell'atteso approdo a Zanzotto – forse scartato per via delle difficoltà che avrebbe posto all'utilizzo didattico dell'opera?⁸); i volumi recenti dell'*Atlante della letteratura italiana* diretto da Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, attorno al quale si è aperto un ampio dibattito, i cui presupposti, o quadri, di individuazione locale risultano talora macchinosi, non sempre giustificati, autorizzando l'ipotesi che l'impostazione ratifichi nei fatti una lunga consuetudine di utilizzo ancillare della geografia ai fini della storia, o, più in generale, a fini altri⁹; altri studi che testimoniano la fortuna di un approccio spaziale inteso nei termini di una *geostoria*, o di un inquadramento in chiave storiografica degli spazi regionali, delle forme¹⁰ – categoria, come è noto, debitrice di Braudel, oggi impiegata a contrassegnare un vero *edumostro*: la contrazione-ossificazione nel primo biennio liceale dello spazio orario e contenutistico affidato alle scienze geografiche, e la loro riduzione entro un binomio (due ore di storia più una di geografia) dal forzoso sapore interdisciplinare. Un'eccezione a questa linea d'azione geostoricista è costituita da *La geografia del racconto*, curato nel 2014 da Davide Papotti e Franco Tomasi; occorre però dire che gli italianisti dell'équipe patavina coinvolti nel progetto sono uniti da una spiccata propensione per la teoria letteraria, e che il lavoro è frutto di una – lodevole – concertata interazione con una componente di geografi particolarmente versati nello studio della cultura e della letteratura; non è casuale che la conduzione del lavoro, la sua cura materiale si vedano affidate a studiosi che insegnano, rispettivamente, Geografia e Geografia culturale a Parma, e Letteratura italiana a Padova.

- b. dal contesto dell'italianistica internazionale, nello specifico di area angloamericana, provengono segni più sfumati, e, fra gli episodi più recenti, un testo a sua volta non privo di interesse nei confronti della dimensione della provincia e degli spazi regionali, rappresentativo della tensione a strutturare uno studio dei testi in direzione culturale, spesso, com'è nel caso in questione, marcatamente teorica e interdisciplinare. Si tratta di un'opera collettanea dedicata alla *Rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, i curatori sono due giovani docenti tra Louisiana e Canada, Paolo Chirumbolo e Luca Pocci. Una linea identificativa può esse-

⁸ *Il paesaggio nella letteratura italiana*, a cura di Giovanna Scianatico, Bari, Progedit, 2013.

⁹ Si vedano il dossier ospitato da «Allegoria», XXV, 65-66, 2013, pp. 279-311, con interventi di Valentino Baldi, Anna Boschetti, Anna Pegoretti, Federica Pich e Emanuele Zinato, e la riproposizione degli intenti contenuta in Gabriele Pedullà, *Letteratura e geografia: la via italiana*, in *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, a cura di Francesco Fiorentino e Carla Solivetti, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 45-91.

¹⁰ Si veda a titolo esemplificativo Gianni Oliva, *Centri e periferie. Particolari di geo-storia letteraria*, Venezia, Marsilio, 2006.

re rintracciata, con le parole introduttive di Pocci, per sopravanzare la differenza di potenziale nei materiali che compongono il volume, e consiste nella consapevolezza di valersi di un allineamento fra studio del paesaggio e impegno conoscitivo come efficace taglio di lettura per interpretare il presente:

Non è esagerato asserire che il ritorno ad occuparsi del paesaggio quale questione e problema piuttosto che quale mero setting narrativo e/o argomento puramente estetologico, è uno di quei segni che dimostrano come la stagione del disimpegno sia ormai alle nostre spalle. In questa fase storica la teoria da un lato e la letteratura e il cinema dall'altro hanno ripreso a curarsi del paese Italia, illuminando i pregi e le risorse che giustificano ancora la denominazione di Bel Paese, discutendo e individuando i mali che hanno cambiato il Bel Paese, rendendolo, per certi versi, un Mal Paese, e infine descrivendo quei caratteri e quegli aspetti che fanno dell'Italia un paese senza prefissi, simile e in parte omologo, nel suo modo di essere, a molti dei paesi dell'odierno mondo globalizzato¹¹.

Premesso che la questione di un ritorno all'impegno *già* databile come post-moderno, anche in relazione ai dati del paesaggio narrato¹², ha infiammato recenti dibattiti, da noi¹³, la sostanziale divisione del lavoro fra saggi dediti alla lettura e al recupero della tradizione estetologica del concetto, all'interno del volume (negli aggiornati e stimolanti contributi di Marina Spunta e Tullio Pagano), e analisi di singoli casi o poetiche dà vita a quel particolare dislivello contenutistico cui mi riferivo in precedenza – come se diversi fra i contributori al volume seguissero il filo di ricerche già avviate personalmente in passato, prescindendo dal dialogare con i campi dell'estetica e della geografia. Spicca, fra i contributi, l'assenza totale di riferimenti a Westphal e alle forme della geocritica, una modalità di pensare a spazi (paesaggi) e testi, questa, o tradizione interpretativa, che forse la recente traduzione del volume in inglese (2011, da Palgrave), curata da Robert Tally, permetterà di disseminare nei prossimi tempi nel mondo anglofono con esiti più consistenti e verificabili¹⁴. In ogni caso, è una lacuna consistente, questa, che ci sve-

¹¹ L. Pocci, *Introduzione*, in *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema* cit., pp. 2-3.

¹² Si veda ad esempio la pronta segnalazione di Pierpaolo Antonello, *Geografie post-moderne. I paesaggi di Marco Paolini fra memoria e trasformazione*, in «Iride», XVI, 1, 2003, pp. 85-98.

¹³ E ciò, in particolare, in seguito all'uscita del volume *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, a cura di Pierpaolo Antonello e Florian Musgnug (Oxford, Peter Lang, 2010), e alla ripresa delle questioni al suo centro da parte del medesimo Antonello nel pamphlet *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis, 2013; una prosecuzione del dibattito è leggibile in Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

¹⁴ Se ne può già cogliere una traccia nel *reader* bilingue intitolato *Géocritique: un état des lieux – Geocriticism: A Survey*, a cura di Clément Lévy e Bertrand Westphal, Limoges, Pulim, 2014,

la sussistenza di diversificati programmi teorico-metodologici fra comparatistica/studio continentale della letteratura, da un lato, e le periferie talora conservative dell'accademia anglo-nordamericana.

- c. ben rappresentata, invece, è la metodologia geocritica in quelle che sono le forme di un'aggiornata comparatistica in Italia. Un altro volume collettaneo, *Landscapes and Mindscapes*, curato da Stefania De Lucia, Carmen Gallo e Danilo Marino, sorge da esperienze seminariali condotte all'interno di un dottorato in Letterature comparate all'Orientale di Napoli, ed è la risultante di un ampio ventaglio di contributi (la cui selezione è stata affidata a un rigoroso procedimento di *peer review*) da parte di giovani studiosi operanti in Italia e all'estero. Al suo interno, appena conclusi i rilievi introduttivi, trova ospitalità un saggio dello stesso Westphal, come già era avvenuto per gli Atti di un Convegno dell'Associazione di teoria e storia comparata della letteratura, tenutosi a Cagliari nel 2009: segno, questo, del perdurante dialogo istituito negli ultimi anni dalle ricerche letterarie nel nostro paese con l'opera dello studioso limosino, di cui si è detto, come pure della disponibilità di quest'ultimo a confrontarsi a più riprese con le discussioni animate dalla critica del nostro paese¹⁵.

3. Individuazione di sottotemi

La maturità di un discorso critico sul paesaggio – che, da noi, alle proprie fondamenta, oltre alla riflessione dei geografi, esibisce la voce originale e a lungo inascoltata di Rosario Assunto, studioso finissimo di estetica del paesaggio e dei giardini assunto a classico internazionale dei *landscape studies* e ora, fra l'altro, utilmente antologizzato da Scianatico –, abilita alcune considerazioni comparative sulle persistenze tematiche evidenziate dal piccolo corpus scrutinato, e dunque la possibilità di demarcare adeguatamente le posizioni espresse dai singoli testi ad esso appartenenti.

Mi pare, a un livello generale, che alcuni nodi si evidenzino rispetto al piano della scrittura, al particolare delle esemplificazioni di studio testuale, e sono l'opportuna espansione del concetto di paesaggio letterario a forme estranee al *continuum* euro-occidentale, a quell'*intertexto* ben delineato nel tempo dalle trattazioni, su cui si sofferma, nella *pars construens* della sua teoria e storia, Michael Jakob¹⁶ – e dunque un'espansione a chiare lettere segnalata, in direzione delle

pubblicato in forma elettronica; ma si veda già, aperto da una prefazione dello stesso Westphal, il volume *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, a cura di R.T. Tally jr., Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

¹⁵ Bertrand Westphal, *Spazio, luogo, frontiera. Dante e l'orizzonte*, in *Frontiere Confini Limiti*, a cura di Marina Guglielmi e Mauro Pala, Roma, Armando Editore, 2011, pp. 37-47.

¹⁶ Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

forme nordafricane e vicino- o estremo-orientali, dal volume napoletano curato da De Lucia, Gallo e Marino; il ripensamento della distinzione, o canonica contrapposizione, paesaggio *vs* città, sopravanzata in buona sostanza da nuove categorizzazioni o dall'insorgenza di inediti ibridi geografici, e dal rispecchiamento di tali nuove identità territoriali nelle forme della letteratura contemporanea; l'opportunità di pensare in termini di poetiche letterarie e cinematografiche del paesaggio, offerta dalla ricorrente modalità del *close reading*, o in ogni caso di un'attenzione monografica, fra le metodologie di indagine critica. A queste virtualità interpretative si aggiunge la possibile (e verosimile) infrazione del veto posto alla concettualizzazione di un paesaggio della/nella classicità, cui danno modo di ripensare, in particolare, gli Atti di un convegno-confronto padovano, *Regionis forma pulcherrima*: mi astengo dall'approfondirne i contenuti per via della loro eterogeneità rispetto all'oggetto tematico qui privilegiato, i paesaggi del contemporaneo. Il problema evidenziato, nondimeno, è di estrema importanza per le periodizzazioni e la tematologia letteraria¹⁷, come suggeriscono alcuni fra i saggi più disciplinarmente agguerriti, all'interno del volume (per esempio, quello di Antonella Duso, su *Fasti e Tristia* ovidiani)¹⁸, e come ribadisce Mauro Varotto, il quale, forte di intuizioni e categorie ben rodiate nel dibattito geografico più recente e avvertito, esorta a distaccarci dalle restrizioni storiche applicate al concetto, spesso schiacciato sul piano di una sua «sottolineatura estetica», per cogliere, al contrario, i segni di «una spiccata e sfaccettata *sensibilité paysagère*»¹⁹ all'opera nella letteratura latina.

Quanto alle partizioni sottotematiche elencate in precedenza, e dunque da intendersi come sovraordinate nel mio discorso, va evidenziata la loro elasticità, i caratteri in parte sovrapponibili che esibiscono, a seconda del taglio impresso dalle specifiche ricerche. Le descrizioni che seguono intendono metterne alla prova la funzionalità, inducendo a mettere in rilievo alcune ambivalenze o aspetti critici e stimolanti delle questioni paesistico-letterarie, cui tali partizioni sottotematiche consentono di accedere.

4. *Differenziando le mappe: per una rappresentazione non etnocentrica*

Ancora a proposito dei presupposti e delle finalità delle opere collettanee qui prese in esame: se il paesaggio può, come ricorda Pocci, farsi soggetto narrati-

¹⁷ In risposta a M. Jakob, *Paesaggio e letteratura* cit. (pp. 36-49 e *passim*) si veda Giulio Iacoli, *Paesaggio passeggio passages. Questioni per la comparatistica letteraria, in Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, a cura di G. Iacoli, Milano-Udine, Mimesis, 2012, in particolare alle pp. 64-66.

¹⁸ Antonella Duso, *I luoghi del racconto e del lamento nell'elegia ovidiana*, in *Regionis forma pulcherrima* cit., pp. 85-99.

¹⁹ Mauro Varotto, *Oltre il «locus amoenus»: le diverse geografie del paesaggio latino*, *ivi*, pp. 4, 15.

vo rivelatore, suggerendo, mediante le questioni urgenti cui è avvinto, il richiamo a un impegno etico e conoscitivo della scrittura con il mondo circostante; se ancora, in un'ottica di complementarità e scambio fra le discipline, i paesaggi letterari si costituiscono in ingente patrimonio narrativo da indagare per reperirvi codici plurimi di interpretazione dei fenomeni urbani (così, nella sezione introduttiva del volume da lui curato con Franco Tomasi, Davide Papotti)²⁰, nella già citata lettura di Westphal, situata fra i preliminari di *Landscapes and Mindscales*, l'immagine che ci plasmiamo di determinati paesaggi, o *mindscape*, è denunciata come intrinsecamente ancorata a una visione etnocentrica del mondo. «Tocca a noi – prosegue il critico – fare sì che questa tendenza venga relativizzata e non rimanga “naturale”. Di sicuro, non è cosa facile, poiché i nostri riflessi sono condizionati da strati di cultura che, letteralmente, ci avvolge»²¹; scopo primario dell'analisi del paesaggio letterario è allora di avviare una procedura di critica decostruttiva dei paesaggi come riflessi delle idee che abbiamo associato loro, o partorito come fantasia sostitutiva: sottratti, dunque, a una conoscenza autoptica, e in buona parte alieni alla necessaria verifica e all'approfondimento delle loro stratificazioni storiche, delle condizioni socio-politiche e culturali che li hanno generati.

Non desta stupore, in questa prospettiva, che l'ossatura del volume napoletano contemperì l'approccio aperto, fluido e dunque particolarmente disponibile a incamerare fra gli oggetti a suo carico la proliferazione di spazi globali, com'è nelle corde del metodo westphaliano, e la ragione demistificatrice delle nostre *lenti* orientaliste, propria di un Said, sottesa a più d'uno fra i pezzi presenti al suo interno. È un incrocio, questo, congetturato in modo significativo dal contributo di Stefania De Lucia, nel quale si prospetta il beneficio desumibile dall'estensione di una categoria geoanalitica, ovvero dall'attribuzione di un punto di vista *allogeno* («la prospettiva di chi non percepisce un luogo come immediatamente familiare, ma allo stesso tempo non lo etichetta facendolo sembrare interamente esotico»)²², all'orientalismo «della prossimità», al particolare modo di vedere il mondo slavo rappresentato nelle lettere austriache *fin-de-siècle*, e nello specifico da *Die andere Seite (L'altra parte, 1908)* di Alfred Kubin.

Ne viene una considerazione di più ampia portata: il paesaggio non appare

²⁰ Davide Papotti, *Abbondanza di spazi e carenza di luoghi: riflessioni introduttive sul rapporto fra narrativa e identità territoriale*, in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di D. Papotti e Franco Tomasi, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, pp. 25-32.

²¹ Bertrand Westphal, *Il paesaggio mentale, uno, nessuno, centomila*, in *Landscapes and Mindscales. Metodologie di ricerca, percorsi geocentrati e poetiche dello spazio in una prospettiva comparata*, a cura di Stefania De Lucia, Carmen Gallo, Danilo Marino, Grumo Nevano, Marchese, 2014, p. 27.

²² Stefania De Lucia, *Räumliche Sin(n)ästhesien. Spazi orientali nella Vienna fin de siècle*, ivi, p. 275.

solo tema ideale per una generica decolonizzazione del nostro modo di vedere. Lo studio del paesaggio letterario, fondato su di un ripensamento geocritico delle dinamiche letterarie su scala globale, perviene, nelle sue realizzazioni più riuscite, a estendere le proprie risorse interpretative là dove gli intenti della moderna comparatistica letteraria vengono meno ai propri impulsi generativi, ai proclami tesi a far entrare in contatto i nostri percorsi formativi accademici con le letterature e le culture non occidentali, contenuti ad esempi nelle diagnosi e nei rapporti sulla comparatistica americana del secondo Novecento²³, ancora largamente disattesi (il lavoro compiuto presso l'Oriente di Napoli costituisce appunto una luminosa eccezione alla regola).

Mediante il richiamo a Said e alla geocritica – e vanno aggiunti concetti di ampia circolazione come i nonluoghi, le eterotopie, fra l'altro – ci siamo già posti dinanzi a un esplicito programma operativo, alla gestione consapevole di un lessico critico specializzato.

Un motivo conduttore, un quesito interpretativo può reperirsi, al fondo del lavoro in questione, relativo agli usi della rappresentazione. O dell'autorappresentazione, come nel caso del *Poem on Canada* di Patrick Anderson, sulle cui note costitutive di una «immagine frammentata»²⁴ della nazione (un *locus* destinato a essere condiviso e riscritto da più poeti), Maria Rosa Piranio avvia il suo coinciso contributo:

I am the wind that wants a flag
 I am the mirror of your picture
 Until you make me the marvel of your life.
 Yes, I am one and none, pin and pine, snow and slow,
 America's attic, an empty room,
 A something possible, a chance, a dance
 That is not danced. A cold Kingdom.

I versi di Anderson, risalenti agli anni Quaranta del secolo scorso, fanno appello a una strategia di ridefinizione di sé e alla volontà di riappropriarsi di una geografia determinata altrove (è l'America il punto di riferimento, rispetto al quale il Canada rappresenta un complemento o una copertura, un *blank* ancora da riempire di significato, da caratterizzare e interpretare), che possono ricordarci la motivazione di *América invertida*, dell'uruguayano Joaquín Torres García, del 1943 (fig. 1). Si tratta di un disegno ben noto agli studiosi del postcolonia-

²³ Si vedano, fra le diverse proposte, Earl Miner, *Gli studi comparati interculturali* [1989], in *Manuale storico di letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci e Franca Sinopoli, Roma, Meltemi, 1997, pp. 145-181; Gayatri Chakravorty Spivak, *Morte di una disciplina* [2003], Roma, Meltemi, 2003; Camilla Miglio, *Letteratura mondo. Oriente/Occidente*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco De Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, pp. 195-225.

²⁴ Maria Rosa Piranio, *Rizometria del territorio: rappresentazioni del Canada*, in *Landscapes and Mindscapes* cit., p. 169.

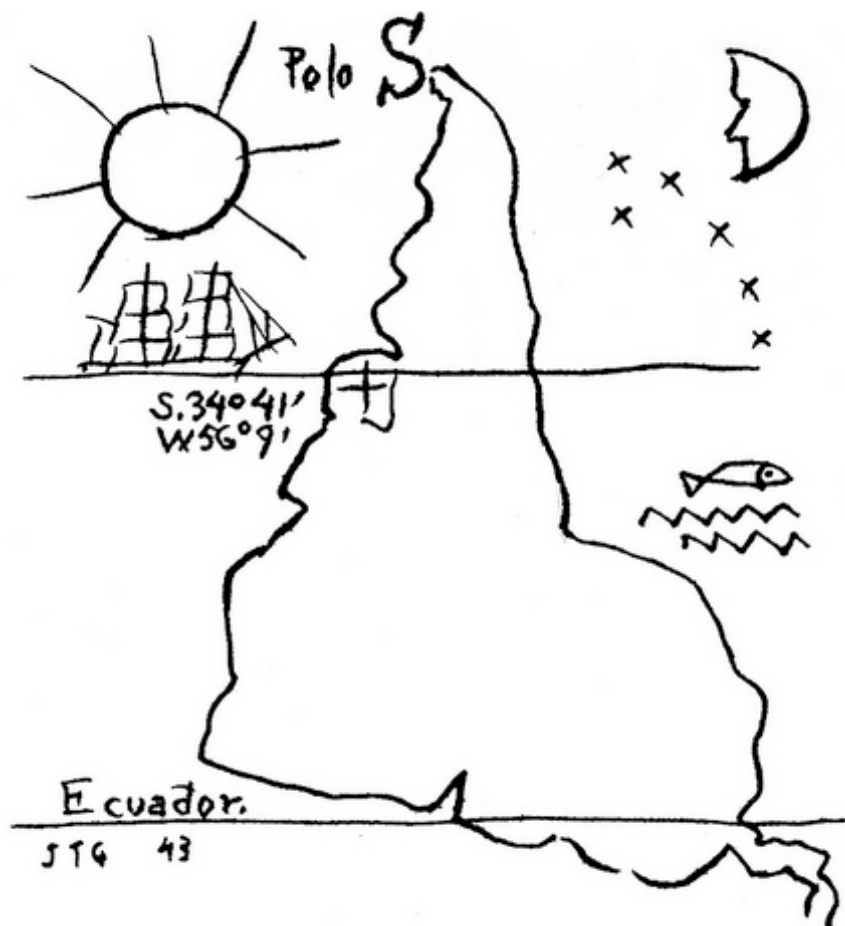


Figura 1 – Joaquín Torres García, *América invertida*, 1943 (disegno; Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo).

le e in particolare delle culture iberoamericane, nel quale la personale impugnazione della mappa, avvenuta mediante l'inversione delle polarità e dunque delle priorità cognitive, con il Cono Sur posizionato alla sommità del quadro, e la sottomissione/estromissione da questo del subcontinente nordamericano, visualizza l'appagante restituzione, ed espressione, di un punto di vista subalterno. Il legame comparativo apparirà allora meno tenue di quanto a tutta prima si potesse ipotizzare: nel medesimo giro d'anni in cui Torres García dà vita al suo creativo rovesciamento con riappropriazione di una coscienza spaziale globale, Anderson – per ritornare al saggio da cui si sono prese le mosse – si arresta all'identificazione della propria perifericità, del proprio valere quale specchio dell'altrui identità culturale, intensificando, ne siano prova le congruenti e ite-

rate spie stilistiche («pin», «snow», «empty», «cold»), un movimento già segnalato da Alessandro Gebbia, e ripreso da Piranio, per la poesia canadese tra fine Ottocento e metà del secolo successivo: l'individuazione, «nel rapporto quotidiano con il *landscape*», del «collante ideologico che assicurava una certa identità culturale»²⁵.

Percezione del paesaggio e rappresentazione cartografica, per concludere, nuovamente mostrano la produttività del proprio vincolo ideologico, nel saggio che reputo il più riuscito, il più colto e argomentato tra quelli che compongono, lo ribadisco, un pur mediamente elevato cimento con la materia (è tutt'altro, in questo caso, che pura retorica, l'esprimere dispiacere per l'impossibilità di riferirsi puntualmente ai tanti contributi meritevoli e, torno ad affermarlo, originali; tanto più che meritoriamente, alla categoria canonica, del paesaggio letterario si unifica quella, ancora in parte da codificare, dei *mediascapes* indagati più in profondità dal contributo di Mirko Lino e, tangenzialmente, dalla ricerca sulle rappresentazioni allusivo-satiriche dell'Albania, a opera di Olimpia Gargano).

Cartografie del corpo utopico nella poesia di John Donne, di Carmen Gallo, lavora sulla codificazione dell'immagine del mondo in epoca rinascimentale e su quello che è definibile quale il contemporaneo effetto *rebound*, esibito dalla poesia di Donne. Dove la produzione dello spazio moderno, i termini inediti e frastornanti introdotti dalle scoperte geografiche, la rivoluzione attuata nella cartografia, sono tutte capitali emersioni conoscitive introiettate e poeticamente rielaborate da Donne, implicate nella creazione di una *imagery* cartografica capace di potenziare, e non poco, le virtualità espressive della poesia dell'epoca. È un procedimento di innesto concettuale che, spiega Gallo, guarda al cinquecentesco genere pornografico delle *somatopias* per forgiare ardite sovrapposizioni spazio-concettuali, manifestando così la tensione a un'utopica fusione tra mappa e corpo femminile, come l'analisi di una delle *Elegies*, *To His Mistris Going to Bed*, mostra in maniera esemplare. Muovendosi felicemente fra la teorizzazione di Farinelli, fra spunti geocritici e le configurazioni eterotopiche di Foucault, l'autrice perviene a ipotizzare la specifica natura dell'operazione intersemiotica attuata dal poeta: «nella poesia profana e nella poesia religiosa di Donne le metafore geografiche e cartografiche si danno solo quando lo spazio poetico si fa carico di rievocare metaforicamente o metonimicamente il corpo rimosso nelle rappresentazioni moderne del mondo, giocando sulla doppia figuratività intrinseca ad ogni lavoro cartografico», il registro verbale e visivo delle mappe venendo reduplicato da quello «verbale e immaginifico, *figurale*, dei testi». Il rigoroso percorso fra teoria, storia del pensiero cartografico, teoria dei generi e poetiche cinquecentesche, può chiudersi su queste note: «Attraverso le immagini che legano indissolubilmente

²⁵ Ivi, p. 168.

corpo e mappa, Donne mette in scena i paradossi, ripresi nel Novecento da Borges, legati alla possibilità di raffigurare su un piano puramente visivo e su base scientifica la fisicità del mondo, tentando di ripristinare nello spazio poetico la centralità del corpo come tappa esistenziale imprescindibile della conoscenza e della rappresentazione del mondo»²⁶.

5. *Intorno al nuovo paesaggio italiano*

Nell'introdurre i sottotemi critici emergenti da uno sguardo sinottico e comparativo ai materiali in esame, e sui quali si potrebbe scommettere, per il futuro prossimo delle ricerche fra geografia e letteratura nel nostro paese, ho descritto brevemente la sussistenza di un discorso sul paesaggio urbano. È categoria, questa, ritenuta all'origine paradossale, in base a una postulata irriducibilità fra spazio naturale e spazio culturale della città, e sempre più di frequente sottratta all'interdizione o quantomeno ai *caveat* da parte di geografi ed estetologi. Già Turri, in *Antropologia del paesaggio*, dirimeva in breve la questione, asserendo, per un presente nel quale la città si è resa difficilmente «percepibile dall'esterno come fatto unitario, concluso e raccolto nel paesaggio», che si dà sempre, comunque, «un *paesaggio urbano* (o *townscape*, secondo una certa terminologia che tende a distinguerlo dal *landscape*, paesaggio campestre fissato su una dimensione naturale) che si coglie dall'interno di essa, come esisteva nella città antica e chiusa, seppure con un altro ordine e altre prospettive»²⁷; in tempi a noi più prossimi e da una prospettiva più specificamente critico-letteraria, Michel Collot avrebbe a sua volta mostrato, con motivazioni efficaci, la priorità dello *sguardo* rispetto al *tipo di spazio* in cui si esplica la relazione paesaggistica²⁸.

Ora, insistendo comunemente su una proposta operativa basilare, ovvero sul riconoscimento di una critica identità per il paesaggio italiano contemporaneo, il volume curato da Pocci e Chirumbolo e quello allestito da Papotti e Tomasi portano alla luce l'opportunità di una visione integrativa se non propriamente confusiva, che nella continuità fra città e (quel che resta della) campagna, tra contorni dell'abitato e periferie post-industriali, aree dalla funzionalità odierna incerta, individui efficacemente le forme di una mobile e nuova immagine territoriale. Vi si incentra egregiamente la lettura di un romanzo di racconti inquietante e memorabile, *L'ubicazione del bene*, di Giorgio Falco (2009), da parte

²⁶ Carmen Gallo, *Cartografie del corpo utopico nella poesia di John Donne*, in *Landscapes and Mindscales* cit., p. 234.

²⁷ Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio* [1974], introduzione di F. Farinelli, Venezia, Marsilio, 2008, p. 218; si possono vedere inoltre i saggi, dalla dominante semiotica, contenuti in *Paesaggi metropolitani. Teorie, modelli, percorsi*, a cura di Ilaria Tani, Macerata, Quodlibet, 2014.

²⁸ Cfr. M. Collot, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011, pp. 69-70.

di Franco Tomasi, nel volume da lui curato con Papotti. Nelle villette a schiera di un angolo verosimile di megalopoli, Cortesforza, descritte per mezzo di una «raggelante prosa *pointilliste*»²⁹, Tomasi rintraccia quei sintomi di polverizzazione dello spazio urbano così distintivi di certo Nord Italia dell'ultimo quarantennio. Il baricentro critico della *Geografia del racconto* si sposta, procedendo mano mano nella lettura, verso il Triveneto, impugnato in particolare da due geografi, Tania Rossetto, nella geocritica ben temperata dell'orizzonte lagunare da lei messa in opera (Bettin, Ferrucci, Scarpa, Mozzi; ma anche questioni di metodo, *allargamenti* concettuali, come il sottotitolo del suo intervento suggerisce)³⁰, e da Mauro Varotto, con l'immagine di una «periferia diffusa» propalata dallo stesso autore al centro della sua lettura, Vitaliano Trevisan, in luogo del più attendibile «città diffusa», per indicare luoghi che si fanno espressione «di rimozione sociale di senso e di un orientamento simbolico al proprio agire, che consapevole della caducità e fragilità delle azioni individuali cerchi un superamento, una qualche trascendenza come presupposto»³¹.

Siamo di fronte a un punto qualificante, nell'economia dello sforzo cooperativo che sorregge il volume: per l'indistinto *r-urbano* di Falco, come per le periferie diffuse di Trevisan, o ancora per i temi cari agli autori della collana di guide alternative, tra nonfiction e «azione di risignificazione»³² della città, «Contromano», edita da Laterza, da tempo nel mirino critico delle indagini geoletterarie di Papotti, si pongono questioni trasversali a carico dei generi contemporanei dominanti, dalle quali provengono spunti per pensare a un'ibridità delle forme narrative come reazione o replica alla complessità delle forme del paesaggio da esse racchiuso e scrutato.

Si pensi al lacerto di una scrittura specialistica (fanzionale) – la relazione del perito, il geometra Pierluigi Morelli – interpolato nella narrazione di Falco, e opportunamente richiamato per evidenziare la demistificazione dei suoi assunti (la sua promessa di schiudere «tratti edenici dell'«isola» a misura d'uomo» ai suoi futuri abitatori)³³ da parte dei racconti orchestrati per ««scatti» descrittivo-narrativi»³⁴ che si susseguono, dalla lettura di Tomasi. L'impressione che se ne ricava è che il passo si situi nelle immediate vicinanze di un capitolo, *Urbanistica*, che celebra il perentorio ingresso della sociologia, della descrizione storico-geografica, e comunque di un marcato slancio saggistico, all'interno di *Il contagio*

²⁹ Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne «L'ubicazione del bene» di Giorgio Falco*, in *La geografia del racconto* cit., p. 97.

³⁰ Tania Rossetto, *Una «Venezia raccontabilissima»: allargamenti dell'orizzonte letterario lagunare*, ivi, pp. 59-80.

³¹ Mauro Varotto, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: «I quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan*, ivi, p. 117.

³² Davide Papotti, *Racconti di città: strategie di interpretazione urbana nella collana «Contromano»*, ivi, p. 37.

³³ F. Tomasi, *Immagini della megalopoli padana* cit., p. 94.

³⁴ *Ibidem*.

di Walter Siti (2008), manifestando una tendenza veridittiva consimile. La distintiva vocazione del romanzo moderno alla dispersione e alla fagocitazione di materiali altri, difformi, a partire da Sterne, assecondando la pluridiscorsività che gli è intrinseca, teorizzata da Bachtin³⁵, si innesta sulle variazioni della nebulosa narrativo-territoriale d'oggi, denotando un'attrazione particolare per il referato documentario, la cui convocazione, in funzione validatrice, giunge a stemperare i confini tra i dati del reale e l'invenzione narrativa, dotando di tratti sfumati le reinterpretazioni del paesaggio contemporaneo qui scrutinate: rapporto, interrogazione, visualizzazione impressionante di uno spaccato sociale, illustrazione – con riferimento alle pratiche della fotografia, cui più autori, in primis Falco, si sono accostati³⁶ –, e ancora controstoria, *narrative essay*, non sono che identificazioni di genere provvisorie, e in se stesse insufficienti, limitate ad alcuni tratti individuanti specifici, ignare di altri³⁷.

Mi pare, dando senz'altro in questo ragione a Westphal³⁸, che l'approccio studiatamente reticolare, per sua natura votato a sollevare iterazioni, *tòpoi* e persistenze, del volume coordinato da Papotti e Tomasi mostri benefici più consistenti rispetto a quanto proviene dall'esercizio di una tradizionale, singolariva, inclusione di luoghi e paesaggi nello studio delle poetiche autoriali. Lo dico pur cercando di far trasparire il mio effettivo interesse per l'operazione condotta da Chirumbolo e Pucci, consapevole del rischio di un ingeneroso raffronto, pronto a soverchiare il volume concepito oltreoceano con la forza coesiva dell'opera d'équipe padovana. E difatti, eterogeneità non è di per sé sintomo di povertà di stimoli o vocazione alla dispersività, tutt'altro; tanto più che il coinvolgimento delle rappresentazioni cinematografiche del paesaggio concorre (necessariamente, aggiungerei) a precisare e arricchire il quadro dell'Italia contemporanea che la critica sta cercando di ricostruire.

E dunque, transitando verso lo specifico di *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, ricorderò che del confronto introduttivo con le ragioni dell'estetica, opportunamente congegnato da

³⁵ Cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* [1975], Torino, Einaudi, 1997².

³⁶ Si veda la tanto documentata quanto vibrante contromemoria di un luogo simbolico di un'altra Italia, il Lido delle Nazioni, allestita con l'apporto delle fotografie di Sabrina Ragucci, *Condominio Oltremare*, Roma, L'orma, 2014.

³⁷ A tale contesa tra finzionalità e testimonianza, aggiungendo il particolare del ritorno all'impegno, per descrivere le tendenze più vistose delle scritture degli anni Zero, fa riferimento Emanuele Zinato in apertura di *Cartografie indicibili e visibili macellerie: «Cosa cambia» di Roberto Ferrucci*, posto in explicit di *La geografia del racconto* cit., p. 131; un approfondimento di tali questioni è leggibile in R. Donnarumma, *Ipermodernità* cit., in particolare alle pp. 99 sgg.

³⁸ Ho segnalato a inizio del mio discorso un limite possibile della geocritica, se confrontata con una tradizione estetico-letteraria italiana di lungo corso, lo studio delle poetiche (da essa sfaldato, per focalizzarsi sul luogo come generatore di molteplici rappresentazioni): ho ripreso il filo di queste considerazioni in *Il senso vivo delle poetiche. Teoria letteraria e paesaggio*, in *Dare senso al paesaggio, 2. Convocare esperienze, immagini, direzioni*, a cura di Silvia Aru e Marcello Tanca, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 69-83.

Spunta e Pagano, ho sopra riferito; del medesimo contributo di Pagano trascoglierei una citazione, utile a porre in rilievo un dato ricorrente nel volume, una lettura del tema che transita primariamente per la comprensione dei suoi effetti politici, la verifica delle azioni e reazioni locali dinanzi alla disgregazione dello spazio naturale pubblico:

In modo più o meno consapevole, l'interesse – anche teorico, ma non solo – per il paesaggio oggi sta ad indicare un bisogno molto forte di utopie, che non siano però dei semplici voli fantastici nell'immaginario individuale, come avviene nell'ambito del neo-simbolismo. Le nuove utopie paesaggistiche sono basate sui bisogni concreti di individui e comunità che vogliono ridare un senso ai luoghi in cui abitano, strappandoli al dominio dei flussi del capitalismo globale che li soffoca e li distrugge³⁹.

Il focus sul ritorno al/bisogno del paesaggio, messo in atto da Pagano, amplifica le note sul ritorno all'impegno presenti nell'introduzione di Poggi, sopra richiamate, e offre una base concreta allo sviluppo di riflessioni su apporti, reazioni e sforzi dei singoli e comunitari, collettivi, di contro allo scempio del paese, promosse in modo particolare dalla sezione dedicata alle rappresentazioni cinematografiche, composte da casi dal forte impianto documentaristico come *Beautiful countri* di Calabria, D'Ambrosio e Ruggiero (Paolo Chirumbolo), *Il mio paese* di Vicari (Pierpaolo Antonello), ma anche da una nuova cinematografia sociale, come quella di cui si fa espressione *La nostra vita* di Luchetti, puntualmente smontato, nei suoi presupposti ideologici, da Carlo Testa – ma non è casuale che, fra i contributi critico-letterari, la ricognizione su paesaggi urbani e postmetropolitani di Laura Rorato, ben equipaggiata dal punto di vista teorico-geografico, riesca a porsi in sintonia con questi discorsi, consentendoci di annettere almeno il Casertano di Pascale alle geografie regionali nord-centrate della *Geografia del racconto*⁴⁰.

Tornando per un momento a considerazioni generali: da un lato, i saggi dedicati alle singole poetiche, ancorché animati da una conoscenza fondata e aggiornata dei propri *case studies*⁴¹, tendono a concludere all'interno dei medesimi casi indagati il beneficio di una teoria culturale e geografica intorno al tema, in più punti segnalato dalle bibliografie conclusive; dall'altro, i saggi di argomento cinematografico rilanciano gli stessi riferimenti culturali, extratestuali, al lettore, motivando approfonditamente come la questione della rappresentazione contempra tentativi di manutenzione di una memoria culturale, nelle forme della

³⁹ Tullio Pagano, *Teorizzare il paesaggio, tra simbolo e allegoria*, in *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema* cit., p. 66.

⁴⁰ Laura Rorato, *Città e paesaggi postmetropolitani nell'Italia del ventunesimo secolo*, ivi, pp. 132-160.

⁴¹ Ciò sia detto con l'eccezione della lettura zanzottiana di Mario Moroni, dalla quale è escluso qualsiasi riferimento bibliografico successivo al 1998, ovvero sia un intero, rigoglioso dibattito critico intorno ai paesaggi del poeta.

paesaggistica industriale (Vicari), tanto quanto l'inesorabilità di un mutamento antropologico per il *genus italicum*, che proprio del deperimento e della distorsione paesaggistici si fa primo responsabile (Luchetti). Di qui le nette considerazioni da parte di Testa, il quale ha fra l'altro il merito di ricomporre un quadro storico comparativo per le forme della cinematografia italiana:

La nostra vita mostra – anzi, senza alcuna elaborazione narrativa, *esibisce* – la totale mancanza, nell'Italia di oggi, di un'entità comune con la quale i cittadini si identifichino, o dalla quale possano anche soltanto derivare i mezzi del più elementare sostentamento. Nel cinema del neorealismo classico – *Roma città aperta* (1945) di Rossellini, per esempio, o *La terra trema* (1948) di Visconti, o *Riso amaro* (1949) di De Santis, per riunire dei film i cui paesaggi spaziano da un capo all'altro della penisola – l'ambiente definiva senz'ombra di dubbio un'identità, innescava un senso di appartenenza che, al di là di ogni conflitto individuale o di classe, portava ognuno a comprendere che soltanto i dementi avvelenano i pozzi a cui si dissetano [...]. Gli italiani di quei precedenti classici, dunque, erano la naturale progenie della loro terra. Il paesaggio italiano che li generava non era, legalmente parlando, una *res nullius* ma casomai il contrario, il tesoro comune di una *res omnium*: una virtuosa *res publica*. Ne *La nostra vita*, invece, troviamo soltanto il vuoto, un completo distacco dalla propria origine, il trionfo di un'irrealità artificiale che conduce al suo esito irrimediabile: una perversa e distruttiva forma di geofagia⁴².

Si può, come è ovvio che sia, non concordare fino in fondo con la pur lucida interpretazione della retorica sottesa al film di Luchetti (peraltro incentrato sulla mobilissima e azzeccata recitazione di Elio Germano), da parte di Testa, contestandogli un certo uso 'orientato' e in fondo un po' ingeneroso dei suoi significati; non si può, credo, non tributare al critico la capacità di porre l'accento su un complesso tematico basilare non solo nella *Nostra vita*, ma nel racconto territoriale contemporaneo, nella sua interezza: il vuoto, tanto sociale quanto culturale, in cui il personaggio è rappreso, la «geofagia» imperante alla quale assiste senza potere granché, le deboli strutture cognitive con le quali esperisce e interviene sul paesaggio circostante.

6. *Distillando una sintesi?*

Per condurre a termine l'osservazione panoramica sin qui abbracciata dalle mie considerazioni: può venirne l'impressione che un'esperienza di lettura dav-

⁴² Carlo Testa, *Luchetti: «La nostra vita» e il nostro paesaggio. L'orizzonte fisico, etico ed economico dell'Italia nell'epoca del «Lumpenbürgertum» e del capitalismo virale*, ivi, pp. 352-353; sul nodo della rappresentazione natural-rurale nel cinema italiano rimando alla compiuta ricostruzione storica di Michele Guerra, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Bulzoni, 2010.

vero appagante consegua alle sole trattazioni collettanee che a una tradizionale indagine geoletteraria di carattere singolativo (l'identità del paesaggio x nella poetica dell'autore y) antepongono un *modus operandi* 'diagonale', la messa in atto di pratiche transdisciplinari, prossime agli studi culturali, fra i cui nomi di riferimento risiedono, con diverse funzioni e status, ma sempre più stabilmente, nomi come quelli in precedenza incontrati di Said e Westphal. Non è precisamente così; ho implicitamente suggerito come i cedimenti e le incongruenze di un progetto come quello coordinato da Chirumbolo e Poggi nascano sì da un orizzonte teorico e geografico non a tutti i collaboratori ben chiaro, ma vengano altresì acuiti dal confronto a suo modo geocritico – un medesimo 'luogo' critico, il paesaggio italiano contemporaneo, venendo posto al centro da entrambi i volumi – e un po' impietoso con il deliberatamente più compatto, denso frutto di un'interazione proficua e fattiva tra geografi e letterati, *La geografia del racconto*.

E d'altro canto, pure un volume come *Landscapes and Mediascapes*, all'interno del quale oggetti critici, tradizioni linguistico-letterarie e metodi si diversificano sensibilmente, appare caratterizzato da dislivelli, gradi distinti di consapevolezza e capacità di orientarsi tra i concetti geografici, al di là di un generale impegno nel campo degli studi postcoloniali, accomunante la quasi totalità degli autori coinvolti; il che mi pare rientri nella norma, per quanto riguarda le imprese collettanee. Aggiungerò tuttavia, e credo non sia il semplice portato di una predilezione personale, come la concentrazione 'astratta' sul tema-paesaggio entro una discreta poetica autoriale, l'assenza di uno sguardo comparativo, l'indisponibilità ad aggiornare i propri schemi interpretativi sulla base delle costanti sollecitazioni che i temi geografici in letteratura e nelle arti propongono non vadano a inficiare la sola tenuta complessiva di un progetto cooperativo, ma confliggano in profondità con l'idea stessa di paesaggio, tema *cultural* e intersettivo come pochi, minando alla base la credibilità di approcci datati, o forse peggio, estemporanei, alla questione.

A correggere tale impostazione, nei diversi esperimenti con il tema interpellati, tanti affondi originali, tante interpretazioni rigorose e appassionate: il segno, questo, della maturità cui è assunta una giovane critica colta e mossa da inquietudini, pronta a rinnovare di continuo il modo con cui guardare ai propri oggetti, e di quanto l'interazione partecipe e rispettosa fra le discipline, a chi osservi con attenzione, possa risultare remunerativa.

LO SPAZIO DELLA SCRITTURA:
PER UN'ESTETICA DELL'ESPERIENZA LETTERARIA

Giancarlo Alfano

Nel 1935 Ida Ferri pubblicava, per le edizioni romane della Scuola dell'abbigliamento, un utile manualetto intitolato *L'arte del taglio nell'abbigliamento femminile*. Il libretto è distinto in 27 lezioni, raccolte in tre bimestri di nove lezioni ciascuno: una composizione sui multipli di tre, 3^1 3^2 e 3^3 , che non è priva di un certo fascino algebrico e geometrico. In effetti proprio di una metrica si tratta, come chiaramente ci viene illustrato dalla vita quotidiana, nella quale si distingue tra il metro da falegname – le fascette di legno congiunte a una loro estremità –, e il metro da sarto – la striscia di plastica o carta che si snoda continua: una metrica, però, che deve misurarsi con le asprezze, con le irregolarità, con la fatale curvatura, multipla curvatura, del corpo umano.

Lo mostra con grande esattezza la sequenza delle prime tre lezioni di Ida Ferri. La prima s'intitola, difatti, *Regola per prendere le misure*, e vi si illustrano le procedure per ridurre l'individuo a una serie di indicazioni numeriche. Significativamente, l'istruttrice insiste lungo tutta la lezione sulle «persone regolari», giacché per iniziare ad apprendere è preferibile esercitarsi su maschi e femmine che non presentino deformità o mutilazioni, le quali potrebbero confondere il disegno ideale, lo schema astratto del corpo umano quale ce lo figuriamo in Occidente almeno a partire dai tempi del celebre disegno di Leonardo da Vinci e della *Humani corporis fabrica* (1542) di Vesalio.

Ma la seconda lezione verte sulle «note caratteristiche», cioè su quelle che potremmo chiamare le irregolarità abituali degli esseri umani, a partire da quella differenza anatomica che distingue, per l'appunto, il maschio dalla femmina, e che un sarto napoletano di tanti anni fa usava chiamare il «difetto» quando chiedeva agli uomini suoi clienti «dove lo porta il difetto? A destra o a sinistra?»: un'espressione davvero psicoanalitica, se si pensa che *difetto* viene da *deficio*, ossia 'mi stacco' o 'vengo meno'¹.

¹ Si pensi alla tipica frase fatta *deficere viribus*, ossia 'non avere più forze'. Per una prospettiva psicoanalitica, cfr. Eugénie Lemoine-Luccioni, *Il taglio femminile: saggio psicanalitico sul narcisismo*, trad. it. di G. Re, Roma, Edizioni delle donne, 1977 (nel 2011 ne è stata proposta una nuova edizione, con nuova traduzione), nonché Ead., *Psicoanalisi della moda*, prefazione di M.

Ma questa è un'altra storia, probabilmente. A noi interessa adesso arrivare alla conclusione della prima terna di lezioni proposte dalla maestra di taglio e cucito Ida Ferri, la quale, dopo aver misurato il corpo del cliente e averne corretto le misure col calcolo delle rientranze e sporgenze naturali, presenta la realizzazione del «modello base», cioè del disegno che dovrà guidare il taglio del vestito. La frase d'inizio della lezione è davvero significativa: «Si tracci un rettangolo...». Siamo con ogni evidenza nell'ambito della geometria, e anzi della cartografia, la quale si caratterizza per la sua necessità – su cui con somma intelligenza si è soffermato Franco Farinelli – di ridurre in piano, cioè su una Tavola, ciò che non solo è tridimensionale, ma che, soprattutto, è strutturalmente curvo: il globo².

Il sarto è però forse un passo più avanti rispetto al cartografo, se è vero che a lui tocca incidere davvero il reale attraverso il disegno. Il passaggio successivo della confezione sartoriale è infatti il cartamodello, ossia, come spiega wikipedia, quella «rappresentazione su carta dei ritagli di tessuto che compongono un abito», che viene utilizzata «per tagliare la stoffa». Il quale taglio della stoffa, è importante aggiungere, si realizza orientandosi sul drittofilo, cioè sulla serie dei fili longitudinali che costituiscono l'«ordito», serie che – perché si dia drittofilo – deve cadere a novanta gradi rispetto alla serie dei fili trasversali, cioè quel che abitualmente chiamiamo la 'trama'. Che è quanto dire che anche il sarto aggredisce il corpo umano dopo avergli disegnato addosso una griglia di paralleli e meridiani.

Non starò adesso a ricordare la metafora tessile soggiacente alla parola *textus*, metafora che troppo di frequente viene tradita dagli studiosi e ridotta alla sua sola serie orizzontale della trama. Mi pare invece più interessante proseguire a leggere la limpida lezione di Ida Ferri, questa *maître* del metro³, osservando che, dopo aver ridotto la contorta e 'naturalmente difettosa' volumetria corporea alla metrica decimale e dopo aver riportato su carta l'esito di questa riduzione, il processo che conduce dalla stoffa al vestito si realizza sovrapponendo, grazie all'angolo retto, l'orizzonte del disegno (cioè del futuro vestito) a quello della stoffa⁴.

Lasciamo per un istante la nostra maestra dei tempi del fascismo e passiamo a un testo ben più illustre di circa cento anni prima. Apriamo dunque l'*Estetica* di Hegel al capitolo terzo, *Il bello artistico o l'ideale*, il cui secondo paragrafo si intitola *Il rapporto dell'ideale con la natura*. Qui, mentre sta scorrendo della idealità formale dell'opera d'arte, il grande filosofo fa una riflessione sul tratta-

Recalcati, traduzione di A. Succetti, Milano, Bruno Mondadori, 2002 (ma il titolo originario definisce assai meglio l'oggetto trattato: *La robe. Essai psychoanalytique sur le vêtement*, Paris, Éditions du Seuil, 1983).

² Cfr. Franco Farinelli, *Geometria*, Torino, Einaudi, 2003; Id., *Crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.

³ Di recente Bertrand Westphal (*Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, 2011) ha proposto il gioco di parole tra *maîtrise* e *mètre*.

⁴ Del resto, osserviamolo qui di passaggio, in greco antico *orizō* significava «fixer les bornes ou les limites» (def. del *Dictionnaire Grec-Français* di Anatole Bailly, pubblicato nel 1895).

mento della figura umana nell'arte scultorea, rammaricandosi che ai suoi tempi si facciano «meno statue nude che presso gli antichi». Hegel, in particolare, lamenta che «l'odierno taglio dei nostri vestiti è inartistico e prosaico», a differenza di quanto accadeva con le tuniche antiche, le quali, presentando «una superficie per se stessa più o meno senza una sua forma», lasciavano che «la forma particolare dei panni, delle pieghe, il loro cader giù o l'essere sollevati si configura[ssero] completamente dall'interno». «[N]el nostro abbigliamento moderno», la stoffa è invece «già confezionata ed è tagliata e cucita secono le forme delle membra»: è il sarto, continua Hegel, che fissa «taglio e caduta», sicché «il genere delle pieghe è determinato dalle cuciture». Insomma, conclude il grande filosofo

la struttura delle membra regola in generale la forma dei vestiti, ma in questa forma corporea i vestiti sono solo una cattiva scimmiettatura o una deformazione delle membra umane, secondo una moda convenzionale od un capriccio casuale dell'epoca, ed il taglio, una volta fatto, rimane sempre lo stesso» (pp. 188-189).

La citazione hegeliana aiuta senz'altro a capire la rilevanza filosofica delle lezioni di taglio e cucito, di madama Ferri come di qualunque sarto o modista che sappia il suo mestiere. La questione è che l'idealità della figura umana è ridotta a una serie di tagli preliminari e fondativi, cioè di *Ur-teilen* (de-cisioni: ancora il latino: 'taglio via'). La tunica lascia trasparire il corpo e le sue differenti espressioni, per cui il velo dell'arte (della stoffa) fa emergere l'individuo. L'abito moderno, invece, è del tipo che potremmo definire 'fordista', in quanto è già suddiviso nelle membra: di conseguenza, il soggetto che lo indossa viene ridotto a quel che gli psicoanalisti chiamano il *corps morcélé*⁵.

Corpo intero e 'corpo fatto a pezzi' si contrappongono: è il fronteggiamento tra l'idealità del mondo concepito come unità individuale complessa e la rappresentazione mensurale del mondo ottenuta attraverso la sua riduzione cartografica a ordine numerico. L'arte sartoriale non ignora questa contrapposizione, e anzi cerca di risolverla artigianalmente, giocando sul delicato rapporto tra linee curve e angoli retti. Lo spiega ancora l'aureo libretto della signora Ferri, quando parla delle linee del cugno, cioè di quelle linee che si trovano all'altezza del petto, al dorso e sui fianchi, e che necessitano di un taglio nella stoffa a forma di triangolo o losanga, per ottenere un tronco di cono, il quale, ripiegato, consentirà di piegare la stoffa e adeguarla alle rotondità del corpo.

È qui la fondamentale congiunzione di arte del taglio e arte del cucito, in virtù della quale si deve prima tagliare seguendo gli angoli retti, poi cucire ripristi-

⁵ Con questa espressione si fa riferimento a una peculiare dimensione psicotica, che è stata assimilata all'esperienza primaria dell'infante, il quale impara lentamente ad accordare impulsi interni e stimoli esterni, riconoscendo le proprie membra come parti di un sistema coerente e unitario.

nando le curve, passando così dalla quadratura del cerchio alla circolazione del triangolo. E, del resto, che queste linee si chiamino «del cugno» – cioè del cuneo, ma anche del conio – ci permette finalmente di riconoscere l'interesse di questo discorso anche per il dominio letterario. In verità, se mi pare sia del tutto chiara l'importanza di un approfondimento della tecnica sartoriale per chi si occupa di rappresentazione cartografica, potrà forse apparire meno perspicuo, in prima battuta, quale sia l'interesse di tutto ciò per una riflessione estetica. Per rendere più chiaro, e spero condivisibile il mio discorso partirò da un aspetto della storia materiale della scrittura; e sintetizzerò il problema con una battuta: la pecora e l'agnello, quando nascono, non hanno la forma di un foglio di pergamena, né assomigliano a un codice rilegato.

Non intendo fare una tardiva lamentazione sullo sconcio trattamento subito da un infinito numero di greggi nel corso del lungo Medioevo a partire dal s. V d.C., quando il papiro cominciò a scarseggiare e di conseguenza si abbandonò il supporto del rotolo per affidarsi al nuovo formato del *codex*. Il passaggio dalla materia prima vegetale (il papiro) a quella animale (la pergamena) produsse una difficoltà fondamentale: nel primo caso, si doveva stendere un impasto dentro una forma predeterminata; nel secondo caso, si doveva tagliare e ripiegare una superficie per ottenere una forma predeterminata. Nel primo caso, dalla pianta si otteneva una materia plasmabile cui si dava la forma desiderata; nel secondo caso, era invece direttamente la pelle dell'animale a essere ridotta in forma. La scrittura 'moderna' diventava così un'attività sartoriale (sorretta dall'arte della macellazione). Occorreva pertanto eliminare i difetti principali: per esempio, tagliando via – ecco ancora un *Urteil!* – la testa e le zampe, affinché la naturale convessità dell'animale e l'insieme delle sue irregolarità venissero ridotte alla sola superficie esterna, a sua volta resa uniforme dal processo di essiccamento su di un telaio⁶. Realizzata questa prima operazione geometrizzante, il supporto scrittorio doveva poi assumere la forma del foglio, dunque un piano con quattro angoli retti, sul quale con un punteruolo si sarebbero tracciate le righe per istradare il calamo dello scriba. La scrittura era il momento finale di una progressiva rettificazione del mondo, che rendeva omogeneo, continuo e isotropico quel che in origine era invece disomogeneo (per l'alternarsi di parti villose, cornee, molli ecc.), discontinuo (per la presenza degli orifizi naturali) e privo di un'unica direzione (le corna, gli zoccoli e il vello crescono secondo linee di sviluppo differenti).

Utilizzo volutamente – rifacendomi alle indicazioni di Franco Farinelli – le tre qualità dello spazio euclideo (omogeneità, continuità e isotropismo), perché è qui che si colloca l'esercizio della scrittura come esperienza spaziale: così è stato sin dall'origine, quando la faccia di una pietra fu concepita e trasformata in

⁶ Problema ulteriore, ma diverso, è costituito dal fatto che i due lati del foglio – usualmente chiamati 'lato carne' e 'lato pelo' – avevano una superficie differentemente scabrosa.

una figura piana, e così ancor più è stato a partire dalla rivoluzione gutenberghiana, quando, come ha scritto Marshall McLuhan, si affermarono «i principi tipografici dell'uniformità, della continuità e della linearità», cioè, appunto, le qualità identificate da Euclide⁷.

L'importanza della questione salta agli occhi quando si sfoglia il recente libro di Rosemberg e Grafton sull'evoluzione delle 'cartografie del tempo', dove si trova conferma al fatto che, se «la tecnologia tipografica facilitò in molti modi lo stoccaggio, la riproduzione e la diffusione delle informazioni, essa era particolarmente adeguata per i bisogni della rappresentazione cronologica». Un rapporto privilegiato, che è dovuto al fatto che la storia della cartografia procede di pari passo con la storia dei *media* visivi, giacché «in ogni epoca della sua storia, la carta del tempo ha spinto ai limiti i mezzi grafici disponibili»⁸.

Ciò è vero anche per la letteratura, la cui stessa etimologia, risalendo alla *littera* come segno, ci ricorda il suo radicamento nella scrittura, chirografica e tipografica⁹. Ed è per questo che è opportuno tornare al nostro gregge, anzi alla pergamena, le cui righe delicatamente incise fanno sì che la trama grafica lasciata dallo scriba si organizzi limpida, incrociando l'asse delle ascisse con quello delle ordinate, in una griglia visiva che, se ha influito, senza ombra di dubbio, sulla percezione del fatto letterario, ha probabilmente avuto una profonda influenza anche sull'idea stessa di Autore via via affermatasi nel mondo occidentale.

È degli anni sessanta la discussione sulla scomparsa dell'autore a partire dalle riflessioni di Michel Foucault e Roland Barthes, ispirati a loro volta da una serie di esperienze letterarie particolarmente influenti in Francia, dal lavoro di Mallarmé e del suo allievo Paul Valéry fino alle prove della *école du regard*. Barthes aveva innanzitutto insistito sulla diatesi e sulla medietà del verbo 'scrivere'¹⁰, ri-

⁷ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 1964; trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1990, p. 22. Incidentalmente, secondo McLuhan questa affermazione permise «di superare la complessità dell'antica società feudale e orale»: è quel che dice Farinelli, quando osserva che la Tavola cartografica (che raggiunse il suo assoluto primato tra Cinque e Seicento) instaurò la forma moderna dello Stato.

⁸ Cfr. F. Farinelli, *Geografia* cit., p. 13. Le citazioni sono tratte da Daniel Rosemberg e Anthony Grafton, *Cartographies of Time. A History of the Timeline*, New York, Princeton Architectural Press, 2010, pp. 96 e 189: «Print technology facilitated the storage, reproduction, and dissemination of information in many forms, but it was particularly well suited to the needs of chronology»; «At each time in its history, the time chart has pushed at the boundaries of available graphic media».

⁹ Non è detto, in verità, che con il pieno dispiegamento dei media elettrici ciò sia destinato a rimanere identico, giacché, come ha osservato Gabriele Frasca (*La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Sossella, 2015), la letteratura è solo un episodio dell'arte del discorso. Resta però vero che anche in quest'ultima la spazialità ha un ruolo decisivo, ed è per questo che nel titolo del mio intervento ho proposto la sequenza *luogo, spazio, campo*, con l'intenzione di suggerire una dimensione evolutiva (nel senso puramente cronologico), o semmai un condizione dialettica tra la letteratura e, appunto, l'arte del discorso.

¹⁰ Roland Barthes, *Ecrire, verbe intransitif?* [1966, ma edito nel 1970], Id., *Œuvres complètes*, vol. III *Livres, textes, entretiens 1968-1971*, Nouvelle édition par E. Marty, Paris, Seuil, 2002,

chiamandosi al motto di Benveniste 'loquor ergo sum', nel quale la soggettività (il sottinteso *ego*) veniva declinata nella forma che in italiano usiamo chiamare 'deponente', cioè «con forma passiva ma significato attivo», come suonavano le nostre grammatiche ginnasiali. Barthes chiariva la sua idea nel saggio celeberrimo dedicato a *La mort de l'auteur* (1968), dove affermava che «l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là du corps qui écrit». Anche per il critico francese vi è dunque una riduzione del *corpo* a una linea che produce l'essenziale bicromia della scrittura: essenziale perché non può darsi il nero della linea progressiva senza il bianco dello spazio (o campo) della pagina. Attraverso la scrittura, sempre secondo Barthes, «le scripteur moderne» e «son texte» si realizzano congiuntamente: la «main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine», puramente esperienziale. L'«espace de l'écriture – concludeva Barthes – est à parcourir, il n'est pas à percer». Insomma, la scrittura produce l'annullamento delle tre dimensioni, della volumetria del corpo, e la conseguente sua riduzione a uno spazio dentro il quale avviene l'esperienza e il suo soggetto¹¹.

In termini filosoficamente meno agguerriti, ma certo suggestivi, sembra aver voluto intendere qualcosa di simile l'anonimo che tra la fine del s. VIII e l'inizio del s. IX vergò queste frasi, un tempo note a ogni studente d'Italia: «Se pareba boues / alba pratalia araba / & albo uersorio teneba / & negro semen seminaba». Si tratta di uno dei primi testi in cui emerge significativamente il romanzo, testo in cui, a partire dal 1924, si è inteso di riconoscere un indovinello che paragona ai buoi aggiogati le dita di una mano, le quali, stringendo una piuma d'oca, o comunque un calamo bianco, tracciano dei segni d'inchiostro. Il paragone (*se pareba*) proposto dall'enigma è evidentemente quello tra aratura e scrittura, così da stabilire un'analogia tra il solco inciso dal vomere e il rigo d'inchiostro prodotto dal calamo. È un paragone molto suggestivo, anche perché mette in evidenza la fatica dello scrivere, la difficoltà motoria, muscolare; ma forse soprattutto perché insiste sul gesto del tracciare una linea come atto fondativo delle civiltà sedentarie (che conoscono l'agricoltura e stabiliscono confini di città) estendendolo alla scrittura: anche qui, infatti, la fissità del soggetto si stabilisce a partire da un orizzonte imposto. Un gesto davvero fondativo, che, a pensarci, ci riconduce a quell'ambito che Carl Schmitt chiamò del *Nomos della terra*, cioè dalla determinazione della convivenza (e della conflittualità) realizzata attraverso l'iscrizione di una linea¹².

pp. 617-626 (trad. it. di B. Bellotto, *Scrivere, verbo intransitivo*, in Id., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 13-22).

¹¹ Roland Barthes, *La mort de l'auteur* [1968], in Id., *Œuvres complètes*, vol. III cit., pp. 40-45 (trad. it. di B. Bellotto, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua* cit., pp. 51-56).

¹² Carl Schmitt, *Il nomos della terra* [1950], a cura di F. Volpi, trad. it. di E. Castrucci, Milano, Adelphi, 1991

Se volessimo tornare all'arte sartoriale femminile, ci verrebbe qui in aiuto la regina Didone, che costruì la sua città manipolando una pelle di bue (e la pergamena in Inghilterra e Irlanda si otteneva dai bovini...)¹³. Per ragioni di economia discorsiva non mi soffermerò sugli atti di fondazione urbana¹⁴; mi limiterò invece a mostrarvi l'indovinello veronese nella sua evidenza materiale. Davvero evidenza, se posso dire, giacché comincia a prendervi forma un abbozzo di teoria della linea, col tratto ancora non pienamente sciolto e il supporto non ben rifilato. La pergamena dell'indovinello veronese mostra insomma con grande chiarezza come la scrittura necessiti di, e dunque realizzi il passaggio dalla unicità e singolarità alla tipicità e replicabilità, che è quel che distingue il luogo dallo spazio: il luogo, infatti, è «una parte della superficie terrestre che non equivale a nessun'altra», mentre al contrario lo spazio è «ogni parte che può essere sostituita da un'altra senza che nulla venga alterato», in quanto spazio – suggerisce Farinelli – suggerisce una parentela con lo *stadion* greco, e cioè con l'unità di misura¹⁵.

L'*espace* di cui parla Roland Barthes nel suo saggio è però qualcosa di differente. È piuttosto una estensione, un campo dentro il quale prende forma un certo processo (in termini greci: un *diástema* nel quale si afferma l'*eidos*, la forma, del *tòpos*: cfr. Aristotele, *Fisica*, l. IV). È un altro pensatore francese che ci può aiutare a evolvere questo concetto in una chiave non geometrizzante e cartografica. Si tratta di Michel de Certeau, il quale in *L'invention du quotidien* (1990) ha spiegato che se un «luogo è l'ordine (qualsiasi) secondo il quale degli elementi vengono distribuiti entro rapporti di coesistenza», lo «spazio è un luogo praticato»¹⁶. Questa seconda coppia di definizioni rovescia quell'altra, tratta dalla *Geografia* di Franco Farinelli, che ho appena enunciato, non solo perché rimanda a un paradigma meno rigorosamente formale, ma perché passa dalla natura degli oggetti al rapporto che con essi si stabilisce. Lo spazio cartografico è infatti un prodotto intellettuale basato sulla rigida applicazione di un criterio geometrico. Lo spazio di de Certeau è un prodotto antropologico (e semmai sociologico), che come tale avviene nella temporalità pur a partire dalla sincronia di una serie di elementi compresenti. Il primo è il risultato di un percorso, il secondo esiste soltanto in quanto viene effettivamente percorso. Lo spazio, dunque, è una pratica.

Ci si potrebbe lamentare di questa divergenza così profonda che contrappone i geografi e i filosofi dagli antropologi e letterati. Ma prima di abbandonarci allo scetticismo possiamo forse raccogliere qualche elemento positivo: innanzi-

¹³ Elena Ferrante, *La frantumaglia*, ed. ampliata, Roma, e/o, 2007, p. 190.

¹⁴ Cfr. Michel Serres, *Roma, il libro delle fondazioni* [1986], trad. it. a c. di R. Berardi, Firenze, Hopeful Monster editore, 1991.

¹⁵ Cfr. F. Farinelli, *Geografia* cit., p. 11.

¹⁶ Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* [1990], prefazione di Alberto Abruzzese, trad. it. di Mario Baccianini, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, pp. 175-76.

tutto osservando che il nostro ragionamento ci ha liberati dal concetto di luogo inteso come ‘luogo proprio’ o come ‘luogo unico’, specifico. Abbiamo di conseguenza abbandonato ogni possibile ricaduta nel ‘paesaggio’ e ci siamo lasciati alle spalle quel quasi ineffabile *retentissement*, o risuonare profondo che caratterizzerebbe, secondo Bachelard, la ‘poetica dello spazio’¹⁷. In altri termini, se nel ‘luogo’ contano i ‘significati culturalmente distintivi’ di una certa porzione di spazio o i ‘significati individualmente orientati’ che le sono attribuiti – per intenderci: ‘Firenze, culla del Rinascimento’ nel primo caso e ‘oh, la mia cameretta!’ nel secondo –, nello spazio contano invece le determinazioni dell’orientamento (alto/basso; destra/sinistra) e quindi la configurazione geometrica e le forme della percorribilità.

La letteratura, possiamo concludere, contiene il concetto di spazio, non quello di luogo. Lo dice con altre parole anche Maurice Blanchot in *L'espace littéraire*, quando afferma che «l’opera è opera solo quando diventa l’intimità aperta di qualcuno che la scrive e di qualcuno che la legge»: lo «spazio violentemente dispiegato» che si realizza nell’opera non consente nessuna determinazione identitaria; l’opera, per così dire, non accetta di essere patria di nessuno¹⁸.

Torniamo all’indovinello veronese e al suo racconto dell’avvento della scrittura come ‘messa in forma lineare’ di un territorio incolto, e prendiamo un libro che contiene una storia dall’apparenza innocua, la raccolta di racconti incentrati su di un personaggio goffo e malinconico, inadeguato rispetto al mondo che è costretto a praticare: *Marcivaldo* di Italo Calvino. Siamo alla fine del libro, quando il protagonista ha appreso la verità sulla città e la modernità, ossia la potenza distruttiva, e per questo economicamente vantaggiosa, del capitale. È Natale, la città è colta a metà tra le spinte del consumismo e la ritualità magica del primo inverno, quando all’improvviso la voce narrante che ci ha accompagnati per venti capitoli si abbandona a una prospettiva visionaria, facendo scomparire la metropoli contemporanea in cui fin lì si sono ambientate le vicende di Marcivaldo:

E la città sembrava più piccola, raccolta in un’ampolla luminosa, sepolta nel cuore buio d’un bosco, tra i tronchi centenari dei castagni e un infinito manto di neve. Da qualche parte del buio s’udiva l’ululo del lupo: i leprotti avevano una tana sepolta nella neve, nella calda terra rossa sotto uno strato di ricci di castagna.

Uscì un leprotto, bianco, sulla neve, mosse le orecchie, corse sotto la luna, ma era bianco e non lo si vedeva, come se non ci fosse. *Solo le zampe lasciarono un’impronta leggera sulla neve*, come foglioline di trifoglio. Neanche il lupo si

¹⁷ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* [1957], trad. it. di Ettore Catalano, revisione di Mariachiara Giovannini, nuova edizione, Bari, Dedalo, 2006.

¹⁸ Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario* [1955], trad. it. di G. Zanobetti, Torino, Einaudi, 1967, p. 21.

vedeva perché era nero e stava nel buio nero del bosco. Solo se apriva la bocca, si vedevano i denti bianchi e aguzzi.

C'era una linea in cui finiva il bosco tutto nero e cominciava la neve tutta bianca.

Il leprotto correva di qua ed il lupo di là.

Il lupo vedeva sulla neve le impronte del leprotto e le inseguiva, ma tenendosi sempre sul nero, per non essere visto. Nel punto in cui le impronte si fermavano doveva esserci il leprotto, e il lupo uscì dal nero, spalancò la gola rossa e i denti aguzzi, e morse il vento.

Il leprotto era poco più in là, invisibile; si strofinò un orecchio con una zampa, e scappò saltando.

È qua? è là? no, è un po' più in là?

Si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina¹⁹.

Non mi risulta sia mai stato segnalato, ma credo si possa affermare che l'indovinello veronese è un intertesto della paginetta conclusiva di *Marcovaldo*: entrambe parlano infatti della scrittura. Certo, in più in Calvino vi è una riflessione estetica sul rapporto tra reale e raffigurato, tra mondo del referente (il nero della realtà) e mondo della scrittura (il bianco della distesa), nettamente distinti da una «linea». Ma questa riflessione estetica mette in rapporto linea della scrittura e supporto cartaceo, grafema ed estensione: «le zampette» lasciano «un'impronta leggera sulla neve», tracciando la linea dei caratteri che compone il rigo messo innanzi agli occhi del lettore; una volta finita la scrittura, resta solo la pagina bianca. Il dialogo di Calvino con la veneranda reliquia veronese è inoltre visibile nella comune attenzione per la materialità della scrittura, raffigurata in entrambi i casi con il contrasto bianco/nero. Su questo gioco cromatico si orchestra l'animalizzazione, pure comune ai due testi, con cui è rappresentato il gesto fisico di chi scrive. Se infatti l'indovinello presenta la lenta conquista del rigo che scava la pergamena (difficoltà effettiva, ma forse anche scarsa domestichezza dello scrivente), in *Marcovaldo*, sia pure nei modi della *swiftness* (velocità e leggerezza), l'avanzare della scrittura è rappresentato dalle zampette del coniglio che, correndo «di qua», fanno scorrere le impronte «di là» (nella direzione in cui corre il lupo), proprio come il calamo bianco, arrancando da sinistra verso destra, lascia colare il seme nero della scrittura, che si svolge, come un nastro, nella direzione opposta²⁰.

Oltre all'allegoria del rapporto tra scrittura e realtà, dell'inseguimento del mondo da parte del linguaggio, la pagina conclusiva della raccolta calviniana

¹⁹ Italo Calvino, *Marcovaldo* [1963], in Id., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1181-1182, cc.mm. Si ricorda che i racconti che compongono il libro vanno ascritti alla metà circa degli anni Cinquanta del s. XX, quando apparvero sul quotidiano «L'Unità».

²⁰ Il paragone è ancora più immediato se Calvino si riferisce alla scrittura a macchina, con il rullo che allontana man mano verso sinistra il rigo già scritto. Per il concetto di animalizzazione, cfr. Paolo Trama, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

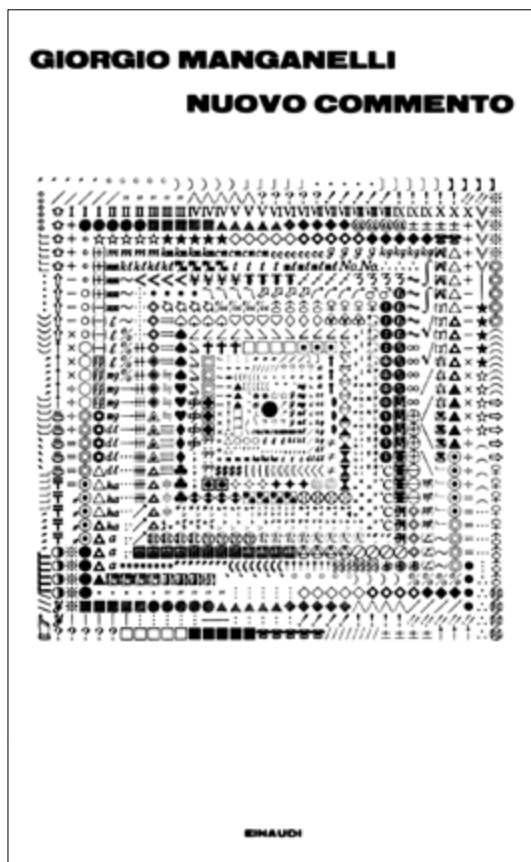
offre allora – secondo peraltro un uso tipico dello scrittore figure – un'immagine della scrittura come processo in atto, icastica resa figurativa del modo in cui il linguaggio si svolge sotto gli occhi dello scrittore (e dello scrivente in generale), realizzandosi progressivamente in uno spazio.

Non sarebbe difficile individuare in Calvino una matrice umoristica, e più precisamente shandyana, con quel gusto per le linee e la desultorietà che trova nel capolavoro di Laurence Sterne una delle sue massime espressioni. In effetti, il carattere metadiscorsivo della paginetta calviniana, come della reliquia linguistica, è tipico dell'Umorismo, agisca al livello della narrazione, come nel caso appena visto, al livello della composizione tipografica complessiva, come in *Tristram Shandy*, o al livello delle soglie, come le ha chiamate Gérard Genette, con i giochi sulle intitolazioni che dallo stesso Sterne arrivano a Pirandello e oltre, o sui sistemi di introduzioni, prologhi e dediche, per il quale potremmo risalire indietro almeno ai campioni rinascimentali di Rabelais e di Giordano Bruno²¹.

In questo livello delle soglie rientra anche lo sfruttamento strategico dei frontespizi o, in età contemporanea, dei risvolti editoriali. Tale è il caso di Giorgio Manganelli, il quale firmava abitualmente le bandelle dei suoi libri, spesso stabilendo un esplicito rapporto con l'immagine presente in copertina. Particolarmente significativa è per esempio l'illustrazione di *Pinocchio un libro parallelo* (1978), dove una 'P', formata da due figurine umane in veste giullaresca incrociate, suggerisce un'immagine arborea che allude alla remota matrice vegetale del personaggio; suggestiva, per limitarsi a un solo altro caso, è inoltre la maschera urlante del Bronzino che campeggia sulla sovracoperta di *Rumori o voci* (1984), fornendone un eloquentissimo commento silenzioso. Ma per un discorso sulla dimensione spaziale della letteratura mi pare che il migliore esempio sia offerto dall'immagine che illustra *Nuovo commento*, secondo libro manganelliano, datato 1969 (fig. 1, pagina 65).

Si tratta di un'immagine realizzata con caratteri tipografici ma non alfabetici, tra cui si possono riconoscere segni algebrici e di interpunzione (in tondo e in corsivo), grafemi in forma di arabesco, losanghe variamente orientate, puntini sospensivi, trattini verticali e obliqui, nonché figure geometriche regolari, come cerchi, quadrati, triangoli le quali si presentano riempite completamente o in parte di nero oppure soltanto rifilate nel contorno. L'immagine – che è opera di Takahashi Shohachiro – è stata probabilmente scelta perché presenta un'evidente allegoria del testo come composizione spaziale grafica, prima ancora che tipografica e alfabetica. In particolare, si osserva che la spazialità è piuttosto una spazializzazione, in quanto l'illustrazione presuppone un movimento nello spazio, uno svolgimento temporale dei segni grafici. Lo dimostra la manuncula – tipicissimo simbolo gutemberghiano – che indica la via

²¹ Giancarlo Mazzacurati, *L'arte del titolo*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 294-332 (anche in «MLN», CVI, 1, 1991, pp. 38-77, e infine raccolto in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1995).



da seguire in basso a sinistra (come nel gioco dell'oca – in quegli stessi anni, 1967, oggetto di uno scherzo narrativo da parte di Edoardo Sanguineti), indicando un percorso che rivela come il quadrato dell'immagine sia il risultato di una spirale ad angoli retti che si restringe progressivamente, sino a raggiungere il centro, raffigurato da un circolo nero. E lo spiega con chiarezza lo stesso autore, il quale inaugura la sua bandella invitando il lettore a «considerare il libro in cui si imbatteà poco oltre come un supporto per copertina». Notiamo intanto quell'espressione «si imbatteà poco oltre», che allude al vincolo spazio-temporale specifico di ogni attraversamento letterario, in un senso non molto diverso da quanto suggeriva Roland Barthes appena l'anno prima quando diceva che l'«espace de l'écriture est à parcourir». Forse più interessante è però leggere il seguito delle parole di Manganelli, quando spiega che il disegno raffigura «una immobile esplosione», le cui «schegge ci si rivelano segni, numeri, ideogrammi, lettere»; siamo dunque innanzi a «una esplosione alfabetica», continua l'autore, che ci rivela come la copertina rappresen-

ti in realtà una «muraglia grafica» che rappresenta l'«esile e saldo confine della grammatica»²².

Ma ogni grammatica visualizzata è anche una mappa, e quella di Shohachiro ha una «vocazione variamente centripeta». L'esplosione è allora piuttosto un'implosione, un accorrere, contemplativo o passionale, verso il centro», il luogo che, rappresentato «come circolare, accoglie imparzialmente o imparzialmente scocca tutti i circostanti dardi». Non lasciamoci ingannare dal termine luogo: l'uso che qui ne fa Manganelli è infatti puramente logico, cioè formale: ciò di cui si sta parlando è il «luogo geometrico», cioè «l'insieme di tutti e soli i punti del piano che godono di una determinata proprietà». La polarizzazione tra la figura e il suo centro, diramazione o collasso che sia, è insomma proprio quello spazio che abbiamo definito nel corso del ragionamento, e che possiamo forse adesso considerare come un *campo*, nel senso, tratto dalla fisica, di una zona in cui agisce un insieme determinato di forze. Pur senza adottare termini scientifici, è questo, direi, il principio centrale che Giorgio Manganelli riconosce nella scrittura, come conferma l'intera sua produzione letteraria. Senza avere nessuna intenzione di completezza, e sfruttando soltanto alcuni dei brani in cui la questione viene tematizzata, mi piace ricordare la ripresa, in uno dei saggi raccolti postumi in *Il vescovo e il ciarlatano*, di una notevole considerazione di Ania Teillard secondo cui «nel momento stesso in cui scriviamo, ci situiamo nello spazio: il foglio di carta rappresenta l'universo nel quale ci muoviamo e ogni movimento scrittoriale è simbolico del nostro comportamento in questo universo». Sono parole illuminanti per il nostro discorso, come lo è il commento di Manganelli, secondo cui «la pagina, il foglio sono vissuti come il mondo» (VC 70), dentro il quale la «mia mano [...] muove la penna», facendo sì che «io» sia «quella mano», che «esist[a] solo la mano, carica di tutta la mia dimensione spettrale» (VC 70-1)²³. Come non ricordare qui Roland Barthes che parte della «main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression)», la quale «trace un champ sans origine»?

La questione, dicevo, ricorre in tutta l'opera dello scrittore milanese. Mi limito a due soli altri brani. Il primo proviene da *La recita di esistere*, un breve testo ispirato al dipinto di Carlo Carrà *I costruttori*:

Sto scrivendo il testo che a qualcuno accadrà di leggere; e mi accorgo che questo mio scrivere non è, propriamente, scrivere, ma eseguire gesti e movimenti, variamente ritmati, in uno spazio delimitato; questo spazio poi dovrebbe, anzi

²² L'immagine e la bandella si vedono e leggono in Giorgio Manganelli, *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969. Per il ruolo dell'immaginazione visiva nello scrittore milanese, mi permetto di rinviare a Giancarlo Alfano, *Emblema*, in «Riga», 25, 2006, pp. 331-356 (numero monografico dedicato a *Giorgio Manganelli*).

²³ Cfr. Giorgio Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di E. Trevi, Roma, Quiritta, 2001, pp. 70-71.

lessicalmente è la mia scrivania, immersa nel consueto spaurito disordine, in una caotica vessazione; ma sarà bene che io mi renda conto che non tanto di scrivania si tratta, ma di palcoscenico, di spazio scenico, di luogo deputato ad eventi sostanzialmente teatrali, il teatro del lavoro» (in S 109, poi RSP 15)²⁴.

Il secondo è un brano tratto dalla prosa *Nel cubo*, che pare ispirato a un celebre passaggio della *Flatland* di Abbot:

Poiché io, lo scrivente, sono un luogo, ritengo mi competa il compito di dar conto di questo appunto, che mai sia esser luogo [...] Ora, in quanto collocato nel cubo, io, luogo, sono assolutamente solo [...] Donde sorgono almeno due problemi: il primo, ovviamente, è, a chi mai io stia spiegando che è mai questo luogo detto io [...]; l'altro problema [...] è se questo luogo isolato al centro del cubo, se insomma questo io non sia Dio»²⁵.

Pur nella differenza dei loro contesti originari, tutti questi brani ripropongono la questione della costruzione dell'io attraverso la scrittura, intesa come operazione che si dispiega nello spazio e nel tempo. Di conseguenza, come avevamo appreso dalla già ricordata tradizione umoristica, l'io si realizza nello spazio e nel tempo della scrittura: nel dispiegamento dell'atto grafico. Il «luogo» di cui parla l'ultimo brano citato si dimostra, allora, soltanto l'illusione di un'autonoma consistenza: non vi sarà luogo senza uno spazio che lo contenga (il *luogo* è infatti «al centro del cubo»), non vi sarà cioè determinazione unaria, ma sempre disposizione relativa, in quanto dicevamo con de Certeau, lo «spazio è un luogo praticato».

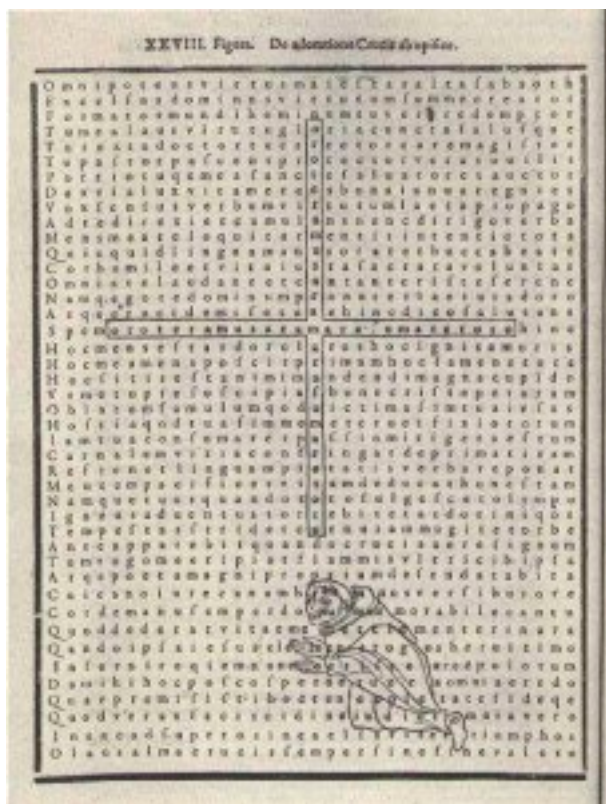
Ma è giunto il momento di concludere il mio ragionamento sul rapporto che lega la letteratura all'atto materiale della scrittura e che di conseguenza determina la stessa concezione dello scrittore-autore. Certo, l'attraversamento che ho proposto tiene conto solo della letteratura manoscritta e tipografica, estendendosi solo timidamente nel nuovo dell'oralità di ritorno e della scrittura elettronica nel web 2.0. Per quanto riguarda quest'ultimo, mi pare tuttavia che alcune delle più recenti riflessioni di estetica della letteratura – penso a *Reality Hunger* (2010) di David Shields e soprattutto a *Uncreative Writing* (2011) di Kenneth Goldsmith – ribadiscano i valori della spazialità anche nel caso della scrittura digitale. Più serio, invece, è il caso delle pratiche antropologiche, sociali ed estetiche legate all'oralità, anche pensando all'oralità secondaria odierna, fortemente legata ai *media* elettrici. Anche in questo variegato insieme lo spazio, tuttavia, assume un ruolo determinante quale condizione di esistenza di una litur-

²⁴ Giorgio Manganelli, *Salons* [1987], Milano, Adelphi, 2000, p. 109; si legge anche in Id., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 15.

²⁵ Giorgio Manganelli, *La notte*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 1996, pp. 110-112.

gia complessa che prepara e produce il rapporto comunicativo tra il performer e il suo pubblico.

In ogni caso, resta il fatto che è nello spazio e nel tempo che si articolano le identità soggettive, del lettore e dell'autore²⁶: ed è su questo che voglio concludere la mia riflessione, proponendo una seconda immagine (fig. 2).



Si tratta di un altro relitto dell'Alto Medioevo, un testo poco noto, in verità, che però mi sembra possa essere associato alla copertina einaudiana del libro di Manganelli. Si tratta dell'ultima carta di un codice del secolo IX d.C. contenente il *De laudibus sanctae crucis*, un trattato sulla Croce realizzato da Rabano Mauro.

Come si può osservare, il manoscritto è concepito come una griglia rigorosa di 43 righe composte ciascuna di 35 lettere: in virtù di questa composizio-

²⁶ Per il primo, cfr. il recente contributo di Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

ne, i caratteri risultano perfettamente allineati sia lungo le righe orizzontali, sia nelle colonne verticali. Il sistema di doppio allineamento, raffinata applicazione della *scriptio continua*, consueta nei codici antichi, viene protratto per tutta l'opera, trasformando le pagine in una sorta di tabellina pitagorica virtualmente percorribile in più sensi.

La virtualità viene effettivamente realizzata nell'ultima carta, dove lungo la diciottesima colonna (in verticale) e la diciassettesima riga (in orizzontale) si aprono le braccia di una croce tracciata con delle linee continue che circoscrivono le lettere. Un bell'esempio di commistione di testo verbale e disegno, resa possibile dalla comune graficità ispirata al copista dal *nigrum semen* dello stilo. Ma la carta presenta un'altra particolarità. Se, infatti, al centro della carta si staglia opportunamente la croce, oggetto del trattato di Rabano, tre righe più sotto si profila con nettezza il disegno di un monaco prostrato ai piedi del Crocifisso in atto di adorazione. Non senza sorpresa, il lettore odierno scopre che le lettere contenute all'interno del disegno antropomorfo (o, anzi, clericomorfo) costituiscono un breve testo, autonomo rispetto a quello che si dispone nella linearità progressiva imposta dallo specchio di pagina del manoscritto, la cui griglia geometrica si sviluppa a partire dagli assi ortogonali dell'*Axis Mundi*. Dentro le curve, i ripiegamenti e le irregolarità dell'orante stilizzato, leggiamo dunque il seguente periodo: «Rabanum memet clemens rogo Criste tuere o pie iudicio» ('ti supplico, o pio Cristo, con la tua clemenza di salvaguardare me, Rabano')²⁷.

Iscrivendosi nella superficie grafica, il monaco si volge così verso il centro della croce per ottenerne la salvezza; riconoscendosi fatto della stessa stoffa del suo canto, Rabano Mauro invoca l'Altro, e si spazia dentro il campo del linguaggio. L'antropomorfismo della figura rivela la natura tutta linguistica dell'uomo: volti alla fonte dell'amore, che è anche la fonte del simbolico, il monaco-scriba, che è scrittore e copista, diventa puro emblema della graficità della scrittura.

Lo spazio della lettera si conferma allora funzione e campo del linguaggio, per utilizzare una celebre espressione di Jacques Lacan, cioè condizione di apparizione del soggetto. Nel sistema a croce delle rette ideali, nel taglio netto degli angoli retti, la forma curvilinea del piccolo monaco al tempo stesso indica la dipendenza dal sistema del linguaggio (dal Nome del Padre, per dirla ancora

²⁷ Cfr. Béatrice Fraenkel, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992, p. 107, che più avanti commenta: «le geste de la signature est, au moment de son inscription, pure ostension. Il est spectacle éphémère de l'adéquation entre un signe et son référent, de la coexistence du scripteur à son inscription. Il incarne l'idéal recherché en vain par les logiciens. Par lui, se réalisent les conditions majeurs qui assurent au discours sa véridicité, sa validité et son appropriation par un sujet» (p. 112, c.m.). Su Rabano Mauro, cfr. anche le osservazioni di Giovanni Pozzi, *Dall'orlo del «visibile parlare»* [1992], in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 440-441. Per altri esempi mirabili di scrittura figurata come organizzazione alfabetica della pagina, cfr. Paul Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo* [1993], trad. it. di S. Varvaro, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 363-365 (qui il filologo francese ha anche ricordato il rapporto di dipendenza della scienza araldica dalla cartografia).

con Lacan) e la possibilità di articolare la propria condizione soggettiva, declinando la condizione umana universale nella forma del nome proprio. Un gioco tra taglio e cucito, tra idealizzazione dell'immagine ed emersione del singolare che tiene insieme l'arte sartoriale, l'organizzazione del campo agricolo, e l'esperienza della scrittura letteraria.

TESTO E COMMENTO

«LETTERA AGLI ALBERI» DI MARIELLA BETTARINI¹

Enza Biagini

Nonostante la grande fatica e la non buona salute, continuo a lavorare moltissimo, ad amare la parola: scritta, letta, orale, creativa, epistolare, saggistica. La parola/segno. La parola bi/sogno. La parola/intenzione di dialogo, affinità, amore. Così come amo da sempre l'archeologia, l'arte (il 'mio' romanico), la fotografia, il cinema e la matrice poliedrica di tutto questo: la misteriosa/'naturale' *natura*: dall'infinitamente grande e lontano, interstellare (l'invisibile) all'infinitamente piccolo e prossimo (anch'esso talora invisibile). *Parola* che si fa *carne*. Carne (minerale, vegetale, animale) che si fa *parola*. Misteriosamente. A specchio².

In modo più elevato il poeta comunica lo stesso piacere [del sublime spettacolo del mondo]. Con poche pennellate egli traccia, come nell'aria, il sole, le montagne, il campo, la città, l'eroe, la fanciulla non diversi da come li conosciamo, solo sollevati da terra e fluttuanti dinanzi ai nostri occhi. Egli libera la terra e il mare. Li fa ruotare intorno all'asse del suo pensiero primario e poi li dispone nuovamente. Usa la materia come simbolo dell'eroica passione che lo possiede. L'uomo dei sensi adegua i pensieri alle cose; il poeta adegua le cose ai suoi pensieri. Il primo considera la natura radicata e salda; l'altro la considera fluida e vi

¹ Mariella Bettarini, *Lettera agli alberi*, Firenze, Lietocolle libri, 1997. Immagini di Gabriella Maletti. Penso che l'opportunità di riproporre questa *Lettera* di Mariella Bettarini (che ringrazio per la sua generosa disponibilità a concederme la riedizione), pubblicata quasi vent'anni fa (1997), quando le tendenze ecocritiche erano piuttosto rare, specie in Italia, si evidenzi da sé.

² Mariella Bettarini, in *Scritture femminili in Toscana: voci per un autodizionario*, introduzione e cura di Ernestina Pellegrini, postfazione di Pietro Clemente, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 61 (il volume registra una bibliografia molto utile a cui rinvio per le notizie relative all'opera poetica della scrittrice e ai relativi studi critici).

imprime il suo essere. Per quest'ultimo il mondo refrattario è duttile e flessibile; egli conferisce umanità alla polvere e ai sassi e li trasforma in parole della Ragione³.

La bruciatura avanza / la pèste delle orme peste / appoggiata a spalle / in giù – a un reale monatto – a un / superstite spazio / a una pianura con le vene / a una compagna / pungolante sotto foggia / di foglia verde⁴.

«Perché parlare di alberi?»⁵. Sia Emerson che Mariella Bettarini hanno risposto, per via intermediaria e a loro modo (da filosofo e da poeta), al quesito che Serenella Iovino pone a conclusione delle sue ricognizioni sulla centralità assunta, nel panorama delle teorie contemporanee, dalla visione ecocentrica⁶, al fine di storicizzare, ma anche sottolineare come il *punctum* dell'ecologia letteraria si situi al crocevia tra letteratura, critica e pensiero scientifico, mettendo in primo piano il problematico rapporto tra cultura umanistica e degrado dell'ambiente⁷. Vale a dire che negli alberi, protagonisti assoluti dell'immaginario poetico e artistico, Serenella Iovino vede incarnati pensieri e presupposti teorici (ereditati da Emerson, Henry David Thoreau, Aldo Leopold, Jean Giono e, su un altro piano, da pionieri dell'ecologia letteraria come Ernst Haeckel, Willam Rueckert, Cheryll Glotfelty...) iscritti sulla mappa degli studi ecocritici. Una mappa sempre più fitta di riferimenti bibliografici e di nomi di adepti. Critici ed esperti, non vincolati da frontiere geografiche, si muovono su più discipline: filosofia, sociologia, letteratura, scienze naturali, dove incrociano varie teorie, dalle più concilianti a quelle più estreme (*Land ethic e deep Ecology*) e recuperano alcune classificazioni originarie (ad esempio, le 'tre ecologie' di Félix Guattari o il cosiddetto 'pensiero diagonale' di Roger Caillois⁸), ormai intrinseche alla vasta area

³ Ralph Waldo Emerson, *Natura* [*Nature*, 1836, 1844], trad. Igina Tattoni e Marianna Matullo, Roma, Donzelli, 2010, pp. 53-54.

⁴ M. Bettarini, *Poesie vegetali*, su foto di Gabriella Maletti. Prefazione di Lamberto Pignotti, Siena, Quaderni di Barbablù, 1982, p. 10.

⁵ Serenella Iovino, *Ambiente e cultura*, in *Filosofia dell'ambiente*, Roma, Carocci, 2004, p. 144 e *La vita plurale degli alberi. Jean Giono, la Land ethic e un'ecologia della speranza*, in *Ecologia letteraria. Una strategia della sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006, pp. 123-133.

⁶ Nata sul volgere degli anni Settanta negli Stati Uniti e in concomitanza con le rivendicazioni dei movimenti ambientalisti (di cui anche l'Italia è stata teatro: basti ricordare le prese di posizione ecologiche di Giorgio Bassani nei documenti raccolti ora in *Italia da Salvare: scritti civili e battaglie ambientali* a cura di Cristiano Spila, prefazione di Giorgio Ruffolo e con una nota di Paola Bassani, Torino, Einaudi, 2005).

⁷ Un volume ecocritico non richiede da parte mia estesi preliminari teorici. Dovrei ripetere i nomi e le ricerche che hanno proposto e storicizzato le tematiche della letteratura ambientale in Italia (Giulio Ferroni, Franco Celli, Luisella Battaglia, Serenella Iovino, Anna Re, Caterina Salabè...) e che sono generalmente ricordate.

⁸ Rispettivamente, Félix Guattari, *Le tre ecologie* [*Les trois écologies*, 1989], trad. Riccardo D'Este, Torino, edizioni Sonda, 1991; Roger Caillois, *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard,

delle prospettive ecologiche. E questo, per meglio centrarne gli obiettivi all'interno di quelle «ermeneutiche del risentimento», evocate da Harold Bloom, finendo per avvalorare l'ipotesi che lo sguardo puntato sull'ambiente non si sia ancora appannato, anzi, tenda ad acuirsi, nel trascorrere da testimone a testimone, guadagnando efficacia e giustezza di mira, non solo nel campo letterario.

E se è vero che ogni epoca costruisce le modalità interpretative che le necessitano per aver presa sul contesto coevo, l'ecocritica (insieme ad alcune altre tendenze legate alle neuroscienze) sembra rispondere alle esigenze ermeneutiche di quella parte della cultura contemporanea impegnata ad interrogarsi sulle conseguenze di una crisi ambientale, su cui pesa il conto eccessivo di un antropocentrismo della differenza, della divisione, del consumo e del non rispetto nei confronti dell'ambiente, la natura, l'ecosfera.

L'ecologia letteraria, ecocritica o *ecocriticism* (ma sono in uso svariate 'etichette': *green (cultural) studies*, *ecopoetics – écopoétique*, in francese – *environmental literary criticism*), con il suo ampio ventaglio di studi, la sua notevole varietà di scritti, approcci e oggetti di analisi ha rivoluzionato la gerarchia degli interessi letterari puntando su temi socio-ambientali che forzano la letteratura ad uscire dai propri confini per adattarsi a paradigmi analitici filtrati attraverso le idee di pensatori, scrittori e scienziati – i cosiddetti fari-guida: Emerson, Henry David Thoreau, Aldo Leopold, Rachel Carson... – che esplicitamente hanno optato per una «cultura come una strategia della sopravvivenza»⁹ (e come «una forma di umanismo»¹⁰).

In questa prospettiva, in termini ecocritici, 'parlare di alberi' alla maniera di Thoreau, Jean Giono (o Robert Harrison, Jacques Brosse, sul piano della critica¹¹), non equivale a farne un esercizio descrittivo e, secondo la tradizione estetica, una necessaria pennellatura verde in quadri o squarci paesaggistici e esemplari naturalistici della bellezza terrestre, bensì significa considerare gli alberi in quanto protagonisti insostituibili nell'ecosistema e veri e propri 'oggetti' di una letteratura ambientale (dove per ambiente si intende la casa naturale dell'uomo: e proprio i boschi, secondo Emerson, sono il luogo della sua «eterna giovinezza»¹²) che è terreno privilegiato dell'ecocritica. Da qui l'incontro con

1970 (e Claire Sibley-Esposito), *Caillois sur les chemins de l'écocritique*, in «Littératures» [En ligne], 68, 2013, mis en ligne le 15 mars 2014, consulté le 14 janvier 2015, <http://litteratures.revues.org/108>.

⁹ S. Iovino, *Ecologia letteraria* cit., p. 12.

¹⁰ Anna Re, *Una conversazione con Scott Slovic*, in *Americana verde. Letteratura e ambiente negli Stati Uniti*, a cura di Anna Re. Presentazione di Fernanda Pivano, Milano, Edizioni Ambiente, 2009, p. 317.

¹¹ Robert Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà* [*Forests: The Shadow of Civilization*, 1992], trad. Giovanna Bettini, Milano, Garzanti, 1992; Jacques Brosse, *Mitologia degli alberi* [*Mythologie des arbres*, 1989], trad. Gioia Angiolillo Zannino, Milano, Rizzoli, 1991, 2010; Alain Suberchicot, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Champion, 2012.

¹² R.W. Emerson, *Natura* cit., p. 23.

l'alternativa strutturale proposta tra 'natura come genere e natura come problema', derivato da un quesito di fondo («*nature as a genre o as an issue?*») che dà modo a Serenella Iovino di identificare due prospettive chiarificatrici: l'una più intrinseca alla letteratura – ovvero il *nature writing (a genre)* o la *environmental literature*; l'altra, di ordine epistemologico che investe le problematiche (*an issue*) sul carattere asimmetrico del rapporto tra uomo e ambiente e se ne fa veicolo (finalistico e pedagogico, dove si riscopre il quesito circa l'utilità – l'etica possibile – della letteratura e della cultura) di autocoscienza culturale e di denuncia. Le applicazioni teoriche (repertoriate da Iovino, Re, Salabè...), sfiorando una sorta di imagologia ecocentrica, evocano tematiche indirizzate a riflettere sullo sconcerto del cosiddetto 'razzismo ambientale', sulle stigmatizzazioni di condizioni di alterità e differenza specieiste, artistiche e culturali. Tuttavia, occorre assumere per buono il pensiero di Scott Slovic (quando afferma che «[...] non esiste una singola opera letteraria che non possa essere fatta oggetto di una interpretazione ecocritica»¹³), dove si lascia intendere una certa libertà (e arbitrarietà dello sguardo critico) nel non costringere l'ecocritica a una visione corrispettiva ed esclusiva della letteratura ambientale; mentre la leva di forza ecocentrica sembra consistere in un punto di vista inedito, che induce a percorrere con ottiche diverse itinerari che avremmo, ad esempio, ascritto ad un catalogo meramente tematologico (quello della natura), dove anche questa suggestiva *Lettera agli alberi* potrebbe trovare il suo luogo (insieme a diversi altri testi di Mariella Bettarini¹⁴); del resto, la 'casa', l'ambiente originario degli alberi, non è forse la natura?

In ogni caso, non si tratta di elargire patenti ambientaliste a una autrice la cui opera è ricca di esempi; d'altro canto, il tema resta pur sempre un indizio utile anche per l'approccio ecocritico, specie quando, ed è qui il caso, fa da supporto al fondamento ecologico-ambientalista che si appunta sulla ricerca di unità profonda tra io e natura, nello sforzo di superamento della scissione tra soggetto umano e oggetto non umano, attraverso una pluralità di tentativi per stabilire una corrispondenza vitale di condivisione, responsabilità, presa in cura di chi abita la terra con uguali, se non maggiori, diritti dell'umanità inospitale. Ecco disoccultata in anticipo la pista ecocritica sottesa, che si fa traccia nell'architettura ambientalista di questa *Lettera*, il cui intento è quello di 'parlare di alberi', da pari a pari, oltre le differenze specieiste, rivolgendosi ad essi, in un appello che, appunto, muove dalla lontananza (una lettera, come dice l'*incipit*: «Cari alberi») e da una differenza («non ho braccia», «non ho colori», «manco di terra»), dove

¹³ Ivi, p. 17.

¹⁴ Cito alcuni titoli 'ambientalisti' della sua vasta opera: *Il leccio*, Firenze, I Centauri, 1968; *Vegetali figure*, con prefazione di Mario Luzi, Napoli, Guida, 1984; Maria Pagnini, Gabriella Maletti, Mariella Bettarini, *Lettera a un fagiano mai nato*, Firenze, Gazebonatura, 1999; *L'albero che faceva l'uva*, Firenze, Gazebo, 2000 (ulteriori riferimenti si trovano parzialmente raccolti nell'antologia poetica *A parole – in immagini, 1963-2007*, Firenze, Gazebo, 2008).

chi scrive pare non trovare il proprio luogo («Fra gli umani albero, tra / gli alberi [...] troppo umana»). Una differenza che, comunque, si intende superare, aspirando ad uno stato di immedesimazione e di incontro («me ne starò / tuttavia, sempre con voi che siete (e / sarete) la mia stirpe»):

«Cari Alberi / son quasi una di voi, eppure non ho / braccia, non ho rami; quasi una / della vostra schiera di verde, eppure non ho / colori; quasi una che principia a farsi / albero, eppure manco di ricovero, di / ristoro, di condiscendente acqua, di / congrua terra. Fra gli umani albero, tra / gli alberi (troppo umana), me ne starò, / tuttavia, sempre con voi, che siete (e / sarete) la mia stirpe, la mia figliatura e / tutta quanta la mia famiglia».

L'intenzione di chi dice io è dunque resa subito esplicita: tendere a 'farsi natura', a passare dall'*analogon* al medesimo per far decadere il *quasi* e farsi tutt'uno con l'oggetto che si vuole modellare, quasi in maniera osmotica, in soggetto. Dinanzi a frasi come queste – che abbondano nella *Lettera*, strutturata come un autentico *petit poème en prose*, con forti cadenze di ritmo e cesure – viene spontaneo chiedersi se è possibile alla parola farsi pennello e colore (il verde delle foglie), rumore (il fruscio del vento, il frullo delle ali), alternanza di luce, oscurità (avvicendamento di albe e notti) e stagioni (caldo, pioggia e gelo), ricovero, consolazione, memoria del mondo (dei propri ricordi) e, di metonimia in metonimia, diventare natura? L'«albero che dunque sono»¹⁵: non è forse questa sorta di prodigio che il testo invita a immaginare? Sul piano della scrittura della natura (è questo un riuscitissimo esempio di *nature writing*, appunto), il punto d'avvio innesta un procedimento che si traduce in un duplice tentativo speculare – simile a quello evocato sul finale del breve esergo citato sopra – «Parola che si fa carne. Carne (minerale, vegetale, animale) che si fa parola» – di rendere finzionale la natura e di fare dell'umano natura, al fine di abolire la doppia differenza che separa la dualità albero/donna.

Come spesso accade in poesia, il pensiero pedagogico appare, sin dalle prime frasi, ambiguo e contorto, al contrario del messaggio di opere considerate ambientaliste (quali *Waldness. Ovvero vita nei boschi* di Thoreau oppure nell'*Uomo che piantava gli alberi* di Jean Giono) dove, in ogni caso, la finalità etica appare argomentata, esplicita e diretta.

Voglio dire che rispetto al pensiero pedagogico, che ricorre variamente in opere francamente ambientaliste – dove si mira alla trasmissione di un messaggio socio-culturale che si richiama alla necessità di un cambiamento etico in

¹⁵ O, volendo seguire alla lettera l'ambiguità del francese, l'«Animale che dunque seguio» (il titolo del saggio di Jacques Derrida – «L'animal que donc je suis» – gioca, infatti, sul doppio senso 'sono/seguo' omografico e omofono del francese). Si veda: J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006. Nella sua riflessione, Derrida, con felice trovata, per nominare il rapporto tra animalità e linguaggio, inventa la parola *animot*, giocando sulla identità fonetica di pronuncia del francese (ani[maux+] mot = animaux).

senso ecologico (sintetizzato proprio nella riflessione sull'importanza di 'parlare di alberi') – il poeta (lo scrittore) induce alla stessa riflessione mettendo, però, in causa direttamente l'ambiguità del linguaggio, evidenziandone la funzione contraddittoria di barriera e veicolo. Indubbiamente, è il linguaggio che detiene il potere di trasmettere e far risuonare le 'confuse parole della foresta di simboli' (come insegna Baudelaire). È per questa ragione che, nel testo di Mariella Bettarini, la partita appare giocata tutta all'interno del linguaggio, in un alternarsi di sentimenti di onnipotenza o di penuria, secondo che le parole riescano a 'riempirsi' di natura («sento che siete voi le parole, siete / voi la Parola») o a fallire l'obiettivo. Di qui il suo dichiararsi «malata di parole, malata / d'alberi» e, quasi applicando alla lettera John Searle, esibire la propria insufficienza a 'fare cose con le parole' (che «non riescono a diventare / voi, a diventare alberi»). «S'io fossi capace d'alberi»: ecco il limite che non può oltrepassare chi esercita potere solo sulla 'pagina bianca', dove regna la scrittura:

Albero che mi tutela / e nutre [...] / che m'allevia da tutti i dolori che non dico / a parole, che direi solo "ad alberi" se / potessi far alberi, non parole, e se voi / foste una pagina bianca, una pagina / scritta (come siete) / s'io fossi capace d'alberi...

Dunque, è il linguaggio responsabile della disunione, della impossibile fratellanza e dello stato negato di autoidentificazione («né donna né albero»)? Come si può facilmente capire, ponendo il linguaggio sotto esame, il messaggio ecologico risulta affidato quasi interamente al piano metapoetico: all'utopia dell'intenzione dell'autore di 'dire ad alberi', invece che 'a parole', attraverso «una pagina / scritta (come siete)» – e mai parentesi fu più esplicita per sottolineare l'evidente marcatura metaletteraria. Al lettore non resta che seguire questa pista che, dopo aver problematizzato la distanza tra «le parole e le cose», trova anche il modo di superarne i limiti per parlare di alberi 'secondo scrittura', in una scansione argomentativa perfettamente scandita: la traccia di quella ragione, evocata sopra da Emerson, si manifesta proprio nell'accettare la constatazione del *medium* – del 'come siete': parola, scrittura – in quanto via d'uscita dall'*impasse*, dal rischio del silenzio, implicito nella dichiarazione di insufficienza delle pagine iniziali (1-3).

In una sorta di sottile ecologia della creazione, dopo l'avvio, chi legge si ritrova dinanzi a uno snodo, in cui il movimento testuale cambia verso e la natura diventa dicibile; anzi, attraverso il poeta («soffro le pene / dell'inferno e insieme godo della / vergolina, della uselletta voce che voi / proclama e voi abita»), è la voce della natura stessa a disegnare, in un tripudio di echi (anche intertestuali, come il vocativo dantesco «amori [...] che m'intendete»), di suoni, di «vocalizzi d'albero», un intermezzo bucolico, vivo, verde, visivo e sonoro dell'*habitat* che circonda gli amati «abitanti / a faccia in su» della terra, e pare esorcizzare le ombre minacciose e già reali di quella 'primavera silenziosa' (*Silent Spring*) descritta con danno da Rachel Carson nel 1962. Si tratta di una rara visione olistica («nel-

la vista che / risplende, nella vista che risplende anche/ di voi, per voi, verdissimi fratelli») ed etica, un *flash* degno di un breve quadro ideale (alla maniera in cui William Weston, lo scrittore convertito dalla sua 'vita nuova' in *Ecotopia*, ne descrive e annota gli scorci edenici nel suo diario¹⁶), un 'luogo' di natura dove il discorso sugli alberi si materializza, diventa 'alberalità': parola capace di parlare agli alberi di vita degli alberi, in modo fraterno e amorevole.

Infatti, il tono concitato e insieme mimetico della 'enumerazione caotica', che chiama a raccolta la «vegetante congrega» e tutte le predilette 'creature della terra', dopo un ultimo sussulto di sconfessione del linguaggio («E se qualcuno che chiede: "Che cos'è per te / un albero?" io dico: "Solo un albero è la / risposta", arrivo beata al non sapere, al / non potere, al non rispondere; arrivo ad un / no che ancora vi spia [...] / vi flette le fronde, che vi / compiace e vi tortura») segna il preludio dell'abbandono di sé alla 'dolcezza', ai «cenni di allegrezza» e della messa a margine della cultura (delle «scadute / complicità», delle «proprie / liste, le proprie dure enciclopedie»). È tempo, ora, di entrare a far parte della comunità dei fratelli e «compagni verdi», per godere dei loro «risarcimenti, / unguenti e sollievo», di benessere esistenziale e dedizione.

All'inizio di questa lettura si è preannunciata una visione finale della *Lettera* da collocare sotto il segno di una possibile e raggiunta conciliazione antispecista; tuttavia, nel quarto ed ultimo movimento del testo (pagine 8-11), l'immagine della inter-relazione è preceduta da un 'fare come se' («Come se tutto il corpo avesse punte che, / uscite da sé, andassero a volersi riunire / al vostro corpo») in cui prende sostanza non una fusione, un'intesa, un matrimonio quasi, bensì un cambiamento dell'io, che accetta le condizioni della necessaria retorica della finzionalità (soprattutto di tipo metonimico) nel parlare di alberi. Di qui il passaggio dalla sconfessione al tono di consapevolezza, nuovamente di natura metaletteraria; ma, questa volta, sul punto del congedo, il tono si fa pacificato, privo di sofferenza: «so, infine, che il mio / verde è fonico, travolgente e mai, però, / passerò (volontaria) quel Rubicone che / che separa vita da morte, me da voi, io esule / albero sparuto tributo che a tentoni si / cerca le foglie...».

Chi scrive si affida ora al linguaggio, ne fa parola amica per affidarsi agli alberi, in un ultimo vocativo, che pare quasi un'invocazione («Oh, / Alberi, siate voi la mia vedetta, / conducetemi voi sin dove è stato stabilito / debba arrivare: sotto le vostre fronde, / spero, sotto un grand'albero azzurro / che mi rivesta d'ombra mentre m'abbaglia / di luce... »), un preludio a un secondo ed ultimo intermezzo – all'apparenza è una ripresa di quello delle pagine precedenti (5-6), in cui gli alberi non erano solo natura, ma 'facevano natura' – dove però risuona più alta la voce di chi scrive, impegnata a chiedere «la spalla su cui posare» (e in realtà, ad esaltare la funzione etica degli alberi e la loro liberalità nell'offrirli).

¹⁶ Ernest Callenbach, *Ecotopia. Il romanzo del vostro futuro [Ecotopia-The novel of your future, 1975]*, trad. Francesco Brunelli, Milano, Mazzotta editore, 1979.

E la richiesta di ricovero, sostentamento e riposo (ombra, spalla, tavola, cibo, aia, letto, coltre, «la voce che dice la Fola»: sono questi gli elementi che rendono possibile lo scambio di cura e fratellanza in una utopica *Land ethic*) diventa racconto; quadro visionario e fiabesco che intreccia futuro e passato, vita e morte. Uno scenario dove sfilano le immagini di sé bambina che fanno tutt'uno con il ricordo degli affetti familiari scomparsi – «i molti amici andati di là, / e tutti son alberi e passano e fan cenni / d'amore alla bambina seduta sulla sedia, / sotto il grand'albero» – in una mitica dimensione ecocentrica di armonia, di intima unità con la natura, vista non tanto (non più) in funzione di teatro e proiezione lirico-simbolica di sé, ma come ricettacolo, memoria della specie e parte di un io, che intende però 'parlare di alberi' in quanto alberi, proprio come se potessero dare una risposta¹⁷.

¹⁷ «Et si l'animal répondait?» chiede Derrida a Jacques Lacan (*L'animale che dunque sono* cit. pp. 173-222). Forse la stessa domanda percorre questa mirabile *Lettera agli alberi*.

Mariella Bettarini

Lettera agli alberi



Lietocollelibri

Mariella Bettarini

Lettera agli alberi

*Lettera agli
alberi
che sono i miei amici
che mi danno
l'ossigeno che mi serve
per vivere
che mi danno
l'ombra che mi serve
per riposarmi
che mi danno
il legno che mi serve
per costruire
che mi danno
il frutto che mi serve
per nutrirmi
che mi danno
il profumo che mi serve
per respirare
che mi danno
il silenzio che mi serve
per pensare
che mi danno
la bellezza che mi serve
per amare*

Lettera 

Collana a cura di
M. Camilliti

Sedicesima lettera
Prima edizione

MCMXCVII

Alberi cari,

*son quasi una di voi, eppure non ho
braccia, non ho rami; quasi una della
vostra schiera di verde, eppure non ho
colori; quasi una che principia a farsi
albero, eppure manco di ricovero, di
ristoro, di condescendente acqua, di
congrua terra. Tra gli umani albero, tra
gli alberi (troppo) umana, me ne starò,
tuttavia, sempre con voi, che siete (e
sarete) la mia stirpe, la mia figliatura e
tutta quanta la mia famiglia.*



*Cari alberi, malata di parole, malata
d'alberi sento che siete voi le parole, siete
voi la Parola - Albero che mi tutela e
nutre, che m'ha allevato nei gelati deserti,
che m'allevia da tutti i dolori che non dico
a parole, che direi solo "ad alberi" se
potessi far alberi, non parole, e se voi
foste una pagina bianca, una pagina
scritta (come siete), s'io fossi capace
d'alberi, capace di tanta gratuità e grazia,
capace di capacitarmi che ci siete voi, ci
sono gli alberi e tanto basta, tanto
dovrebbe bastare, anche se la mia desolata
sorella (ch'è me), il mio verdeggiante
fratello (ch'è me) -*

*che sono me - non riescono a diventare
 voi, non riescono a diventare alberi. Così
 (né donna né albero) soffro le pene
 dell'inferno e insieme godo della
 vergolina, della uselletta voce che voi
 proclama e voi abita: vocalizzi d'albero,
 alberi acuti e gravi, note bigie e note
 squillanti, aguzzi aquilotti ed
 imprendibili amori miei, sosia - amori che
 m'intendete e sapete i tremiti e i ghiacci
 di quando si è spogli di tutte le foglie, e
 disabitati.*

*Osterie d'uccelletti, ripari d'angeli zoppi,
 vacanze di piume, eldoradi di pingui*

mammiferi e volatili scarni, anelli al dito della Terra, primogeniti ed albe, piviali allegri, centuria timida, monili mansueti, verdi capre, umide mandrie, abitanti a faccia in su, siete le creature che amo: nell'innocenza e nella paura, nell'infanzia ferezza e nella canuta (già) desolazione, nel niente dei corpi e nella vista che risplende, nella vista che risplende anche di voi, per voi, verdissimi fratelli, sorelle vive nostre.

E se a qualcuno che chiede: "Cos'è per te un albero?" io dico: "Solo un albero è la risposta", arrivo beata al non sapere, al



non potere, al non rispondere; arrivo ad un no che ancora vi spia, vi fa solecchio, che vi riguarda, vi flette le fronde, che vi compiace e vi tortura; un no molestatore e patrigno, come voi siete benedicienti e compagni verdi e poi verdi risarcimenti, unguenti e sollievi. Ché mi molece il cuore la vegetante vostra congrega, mi obnubila tanta dolcezza e i cenni d'allegrezza che rivelate quando "l'anima è triste sino alla morte", quando dolgono le scadute complicità e si tenta (con salda stanchezza) di portare addosso le proprie liste, le proprie dure enciclopedie.

*Come se tutto il corpo avesse punte che,
uscite da sé, andassero a volersi riunire
al vostro corpo, so, infine, che il mio
verde è fonico, travolgente e mai, però,
passerò (volontaria) quel Rubicone che
separa vita da morte, me da voi, io esule
albero, sparuto tributo che a tentoni si
cerca le foglie, chiama le altrui e sempre,
sempre starà di vedetta, vigilante. Oh,
alberi, siate voi la mia vedetta,
conducetemi voi sin dove è stato stabilito
debba arrivare: sotto le vostre fronde,
spero, sotto un grand'albero azzurro*

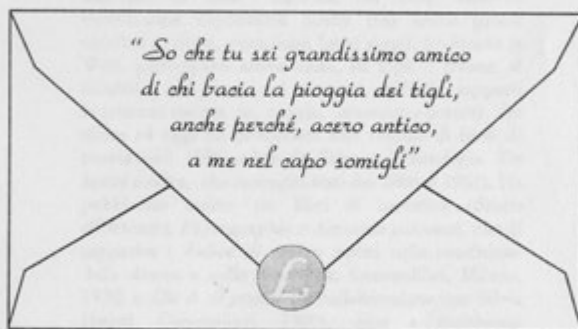
*che mi rivesta d'ombra mentre m'abbaglia
di luce, che sia la spalla su cui posare,
piangere, il bicchiere a cui bere, la tavola
a cui sedermi, il cibo con cui nutrirmi, l'aia
delle risate, il letto per riposare, la coltre
che mi copre, la voce che dice la Fola
della bambina che cercava un albero e che
infine lo trovò, paterno e materno, fraterno
soprattutto, il suo grande fratello, il
fedele fratello della sua vita, il suo timido
albero sotto cui con una piccola sedia
sedere per sempre: nell'ascolto, nella
contemplazione, nella buona favella, nel
lungo (ma non triste) passare e passare*



*di coloro che (cari) sono già passati di là:
nonno Enrico (il campestre), nonna
Debora (piccina e grande), gli altri (che
non ho conosciuto), zia Vera (la mitz, che
s'è portata con sé la mia polverosa
infanzia), la dolce amica defunta, l'alunno
bambino morto, i molti amici andati di là,
e tutti son alberi e passano e fan cenni
d'amore alla bambina seduta sulla sedia,
sotto il grand'albero, la bambina che ride
e guarda, che sta di vedetta, che aspetta e
aspetta di passare (lei pure) di là.*

Firenze, giugno 1994





Sergej Esenin

Notizia:

Vivo e lavoro a Firenze (dove fino al '92 ho insegnato in una scuola elementare), città dove sono nata nel gennaio del 1942. Dopo una dolorosa parentesi romana (durata 13 anni: quelli della mia "formazione") e dopo corroboranti esperienze nella mia città natale (la città di La Pira e di don Mazzi, dell'Isolotto e di padre Balducci: le mie "radici"), nel '73, in un post-sessantotto colmo di disperate speranze, con amici scrittori diedi vita a "Salvo imprevisti", "quadrimestrale di poesia e altro materiale di lotta". Intanto, dal 1961, scrivevo fluvialmente soprattutto poesia (ma anche prosa: creativa e critica, recensioni, brevi saggi), traducevo la Weil, partecipavo attivamente, su fogli e riviste, al dibattito in corso sui sempre difficili rapporti letteratura-società (o, peggio, letteratura-potere). Da allora ad oggi ho pubblicato una ventina di titoli di poesia (nel 1986, edita da Sciascia, l'antologia *Tre lustri e oltre*, che raccoglie testi dal 1966 al 1981). Ho pubblicato inoltre tre libri di narrativa (*Storie d'Ortensia*, *Psycographia e Amorousa persona*), due di saggistica (*Felice di essere* - scritti sulla condizione della donna e sulla sessualità, Gammalibri, Milano, 1978) e *Chi è il poeta?* (in collaborazione con Silvia Batisti, Gammalibri, 1980), oltre a moltissimi interventi, partecipazioni a dibattiti, letture pubbliche, convegni, ecc. Poiché credo nella cooperazione culturale (e, profondamente, nella scrittura degli altri, che amo quanto la mia), sono sempre stata avversa ai premi letterari, veri e propri ricettacoli di competitiva vanità. Dal 1984, in questa linea di intenso bisogno di solidarietà e fattiva collaborazione, assieme a Gabriella Maletti curo la piccola editrice Gazebo, che ha tre collane di scrittura creativa. Nel 1996 ho curato, con i genitori di Alice Sturiale, *Il libro di Alice* (ripubblicato da Rizzoli nel 1997).

le fotografie di questa pubblicazione sono di
Gabriella Maletti

NATURA ITALIANA DEL NOVECENTO

TRE PERCORSI VERDI PER GIUSEPPE DESSÍ

Oleksandra Rekut-Liberatore

Bei der Lektüre des Spinoza ergreift uns ein Gefühl wie beim Anblick der großen Natur in ihrer lebendigsten Ruhe. Ein Wald von himmelhohen Gedanken, deren blühende Wipfel in wogender Bewegung sind während die unerschütterlichen Baumstämme in der ewigen Erde wurzeln.

Heinrich Heine

Gli alberi spezzati e feriti, con le ferite lacerate e scoperte, sono i segni di una materia anch'essa preda di una palese, generale *souffrance*, incisa dall'irrevocabilità dell'accaduto, dal segno lasciato, con violenza, dal tempo.

Anna Dolfi

Per Giuseppe Dessí il mondo vegetale è un universo semiotico, una rappresentazione allegorica e reale, un ricco e sapienziale coacervo di profumi, immagini ed emozioni con un plusvalore culturale e filosofico, antropologico ed estetico e, perché no, paesaggistico-ambientale. Bosco, ceppo, fronda (vocaboli di un alfabeto silvestre sempre presenti come vedette letterarie nell'opera dessiana) hanno un rilievo topico nella sua mitopoiesi e rappresentano, *pour cause*, un'enclave nel suo microcosmo finzionale, un ecosistema, un richiamo seduttivo dotato di sovrasenso, un'alberografia¹ caratterizzata dal vivere gli elementi e un'esistenza naturale. In una sorta d'ambientalismo *ante-litteram*, Dessí si mostra diuturnamente in risonanza con linfe, mufte e resine, impegnato a rimirare cattedrali arboree pregne di spiritualità che, salvo rare eccezioni, fanno da contor-

¹ Neologismo coniato da Tiziano Fratus, presente in vari suoi titoli *Terre di Grandi Alberi. Alberografie a Nord-Ovest*, Cuneo, Nerosubianco, 2012; *Questi occhi mettono radice. Alberografie nel cuore dell'Emilia Romagna* (a quattro mani con Lorenzo Olmi), Modena, Mucchi Editore, 2012; *La linfa nelle vene. Alberografie a Nord-Ovest lungo gli itinerari dei Grandi Alberi*, Cuneo, Nerosubianco, 2012.

no ai paesaggi – ideali e reali – di Parte d’Ispi e non solo e si diversificano sensibilmente dagli omologhi continentali². A pochi mesi dalla scomparsa Leonardo Sciascia così si doleva: «La letteratura italiana è povera di alberi: nel senso che gli alberi sono quasi sempre soltanto alberi, indistintamente, senza specificazione, senz’altro nome»³. Quest’affermazione, ad ogni buon conto, non vale assolutamente per Dessì: le sue pagine pullulano non solo di eucalipti, querce, ginepri, pini, magnolie, sugheri, roveri, salici, cipressi, ficus, pioppi, ulivi, lecci, noci, mandorli, peri, fichi, ciliegi, meli, peschi, aranci, mandarini e melograni, ma anche di arbusti, erbe, funghi e fiori vari. Lo scrittore non si accontenta di elencare e/o nominare le piante, ma dimostra competenza visiva e gnostica dell’argomento arricchendolo di sfumature e orchestrazioni inaspettate.

1. *Racconti*

A testimonianza di quanto sia intrisa di verde (anche nelle similitudini e nei paradossi) l’opera e l’immaginario di Dessì si possono segnalare esempi di entrambe le figure retoriche già nella prima raccolta. In un frammento composto probabilmente ancora nel ’32 e sotteso alla «*Sposa in città*»⁴, i piloni dell’energia elettrica, apparsi per la prima volta in paese come surrogati ferrosi del bosco disfatto, vengono paragonati a «scheletrici alberi giganti». Nella prefazione/fantasticheria in corsivo, le stagioni procedono a ritroso e il frutto già caduto dal ramo torna a riattaccarsi ripercorrendo à rebours la ciclicità biologica: «Così, come frutti tornati dal disfacimento della terra alla maturità tra le foglie, avrebbero dovuto essere, nel quadro, colti in un punto, puri e intatti, i volti degli uomini»⁵.

Tra i titoli dei racconti che richiamano esplicitamente la flora annoveriamo *Eucalipti*, *Il caprifoglio* e *La magnolia*. A partire da una stringata prova giovanile del 1934 *Eucalipti*, entrato successivamente a far parte della raccolta postuma *Come un tiepido vento*, risalta, in tutta evidenza, il ruolo da protagonisti che recitano gli alberi, sempiterni archetipi e simboli di vita. Aleggia, in queste pagine, una biodiversità viva e concreta. Tutte le peripezie legate a una cagna malata

² Giuseppe Dessì, *San Silvano* [1939], a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2003, p. 97: «Il loro pedale, e spesso tutto il tronco, che sembra fatto di tre o quattro tronchi attorti, si copre di polloni di ulivastro, giacché gli innesti sono molto alti. Sono lassù, dove sembrano schiantati dal fulmine, si effonde la dolcezza dell’ulivo. La loro chioma, benché sia in realtà folta, anzi sovrabbondante, appare esigua in confronto alla massa gigantesca del tronco. Sono alberi di doppia natura, come mostri preistorici, così diversi dagli ulivi di Lugheria, lisci e civili, che il babbo fece venire appunto dalla Toscana».

³ Leonardo Sciascia, *Presentazione* [1989], in Jacques Brosse, *Storie e leggende degli alberi*, Pordenone, Studio Tesi, 1991, p. IX.

⁴ Frammento riportato da Anna Dolfi nella sua introduzione *Un libro giovanile e un dipinto incompiuto* a G. Dessì, *La sposa in città* [1939], a cura di A. Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2009.

⁵ G. Dessì, «*La sposa in città*», in *La sposa in città* cit., p. 47.

o all'incontro casuale con una ragazza di Rovigo e perfino a un progetto di risanamento ambientale passano in secondo piano rispetto all'osservazione attenta e all'importanza attribuita alla fila degli eucalipti lungo il canale:

Passando accanto al primo albero della fila, ne aveva strappato da un pollone ancor tenero, un pugno di foglie, e le andava esaminando minuziosamente, e ogni tanto le annusava. Pareva anzi che le foglie lo interessassero più dei discorsi del giovane, più del fazzoletto di seta rossa che questi s'era messo attorno al collo, evidentemente per nascondere il livido della scudisciata, ma non senza civetteria. Erano foglie d'un verde pallido, quasi azzurro, coperte da una polvere sottile come quella che protegge le ali delle farfalle, e lasciavano sui polpastrelli, con l'acuto profumo, una traccia delicata e lucente. Dove i polpastrelli passavano, le foglie si facevano più verdi. Questo, e non altro, pareva occupare l'Ingegnere⁶.

Il caprifoglio, pubblicato sulla rivista «Orto» nel 1939 e riportato a nuovo fatto recentemente da Nicola Turi, smentisce subito la divisione del presente saggio in tre capitoli distinti: I. Racconti II. Teatro e III. Romanzi. Si nota, in tutta evidenza, la labilità dei generi, la sottile e valicabile linea di confine che caratterizza spesso le opere di Dessì. Basti evocare, a tal riguardo, la trasposizione teatrale *Qui non c'è guerra* del romanzo *I Passeri* o l'interscambio di caratteri e situazioni tra il racconto *Il figlio* e *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* o tra *Il bacio* e il radiodramma *Una giornata di sole*. Altrettanto chiaro è il parallelismo tra *Il caprifoglio*, *La frana* e lo scritto per la scena *L'uomo al punto*. Sia nella *Frana* che nell'*Uomo al punto* è assente un'efficace immagine finale, un paragone tra il rapporto zio/nipote e i fiori di caprifoglio: «Mi basta che in sua virtù possiamo capirci, ogni tanto, essere un poco come i due fiori del caprifoglio, che uno richiama l'ombra dell'altro. Per un istante»⁷.

L'evocazione del caprifoglio traccia un disegno di *correspondances*, tematico-sentimentali e *a fortiori* onomastiche: il nipote Giacomo (Giacomo Scarbo degli altri testi?) del *Caprifoglio* diventa Andrea nell'*Uomo al punto* e si appropria del nome dello zio che si tramuta, a sua volta, in Oreste. In sintonia con un'altra celebre pianta svettante nel giardino ferrarese dell'amico Giorgio Bassani⁸,

⁶ G. Dessì, *Eucalipti* [1934], in *Come un tiepido vento*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 35.

⁷ G. Dessì, *Il caprifoglio* [1939], a cura di Nicola Turi, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 259.

⁸ Nel pieno inverno del 1939 Bassani decide di piantare una magnolia nel suo giardino a Cisterna del Follo. È una scommessa per il futuro del popolo ebraico e l'albero «sembrò non voler deludere l'intenzione che aveva spinto a piantarlo: un gesto simbolico di vita da parte di quelli a cui la vita era in tanti aspetti negata. La magnolia funzionò da altare ai lari della casa e la protesse. Giorgio le ricambiò il favore introducendola in poesie e racconti, conducendole in visita gli amici che lo accompagnavano nelle rare soste a Ferrara. Avrebbe voluto esserle sepolto vicino, ricorda la figlia» (Paola Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, San Cesario di Lecce, Manni, 2004, pp. 56-57).

il fiore della magnolia (evocato anche nei Diari⁹ nonché nel primo romanzo¹⁰ e non solo¹¹), nel racconto omonimo, porta sulla scia del ricordo di un tempo mitico, all'infanzia a San Silvano:

Per un momento mi balenò l'immagine di grandi fiori bianchi, distanti e armoniosamente disposti nello spazio come ceri in un grande candelabro piramidale; poi ebbi l'idea dell'albero. Ero nella camera di Dario, quando pensai all'albero: sì, un albero in fondo a un giardino, anzi in fondo al nostro giardino di San Silvano accanto e sopra il deposito dell'acqua e alla cancellata che dà sul lavatoio pubblico, una gigantesca magnolia che sovrasta con i suoi rami e con il duro, lucente fogliame non soltanto il deposito dell'acqua del giardino, ma anche la nostra vecchia casa, dove abitavo quando avevo giusto l'età di Dario¹².

Con la magnolia si crea un connubio intimo e personale, un rapporto esclusivo in ragione del suo candore. Il bocciolo socchiuso è paragonato a un piccione¹³ addormentato nel tepore del nido. La fragranza aiuta a risalire non soltanto alla forma di questo fiore, ma anche a quella di altre infiorescenze e, in una progressione geometrica, a quelle di altri alberi e, da ultimo, al giardino dell'infanzia, pieno di rose, di vaniglia, di cespi di menta e di aranci¹⁴, «ombreggiato dalla magnolia che ne costituisce una sorta di cifra stilistica»¹⁵.

L'albero si rende strumento e viatico di morte nel racconto *Black*, che vede protagonista un cane da caccia ucciso e impiccato a un ramo in pineta. Un ricordo di stampo sterniano, un *mémoire* del personaggio vicario dello scrittore che

⁹ G. Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 104: «Acutissimo profumo di una magnolia che mi ricorda Villacidro la casa di zia Marietta Leo, e tutto ciò che si riconnette a San Silvano».

¹⁰ G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 65: «[...] mentre Giulio prendeva appunti sui suoi libri di zoologia e di botanica me ne stavo ore e ore sotto la magnolia del giardino con la sola compagnia di un libro di Verne».

¹¹ G. Dessì, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* [1959], a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 76: «Non era tanto lei che aveva importanza, in tutto questo, ma proprio la famiglia della Casa della Magnolia».

¹² G. Dessì, *La magnolia*, in *La ballerina di carta* [1957], con prefazione di Luciano Curreri, Nuoro, Ilisso, 2009, p. 56.

¹³ *Ibidem*: «[...] quell'indicibile candore, quel candore che io solo qui posso conoscere perché io solo là, nella casa di San Silvano, io solo mi arrampicavo sulla magnolia per vedere da vicino i bocciuoli e seguire le fasi della loro vita di fiori intoccabili [...]» e «Non era un mazzo, come avevo pensato, ma un fiore solo, ancora in boccio, una magnolia in boccio grande come piccione». Una simbologia del fiore influenzata dalla *vox populi* nonché dalla letteratura. Anche Alfredo Cattabiani (*Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996, p. 664) associa la magnolia al simbolo del Candore e cita la scrittrice e poetessa inglese, amante dei giardini, Vita Sackville-West che vede i fiori oltre l'apparenza come «grandi colombe bianche posate tra le foglie scure».

¹⁴ *Ivi*, p. 57.

¹⁵ Giuseppe Marci, *Geografie letterarie: da San Silvano a Norbio*, in G. Marci, Laura Pisano, Giuseppe Dessì: *i luoghi della memoria*, Cagliari, Cucc, 2002, p. 13.

risale al periodo precedente la sua venuta al mondo. La rimembranza di questa crudeltà insensata è indelebilmente legata alla consapevole paura/angoscia del proprio lato oscuro e, per proprietà transitiva, all'odore della resina:

È per questo forse (per questa paura) che diffido del piacere che mi dà l'odore della resina. Ne diffido perché non mi fa orrore. È un invito al quale mi abbandono, e mi porta lontano, nella strada della memoria. Ci sto bene dentro, ma a un tratto mi riscuoto: mi sembra di avere udito quel breve latrato. Poi il silenzio mi fa pensare all'immobilità del filo a piombo che ha cessato di girare, che è immobile oltre il credibile nell'immobilità dell'estate. Così come doveva figurarselo mia madre, nella pineta solitaria¹⁶.

Non a caso uno dei titoli del racconto pubblicato su vari quotidiani nel corso del 1952 è proprio *Odore della resina*¹⁷. Seguendo lo stesso piano inclinato, un'altra impiccagione è l'asse portante di *Scarpe nere*. Qui è pacifico il gioco di colori contrastanti: il nero degli scarpini e delle calze dell'impiccata e il bianco rosato dei petali del mandorlo fiorentino¹⁸ fa il paio con i garofani, i rametti di cedrina e le rose mezzo selvatiche che circondano il corpo della ragazza rimosso finalmente dal fusto ed esposto nella cappella mortuaria¹⁹. Un'azione brutale associata a una pianta biblica innerva il racconto *I violenti*: il padre lega il figlio al fico per flagellarlo. Non esiste spiegazione logico-razionale a tale barbarie; forse è solo l'effetto deleterio del carattere impossibile dei Gamurra che, pur senza bere, appaiono e si comportano insensatamente come alcolizzati:

Il ragazzo era legato all'albero e Sante lo picchiava con la cinghia dei calzoni; e Graziano non gridava perché era svenuto ai primi colpi. Noi avevamo sentito lo schiocco della cinghia sulla pelle nuda, ed eravamo usciti a vedere. A fatica avevamo trascinato via Sante, e Vittorio lo caricò di botte, mentre io slegavo il ragazzo²⁰.

Il fico, assieme alla vite, ai vasi di basilico e ai rosai selvatici dei piccoli cortili, appare nel racconto-saggio *Paese d'ombra*, un avantesto del più noto e quasi omonimo romanzo. Nella *Mia trisavola Letizia* – oltre i maestosi pini, i man-

¹⁶ G. Dessì, *Black*, in *Lei era l'acqua* [1966], Nuoro, Ilisso, 2003, p. 97.

¹⁷ Debbo questa illuminante rivelazione alla monografia di Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 86.

¹⁸ G. Dessì, *Le scarpe nere*, in *La ballerina di carta* cit., p. 102: «Tra il bianco rosato dei petali e il grigio dei rami, traspariva il nero delle vesti».

¹⁹ Ivi, p. 104: «Sull'orlo della veste le avevano messo quattro garofani, qualche rametto di cedrina, e alcune di quelle rose mezzo selvatiche che crescono nei cortili rustici annaffiate di acqua saponata, acerbe e ingrate come le mani che l'avevano deposta, trasportata, e acconciata su quella tavola, e che avevano lasciato le loro tracce polverose sulla sua veste».

²⁰ G. Dessì, *I violenti*, in *La ballerina di carta* cit., p. 46.

dorli e la siepe di fichidindia – si materializza un grande vigneto, cominciato a diradarsi già ai tempi di Angelo Uras, perché allora, per preservare la qualità del vino, non si usava innestare su ceppo americano²¹.

Un erbario rigoglioso è presente, a chiare lettere, in *Paesaggio* e nella *Ragazza nel bosco*. Al primo affrisce uno scorcio cimiteriale, dove i tronchi si sovrappongono, s'infittiscono formando quasi una palizzata che vela e occulta il muro bianco. La coreografia verde dell'ultima dimora terrestre diventa chiara e comprensibile a partire dalla minuziosa ecfasi: due viali alberati che formano una grande croce e altre file di cipressi che riempiono i riquadri. Così passeggiando per i vialetti del composanto si arriva al loculo ancora fresco dell'amico adolescente del protagonista decorato con un mazzo di ciclamini appena colti in pineta, di altre cinque o sei tombe di parenti mai conosciuti dall'*actor* e del sepolcro con due posti ancora vacanti. Sono i loculi di Gavino e della moglie, dimore eterne con una piccola croce a forma di quadrifoglio, già pronte per tempo. Sempre in *Paesaggio* appare il presunto ciocco del tesoro; nel suo tronco cavo Gavino avrebbe trovato ed estratto anni prima, secondo le dicerie della gente, una grossa somma di marenghi.

La prospettiva dei racconti si evolve nella *Ragazza nel bosco*. Il bosco, in altura, non è più oggetto di contemplazione/ammirazione, ma un intimo e segreto punto d'osservazione. La visione prospiciente la persona diventa una parte indissolubile del sé. Significativo, in un certo senso, è il fatto che la novella fu ripubblicata su «Girl» con il titolo *La ragazza nel parco*. Un bozzetto pastorale o l'incontro casuale tra la giovane e un capraro si svolge su uno sfondo idillico come prescritto dai dettami del genere. Una *liaison* mancata, un *rendez-vous* avvenuto per sbaglio poiché la serva, spinta dal desiderio di vedere il paese dall'alto, imbocca un sentiero insolito. Tutto il vissuto è statico, immoto. Allo scambio di alcune repliche di poca importanza tra i personaggi, segue la chiusa che lascia un sapore di serenità e d'ingenua e sentimentale unione con l'arcaica e protettiva forza della natura:

Ecco, lei era lì, era lì. Poteva vedere tutto il mondo intorno, ai piedi della collina, distinto, nitido, e nessuno la vedeva, come nessuno, dalla pianura, vedeva le capre, il ragazzo. Era lì, invisibile, nascosta in quel bosco caldo come il vello di un animale addormentato²².

Cacciatore distratto e *Caccia alle tortore* vennero *ab initio* pubblicati rispettivamente con i titoli *Caccia in pianura* e *Giornata di caccia* (un'altra versione atestata è *Caccia a Perda-Massa*)²³. Al centro del primo troviamo un uccellatore disinteressato al ludo venatorio e attratto, di converso, dalle bellezze della foresta circostante:

²¹ G. Dessì, *La mia trisavola Letizia*, in *Lei era l'acqua* cit., p. 40.

²² G. Dessì, *La ragazza nel bosco*, in *La ballerina di carta* cit., p. 116.

²³ Dati ripresi dal libro di N. Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera* cit., p. 28.

Mi pentivo di essermi unito a quella compagnia di cacciatori indulgendo a un'abitudine giovanile [...]. Avvertivo nettamente l'esaltazione che si andava impadronendo dei miei sensi e della mia fantasia alla vista del cielo e degli alberi, e tanto più ne godevo sentendo come essa mi separava da tutti loro, mi isolava, come la lettura di un libro; e non solo lì, durante la caccia, ma sempre [...]»²⁴.

In *Caccia alle tortore* viene riproposto il *mood* della storia precedente. Le qualità trascendenti della natura primeggiano rispetto allo scopo pratico-materiale del procurarsi selvaggina. In effetti, l'io narrante, scegliendo di non adoperare mai il fucile, rimane col carniere vuoto, ma lieto e tonificato dalla piacevole giornata trascorsa. Varie le specie vegetali e le denominazioni botaniche presenti: «un mazzo di giunchi», «le spine secche dei cardi», «le ultime tracce di stoppie», «gli steli, le corolle leggere», «un'erba folta e sottile come lino», «grandi ulivi mutilati e radi cespugli di lentischio»²⁵. Il tema della caccia – oltre che nei racconti o nel romanzo *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* – è presente anche in alcuni scritti teatrali di Dessì; la scenografia di vari episodi nell'*Uomo al punto* rappresenta l'*habitat* adatto a far proliferare e cacciare tordi, lepri, pernici, beccacce e cinghiali.

2. Teatro

Anche il teatro è permeato del rapporto speciale intrattenuto con il mondo delle selve e dei fiori e aggiunge nuovi spunti e approfondimenti alla teoresi dessiana. Nella *Giustizia* il bosco da entità materna e protettiva si trasforma in *locus delicti*. Un boschetto di pini e di sughere²⁶ cela il mistero dell'assassinio di Lucia Giorri. L'indicazione di precise specie arboree diventa fondamentale per la collocazione esatta dell'evento delittuoso: «Dunque, c'è un boschetto. Hai detto pini e sughere? Bada: c'è un solo boschetto di pini e sughere, dietro l'orto. Gli altri sono boschetti di noci e di castagni. Sta' bene attenta a quello che dici»²⁷.

Nella stessa *pièce* l'albero incarna la metafora del carattere sardo; insondabile e taciturno, difficilmente gestibile nell'indagine del crimine: «La vostra tattica è sempre la stessa: il silenzio. Siete come alberi, come rocce. Non si sa mai quello che pensate, quello che sapete. Abbiamo interrogato venti persone, stasera. Niente!»²⁸.

In una medesima chiave metaforica il vocio sulla piazza viene paragonato nella *Giustizia* allo stormire di un bosco²⁹. Un parallelismo, questo, che appartiene alla

²⁴ G. Dessì, *Cacciatore distratto*, in *La sposa in città* cit., p. 132.

²⁵ G. Dessì, *Caccia alle tortore*, in *La ballerina di carta* cit., p. 105.

²⁶ G. Dessì, *La Giustizia*, in *Racconti drammatici*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 23.

²⁷ Ivi, p. 24.

²⁸ Ivi, p. 107.

²⁹ Dessì adopera questa similitudine in modo contrario in *Paese d'ombre*, laddove Angelo Uras percepisce lo stormire del bosco come il brusio ansioso di una folla.

parte didascalica del testo teatrale e dunque, secondo l'autore, escluso dalla rappresentazione, seppur indicativo per la recitazione. Gli attori sono invitati a imitare, con le loro inflessioni, il fruscio di foglie e arbusti: «Si ode un lontano brusio, come lo stormire di un bosco. Ogni tanto voci, imprecazioni, ordini. È un clamore di folla»³⁰.

In *Qui non c'è guerra* la proprietà Olaspri, contesa tra gli Scarbo e i Deluna, segna un'altra zona d'intersezione tra produzione romanzesca e teatrale in Dessì:

Timoteo Deluna diventerà lui il padrone. (Accenna con un gesto circolare alla stanza, alla casa intorno a sé.) Non solo della casa e di tutto ciò che c'è nella casa, ma anche della terra che rimane. Olaspri se lo è già preso. Dodicimila piante d'olivo: quattromila mandorli: pascoli, terre da semina, boschi...³¹

L'uomo al punto rappresenta una variante innovativa della tematica; ci troviamo al cospetto dell'epifania di una di zizzola, pianta che provoca insana idiosincrasia nello psichicamente instabile Oreste:

Andava dritto a quell'albero lì... Lo vede quell'albero di zizzole?... Non lo poteva soffrire. Ci piantava dei chiodi lunghi così, che sembravano quelli del Crocifisso. Da dove li prendeva, quei chiodi, non lo so. Non sono mica in vendita. Chi sa dove li trovava! Si è mai visto un cristiano che odia un albero?³²

Il tronco tormentato da Oreste con chiodi allude a Gesù spirante. Un accostamento non casuale con la figura del Salvatore³³ che viene confermato, a maggior ragione, dal significato simbolico di questo arbusto: la *Zizyphus spina-christi* è una delle due piante che furono usate per preparare la corona di spine di Cristo. Dessì rovescia la leggenda cristiana: il giuggiolo, per nemesi, si trasforma da oggetto a soggetto di martirio:

Voleva vederlo secco. Ecco, guarda qui: ci sono ancora i segni. Perché io, appena lui se ne andava, prendevo le tanaglie e li levavo. Ma non era facile! Molti si sono spezzati e sono rimasti dentro il legno. Un albero pieno di chiodi! Un giorno o l'altro farà chiodi, invece di zizzole!³⁴

I segni delle torture rimaste sulla corteccia riproducono, come un mistico calco, l'immagine delle stigmate. Come rinasce Cristo, così la zizzola rinnova la sua chioma offrendo la *chance* di un ristoro ombroso ai viandanti:

³⁰ G. Dessì, *La Giustizia* cit., p. 149.

³¹ G. Dessì, *Qui non c'è guerra*, in *Racconti drammatici* cit., p. 260.

³² G. Dessì, *L'uomo al punto* [1961], in *La trincea e altri scritti per la scena*, a cura di Nicola Turi, Nuoro, Ilisso, 2012, p. 178.

³³ Nello stesso modo si possono leggere la simbologia dell'elce irrorato dal sangue di Don Francesco Fulgheri in *Paese d'ombre* e la fede/convinzione di Angelo di una sua reincarnazione ottenibile trapiantando l'elce.

³⁴ G. Dessì, *L'uomo al punto* cit., p. 178.

Bello, vero? Una volta è stato per morire. Si è ammalato. Gliene aveva piantati tanti. Le foglie, tutte gialle, da questa parte. Invece poi riuscì a farcela, mise le foglie nuove. Fa ombra, d'estate; fa comodo avercelo vicino a casa, un albero così. E lui no, invece! Voleva farlo morire!³⁵

Una drammaturgia che, alla volontà di eliminare l'albero, fa seguire, echeggiando le gesta di Giuda, un mancato suicidio; Oreste, in un impulso autodistruttivo, s'incide le vene dei polsi:

Quando me lo sono visto arrivare, l'altro giorno, con lo stesso cavallo di allora – quel povero cavallo vecchio, che non sta in piedi, tutto pieno di croste e di mosche! – ho avuto paura per l'albero. Questo qui, ho detto, è tornato coi chiodi! Erano passati tanti anni... Invece all'albero, questa volta, non si è nemmeno avvicinato, e ha fatto quell'altro bel lavoro!³⁶.

Un'altra crocifissione, stavolta di un cadavere su una pianta viva e vegeta, cruda appare nella scena incipitaria di *Eleonora d'Arborea*; il Giudice viene inchiodato a un albero. Una notizia confermata a più riprese: «E là lo hanno inchiodato a un albero. // Vigliacchi! // Nessuno lo ha difeso. // Ed è ancora là, appeso, come il Cristo del Duomo»³⁷.

Il parallelismo tra uomo e albero nella *Giustizia* assume un'altra cifra in *Eleonora d'Arborea*; la radicazione definitiva della pianta nel medesimo terreno è agli antipodi dell'umano rappresentando l'esatto opposto dell'*animus* odeporico dell'uomo:

Gli uomini sono nati per viaggiare. Che siamo, alberi?... alberi abbarbicati alla terra? (*Una pausa.*) Io per sette anni sono stato come un albero, piantato lì, sempre nello stesso posto. E sempre davanti agli occhi le stesse facce, le stesse muraglie, le stesse colline spelacchiate, rognose. Brutta città, Cagliari! (*Cambiando tono, quasi scherzoso.*) Fino alle Indie, voglio arrivare!³⁸

Dalla funzione metaforica si passa all'utilitaria: l'albero si rende nascondiglio delle sentinelle e dei guerrieri³⁹ o si trasforma in un attaccapanni per gli sfollati a causa della peste⁴⁰.

³⁵ Ivi, pp. 178-179.

³⁶ Ivi, p. 179.

³⁷ G. Dessì, *Eleonora D'Arborea* [1964], a cura di Nicola Turi, Nuoro, Ilisso, 2010, p. 40, e ancora p. 41: «Nessuno lo ha staccato dall'albero. // Vergogna!», pp. 41-42: «E ora è lì, fuori Porta a Mare, appeso a un albero! // Sporco di sangue e di terra come una carogna! // Il Giudice di Arborea!», p. 90: «Lo avevano crivellato di colpi, strascinato per la città. Lo avevano appeso a un albero!».

³⁸ Ivi, p. 122.

³⁹ Ivi, p. 100: «Noi eravamo proprio sui rami degli alberi, in mezzo ai rami e alle foglie, come tre gazze. Di là tiravamo, con le balestre».

⁴⁰ Ivi, p. 151: «Alla desolazione della guerra si è aggiunta la desolazione della peste. Gruppi di uomini, donne, vecchi, bambini. Molti giacciono prostrati, altri stanno su giacigli di paglia, seduti

3. Romanzi

Il 2 gennaio del 1953 sulle pagine del suo diario, Dessì riflettendo sul genere del romanzo arriva a paragonarlo a un albero. E proprio da questa comparazione voglio avviare il terzo e ultimo percorso di questa disamina:

Un romanzo. Come un albero, può essere visto da ogni lato, ci sono teoricamente, infiniti punti di vista intorno alla sua essenza, che continua a esprimersi, attraverso questi infiniti punti di vista, parzialmente. In questo senso il lettore collabora con l'autore. In quanto il romanzo non finisce mai di esprimere la sua essenza, di rivelarla. Penso proprio a un albero che stormisce al vento⁴¹.

Il primo romanzo-albero che «stormisce al vento», Dessì lo compita quasi tre lustri prima della sopraindicata nota diaristica. Ho esordito con il racconto *Eucalipti* e proseguo quindi, come una chiusura del cerchio, con gli eucalipti⁴² di *San Silvano*. Le chiome mosse dal vento evocano alla madre di Elisa, Giulio e Pinocchio i suoni delle onde marine. La mancata condivisione dell'affetto verso tali alberi erge un muro invalicabile e definitivo di incomprensione e di assenza di affinità elettive tra Elisa e suo marito. La perdita degli eucalipti equivarrebbe *ipso facto* all'oblio del passato materno e dunque del fondamento del sé:

Nei primi tempi anzi Vincenzo aveva chiesto a Elisa se poteva far tagliare gli eucalipti; ma essendosi subito accorto di aver toccato un tasto falso, aveva aggiunto: «Lo facevo per evitare il rumore di quelle piante quando fa vento. E a San Silvano ci tira!». Elisa era rimasta doppiamente addolorata perché Vincenzo s'era dimenticato di ciò che lei gli aveva detto di quegli alberi. Quando tira il vento e dalla pineta si leva un muggito lungo, simile a quello che fa il mare, gli eucalipti stormiscono sul nostro tetto con un frastuono di onde che si rompano sulla scogliera. Questo piaceva alla mamma, ricordandole, negli ultimi anni, paesi dove aveva vissuto giorni così diversi da quelli bui di San Silvano, e le faceva sperare di ritornarci⁴³.

I paesaggi nel tratto stradale tra Pontario e San Silvano sono ricostruiti, attraverso i colori, le forme e le distanze. Appaiono «un ciuffo di canne in riva a un fosso, verdissime, che s'indovinano tenere e acquose»⁴⁴, «gli ulivi potati con

per terra. Chi smania, chi si lamenta, chi giace inerte, forse già morto. In fondo, tra due alberi, panni stesi».

⁴¹ G. Dessì, *Diari 1952-1962*, trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2011, p. 111.

⁴² La definizione della Sardegna come «isola degli eucalipti», perfettamente e per combinazione intonata con lo spirito di Dessì, appare nell'appena uscito Tiziano Fratus, *L'Italia è un bosco. Storie di grandi alberi con radici e qualche fronda*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 132.

⁴³ G. Dessì, *San Silvano* cit., p. 85.

⁴⁴ Ivi, p. 64.

le foglie di un verde pallido, sulla via di farsi grigie e con i tronchi affondati per metà nel grano, che è folto come cresce solo nelle terre fecondate dal fuoco»⁴⁵ e «un vasto campo di asfodeli su cui è gettata una immensa rete di fili di ragno sottili e brillanti per la nebbia non del tutto sciolta in quel punto»⁴⁶. Le piante si fanno *memento* e mnestica eco d'infanzia che rimbomba attraverso «querce, pini, ginepri o le enormi margherite che s'aprono sugli alti rami o gli ireos o i dondiego carichi di calici sgargianti e di bacche nere»⁴⁷. L'immaginazione feconda di Pinocchio bambino crea dal nulla un popolo fantastico, che abita tra la campagna di San Silvano e il monte Arcuentu, chiamato *Le Genti* davanti gli estranei e gli *Uomini del bosco* nell'intimo del proprio pensiero⁴⁸.

Sulla falsariga della tradizione fiabesca la foresta incantata in *Storia del principe Lui* protegge il nascondiglio trasformato nel nido d'amore del sovrano e della sua amata Cecilia. Isolarsi in mezzo alla natura, dimenticando gli obblighi e le responsabilità regali seguendo l'esempio del saggio nonno re Dan, coincide con la scoperta della massima felicità e armonia che può raggiungere un uomo. Similmente, il medico Urbano Castai nel *Disertore* abbandona ogni prospettiva di una brillante carriera universitaria dedicandosi, di punto in bianco e sorprendentemente, all'innesto di olivastri.

Nel *Disertore* si consolida la presenza protettiva e materna dei boschi. Dopo aver abbandonato le trincee del Carso, Saverio, con l'animo e il corpo infermo, trova il suo ultimo rifugio e la quiete nel vecchio ovile nella foresta natia presso Cuadu:

Certo non immaginava, in quel momento, che il figlio era vivo, veramente vivo, come don Pietro, senza crederci, le aveva detto. Non immaginava che, proprio allora, in quel momento era in viaggio, tra mille difficoltà e pericoli, e stava cercando di tornare a Cuadu, a nascondersi nei boschi, che conosceva albero per albero, forra per forra, a Baddimanna, dove, fino a due anni prima, aveva portato al pascolo le capre ogni notte⁴⁹.

Le piante, viste con gli occhi d'un bambino come amiche e coetanee, diventano una misura temporale e spaziale nell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*⁵⁰ perfettamente convergente con l'albero che è «carico di tempo astro-

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 65.

⁴⁸ Ivi, p. 66.

⁴⁹ G. Dessí, *Il disertore* [1961], Milano, Feltrinelli, 1962, p. 35.

⁵⁰ G. Dessí, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* cit., pp. 113-114: «Eppure qui lui si sente della loro stessa età, e questa età, questa lunga prospettiva di tempo è concreta come l'aspetto degli alberi e della montagna. È come la distanza che sta tra gli alberi e lui: cinquecento, mille metri».

nomico, di tempo vegetale, di tempo umano»⁵¹, come annota Dessì nel saggio *Nostalgia di Cagliari*.

Lo scrittore assegna alla natura la facoltà prodigiosa di guarire le malattie e risanare. La proustiana sfiducia nei medici e nella medicina⁵² porta il malato, nelle sue opere, a ricorrere alla forza taumaturgica della natura. Per entrare più profondamente addentro al pensiero dessiano in merito, occorre definire meglio il ruolo delle risorse naturali per i suoi malati di carta. Chiariamo subito che non siamo nel contesto di ricette miracolose della medicina alternativa che promettono la guarigione, ma ci troviamo, in questo caso, al cospetto di un'intuizione di gusto edonista-fatalistico, d'un principio vitale che genera e riprende a sé ogni creatura vivente. Così in *Michele Boschino* si rileva l'attaccamento *in extremis* al mondo naturale e alla vita agreste. La malattia mai diagnosticata di Giuseppe Boschino può essere curata, secondo la convinzione dello stesso malato, solo con le qualità salvifiche dell'aria di campagna, più efficaci e risanatorie di qualsiasi farmaco. La certezza del beneficio ricevuto viene dimostrata sia sul piano onirico che reale:

Michele non lo aveva mai visto così allegro. Ma quando fu poi nell'orto, fu preso da una grande stanchezza. Si sdraiò all'ombra del pergolato, accanto alla vasca con la testa sul basto del mulo e si addormentò beatamente allo scroscio del ritrecine [...]. Alla fine, [Michele] impensierito di quel sonno, lo svegliò. Il vecchio disse che gli pareva di scendere tra le rive boschive di un fiume, lungo il filo della corrente, ma camminava sull'acqua come su una strada, e udiva tra gli alberi della riva voci di uomini⁵³.

L'ambiente rurale è carico di qualità sinestetiche: Giuseppe vede e assaggia i frutti del suo podere e nel medesimo tempo gode e riascolta i suoni e le risonanze a esso legati. In perfetta simmetria, colpito tanti anni dopo dall'identica malattia al fegato che ha portato alla tomba suo padre, Michele inconsciamente, in una coazione a ripetere esistenziale, ne imita le gesta, continuando il piccolo commercio di frutta, nonostante la prescrizione del medico a non alzarsi dal letto.

Pure Sofia Curreli in *Paese d'ombre*, afflitta da un tumore al fegato, avverte il richiamo calamitoso e attrattivo dei rimedi naturali che non risanano, ma tranquillizzano e acquietano il corpo e l'anima a mo' di un effetto placebo vegetale distraendo la mente da possibili pensieri ossessivi:

Una volta Angelo se la portò ad Aletzi. Sofia rimase incantata. Lei che, da contadina qual era, non aveva mai apprezzato le bellezze della natura, di fronte

⁵¹ *Nostalgia di Cagliari*, in G. Dessì, *Un pezzo di luna, Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Edizioni della Torre, 2006, p. 78.

⁵² Mi permetto di rimandare al mio intervento *Les mots sur les maux. Proust/Dessì – con(di)vergenze di linee prospettiche*, in *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 396.

⁵³ G. Dessì, *Michele Boschino* [1942], Nuoro, Ilisso, 2002, p. 56.

alla doppia vallata piena di alberi e di acque, non poté trattenere il proprio entusiasmo. // Queste gite in campagna le giovavano più di qualsiasi medicina perché la distraevano dal pensiero fisso del male e la riportavano al tempo della giovinezza⁵⁴.

Sofia s'immerge lucrezianamente nella natura, risorsa di benessere; sceglie e seleziona, senza alcuna indicazione del medico, erbe che la aiutino a lenire e sopportare gli atroci dolori provocati dal male:

non appena poteva, se ne andava in cerca di cardi o altre erbe “buone da mangiare”. Ne faceva un mazzetto e le conservava per la colazione, oppure tirava fuori il coltellino che portava sempre con sé per antica abitudine, le mondava via via che le coglieva e le mangiava senza sale [...]. // «Un giorno o l'altro vi avvelenerete, con quelle erbe, mammai.» // «Sono queste che mi guariscono» asseriva lei convinta [...]. // Don Tommaso veniva ogni tanto a visitare Sofia, anche senza esser chiamato, e con soddisfazione notava che, se non c'erano stati miglioramenti, il male non aveva nemmeno progredito. Il dolori c'erano sempre ma l'ammalata li sopportava senza nemmeno abusare del laudano che le aveva ordinato⁵⁵.

All'effetto del ristoro, della quiete e del benessere – vere liberalità della natura – va sommato un plusvalore dialettico: il sognare e il conversare/argomentare attorno ad essa. Un'onirica premonizione di Sofia diventa foriera d'ansia e di allarme per un'eventuale e malaugurata perdita della proprietà Aletzi, insostituibile polmone verde. La semplice promessa di Angelo fatta alla mamma malata di mantenere il podere per trasformarlo in una tenuta d'olivi e di piantarci tanti mandorli, pioppi e eucalipti⁵⁶ aiuta entrambi a sciogliere e ad ammorbidire «l'incubo ormai quotidiano della morte⁵⁷».

Sulle pagine di *San Silvano*⁵⁸ e di *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, Dessí evoca/paventa la distruzione dei boschi di Parte d'Ispi ad opera dei carbonai toscani⁵⁹. Gli alberi in Sardegna non solo vengono abbattuti dall'uomo, ma periscono, per soprammercato, a causa di devastanti incendi, di solito colposi⁶⁰.

⁵⁴ G. Dessí, *Paese d'ombre* [1972], Milano, Mondadori, 1989, p. 245.

⁵⁵ Ivi, p. 246.

⁵⁶ Ivi, p. 254.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ G. Dessí, *San Silvano* cit., p. 115: «Qui a San Silvano dicevano che i Toscani rovinavano le foreste; e non avevano tutti i torti, a dir la verità».

⁵⁹ G. Dessí, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* cit., p. 80: «Il bosco finiva cento metri più sopra, con un taglio netto, ed era silenzioso, compatto. Fin là era arrivata l'ascia dei carbonai toscani, mezzo secolo prima, quando Raimondo Scarbo li aveva fermati».

⁶⁰ Ivi, 128: «Di olivi, nella tenuta ce n'erano più di diecimila, oltre ai mandorli, oltre al bosco, oltre ai pioppi e agli eucalipti lungo il fiume, e nell'incendio ne erano andati soltanto cinquecento. Troppo pochi. Loro si accanivano a spegnere, diceva il raccontatore, ci mettevano

In *Paese d'ombre* (non a caso definito da Antonio De Lorenzi romanzo 'ecologico') la posizione *engagée* dello scrittore è evidente e scontata nella dura lotta della popolazione locale – che ha per portavoce Angelo Uras – avverso il disboscamento e l'annientamento del patrimonio forestale della regione sarda eseguito dalla Società mineraria toscana: «Ancora combustibile, ancora alberi tagliati, bruciati. Angelo ebbe un tuffo al cuore, come se si trattasse di bruciare uomini. Amava troppo gli alberi per rassegnarsi...»⁶¹.

L'introduzione nella flora natia di pini, 'alberi nuovi' per rimediare al danno, segna un cambio di passo e di mentalità dei sansilvanesi che inizialmente accettavano e gradivano solo piante da frutto⁶². Quando s'inizia a riflettere sul peso specifico della botanica nei testi di Dessì, vengono subito in mente *San Silvano* e *Paese d'ombre* che contengono lunghi passaggi ambientali e si prestano a un'ampia indagine basata sul *close reading*. Ho evitato questa *lectio faciliior*, preferendo, nell'abbrivio del mio saggio, i racconti ed evocando solo nella parte finale i due romanzi 'ecologici' per eccellenza.

Mi piace concludere questa ricerca con una lettera che lo scrittore invia ad Anna Dolfi il 30 luglio 1974. Attingendo ad Heine, lettore di Spinoza, Dessì tenta di avvicinare i due, per lui imprescindibili, cosmì, quello della filosofia e l'universo verde:

Io sto cercando di lavorare, e lavoro anche, ma raccontare come ho letto Spinoza è assai più difficile che leggerlo. Quando, adolescente, cominciai l'ardua lettura nella pineta di Villacidro ero tutto preso e come drogato dalle parole dei *Reisebilder* di Heine, dove parla appunto dell'*Ethica* paragonando i pensieri del filosofo a grandi alberi che affondano le radici profonde nella terra e levano alti i rami fronzuti stormendo al vento⁶³.

Riprendendo l'adagio di Heine, metto il punto dopo aver definito l'opera di Dessì «*ein Wald von himmelhohen Gedanken*».

l'anima, ma perché lo facevano, se in fondo al cuore erano contenti, com'era contento lui, di vedere i vecchi olivi avvampare come forcate di fieno? Avrebbe voluto vederne bruciare molti di più, perché diecimila olivi sono troppi per un uomo solo».

⁶¹ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 81. Il paragone dell'albero e della persona cara è ribadito dalla figura di Sofia che piange per il probabile abbattimento degli oliveti a Balanotti come fosse morto qualcuno: «Sofia andò a rifugiarsi da comare Verdiana. Piangeva come se fosse morto qualcuno; piangeva su Balanotti, sugli alberi di Balanotti» (ivi, p. 84).

⁶² G. Marci, *Geografie letterarie: da San Silvano a Norbio* cit., p. 15: «La grande impresa amministrativa del nonno Uras, che proponeva di impiantare una pineta ai piedi di Monte Or e dell'Arcuentu, si era realizzata come un processo pedagogico capace di modificare la mentalità contadina incline a negare valore agli "alberi che non danno frutto"».

⁶³ Anna Dolfi, *Un romanzo interrotto*, in G. Dessì, *La scelta* [1978], a cura di A. Dolfi, postfazione di Claudio Varese, Nuoro, Illisso, 2009, p. 24. Sulla stessa pagina Anna Dolfi precisa che per la citazione da Heine in un rimando in fondo alla pagina Dessì correggeva l'errato riferimento ai *Reisebilder*, alludendo invece esplicitamente alla Germania: «*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*».

LA DOLLE DI ZANZOTTO TRA PROFEZIA E METAMORFOSI

Francesco Vasarri

L'intera natura, da ultimo, si esprime in un vocabolo unico:
“natura”, appunto.

Andrea Zanzotto¹

1. Premessa. Zanzotto, ecologia, engagement

È lo stesso Zanzotto² a indicare, in un fondamentale documento di fine millennio³, i tempi e i modi per cui la natura tematizzata nella propria opera, inizial-

¹ Luciano Cecchinell (a cura di), *La dama bizzarra, i nuovi paesaggi e altre cose. Intervista ad Andrea Zanzotto*, in *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini* [numero interamente dedicato a Zanzotto di], «Autografo», XIX, 46, 2011, [pp. 191-196], p. 191.

² Il lavoro sui testi di Andrea Zanzotto è condotto, fino a *Meteo*, su Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999 (al volume ci si riferirà, d'ora in poi, con la sigla PPS), mentre per le raccolte successive si utilizza Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, «Oscar poesia», 2010 (da qui in avanti TP). Si utilizzano, per citare tutte le opere di Zanzotto fino al 1999, le abbreviazioni in uso in PPS (vedi Stefano Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie*, PPS, p. 1380), seguite da numero di pagina. Le opere successive, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, sono abbreviate in Svr e Cng, uniformandosi a Paolo Steffan, *Un «giardino di crode disperse». Uno studio di «Addio a Ligonàs» di Andrea Zanzotto*, prefazione di Ricciarda Ricorda, Roma, Aracne, 2012, p. 17, cui ci si conforma anche nelle citazioni degli apparati del «Meridiano», indicati con il nome puntato e il cognome dell'autore, seguito dalla sigla PPS e dalla numerazione di pagina (formula già parzialmente in uso in Francesco Carbognin, *L'altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, con una poesia inedita e un saggio 'disperso' di Andrea Zanzotto, Varese, Nem, 2007). Eventuali abbreviazioni escluse da questa avvertenza saranno di volta in volta segnalate in nota, di seguito alla prima citazione estesa.

³ «Già dagli inizi, infatti, ho parlato del luogo nel quale vivevo e dell'orizzonte quotidiano della mia esperienza [...] e, se mi è capitato ben presto di sottolineare una pari minaccia sovrastante il luogo e la lingua, devo però precisare che solo con il procedere degli anni Settanta e particolarmente dopo la metà degli anni Ottanta questa minaccia si è trasformata in reale devastazione. [...] Uso la parola devastazione perché si ha una proliferazione-metastasi di sopravvivenze distorte, di sincronie e acronie velenose, di rovesciamenti di senso pur rimanendo identico il segno, ed è stato, per altro, proprio sul finire degli anni Ottanta che si è palesata la corruzione.

mente inscritta sotto «un cielo azzurro e prossimo»⁴ tra le «accecanti ricchezze»⁵ di un paesaggio «verde acume del mondo»⁶, si sia poi sempre più definita, con disperata lucidità, in senso ambientalista ed ecologico⁷. A motivare una simile scelta (o forse involontaria, quasi obbligata ‘conclusione di *engagement*’⁸) è stato, come è ben noto, il presentarsi sempre più irrefrenabile di una distonia storica nel rapporto tra l’uomo e l’ambiente: crisi che la poesia, «specchio della realtà e insieme [...] sua componente “in eruzione”»⁹ connessa «ai più misteriosi bioritmi»¹⁰, non poteva non introiettare dentro di sé in una forma appena traslata di *struggle for life*. Sono moltissimi, allora, i riferimenti testuali che potrebbero, dal verso al saggio, dall’intervista al racconto, condurre verso un’accurata e storicizzata (ma meglio sarebbe dire ‘biografizzata’) ricognizione dei legami di Zanzotto con le recenti proposte e metodologie dell’*ecocriticism*, in parte già prospettabili anche solo scorrendo i vari contributi critici che inquadrano, in modo più o meno collaterale, il versante ecologico dell’opera¹¹ o la stessa preminen-

In precedenza, nonostante i gravi episodi denunciati, o sospettati, c’era ancora la scia lunga delle speranze del dopoguerra, alimentata dalla fiducia nello sviluppo economico [...]: ma è proprio nel corso della seconda metà degli anni Settanta coi terrorismi e poi a valanga negli anni Ottanta che si produce il senso di una perdita di stato, una cadaverizzazione della nostra storia, con tutta la relativa presenza più o meno verminosa di vitalità concentrate su una o l’altra parte del cadavere. Anche la lingua, a sua volta, ne è ovviamente scossa, terremotata e in essa la letteratura» (*Tra passato prossimo e presente remoto* [1999], PC, [pp. 1366-1377], p. 1366-1367).

⁴ *Le case che camminano sulle acque*, DP, p. 61.

⁵ *Tu sei, mi trascura*, DP, p. 63.

⁶ *Ormai*, DP, p. 46. Si noti l’ambigua qualifica di questo «verde», che è *zenit* del paesaggio poetico e referenziale, in senso pre-luziano, ma pare anche alludere a una misteriosa e suprema qualità cognitiva della vegetazione, quasi questa fosse l’anima, o il punto di maggiore emergenza, di una sorta di intelletto globale del pianeta. «Acume» è infatti termine che ricorre, a quest’altezza, per alludere alla perfezione delle strutture naturali e alla «sapienza» dell’*ethos* che le rende possibili: gli alveari delle «api» sono definiti «castelli di acume» (*Lacqua di Dolle*, DP, p. 82).

⁷ Si vedano, in questo senso, le interviste d’autore che connotano ecologicamente i testi in *progress di Meteo*, segnalate nell’ottimo Michele Bordin, *Postumi del paesaggio. Lettura di «Meteo» di Andrea Zanzotto*, in «Quaderni Veneti», 24, dicembre 1996, [125-160], p. 126, n. 6.

⁸ Giocando non casualmente con il titolo del noto intervento di Pasolini sul primo Zanzotto, *Principio di un engagement* [1957], in *Passione e ideologia (1948-1958)* [1960], Milano, Garzanti, 1977, pp. 460-462.

⁹ *Il mestiere di poeta* [1965], PC, [pp. 1119-1134], p. 1134.

¹⁰ *Poesia e televisione* [1989], PC, [pp. 1320-1331], p. 1326.

¹¹ La bibliografia a seguire non ha alcuna ambizione di esaustività, visti anche gli ambigui gradi di separazione che possono stendersi tra il tema della natura *tout court* e motivi più marcatamente ecologici, a volte difficilmente tracciabili sia nella letteratura primaria che in quella riflessa. Si vedano almeno: Fernando Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, PPS, pp. LI-XCIV; M. Bordin, *Postumi del paesaggio. Lettura di «Meteo» di Andrea Zanzotto* cit.; Clelia Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in Francesco Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 203-221; Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, Premessa di Francesco Zambon, Firenze, Olschki, 2008; Marzio Breda, *Introduzione*, in Andrea Zanzotto, *In questo progresso scorso. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009; Federica Santini, *Da «Pasque» a «Meteo»: intersezioni di soggetto, linguaggio e paesaggio nei versi di Andrea Zanzotto*, in «Italian Culture», XXIX, 1,

za della figura di Zanzotto come ambientalista di spicco nel Novecento poetico italiano¹². In queste pagine si seguono, nell'impossibilità di arrivare a un 'consuntivo'¹³, le alterne apparizioni poetiche del microterritorio rurale di Dolle, da cui emerge, tra metamorfosi e profezia, l'attenzione di Zanzotto ad alcuni temi centrali per le filosofie dell'ambiente¹⁴, come il benessere di animali e vegetali o gli effetti della tecnicizzazione e globalizzazione sull'agricoltura. L'intento non è, ovviamente, quello di 'chiudere' il pensiero e la poesia di Zanzotto nei contorni di una o più ideologie, quanto semmai di attestarne la lungimiranza, in un percorso di denuncia ambientale che ha condiviso con la riflessione ecologica, pur tra contraccolpi e smentite, un continuo scambio di saperi, dubbi, aporie, coincidenze singolari. D'altronde, anche se a tratti e in maniera tutt'altro che rettilinea, Zanzotto aveva più volte riconosciuto alla poesia una «velleità di salvarsi salvando, e viceversa»¹⁵, una possibilità, per quanto non immediata, di intervento sul mondo¹⁶, uno statuto di «segnale di avvertimento, nei confronti

march 2011, pp. 18-36; S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, TP, [pp. VII-LXXXV], pp. LIX-LXXXVI; S. Dal Bianco, *La «religio» di Zanzotto tra scienza e poesia*, in Maria Grazia Beverini Del Santo-Marco Marchi (a cura di), *Per Andrea Zanzotto*, Atti del Convegno, Firenze, 29 novembre 2011, Firenze, Polistampa, 2012, pp. 7-21; P. Steffan, *Un «giardino di croce disperse». Uno studio di «Addio a Ligonàs» di Andrea Zanzotto* cit.; Matteo Giancotti, *Radici, eradicazioni*, in Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 5-26 (d'ora in poi citato con la sigla LP).

¹² Qualifica più volte attribuita, ad esempio, nelle note biografiche su Zanzotto apparse negli ultimissimi anni. Si legga, per un solo ma significativo esempio, la *Nota biobibliografica* in *Il mio Campana*, a cura di Francesco Carbognin, con prefazione di Giuseppe Matulli e uno scritto di Niva Lorenzini, Bologna, Clueb, 2011, [pp. 39-42], pp. 41-42: «Andrea Zanzotto, “il più importante poeta italiano dopo Montale” (Contini), è anche il primo poeta italiano impegnato nella difesa in prima linea del paesaggio, nella tutela di ambiti di particolare interesse ambientale (quali le zone dei Palù) e storico-culturale (dialetti e tradizioni locali) a rischio di estinzione: un impegno (testimoniato dall'intera opera poetica, cui fa da sfondo il paesaggio naturale e culturale veneto), a tutt'oggi strenuamente perseguito, tanto attraverso le apparizioni radiofoniche e televisive [...], quanto in documentari e in video ritratti diretti da registi di fama internazionale [...] e nelle numerose videointerviste rilasciate in occasione di eventi a lui dedicati [...]. Tale impegno si riscontra, con particolare evidenza, negli *scritti di critica militante* pubblicati negli ultimi anni, apparsi in riviste letterarie, nei più importanti quotidiani nazionali [corsivi miei]». Marzio Breda faceva addirittura notare come, probabilmente su scala locale, Zanzotto fosse «divenuto un riferimento degli ambientalisti» (M. Breda, *Introduzione* cit., p. 12).

¹³ Già per Zanzotto inscindibile dall'idea della 'prospezione' anche minima, come si evince dal titolo d'autore (*Prospezioni e consuntivi*) apposto alla raccolta di saggi di poetica presente nel «Meridiano». Per una breve analisi lessicale del paratesto si veda Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto: geiger nell'erba, in Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, [pp. 165-187], p. 170.

¹⁴ Rifacendomi al titolo (che necessariamente declina al plurale il proprio oggetto) dell'ottimo manuale Serenella Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2008, implicito e costante riferimento nella stesura di questo saggio.

¹⁵ *Parole, comportamenti, gruppi* [1974], PC, [pp. 1191-1199], p. 1192.

¹⁶ «Il poeta suscita, piuttosto, dubbi salutari, segnala terreni scivolosi. 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» (*Intervento* [1981], PC, [pp. 1252-1287], p. 1282).

di una realtà che va sempre più scomparendo nella sua fuga in avanti»¹⁷. Anzi, la ben nota dicotomia tra potere politico e parola poetica (nutrita, epoca dopo epoca, di connivenze e rifiuti), sembra per Zanzotto potersi risolvere nella contemporaneità solo attraverso una lode della natura¹⁸ che sottenda, quasi implicitamente, l'irriducibile impegno della salvaguardia ambientale:

Il poeta è qui «dentro» la realtà, ma ne è «esiliato» per quanto riguarda il potere, anche eventualmente dentro il potere stesso, qualora faccia parte di un'etnia o di un partito che lo detengono. Si tratta però di una contrapposizione che deve avere una forza liberante: non sono mai stato d'accordo con Brecht là dove, in una sua poesia, lamenta che i suoi siano tempi in cui ci si sente colpevoli anche a parlare di un albero in fiore, perché fin che ci sono tiranni non si può fare nemmeno questo. Credo che ciò non sia vero: nessun tiranno riuscirà mai a ridurre alla propria volontà chi crede davvero in un modo «lontano» e «radicale» negli alberi in fiore, anzi, il tiranno non può che sentire una minaccia nella «lode» per gli alberi in fiore e il profondo luogo di libertà dal quale proviene¹⁹.

Difficile chiarire se questa presa di parola debba farsi stimolo immediato a un'azione diretta, o se l'azione stessa consista di per sé in un'inderogabile rinuncia al silenzio²⁰: fatto sta che si delinea molto chiaramente, in questo passaggio, la necessità di un'«ecologia dell'etica»²¹, prima ancora che di un'etica per l'e-

¹⁷ *Tra passato prossimo e presente remoto* cit., p. 1369.

¹⁸ Lode ovviamente implicata, in senso fondativo, nei meccanismi impliciti alla poesia: «Sentivo che promanava, quasi, da una foglia, da un albero, da un fiore, da un paesaggio, da un volto umano, da una presenza qualsiasi e più tardi anche da un libro, una corrente di energia, un sentimento di corrispondenza da me attesa; c'era una specie di circolazione tra la mia interiorità e questo mondo esterno tutto fatto di "punti roventi", vette o pozzi, preminenze in ogni caso. Di là sono venuti per me i fantasmi più insistenti che mi hanno spinto in direzione della poesia. E a questo punto devo ribadire che a mio parere la poesia è, prima di tutto, un incoercibile desiderio di lodare la realtà, di lodare il mondo "in quanto esiste". La poesia è una specie di elogio della vita in quanto tale proprio perché è la vita stessa che parla di sé (in qualche modo) ad un orecchio che la intenda (in qualche modo); parla a suo modo, forse in modo sbagliato; ma comunque la vita, la realtà "crescono" nella lode, insieme generandola e come aspettandola» (*Autoritratto* [1977], PC, [pp. 1205-1210], p. 1206).

¹⁹ *Tra passato prossimo e presente remoto* cit., p. 1368. Ma si veda anche, per ricordare la complessa e mai pacificata contraddittorietà del pensiero zanzottiano, la retroattiva sfiducia nelle discorsività che compare nel proseguo del saggio: «Ormai si ha quasi la sensazione che al solo muoversi, al solo presumere di poter "indicare" qualcosa o testimoniare dell'esistenza anche di un sasso, di una pianta, di una nube, di un amore (?), di un *Witz*, non se ne esprimano che fetidi doppi» (ivi, p. 1373).

²⁰ Continuando a lavorare su quelle opposizioni tra voce e mutismo che tanto erano state cogenti fin dal secondo dopoguerra: «Dicevo, così come diceva Adorno: se è vero che dopo Auschwitz e Hiroshima non si può più scrivere versi – e questo bisognava appunto darlo come vero –, allo stesso modo bisogna avere coscienza che solo facendo riapparire la poesia come una libertà in grado di emergere a dispetto di ogni previsione, qualcosa di buono potrà forse nascere» (*In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 52).

²¹ In controcanto e in accordo a quella «precorritrice "ecologia della mente"» che Dal Bianco

cologia. Ed è quantomeno interessante, in un clima di convergenze fondanti e al tempo stesso sempre provvisorie, notare come su una simile presa di distanza dall'*An die Nachgeborenen* di Brecht si sia concluso anche, una decina d'anni dopo, il bel volume sulle *Filosofie dell'ambiente* di Serenella Iovino, forse la più consapevole e lucida tra le voci dell'*ecocriticism* italiano²².

2. Profezie e diacronie di Dolle

Una riflessione sul benessere del pianeta Terra può scaturire dal più marginale, a volte dal minore dei suoi territori, a patto che chi la esprime abbia avuto modo, nel tempo, di partecipare direttamente alla sua storia, registrando la continua serie degli scambi interscambi tra l'ambiente e l'uomo²³ fino a «farsene carico, dar credito / a un possibile universale spartito»²⁴. Una simile prospettiva, che ha sempre legato, come sappiamo, la poesia di Zanzotto agli elementi minimi e quasi invisibili della sua *heimat* provinciale²⁵, nutrivà, all'incirca negli

rilevava nell'«ecologia *ante litteram*» di cui Zanzotto si era fatto «portavoce» «fin dagli anni Cinquanta» (S. Dal Bianco, *La «religio» di Zanzotto tra scienza e poesia* cit., p. 9).

²² «Oggi, che di guerra si può raramente tacere, ci si accorge che colpire l'ambiente è una strage, ai danni della natura e dell'umanità. E che non saper parlare di alberi è, in fondo, il vero delitto» (S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società* cit., p. 147). I versi brechtiani cui Zanzotto e Iovino si riferiscono recitano: «Quali tempi sono questi, quando / discorrere d'alberi è quasi un delitto / perché su troppe stragi comporta silenzio?» (*ibidem*).

²³ Converrà, a questo proposito, leggere subito una riflessione terminale di Zanzotto (siamo nel 2006), che illustra con grande lucidità non tanto l'azione dell'uomo sul paesaggio quanto l'intervento, cognitivamente maieutico, del paesaggio-*habitat* sull'uomo: «Il paesaggio, a ben vedere, ovvero quello che noi chiamiamo "paesaggio", irrompe nell'animo umano fin dalla prima infanzia con tutta la sua forza dirompente; da questo "stupore" iniziale ha origine la serie interminabile dei tentativi (tattili, gestuali, visivi, olfattivi, fonatori...) compiuti dal piccolo d'uomo per giungere ad esperire le cose come si verificano; ma fino a quel momento egli deve illudersi, avvertendo soltanto una specie di "movimento di andata e ritorno", o di "scambio", tra l'io in continua e perenne autoformazione e il paesaggio come orizzonte percettivo totale, come "mondo". Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io. Questo scambio iniziale, che non si può affermare ma nemmeno del tutto contestare, consisterebbe insomma in un gioco che si svolge all'interno dell'io, all'interno del cervello, che però noi dobbiamo riconoscere a sua volta inserito dentro il paesaggio, orizzonte dentro orizzonte: orizzonte psichico (stabilito dal paesaggio percettibile) dentro orizzonte paesistico (inglobante, sempre eccedente, sempre "più in là" rispetto alle effettive potenzialità dell'esperienza umana)» (*Il paesaggio come eros della terra* [2006], LP, [pp 29-38], pp. 32-33).

²⁴ *Ascoltando dal prato*, Idm, p. 727.

²⁵ Elementi riconosciuti come minimi, e in quanto tali a maggior ragione difesi anche attraverso azioni di tipo strettamente attivistico: «A me sta capitando di essere chiamato a difendere anche cose apparentemente minime: una valle minacciata, un prato che sta per sparire, un bosco secolare ammalato, un antico convento il cui "brolo" si pretenderebbe di cancellare... E ogni volta cerco di muovermi, firmo petizioni, rilascio interviste mirate, partecipo ad assemblee popolari, telefono ai giornali. Ma troppo spesso è fatica sprecata, perché chi oggi vorrebbe salvare qualche

stessi anni di *Dietro il paesaggio*, anche la formulazione dei principi della *land ethic* di Aldo Leopold²⁶, così come in anni recenti ha informato, caricando di sovransensi e proposte politiche i residui naturali nel paesaggio antropico²⁷, i lavori del «giardiniere e scrittore»²⁸ Gilles Clément. Tali sincronie, o evoluzioni parallele, non stupiscono in Zanzotto, sempre aggiornato e curioso nei confronti delle più disparate discorsività culturali, ma stimolano invece a seguire, secondo un percorso diacronico, l'evoluzione che la rappresentazione letteraria degli stessi luoghi ha subito nel corso dei decenni in risposta al variare delle loro condizioni ambientali, assumendo, prima con il meccanismo tipicamente poetico della previsione-profezia, poi con la denuncia, i tratti dell'impegno ecologico²⁹. Tra i tanti, piccoli «luoghi "sacri"»³⁰ della topografia zanzottiana può essere allora interessante una rilettura di quel «feudo ducaziale di Rolle»³¹ (reso, in poe-

angolo superstite del proprio paesaggio, il giorno dopo vuole magari il contrario» (A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 16).

²⁶ «Leopold avanza per la prima volta l'idea di legare la riflessione etica a un territorio naturale. Il territorio in questione è, appunto, la Sand County, un esteso e antichissimo paesaggio pianeggiante nel cuore del Wisconsin, solcato da un importante affluente del Mississippi. Attorno a questo ampio ecosistema, carico di biodiversità, storia umana e storia naturale s'intrecciano, influenzandosi l'una con l'altra. Ma il discorso di Leopold, pur partendo da essa, non si riferisce solo alla Sand County. Il caso del Wisconsin gli dà, infatti, la possibilità di mostrare "sul campo" che cosa implichi e come funzioni un'etica della terra. Parlare di etica della terra o del territorio (questo, infatti, significa più precisamente *land ethic*) vuol dire concepire la gestione di luoghi concreti come un'attività in cui acquisizioni scientifiche si accompagnano a considerazioni morali» (S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, pp. 60-61).

²⁷ «Il residuo deriva dall'abbandono di un terreno precedentemente sfruttato. La sua origine è molteplice: agricola, industriale, urbana, turistica ecc. Residuo (*délaissé*) e incolto (*friche*) sono sinonimi» Gilles Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio* [2004], a cura di Filippo De Pieri, Maccrara, Quodlibet, 2005, p. 7. Incredibili e molto numerosi i punti di contatto tra il *Manifesto del Terzo paesaggio* di Clément (tentativo di sistemazione teorica e politica di tutti quegli spazi che, ai margini dell'attività antropica, biologicamente puntano a ritornare foresta) e l'ultimo Zanzotto, che da *Meteo* in poi fornisce, a paesaggi in questo senso sicuramente 'terzi', una forma accorata e strenua di evidenza poetica, se non una vera e propria scommessa sulla restituzione della voce.

²⁸ Cfr. Filippo De Pieri, *Gilles Clément in movimento*, ivi [pp. 65-87], pp. 86-87.

²⁹ Secondo una compagine critica a mio avviso estremamente plausibile, proprio nello stravolgimento del contesto geografico di Zanzotto andrebbe ravvisato uno dei principali stimoli alla sperimentazione linguistica fin dai tempi della *Beltà*: «Quindi le ragioni che presiedono alle scelte linguistiche di Zanzotto vanno cercate non soltanto nello svilupparsi di un'autoconsapevolezza intellettuale [...] quanto piuttosto nella violenta percezione di una crisi che è insieme, in quegli anni, crisi della poesia e dell'umano, oltre che travolgimento delle cose che erano state oggetto della contemplazione del poeta e la fertile fonte delle sue certezze [...]. Di fronte allo sfaldarsi dell'antica fede, (che è anche sfaldarsi dello sguardo) il poeta percepisce come la sua lingua sia diventata un fantasma» (F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo* cit., pp. LXXVI-LXXVII).

³⁰ S. Dal Bianco, PPS, p. 1416.

³¹ Ivi, p. 1508. Per qualche informazione sul *coté* referenziale di Rolle (sempre utile in un poeta 'compromesso' con la realtà come Zanzotto, e a maggior ragione inevitabile per il nostro discorso) si consulti pure la relativa scheda sul sito di Wikipedia (http://it.wikipedia.org/wiki/Rolle_%28Cison_di_Valmarino%29), che appare sufficientemente attendibile (una piccola nota di costume: sotto la voce *Cultura* viene citata proprio una delle poesie zanzottiane di cui stiamo

sia, con il *senhal* di Dolle), che compare per la prima volta in *Dietro il paesaggio*, ispira cicli poematici tra la *Beltà* e *Sovrimpressioni* e si riaffaccia, in una specularità ormai disfatta³², nella raccolta «testamentaria»³³ dei *Conglomerati*. Le varie vicissitudini subite dal feudo, spesso filtrate e trasmesse dall'apparizione di Nino, contadino-demiurgo di un mondo minacciato³⁴, costituiscono infatti un ottimo punto d'accesso per indagare una gamma di atteggiamenti ecologici in Zanzotto, nonché il loro costante mutamento dagli anni Sessanta al primo decennio dei Duemila.

In *Dietro il paesaggio*, Dolle appare (come poi, in testi quasi contigui, l'altro *topos*-feticcio di Lorna³⁵) una delle sedi privilegiate di attiva comunione tra l'uomo e il paesaggio. La sua «acqua»³⁶ sembra raccogliere nel proprio specchio le immagini ristoratrici della natura circostante, riflettendo «il rosso momentaneo / dei fiori celebrati»³⁷ e «i messaggi di nobili invasioni / degli astri che ritornano dalle alpi / ormai pingui d'argento»³⁸, di modo che il soggetto possa decifrarvi, in «fittissimo alfabeto»³⁹, la certezza di un futuro positivo, di «una notte fresca come un domani»⁴⁰. Nel testo subito seguente, l'elemento antropico partecipa direttamente, in modo molto armonico, al «segreto di Dolle», nella for-

per occuparci), mentre si può vedere una fotografia panoramica della località all'indirizzo <http://www.marcadoc.it/vedere/Rolle-di-Cison-di-Valmarino.htm> (l'ultima consultazione, per entrambe le voci, è del 27/01/2015), oltre che, ovviamente, negli interessanti rilievi fotografici presentati in P. Steffan, *Un «giardino di crode disperse». Uno studio di «Addio a Ligonàs» di Andrea Zanzotto* cit., p. 123.

³² Segnalata dallo stesso Zanzotto, che appone al titolo di *L'aria di Dolle*, Cng, p. 1026, la seguente nota: «Dolle toponimo irreali di una realtà, presente già cinquant'anni fa nella mia prima raccolta poetica *Dietro il paesaggio*, allora con *L'acqua di Dolle*».

³³ S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIX.

³⁴ Personaggio, anche stavolta, legatissimo alla realtà biografica di Zanzotto, come 'memoria prima' dell'infanzia e poi come amico e sodale: «Nino Mura – che era agricoltore ma anche botanico, astronomo e tante altre cose oltre che poeta – credo di averlo messo a fuoco per la prima volta da bambino, un giorno in cui mia madre mi mandò alla latteria oltre il Soligo» (*In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 22). Per un accenno sulla funzione della sua figura in poesia si leggano invece Bandini («Nino resta per Zanzotto una figura fraterna, una sorta di suo *alter ego*. Depositario di tramandati saperi, egli è il naturale sciamano di una tribù dispersa o estinta della quale è chiamato, come l'amico poeta, a rendere testimonianza», F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo* cit., p. XCIII), Dal Bianco («emblema archetipico di un'arcadia non puramente "resistente", ma in grado di domare e assorbire, in positivo, il divenire storico» S. Dal Bianco, PPS, p. 1508) e la Nuvoli («Nino, prodotto disangosciato di clinami, rappresenta l'*alter-ego*, il polo antinomico dell'io indagante e insaturo», Giuliana Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 67).

³⁵ Vedi *Declivio su Lorna* (DP, pp. 86-87) e *Lorna* (DP, pp. 88-89).

³⁶ *L'acqua di Dolle*, DP, p. 83.

³⁷ Ivi, p. 82.

³⁸ Ivi, pp. 82-83.

³⁹ Ivi, p. 82.

⁴⁰ Ivi, p. 83.

ma di un «mulino tra la salvia / che non fa più rumore di una foglia»⁴¹. L'attività dell'uomo che si iscrive nel paesaggio, dunque, è ancora completamente sintonica (se non euforica) con lo sguardo del soggetto⁴² che osserva e compila, amorosamente fedele, la storia di una felice simbiosi protettiva. A distanza di cinquant'anni invece, in *Conglomerati*, di una Dolle salvifica sembra essere rimasta soltanto l'«aria» (insieme 'aura' letteraria e fisicità dell'atmosfera), mentre l'unico richiamo alla freschezza dell'acqua (quanto mai allusivo e indiretto) si può rilevare nelle perturbanti «forze / di ubertà quasi letalinfernali / o paradisiacamente maniacali» entro cui «scava, bolle, eppure scorre» l'aspetto ormai «tenebroso» della vegetazione. Nel luogo è ancora presente una maestà pedagogica, che «illustra tutto lo spazio» dall'alto, ma i suoi «soccorsi» si esprimono ormai (come, del resto, la poesia di Zanzotto), solo attraverso «fini diciture / sparse di mutismi / e misterini ben dissimulati»⁴³. All'osservatore, impegnato in una restituzione di realtà e insieme in un tentativo di escatologia ambientale, non rimane che risvegliare verbalmente il paesaggio, riconoscendogli tanto gli scempi subiti quanto una miracolosa capacità di permanenza, divisa tra le regioni del sacro e del sogno (con Bonnefoy⁴⁴) e un comunque ineliminabile resistere nello spazio fenomenologico:

bondi, Dolle, bondi, quasi distrattamente
 eterna anche se come abbandonata,
 e minata qua e là
 da riflessi di un nostro aldilà:
 ma la tua quiddità tutto travalica
 non hai bisogno d'esser nemmeno un sogno
 perché sei
 una cartolina inviata dagli dèi⁴⁵.

⁴¹ *Con dolce curiosità*, DP, p. 84.

⁴² Si vedano, per la necessaria dipendenza del concetto di 'paesaggio' da quello di 'sguardo', le indicazioni di Anna Dolfi, *L'Idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in Marco Ariani-Arnaldo Bruni-Anna Dolfi-Andrea Gareffi, *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 2011, II, [pp. 655-675], pp. 655-659. Simili implicazioni erano già state colte da uno Zanzotto che negli anni '60 rifletteva, sotto il filtro della pittura, sull'idea di un uomo che emerge dalla natura per farle, in qualche modo, da specchio: «E sembra inutile ripetere che i paesaggi erano "preparati", che attendevano l'occhio capace di vederli; diremo meglio che essi, un po' alla volta, hanno generato quest'occhio, sono divenuti "occhio"» (*Un paese nella visione di Cima* [1962], LP, [pp. 39-46], p. 40).

⁴³ *L'aria di Dolle*, Cng, p. 1025.

⁴⁴ «I luoghi ci sono, consistono, convivono; chiamano pertanto a nuovi confronti. E, ripeto con Yves Bonnefoy, sono i nostri sogni-incubi e i nostri dèi-paesaggi, vulcanicità sepolta ma sempre attiva per fremiti di allusione, dai Colli Euganei alle Lagune, alle Prealpi alle Dolomiti. A tutta la nostra benedetta e maledetta Italia, a tutto il benedetto e maledetto mondo» (*Tra passato prossimo e presente remoto* cit., p. 1376).

⁴⁵ *L'aria di Dolle*, Cng, pp. 1025-1026.

Tra i due testi intercorre dunque, rilevato proprio dagli aspetti tematicamente simmetrici, tutto il peso di un lacerante spostamento di prospettive, per quanto mitigato da un fragile tentativo di fiducia. Alla bellezza del luogo, alla sua sinergia con l'uomo si sono infatti sovrapposti i fermenti del boom economico (che Zanzotto, con violenza espressionistica, traduceva in termini di «grande scoppio»⁴⁶) e poi una lunga catena di violazioni, intrusioni edilizie, coltivazioni e allevamenti più o meno intensivi che hanno irrimediabilmente 'minato' il paesaggio, di cui sopravvivono, appunto, soltanto quegli scampoli di sacralità *abscondita*, bella o terribile come la matrigna leopardiana⁴⁷ ma ormai residuale, che la poesia è ancora in grado di rinvenire:

[...] si dovrà ricordare che la parallela tendenza alla «dissacrazione» (della poesia e della realtà) presenta gli stessi equivoci e gli stessi pericoli. Il sacro non viene distrutto, ma passa alle spalle, si interra. Sussiste nell'oscurità, si sfa in una legione-miriade di meschini, chitinosi, fatui demoni, o *libidines* o virus, tanto più capaci di ledere quanto meno presenti a una coscienza che crede di aver tutto dominato e demistificato⁴⁸.

Ad ogni modo, come dicevamo, la portata di questa distanza ideologica e stilistica tra le due Dolle (in *incipit* ed *explicit* nei confronti dell'intera opera poetica) può essere misurata e compresa pienamente soltanto in riferimento ad altri due gruppi di testi, disposti nella *Beltà* (*Profezie o memorie o giornali murali*, I-XVIII) e in *Sovrimpressioni* (*Avventure metamorfiche del feudo*, 1-5) secondo una strategia di equilibrio compositivo che trova un baricentro ideale nelle poesie *Nino negli anni Ottanta* e *Docile, riluttante di Idioma*⁴⁹.

Il lungo ciclo di *Profezie o memorie o giornali murali*, quasi alla fine della *Beltà*⁵⁰, è stato spesso interpretato come un momento di positivo rinvenimen-

⁴⁶ *Il Veneto che se ne va* [1970], LP, [pp. 131-134], p. 131.

⁴⁷ Il sacro sembra infatti, come quasi tutti i sèmi di Zanzotto, termine medio di un'opposizione, come può evincersi, per un solo esempio, da quanto detto una volta a proposito della poesia di Celan: «Quello di Celan si può dire allora in ogni suo momento un dramma-azione coattamente sacro (soprattutto nel senso di *sacer* latino) in cui la maledizione permea la benedizione di ogni *inventum* poetico e umano» (*Per Paul Celan* [1990], PC, [pp. 1332-1337], p. 1334).

⁴⁸ *Il mestiere di poeta* cit., p. 1127. Il brano citato è, nell'intervista in cui si colloca, rivolto soprattutto ai tentativi di sperimentalismo della Neoavanguardia, da Zanzotto sempre guardati con sospetto e pungentemente irrisi. Pare lecito utilizzarlo qui, in senso appena traslato, proprio per l'importanza di quei legami tra «poesia»-psiche e «realtà»-natura che Zanzotto non ha mai smesso di affermare, parificando, in un certo senso, le minaccia all'una con le minacce all'altra, in un clima di forzoso allontanamento e divorzio dall'autenticità della scrittura e della vita.

⁴⁹ Inoltre, Dolle sembra ricorrere con maggior vigore e frequenza in tutte le raccolte che imprimono al complesso dell'opera delle vere e proprie svolte di rinnovamento e palingenesi, se è vero, con Dal Bianco, che «all'interno della [storia di Zanzotto], e a intervalli abbastanza regolari, si distinguono bene tre vertici delle disposizione criticamente retrospettiva: *La Beltà*, *Idioma*, *Sovrimpressioni*» (S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIII).

⁵⁰ In penultima posizione, infatti, rispetto al notissimo testo di chiusura *E la madre-norma*

to del soggetto nel caos della lingua e del reale, in accordo a quella «disposizione costruttiva»⁵¹ che informa, per Dal Bianco, la seconda metà della raccolta. L'indicazione, che è senza dubbio condivisibile in termini di semantica generale, rischia però qui di distogliere l'attenzione del lettore dai numerosi momenti di denuncia ambientale che emergono, mi sembra, con chiarezza proprio in relazione al possibile 'destino in atto' di Dolle e delle colline venete, già in apertura del primo testo «difficilmente profetizzanti, / torturate» e frutto di una «cononestata beltà»⁵². Compagno infatti con una certa frequenza, soprattutto in riferimento a quel passaggio tra passato e futuro che è ancipite anche nel titolo collettivo, situazioni di violento dubbio chirurgico («Ora: exeresi di una grossa parte / inutile a dir poco; poi vedremo»⁵³, oppure «Passato e futuro in oscura combutta / intorno alla fitta. E come chiamano laggiù»⁵⁴), certezze di fallimento nelle «cose primitivizzate / e primarie» che «niente allena in eternità»⁵⁵, «lacune di luogo»⁵⁶, «orizzonti cui guastano oniriche pieghe / fatali atmosfere necrosi tenaci»⁵⁷ sopra un paesaggio in «confessione, in sudore»⁵⁸, che ha ormai dietro di sé soltanto il «Napalm»⁵⁹ delle guerre coeve (ma anche, se si è tra profezie e memorie, di ogni futura destituzione). La stessa permanenza della natura con i suoi necessari corredi in termini di beltà, poesia e possibilità biologica è confermata con una formulazione quantomeno *unheimliche*:

E come sento e attendo
 e picchio di taglio e di punta
 e l'abile detto rinverdisco e vendo:
 azzurro
 più azzurro sui monti, ricche
 d'infinito le colline dove
 cercavo te sbavavo scalciaivo.

(LB, p. 348).

⁵¹ S. Dal Bianco, PPS, p. 1486

⁵² *Profezie o memorie o giornali murali*, I, LB, p. 318.

⁵³ *Ibidem*. Dal Bianco, nel commento, vede in questa asettica mutilazione una messa in parentesi, da parte del soggetto, delle «questioni relative al trauma storico» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1507). Trauma storico che a noi sembra comprendere e anticipare, sempre in senso di rimozione, anche quanto le colline iniziavano a subire nel processo di industrializzazione e globalizzazione, «exeresi», appunto, di un secolare e solidale contatto tra civiltà contadina e paesaggio 'rispettosamente' coltivato.

⁵⁴ *Profezie o memorie o giornali murali*, XIII, LB, p. 336.

⁵⁵ *Profezie o memorie o giornali murali*, II, LB, p. 320. Nei due versi subito successivi: «Perché di eterno non v'è che il diniego / quello là vecchio, fermo davanti a».

⁵⁶ *Profezie o memorie o giornali murali*, XVI, LB, p. 342.

⁵⁷ *Profezie o memorie o giornali murali*, XI, LB, p. 332. In riferimento, direi, non solo all'orizzonte prospettico, ma anche al concetto di orizzonte degli eventi nella teoria della relatività, ovvero a una sorta di irraggiungibile *satori* evenemenziale.

⁵⁸ *Profezie o memorie o giornali murali*, XVIII, LB, p. 346.

⁵⁹ Ivi, p. 347.

E mi torni con spessori
di nascite e d'amori, nel terrore
del tuo svanire, che non è terrore⁶⁰.

Nel frattempo, non mancano periodi di distensione, nei quali Dolle si risolve nell'«Ammirata, eminente erba» di un «verde senza alcuna tregua impegnato»⁶¹ o avvolge il soggetto, complice il *petèl*, «dentro la mondiale tenerezza»⁶². Nino, malgrado la sua «caduta a ritroso»⁶³ nei tempi che incedono e stravolgono, ha ancora dalla sua «gli arcani del tempo e della natura», tiene «off limits la sofisticazione, lo stento» dal proprio feudo vinicolo e prevede, con le sue «profezie» sapienziali e pragmatiche, «tempeste e nevi [...] del domani», «per cento di latte e di frumento», «miseria e signoria»⁶⁴. A questa immagine felice dell'agricoltura, comunque, se ne sovrappone in chiaroscuro un'altra ben più temibile e profeticamente macrostorica⁶⁵ che il soggetto sembra intuire in sospensione sopra ai clinami di Dolle: l'allevamento intensivo, già negli anni Sessanta considerato in una chiave che prelude le posizioni dell'antispecismo, e dall'altro lato un accomodamento pettinato e artificiale della natura, ad uso e consumo del turismo di massa⁶⁶. Ecco, allora, la situazione che ci si presenta in *Profezie o memorie o giornali murali*, XV:

Dietro barriere di luce protente spinose
è in allarme la base. Alzo zero.

⁶⁰ *Profezie o memorie o giornali murali*, XI, LB, p. 333.

⁶¹ *Profezie o memorie o giornali murali*, X, LB, p. 331.

⁶² *Profezie o memorie o giornali murali*, IX, LB, p. 330.

⁶³ *Profezie o memorie o giornali murali*, XVI, LB, p. 341.

⁶⁴ *Profezie o memorie o giornali murali*, III, LB, p. 321. La «sofisticazione» guarda al futuro adulterato dell'agricoltura, mentre allo «stento» si riferisce, in chiaro, la fame storicamente patita dal proletariato rurale (si noti il chiasmo istituito, a breve distanza, con «miseria e signoria»). Gli stessi lemmi tornano in *Profezie o memorie o giornali murali*, XVI, LB, p. 342, dove si dice che il vino prodotto da Nino «è uno schiaffo al medico / è un calcio allo stento alla sofisticazione». Nei versi a seguire si accenna anche alla capacità di Nino, contrapposta a quella di un «gerarca dell'agricoltura», di «distinguere» «un toro da una vacca un melo da una vite» (*ibidem*); situazione che andrebbe confrontata, per specularità oppositiva, con quanto accadrà poi alla Maestra Morchet in *Misteri della pedagogia*, Pq, p. 383: «(giustamente, ma invano, diceva a mia zia / «le poesie di suo nipote si capiscono poco») / (giustamente, ma invano, aspettava da due / colombe appaiate un'ovatura copiosa)».

⁶⁵ Cogliendo, oltre ogni *understatement*, il valore estremamente ambiguo della nota d'autore al ciclo, per cui le «sole profezie che si possono formulare sono naturalmente quelle del fantasioso agricoltore Nino; le memorie sono piuttosto residui, i giornali murali (tazebao o dazibao, secondo le più correnti trascrizioni): bisognerà pensarci» (*Note*, LB, p. 353).

⁶⁶ Conferme di questa preveggenza di possibilità tutto sommato probabili vengono dalle stesse auto-riletture di Zanzotto, che a distanza di anni dirà: «In fondo ho continuato a comportarmi come facevo sempre, ma a un certo punto mi sono accorto che i problemi che trasparivano dai miei vecchi versi, quasi come una premonizione, erano compresi da un numero crescente di persone» (A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 15).

Da qui attrezzare zone.
 No miseria inedia frustrazione;
 allevamenti immediatamente,
 batterie di vitelli polli carnamì antifame.
 Formiche mosche vespe
 bruchi cantaridi d'allevamento,
 umori del verde essiccati e macinati, mandragole,
 noi disposti all'imprinting di più savie regole,
 e poi per tutti i cosmi il sostegno commestibile
 e il dolcissimo struggimento.
 Formiche studiano Pavan
 api Von Frisch vespe Leo Pardi,
 ogni vivente il suo testo, per meglio farsi cibarie
 stimolo corpo desiderabile,
 mangianza e godenza e anche più in là.

«Ho messo in arrivo treni di paraocchi e di vaccini
 per galline e monti di farine»

Ma in fede: programma minimo:
 in queste prossime mattine
 grazie ad acconci mangimi
 le supergalline in pince-nez
 toccheranno ritmi sublimi
 di beccamento degni di animali
 alfa così da farsi pesocarne ottimali;
 produzione, allora, su tutti i fronti
 calorie e trofie
 il contentamento alla FAO
 la reale abbondanza l'abbondanza del reale
 la garanzia l'incremento sicuro
 il per cento che invade il futuro:
 galline sceltissime urbi et orbi
 ma più sceltissime per il summit
 che a proprio conforto prescrisse
 polenta vin e pit⁶⁷.

Il *diktat* del 'progresso', con le sue tecnicizzazioni che opprimono l'anima-
 le fino a disumanizzare, in senso etico, l'uomo che le progetta e applica, sono
 già perfettamente previste in quel «processo di verbalizzazione del mondo»⁶⁸ che
 soltanto nelle colline, tra i vari «avanzi di gloria»⁶⁹, può prospettarsi. Da notarsi

⁶⁷ *Profezie o memorie o giornali murali*, XV, LB, pp. 339-340.

⁶⁸ *Profezie o memorie o giornali murali*, XVI, LB, p. 343.

⁶⁹ *Profezie o memorie o giornali murali*, I, LB, p. 319.

l'estrema acutezza con la quale Zanzotto inquadra il lavoro degli etologi in una prospettiva potenzialmente lesiva per la dignità degli animali studiati, visto che, come già era accaduto in altri, terribili casi (si pensi ad Einstein e alla sua «sfinge atomica»⁷⁰), la scienza è sempre in vertiginoso bilico sulle logiche del potere e del mercato, pur proponendosi in principio scopi nobili o disinteressati (qui «il contentamento della FAO»). Il testo insiste infatti, alla fine della prima strofa, proprio sul motivo della conoscenza biologica umana che si iscrive, con le macrofagie del caso, nel meccanismo di per sé naturalissimo della catena alimentare (da Zanzotto peraltro mai del tutto accettato⁷¹) in una logica tesa soltanto allo sfruttamento e alla devastazione (il che dà oltretutto ragione dell'ampia – e quasi vaticinante – presenza dei riferimenti agli insetti, se è vero che le ricadute tecniche di saperi come quello entomologico puntano soprattutto alla disinfestazione, o alla messa in atto di strategie di lotta biologica che si impiegano, oggi, in campo agronomico per ridurre l'uso dei pesticidi chimici). Quanto alle galline, una voce fuori campo terribilmente burocratizzata informa, intervenendo con violenza nel monologo del soggetto, di aver «messo in arrivo treni di paraocchi e di vaccini / per galline e monti di farine»: un armamentario, poi ulteriormente rilevato dall'immagine delle «supergalline in pince-nez», che farà toccare «ritmi sublimi / di beccamento». Interviene a questo proposito, nelle *Note* d'autore che accompagnano il libro, uno slittamento significativo: se infatti, all'epoca del primo licenziamento della raccolta, una nota si premurava di chiarire soprattutto l'aspetto tecnico della limitazione imposta ai volatili per indurne una maggior 'produttività', affidando al truce sarcasmo del Giusti un obliquo paragone eticizzante,

pince-nez: paraocchi di plastica, con questa forma, imposti alle galline nei grandi allevamenti per diminuire la loro aggressività. Poi prevalse la tecnica del mozzare il becco per mezzo di una macchina che fa pensare alla «ghigliottina a vapore» del Giusti, buona per «centomila / messi in fila»⁷².

nel 1999, in una rilettura dei propri testi per l'allestimento del «Meridiano», viene aggiunta un'ulteriore frase, connotata da un'adesione intellettuale ed emotiva che, nella sua crudezza, non può più venir ignorata:

[Oggi veri orrori da campi di sterminio e anche incerte promesse di «liberazioni totali» (1999)]⁷³.

⁷⁰ *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Mario Breda* cit., p. 29.

⁷¹ Inutile ricordare quanto il tema della masticazione, dell'odontoiatria e dentizione e del reciproco mangiarsi sia centrale in tante composizioni di Zanzotto. Qui si veda soltanto, *en passant* ma significativamente: «il mondo può anche sembrare la peggior prova in fatto di ingegneria (un buon ingegnere avrebbe forse escogitato qualcosa di meglio della catena alimentare, distribuzione in cui ci si mangia a morsi)» (*Il paesaggio come eros della terra* cit., p. 36).

⁷² *Note*, LB, p. 355.

⁷³ *Ibidem*.

L'umile destino delle galline, e il loro benessere nel venir allevate per trasformarsi, sintomaticamente in dialetto, in «pit» da accompagnare a «polenta» e «vin», è quindi diventato, grossomodo all'altezza di *Meteo*, un tema ancora più sentito di quanto già non fosse stato nel '68 della *Beltà* – specialmente se si considera che i casi di autocorrezione delle *Note*, con datazione o meno, segnalate tra quadre, sono in realtà rarissimi nell'arco dei libri ristampati nel «Meridiano»⁷⁴. E

⁷⁴ Anzi, la quasi totalità di queste parentetiche supplementari (il 71%) si concentra proprio nella serie di *Profezie o memorie o giornali murali*, con l'apparente intento di indicare, confermare o smentire il destino delle varie figure evenemenziali sulle quali, o con le quali, già allora si 'profetizzava'. Nessun ampliamento, infatti, per le *Note di IX Ecloghe*, che erano d'altronde un apparato ridotto ed embrionale; niente per *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*; due in *Pasque*, per segnalare che l'antico gioco del «*rodolèt*» sta tornando in auge nel '99, dopo esser stato dato per morto nel '73 (*Note*, Pq, p. 458) e poi che le «Lucrezie», ristoratrici collinari all'epoca «vecchissime», sono «scomparse da anni. La storica trattoria è chiusa. Vicino c'è un «agriturismo?»» (ivi, p. 460); nulla nella 'trilogia' (*Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni*, *Idioma*), anche a fronte di numerose pagine di note esplicative; cinque modifiche per *La Beltà*, tutte relative ai soli testi di *Profezie o memorie o giornali murali*. Ognuna di queste note informa il lettore, come già si diceva, di una qualche modifica di stato (legata spesso alla scomparsa) che sia stata subita dai vari *realia* nominati nel testo: si apprende così che le «*càneve di Ron*: cantine fantasma, già appartenenti a una grande complesso agricolo feudale», nel '68 «quasi in rovina», sono state oggetto di una «[Ristrutturazione completa in tempi recenti (1998)]» (*Note*, LB, p. 354), che i vari «*fortran, cobol*: linguaggi di programmazione parzialmente avanzati, per calcolatori elettronici» sono «[Oggi (1999) parzialmente ancora in uso]» (ivi, p. 356), che *Profezie o memorie o giornali murali*, XVIII, testo intriso di *engagement* antibellico, è ancora attualissimo in quanto «[Allora era di scena il Vietnam, oggi altro. Il tempo non passa mai (1999)]» (ivi, p. 357). Infine, e siamo forse di fronte al caso sommo di questa piccola serie, Zanzotto ci informa dell'avvenuta morte di Nino Mura, apponendo in calce a una bellissima e viva descrizione dell'improbabile amico («Egli è ultimo (o quasi) superstite della zona di Dolle, con i suoi entusiasmi e con il suo gusto per i grandi riti: tra cui cene, bevute ecc. Questi simposi sono sempre filosofici per lui, teorico di molte scienze ma soprattutto di fantaselenologia, attivista dell'agricoltura e profeta, e vengono spesso documentati in filmine») il laconico suggello della fine di un uomo, di una civiltà, di un'epoca e, in definitiva, di una parte preziosa di se stesso e della propria poesia («[Nino è scomparso nel 1988.]» (ivi, p. 355). Mi sembra evidente, in questo lieve ritorno sulle proprie, importanti annotazioni di lettura, la volontà di considerare la poesia come una forma estrema di salvataggio non tanto personale, ma oblativo, nei confronti degli implacabili tempi in transito. L'epitomizzarsi del fenomeno nel ciclo delle *Profezie o memorie o giornali murali* mi pare invece volto a segnalare che particolarmente a quel luogo, alla fine dei '90, Zanzotto guardava come a un «punto acerbo» della propria storia poetica ed esistenziale, nel quale fosse necessario situarsi ancora per poter continuare a scrivere, trasportando la *Beltà* della propria terra nel clima, così diverso e stravolto, di *Sovrimpressioni* (il che infatti, come vedremo a breve, avviene con il ciclo 'gemello' delle *Avventure metamorfiche del feudo*). In conclusione a questa nota *monstre*, si ricordi anche quanto scriveva Bandini proprio sul valore della nota funebre per Nino, invitando a «riflettere, in questa come in altre note, [sul]la disposizione di Zanzotto a spiegare i suoi versi coi tratti aneddotici della propria esperienza, e proprio mentre più arduo si è fatto il suo dire» (F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo* cit., p. LXXX), il che appare oltretutto assolutamente accertato dalle stesse parole dell'autore. Diceva infatti Zanzotto: «Anche la più astratta delle poesie esprime un ambiente, un momento storico, e ne riflette le tensioni. Comunica in ogni caso un presente reale. Dà la sintesi, il succo di un'epoca storica persino nelle sfumature. Il senso del tempo, come è stato vissuto profondamente nella poesia, porta a dire che è essa la storiografia ultima e che l'autentico percorso verso la storiografia avviene proprio attraverso la poesia [...]. Ed è da dire che soltanto se c'è una speranza che qualcosa duri e abbia a valicare le curve del futuro, si ha l'atto poetico...» (*In questo progresso scorsoio. Conversazione con*

va ricordata, a questo proposito, una convergenza con Heidegger che Zanzotto, in perfetta coincidenza di date, affida a una lettera-saggio del 1999, *Tra passato prossimo e presente remoto*, tornando ad affiancare la produttività genocida del nazismo a quelle di una scienza e di una tecnica indiscriminatamente applicate in ambito agricolo-pastorizio:

E penso a quanto ha detto Heidegger, affermando che i campi di sterminio rientrano nella stessa logica della chimicizzazione dell'agricoltura. Nonostante sembri una boutade di crudeltà enorme, non si può che condividere la sua valutazione: la diffidenza per la tecnica, in Heidegger così gigantizzata, non sembra un'esagerazione se poi si pensa a quanto essa proceda velocemente, trascinandoci quasi in potere di una sua perfida autonomia basata sulla scienza, in direzioni che non possiamo prevedere. Se non vogliamo cadere in un nichilismo totale – però – e accettare la situazione per cui si dice «ormai il mondo va avanti per conto suo» e «si va tutti alla malora», bisogna ricorrere per lo meno a dei «paletti convenzionali» di sostegno, tentare di arginare il disastro, postulando ancora una calcolabilità del meccanismo scientifico tecnologico. [...] Siamo costretti in ogni caso a ricorrere a parametri invecchiati per giudicare subdoli fenomeni che non sappiamo come siano motivati né sappiamo se siano controllabili: dai conflitti improvvisamente, rapacemente mortali all'aids, alle varie «malattie» nuove, nel clima appunto in cui si è passati «dai campi di sterminio allo sterminio dei campi». Anzi, al simultaneo imporsi di entrambe le situazioni. [...] Se pensiamo però che la scienza-tecnica ad alta efficacia ha solo poco più di tre o quattro secoli, vediamo che sicuramente c'è ancora una lunghissima strada da fare prima di armonizzare le dissonanze che necessariamente in questo periodo essa ha provocato, avendo in vista nuovi assetti del mondo⁷⁵.

Un altro 'subdolo fenomeno' campestre ricorre, sotto forma di «campagne antimurine»⁷⁶, anche nella poesia successiva, la XVI della serie, dove nel «terrain vague»⁷⁷ del feudo in precoce dismissione, insieme alle «mosche» e alla «grassa»

Mario Breda cit., pp. 57-58).

⁷⁵ *Tra passato prossimo e presente remoto* cit., pp. 1369-1371. A ulteriore suggello dell'importanza di *Profezie o memorie o giornali murali*, XV per queste riflessioni heideggeriane, notiamo come subito dopo Zanzotto si autociti proprio da quella poesia, attribuendo satiricamente (tra virgolette basse) quella connotazione di «“animali alfa”» che era stata delle galline ai ricchi della terra, i quali dovrebbero invece, di fronte al tempo cosmico delle ere geologiche, realizzare la nullità che si esprime nell'esercizio del proprio umano e dunque effimero potere (Cfr. *ivi*, p. 1371).

⁷⁶ *Profezie o memorie o giornali murali*, XVI, LB, p. 341.

⁷⁷ *Ibidem*. Nel commento di Dal Bianco: «*Terrain vague*: i terreni delle città e dei sobborghi ancora sprovvisti di costruzioni (col senso di zona ambigua e incerta)» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1514). Residuo, dunque, da Terzo paesaggio, che potremmo ulteriormente precisare ricorrendo ancora a Clément: «In ambito rurale i residui occupano i rilievi accidentati, incompatibili con le macchine per lo sfruttamento agricolo, e tutti gli spazi di risulta direttamente legati all'organizzazione del territorio: confini dei campi, siepi, margini, bordi delle strade ecc.» (G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio* cit., p. 13).

(che è forma regionale per letame), anche «topi», «serpi» e «talpe» minacciano di scomparire, per far sì che la solita, altisonante voce da un altrove possa sponsorizzare una Dolle ormai asettica e anestetizzata come meta di facili gite turistiche:

Gli onorevoli parleranno domani
sulla rinascita delle colline: «Visitate Dolle!»,
serie possibilità di competizione
da piano a monte da colle a colle e
soprattutto derattizzare aprire campagne antimurine,
detezione di piste abitudini nature finezze
murine, da confine a confine⁷⁸.

Le colline sono, insomma, già morte o morenti anche all'altezza di questi versi della *Beltà*, almeno nella lucidità dello sguardo del soggetto che appare, per quanto può darsi in poesia, non incidentalmente profetico (vengono in mente, anzi, i tanti avvertimenti pasoliniani pronunciati con decenni d'anticipo, con l'unica differenza che Zanzotto, continuando a vivere, ha potuto osservare di persona i velenosi frutti di quanto già gli si era annunciato in termini di prodromo o di sintomo-guida). Il rapporto tra l'uomo e la natura (come anche, un po' ovunque nella *Beltà*, tra uomo e segno linguistico) è già colto nel suo sbilanciarsi in senso utilitaristico, incrinato da una crepa sottile come quella fessura erotico-linguistica, disgregante eppure 'originatrice di mondo' (per dirla con Courbet), che ricorre difatti in diversi testi⁷⁹. A questo proposito, ricordo come proprio in questo gruppo di poesie ricorra anche il «cancello etimo»⁸⁰, e poi quel noto passo che lo affianca al «grande significante scancellato»

Il grande significante scancellato –
il cancello etimo
rete di sbarrette a perpendicolo
(lesioni, legioni)
(il mio nome è legione)
lesione⁸¹

in un reciproco farsi *vulnus* e virus, impossibilità di attraversamento e insieme sconfinata proliferazione di tante piccole vitalità invisibili. Una difficoltà di attingere alla comunicabilità linguistica della realtà e del proprio io che, come si è visto, sembra essersi generata insieme ai primi accenni di scomparsa di un intero mondo e di un complesso orizzonte paesaggistico, ecosistemico e sociocul-

⁷⁸ *Profezie o memorie o giornali murali*, XVI, LB, p. 341.

⁷⁹ Cfr. *Profezie o memorie o giornali murali*, VII, LB, p. 326, *Profezie o memorie o giornali murali*, IX, LB, pp. 329-330 e *Profezie o memorie o giornali murali*, XVI, LB, pp. 341-343.

⁸⁰ *Profezie o memorie o giornali murali*, XII, LB, p. 334.

⁸¹ Ivi, p. 355.

turale. E se una definitiva attestazione di sbarramento anche del «[paesaggio]», con tutto quel che di tragico ne deriva, si compirà esplicitamente solo molto più tardi (nel tempo doppio e costantemente traslato di *Sovrimpressioni*), non stupirà notare che la frase che prelude a quel paesaggio abraso dalla pagina, «No, tu non mi hai mai tradito»⁸², pare essere un necessario completamento di quanto, con ellissi censoria, era già stato prospettato senza avere il coraggio di affermarlo proprio negli ultimi versi di *Profezie o memorie o giornali murali*, XVIII:

O mio paesaggio perche mi hai...⁸³

3. *Metamorfosi di un feudo vi[tu]perato*

Negli anni '80 del *Galateo in Bosco* e di *Idioma*, le frizioni tra natura e cultura, le devastazioni del paesaggio e gli squilibri della specie umana in un *habitat* che va perdendo la propria stabilità sono ormai endemici nella realtà quotidiana, tanto da prospettare a Zanzotto (che inizia a preoccuparsi in modo sempre più stringente dell'estinzione della vita biologica) una possibilità di palingenesi da individuarsi, ormai, al di fuori dai confini del pianeta stesso:

Il futuro resta più incerto che mai ed è un'incertezza tragica, perché non riguarda più soltanto la sopravvivenza dell'uomo, ma il futuro della vita in generale. [...] Non faccio il futurologo, ma mi sembra che ora siamo in una specie di collo di bottiglia, in un momento in cui tutti i nodi vengono al pettine. Se l'uomo, per caso o per saggezza, o per entrambe queste cause, riuscirà a superare l'arco dei prossimi 40-50 anni, credo che si potrebbero aprire prospettive del tutto nuove. È necessario, però, che in brevissimo tempo, come una razza di dinosauri, scompaiano coloro che ragionano ancora in termini tolemaici, che vedono ancora la terra piantata al centro dell'universo, e pensano, dominando quella, di essere padroni anche di tutto il resto, anziché impegnarsi a rendere la vita più tollerabile, e, magari, a preparare le astronavi che possano portarci in mondi più confortevoli e sicuri...⁸⁴

Dolle, nonché la civiltà rurale che ad essa si collegava, è ormai vicinissima a una mutazione definitiva, che vedrà il vecchio feudo piegato ad una lo-

⁸² *Ligonàs*, II, Svr, p. 839.

⁸³ *Profezie o memorie o giornali murali*, XVIII, LB, p. 347. Il feudo stesso, in due testi di *Conglomerati* di cui si dà qui soltanto rapida notizia, diventerà «feudo sbarrato – in un paese guasto» di sapore eliotiano (*Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante [Prima versione]*, Cng, p. 1017) e poi sarà «nel suo sottrarsi in nonluci disperse / divenuto promessa da sempre frustrata / dall'incorruttibilità di una grata» (*Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante [Seconda versione]*, Cng, p. 1021).

⁸⁴ *Intervento cit.*, pp. 1278-1279. Un grande interesse per le possibilità utopiche della *science fiction* era stato già d'altronde esplicitato nel saggio *Alcuni sottofondi e implicazioni della S F* [1972-1977], FA, pp. 59-70.

gica commerciale. Eppure, nonostante tutto, il grande progetto elegiaco di *Idioma*, così fitto di morti da onorare nel canto, trova proprio in Nino Mura e in Dolle, ancora inscindibilmente legati da un patto di mutua protezione che il presente mercificato non riesce ad abbattere, due elementi che continuano, per quanto decrepiti, a vivere e a tenere in vita le utopie del ricordo. Ecco allora che il feudo, per quanto abbia le «chine incretinite» e sia «ormai scalpato / d'ogni vite, / dai gravi tacchini beccuzzato / vedovo di lepri e fagiani, strampalato»⁸⁵ rimane comunque un'entità «cui non spetta, nemmeno lontanamente, morire»:

Docile e qua e là riluttante assai
 feudo di Nino – ti mantieni
 con la tua stessa immensità
 con la tua stessa intensità
 per tante valli e dossi posati qui in te
 da chissà quante e quali eternità⁸⁶.

La figura di Nino, invece, viene una volta di più confermata nel suo valore di messaggero da un tempo altro, dove il rapporto con il mondo veniva mediato da un filtro di amoroso rispetto e di divinante stupore. In questo senso si collocano, infatti, la sua «già irreale presenza»⁸⁷ (che prelude alla morte dell'amico ma anche allo scomparire generalizzato del suo *ethos* ambientale) e la capacità, montaliana in virtù di precisi riferimenti⁸⁸, di porsi oltre ogni limite, in uno svanimento totale nell'altrove delle verità ultime:

E certo la tua fronte può di ghiaccioli
 farsi scintillante com'è di quotidianità
 e di furbizia contro l'aldilà,
 quando, pedalando
 tra i novanta e i cento anni quasi volage,
 ti addentri nel mistero delle colline
 per te rianticchiato, riacutizzato senza fine⁸⁹.

⁸⁵ *Nino negli anni Ottanta*, Idm, p. 753.

⁸⁶ *Docile, riluttante*, 1°, Idm, p. 809.

⁸⁷ *Nino negli anni Ottanta*, Idm, p. 753.

⁸⁸ Dissentendo, qui, dal commento di Dal Bianco, che rileva invece nella citazione montaliana un rovesciamento comico (il che mi pare poco applicabile, pur volendo tenere conto della necessità di lasciare aperta, nell'esegesi, la polisemia del dettato poetico): ma a quel commento mancava, per ovvie ragioni cronologiche, la lettura di *Sovrimpressioni*. Cfr. S. Dal Bianco, PPS, p. 1653.

⁸⁹ *Nino negli anni Ottanta*, Idm, p. 753. Da notare la ripresa, temporalmente aggiornata, da *Profezie o memorie o giornali murali*, III: «sali pedalando verso il feudo stillante / genio e mirabilità, / tu, tra i settanta e gli ottanta anni pedalando quasi volage» (pp. 321-322).

Non si tratta, comunque, di una sopravvivenza del tutto pacifica, ma in fondo di un movimento che tende, nello Zanzotto degli anni '80, a individuare dei punti di fuga alla catastrofe sempre più remoti e inarrivabili, siano essi nelle colonie cosmiche della fantascienza o in un luogo i cui misteri sacri resteranno tali fin quando ci sarà qualcuno in grado di proiettarvisi. In *Sovrimpressioni*, ormai oltre la soglia del 2000, ogni conciliazione sarà infine rifiutata e il feudo si immergerà anche in poesia nella violenza reale di uno *Zeitgeist* inconciliabile con le etiche della terra.

È nei cinque componimenti di *Avventure metamorfiche del feudo*, infatti, che viene evocato senza più mezzi termini il destino ultimo di Dolle nel presente. Già il titolo collettivo (che rimanda almeno a Pinocchio e Münchhausen, oltre che a tanto picarismo sette-ottocentesco) avverte di porre occhio a inquietanti trasformazioni, perdite di identità e ipocondrie velenose; mentre un legame diretto con il ciclo di *Profezie o memorie o giornali murali* è implicito fin dal secondo verso del testo incipitario, dove si agitano «venti di evidenti profezie»⁹⁰, quasi fossimo di fronte alle preveggenze della *Beltà* ormai entrate a far parte, distruttivamente, della storiografia. Si apprende allora che il feudo di Dolle, dopo aver attraversato fasi di abbandono, pare essere stato riconvertito a un definitivo «minimo di monoculturale / informità infermità»⁹¹ di vitigni «**d.o.c.**»⁹², segnalati da un grassetto che risalta, come una macchia insanabile, sul nero più tenue della stampa in tondo. Tutta la prima poesia del ciclo descrive, dalla prospettiva delle stesse piante coltivate, il portato di adulterazione che si sovrappone alla biologia e agli usi ormai trascorsi di un'agricoltura pre-tecnologica e pre-chimica:

Fitti richiami spirano di filare in filare
 e tra viti preziose quai numeri primi
 in coordinazioni sublimi,
 con elargizioni d'ombre e lume distillate
 metricamente controllate – **d.o.c.**
 e al capo di ogni filare un rosaio inatteso appare
 con innate delizie e offerte di profumi
 sta e freme, sentinella eccelsa nel segnalare
 l'arrivo di malanni e stregherie per sé e per viti.
 Sì, così forma e stabilità si danno agli spartiti
 che sono i vigneti
 con le loro metalliche tensioni e difensive reti
 sotto il sole divenuti sole, coronati d'inquieti
 millesimi di gocciolate-rugiade orme d'armonia
 in biscrome e crome di un passato

⁹⁰ *Avventure metamorfiche del feudo*, 1, Svr, p. 933.

⁹¹ *Avventure metamorfiche del feudo*, 2, Svr, p. 935.

⁹² *Avventure metamorfiche del feudo*, 1, Svr, p. 933

già salvato, di un futuro
qui ad ogni futurezza già maturo⁹³.

Lo scenario, al di là di quanto a prima vista possa apparire, è reso e vissuto come tragico: il ciclo della luce e del buio è controllato in modo artificiale (in «elargizioni» «distillate / metricamente controllate»), l'acqua amministrata in funzionali e «inquieti / millesimi di gocciolate-rugiade», gli «spartiti» dei «vigneti» stabilizzati da «metalliche tensioni e difensive reti»⁹⁴. «Fitti richiami» d'allarme spirano allora tra le viti e il «rosaio inatteso», che è piantato «al capo di ogni filare» in qualità di «sentinella» (come infatti avviene comunemente, visto che le rose, più delicate delle viti, sono preda per prime di fito-malattie e parassiti e rendono possibile, con il proprio precoce contagio, una disinfezione in tempo utile delle piante economicamente produttive). I richiami alla musica-poesia («metricamente», «spartiti» «armonia in biscrome e crome»), sono sia il segno della millimetrica operatività umana che trae profitto dall'organizzazione della vita vegetale, sia il vagheggiato ricordo di un «passato già salvato» attraverso la poesia e ormai perduto nel realizzarsi di «ogni futurezza» agricola⁹⁵. Il feudo stesso, sotto un simile processo, è diventato «bifeudo»⁹⁶, «feudo-nino disossato e reinossato / con altro scalpo in altre leggi / solo alle uve dedicate»⁹⁷ e poi enigma temporale dalla formulazione quanto mai ambigua («**Oggi FEUDO-NINO ieri**») e complicata dallo stravolgimento tipografico; in una natura ormai bifronte di Dolle che il soggetto esprime infatti con accenti perturbanti:

Difficile e violento è realmente cogliere
i procedimenti di entrata e ritorni di questi eventi
come le divinità e varietà delle chine
e del dolce vuoto, delle beanze tra i dossi,
chine da sé e in sé sorgive con i loro intervuoti:
così l'archeofondo e quello eternamente futuro
sono le opposte facce di un temibile muro
e di un'ombra-miraggio⁹⁸.

⁹³ Ivi, pp. 933-934.

⁹⁴ Compare anche, nel proseguo del testo, la «libertà d'accenti» dei vitigni «ora fin nella stoffa terrigna sorretti / da **sottesì sugheri o strati / di ghiaini pregiati o di feltri eletti**», a esprimere, sempre in denaturante grassetto, la rapacità dei sostegni tecnici che direzionano, fin dal terriccio, la crescita altrimenti libera delle singole piante (ivi, p. 934).

⁹⁵ Peraltro, la musica è richiamata a brevissima distanza, proprio dalla sparizione dei «concerti campestri» che Nino era solito organizzare (*Avventure metamorfiche del feudo*, 2, Svr, p. 935).

⁹⁶ *Avventure metamorfiche del feudo*, 1, Svr, p. 934. «Bifeudo» anche bifido, come sarà poi, con la figura della vipera, in *Avventure metamorfiche del feudo*, 2, Svr, pp. 935-936 e *Avventure metamorfiche del feudo*, 4, Svr, pp. 939-940.

⁹⁷ *Avventure metamorfiche del feudo*, 1, Svr, p. 934. Si colga il riferimento, nel segno dello scalpo, a *Nino negli Ottanta*, LB, p. 753.

⁹⁸ *Avventure metamorfiche del feudo*, 1, Svr, p. 934. Le «beanze» rimandano, sintomaticamen-

La contrapposizione tra passato e futuro è dunque irrimediabilmente arrivata davanti a un «temibile muro», nel quale si legge, oltre alla traccia petrarchesco-caproniana dell'inattingibilità ontologica, anche un riferimento criptato a una poesia di Hölderlin, *Hälfte des Lebens* (in italiano, con eco stavolta dantesco, *A metà del vivere*)⁹⁹: segni e sigilli di un accesso sempre più difficoltoso ai poteri salvifici del paesaggio.

Hälfte des Lebens ricorre invece esplicitamente in *Avventure metamorfiche del feudo*, 3, dove accompagna, al margine destro del testo, la scomparsa di un antico ed eminente pero in favore di esemplari più adatti alla frutticoltura. Qui, il grande albero diviene una vera personificazione di Dolle, che convoglia a sé tutti gli sforzi di persistenza della terra oltraggiata:

Mai visti i perèr-peri
vastissime città sospese, ieri,
e oggi soppiantati
da miseri perini impergolati?

ma UNO vi fu UNO
gigante – e quasi orribilmente

FRUTTIFERENTE:

in lui si raccolse la lente ustoria
la furia di sopravvivenza
del feudo antico e già condannato agli sbanchi
alla tecnica penitenza¹⁰⁰

Da questo «ARCIPERO»¹⁰¹ infatti si è generata negli anni una grande vipera¹⁰² (o «viperòt», nella nota d'autore che racconta il fatto, garantendo l'evenemenzialità

te, all'assonante *béance*.

⁹⁹ Poesia che è in verità capillarmente presente in tutte le *Avventure metamorfiche del feudo*, e che dunque riporto integralmente: «Mit gelben Birnen hängen / Und voll mit wilden Rosen/ Das Land in den See, / Ihr holden Schwäne, / Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / Ins heilignüchterne Wasser. // Weh mir, wo nehm ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo / Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde? / Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen» (Friedrich Hölderlin, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Adelphi, 1993, p. 568). La traduzione recita: «Carica di pere gialle / colma di selvagge rose / la terra pende sul lago / e i cigni miti / ebbri di baci affondano il capo / nella sacra acqua digiuna. / Ah! me, dove / quando verrà l'inverno / coglierò i miei fiori, / dove luce di sole / e ombre della terra? / Muraglie stanno / fredde e mute, stridono / i segnamento» (Ivi, p. 569). Il riferimento al muro, che qui ci interessa maggiormente, è concentrato nei tre ultimi versi: si noti anche come i «segnamento» si muovano, passando da Hölderlin a Zanzotto, proprio sotto i «venti di evidenti profezie» di *Avventure metamorfiche del feudo*, 1, Svr, p. 933.

¹⁰⁰ *Avventure metamorfiche del feudo*, 3, Svr, p. 937.

¹⁰¹ *Avventure metamorfiche del feudo*, 4, Svr, p. 939.

¹⁰² «Una Bero o, col corno, una Ursinii?» (*ibidem*).

di un moderno e comunque impossibile prodigio¹⁰³), che incarna, in disturbante coacervo, tanto la qualità velenosa e incontrollabile delle leggi naturali quanto lo stesso pervertimento chimico e tecnologico al quale la terra è stata sottoposta, fino a trasfigurarsi, con grande forza evocativa, in un definitivo emblema di violenza e illeggibilità. Si chiarisce, da questo passaggio, come mai il territorio di Dolle fosse stato definito, nel secondo testo del ciclo, «FEUDO VIPERATO E CRUDELE DI NATURAL CRUDELTÀ / e di mille piante e animali e uve fiorito com'era in beltà»¹⁰⁴ e poi, a distanza di pochi versi, «FEUDO HARD-SOFT-WARIZZATO e polito com'era e sarà»¹⁰⁵. La condizione originaria della terra, in un passato che è anche, esplicitamente, quello ancora ricco ma già minacciato della *Beltà*, è ormai 'sovrimpressa' al futuro completamente tecnicizzato e computerizzato della natura, mentre resta, in un presente che a fatica gestisce la schizi tra le due dimensioni temporali, soltanto l'ombra di una magnificenza che si manifesta a lampi e soprassalti:

Le GRAND FIEF TOUJOURS REVENANT
DISPARAISSANT
LE ROI DES REVENANTS¹⁰⁶

A concludere il ciclo, e insieme la proposta di lettura che si è data in queste pagine, l'ultima, terribile e veridica profezia di Nino arriva, in un dialetto ormai oltremondano, a ribadire sopra gli scempi subiti dal feudo i rischi pragmatici e attuali cui l'uomo andrà incontro se non muterà il proprio comportamento nei confronti delle viti, dei campi, della terra:

NINO: "State acorti, no stè pi sgionfar al balón
co tuti sti ferì, 'ste rede, 'ste vî cussì fisse romai,
se no col primo sión
de piova de 'sti temp
che mi par fortuna no vedarò mai
a bas vien-dó tut a rodolón!
Sul me lógo no posse lagnarme,
ma a tuti quanti ve zhighè 'Stè acorti!'.

Ma fursi mi qua parle, da mort, a morti"¹⁰⁷.

¹⁰³ Cfr. *ivi*, p. 940.

¹⁰⁴ *Avventure metamorfiche del feudo*, 2, Svr, p. 935.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Avventure metamorfiche del feudo*, 4, Svr, p. 940.

¹⁰⁷ *Avventure metamorfiche del feudo* 5, Svr, p. 942, con traduzione in nota: «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 / di questi tempi / che per fortuna non vedrò mai / in fondo vien giù tutto, a rotoloni! / Sul mio podere non posso lamentarmi / ma a tutti vi grido "State accorti". // Ma forse io qui parlo, da morto, a morti» (*ivi*, pp. 941-942).

LEGGENDE DI UOMINI, MULI E ALTRI ANIMALI.
GLI ULTIMI 'SELVATICI' NEI RACCONTI DI VINCENZO PARDINI

Andrea Gialloreto

L'animale! Oscuro mistero!... Mondo immenso di sogni e muti dolori... Ma segni troppo visibili esprimono quei dolori, nonostante la mancanza della parola. Tutta la natura protesta contro la barbarie dell'uomo che disconosce, avvilita, tortura i suoi fratelli inferiori e lo accusa dinanzi a Colui che li creò tutti.

Jules Michelet¹

Fra uomo e natura è sparita ogni intesa, c'è soltanto battaglia.

Vincenzo Pardini²

1. *La musica delle parole desuete*

Per dare conto del magistero narrativo di Vincenzo Pardini, nonché dei motivi del malioso incanto esercitato dalle sue opere, si potrebbe far ricorso a una definizione che lo scrittore usa per abbozzare un rapido ritratto del cugino Remo, primo padrone del mulo Giovale. Non diversamente da questo rinomato mulattiere e domatore di cavalli, l'autore toscano «racconta storie dove ognuno ha la sua parte, siano uomini siano bestie»³. Una simile descrizione, decisamente minimalista, è tuttavia sufficiente a chiarire alcuni tratti identificativi della personalità artistica e del carattere di quello che potremmo appellare, ricorrendo al mito stevensoniano, come uno degli ultimi *tusitala* italiani. La sobrietà e il rigore sono doti che Pardini coltiva come retaggio ancestrale, filo di fedeltà agli antenati; tutta la sua produzione può essere interpretata in chiave di epica popolare, di omaggio alla gente tenace che, con l'ausilio imprescindibile degli animali, ha saputo

¹ Jules Michelet, *Il popolo*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 186.

² Vincenzo Pardini, *Fieno*, in *La terza scimmia*, Roma, Quiritta, 2001, p. 48.

³ Vincenzo Pardini, *Giovale*, Milano, Bompiani, 1993, p. 7.

resistere ad ogni sorta di avversità (povertà, emigrazione, guerra) mantenendo immutati i propri severi costumi – fondati su codici di condotta duri e arcaici – e preservando, almeno fino al devastante impatto del progresso, l'ambiente della propria terra (quella porzione di territorio toscano che corre dalla media valle del Serchio alle Alpi Apuane e vanta un ecosistema vario e ricchissimo). L'origine della vocazione narrativa è ricondotta dallo scrittore proprio ai racconti dei vecchi intorno al focolare, alla scoperta da parte del bambino che tramite le parole – sull'esempio delle prime letture di Collodi, Gotta, Salgari – si può prendere possesso delle cose, fermarle illudendosi di dominare il corso del tempo. Ne *Il viaggio dell'orsa*, Pardini è esplicito nel tracciare un parallelo tra la scrittura e le forme attraverso le quali la comunità tramandava le proprie vicende di generazione in generazione: «Su quelle montagne, uno dei doveri dei vecchi era raccontare ai giovani il passato. Le vicende di orsi, lupi e briganti andavano di pari passo con quelle della storia»⁴. Del tutto inedito è il rilievo concesso a oscuri eventi di paese, assurti a leggenda e considerati il fondamento e la causa remota di qualsiasi incidente la cronaca registri (Pardini crede in una continuità genetica, quasi che il sangue e i suoi bollori si ripetano lungo un asse familiare determinando l'indole degli individui). I dettagli di microstoria sono ordinati e fatti interagire con gli eventi storici di portata nazionale o universale senza che il grado di partecipazione scemi passando dal piccolo al grande, dallo spazio privato a quello pubblico. Briganti, orsi e lupi si contendono la scena testimoniando a favore della equanime attenzione dello scrittore, fedele alla consegna di attribuire a ciascuno, uomini e bestie, una parte in commedia. Egli si mostra consapevole che la sua sensibilità per il mondo animale lo ha schiacciato nella misura di una categoria critica limitante e perciò si premura di chiarire i propri intenti, l'ambito dell'esercizio letterario: «Forse è un po' riduttivo indicarmi come lo "scrittore degli animali", ma non mi arrabbio perché siamo in una società che vive di formule, io privilegio natura e animali è vero, ma nei miei libri c'è anche la psicologia umana, ci sono molte persone, molti caratteri. La mia ambizione è raccontare la vita nella sua completezza: natura, animali e persone»⁵.

Individui fuori dalle righe e animali segnati da un tratto peculiare che eccede la norma – e sarà di volta in volta la forza, l'indomabilità, la fedeltà, la violenza – vengono scelti a rappresentare l'imprevedibile meraviglia della natura, l'impossibilità di ridurre l'uomo a schemi definiti (fossero pure quelli della società e del vivere civile), l'eccezionalità di episodi dalla portata esemplare, degni di ricordo negli annali della comunità. Ma tutto è straordinario per Pardini e i suoi personaggi, umani e non: il primo approccio alla vita o il declinare dell'età con le sue amare consapevolezze sono i momenti salienti di storie i cui ritmi da un lato si adeguano agli stupori e alle angosce degli adolescenti gettati allo sbaraglio

⁴ Vincenzo Pardini, *Il viaggio dell'orsa*, Roma, Fandango, 2011, p. 16.

⁵ Intervista a cura di Luigi Mascheroni, in «Il Giornale», 7 febbraio 2006.

in una realtà ostile (molti racconti procedono come *BildungsErzählungen*, storie di formazione contratte dalla paura e dall'esclusione o invece distese a cogliere gli sviluppi di una lenta e profonda integrazione con la natura e il gruppo sociale di appartenenza); dall'altro, distillano la grave saggezza dell'esperienza e accompagnano solitari antieroi, reietti o patriarchi, fuorilegge o giustizieri, al tramonto dell'esistenza (ma, come si vedrà, le morti più strazianti o dignitose nei testi di Pardini sono quelle dei suoi amati animali). Da ogni dolore, da ogni traversia maturano nuove forze, nuove motivazioni o semplicemente memorie: nostalgie degli affetti perduti oppure il rimpianto per le gesta compiute al culmine della fama. Uomini e bestie, infatti, se in prima istanza sono onorati come modelli per la loro eccellenza in un dato campo o per le passioni manifestate all'estremo dell'intensità, alla lunga finiscono per divenire 'proverbiale', con la prospettiva di essere assunti, quasi in una sorta di catasterismo contadino, tra le costellazioni che governano miti e archetipi collettivi. Anche il taglio biografico dei racconti, l'equilibrio tra indugi meditativi e incisivi resoconti, l'accurata selezione lessicale che attinge a un repertorio di arcaismi, cultismi e toscanismi sono tutte caratteristiche che conferiscono all'affabulazione – specialmente nelle prime raccolte, *La volpe bianca* e *Il falco d'oro* – coloriture da *Legenda aurea* (con piena cognizione di causa, Giovanni Raboni introducendo il volume d'esordio lo ha designato come il prodotto di «una raffigurazione araldico-simbolica del mondo»⁶).

Pardini sembra appartenere a una razza di artisti in via di estinzione. Pur essendo la sua opera frutto di un'accuratissima pianificazione e pur risolvendosi essa in romanzi e racconti tra i meglio 'scritti' nell'ambito dell'attuale editoria, l'autore sembra aderire al profilo di narratore – fortemente influenzato dall'oralità e dalle strategie di trasmissibilità della parola – tracciato da Walter Benjamin nel saggio su Leskov contenuto in *Angelus Novus*: «Il narratore – per quanto il suo nome possa esserci familiare – non ci è affatto presente nella sua viva attività. È qualcosa di già remoto, e che continua ad allontanarsi»⁷. Il teorico francofortese, dopo aver individuato e distinto due prototipi di narratore 'anonimo' nel mercante viaggiatore e nel contadino sedentario⁸, prosegue affermando che

l'orientamento pratico è un tratto caratteristico di molti narratori nati [...].
Tutto ciò rinvia alla natura della vera narrazione. Essa implica, apertamente o

⁶ Giovanni Raboni, *Nota introduttiva* a *La volpe bianca*, Parma, La pilotta, 1981, p. 5.

⁷ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1981, p. 247.

⁸ «Chi viaggia, ha molto da raccontare», dice il detto popolare, e concepisce il narratore come quello che viene da lontano. Ma altrettanto volentieri si ascolta colui che, vivendo onestamente, è rimasto nella sua terra, e ne conosce le storie e le tradizioni. Chi si voglia rappresentare questi due gruppi nei loro esponenti arcaici, troverà l'uno incarnato nell'agricoltore sedentario, e l'altro nel mercante navigatore. Ciascuna delle due sfere ha prodotto, per così dire, la sua linea speciale di narratori, e ciascuna linea conserva alcune delle sue proprietà anche in secoli successivi» (ivi, pp. 248-249).

meno, un utile, un vantaggio. Tale utile può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita: in ogni caso il narratore è persona di «consiglio» per chi lo ascolta. Che se oggi questa espressione ci sembra antiquata, ciò dipende dal fatto che diminuisce la comunicabilità dell'esperienza⁹.

La conclusione del discorso di Benjamin sospinge all'indietro, nel cuore dell'Ottocento e in zone periferiche come la Russia di Leskov o la Svizzera di Keller, l'attitudine al narrare emulando le marche dell'oralità e i contrassegni del racconto in forma di testimonianza diretta o mediata dalla voce altrui, di cui conserva in qualche modo il timbro: «L'arte di narrare volge al tramonto perché il lato epico della verità, la saggezza, vien meno». Pardini si volge di conseguenza al passato, alle radici della sua cultura, per attingere la linfa e la materia prima di queste narrazioni inattuali. La caratteristica impronta 'vocale' della sua scrittura deriva in parte dall'apprendistato tipico del narratore arcaico, che recepisce le storie dall'ambiente circostante lavorando poi, in virtù della sua consapevolezza stilistica, sulle strutture e sull'impasto linguistico della trama di base. Dichiarò infatti:

molti racconti de *Il falco d'oro* sono stati scritti che avevo tra i sedici e i diciott'anni – e per questo stavo molto attento alle parole, ascoltavo il parlare della gente: sentivo queste parole desuete e ci coglievo una musica. Quando cominciai a scrivere presi ad appuntarmele o a farmele ripetere dalla mia nonna. Questo mi ha portato a scoprire che il racconto non è soltanto una sequenza d'immagini o d'impressioni, ma anche musica, pittura, prospettiva¹⁰.

Saturo di esperienze – il bene primario, in via di liquidazione, che secondo Benjamin alimentava l'attività del narratore – Pardini ha saputo oculatamente gestire le proprie risorse dando il giusto respiro alle sue storie, che così si sono adagate senza forzature o meccanicità programmatiche negli stampi assai diversi della *short story* (due raccolte degli anni novanta, pubblicate dall'editore specializzato Theoria, sono incentrate su temi neri o gotico-fantastici¹¹, mentre simili tonalità notturne e crudeli sono rinvenibili in molti pezzi de *La terza scimmia*), della novella (forma egemone nella sua produzione, direi, per numero e qualità), del romanzo breve (*Il racconto della luna*), del romanzo vero e proprio; contrariamente a quanto la pigrizia della ricezione critica farebbe credere, testi dalla orchestrazione complessa che si collocano in quest'ultima fattispecie, come *Lettera a Dio*¹² e *Il postale*¹³, raggiungono esiti di pregio dimostrandosi di tenuta

⁹ Ivi, p. 250.

¹⁰ Intervista di Paolo Pegoraro, in «Letture», 35, marzo 2007.

¹¹ Si tratta de *La mappa delle asce* e de *La congiura delle ombre*, usciti nella collana «riflessi» per i tipi dell'editore romano rispettivamente nel 1990 e nel 1992.

¹² Ancona, peQuod, 2004.

¹³ Roma, Fandango, 2012.

non inferiore ai migliori racconti e consentendoci di osservare l'autore alle prese con armonici diversi da quelli abitualmente fatti risuonare o con motivi declinati differentemente dal consueto (acquistano peso il tema del potere corrotto e dello Stato, nel romanzo del 2004, e quello della storia collettiva e del *genius loci* garfagnino nel libro più recente).

Sia che volga la penna al racconto sia che dedichi i suoi sforzi al romanzo, una serie di ragioni rendono unico nel panorama italiano l'autore promosso da Enzo Siciliano e fanno immediatamente riconoscibile la sua pagina. Anzitutto potremmo istituire un vincolo identitario tra l'ispirazione di Pardini e la sua terra, in linea con la tendenza in atto nella nostra letteratura che predilige orizzonti geografici e scenari ben definiti spingendo a raggruppare gli autori secondo linee di diramazione regionale (i lunatici emiliani, i sardi custodi della tradizione, le nebbie padane, le perlustrazioni dei sobborghi di Roma o delle periferie di Napoli e Bari). Nondimeno, se indulgerò a questo facile schematismo, sarà per inserire meglio l'opera dello scrittore all'interno delle coordinate di una tradizione locale, ma di valore assoluto, che annovera artisti accomunati da una specie di aria di famiglia. Pardini non è indifferente alla peculiare *couche* entro la quale svolge il suo percorso creativo; tale disposizione ricettiva, coadiuvata da una scaltra padronanza dei procedimenti tecnici, può facilmente condensare in movenze stilistiche brusche, magico-memoriali ed espressionistiche l'alone emotivo-caratteriale di questo ceppo viareggino-lucchese della nostra narrativa (un filone che, ragionando alla grossa, va dal *Romanzo di Moscardino* a *La brace dei Biassoli*). Inoltre andrà rilevato, a scanso di errate inclusioni in capitoli 'corali' della recente storia letteraria, come il nostro si avvalga di una scrittura incisiva e personalissima, seppur non priva di radici ben salde nella migliore tradizione narrativa toscana, che da Tozzi, Pea, Viani, Tobino, Petroni, Bilenchi arriva al Cassola più assorto nella decifrazione delle connessioni e interrelazioni profonde tra configurazione naturale del paesaggio e sentire umano.

Anche se queste diramazioni non appaiono del tutto peregrine, va precisato che il raggio d'azione di Pardini è interamente ascrivibile alla sua personale esperienza di luoghi e persone. Egli è un autore 'territoriale', come non esita a definirsi:

gli scrittori sono un po' come i briganti: territoriali; nel senso che raccontano ciò che meglio conoscono. Cechov e Anderson consigliavano ai giovani narratori di ritirarsi, il primo nella loro stanza, il secondo nella loro terra. Così sono tutti gli scrittori del nostro Novecento: ci danno l'immagine dei luoghi dove sono nati e vissuti. Ecco allora che gli scrittori si rivelano più attendibili degli storici. Raccontano ciò che vivono e sentono al di sopra delle parti¹⁴.

L'autore intride così la sua scrittura dell'aspro fascino della selvaggia Garfagnana, scena tragica di un'interminata vicenda di sangue e di tormento; questa regio-

¹⁴ Intervista a cura di Angela Marina Strano in «Stilos» (l'articolo è consultabile nella rassegna stampa dedicata a Pardini sul sito della casa editrice peQuod).

ne brada ospita un fermento vitale che ignora le mezze misure e che trapassa nei racconti di Pardini con disinvoltura e verità di accenti. Per dare il giusto risalto a un tale giacimento di storie, visioni, paesaggi, egli si è forgiato un italiano duttile a perfetta misura dei suoi scopi, che antepongono l'espressione al mero impianto descrittivo. Sorprendente per l'estro delle sue invenzioni e icastico fin nell'uso dell'anacoluto e di inedite torsioni sintattiche (che producono effetti da *acris iunctura*), il suo vocabolario assomma gemme desuete, calchi vernacolari, sentenze lapidarie da prosatore latino, prelievi dai registri settoriali scientifico e tecnico (con particolare attenzione alla nomenclatura botanico-faunistica e all'ambito del lavoro artigiano e dei suoi attrezzi)¹⁵. Già Moravia, all'epoca degli esordi del suo giovane amico, individuava l'elaborata fattura della lingua del *Falco d'oro*; colta, mescolata e non riducibile alle fonti dell'italiano regionale di pertinenza:

Pardini pensa e si esprime in toscano ma sconfinava continuamente dalla Toscana nel territorio letterario italiano sia per la scrittura sia per il reale che gli viene fatto di affrontare. Nella scrittura ora è curiosamente immediato e condensato come chi racconti a viva voce; ora, invece, eloquente e metaforico come chi persegua un meditato disegno¹⁶.

A sostegno di questa tesi, possiamo ricordare come nel *Bilancio*, testo programmatico dell'arcaismo di Pardini, il linguaggio persegua stilemi alti, nell'ambizione di offrire un'epica del mondo selvaggio a partire dall'umile base dell'immaginario pastorale. La sintassi si dispone quasi in volute assecondando le risonanze e le iterazioni da 'stile formulare'. Si veda come il gigante Olao, piegato dal lutto per la giovane moglie e offeso dal gigantesco avvoltoio, il bilancio, che gli ha straziato il gatto Tigrone, decida di gettarsi in un'impresa disperata inseguendo la bestia ferita per giorni fino alla tragica resa dei conti sulle vette innevate. Ebbene, la sfida titanica tra i due esseri prossimi alla fine – la dismisura eroica è la vera cifra di questa storia¹⁷ – evolve da contesa privata a lotta cosmica ingaggiata tra l'umano e le potenze ctonie, come ben attesta la partecipazione del 'coro' tragico che si leva dai villaggi e dalle tane delle bestie selvatiche: «Dietro, Olao, a notte, cantavano i rapaci che avevano smesso all'avanzare del bilancio. / Silenzio di sottintesi: come

¹⁵ «Anche nei momenti più calmi e distesi, quando l'illustrazione occupa qualche posto in più, Pardini lavora con impegno sulla lingua, non dimentica gli autori della sua terra, Tozzi e Pea e Tobino, perlustra la parlata popolare; ma il suo bisogno di conoscenza è altrove, a dare forza a un'esigenza di reinvenzione: toglie la ruggine, neutralizza l'usura del lessico, sobilla i procedimenti vecchi, li disorienta. Ricorre alla musica, alle combinazioni inedite di termini, modula il respiro sintattico in un'impennata di nuove emozioni» (Giuseppe Amoroso, *Rasoio di guerra*, in *Il cenacolo degli specchi. Narrativa italiana 1993-1995*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1997, p. 533).

¹⁶ Alberto Moravia, *Diario europeo. Pensieri, persone, fatti, libri*, Milano, Bompiani, 1995, p. 83.

¹⁷ «Rammentò di aver sentito dire che, tali uccelli, resistono a camminare quanto a volare: le loro ali possono coprire il giro del mondo, altrettanto le zampe. Ma ad un certo punto, il mondo di terraferma, avrebbe pur dovuto finire» (Vincenzo Pardini, *Il bilancio*, in *Il falco d'oro*, Milano, Mondadori, 1983, p. 25).

quello d'una folla dinnanzi alla tragedia; il canto, coro di lamenti e di stupori»¹⁸. La sete di sangue e di preda del bilancio, pareggiata solo dal desiderio di vendetta di Oloa (rivolto verso la sorte nemica, prima che nei confronti dell'immondo uccello), si staglia al ritmo di un battito primordiale sullo scenario incontaminato di venti, rocce e acque che non rasserena, esaspera piuttosto il richiamo della morte che sta al fondo del cammino delle creature. Così, nell'accesa fantasia di Pardini, il semplice pastore delle Apuane riecheggia la statura epica di Gilgamesh o di un inconsapevole Prometeo che si erge contro gli dei e le forze della natura¹⁹.

Qui, e la scelta è identica nella totalità dei racconti, alla coreografica e suggestiva pittura di un territorio (inteso come ambiente e come traccia narrativa che si risolve naturalisticamente nel suo decorso oggettivo) si sostituisce, straniata per forza di scrittura e di simbolo, la resa del nudo dato esistenziale spiatto in un altalenante succedersi di stati emotivi, ora materati della rasserenata contemplazione dei ritmi naturali ora, con maggiore frequenza, inclini all'esacerbata consapevolezza di un immedicabile male di vivere. C'è sofferenza, oltre che abbandono, nel sentimento di uomini e animali verso la realtà in cui sono immessi; il più terribile dei racconti di Pardini, *La segregazione*, tenta proprio la rappresentazione di un rifiuto radicale: della natura e della società nei riguardi dell'essere menomato che narra la sua storia e, specularmente, di questi verso chi lo ha recluso per tenere lontano dalla vista lo scandalo della sua esistenza.

2. *Un mondo in pericolo*

La maestosità del paesaggio, percorso con occhio innamorato dallo scrittore e dalle sue controfigure, emblemizza il carattere assoluto di queste vicende; certamente, si tratta di una riconoscibilissima Garfagnana (animata ancora dalle ombre di Ariosto²⁰, di Giovanni Pascoli²¹, di Giacomo Puccini²², da ultimo di Mario

¹⁸ Ivi, p. 28.

¹⁹ «In quella solitudine di sospiri affaticati, di vento e boscaglie, lui, stanco, affitto come un suicida, sentiva dentro l'urlo antico della lotta e della distruzione. / Lo sentiva con tale impeto, quel richiamo, che gli pareva uscisse dalle piante, dalla terra e perfino dall'aria» (ivi, p. 37).

²⁰ Protagonista, anche se defilato nel ruolo di testimone contro voglia della barbarie di questi luoghi inospiti, del racconto che dà il titolo al volume *Il viaggio dell'orsa*.

²¹ Pascoli, citato numerose volte all'interno del corpus di Pardini, è oggetto anche di un elzeviro dal tono ecologico nel quale l'autore contemporaneo rende omaggio a un antesignano della moderna sensibilità animalista. Si legga: «Il poeta di Castelvecchio fu senz'altro un antesignano degli animalisti. In un'epoca come la sua, dove le bestie avevano un ruolo marginale nei sentimenti della gente, in lui trovano amore e protezione; sono le sue confidenti, a cui può manifestare tutto se stesso. Se Darwin coglieva negli animali l'espressione di sentimenti analoghi a quelli degli uomini in chiave scientifica, Pascoli ve li coglieva in chiave d'una poetica che ha spesso risvolti esoterici» (Vincenzo Pardini, *Pascoli, il fanciullino animalista*, in «Il Giornale», 1 luglio 2005).

²² Evocato ne *Il postale*.

Tobino²³ e dei suoi ‘matti’²⁴, ma d’altra parte la *wilderness* che la connota (una fascinazione che induce l’autore all’esotismo western di *Jodo Cartamigli* e del ciclo di racconti che ne ripropongono la figura) ne fa lo scenario di conflitti universali elidendo i tratti più legati al contesto geostorico nel quale la regione è inquadrata.

Ogni grande scrittore reca con sé, nel proprio DNA stilistico, una personale geografia, come un mondo fittizio e reale ad un tempo; il luogo della scrittura, abitato da visioni e fantasmi della mente, cerca o crea il proprio corrispettivo reale, magari ritrovandolo al di là delle secche del tempo, in un passato soccorso dal potere deformante della memoria. Per l’adesione senza riserve alla materialità e all’immanenza del mondo rurale, per l’alone di leggenda e di mito arcaico che aleggia su queste storie di selve e campi (gli stessi degli insediamenti etruschi, ricorda di frequente l’autore), per la sovrana regia della voce onnisciente che attende alla narrazione, infine per la disperata e virile condanna del destino umano, l’orizzonte di Pardini ricorda quello di un grande e inquieto scrittore vittoriano molto amato da Cassola, Thomas Hardy. Le affatturate brughiere, le verdi valli, le rovine druidiche che si accampano in *Far from the madding crowd*, in *Tess of the d’Urbervilles*, in *The woodlanders*, in *The return of the native* danno forma ed evidenza a una regione insieme fantastica e concreta: il Wessex. La Garfagnana di Pardini sta alla pari con il Wessex hardiano, proiezione simbolica del Dorset agricolo in uno ieri che conosceva l’integrazione tra uomo e ambiente, legame presto reciso per l’insidia dei conflitti della modernità; anche Pardini segue la traccia di un’ossessione topografica, cerca di salvare sulla pagina scintille della luce perduta balenanti da un ambiente deturpato e restituito alla sua integrità solo attraverso il ricordo. Ulteriore segno di affinità tra i due scrittori è la predilezione per figure protagonistiche fortemente rilevate: *outcasts*, disadattati, marginali, esclusi, reietti o eroi votati a cause nobili e perdute in partenza, tardivi rappresentanti di una categoria umana rintracciabile ormai solo ai lembi estremi dell’omologata realtà che ci circonda. Il tenace pastore Oak (quercia!) innamorato della volubile Batsheba in *Via dalla pazza folla* potrebbe essere sortito dalle pagine del toscano, a tener compagnia ai suoi Alvisi di Biasi, Tirintana, Acchiappatassi, Birro Scarabicchi.

Un po’ come il Wessex, assediato dalla modernità, l’appartata Val di Serchio è minacciata dal cemento, dalle strade, dal progresso che azzera i valori tradizionali senza sostituire loro convincenti alternative, se non la rincorsa ai beni di consumo e il deterioramento del territorio. Le giovani generazioni sembrano

²³ Memorabile, in *Giovale*, la visita dello scrittore alienista al mulo dell’amico.

²⁴ «Pochi scrittori italiani – se si eccettua il D’Annunzio di *Terra vergine* e poi Tozzi, Pea e per certi versi Pavese (ma mi piace ricordare anche un giovane scrittore come Eraldo Baldini) – sono riusciti, come Pardini, a vedere la realtà calandosi perfettamente nello sguardo tipico dei personaggi di un arcaico mondo rurale, quale era appunto, fino a qualche decennio fa, il mondo dei villaggi appenninici, tra Liguria e Toscana, dalle Apuane alla Garfagnana» (Paolo Vanelli, *Il rosso e il nero. I racconti di Vincenzo Pardini*, in *Le icone del testo. Saggi sulla narrativa italiana contemporanea*, Marietti 1820, 2006, p. 158).

dimentiche della fatica e della nobiltà del lavoro agricolo e indifferenti, se non beffarde, nei confronti della natura: si veda ad esempio, nel racconto *Il toro di Armelio*, la stupida gazzarra dei motociclisti intorno al recinto del fiero bovino²⁵. Un consesso di vecchi, in nome della comunità, s'incarica di esprimere un giudizio sulle attività – infrastrutture e traffici – avviate senza rispettare l'ambiente e le specificità dei villaggi di montagna: la condanna, in forma di brontolio o di maledizione, colpisce senza appello lo spirito dei tempi nuovi²⁶.

Nei racconti dell'ultimo decennio, la visione dell'autore appare incupita, tormentata da spettri apocalittici di cui si può rintracciare senza fatica il referente storico in disastri ambientali come quello di Chernobyl, le cui conseguenze sono descritte in un brano di tremenda efficacia, in bilico tra l'allegoria e l'apologo macabro:

Quando giunse la nube di Chernobyl, le fu quindi facile mimetizzarsi in quel cielo. I suoi radioisotopi che vorticavano all'interno dell'atomo e lo rompevano bersagliando e frantumando quelli circostanti, s'erano conficcati ovunque. Aria, acqua e suolo infestati. Una ragnatela di morte gravava sopra di essi. Le colture essicarono, l'erba ingialliva anche di primavera, lucciole e rane scomparvero insieme a usignoli e uccelli notturni. La gente prese ad ammalarsi di cancro come mai era accaduto. La morte funestava le contrade; una morte spietata e priva d'ogni connotazione contro la quale non c'era difesa. Scienza e politica s'erano alleate pur di tacere la verità²⁷.

Una polluzione mortale ha contaminato la terra e la responsabilità ricade interamente sulle spalle dell'uomo, che ha dato avvio al saccheggio indiscriminato delle risorse naturali. L'assalto al territorio, finalizzato allo sfruttamento, costituisce non soltanto una violenza insensata e controproducente nei con-

²⁵ «Ancora i giovani, in sella alle moto da cross, salivano al recinto del toro. Per meglio sfotterlo e far divertire le ragazze imitavano il muggito delle giovenche, gli tiravano i sassi gridando: "Olé, olé toro! Vieni avanti toro!". Come avesse capito e raccogliesse la sfida, lui si fermava al centro della barricata. Immobile come un promontorio di muscoli. E preso a zoccolare il terreno soffiava come l'avvio di un motore a scoppio. Abbassate le corna; in un ondeggiamento che dalle spalle sembrava trasmettersi alla prominenza della groppa e viceversa, dal trottello passava alla corsa. Come un macigno s'arrestava nei sostegni del recinto. Gli incastrati avevano cigolato, il suolo tremato. Talvolta, come investiti da un contraccolpo, i più sprovveduti o i più esibizionisti si ritrovavano a terra» (V. Pardini, *Il toro di Armelio*, in *La mappa delle asce* cit., p. 113)

²⁶ «Addio montagna! Addio muli! – . Gli altri vecchi tacquero: uno disegnava nella polvere, con uno stecco un cerchio, e mormorava: – Ecco il mondo; che stronzata! –. Il mulattiere incalzava: – E quel vagabondo è ito a lavorare con gli stradini. Non è mio figlio! –. Scracchiò in terra e biascicò: – Iscariota! Iscariota! –. Poi lentamente, mano rivolta alla valle, maledì il re (credevo fosse ancora al potere, forse) e i macchinari. Nei giorni dipoi la ruspa avanzò sbranando la montagna; i suoi fianchi subirono veri e propri smottamenti: blocchi di terra, tra nugoli di polvere, precipitarono a valle stroncando alberi, ribaltando seccatoi» (V. Pardini, *Il mulattiere*, in *La mappa delle asce* cit., pp. 42-43).

²⁷ Vincenzo Pardini, *Storia di Alvisè e del suo asino Biondo*, Roma, Gaffi, 2004, p. 21.

fronti del patrimonio naturale, fino ad allora inviolato, ma assume la gravità di una vera e propria profanazione; l'offesa consiste infatti nello spregio del passato, rappresentato dalle vestigia etrusche e dal lascito immateriale della civiltà contadino-pastorale:

Quasi alla chetichella era giunta la strada carrozzabile. Un regno antico, fatto anche di percorsi etruschi rimasti intatti alla furia devastatrice degli imperatori di Roma, la gloriosa quanto infame stirpe dei Cesari, veniva violata, le vie distrutte o abbandonate. Millenni di civiltà finirono sotto il rombo e le pale delle ruspe. Subito, prese a circolare gente straniera che poco alla volta si impossessò dei territorio²⁸.

La fulgida bellezza di un tempo è velata dagli spettri dell'inquinamento, dell'abbandono delle campagne e dell'oblio che avvolge i solidi contadini e montanari protagonisti di fatti d'amore e di sangue di cui è bene resti traccia. Lo scrittore è chiamato dunque a una missione di conservazione e di salvaguardia dei luoghi e della loro anima:

Non saprei dirlo che rapporto ho con la mia terra. È molto cambiata. Scomparse le mulattiere, cadenti le vecchie case e capanne. Cadente anche la mia casa, il tetto avallato, i muri scrostati, le tavole dei pavimenti tarlate. Ci vado via via, accendo il fuoco, stiamo insieme. Mi sembra che qualcuno mi parli, dica cose. I fantasmi non tradiscono mai. Bisogna non averne paura. Se ne offenderebbero²⁹.

Dal troncone principale della novellistica del nostro si diparte un filone tutt'altro che secondario dedicato all'evocazione degli oggetti appartenuti ai defunti: selle, basti, monili, attrezzi, coltelli che paiono conservare i segreti di chi li ha forgiati e detenuti in possesso condividendo con essi avventurose peripezie. L'animismo che fa risorgere fantasmi del tempo antico attraverso il ricorso a simili talismani costituisce la rivalse di un mondo perduto nei confronti del progresso che lo ha soppiantato maldestramente. L'incipit di queste storie ricalca celebri passi in cui, nell'epica classica e nelle saghe nordiche, armi e manufatti non si limitavano a essere letti come fossero una pagina onusta delle imprese

²⁸ Ivi, p. 30.

²⁹ Cfr. <http://nottedinebbiainpianura.blogspot.it/2010/07/intervista-vincenzo-pardini.html>. E ancora: «Allora mi sono ricordato della mia terra di origine, dei suoi abitanti, di me che la frequentavo e la osservavo sin da adolescente con dentro un senso di smarrimento. Quel mondo stava cambiando, sarebbe venuta la strada carrozzabile, i veterinari sostituivano i tori da monta con l'inseminazione artificiale. Ho voluto che quel mondo non scomparisse del tutto, ne ho raccolto le punte estreme, le ho mescolate dentro un cappello, le ho estratte e raccontate» (intervista di Angelo Ricci, consultabile sul sito lapoesiaelospirito.wordpress.com/2010/07/17/intervista-a-vincenzo-pardini/).

eroiche effigiate, ma prendevano direttamente la parola: *Rasoio di guerra*³⁰, *La giacca di velluto*, *La sella*, *La coperta*, *Due biciclette*, *I cieli della pipa*, *La cavezza* sono i testi nei quali questa modalità espositiva emerge con maggiore evidenza alternandosi alla narrazione in prima persona dell'io narrante autobiografico.

Il sogno di libertà e di fuga manifestato dai personaggi, in particolare da quelli che assolvono a una funzione di autobiografia traslata, li conduce alla scoperta dell'ambiente, solo parzialmente antropizzato, le cui connotazioni agricole consentono la coesistenza degli appezzamenti destinati all'allevamento e dei campi coltivati con le distese boschive e le vastità selvagge su cui l'uomo non impone il proprio dominio in qualità di signore e padrone, dovendo cedere il passo alle stirpi animali. Il paesaggio, descritto con cura in tutte le sfumature che accompagnano la transizione dai lidi tirrenici all'Appennino, diviene il personaggio centrale di ogni avventura; tra boschi e dirupi si muove un gran numero di pastori, cacciatori, forestali, cavatori di marmo, briganti: 'nativi' impegnati in attività tradizionali che non turbano l'equilibrio dell'ecosistema anche quando implicano forme di violenza: l'essenziale per Pardini è che la sfida tra l'uomo e le fiere avvenga nel rispetto di un codice d'onore non scritto. Lo scontro deve avvenire alla pari, ripetendo le dinamiche eterne che spingono predatori e prede in una lotta per la vita, all'ultimo sangue (il paradigma è il 'duello' tra Olao e il bilancio).

Le tempeste della storia, segno della follia del genere umano, distolgono dal ricorrere dei veri e soli eventi fondamentali, connessi al tempo ciclico scandito dai riti della terra. Uno dei racconti più originali, *Fieno*, traccia una linea divisoria che vede le età trascorse, durante le quali il pianeta era percepito come un santuario e la natura compensava con i suoi benefici questa devozione, contrapposte al presente desacralizzato che vive di rimpianti per l'armonia perduta («L'Europa intera, quando ancora lo smog di macchine e industrie non s'era impossessato dell'aria, a primavera sapeva di fieno»³¹). L'appagamento che l'io prova alla vista di quel mare di fieno mosso dal vento che si tramuterà in alimento indispensabile per perpetuare la vita costituisce uno dei doni più preziosi che l'umanità abbia ricevuto in custodia. Pardini rilegge l'evoluzione storica («il racconto della gloria e della tragedia dell'uomo»), dall'antichità fino alle rivoluzioni del Novecento, attraverso i cambiamenti subiti dai campi. Le epidemie e le guerre, ad esempio, segnano la rinuncia alla raccolta del fieno per l'assenza dei contadini. Compaiono nel racconto Hitler ed Eva Braun (turbati da un eros inibito e sterile che, nell'ottica di Pardini, ingenera il delirio di aggressi-

³⁰ Si legga, a titolo di esempio, da *Rasoio di guerra*: «Presi forma tra braci e scintille. Il fabbro mi modellava, poi mi tuffava nella sabbia bagnata. Messo su una tavola vicino agli altri, udivo le voci. Gli operai della fonderia. Accostato a una mola divenni chi sono: un rasoio contrassegnato dalla marca e dal luogo di provenienza» (Vincenzo Pardini, *Rasoio di guerra*, Firenze, Giunti, 1995, p. 157).

³¹ V. Pardini, *Fieno*, in *La terza scimmia* cit., p. 37.

vità dovuto all'incapacità di inserirsi nel flusso vitale), ma a conquistare il proscenio è l'avvicinarsi di generazioni di contadini costretti a farsi ora emigranti ora soldati, sullo sfondo del fieno. L'io narrante risale all'indietro il corso delle epoche immedesimandosi con l'elemento naturale («in mezzo al fieno non mi sento di questo tempo, ma di quello passato») finché il demone tecnologico non turba l'antica pace imponendo nuovi e più redditizi metodi di falciatura che delegano il lavoro alle macchine privando l'uomo del contatto salutare e fortificante con la terra³².

Le ultime tracce del culto animistico per le divinità della terra sopravvivono nel rispetto per i grandi alberi secolari che, vinti i nemici presentatisi sotto forma di acque, fuoco e venti, si ergono solitari a ricordare gli evi lontani nei quali l'uomo era sottomesso alla natura e alle sue forze. Un altro racconto del volume *La terza scimmia, Il melo*, postula la confidenza dell'albero e dei sassi con il Padreterno; la resistenza e la pazienza muta di queste forme 'vitali' basiche, che appartengono ai regni vegetale e addirittura minerale, li rendono degni di testimoniare sulla Genesi e sul sacrificio di Cristo, avvenuto per redimere una specie irrequieta e violenta, incapace di accettare il proprio ruolo nel mondo:

Erano, ho detto, i tempi della creazione: che Lui, per far poi meglio capire agli uomini dell'Antico Testamento, esporrà nella Sacra Bibbia in forma di racconto. Non poteva fare altrimenti. Il resto della nostra storia l'avrebbe affidato ai sassi: dentro i quali sono segnate le ere geologiche. Ecco perché sostengo che conoscono Dio; lo stesso il melo: n'era amico. Amico, per via di polline, era tuttavia anche dei suoi simili. Vicini e lontani. Coi quali dialogava, specie al risveglio di primavera. Alcune vetuste querce di Toscana e Umbria gli narravano i loro cinque secoli di vita, trascorsi in un volger di ciglia circondate da uomini che, all'amore e alla pace, avevano quasi sempre preferito odio e guerra; cose analoghe gli mormorava l'oleastro di San Baltalu di Luras a Sassari di duemila anni, il quale ricordava addirittura il sisma che sconvolse la terra quando in Palestina uccisero Cristo³³.

Di contro, e a integrazione di questa concezione ieratica, non deve stupire che il rigoglio della natura in tutta la sua esuberanza risvegli in Pardini note ac-

³² «Adesso il suo olezzo è tuttavia cambiato: ha perduto le antiche essenze. Forse perché, mutate le stagioni, l'erba cresce tra eccessi di pioggia e di umidità, cosa che un tempo non avveniva. Le stagioni erano scandite dai loro cicli. Molta erba nasceva sui terreni coltivati l'anno precedente. Erba pregiata, dicevano i contadini. Oggi, invece, germoglia su terreni abbandonati. E non viene falciata manualmente, ma con attrezzi meccanici. Tra questi il decespugliatore, che se munito di filo la trita, riducendola pressoché in poltiglia. Con lama o disco la taglia alla radice annientandone i bulbi. Tutti e tre incidono, feriscono e depilano la terra, da cui sollevano anche sbuffi di polvere spessa e marrone. Il suo rombo, gracchiante e ossessivo, con punte altisonanti di ferri che sembrano percossi da catene, sconquassa quiete e silenzio. Stordisce le menti, estingue i pensieri» (ivi, p. 47).

³³ V. Pardini, *Il melo*, in *La terza scimmia* cit., p. 18.

cese di nostalgia per la libera effusione degli ardori e degli istinti frenati dai costumi che l'uomo si è dato. L'eros – ferino e carnale in tante sue storie in cui deve farsi strada tra divieti, tabù e resistenze – in racconti paganeggianti come *La quercia* (una rustica *féerie*) trova la via della sublimazione di fantasticherie solitarie: l'amore sognato, in un clima da leggenda arturiana, si concretizza inseguendosi con naturalezza in una cornice di adesione del creato alle gioie dell'amore. Celebrazione della fertilità, l'eros cantato nella *Quercia* rimanda a una totalità naturale che si esalta nel tripudio del sesso, riconosciuto come fremito universale, fonte di ebbrezza; anzi, pensando alla sequenza della linfa che cola dallo stelo spezzato si potrebbe parlare di panspermia:

D'estate, nell'ora dell'afa quando ogni voce tace, sedevo alla sua ombra. Tra l'erba vergine, scopro che i giorni non sono eguali. Ma hanno volti invisibili che ti guardano e che ti scrutano. La nostra sorte. Coglievo e troncavo allora certi fiori dallo stelo gravido. Ne usciva una lattescenza bianca e granulosa. Uno sperma che schiumava e scivolava dalle dita; allora il cazzo, turgido ancora e boccheggianti, m'aveva assopito la vampata dell'inguine. D'autunno il sole arrivava stanco, alla quercia. Bastava però quel poco perché l'umidità le evaporassero dalla corteccia, e sfolgorasse. Se tirava vento, profumava di foglie e di ghiande. Poi di quell'indefinibile sentore che è l'accumulo dei secoli, contro i quali cozzava e svaniva il mio presente³⁴.

Questo è il principio fondante della *religio naturalis* che in Pardini si alterna ai valori cristiani intesi al di fuori di ogni Chiesa, secondo lo spontaneo credo popolare³⁵. I riti e le solennità tradizionali conservano i segni della contaminazione tra cristianesimo e sostrato pagano, ma la loro rilevanza cede di fron-

³⁴ V. Pardini, *La quercia*, in *Rasoio di guerra* cit., pp. 72-73. Un interessante articolo dedicato alla quercia di Pinocchio conferma la reverenziale considerazione che Pardini nutre per questo colosso della natura, cui lo scrittore trasferisce, o meglio in cui intuisce una sensibilità che ne fa un essere più umano dell'umano: «Collodi, paese di Carlo Lorenzini, si trova poco distante; quell'albero faceva al caso suo, s'accordava alle sue visioni fantastiche e alle imprese dei suoi personaggi. Ma una Quercia come lei è anche altro. Basta starle accanto per sentirlo. La sua forza antica entra nella nostra mente trasmettendoci le immagini di tutto un passato, quando la gente delle varie epoche le circolava vicino e lei la guardava come sanno guardarci le piante: con amore e diffidenza, poiché, alla stregua degli animali, sanno benissimo di cosa siamo capaci. Di uccidere e di distruggere, anzitutto. Perdono e amore vengono per ultimi, e spesso soltanto per opportunità o esibizione» (Vincenzo Pardini, *Sta morendo la Quercia di Pinocchio*, in «Il Giornale», 16 settembre 2006).

³⁵ «Alla sua narrazione non manca mai un respiro metafisico, religioso. I suoi libri sono pieni di apparizioni, di leggende, di riti, che ci riportano ad antiche credenze pagane o a certe forme di panismo pre-cristiano. Ma è soprattutto la struttura narrativa adottata, incompiuta e sospesa, a dare la misura di una ricerca spirituale che coinvolge anche il lettore. I racconti di Pardini sono, infatti, spessissimo racconti a finale aperto, racconti che non si chiudono, o lasciano l'ombra di un dubbio, io spiraglio per una speranza, la confusa percezione di una realtà ulteriore» (Maria Milena Miazzi, *Istantanee di un'Italia che cambia: i racconti di Luca Doninelli e Vincenzo Pardini*, in «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 3, 2005, p. 139).

te al forte risalto dell'immagine cristica (crocefissi lignei, un Volto Santo venerato a Lucca il cui sguardo «esprime sofferenza, severità e, forse, anche collera») come pure alla persistenza della cultura atavica che lo scrittore eredita e ci trasmette: «È impressionante come alla morte della civiltà contadina, quindi l'estinzione dei corpi-animali-dio etruschi, italici, Pardini non faccia morire l'animismo, l'interiorità di quel mondo»³⁶.

3. *I selvatici: parabole di vite randagie*

Sarà il caso di chiarire, come mossa d'avvio, che cosa si debba intendere per 'selvatici' in relazione al cifrario delle formule di linguaggio e di pensiero adottato nei testi che stiamo vagliando. Selvatici non sono soltanto gli animali: possiamo considerare in questa categoria anche gli esseri umani che, volontariamente o per progressiva marginalizzazione, si sono 'inselvaticiti' sviluppando abilità e attitudini che li distinguono da chi è integrato nella comunità (poco conta che questi nuclei paesani si collochino già *borderline*, alla frontiera con la civiltà e il mondo moderno: i selvatici saranno sempre un passo oltre). Né, giungendo al versante degli animali, risulta più facile fissare una linea divisoria netta: non è possibile infatti qualificare come selvatiche le fiere, le bestie (lupi, volpi, orsi, aquile, avvoltoi, tassi, faglionchi) considerando invece mansueti e domestici gli animali da lavoro e da compagnia (cani, gatti, muli, asini, cavalli, mucche): come vedremo, Pardini mischia le carte e loda la tenerezza dei feroci come il furore dei fedeli compagni dell'uomo. A volte tra uomo e animale si stabilisce una solidarietà interspecie che si tramuta in affetto esclusivo (esempio ne sono le storie di cani e padroni), quando non in una scelta di campo talmente netta («scopro di sentirmi più vicino a lui, nella pelle e nell'istinto, che non ai miei simili»³⁷, dirà Pardini del suo mulo Giovale) da sfociare nel desiderio di rinnegare il consorzio umano, disprezzandone le leggi per porsi dalla parte dei fratelli selvatici. Accade così che a latitudini appenniniche facciano mostra di sé *trapper* e uomini dei boschi perfettamente calati nel ruolo di competenza che, almeno nel caso dello spiritato Tarantana, conserva alcune caratteristiche del dispettoso *trickster*, il briccone divino di ascendenza mitica. La sua specialità è quella di interagire con le bestie tanto da derivare il proprio appellativo dalla dimestichezza con i loro covi. Questa la carta d'identità che l'autore ci illustra: «Era Tarantana, così detto perché d'ogni selvatico sapeva i covi e, famoso, per liberare le bestie imprigionate o, curare, quelle ferite: come quando trovò l'aquila reale colpita a morte e la guarì; l'aquila lo veniva a trovare allorché si spingeva sugli spicchi rupestri»³⁸.

³⁶ Aurelio Picca, *Prefazione*, in *Storia di Alvise e del suo asino Biondo* cit., p. II.

³⁷ V. Pardini, *Giovale* cit., p. 62.

³⁸ V. Pardini, *La ballata della volpe grigia*, in *Il falco d'oro* cit., p. 185.

Figure dalla tempra eroica, appena lambite dall'ombra della convenzionalità da stereotipo romanzesco, punteggiano fittamente i racconti: sono personaggi celebri o chiacchierati che si conquistano una riconoscibilità all'interno dello spazio sociale; questa popolarità è giocata su equilibri delicati, sempre a rischio di repentini tracolli da una condizione di rispetto alla riprovazione. I medesimi modelli comportamentali guidano infatti i paladini del villaggio (l'infaticabile cacciatore Tinche, il cantastorie nano, custode della memoria storica della comunità), gli equivoci avventurieri della risma di Don Pistola, come pure uomini finiti nelle maglie della giustizia (il falegname Mastrodome o Birro Scarabicchi). Il sistema dei personaggi è improntato a una logica seriale: tutti si collocano lungo l'asse inclusione/esclusione andando ad occupare in massa il vertice di questa seconda polarità. Il rifiuto della norma accettata da tutti, un'indole violenta o riottosa, una connaturata asocialità, l'asprezza del carattere o semplicemente il destino avverso determinano l'ingresso nella schiera dei disadattati, dei rustici, dei 'selvatici'. Il gruppo si difende, con la messa al bando degli anomali, dalla minaccia implicita nell'isolamento e nell'astio di questi uomini, la cui condotta suona come un'accusa o una provocazione. Le simpatie di Pardini vanno a tali creature dure e trasgressive, portate a rovina dalla tenace fedeltà a un'idea, a una mania, a un sentimento la cui invadenza ossessiva impedisce loro di stare al passo con i tempi o di rifarsi una vita. Emblematico il racconto *Nandaccio*, nel quale lo scrittore non si limita a dare conto degli accessi di scostumatezza e di pazzia che improntano le 'gesta' dello sgradevole personaggio, ma scava dietro la facciata per rintracciare le ragioni della sfrontata ostilità dell'uomo verso i suoi compaesani³⁹.

Per molti degli abitanti di queste terre fuggire diviene un passo obbligato per trovare la propria strada, come in un arcaico rito di passaggio che veda coinvolti gli animali, inquadrati secondo dinamiche di matrice fiabesca come aiutanti o antagonisti. Uno spasmo di insoddisfazione stringe la gola dei giovani tesi all'apprendimento delle leggi della tribù e di quelle della natura. Quote di arcano e di mistero, quasi brividi pascoliani virati al nero, affiorano nei testi che tentano la via di una sintonia emotiva tra l'uomo e le apparizioni animali che acquisiscono valenze totemiche:

³⁹ «Tutti lo evitavano, considerandolo un estraneo, un intruso. Era infatti rimasto se stesso, fedele al suo passato. Cosa che, invece, non erano gli altri. Si vergognavano d'esser figli di contadini, solo perché avevano studiato o lavorato in fabbrica o in qualche ufficio. Di domenica mattina, s'incontravano nella piazza del paese a vantare il possesso della macchina. Poi discutevano di come poter investire il denaro che gli avanzava dallo stipendio, nonostante dovessero pagare a ogni fine mese le cambiali dell'automobile e del mobilio. Mentire a se stessi e al prossimo era la norma. Iniziava l'omologazione sociale. Ogni persona doveva essere identica all'altra, nel pensiero, nel comportamento e nel vestire. Individui tutti uguali, alla stregua di prodotti usciti dalla stessa industria. Nandaccio non era così, quindi era due volte fuorilegge: sia per i suoi trascorsi, sia perché emarginato» (Vincenzo Pardini, *Il Nandaccio*, in *Tra uomini e lupi*, Ancona, peQuod, 2005, p. 125).

La notte incalzava, tutto si oscurava, anche la speranza. Ero solo insieme a una bodda che lenta, costeggiando i muri nei pressi dei quali i gatti sonnacchiavano di giorno, si incamminava verso il bosco. C'era in lei qualcosa di bieco e di rituale che mi istigava ad avventurarmi nel fondo del buio⁴⁰.

Con gli animali risulta più agevole trovare punti di contatto; in essi ci si specchia senza tema di riconoscere le proprie zone oscure⁴¹. L'emergenza nitida di questo tipo di proiezione dei propri traumi su un animale la abbiamo ne *La volpe bianca*, in cui il corpo della volpe e il suo sesso impudico rappresentano la prova della vitalità libera, il Graal alla cui disperata ricerca si era messo un maturo capofamiglia menomato nella virilità a causa di un incidente. L'incomprensione e il sospetto gelano i contatti tra gli uomini, che coltivano in silenzio sogni o passioni devastanti. L'intesa profonda è riservata perciò ai solitari, agli anticonformisti capaci di instaurare rapporti sinceri e di stringere legami di sangue. Tuttavia, anche questi rapporti fondati sull'affinità o sull'attrazione rispondono in prima battuta alle esigenze di definizione e consolidamento del Sé ed hanno breve durata. Il malessere che circola in queste storie, e che è tipico dei momenti di crisi di civiltà, non trova requie nemmeno nell'attimo dell'amplesso. Le relazioni sono perennemente minacciate (orfanezza, lutto, vedovanza sono condizioni comuni ai personaggi evocati) e perciò vengono modulate con sospetto, ritrosia e infine subite come se fossero il prodotto della stessa fatalità che scatena gli sconvolgimenti naturali. Pardini dimostra una maestria rara nel gestire le scene al calor bianco di congiungimenti reali o immaginari (egualmente vividi e tramati della stessa sostanza carnale); si può affermare che, nell'economia di quella parte della sua opera votata alla resa dei drammi umani, i picchi di intensità e di vertigine coincidano con amori rabbiosamente consumati o vagheggiati durante momenti di estraniamento dalla realtà: soste di tal genere nel cadenzato incedere dell'intreccio propiziano il manifestarsi di una disposizione lirica non dissimile dal delirio per una febbre divorante e distruttiva.

In ciò sta un possibile motivo di differenziazione tra la condizione degli umani e lo stato di natura. Quando si realizza l'unione panica delle creature con il tutto, la situazione muta drasticamente. Pardini ritrova nei figli del bosco e della montagna una variegata attitudine verso la vita e i modi per affrontare le difficoltà che essa pone, adattabilità cui si aggiunge una grazia spontanea che, attraverso l'istinto, conduce alla piena integrazione nella dimensione biologica e vitale. Non stupisce così la forza di suggestione con cui è cantato il sesso, reso ora con tonalità morbide e suadenti, ora con un sovrappiù di accensione, al li-

⁴⁰ V. Pardini, *La bodda*, in *Rasoio di guerra* cit., p. 81.

⁴¹ «Qualcosa di lui, un qualcosa d'indefinibile, gli aveva infuso la rabbia di difendersi e di contrattaccare per vedere il sangue; quel sangue, che per gli animali come il faglionco, è insieme morte e vita; e loro vorrebbero divorarle entrambe: la prima gli suscita spavento ed eccitazione, la seconda coraggio e senso di vittoria» (V. Pardini, *La faglionca*, in *La terza scimmia* cit., p. 161).

mite della ferinità: si tratta dell'ambito psicologico-comportamentale nel quale più breve si fa la distanza tra l'uomo e gli animali. Il peso della terrestrità è allora riscattato dal gioco rituale dell'atto erotico che al suo massimo grado riesce a raggiungere, come sosteneva Georges Bataille, «la semplicità, l'eleganza e la timidezza avida di un animale».

Ne *La vipera*, Pardini affronta attraverso la tecnica dello straniamento il mistero del sesso disvelato agli occhi dell'io narrante, un ragazzo, dalla visione di una giovane che prende il sole nuda in un prato ai cui margini dimora una vipera. Già da tempo la curiosità adolescenziale si appuntava sulle sinuose movenze del rettile, inafferrabile, schivo e aureolato del fascino del pericolo: la comunicazione a distanza (tutto il racconto è una variazione sul tema del voyeurismo) tra il protagonista e la vipera cui fa le poste si snoda tra inseguimenti e indugi ammirati per osservarne la 'danza' e studiarne le abitudini (tra le quali spicca l'esposizione al sole, necessaria per un animale a sangue freddo). Alla fine, attratto dalla forza magnetica sprigionata dal serpente – cui sono attribuite, nel repertorio della simbologia, connotazioni erotiche e peccaminose – il ragazzo riuscirà a imprigionarlo in una barattolo di vetro. È a questo punto che si compie il sortilegio; la vipera 'convince' il suo carceriere a liberarla, sebbene le modalità e il momento scelto dipendano da una logica irrazionale, di resa alle pulsioni ancestrali: «Era dunque vero quanto tramandavano le leggende: le vipere con la forza del loro veleno possono incantare, ammaliare fino a far perdere il senno?»⁴². Quasi in forza di un'oscura immedesimazione, l'immagine della vipera si confonde con quella della donna: entrambe infatti sono portatrici di effetti conturbanti per il ragazzo, che libera l'animale facendolo cadere dalla finestra in prosimità del corpo nudo steso sull'erba per poi ritrarsi nell'ombra della sua stanza (la finestra rappresenta qui metaforicamente il diaframma con il mondo e la libertà degli istinti, che è appannaggio delle bestie selvatiche).

Gli animali non sono meno complessi dei nostri simili, la loro psicologia contempla tutti i gradi del tormento o della felicità. L'autore è particolarmente attento a registrare le tensioni, le linee di conflittualità tra i due ambiti, quello umano e quello animale, così come all'interno di ciascuno di essi. La campitura estremamente elegante della pagina non tradisce l'autentica urgenza espressiva che investe i racconti tenendoli lontani dalla fissa monodimensionalità dei bestiari tradizionali. Non siamo dunque nel dominio delle favole esopiche o di più torbide e inquietamente novecentesche rappresentazioni allegoriche, traslati animali del carattere e della personalità dei nostri simili, *exempla* improntati alla pacatezza della moralità o al timore della mutazione e dell'ibrido. Se dovessi indicare un referente, anche lontano e indiretto, lo cercherei ad altre latitudini⁴³, magari nell'opera di Horacio Quiroga, che sapeva dar voce all'anacon-

⁴² V. Pardini, *La vipera*, in *Rasoio di guerra* cit., p. 53.

⁴³ Giuliano Gramigna ha giustamente segnalato la distanza di queste opzioni stilistiche e

da e alle bestie della foresta come alla società degli uomini squassata da passioni incandescenti. Come nella selva sudamericana, anche nella Garfagnana i destini di uomini e bestie non possono che sfociare in racconti *d'amore, di follia e di morte* (così recita il titolo della principale raccolta dell'autore uruguayano). Gli uomini si muovono in un ambiente difficile dove ogni passo può essere fatale e le passioni sono portate al parossismo dalla consapevolezza di vivere con un piede nella fossa. La leggenda, il mito, il riconoscimento della grandezza epica che indifferentemente sfiora il cercatore d'oro o l'anaconda, il giaguaro o il gaucho, sono il lievito di una scrittura materica, di potente plasticità: non diversamente si pone il narratore italiano che ha scritto anche un gruppo di testi western, a coronare il romanzo del pistolero Jodo Cartamigli⁴⁴.

Alcuni dei racconti di maggior presa, all'interno del bestiario pardiniano, sono incentrati su sentimenti e comportamenti che siamo soliti considerare patrimonio esclusivo dell'uomo: l'allegria, il dolore, la nostalgia, la sete di vendetta. Ne *Il fratello del lupo*, ad esempio, la storia è filtrata attraverso il punto di vista della fiera, sopravvissuta a un massacro ad opera dei cacciatori, che anela a recuperare la testa mozza del fratello (l'unico legame inscindibile, perché al vincolo di sangue si unisce la fiducia reciproca, la comunanza di esperienze, la solidarietà: tutti tratti della 'formazione' e della maturità che qui Pardini storna dal consorzio umano al branco dei lupi). Il lupo diviene un giustiziere, aiutato nella sua lotta contro l'assassino del fratello dalla sintonia con la natura che protegge ed educa i selvatici: «Il sole continuava a innalzarsi; il lupo non solo sapeva andare controvento, ma anche controsole: giocare coi suoi bagliori per celarsi agli sguardi di avversari e prede, gli veniva d'istinto. Fra lui, il sole, la terra e l'ombra passava un tacito patto che, niente, poteva infrangere. Gattonando, s'era incamminato verso l'uomo»⁴⁵. Il fiuto, l'agilità, l'abitudine alla pianificazione degli attacchi sono le armi che consentono al lupo di avere la meglio sul suo nemico, aggredito mentre è in viaggio con i lugubri trofei delle teste mozzate degli animali uccisi per ricavare il premio in denaro.

Il capriccio e la crudeltà degli uomini esasperano la già impietosa legge della lotta per la vita nelle lande selvagge. Ne *Il viaggio dell'orsa*, lo scrittore tenta

dell'animus dei racconti dai modelli nostrani di novellistica rusticana (Fucini, Nievo, Verga): «Apparterranno al venerando, e ormai disertato, filone delle novelle rusticane, i racconti di Pardini? Niente di più distante. Se si accendono per una specie di corto circuito con la materialità della natura, questi racconti sono condannati poi a rimanere legati, assai modernamente, con una coscienza risentita, a tratti astiosa, sempre sul punto di disperdersi negli oggetti, e sempre ostinata a recuperarsene. Non c'è in Pardini narratore amore o pietà degli umani, che sono peraltro volentieri anomali, emarginati o stravolti dall'ira e dal rancore. Perfino il sesso, che è una costante, si veste più che di crudità, di crudeltà. Ma quando lo scrittore rientra in contatto con la natura, animale o vegetale che sia (*La vipera, La bodda, La quercia*) o anche con un oggetto (*La giacca di velluto*), si dà come un allargamento di vitalità, di partecipazione» (Giuliano Gramigna, *Natura senza pietà*, in «Corriere della Sera», 9 settembre 1995).

⁴⁴ Vincenzo Pardini, *Jodo Cartamigli*, Milano, Mondadori, 1989.

⁴⁵ V. Pardini, *Il fratello del lupo*, in *Il viaggio dell'orsa* cit., p. 73.

la via del racconto d'ambientazione, che risale lungo la storia delle contrade appenniniche per restituirci la verità ancestrale dell'esistenza nuda, priva delle protezioni e degli infingimenti che velano l'essenza predatoria del rapporto di fruizione delle risorse naturali da parte della specie dominante. Nel racconto eponimo, il duca di Ferrara Borso d'Este impone agli abitanti dei territori di confine la consegna di orsi da ammaestrare per il diletto della corte (svago che durerà fino alla macellazione delle povere bestie, la cui carne era cibo ambito alla mensa dei poveri come dei potenti). Un gruppo di valligiani decide di catturare il cucciolo della grande orsa che, con i suoi sconfinamenti, minaccia il bestiame e non sembra temere l'incontro con l'uomo. Pardini sottolinea la greve e stolidità natura dei cacciatori e del tirannico duca, mentre lavora di analisi 'psicologica' nel momento in cui dedica le pagine centrali del lungo racconto alle motivazioni che legano l'orsa a quel cucciolo sfortunato, che zoppica da una zampa e viene perciò adocchiato dagli uomini che già lo vedono al guinzaglio, costretto ad esibirsi in una caricaturale imitazione della tipica andatura dei plantigradi. Lo scrittore conferisce all'orsa sollecitudini e preoccupazioni che ne palesano la tenerezza, l'attaccamento materno, e ne fanno l'ennesima vittima della sanguinaria avidità degli uomini, che già le avevano ucciso una figlia⁴⁶. Sempre vigile e all'erta non appena senta o fiuti presenze ostili, l'orsa dimostra di possedere una velata ma straziante consapevolezza del male e della sofferenza di cui sono trattati i suoi giorni: in particolare si fanno strada nella sua mente i ricordi dei figli perduti. Con astuzia e vigliaccheria, gli uomini capitanati dai pastori Alcibiade e Menecco approfittano del letargo invernale per rapire l'orsetto, ma durante la traversata del passo che conduce alla pianura dove si leva l'accampamento del Duca l'orsa scatena la sua furia vendicativa massacrando prima i membri della spedizione e poi attaccando i cavalieri al seguito del signorotto che riescono a ucciderle il figlio appena liberato senza però impedire che l'animale ferito e rabbioso si rifugi nei boschi divenendo fonte di terrore per gli abitanti dei paesi affacciati sull'alpe di Soraggio.

Destino comune a questi animali dotati di qualità eccezionali di forza o di resistenza alla fatica è di fornire il materiale per aneddoti e leggende, di modo che l'ingresso delle loro storie nella letteratura, grazie all'intervento di Pardini, risulti facilmente comprensibile. Su questo solco si collocano i racconti dedicati alla cavalla Meda o alla Mora, possente giovenca destinata in vecchiaia a finire al macello⁴⁷. La mucca prende però la via dei campi sottraendosi alla caccia: solo il giova-

⁴⁶ «Io credo che gli animali abbiano una memoria. Una memoria l'hanno anche gli alberi, le pietre, le rocce, tutto ciò che fa parte del creato; solo che gli animali hanno una memoria più vicina a noi, una memoria che credo assomigli alla nostra» (V. Pardini, *Le bestie sono tra noi*, a cura di Angelo Mainardi; cito dalla pagina web dell'intervistatore, ora non più accessibile).

⁴⁷ «Le vacche non erano più sacre come nel passato. Sia loro, sia i loro figli dovevano morire di morte violenta. Questo, esse lo capivano. Non erano infatti più allegre. Nei loro sguardi passava l'ombra della notte» (V. Pardini, *La mora*, in *Tra uomini e lupi* cit., p. 100).

ne che le è più legato d'affetto scoprirà in un burrone i resti dell'animale decidendo di tenere nascosta la notizia perché la Mora possa continuare a vivere nell'immaginario contadino come un simbolo di libertà e coraggio. Ma, forse, il testo che meglio esemplifica questa assunzione al vertice della scala dei valori degli animali più negletti e vessati è *Il verro*; si tratta di un apologo di riacquisizione dell'originaria indole selvatica da parte dell'animale addomesticato e prigioniero. Termine di confronto per il verro di cui ci viene offerta la parabola è il suo fratello affrancato dalla soggezione all'uomo, il cinghiale. Questo fiero e indomito animale viene eletto da Pardini a rappresentante di una santità naturale che lo vede accomunato a figure asceticamente votate a una causa, quali sono eremiti e guerrieri:

Il cinghiale avrebbe così ripresa la sua vita di eroe e di santo. Eroe perché sconfiggeva l'uomo: cosa che non riuscivano invece a fare gli altri abitanti del bosco, condannati a subirne angherie e soprusi; santo, perché il suo pelame aveva il colore del mantello che indossavano gli eremiti, e come loro viveva in solitudine nutrendosi di ciò che la natura offre, col rischio perenne di essere perseguitato e ucciso⁴⁸.

L'intervento degli animali è capillare, come assoluta è la dedizione del narratore nel descrivere fin le più minute peculiarità delle varie specie e dei singoli esemplari, dotato ciascuno di una personalità autonoma senza che ciò implichi il ricorso a indebiti processi di antropomorfizzazione. Anzi, nella fantasia di Pardini è la realtà, anche quella umana, ad essere continuamente ricondotta a un referente naturale, belluino. Si rifletta, ad esempio, sulle ispirate metafore che accendono la scrittura di bagliori selvaggi: «I cani abbaiano, e la luna si era fatta rossa come la pelle di un grosso animale scuoiato»⁴⁹, oppure «Il meriggio è un mulo sfinite che cerca il buio della stalla»⁵⁰; né il realismo né un allegorismo di maniera suggeriscono accettabili sistemazioni critiche di un'arte così varia che, muovendo dal mondo naturale, sa disegnare paesaggi di onirismo barbarico alla Rousseau il doganiere alternati con ritratti di uomini e bestie intagliati nella materia dura, roccia o legno, a sfidare la labilità dell'attenzione dei contemporanei verso l'ambiente e le storie che da esso derivano il loro taglio e la severa disciplina della parola.

4. *Giovale e i suoi fratelli*

«A me lo zoccolare dei muli metteva e mette dentro l'armonia di un inno»⁵¹: un capitolo a parte, festoso e maturato nell'intimità dell'autobiografia, Pardini lo

⁴⁸ V. Pardini, *Il verro*, in *La terza scimmia* cit., p. 187.

⁴⁹ V. Pardini, *Storia di Alvise e del suo asino Biondo* cit., p. 40.

⁵⁰ V. Pardini, *Il cinghiale solitario*, in *Rasoio di guerra* cit., p. 95.

⁵¹ V. Pardini, *Giovale* cit., p. 13.

dedica ai muli, inseparabili dall'uomo e depositari di una sensibilità acutissima, meritevole di uno studio attento quale quello che l'autore dedica loro. Da quasi tutte le raccolte ci vengono incontro immagini indelebili di muli, eleganti o tozzi, pazienti o ribelli; ancora una volta attraverso le traversie di queste creature è possibile tracciare il diagramma della civiltà umana, ascesa e caduta di un sistema di vita fondato sulla complementarità tra i viventi. Sarà per questo che Giovale, il mulo protagonista dell'omonimo romanzo, oltre a godere della fiducia assoluta del suo padrone è riuscito a conquistarsi la considerazione e le lodi di scrittori amici dell'autore, come Mario Tobino, Ottiero Ottieri, Enzo Siciliano. Grazie a Pardini, tra gli eroi indimenticabili della nostra narrativa recente c'è un quadrupede capace di guadagnarsi un ruolo di primo piano nella secolare letteratura sul tema asinino (come lamenta lo scrittore, nella nostra tradizione non sempre si è avuta una visione chiara di ciò che distingue il mulo dal miccio, come in Toscana veniva chiamato il ciuco). Proprio a questo filone, spesso declinato in tonalità satirico-picaresca, accenna l'autore per evidenziarne l'essenza sfuggente, ricca di stimoli ma restia a depositarsi sulla tela (e, potremmo aggiungere, sulla pagina) in virtù di quella duplice natura di cui i muli conservano più di un segno:

Dove sono loro c'è sovente comicità. Forse perché sono ibridi, nati dall'incrocio di un cavallo con un'asina o viceversa. Momenti d'amore tra equini diversi, guidati non tanto dalla ricerca di un compagno o di una compagna, quanto dall'istinto dell'orgasmo. Nati, c'è chi assomiglia all'asino, chi al cavallo. I pittori dicono sia difficile ritrarli: a seconda di come si muovono hanno le caratteristiche ora del padre ora della madre⁵².

I muli, più dei cavalli o dei cani le cui azioni sono di facile lettura, si presentano come enigmi da interpretare; la loro amicizia va conquistata a suon di pazienza e di prove di benevolenza però riserva tesori di affettività, premure insospettite, dedizione. La tenerezza del mulo, quando si rassegna alla docilità, risveglia correnti emotive profonde facendo sortire dalla penna di Pardini notazioni che non stonerebbero nel gran libro degli animali di Michelet o nelle analisi tra letteratura e rêverie di Gaston Bachelard: si legga, a riprova, questo passo morbidamente regressivo: «Quando nel pomeriggio lo striglio, Giovale è un giocattolo: un morbido e immenso giocattolo. Un mulo a dondolo»⁵³. La sintonia con questi equini le cui capacità di sopportazione li apparentano a dei Giobbe del regno animale evolve in attaccamento esclusivo per farsi, infine, veicolo di una nuova percezione della sofferenza universale:

Amare gli animali può far soffrire. Persiste in loro quanto noi abbiamo perduto di sacro. Tanto più allorché si tratta di animali che ci sono alleati e che, insieme

⁵² V. Pardini, *La morte del mulo*, in *Tra uomini e lupi* cit., p. 175.

⁵³ V. Pardini, *Giovale* cit., p. 73.

a noi, hanno contribuito alla storia dell'umanità. Il mio mulo m'era legato da un'intesa misteriosa. Poteva accadere che avessimo i medesimi pensieri e propositi⁵⁴.

La domestichezza e l'affiatamento raggiungono un'intensità impensabile per chi non sia cresciuto in un contesto agricolo, dove il peso delle quotidiane incombenze è assunto in gran parte dagli animali: i muli, poi, sono stati per lungo tempo chiamati a condividere con l'uomo situazioni estreme come la guerra, e proprio sul fronte si è cementata un'intesa duratura (Pardini racconta della 'visita di leva' fatta a Giovale poco prima che l'esercito italiano abbandonasse l'uso dei muli). Spesso dalla lealtà di asini e muli dipendevano la vita e gli approvvigionamenti di intere comunità. La nobiltà di questi sopra tutti gli altri animali è sancita una volta per sempre dalle Sacre Scritture: «L'asino coadiuvava l'uomo nei lavori agricoli ed era cavalcatura di pace, mentre i cavalli erano cavalcature di guerra: servivano gli eserciti e i tiranni. Cristo non poteva venire meno a se stesso; era nato in una greppia, al capezzale due angeli sotto forma di animale: un asino e un bue»⁵⁵; è estremamente difficile costringere un asino o un mulo a fare qualcosa che non voglia; fedeltà all'uomo e senso del dovere non cancellano il senso del giusto, l'idea del bene e del male che governa la loro moralità elementare ma salda. Essi rispondono con micidiali 'doppiette' di calci alle offese e alle molestie e il loro morso non è docile alla cavezza.

Alcuni dei protagonisti dei racconti, come la mula Serague o il mulo Giangaina, affrontano vicissitudini che ne ridestano gli istinti selvatici. Nel brano appartenente al *Viaggio dell'orsa*, un pappagallo amico della mula ne racconta la vicenda, i passaggi di proprietà, le percosse, i rischi, i viaggi per mare, l'arrivo nel Maghreb e l'approdo finale in Garfagnana. Serague sottolinea l'incomprensione che regna tra gli umani e le loro vittime («gli umani non capivano la nostra lingua; a loro interessava impartire ordini»). Anziana e malandata, gode per i suoi trascorsi avventurosi la considerazione dei vecchi e dei bambini del paese, ma la gratitudine non è virtù praticata nei confronti dei muli: ormai inabile al lavoro, sarà consegnata a dei macellai clandestini e subirà la sorte di tanti suoi simili. La forza del racconto sta nella prospettiva 'opacata' con la quale lo scrittore delimita e condiziona la narrazione alle facoltà e ai sensi dell'animale (l'effetto è quello di una straziante e insensata catena di umiliazioni, spostamenti inspiegabili, violenze ingiustificate). Diversa invece la traccia del racconto su Giangaina che è un mulo d'indole fiera e ribelle, amante della libertà e non avvezzo a subire la volontà dell'uomo; Pardini lo situa in uno scenario esoticamente animato da gruppi di zingari, la cui vita nomade e indipendente richiama in qualche modo una modalità praticabile di integrazione con l'ambiente⁵⁶.

⁵⁴ V. Pardini, *La morte del mulo* cit., p. 174.

⁵⁵ V. Pardini, *Storia di Alvise e del suo asino Biondo* cit., p. 18.

⁵⁶ «E quel mulo fulvo come un cavallo, la testa scarna e fiera come un cavallo, chissà per-

Dell'asino Biondo, ispido e aggressivo come il suo padrone Alvise, si è già avuto modo di parlare; sintomatica del processo di assimilazione che Pardini coglie tra l'uomo e il suo animale è la fine dei due: Alvise si nasconderà anche alla morte, celata a tutti, 'seppellendosi' dentro un capanno abbandonato, mentre l'asino farà perdere le sue notizie col riprendere in vecchiaia la vita brada, che per lui assume le forme di un incontro con la morte⁵⁷.

Benché le incursioni nel dominio equino siano frequenti (il volume *Il postale* è giunto a compensare il cavallo degli onori attribuiti ai muli), è con il romanzo breve *Giovale* e la prosecuzione nel racconto *La morte del mulo* dei fatti lì esposti che lo scrittore approfondisce con gli accenti più convincenti la sua convivenza con il leggendario quadrupede. Distacco, propensione alla solitudine, discrezione sono elementi del carattere che ritroviamo tanto nell'uomo che nel suo compagno. Il mulo diviene un'ancora nei momenti di sconforto⁵⁸, distoglie infatti il padrone dalle pene d'amore per una donna irridente e indomabile che, in riferimento al colore del manto del mulo, viene denominata la ragazza dai capelli bai. Nella parte centrale del libro, Pardini ripercorre le tappe di una vacanza in Marocco in compagnia della donna. L'esplosione incontrollata dell'eros, la gelosia per i tradimenti e le provocazioni della compagna rendono tormentoso il soggiorno nel paese nordafricano, dove i ritmi lenti della vita nelle terre ai margini del deserto favoriscono una massiccia presenza di muli e asini accanto ai cammelli. In queste pagine febbricitanti, l'io narrante si dimena tra i fantasmi della gelosia, le morgane, i malesseri originati dal clima e i pensieri rivolti alla condizione degli sventurati animali maltrattati e sfruttati fino allo spasimo⁵⁹: l'immagine di Giovale visita i sogni e le meditazioni dello scrittore pro-

ché, pareva avere nei garretti e negli zoccoli (da purosangue) gli umori dei canti gitani che, nei momenti perduti della notte, facevano da sottofondo alle melodie degli usignoli, disperatamente soli, per l'invisibile e incombente agguato del gufo reale» (V. Pardini, *Giangaina*, in *La mappa delle asce* cit., p. 88).

⁵⁷ «Ciò che l'uomo e la sua civiltà gli avevano imposto non gli apparteneva più. L'aveva dimenticato. Era tornato come i suoi antichi progenitori: una bestia da fuga, disposta a morire e a uccidere» (V. Pardini, *Storia di Alvise e del suo asino Biondo* cit., p. 61).

⁵⁸ «Il cielo è velato di solitudine. Dappertutto è silenzio. Silenzio e solitudine sono talvolta un'epidemia. Aggravano i malesseri dell'anima, infettano i pensieri. Contagiano il corpo. Il cazzo mi s'è addormentato. Rimpicciolito, sembra un cero consumato. Forse sto invecchiando. Da dietro il colle, inarrestabile e splendente, la Luna s'apposa contro i rami di un leccio. Giovale brucia le foglie del leccio, la Luna tentenna, sembra accartocciarsi. Giovale, conto su di te: trascinami via da quest'angoscia» (V. Pardini, *Giovale* cit., p. 73).

⁵⁹ «Nei loro sguardi brillava il pallore dell'innocenza, e l'oscuramento della solitudine. Angoscia e rabbia avrebbero voluto annientarsi i volti, le mani, le gambe e le voci che m'erano attorno. Avrei voluto che le bestie si scatenassero, travolgersero la folla, fuggissero nelle sabbie. Invece uomini e donne ne trattavano l'acquisto. Il nuovo proprietario, legatili, li portava via. Il loro odore acido e dolce, vinceva su tutto. Carezzavo somari dalle fronti ricciute, cavalli dalle teste rettilinee e le palpebre blu. Finalmente li vedevo: erano i cavalli arabi e berberi, esseri alati. I medesimi su cui avevano galoppato principi del deserto, beduini, sultani e condottieri. Muli ce n'erano di bianchi, grigi, sauri e bai. La nostalgia e l'angoscia mi portarono Giovale» (ivi, p. 32).

piziandogli la riconciliazione con se stesso pur nell'incertezza in cui lo ha gettato l'*odi et amo* per la donna dai capelli bai.

Lo scrittore si sorprende a cullare l'idea di un'appartenenza reciproca e necessaria che lo colloca nella posizione di debitore verso Giovale, che gli riporta alla memoria una realtà ormai scomparsa, inghiottita dal miraggio italiano del benessere («sapere che mi appartiene significa ritrovare il mondo perduto»⁶⁰). Egli sente di essere, non meno del suo mulo, una creatura d'altri tempi; ma, a differenza del suo padrone, Giovale non si mostra spaesato, continua anzi la sua vita secondo le inclinazioni che la natura gli ha dato. Tra di esse spicca la disinvolta manifestazione del desiderio sessuale che è riconosciuto come il segno della persistente vitalità (il mulo conserverà il trauma della sterilizzazione, pratica sulla quale il suo padrone si interroga). Fra i due si crea una simbiosi il cui meccanismo inconscio si fonda sulla proiezione di sé nell'altro, che è visto come specchio o doppio metaforico⁶¹. Anche in merito all'atteggiamento assunto nei confronti del prossimo, si registra un'affinità evidente; la postura grave e solenne dello scrittore, sempre sulla difensiva nei confronti degli uomini che si chiamano fuori dall'armonia universale, si scioglie di fronte alle manifestazioni della vita campestre proiettandosi nella dimensione dell'«autentico» e del «selvaggio». A tratti ombroso e restio ad assecondare la volontà degli uomini, Giovale si cala con spontaneità nell'orizzonte della natura non soggetta al controllo dell'uomo: monta vacche e cavalle, pascola tranquillamente in mezzo ai cinghiali⁶², mentre avverte come una gravosa pena il destino comune dei suoi simili, costretti a portare pesi enormi per lunghe distanze e nutriti solo in funzione del lavoro da svolgere. Giovale scarta e s'impenna alla sola vista di una catasta di legname o di un carretto, correlativi oggettivi della grama esistenza di schiavitù che attende gli equini. Di fronte a simili dimostrazioni del fatto che gli animali hanno una cognizione precisa e non solo fisiologica della sofferenza, Pardini trae le forze per condurre la sua battaglia di scrittore ecologo⁶³, lasciando ad altri il com-

⁶⁰ Ivi, p. 45.

⁶¹ «Di sicuro si può dire che l'articolazione della scrittura, nel recupero spontaneo della perpetua transitività del toscano classico, erode e trasforma l'essere vivo delle cose: tutto diventa tangibile metafora. Ed ecco, allora, come non mi pare di trovare altro esempio presso scrittori italiani, questo Giovale riproporre l'eterno mito di Sosia, di quello specchio di sé che talvolta le favole insinuano sotto gli occhi di chi narra, e di chi legge, in maniera misteriosa e poetica. Giovale, il mulo, è l'inedito segno di una dolorante sessualità che soffre il tempo» (Enzo Siciliano, *Un dolente sosia di nome Giovale*, in «Corriere della Sera», 11 giugno 1993).

⁶² «Quando Giovale pascola mi contagia. Affonda i denti nell'erba e la deluge. Aroma di menta esala nell'aria. E l'aroma della prateria, la sua febbre di erbe selvatiche, d'insetti sconosciuti, di serpenti e di vipere in agguato o in letargo» (ivi, p. 62).

⁶³ «Il mondo animale credo che sia nato con me. Sono vissuto in una società rurale, dove le bestie erano al servizio degli uomini. Appena cominciai a prenderne coscienza, e scienza, in me cominciò a nascere un moto di ribellione... [...] Altra tristezza me la davano gli asini e i muli mentre lavoravano, le tempie sudate come quelle degli uomini. Quando nel tempo mi sono impossessato dello strumento della parola, ho avvertito che doveva difenderli. Erano

piacimento *politically correct* per vezzi snobistici ed inutili esibizionismi in cui si risolve troppo spesso l'impegno ambientalista nostrano.

Egli si colloca al terminale di un'illustre tradizione di letteratura segnata da una decisa cifra di interventismo ecologista. Basti citare i nomi di una folta schiera di autori che vanno dal lucchese Guglielmo Petroni, il cui romanzo *La morte del fiume*⁶⁴ è un antesignano di questo indirizzo di ricerca narrativa, all'elbano Raffaello Brignetti de *La spiaggia d'oro*⁶⁵, all'abruzzese Gian Luigi Piccioli con il suo *Cuore di legno*⁶⁶, fino ai più noti Mario Rigoni Stern⁶⁷ e Mauro Corona⁶⁸. Lo stile di Pardini conserva i riverberi delle storie del bosco o delle grandi rappresentazioni del paesaggio italiano che questi scrittori ci hanno lasciato, ma il suo spirito lucido e franco inclina all'ammissione di una sconfitta storica, epocale, di cui la società contemporanea non è cosciente, preferendo coltivare l'indifferenza piuttosto che prendere provvedimenti di fronte al degrado e alla consumazione di suolo, acque, aria e terra. L'opera creativa assolve anche a una funzione testimoniale accogliendo gli ultimi sprazzi di vita selvaggia prima che la marea di un progresso inconsulto travolga il nostro ecosistema. Forse, profetizza l'autore, dopo la catastrofe la terra sarà la sconfinata prateria di Giovale e dei suoi fratelli:

Mi chiedo allora se gli animali avranno mai un redentore. Uno, voglio dire, che li salvi una volta per tutte dalla persecuzione degli umani. Comunque sia, loro sono figli della terra. Lo vedo quando Giovale esce dalla stalla: s'arrotola immediatamente nel fango con movimenti lenti e rituali. Rialzatosi, sembra avere acquistato vigore. La terra gli ha dato e detto qualcosa. Un istante, lui, sta infatti immobile e come assorto. Noi, invece, rifuggiamo la terra. Non siamo più suoi figli. Scompariremo dentro una gran nube nera. Resteranno gli ungulati⁶⁹.

e rimangono e saranno, come noi, creature dello stesso Dio. E non debbono essere macellate segregate maltrattate» (V. Pardini, intervista consultabile sul sito www.sulromanzo.it/blog/raccontami-6-il-viaggio-dell-orsa-di-vincenzo-pardini).

⁶⁴ Milano, Mondadori, 1974.

⁶⁵ Milano, Rizzoli, 1971.

⁶⁶ Milano, Rizzoli, 1990.

⁶⁷ Mi limito a citare i volumi *Il bosco degli urogalli* (Einaudi, 1962), *Uomini, boschi e api* (ivi, 1980), *Il libro degli animali* (ivi, 1990), *Arboreto selvatico* (ivi, 1991), *Stagioni* (ivi, 2006), *Racconti di caccia* (ivi, 2011).

⁶⁸ Della sua ricca produzione, tutta attinente al nostro tema, segnalo solo il recente *Gli occhi del bosco. Storie di animali e uomini*, Milano, Mondadori, 2012.

⁶⁹ V. Pardini, *Giovale* cit., pp. 81-82.

LA GRANDE ASTRAZIONE. SU «VIOLAZIONE» DI ALESSANDRA SARCHI

Riccardo Donati

Un solo problema non può essere risolto dal progresso tecnologico: la fragilità della natura umana. Sfortunatamente, è un problema irrisolvibile
John Gray, *Cani di paglia. Pensieri sull'uomo e altri animali*

La realtà non è tenace, ha bisogno della nostra protezione. Le case crollano, interi mondi scompaiono, noi siamo sempre sul punto di andare
Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*

Al cuore dei due romanzi a oggi pubblicati da Alessandra Sarchi, entrambi apparsi nella collana Stile Libero di Einaudi, *Violazione* (2012) e *L'amore normale* (2014), c'è il tema cruciale della difficile triangolazione tra individuo, sfera familiare e sfera collettiva, tre realtà che sempre più faticano a coesistere e fare sistema. Il presente intervento si concentrerà sulla prima delle due opere, *Violazione*, e in particolare sul tema delle interazioni tra società e ambiente, prendendo le mosse da quanto Rebecca West osservava in un pionieristico volume del 2003, ovvero che «ciò che sta a cuore alle persone come collettività incide in profondità nel modellare sia l'ambiente che le identità nazionali; la letteratura ci dà in questo senso preziosissime testimonianze di queste speranze, di questi sogni, e persino di questi incubi condivisi»¹. Vale la pena ricordare brevemente l'intreccio, così riassunto nel risvolto di copertina:

Alberto e Linda Donelli sognano come tutti una casa, come tanti una casa nel verde. Per lei è quasi una missione: far crescere i figli nella natura; per lui è la rivalsea sui fallimenti professionali nel settore Ambiente, dove è costretto a scen-

¹ Rebecca West, *Preface a Italian Environmental Literature. An Anthology*, ed. by Patrick Barron & Anna Re, foreword by John Elder, New York, Italica Press, 2003, p. XVI (la traduzione è mia).

dere a troppi compromessi. Una villa è in vendita ad appena cinque chilometri dal centro di Bologna, già campagna. Il proprietario si chiama Primo Draghi e ha la stretta di mano, il sorriso, l'impeto dei veri incantatori. In apparenza gestisce la fattoria *I Cinque Pini*, in realtà è un imprenditore edile senza scrupoli: cementifica la campagna col senso di sfida del pioniere e l'ansia di riscatto di chi vuol lasciarsi la fatica della terra alle spalle. È convinto che il guadagno giustifichi ogni mezzo, dal disboscamento all'abusivismo allo sfruttamento di immigrati dell'Est. Come il diciottenne Jon, che vive da clandestino nella sua tenuta e conosce un segreto sulla casa che i Donelli non devono assolutamente scoprire².

La vicenda narrata in *Violazione* si situa all'incrocio tra due dimensioni: una atavica e astorica, dal momento che il desiderio della 'terra' e della 'casa' coinvolge questioni primordiali, nodi antropologici, chiamando in causa gli strati più profondi della nostra psiche; l'altra, diacronica, direttamente connessa con la storia sociale della Penisola negli ultimi settant'anni. Il grande antefatto che dobbiamo sottointendere al romanzo per apprezzarne la portata è da individuarsi nel movimento centripeto di massa che caratterizza il Dopoguerra italiano, segnato dallo spopolamento delle campagne (e ancor più delle montagne) in direzione dei centri urbani. La diffusa convinzione che il benessere sia l'unica condizione valida del vivere, premessa di un futuro in cui ogni desiderio potrà essere soddisfatto e ogni male sarà sconfitto, costituisce la preistoria della nostra stretta contemporaneità, il suo solido supporto ideologico (e fantasmatico). Mentre i contadini in fuga dalla secolare miseria dei campi assistono a un oggettivo e netto miglioramento delle proprie condizioni di vita, gli intrecci fra l'avidità degli speculatori e la corruzione degli amministratori pubblici spiana la strada a un giro d'affari senza precedenti, cosicché l'espandersi incontrollato delle periferie e l'urbanizzazione massiccia delle pianure appaiono come fenomeni coerenti con le necessità espansive di un paese a forte vocazione industriale. In questa fase, durata almeno un trentennio, il problema dell'interazione tra comportamenti umani e ambienti vitali è quasi del tutto trascurato, eccezion fatta per alcune illuminate, ma del tutto isolate, voci, fra le quali spiccano quelle di intellettuali e scrittori come Giorgio Bassani, Italo Calvino, Andrea Zanzotto, Pier Paolo Pasolini.

Questo periodo di (allegro) sperpero del patrimonio paesaggistico e spasmodica rincorsa al mito del benessere è efficacemente evocato in *Violazione* attraverso un breve ma incisivo brano che si legge verso la fine del capitolo 22:

Un'intera generazione, all'improvviso, si era trovata tra le mani il potere inaspettato di agire tanto e quanto voleva, senza limiti apparenti. Macchine, frigoriferi, concimi, industria chimica, medicine e derivati del petrolio, l'aria della terra da

² Alessandra Sarchi, *Violazione*, Torino, Einaudi, 2013, si cita dal risvolto di copertina.

cambiare e modificare, non erano forse stati loro a prendersi un'enorme rivincita sugli affanni della natura?³

Un prodotto esemplare di quella generazione nata sotto il Fascismo e ormai quasi del tutto estinta è il personaggio di Berenice Draghi, contadina molisana trasferitasi in Emilia, con alle spalle una lunga e sofferta «storia di emancipazione e rivalsa»⁴. Nonostante abbia fatto i soldi, Berenice non è diventata una *signora*: dopo decenni di privazioni, il troppo repentino mutamento di *status* sociale non le ha permesso di sviluppare il profilo mentale e comportamentale di chi sa godere edonisticamente della propria condizione di agiatezza. Per questo, la vedova Draghi è ancora visceralmente attaccata a quella 'terra' che a lungo le ha fatto da Madre e da Matrigna, dalla quale non sa staccarsi ma contro la quale si prende quotidianamente una fredda e implacabile vendetta, soffocandola con pesticidi e diserbanti: «Se ne erano venuti via dal Molise perché volevano il progresso, non si poteva tornare indietro. Non aveva certo intenzione di rimettersi carponi, come nell'orto di suo padre a intrecciare le dita con carughe e parassiti»⁵.

La frattura, per molti versi solo apparente, con la dissennata euforia distruttiva che caratterizza i primi decenni del Dopoguerra avviene nella seconda metà degli anni Ottanta e poi soprattutto negli anni Zero. Non perché l'ultimo trentennio segni una brusca battuta di arresto nello sperpero del territorio, che in molti casi prosegue in forme altrettanto gioiosamente distruttive che nel passato, bensì per il dilagare, in Italia come in altri paesi a capitalismo avanzato, della coscienza ecologista: la quale tuttavia non diventa patrimonio comune, valore aggregante dell'intera collettività, bensì rappresenta un orizzonte ristretto, appannaggio dei settori culturalmente più avanzati della popolazione. Il romanzo di Alessandra Sarchi si ambienta qui, nello schizofrenico contesto della contemporaneità, ovvero in una società in cui i contadini sono stati geneticamente annientati – gli urbanisti parlano, con gelida immagine chirurgica, di *rimozione*

³ Ivi, p. 212.

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ Ivi, p. 43. Similmente il marito Salvatore, sulla cui morte il romanzo si apre, preferiva avere a che fare con il cemento, il ferro armato, il calcestruzzo piuttosto che «essere schiavo delle stagioni, del tempo, degli animali» (ivi, p. 143). Occorre ricordare che negli anni Cinquanta-Sessanta non solo figure retrive come i coniugi Draghi, ma anche buona parte degli intellettuali politicizzati e progressisti consideravano la natura una forza da soggiogare. A quel clima ci riporta un brano tratto da uno dei più fortunati romanzi italiani degli ultimi anni, *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro, che fotografa efficacemente un certo modo di pensare e intendere la realtà in ambito protestatario: «L'estetica ambientale è reazionaria, borghese. Il proletariato al potere prenderà dalla natura tutto ciò di cui avrà bisogno». Abatterà costoni arcaici, se necessario... Spianerà montagne, costruirà gigantesche centrali idro-elettriche in stile futurista... Questo succederà all'inizio, poi i futuristi saranno considerati arte degenerata, verranno tutti epurati, moriranno di stenti nei gulag, oppure si suicideranno, le nuove centrali saranno in stile neo-gotico... Sarà la liberazione dalla schiavitù della natura... «La scienza ci serve *contro* la natura» dice Franco...» (Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013, p. 264).

del rurale – mentre il profilo socio-urbanistico di molte delle grandi città italiane si è fatto sempre più incoerente e disfunzionale. Così, se le crescenti moltitudini di individui a basso reddito vengono sistematicamente segregate nei quartieri-dormitorio che spuntano come funghi nelle pianure, un numero ristretto di privilegiati cerca riparo in collina, Eden in altura riservato a quei «ricchi che possono permettersi il lusso della campagna affacciata sulla città, e la benzina per fare avanti e indietro quattro volte al giorno», come dice, non senza una punta di qualunquismo, uno dei personaggi del romanzo⁶.

In questa prospettiva *Violazione* appare, in primo luogo, come un romanzo di opposti flussi sociali: al moto centripeto che segnò le fortunate, e ‘progressive’, sorti della famiglia Draghi nel Dopoguerra – movimento che continua oggi altrove, soprattutto nei paesi del cosiddetto Terzo Mondo – si contrappone l’attuale movimento centrifugo dei Donelli, figli della cultura urbana post-industriale, *ecologically oriented people* un po’ snob e un po’ ipocritamente soddisfatti del proprio stile di vita ‘a impatto zero’⁷. Facendo ricorso a una ben calcolata dose di «ironia disvelante»⁸, Sarchi costruisce il romanzo in modo che le due forze antagonistiche si fronteggino in campo aperto, senza tuttavia risolvere la vicenda in una manichea contrapposizione tra eroi e antagonisti⁹: il solo portatore di uno sguardo etico, osserva giustamente Daniele Giglioli, è un personaggio terzo, il giovanissimo stalliere moldavo Jon¹⁰. I Draghi, volgari e senza scrupoli, rappresentano forze puramente distruttive, quasi animalesche nella loro cieca volontà di marcare il territorio; tuttavia, si tratta anche di personaggi segnati da un passato di miseria e oppressione, che nel presente hanno trovato una sia pur distorta (e criminale) forma di liberazione: nel caso di Primo, dal peso soffocante della ‘legge del padre’ Salvatore¹¹, in

⁶ A. Sarchi, *Violazione* cit., p. 102.

⁷ «Una bella percentuale degli italiani si colloca fuori dai grandi centri abitati e pare che sia una tendenza in ascesa», si legge nel capitolo 13, «anche se Linda e Alberto [...] sono convinti di avere ragioni tutte diverse da quelle che spingono la maggior parte della gente a dilatare il raggio delle periferie e dei satelliti urbani, cercando casa fuori città» (ivi, p. 121).

⁸ Emanuele Zinato, recensione a *Violazione* in «Allegoria», XXIV, 65-66, gennaio/dicembre 2012, p. 319.

⁹ Sull’attenzione con cui Sarchi evita ogni facile manicheismo si è soffermata Cecilia Bello Minciocchi: «Il sistema dei personaggi e della loro sostanza etica è invero molto articolato e combatte la tentazione di sbalzare un solo eroe, positivo o negativo» (Cecilia Bello Minciocchi, *Alessandra Sarchi, progressione sinistra contro il verde*, in «alias», supplemento de «Il Manifesto», 25 marzo 2012, p. 4).

¹⁰ Daniele Giglioli, *In collina aspettando una frana che travolga natura e coscienza*, recensione a *Violazione*, in «La lettura», supplemento de «Il Corriere della Sera», 12 febbraio 2012, p. 14. Laura Pugno ha invece rilevato come Jon sia il solo in grado di cogliere ancora i segni della vita animale e vegetale, invisibili per tutti gli altri personaggi (cfr. Laura Pugno, *Storie di personaggi contaminati dalla corruzione o dall’acquiescenza*, «Il Manifesto», 27 giugno 2012, p. 11).

¹¹ «Era un costruttore. Di più, era un pioniere, un civilizzatore. Si sentiva un uomo capace di sfide e di trapassi definitivi. Il nuovo millennio portava nella sua vita una ricchezza che nessuno avrebbe più saputo mettere in discussione. Non c’era nemmeno più Salvatore Draghi a ricordargli il lato oscuro della terra, il silenzio vuoto di un altopiano lontano, l’imperfezione di un

quello di Benenice, dalle angherie del detestato marito e più in generale dalla massacrante condizione di contadina meridionale. Viceversa i Donelli, benestanti e colti, rientrano in un'ossimorica categoria oggi estremamente diffusa, quella che potremmo definire dei progressisti senza futuro, di coloro cioè che biasimano e condannano ogni forza retrograda ma al contempo vivono in un vago rimpianto del passato, considerando il presente come un tempo alieno e ostile e figurandosi l'avvenire come una ulteriore degenerazione del presente¹². Buoni borghesi, cittadini responsabili animati dalle migliori intenzioni, Linda e Alberto sono, come tanti di noi, perfetti prodotti del pensiero postpolitico, coltivatori di un piccolo desiderio privatistico e ottuso¹³: nella fattispecie, quello di abbandonare un paesaggio urbano sempre più grigio e degradato¹⁴, dove il verde appare come un miraggio lontano¹⁵, per costruire il proprio 'nido' sulle amene colline che dominano la città. Un piccolo, 'innocuo' desiderio privatistico e ottuso, dunque: non è forse questo ciò che resta, dopo le torsioni violentemente imposte al pensiero illuministico dai suoi benintenzionati detrattori, del *jardin* volterriano?

Ma c'è di più. Intanto, c'è un dato di realtà che non può essere trascurato, ovvero il fatto che patrimonio pubblico e interessi (o desideri) privati non sono due sfere distinte bensì forze interagenti, che partecipano di un sistema comu-

secondo dialetto, la fangosità del suo apprendistato» (A. Sarchi, *Violazione* cit., p. 180).

¹² Sia Alberto che Linda vivono entro una dimensione fantasmatica di tipo totalmente regressivo, lei ancorata alla nostalgia del tessuto urbano della Bologna della sua infanzia, lui agli 'ultimi fuochi' della Pianura Padana degli anni Ottanta. Questo attaccamento romantico a un passato mitizzato potrebbe essere il problema nodale della contemporaneità, come osserva Morton: «Le nostre nozioni di "luogo" sono costrutti di fantasia retroattivi determinati proprio dagli effetti corrosivi della modernità. Quel che chiamiamo "luogo" non è andato perduto, anche se lo postuliamo come qualcosa che abbiamo smarrito. Anche se il "luogo" come ambiente realmente esistente, ricco di relazioni tra esseri senzienti non esiste (ancora), resta il fatto che tale "luogo" è in questo momento parte integrante della nostra visione del mondo. E se anzi fosse lui il puntello su cui si regge tale visione? In tal caso saremmo incapaci di far fronte alla modernità, a meno di non aver in tasca una manciata di "luoghi" in cui riporre la nostra speranza» (Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2009, p. 11. La traduzione è mia).

¹³ Impiego qui la parola 'privato' nel senso tecnico attribuitole da Alberto Gasparini, ovvero come «la sfera dove l'azione è privata di valenza collettiva» (Alberto Gasparini, *La sociologia degli spazi. Luoghi, città, società?*, Roma, Carocci, 2000, p. 96).

¹⁴ Cito uno dei più significativi tra i brani dedicati al degrado del paesaggio urbano che si leggono nel romanzo: «Ai lati, la strada è stipata dall'edilizia recente con qualche pretesa, cancelli-giardinetti-balconcini, o da quella dichiaratamente bassa, alluminio-anodizzato-antenne-ad-ogni-finestra, muri che corrono senza sosta per parallelepipedi di cemento, e poi enormi centri commerciali ancorati al suolo come scarabei dalla corazza lucida sotto il sole. Depositi di caravan, autonoleggi, tende stese ad asciugare e impregnarsi di polveri sottili, monossido di carbonio, piombo, benzene, insomma tutta la varietà degli idrocarburi combustibili, che danno quella patina giallognola e grigia all'aria» (A. Sarchi, *Violazione* cit., pp. 18-19).

¹⁵ «I luoghi deputati al verde erano giardinetti invasi da cani semirandagi, inondati di spazzatura che debordava dai bidoni sempre insufficienti, erba che non era erba ma una specie di moquette spelacchiata dove si poteva trovare di tutto: siringhe, cicche di sigarette, scatole di gelati, confezioni da asporto di pizza, calze bucate e guanti, preservativi usati» (ivi, p. 63).

ne. Se il *jardin à cultiver* di *Candide* è oggi una merce rara e difficile da procurarsi, ecco allora che spesso per ottenerlo, l'ambito Eden su misura, occorre prima trovare un Draghi che si assuma il detestabile incarico di approntarlo. È questo un primo elemento che merita di essere sottolineato: Sarchi non dipinge una vicenda convenzionale, a due dimensioni, ma approfondisce le sfumature e in questo modo si sottrae alla faciloneria in buona o cattiva fede dei benpensanti che liquidano la massiccia presenza del malaffare nella società italiana come un corpo estraneo, una mela cresciuta marcia su un albero sostanzialmente sano. Nell'economia narrativa di *Violazione*, come nell'economia reale del Paese, il personaggio di Primo Draghi, caratterizzato da condotte disadattive e da un'aggressività illimitata, non è la malattia ma il sintomo, non il malfunzionamento in un meccanismo altrimenti impeccabile ma la prova che il meccanismo è *di per sé* difettoso.

In questo senso, se Jon e sua madre incarnano le vittime designate, i Draghi non sono meri antagonisti, semplici impedimenti al buon funzionamento della cosiddetta società civile, ma figure *necessarie*, coloro che si accollano il lavoro sporco (in questo caso, la costruzione del paradiso fai-da-te *I Cinque Pini*, il complesso che promette «verde, pace e natura»), assicurando alle persone 'perbene' come Alberto e Linda di poter esaudire i propri sogni senza dover mettere in discussione il patrimonio d'innocenza e superiorità morale su cui fondano le loro esistenze¹⁶. Descrivendo Linda come una donna sorda e cieca rispetto agli aspetti meno presentabili e gradevoli della realtà, Alberto come un uomo passivo, sostanzialmente acquiescente di fronte agli abusi del potere, Sarchi impedisce al lettore di assolvere i Donelli, i quali si mostrano per quel che sono, non una famiglia ideale, secondo gli standard pubblicitari che condizionano i sogni di felicità della protagonista¹⁷, bensì dei cittadini occidentali *medi* che per convenienza, pigrizia, desiderio di normalità e quieto vivere chiudono colpevolmente gli occhi sulle proprie responsabilità. Forti dell'idea «che la colpa è sempre di qualcun altro»¹⁸, Alberto e Linda avanzano a testa bassa, di fatto ignorando tutto ciò che esula dai loro interessi contingenti.

Certo, lo stile di vita dei Donelli è decisamente meno criminale e rozzamen-

¹⁶ «Le loro abitudini e convinzioni sono sostenute da una rete fitta, un sistema di forze che li protegge e toglie possibilità di grandi movimenti. Basta cambiare il punto di vista e la rete di smaglia. L'impressione di essere nel posto sbagliato squarcerebbe la terra sotto i loro piedi» (ivi, p. 109).

¹⁷ Se l'immagine, come insegna Hans Belting, è il mezzo attraverso cui viene plasmata la coscienza collettiva, esercitando un controllo dello spazio sociale, è notevole l'identificazione di Linda con la famiglia che vede riprodotta su un catalogo Ikea: «Erano una madre e un padre, un figlio maschio e una femmina. Sorridevano, naturali, lasciavano immaginare a chi li guardava di essere laboriosi, civili, di volersi bene e di avere dei sogni in comune. Avrebbe potuto descrivere diversamente se stessa e Alberto che dormiva al suo fianco, e i loro figli Martina e Filippo nella stanza accanto?» (ivi, pp. 52-53).

¹⁸ Ivi, p. 71.

te individualista di quello dei Draghi. La buona coscienza ecologista delle classi privilegiate si manifesta qui a più livelli, tutti però affidati a pratiche private, dal momento che l'amministrazione pubblica si rivela incapace di districarsi fra ricatti, veti, infrazioni legalizzate che tendono a mettere costantemente in secondo piano le ragioni del territorio¹⁹. Siamo del resto nell'Emilia-Romagna civile e progressista, dove s'incoraggiano l'uso della bicicletta²⁰, la raccolta differenziata e il riciclo dei rifiuti²¹. Quando però qualcuno tenta il salto da un impegno generico e individuale a una mobilitazione collettiva, cercando di incidere in profondità sulle dinamiche del territorio, come nel caso degli aderenti alle associazioni ambientaliste no-profit – qui rappresentate dalla comunità Mondoverde – spesso i risultati si rivelano deludenti²². Incapaci e di fatto non interessati a svolgere un ruolo politicamente attivo, questi 'attivisti della domenica' sono perlopiù mossi da un generico desiderio di autogratificazione che li induce a perpetuare il mito regressivo, e sostanzialmente anodino, della sana vita di campagna:

E adesso come fa, Alberto, a spiegarle che non esiste un contadino che si occupa di quel terreno, e che una persona così, come ce l'hanno in mente il capo di Mondoverde e i suoi amici, *il contadino che fa il mestiere più bello del mondo*, non è mai esistita se non nella testa degli esaltati, dei sognatori, di quelli che poi nella realtà facevano tutt'altro mestiere?²³.

Siamo qui giunti a un nodo decisivo del romanzo, ciò che ci pare costituirne il nucleo essenziale, almeno per quanto riguarda il tema delle interazioni tra società e ambiente: mi riferisco alla polarità realtà-illusione, a sua volta innestata sul sentimento di sfiducia e impotenza che caratterizza oggi la maggioranza degli individui occidentali, e che per molti versi, come abbiamo accennato più sopra, costituisce parte del problema, funzionando da alibi per i singoli²⁴.

¹⁹ Esemplare, circa la dimensione pubblica dell'agire di Alberto, impiegato nel settore Ambiente della Regione, l'episodio della riunione tra tecnici e politici del Comune per decidere la destinazione d'uso di una «grande area verde su cui c'è un progetto di campo di golf», riunione che vedrà prevalere gli interessi finanziari difesi dall'Assessore (cfr. *ivi*, pp. 152-164).

²⁰ Per i Donelli, «il giardino non è un capriccio, ma una necessità, anzi qualche volta Linda arriva a pensare che sia una missione, come andare in bicicletta anziché in auto» (*ivi*, p. 54).

²¹ Cfr. il passo sul Mater-Bi, *ivi*, pp. 216-217.

²² I volenterosi membri della comunità, improntata a uno spirito *new age* di rapporto fisico con la natura, sono protagonisti di un paio di episodi del romanzo: cfr. *ivi*, pp. 99-105 e 224. Si veda anche la riflessione polemica, in realtà piuttosto meschina o comunque dettata da un forte senso di colpa, di Linda a p. 224: «Ma certo: con quell'uomo la natura funzionava solo se era condivisa, consorziata, domenicale, utopica; guai a farla diventare proprietà privata».

²³ *Ivi*, p. 104. Un anno prima della pubblicazione di *Violazione*, nel 2011, il Touring Club Italiano dava alle stampe un volume intitolato *Campagna e città. Dialogo fra due mondi in cerca di nuovi equilibri* che è per molti versi un testo paradigmatico dell'ottimismo ingenuamente (o programmaticamente) post-politico oggi in voga.

²⁴ Come osserva Slavoj Žižek, il problema oggi «è che, sebbene i nostri atti (a volte persino individuali) possano avere conseguenze catastrofiche (ecologiche e così via), noi continuiamo a

L'eco-umanesimo è qualcosa cui le classi benestanti dell'Occidente più avanzato non possono e non saprebbero rinunciare, ma è anche un'illusione, dal momento che si fonda sul vagheggiamento di un'età dell'oro mai esistita, e, specularmente, sull'orrore di un'imminente quanto indefinita minaccia di Apocalisse.

Che la proiezione utopistica di un ritorno all'Eden incorrotto sia una falsità, una menzogna tutt'altro che innocente, Alberto lo comprende con totale lucidità nel momento in cui «si sente inchiodato dalla percezione acuta del posto che lui e la sua famiglia occupano nella storia, nella geografia, nel tempo: inerti, e forse non innocui, parassiti di un sistema al tracollo»²⁵. Tale parassitismo, che i Donelli condividono con la maggior parte di noi – di noi occidentali del Ventunesimo secolo, di noi cittadini-lettori dal profilo sociale e intellettuale molto prossimo a quello di Alberto e Linda – si riflette nella fantasmatica scissione della realtà in due sfere distinte, le stesse che danno il titolo alle prime due sezioni del libro: il *Mondo*, da una parte, la *Casa* dall'altra. Il Mondo è l'esterno, l'intreccio fra le forze che incombono, estranee e minacciose, sulla realtà domestica; la Casa è l'Altrove fittizio cui affidare le proprie speranze di pace e benessere, abbandonandosi completamente alle risorse di un fantasticare che quanto più è intimo, quanto più alligna negli strati profondi della psiche individuale, tanto più si rivela comune, standardizzato, omologante. Il problema, si è visto, è che si ha un bel daffare nel cercare di scindere le due dimensioni, non è possibile mantenerle del tutto distinte dal momento che partecipano di un sistema comune: il che sarà causa dell'inevitabile epilogo della vicenda nella terza parte, significativamente intitolata *Frana*.

La natura totalmente illusoria della seconda sfera chiamata in causa, metonimicamente riassunta nel concetto di Casa, è un elemento decisivo del romanzo, ben sintetizzato in questo brano:

Avevano un bel dirsi di essere due persone ragionevoli, tanto valeva ammettere di essere anche simili ai loro simili sul suolo italiano e dunque individualisti e convinti che da qualche parte il paese fosse ancora meraviglioso, e che una parte di quella meraviglia dovesse toccare a loro. Alberto, in cuor suo, aveva da un pezzo tirato la conclusione che, considerati i tempi, sognavano. Ma i sogni vanno assecondati²⁶.

Tutt'altro che uno sprovveduto, Alberto considera la difesa globale del verde una causa persa, «un'illusione», anche se, osserva, «nessuno lo ammetterebbe

percepire queste conseguenze come anonime, sistemiche, come qualcosa di cui non siamo responsabili, per cui non esiste un agente chiaro» (Slavoj Žižek, *In difesa delle cause perse*, Milano, Ponte alle Grazie, 2009, p. 564).

²⁵ Ivi, pp. 268-269.

²⁶ Ivi, p. 69.

mai»²⁷. Soprattutto, sa bene che quella «casa in fondo alla valle» che Primo vuol vender loro non è un Eden incontaminato, ma un edificio con una sua storia, le cui trasformazioni riflettono i mutamenti epocali che hanno interessato la società e il costume italiani. Da modesta abitazione di contadini, la costruzione si è ridotta, nel fatale volgere dei decenni centripeti del *boom*, a un povero rudere abbandonato, per poi diventare, allo scoccare dei centrifughi anni Zero, un bene molto appetibile, un suggestivo rustico ristrutturato:

Salvatore Draghi non si era sbagliato nel proporre ai suoi clienti case di tipo rustico, imitazioni di quella che era stata l'abitazione tradizionale delle zone agricole, con portichetti, travi a vista, gelosie in mattoni, aie in cotto. Senza avere studiato o girato il mondo, Salvatore Draghi aveva capito che la modernità era passata ma il sogno medio degli italiani era ancora vecchio di secoli. E Salvatore Draghi li accontentava: costruiva e urbanizzava. Cemento su cemento²⁸.

I *Cinque Pini* è spacciata ora per una «fattoria didattica», ora per un'«azienda certificata» dove si praticano «agricoltura e allevamento biologici»: tutte etichette suadenti per le orecchie di chi, come i Donelli, aspira a trasformare in quotidiana *routine* le promesse di benessere illimitato offerte dal cosiddetto *turismo verde*. Se, come insegna Walter Benjamin, l'illusione, il sogno sono al cuore della fantasmagoria che tanto ci rende desiderabile ogni merce-feticcio, questa sarà tanto più seducente quanto meglio riesce a soddisfare pulsioni ataviche, desideri di protezione e benessere intimamente connaturati alla nostra specie. La casa nel verde, il sogno da assecondare dei Donelli, non è che una merce-feticcio come le altre, solo più rara e preziosa dal momento che, come dimostra la nozione grottesca, e persino demenziale, di 'bene rifugio', soddisfa la nostra aspirazione a chiuderci nell'*idios kosmos*, nel nostro isolamento cieco di dormienti, per dirla con la celebre figura eraclea studiata da Ludwig Binswanger e romanzescamente sviluppata da Philip K. Dick. Eppure, proprio come accade nei romanzi del grande scrittore statunitense, basta un attimo per trapassare dal sogno all'incubo, avvertendo che le più rosee promesse di tranquillità stanno per rovesciarsi nella nera ansia di un futuro negato.

Il punto è, ancora una volta, socio-politico, cioè inerente all'orizzonte unico dell'ideologia dominante. Nel contesto della cosiddetta 'società della scelta' contemporanea²⁹, la possibilità stessa di avere una scelta, per dirla con John Gray, non è altro che un feticcio:

[...] siamo stati catapultati in un'epoca in cui tutto è provvisorio. Le nuove tecnologie cambiano le nostre vite quotidianamente. Le tradizioni del passato non

²⁷ A. Sarchi, *Violazione* cit., p. 71.

²⁸ Ivi, pp. 144-145.

²⁹ Alludo qui al contributo di Renata Salecl intitolato *Society of choice*, in «Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies», XX, 1, 2009, pp. 157-180.

possono essere recuperate. E al tempo stesso, sappiamo poco di ciò che il futuro ha in serbo per noi. Siamo costretti a vivere come se fossimo liberi. Pensare che possiamo decidere di uscire da questa condizione equivale a conferire a noi stessi una libertà che non possediamo. Il culto della scelta rispecchia il fatto che dobbiamo improvvisare le nostre vite. Il fatto che non possiamo fare altrimenti è un segno della nostra non-libertà. La scelta è diventata un feticcio, ma un feticcio è tale perché non viene scelto³⁰.

Ecco, in *Violazione* il tema del verde si declina esattamente nei termini della minaccia catastrofista descritta da John Gray: è in apparenza una scelta, una decisione presa inseguendo un sogno dai risvolti pratici razionalmente giustificabili (il benessere dei figli, la tranquillità, l'aria pulita, la sicurezza, il silenzio ecc.), quando in realtà si tratta di un tentativo di fuga, che è forse il vero tema al cuore della poetica di Alessandra Sarchi, stando almeno a questi suoi due primi romanzi oltre che ad alcuni dei racconti apparsi nel libro d'esordio³¹. Fuga a perdifiato da un Mondo sull'orlo del collasso in direzione di una Casa dove potersi isolare, nella speranza di sottrarsi al proprio catastrofico presente (se l'attesa di ogni Apocalisse non è che la proiezione immaginaria dell'Apocalisse che stiamo vivendo) per coltivare, insieme col proprio *jardin* – ormai rivelatosi «metafora del dominio dell'uomo sulla natura», come dice il cinico personaggio di Rosanna³² – anche l'illusione di un'esistenza migliore, fisicamente e psichicamente 'sostenibile'. Incapaci di trovare nuovi punti di riferimento, di individuare spazi di evasione rispetto all'imporsi di ritmi sociali e biologici omologanti, qui esemplarmente rappresentati dall'iperconsumismo standardizzante del mobilio Ikea e dalla cattiva ubiquità di *Google Earth*³³, braccati dai fenomeni distruttivi che incombono ovunque – l'inquinamento industriale, il disequilibrio tra popolazione e risorse, il malaffare, lo sfruttamento degli immigrati – i Donelli non compiono una scelta razionale e consapevole, come credono o si

³⁰ J. Gray, *Cani di paglia* cit., pp. 115-116.

³¹ Mi riferisco ad Alessandra Sarchi, *Segni sottili e clandestini*, Parma, Diabasis, 2008.

³² Ivi, p. 253.

³³ Il diffondersi globale del noto marchio svedese è un perfetto analogo del processo di omologazione dei paesaggi nel trapasso dal mondo contadino a quello industriale: «non si poteva negare che avesse conquistato il gusto e le tasche di mezzo mondo, innalzando la qualità media degli interni, anche se alla fine li aveva resi indistinguibili gli uni dagli altri. Se il divano su cui siedi, la carta da parati che ti sta alle spalle, il mobile della televisione, la lampada d'ingresso sono uguali a Parigi come a Berlino, e ancora più sorprendentemente a Torino come a Roma, tocchi con mano l'universalità dell'essere umano, la profonda uguaglianza che dovrebbe unire i popoli, o l'omologazione snervante della modernità?» (ivi, p. 52). Quanto a *Google Earth*, che consente a ogni utente informatico di «capire il posto che occupa sul pianeta», la sua creazione ha fatto sì che la Terra sia diventata «un gioco che sta dentro il computer» (ivi, p. 150). Viene alla mente questa sorta di stupefacente profezia che si legge in un saggio di Siegfried Kracauer del 1927: «Quando ogni angolo recondito della geografia terrestre sarà stato fotografato, la società sarà completamente accecata» (Siegfried Kracauer, *La fabbrica del disimpegno*, a cura di Claudio Groff, introduzione di Remo Bodei, Napoli, l'Anchra del Mediterraneo, 2002, p. 24).

illudono di credere, ma al contrario rispondono a un atavico istinto di fuga, si abbandonano al cieco panico delle creature accerchiate, al terrore degli animali prigionieri di un bosco in fiamme³⁴.

Alberto in particolare, convinto che l'umanità stia «procedendo verso l'estinzione», immagina «la sua famiglia in fuga, nell'utopia di ricostruire un angolo migliore di mondo lontano dal male, come una volta si scappava dalla peste, dalle epidemie in luoghi più sani, irraggiungibili e protetti»³⁵. E per quanto riguarda Linda, cos'altro è, se non una terrificante proiezione post-apocalittica, la sua speranza, o fantasticheria, che la figlia possa vivere un'esistenza simile a quella di Heidi, la bambina svizzera che in un celeberrimo cartone animato giapponese degli anni Settanta viveva felice 'tra i monti'?³⁶ È questo il progressismo senza futuro di cui parlavo sopra: quello di chi, afflitto da quel senso di «impotenza che spinge a idealizzare qualcosa che volutamente si è abbandonato, un luogo che esiste solo nella memoria individuale»³⁷, mentre rimpiange il bene perduto della Natura-idillio, cerca scampo in un pezzetto di Natura-bunker privata e manipolabile.

Ma è soprattutto nella terza parte, dove una *Frana* materiale e simbolica interviene a far precipitare la vicenda, annullando le speranze residue dei Donelli di accaparrarsi un «posto speciale» dove «vivere con la natura»³⁸, che il romanzo rivela appieno il proprio respiro universale, persino cosmico. Nei suoi molteplici livelli di lettura, infatti, *Violazione* è molto più della storia di una truffa commerciale³⁹: se il crollo è la figura centrale del nostro tempo post-9/11⁴⁰, Sarchi ne fa l'esito ultimo di una vicenda in cui tutto precipita, a partire dalle certezze individuali, familiari e collettive dei coniugi Donelli. La crisi che la coppia

³⁴ Sull'interazione tra individuo e massa nel gesto della fuga sono ancora oggi stimolanti le pagine di Elias Canetti, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 62-64.

³⁵ A. Sarchi, *Violazione* cit., p. 208. Così prosegue il passo: «Loro vanno semplicemente a sei chilometri dal centro di Bologna, in una lingua di terra preservata dall'asprezza lunare dei calanchi, dalla diffidenza di un vecchio immigrato del Molise e dai traffici poco chiari del figlio, in un luogo in cui dovranno tenersi buoni assessori e tecnici per avere le forniture di gas, elettricità e telefono. Perché da Babilonia si scappa, ma non si possono tagliare i ponti. In cambio respireranno aria meno pesante e, fuori dalle finestre, vedranno cespugli di lavanda e alberi» (*ibidem*). Il tema della fuga («via di fuga», «idea di fuga») torna anche nelle pagine successive: cfr. *ivi*, pp. 208 e 209.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 207. Naturalmente Heidi è un personaggio del quale Martina, la figlia dei Donelli, per ovvi motivi generazionali ignora l'esistenza.

³⁷ *Ivi*, p. 71.

³⁸ *Ivi*, p. 146.

³⁹ «Volevamo la natura, tutti e due. Volevamo, forse, un'altra possibilità o un sogno, ma viviamo in un mondo in cui quello che tu stai sognando è il sogno di qualcun altro prima di te o dopo di te. È un sogno che qualcuno ha già usato, che qualcuno è pronto a rubare e a vendere. È il prezzo da pagare» (*ivi*, pp. 224-225).

⁴⁰ Penso, limitandomi a un paio di esempi tratti dal panorama letterario nazionale, alla raccolta poetica *Crolli* di Rosaria Lo Russo (2012) e al saggio con lo stesso titolo (2005) di Marco Belpoliti. Le *twin towers* sono esplicitamente richiamate anche nel romanzo a p. 51.

conosce coincide con l'esplosione delle contraddizioni intrinseche non solo al loro rapporto⁴¹, ma, più in generale, alle condizioni di vita dell'«Occidente ricco e traumatizzato». Il romanzo mostra tutta la sua grinta anti-consolatoria nel denunciare «la pericolosità dell'animale uomo sulla Terra»⁴², mettendo violentemente in discussione l'antropocentrismo razionalizzante e fundamentalmente consolatorio dei nostri tempi. Anche attraverso le ripetute allusioni alle condizioni inospitali delle ere preistoriche, riemerge così l'idea, classicamente illuminista e russoviana, secondo la quale l'uomo sarebbe escluso a priori dalla Natura, trattandosi della meno naturale tra tutte le creature, addirittura una sorta di organismo patogeno, una specie infestante, come ancora di recente osservava un pensatore 'hobbesiano' come John Gray:

La massa degli esseri umani non è governata da pulsioni morali intermittenti, ancor meno da egoismi, bensì dai bisogni del momento. E questa massa sembra essere destinata a compromettere l'equilibrio biologico della terra e quindi a diventare l'agente della propria distruzione. Quale gesto potrebbe essere più disperato dell'abbandonare la terra alla responsabilità di questa specie eccezionalmente distruttiva? Chi ama la terra non sogna di diventare il saggio custode del pianeta, sogna un'epoca in cui gli umani non contano più nulla⁴³.

Un correttivo a questo pessimismo senza sbocchi potrebbe però venire, per un paradosso solo apparente, dal leopardismo di fondo del romanzo, annunciato a chiare lettere dalla citazione in esergo tratta dalle *Operette morali*⁴⁴. Esemplare da questo punto di vista un brano che ha per protagonista Alberto e che si legge nel capitolo ottavo, sorta di riscrittura di un celebre passo dello *Zibaldone*, quello dedicato alle sofferenze di un ameno giardino primaverile:

A volte, mentre va dal parcheggio all'ufficio, immagina un giardino sintetico al posto di quello organico antistante il palazzo. Immagina di arrivare un giorno e trovare le rose del vialetto con strane proboscidi parlanti, i granelli di ghiaia trasformati in occhi malevoli e curiosi, l'erba cresciuta a dismisura e annodata in gorgi che sprofondano nel terreno. È proprio in quei momenti che pensa, e se la natura fosse solo una grande astrazione? Poi guarda Eugenio che concima, ed è sicuro che l'idea non lo sfiori mai, il suo intercalare tipico, *la natura è la cosa più bella del mondo*, lascia poco spazio ai dubbi: l'uomo fa parte delle cose meno belle⁴⁵.

⁴¹ Risulta evidente come la ricerca del 'verde' sia una battaglia che i due coniugi conducono sin dall'inizio da posizioni asimmetriche, lei inseguendo un impulso prepotente quanto vago, lui per attutire le proprie frustrazioni professionali: «Alberto asseconda Linda perché in fondo spera che questa sia l'occasione privata di una rivincita sulle sconfitte incassate al lavoro» (ivi, p. 70).

⁴² Ivi, p. 244.

⁴³ J. Gray, *Cani di paglia* cit., p. 25.

⁴⁴ Si tratta di una delle prime battute del *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

⁴⁵ A. Sarchi, *Violazione* cit., pp. 72-73. Il passo dello *Zibaldone* citato è quello scritto a Bologna – la città dove vive l'autrice e dove il romanzo è ambientato – il 19 aprile 1826 (cfr. Zib. 4175).

Proprio questo passaggio ci fa sospettare che la lezione leopardiana, e in particolare la nozione *negativa* di Natura elaborata dal poeta recanatese – e che troverà poi altri sviluppi in un pensatore-chiave della modernità come Schopenhauer – possa qui agire in una più attualizzante prospettiva socio-politica, capace in qualche misura di superare i limiti connaturati non solo al vuoto ottimismo e alla cieca noncuranza dei reazionari ma anche al fragile pensiero dei progressisti senza futuro, il cui eco-umanesimo si fonda su una duplice fantasmagoria proiettiva (il vagheggiamento dell'età dell'oro e l'orrore per la minaccia apocalittica). Se l'idea consolatoria del giardiniere Eugenio («la natura è la cosa più bella del mondo») va di pari passo con l'impulso russoviano a colpevolizzare la nostra specie («l'uomo fa parte delle cose meno belle»), il sospetto che fuggacemente attraversa la mente di Alberto introduce un diverso, e più stimolante, quesito: «e se la natura fosse solo una grande astrazione?»

Nasce qui il dubbio, oggi di grande attualità nel dibattito filosofico planetario, che una parte almeno del problema sia da ricercare nella nozione positiva e totalizzante di Natura coltivata per secoli dall'Occidente. Questo l'interrogativo cui facciamo riferimento: e se la Natura, intesa come orizzonte ideologico unico, trasversalmente e integralmente accettato da ogni strato sociale e da ogni gruppo politico – corrispettivo in questo del capitalismo liberal-democratico, ormai completamente integrato, cioè naturalizzato – fosse non già ciò che dobbiamo salvare, sforzandoci di restaurare un mitico passato o di neutralizzare le oscure minacce del futuro, ma ciò di cui ci dobbiamo liberare? Se insomma questa Madre-Matrigna che ci lusinga e insieme ci tortura, questo idolo «di volto mezzo tra bello e terribile» che l'Islandese leopardiano incontra sul proprio cammino, non fosse altro che una «grande astrazione», come dice Alberto, un abbaglio, un simulacro prodotto a supporto di una precisa costellazione socio-simbolica? Avrebbe allora ragione Timothy Morton, uno studioso che negli ultimi anni ha brillantemente incrociato storia letteraria, pensiero filosofico ed *ecological studies*, nell'invitarci ad abbandonare senza esitazioni il consueto idolo della Natura, questo *grand Autre* che incombe su di noi con il suo sguardo di pietra, per iniziare a coltivare un pensiero compiutamente ecologista, ossia un'idea radicale di *ecologia senza natura*:

Perché 'Ecologia senza Natura'? La 'Natura' non riesce a servire bene l'Ecologia. Qualche volta dovrei usare una N maiuscola per evidenziare le qualità 'innaturali' della Natura, vale a dire (ma non solo) la gerarchia, l'autorità, l'armonia, la purezza, la neutralità e il mistero. Ora, l'Ecologia può fare a meno del concetto di un qualche cosa, un qualcosa di non ben definito, che sta 'laggiù' e viene chiamato Natura. Eppure il pensiero, incluso quello ecologico, ha istituito la 'Natura' come un raffinato qualche cosa che si vede da lontano, sotto il marciapiede, dal lato opposto rispetto a quello dove ci si trova, là dove l'erba è sempre più verde, preferibilmente tra le montagne, nella natura. Una delle cose che la società moderna ha danneggiato, insieme con gli ecosistemi, le specie e il clima

globale, è il pensiero. Come una diga, la Natura ha contenuto il pensiero per un po', ma nell'attuale situazione storica il pensiero sta per tracimare fuori dal bordo⁴⁶.

⁴⁶ Cito dal volume *The Ecological Thought*, che Morton stesso definisce un *prequel* di *Ecology without Nature* (T. Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2010, p. 3. La traduzione è mia).

«LA VITA IN TEMPO DI PACE» DI FRANCESCO PECORARO.
LO SPAZIO COME SCONTRO DI NATURA E CULTURA

Luisa Bianchi

La vita in tempo di pace, edito da Ponte alle Grazie nel 2013, è il primo romanzo di Francesco Pecoraro¹, nato, come scrittore, sul *web*, dove nel 2005 aveva iniziato a tenere un *blog* firmato con lo pseudonimo 'iperletterario' di Tash-tego². La formazione di Pecoraro è tutt'altro che letteraria: laureato in architettura, ha esercitato per tutta la vita la sua professione e si è accostato alla scrittura relativamente tardi, carico del suo bagaglio scientifico e tecnico, che, come si vedrà, ha contribuito non poco alla costruzione della 'visione del mondo' messa in piedi nella sua opera³.

Attraverso il *blog*, Pecoraro aveva già guadagnato l'attenzione del pubblico della rete e si era fatto notare, per la qualità della sua prosa, anche da parte della critica più attenta alle nuove forme di scrittura; nel 2008, poi, le prose concepite e pubblicate sul *blog* sono state raccolte nel volume *Questa e altre preistorie*⁴. Prima di arrivare al romanzo, tuttavia, Pecoraro aveva anche dato alle stampe una raccolta di racconti, dal titolo *Dove credi di andare*, e la silloge poetica *Primordio vertebrale*⁵. In queste prime prove sembra adesso naturale rintracciare i semi di quella che sarà l'opera maggiore, il romanzo che varrà al suo autore il premio Viareggio del 2014 e lo vedrà nella 'cinquina' del Premio Strega di quell'anno.

¹ Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.

² <http://www.tash-tego.blogspot.it>.

³ Pecoraro si presenta al pubblico intorno ai sessant'anni, ma, come ha dichiarato in un'intervista del 2014, aveva iniziato a scrivere, senza pubblicare, già dai decenni precedenti; cfr. Camilla Panichi, *Una lotta sottile di tutti contro tutti. Intervista a Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose» (www.leparoleelecose.it/?p=14909), 17 maggio 2014: «Ho iniziato a scrivere negli anni Ottanta, essenzialmente versi. Da un certo momento in poi, all'inizio degli anni Novanta ho cominciato a produrre prosa. Assieme a molto materiale sparso, scrissi un piccolo libro, mai pubblicato, di riflessioni sull'Isola [...]. Nei primi anni Duemila ho iniziato a lavorare con l'intenzione di produrre qualcosa di formalmente definito. Il web è stato molto importante, non esisterei come scrittore se non esistesse il web: per me è stata una palestra fondamentale, mi ha aiutato a fluidificare la scrittura, a renderla veloce, disinibita, a staccarla definitivamente dalla nozione liceale che ancora ne avevo».

⁴ F. Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, Firenze, Le Lettere, 2008.

⁵ F. Pecoraro, *Dove credi di andare*, Milano, Mondadori, 2007; Id., *Primordio vertebrale*, Roma, Ponte Sisto, 2012.

Se è vero che temi, motivi e immagini attraversano tutta intera l'opera di Pecoraro, reiterati nelle diverse forme e piegati ai diversi generi da lui tentati, è forse proprio in quelle prime prose nate sul *web*, più che nei racconti propriamente narrativi, che si trovano le evidenze maggiori. Il concepimento dell'opera affonda senz'altro le radici lì, se non più addietro, e la sua gestazione, piuttosto lunga ed elaborata, potrebbe essere vista come l'ideazione di una macchina narrativa – e della vita di un personaggio protagonista che la sorregga – in grado di raccogliere e contenere le riflessioni che Pecoraro aveva sviluppato fin dal suo primo accingersi alla scrittura, e che continuano, evidentemente, a farsi sentire come valide e urgenti anche negli anni seguenti. Alcuni dei nodi tematici principali, di tema culturale, antropologico, politico, che rifluiscono in massa nella *Vita in tempo di pace*, si trovano già, in *Questa e altre preistorie*, sviscerati in profondità, e analizzati nei risvolti e dalle angolature più diverse, come a verificarne la tenuta teorica, cosicché il romanzo le accoglierà già problematizzate, e pronte a sorreggere l'impianto ideologico del protagonista Ivo Brandani.

I racconti di *Dove credi di andare*, cronologicamente a metà tra *blog* e romanzo, in quest'ottica sarebbero più che altro una sorta di esercitazione sul genere narrativo, la ricerca di uno stile e di un linguaggio diversi da quelli di Tash-tego. Sarebbe interessante procedere a uno studio più preciso di questi fili che attraversano l'opera di Pecoraro, per coglierne le trasformazioni e le persistenze soprattutto nel passaggio dalla lingua del *blog* a quella del libro. È interessante, tuttavia, notare fin da adesso come, negli anni in cui si acclama e si attende il Grande Romanzo Italiano, miraggio cui sembrerebbero anelare alcuni degli scrittori coevi di Pecoraro nonché parte della critica, anche Tash-tego, tra molti altri, si accinge a mettere in piedi un'opera di grandi dimensioni, di notevole respiro storico e di pervasiva 'italianità'⁶.

Fin dalla sua uscita, il romanzo di Pecoraro ha ottenuto una notevole attenzione critica; non pochi interventi hanno cercato di metterne in luce gli aspetti più interessanti, di coglierne le particolarità, di definirne il genere, di esplicitarne la sostanza autobiografica e, infine, spesso, di individuare i nomi dei possibili modelli e antecedenti letterari. È stato per esempio suggerito, per il tono desolato e bilioso, un accostamento a una linea di «grandi ulcerati», a capo dei quali primeggia Céline, seguito da altri come Volponi, Pasolini, Di Ruscio⁷; sono

⁶ Cfr. Gabriele Pedullà, *Il grande romanzo neodarwiniano*, all'indirizzo <http://www.leparoleelecose.it/?p=13823>, 13 febbraio 2014: «Come tutte le mode effimere, anche la caccia al Grande Romanzo Italiano si è esaurita rapidamente. Leggendo di recente *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro viene però da chiedersi se il concetto non potrebbe tornare utile per descrivere questo imponente libro di oltre cinquecento pagine, che ripercorre il nostro secondo Novecento attraverso la vita dell'ingegnere Ivo Brandani [...]. Se la categoria di Grande Romanzo Italiano non pare troppo pertinente per descrivere *La vita in tempo di pace* è anzitutto perché l'autore dimostra di credere assai più alla Natura che alla Storia; persino quando è di eventi eminentemente storici che parla».

⁷ Cfr. Andrea Bajani, *Dove si nasconde la rabbia in questi tempi di pace*, in «la Repubblica», 18 ottobre 2013.

stati fatti i nomi di DeLillo, di Houellebecq, del coevo Siti⁸; è stato chiamato in causa, infine, Gadda, l'ingegnere filosofo per antonomasia⁹. Una varietà di possibili o presunti riferimenti letterari che suggerisce la complessità e la ricchezza degli aspetti rintracciabili nel romanzo di Pecoraro.

Per certi versi *La vita in tempo di pace* può essere considerato – prese le dovute cautele – un romanzo storico: la rappresentazione del secondo Novecento italiano è filtrata attraverso l'esperienza di un protagonista fittizio, che incrocia eventi reali e ne dà testimonianza, restituendone un racconto soggettivo ma veritiero. Inoltre, l'elemento della rievocazione è addirittura strutturale, informando di sé la costruzione stessa dell'opera, che si snoda attraverso la memoria del protagonista in un percorso a ritroso, sempre più addietro attraverso i settant'anni della sua vita, coincidenti con la storia d'Italia dall'immediato dopoguerra ai giorni nostri. La cornice che sostiene questo viaggio nella memoria vede il protagonista, Ivo Brandani, ingegnere settantenne, nella sala d'aspetto dell'aeroporto di Sharm-el-Sheik in attesa del volo che lo riporterà a casa dopo un viaggio di lavoro; bloccato in una sospensione forzata – nel più tipico dei *non-luoghi* – Brandani, ignaro che dentro di sé si sta diffondendo un'infezione fatale ad opera del bacillo della meningite che lo ucciderà nel giro di poche ore, si trova in una pausa dallo spazio-tempo, condizione ideale per ripercorrere gli eventi significativi della sua esistenza, per tornare a riflettere sul senso delle scelte fatte e degli errori commessi, ma anche per rievocare epoche della storia recente di cui è stato testimone.

È quindi nel segno della categoria temporale, della storia, che va letto il romanzo, fin dal titolo, tanto indeterminato cronologicamente quanto chiaro nell'individuare il carattere dominante dell'epoca: il *tempo di pace* ininterrotta che, iniziato con la fine della Guerra – e con la nascita di Ivo – dura fino ai giorni nostri. Una pace ambigua, in realtà, di cui il protagonista non esita a coglierne i risvolti più terrificanti, «una guerra silenziosa di tutti contro tutti»¹⁰, ma mai dichiarata; un tempo in cui i conflitti si verificano più subdolamente sotto l'apparenza del progresso, o sono mossi nelle alte sfere inaccessibili della finanza; un'epoca che non produce eroi, ma solo individualisti miopi e senza scrupoli o codardi e sottomessi. Una pace che segna inesorabilmente chi, come Ivo, non ha avuto la possibilità di mettere alla prova se stesso in una guerra vera, di misurarsi con la paura concreta di sentire la propria vita a rischio di morte; una pace che paralizza perché rende inermi, incapaci di decisioni, insicuri del pro-

⁸ Cfr. Carlo Mazza Galanti, *Su "La vita in tempo di pace" di Francesco Pecoraro*, all'indirizzo <http://www.minimaemoralia.it/wp/recensione-la-vita-in-tempo-di-pace-francesco-pecoraro>, 10 gennaio 2014.

⁹ Cfr. Andrea Cortellesa, *Il groviglio Italia verso il cuore di tenebra*, in «Tuttolibri», 2 novembre 2013 (poi, col titolo *Spitfire*, all'indirizzo <http://www.nazioneindiana.com/2013/11/13/spitfire>, 13 novembre 2013).

¹⁰ F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 226.

prio valore e inadatti a comprendere in un sistema valido una volta per tutte quale sia la 'parte' da cui stare. I figli del tempo di pace fanno poco di loro stessi, molto meno di quanto avevano avuto modo di apprendere i loro padri, e i padri dei padri¹¹. Per loro si dà solo una scelta apparente, tra il lasciarsi *integrare* dal nuovo stato di cose, credere di vivere in un mondo pacificato e accettare di mettersi al servizio del Capitale e della Merce, oppure vivere, come fa Ivo, nell'illusione di non lasciarsi prendere, nell'ingannevole convinzione di «non essere come loro». 'Apocalittico' per vizio mentale e per difesa, in realtà anche l'ingegnere Brandani è un catturato, è parte del sistema che contesta e contribuisce, non senza senso di colpa, al declino del paese e del pianeta. Quella che si legge, attraverso le pagine della *Vita in tempo di pace*, è una analisi postrema di un anziano, una confessione di corresponsabilità, una lucida analisi, non priva di rimpianti, di un uomo che guarda alla vita propria e quella della sua generazione, denunciandone gli sbagli e i limiti.

Quello rievocato da Brandani è però, sempre, un tempo che si concretizza in maniera pregnante nello spazio. Inevitabilmente, certo, perché la storia, gli eventi e le azioni degli uomini lasciano segni, impronte, nei luoghi del mondo; o forse perché anche Brandani – come il suo autore – è vittima di una deformazione professionale che lo costringe a una visione del mondo eminentemente spaziale, strutturale, tecnica¹². Certo è che, nelle pagine del romanzo, la dimensione spaziale assume una centralità che, se non cancella la *cronicità* implicata nel titolo, sicuramente la inclina fortemente in direzione *topologica*.

Alcuni dei capitoli del romanzo, ognuno dedicato grosso modo a un'epoca della vita del protagonista, sono, non a caso, intitolati ai luoghi-simbolo del tempo rievocato: espliciti sono, per esempio, *Sofrano* e *La Città di Dio*; ma anche un titolo come *Il Senso del Mare*, o *Buca di bomba* hanno certamente una valenza più spaziale che temporale.

L'Italia, Roma, la costa tirrenica, le isole dell'Egeo sono tutti luoghi inequivocabilmente riconoscibili e fortemente connotati affinché lo siano, ma non sono mai esplicitamente evocati col loro nome proprio; Pecoraro, con una pratica diffusa nel romanzo, che non coinvolge solo la toponomastica, ma anche persone, eventi e concetti, per designare simili luoghi-istituzione, usa il loro nome comune, rendendolo 'proprio' con l'impiego dell'iniziale maiuscola, com'è nel caso della «Penisola», o dell'«Isola». Talvolta, invece, il nome esplicita la funzione prevalente, il carattere eminente dell'oggetto nominato, ed è il caso, evidentissimo, della capitale italiana trasformata in «Città di Dio», o della «Città del Mare», della «Città Studi», e così via. Non si tratta di un espediente che mira

¹¹ Alla riflessione sul 'tempo di pace' sono dedicate molte pagine del romanzo; cfr. almeno ivi, 2.32 p.m., pp. 222-232.

¹² Cfr. anche G. Pedullà, *Il grande romanzo neodarwiniano* cit.: «Con un personaggio ingegnere e un narratore che nella sua prima vita è stato architetto, non è strano che molte sezioni parasaggistiche riguardino la conformazione dello spazio».

alla de-individualizzazione, per suggerire una assolutizzazione di quei luoghi (o, in generale, degli elementi così rinominati); come si diceva, infatti, essi sono non solo riconoscibili, ma anche caratterizzati nella loro particolarità. Sembra piuttosto che Pecoraro intenda circoscrivere il mondo di riferimento attorno al suo protagonista, renderlo un universo costruito 'a misura' di Brandani, dove le cose, le persone e i luoghi non hanno bisogno di essere individuati attraverso una nominazione propria, ma sia sufficiente appellarli con il loro nome comune, a ricordarne la loro *funzione* nel sistema: come tra i membri di una famiglia talvolta ci si chiama ricordando solo il legame di parentela (e si vedano, anche qui, gli appellativi di «Padre» e «Madre»), così nel mondo di Brandani non c'è bisogno di dire Italia, ma ricordarne la conformazione geomorfica di «Penisola»; o ancora, di Roma che è una città votata al culto religioso; così come non è necessario specificare in quale delle cittadine della riviera tirrenica Ivo trascorra le estati della sua gioventù, poiché ciò che per lui rappresenta è il suo essere «Città del Mare»; lo stesso vale per l'isola dell'Egeo che diventa semplicemente «l'Isola», l'unica in cui Ivo adulto finisce per trascorrere le proprie vacanze estive.

È un trattamento linguistico riservato agli elementi che costituiscono l'universo di riferimento del personaggio; a conferma di questo, si vede che, invece, ad altri luoghi con cui Ivo non ha familiarità, che ha visto o frequentato solo temporaneamente e senza «prendervi residenza» spirituale, è riservata la toponomastica reale: ne sono esempi, tra gli altri, Ponza e Palmarola, Sofrano, Sharm-el-Sheik, Istanbul.

D'altronde, il legame che Brandani stabilisce con i luoghi è sempre un rapporto profondo, complesso; gli spazi che abita assumono in qualche modo un significato dal punto di vista psicologico e simbolico, e giocano un ruolo importante nella formazione e nelle scelte che segnano la sua esistenza. Ivo Brandani sa che è lo spazio che lo circonda a determinare gran parte della vita di un uomo; non si tratta solo della sommatoria delle influenze ambientali, in senso antropologico, sociale o culturale a formare la mentalità dell'individuo, ma anche, in maniera diretta, la *conformazione*, la struttura dell'ambiente, del paesaggio, del territorio. «Ogni luogo forma a modo suo la mente dell'autoctono e la segna per sempre»¹³. Così è stato anche per il piccolo Ivo Brandani, trasferitosi a Roma piccolissimo, dove la famiglia abitava prima della guerra, e da cui era sfollata durante i bombardamenti. Il suo rapporto con «Città di Dio» è da subito critico; cresciuto in quartiere dove vige una struttura urbanistica riconoscibile e comprensibile, lo irritano i grovigli di strade del centro, la sovrapposizione di stili diversi, la confusione edilizia che invece dilagano fuori di lì:

Vivere nella Città di Dio e non amarla fu un tutt'uno per Ivo, cui piaceva solo la geometria e la chiarezza del suo quartiere a nord del Centro Antico, che aveva

¹³ F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 395.

strade larghe, alberate, i palazzi tutti più o meno della stessa altezza, una quota ordinatrice condivisa da tutta quella zona [...]. Ma è troppo semplice dire che Ivo non l'ammasse. Ne era affascinato e allo stesso tempo, istintivamente, ne diffidava [...]. All'inizio fu una sensazione confusa, ma col tempo l'avversione si era precisata, rafforzata, e poi, da adulto, si sarebbe trasformata in ostilità aperta: ma se gli aveste chiesto il perché non avrebbe saputo rispondere. Si diceva che Ivo visse tutta la porzione restante della sua infanzia post-bellica, e poi la giovinezza, in una particolare parte della città che gli faceva sembrare ogni altro luogo o quartiere, compreso l'immenso Centro Antico, una poltiglia disordinata e confusa, stretta nel perimetro di mura ancestrali, priva di quel principio di geometria, ordine, prospettiva, di cui era intriso il quartiere in cui era cresciuto e perciò ambigua, ostile e sottilmente repellente. Crescere nell'ordine della *forma urbis* avrebbe avuto serie conseguenze sulla sua *forma mentis*, sul modo in cui avrebbe percepito il resto della città e del mondo. Quella che in seguito si sarebbe rivelata una specie di ossessione per la geometria, l'esattezza, il ben fatto, probabilmente avevano origine in quegli anni vissuti nella certezza della forma, nella misura, nella conformità, che sulle prime gli fecero credere che tutto il mondo fosse così, che dovesse per forza esserlo¹⁴.

L'*imprinting* dato dalla forma del quartiere all'impostazione mentale del piccolo Ivo non cesserà di agire neanche in futuro, quando avrà modo di avere esperienza della città, dapprima con mediazione di Padre e poi da solo. Nonostante riesca, da ragazzino, girovagando per il centro storico con un amico, a trovare zone ristrette in cui è rintracciabile una qualche forma di ordine, di pianificazione costruttiva, Brandani non giungerà mai a apprezzare la vera natura di Roma. Tre cose su tutte lo infastidiscono: il Barocco dei monumenti di Bernini e Borromini, con il loro decorativismo esuberante e superfluo, con l'eliminazione di ogni simmetria, il rigoglio di piante e mostri marini, le spirali, il superfluo; le periferie, perché vi vede solo «sciatteria, inesattezza, raccogliaccio, patume, confusione»¹⁵; e, infine, più irritanti di tutto, le rovine antiche sparse nel centro storico, resti inutili e morti di cui la città si fa vanto e per cui continua a investire denaro. Tre elementi di disordine, di diverso tipo, che Ivo, nella linearità della sua formazione estetica, non riesce a comprendere e gli procurano un'irritazione involontaria e irrefrenabile¹⁶.

«Città di Dio», d'altronde, è insopportabile per Ivo anche perché, per lui, è «tutt'uno con Padre»¹⁷ che, nel suo sistema mentale organizzato secondo categorie opposte di Bene e Male, si situa senza dubbio dalla parte del negativo. Lungo

¹⁴ Ivi, pp. 399-400. Ma cfr. anche *Forma urbis & forma mentis* in Id., *Questa e altre preistorie* cit., pp. 45-47.

¹⁵ Ivi, p. 401.

¹⁶ Cfr. il capitolo *Città di Dio*, in F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., pp. 390-451, in particolare alle pp. 390-402.

¹⁷ Ivi, p. 400.

tutto il romanzo serpeggiano alcuni temi articolati secondo questa che appare una serie strutturata di opposizioni binarie, un sistema ideologico che sembra sorreggere tutta la vita di Brandani. Ferma resta, lungo tutto l'arco della sua esistenza, l'opposizione «Madre» e «Padre», che polarizzano attorno a loro anche la divisione dell'anno in due stagioni contrapposte di «Estate» e «Inverno», e quella del mondo in luoghi di «Mare» e di «Terra». Madre, Estate e Mare *vs* Padre, Inverno, Terra. Il trinomio positivo si incarna nell'affetto materno, nella comprensione e nel perdono, che si manifestano nella stagione estiva, nelle vacanze lontano dagli obblighi scolastici e dalle regole ferree di Padre, che resta in città a lavorare; è la stagione della libertà assoluta, la fine dei doveri e delle frustrazioni, ed è l'unica che per Ivo vale la pena di essere vissuta, perché in Estate può vivere come vorrebbe¹⁸. In queste villeggiature estive a «Città del Mare», Ivo sviluppa quello che definisce «il Senso del Mare», un sentimento di appartenenza totale all'elemento equoreo, alla vita vissuta nella libertà dell'assenza di confini, lontano dalla restrizione fisica e mentale dei mesi invernali; è il senso della possibilità illimitata, è l'orizzonte da raggiungere, è il sogno di farsi pesce e fuggire per sempre. Il «Senso del Mare» continuerà ad agire in Ivo, ripropo- nendosi in altre situazioni, da adulto, in altre spiagge e che finirà per prendere nuova dimora nell'«Isola» dell'«Egeo» dove trascorrerà tutte le sue vacanze estive negli anni della maturità.

A queste due assi speculari si connettono tutta una serie di antitesi minori, che Ivo fa rientrare in questa sintesi 'manichea'. Ci sono, tuttavia, alcune coppie di elementi la cui opposizione è meno netta, screziata, o almeno non sempre valida, o valida solo ad alcune condizioni; in esse si agitano conflitti interni e una malcelata esigenza raziocinante e, in fondo, consolatoria. Rapporti asimmetrici, in cui i due poli del positivo e del negativo se non arrivano a scambiarsi di segno, non raramente rivelano tratti di valenza opposta. È il caso, come si vedrà, del binomio Natura/Cultura (o natura/storia) o di quelli, a quest'ultimo strettamente connessi, di Ordine/Disordine, e di scienza/ filosofia.

A dispetto del *tempo di pace*, il mondo che Brandani osserva e ci restituisce, dal suo sguardo disincantato, è un universo dominato dallo scontro, dove vige la legge del più forte e in cui è imperante un'inesorabile visione darwiniana della vita. Non solo perché la pace è in realtà una guerra senza schieramenti, dove ognuno porta avanti il proprio interesse, incurante del bene comune; piuttosto, semmai, ad altro livello, perché vige ancora una lotta continua tra l'uomo come specie e la natura e i suoi meccanismi, tra la forza indifferente di quest'ultima e le azioni umane come prodotto non estraneo a tali leggi¹⁹.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 84: «Era il paradigma dell'esistenza invernale che si rovesciava nel suo contrario [...]. Era il crollo del Dover Essere secondo le aspettative di Padre e l'instaurazione dell'Essere Come Si Vuole secondo il regno tollerante e amichevole di Madre».

¹⁹ Anche il titolo del volume delle prose raccolte dalla rete, *Questa e altre preistorie*, è eloquente a questo proposito. Anche lì, come nel romanzo, si esprime la convinzione che anche nel

Nello scontro tra Uomo e Natura, Brandani punta decisamente sul secondo termine; lontanissimo dall'augurarsi un ritorno a uno stato primitivo, completamente scettico sulla bontà delle leggi ancestrali, il protagonista del romanzo nutre sfiducia anche nella possibilità di progresso storico e culturale. Storia e Cultura, come prodotti dell'agire umano, non hanno potuto niente, o quasi, nei confronti delle forze che agiscono nel profondo degli esseri, e che, a dispetto di illusori passi in avanti dal punto di vista dell'organizzazione sociale, politica e antropologica, continuano a guidare l'avanzare dell'umanità.

La Storia è stata una catena di catastrofi che si sono consumate a discapito di un mondo reso mero terreno di lotta tra forze contrapposte, tra assediati e assediati, tra invasori e vittime. È una questione di spazi da occupare, di violazioni perpetrate con la forza cieca della spinta alla sopravvivenza, all'espansione. È in questo segno che si apre il romanzo di Pecoraro, con la lunga riflessione sulla Caduta di Costantinopoli, vista come se si trattasse di un organismo infettato da un bacillo colonizzatore²⁰.

L'ingegnere Brandani è, come si è detto, un 'apocalittico' per vocazione, ossessionato dall'idea di catastrofe, che vede in ogni epoca, in ogni oggetto e in ogni luogo²¹. La catastrofe non si prefigura tanto come evento di dimensione storica, quanto come fine di uno spazio, trasformazione senza scampo e possibilità di ritorno di un luogo, 'guastato' irrimediabilmente: che si tratti di Bisanzio, di un paesaggio, come nel caso del deserto di Sharm-el-Sheik, o del corpo umano infettato da parassiti mortali, Brandani vede lo stesso meccanismo in azione: la conquista da parte dell'invasore e la caduta dell'assediato.

Se la Storia è questo perpetuo avvicinarsi di abusi, «la Resa, la Sopraffazione, la Sottomissione, l'Espropriazione, la Cancellazione, la Sostituzione»²² diventano reali perché si incarnano in manifestazioni visibili, lasciano segni patenti nel mondo, sotto forma di prodotto di cultura. Numerosi sarebbero gli esempi che

mondo contemporaneo siano in atto meccanismi di resistenza al progresso culturale, nella forma di lotta per la vita e per il territorio, tipici di quello che normalmente è considerato un comportamento preistorico e ancestrale.

²⁰ Cfr. per esempio, ivi, p. 12: «Zweig riferisce che le forze di Mahmet II *Fatih* il 29 maggio del 1453 conquistarono Costantinopoli penetrandovi da una posterula della seconda cerchia di mura, inspiegabilmente lasciata aperta [...]. Da lì i turchi dilagarono, rodendo dall'interno e forze di difesa, che quel giorno avrebbero potuto avere la meglio se non si fossero fatti prendere dal panico nel vedersi spuntare il nemico in casa, come un parassita che nereggiava sulle lenzuola pure e bianche del tuo letto...».

²¹ Cfr. ivi, p. 9, incipit: «Ivo Brandani era perseguitato dal senso della catastrofe. La vedeva in ogni iniziativa di trasformazione della realtà, in ogni edificio (che può crollare), in un aereo in volo (che può precipitare), in un'automobile in corsa (che può sbandare), in una presa di corrente (che può andare in corto), in una pentola sui fornelli (rischio di incendio), in un bicchiere d'acqua (che può rovesciarsi), in un uovo fresco (che può rompersi): tutto ciò che sta in piedi può cadere, tutto ciò che funziona può smettere di farlo. Anzi, prima o poi avrebbe smesso di farlo, questo era sicuro. Ma come si sarebbe potuta evitare, *quella* catastrofe?».

²² Ivi, p. 10.

Pecoraro, attraverso Brandani, offre nel suo libro, ma forse il primo che si incontra, inserito nel prologo dedicato alla già citata presa di Bisanzio, è uno dei più significativi, proprio perché collega direttamente l'idea di trapianto culturale a quello di catastrofe. Brandani ricorda il disagio provato anni prima, visitando una piccola moschea di Istanbul, costruita originariamente come chiesa bizantina; l'avvicendamento delle due culture, evento certo catastrofico dal punto di vista dei bizantini, si rendeva drammaticamente visibile nella conformazione della moschea, in cui «si vedeva chiaramente la torsione degli assi di simmetria cui era stato sottoposto l'edificio, l'espianco culturale subito da quella chiesa e dalla città tutta»²³. Ogni avvicendamento epocale, l'insediamento di ogni nuovo potere, l'affermazione di un nuovo stile artistico e architettonico, corrispondono alla cancellazione dell'ordine di cose vigente fino a quel momento, ne annullano il valore cambiandone i connotati proprio nell'esteriorità delle manifestazioni visive. È anche in questo senso che Roma, «Città di Dio», rappresenta per Brandani l'emblema di uno spazio in cui si alimenta il tentativo, vano quanto alla sostanza, di mantenere in vita un passato che non ha più nessun senso mostrare, che non ha più nessun legame con quello che la città è oggi²⁴.

Tuttavia, per Brandani (e per Pecoraro), la cultura – come azione diretta al miglioramento della condizione dell'umanità e come intervento contro uno stato di natura selvaggio e senza morale, dove vige la legge del singolo più forte – non è condannabile in sé²⁵. Al contrario: l'Uomo ha, *avrebbe*, il dovere di as-

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 44: «Il tessuto urbano all'intorno, quando non le lasciava allo scoperto, inglobava le rovine dell'Antico Impero, per le quali la città aveva un vero culto. Un culto celebrato in apposite istituzioni [...] con compiti di mantenimento, restauro e «valorizzazione» di quell'immenso agglomerato di rovine, per lo più ancora sotto terra, che costituiva la gloriosa e indimenticabile Città Morta [...]. Erano le tracce dell'antica potenza, di cui la Città Viva si faceva ancora fregio, di cui portava un orgoglio insediato sin nel cuore di ogni singolo abitante, benché tra i cittadini viventi e quegli antichi antenati qualsiasi legame culturale, e forse anche biologico, fosse ormai reciso».

²⁵ Sul pensiero di Pecoraro sulla questione cultura *vs* natura, cfr. *Id. Natura e cultura in Questa e altre preistorie cit.*, pp. 125-127: «La natura è di destra. Dunque, per estensione, dio è di destra [...]. Cos'è la destra, se non conflitto e competizione, sopravvivenza del più forte & sopraffazione, rapporti di dominanza, violenza, amico-nemico, interno-esterno, eccetera? Oppure, all'opposto, sesso & amore viscerale, protezione e cura parentale, solidarietà cieca con i congiunti, eccetera? Cos'è la natura se non tutte queste cose? [...] Invece la sinistra è cultura. Voglio dire che è, innanzi tutto, il prodotto dell'opposizione umana alla violenza e all'ingiustizia dei *principi naturali*, quelli stabiliti da dio [...]. Scrivo questo banale appunto nella costernazione che mi provoca lo spettacolo che dà il mio Paese, e non solo il mio Paese, ma tutto l'Occidente, da qualche anno a questa parte. Una *destra naturale* sembra prendere il sopravvento su tutto e in tutti [...]. Sono convinto, per inciso, che le caratteristiche del mondo naturale non siano né di destra, né di sinistra, né buone, né cattive, ma siano *al di fuori di qualsiasi considerazione etica*. Sono invece *ben dentro l'etica* se le traspongo nel mondo della convivenza umana, dove si rivelano infallibilmente di destra, cioè contrarie ad ogni forma di solidarietà che vada al di là di una generica empatia e *pietas* di specie. Quando il mondo naturale – sopravvivenza del più forte, sopraffazione rapporti di dominanza, violenza, eccetera – si fa politica, è *politica di destra*. La cultura umana ha invece

servire a tale compito. Ivo lo ribadisce più volte nel corso del romanzo; è un *fil rouge* che percorre tutta la sua esistenza, che lo guida nelle scelte personali e nelle considerazioni generali. È da questo assunto – talvolta anche negato, quando per esempio definisce «ridicolo» il «paradigma che ci vede dominatori della natura»²⁶ – che nasce il senso di colpa di Ivo. Una colpa oscillante, come oscillante è il suo pensiero, diviso tra la frustrazione di non saper intervenire e il rimorso per essere compartecipe di interventi sbagliati. L'errore dell'uomo è quello di non sapersi affrancare dal suo stato 'primitivo', è quello di considerare vigenti, nella comunità, le stesse leggi che valgono in natura. Il mondo è la posta in gioco, il terreno su cui si avviene lo scontro e per cui avviene, su cui si manifestano le conseguenze di tale agire: correggere la natura al fine di combattere il caos sarebbe un vero intervento di tipo culturale; perpetrare il caos, un sacrilegio, un'azione immorale.

Brandani vive nella più ulcerante irritazione per la gestione sbagliata delle cose, per il cattivo utilizzo dello spazio, per l'imperfezione delle azioni umane, segnate sempre dall'errore, dall'incompiutezza, dalla sciatteria, e destinate a lasciare nel mondo prodotti altrettanto imperfetti, segni tangibili e visibili del caos, della sovrapposizione e mescolanza di ciò che dovrebbe essere separato, dell'assenza di limiti, di confini, di pulizia. A questo Brandani pensa, nei suoi ultimi momenti di vita. Osserva il «massacro» che i suoi connazionali hanno perpetrato sul territorio, l'abusivismo e il mancato rispetto dei confini naturali, e vi vede la realizzazione drammatica dell'inadempienza e dell'egoismo degli uomini, della loro mancanza di una progettualità condivisa e della loro amorale incapacità di agire per il bene comune:

E pensare che l'unico compito che avremmo, in quanto umani, sarebbe la lotta al caos, la separazione di ciò che indebitamente si mescola, la distinzione di una cosa dall'altra, la ri-formulazione del mondo, la delimitazione, la chiarezza, la geometria, la pulizia, la lucentezza... Insomma, l'Ordine... Che è innanzi tutto ordine morale, certo... Ma l'ordine morale non nasce da «dentro», nasce dalla costruzione e dalla gestione del «fuori di noi» ed è dal fuori di noi che si irradia e penetra nelle menti... È la norma che costruisce l'etica e non il contrario... Ed è prima di tutto la norma ordinativa del visibile, cioè geometrica, spaziale, è la pulizia delle cose esterne e comuni a generare pulizia morale, non il contrario [...]»²⁷.

Insomma, compito dell'uomo sarebbe quello di dominare la Natura, assoggettarla razionalmente in virtù di una morale, di una cultura. Eppure, in que-

lungamente lavorato sulle possibili strategie di fuoriuscita dalla spietatezza della legge del più forte, elaborando idee di giustizia, eguaglianza, diritti civili, libertà religiosa e sessuale, emancipazione da ogni servaggio & schiavitù, eccetera».

²⁶ F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 20.

²⁷ Ivi, p. 497.

sto, la Storia ha fallito. Gli uomini, illusi di essere la specie cui il mondo era destinato, rispondono anch'essi a uno stato di Natura. È essa che regola anche l'azione umana, sono le sue leggi implacabili che muovono le pulsioni, i desideri e le azioni, anche quando esse si nascondono dietro una cultura falsa e immorale.

Laddove una norma non può giungere, allora, è il pensiero scientifico che deve intervenire, a suggerire le corrette modalità di interazione tra gli individui e il mondo della natura e, quindi, di gestione dello spazio. L'uomo deve manipolare la natura, deve abitare il territorio e trasformarlo, deve intervenire sulla sua *conformazione* con l'intento di dotarlo di *forma* (che è funzione e estetica allo stesso tempo), deve costruire manufatti, edifici e macchine che mostrino con evidenza trasparente la loro funzione, dotate di una struttura coerente e senza decorativismi superflui. «L'uomo è quello che è. Allora [...] non rimane che *la scienza*», lo aveva ammonito nei primi anni dei suoi studi liceali Giorgio, l'insegnante privato di filosofia:

Alla fine dei giochi, al termine di tutte le metafisiche e di tutte le religioni e di tutte le prove dell'esistenza di un dio... Alla fine di ogni ragionamento astratto, di ogni spiritualità possibile e adottabile, alla fine di ogni materialismo, *c'è la scienza e solo la scienza*. La scienza è l'unica speranza dell'umano²⁸.

Eppure, Ivo decide di iscriversi alla Facoltà di Filosofia, dove stenta a stare al passo, annaspa dietro agli esami di teoretica e di estetica; e tuttavia fa le letture 'giuste', si informa, prende parte al Movimento e alle manifestazioni del Sessantotto – seppur bloccato dal terrore dello scontro e sempre un po' defilato rispetto al centro dell'azione vera. Si attarda nel costruirsi un sistema filosofico che tenga, che giustifichi il corso della storia, che risponda alle domande che sente pressanti; finché, nell'estate del 1969, Brandani ha una sorta di illuminazione. Sta leggendo i *Saggi di estetica* di Georg Simmel, quando parte in vacanza per la Scozia con Carla, la ragazza che poi diventerà sua moglie; davanti al Firth of Forth Bridge, «una delle meraviglie della tecnica dell'Ottocento»²⁹, secondo quanto recita la sua guida, Ivo ne è come stregato: la semplicità costitutiva del ponte, la sua bellezza concettuale e estetica, la volontà di «superamento insita nel ponte» lo portano, quasi fulmineamente, a concludere che «l'*homo faber* sia la forma più alta di esistenza»³⁰. Con la testa piena delle parole di Simmel, del saggio *Ponte e porta*, Ivo capisce che deve esserci, c'è, di fatto, continuità tra il 'pensare' e il 'fare'; in entrambi i casi si tratta di un'operazione di separazione, distinzione e collegamento; distinguere e vedere uniti, sforzarsi di creare un *ponte*³¹.

²⁸ Ivi, p. 362.

²⁹ Ivi, p. 286.

³⁰ Ivi, p. 288.

³¹ La lettura dei *Saggi di estetica* di Simmel deve aver avuto una notevole importanza per Pecoraro, che si trova spesso a citarne alcune parti nei suoi interventi. Già in *Questa e altre preistorie*,

Il «facitore di ponti», il *pontifex*, prima di tutto è in grado di concepire come unite due entità separate; il suo intervento sarà quindi quello di rendere patente questo collegamento, renderlo visibile e ‘naturale’. Tra la teoria e la prassi, tra la scienza e il fare, c’è la *tecnologia*, c’è l’opera concreta, la realizzazione pratica di ciò che è stato concepito concettualmente. Ivo comprende che, al problema filosofico del rapporto tra uomo e mondo, l’unica soluzione possibile è quella tecnica³².

Ormai la svolta è compiuta, Ivo ha bisogno di intervenire nel mondo, sente di non potersi tenere al di fuori, esimersi ancora una volta dall’agire. Lascia Filosofia e si iscrive a Ingegneria: vuole fare il costruttore di ponti, figura in cui vede «la forma di pensiero più alta»³³. Si è convinto che «l’agire tecnico è agire filosofico, ma senza più nessun paludamento, senza nessuna pretesa sistematica, né metafisica»³⁴. È nella veste del *faber* che Ivo vede l’unica possibilità, sua e dell’umanità, di regolare lo stato di natura, di poter vivere secondo le leggi di un retto pensiero e di trasformare il mondo a questo scopo. Nell’universo rassicurante della scienza delle costruzioni, nell’efficacia e nella praticità del mondo di Newton, dove tutte le leggi funzionano e sono utilizzabili a vantaggio dell’uomo, Ivo trova un momento di tregua, vive una fase di fiducia nelle possibilità umane³⁵. Non tornerà più indietro: dopo la laurea in ingegneria, entra nel mondo del lavoro, nel deludente e torbido universo del denaro, degli appalti, delle raccomandazioni, della cattiva gestione delle cose pubbliche, delle prevaricazioni a fini di lucro, dei rapporti di potere perpetrati a danno dei sottoposti. Ivo non può che integrarsi, o oscillare tra fingere di esserlo e fingere di non esserlo: continua a ripetere a se stesso di essere diverso, di non essere «come loro»; si convince di essere abbastanza scaltro, che *loro* «non [lo] avranno mai», che non ha abbandonato completamente gli ideali di un tempo.

Con la disillusione nella possibilità di poter agire secondo ragione, viene pian piano meno anche la fiducia nella scienza. Astratta quanto la filosofia, rispetto ad essa avrebbe il vantaggio di rispondere a leggi chiare e dimostrabili, ed essere perciò di una qualche utilità applicativa, pratica. Sfumata anche questa convinzione, Brandani capisce che il problema non è risolto, perché anche il linguaggio tautologico e autosufficiente delle scienze non può dire niente di decisivo sulla natura umana, e non può perciò essere utile a liberarci dall’errore e dall’inesattezza. La scienza non è in grado di darci una rappresentazione della vita e, forse, non potrebbe a nessuna condizione:

La cosa strana è che gli organismi non sono matematizzabili, cioè, non ancora:

per esempio, *Delimitare e abitare* si apre con una citazione da *Ponte e porta*, il saggio cruciale per Ivo Brandani.

³² Cfr. F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., pp. 288-290.

³³ Ivi, p. 282.

³⁴ Ivi, pp. 298-299.

³⁵ Cfr. ivi, p. 292.

non esiste l'equazione che ci dice come fare un gatto, non c'è una teoria del gatto, come non c'è una teoria dell'uomo... [...]. Noi viventi siamo troppo caotici, Brandani, siamo conformazione, non forma, abbiamo contorni a-geometrici, mutevoli, indeterminati come quelli delle nuvole, come i confini delle nazioni sulle carte geografiche, come le chiome degli alberi... È il caos, questo... La conformazione, cioè la non-forma delle cose deriva direttamente dal Big Bang... Come pretendiamo che ci sia ordine se viviamo, anzi *siamo*, ciò che resta di un'esplosione? Anzi no, non siamo *il residuo* del Big Bang, *siamo* il Big Bang, perché l'esplosione è ancora in atto, il Tutto sta ancora deflagrando, siamo materia esplodente abitata da qualche rarissimo episodio di aspirazione all'ordine, alla geometria – un'orbita, la sfericità imperfetta di un pianeta, la trama di un cristallo, la linea dell'orizzonte, un aeroplano –, cioè con qualche iniziale frammento di regolarità nell'irregolarità globale, qualche germe di purezza di cui forse la Materia, prima o poi, prenderà atto, da cui potrebbe trarre esempio per darsi una regolata e ridursi a equazioni semplici³⁶.

La catastrofe è in agguato, è insita in tutti gli organismi viventi; credere di poter bloccare questo processo in atto, un'illusione. Brandani oscilla, continuamente, tra un barlume di speranza nell'ordine, e la voglia di resa totale. È sull'aereo che lo riporta a casa, e sul quale morirà entro pochi istanti, che Ivo conclude amaramente che la sua vita è stata condotta nel segno della falsa illusione, che è stato un errore credere in un «Bene» a venire, nel progresso – storico prima, tecnologico poi. Lavorare per realizzarlo, il progresso, è stato un errore ancora più grande: «Ho sbagliato tutto, cambiare facoltà è stata la cazzata più grande della mia vita... La motivazione fu ridicola... L'idea del costruttore di ponti, l'idea stessa del ponte come *azione filosofica*...»³⁷. Storia e scienza non possono aspirare a compiere il Bene; sono prodotti dell'uomo, che è imperfetto per *natura*, che porta dentro di sé la morte in atto.

La consapevolezza, sottofondo costante della sua coscienza, di essere corresponsabile della decadenza in cui versa il mondo che lo circonda, nelle diverse manifestazioni della distruzione naturalistica, dello «sputtamento turistico», dell'abusivismo edilizio e della noncuranza strutturale, fa intravedere a Ivo due

³⁶ Ivi, p. 81.

³⁷ Ivi, p. 501. Cfr., anche, subito prima, *ibidem*: «Ti eri illuso che la freccia del Tempo fosse anche la freccia del Meglio [...]. Dicevano che la Storia non ha un fine, non può averlo: era logico, ma non ci hai mai *veramente* creduto: ti incazzavi quando sentivi qualcuno sentenziare: «Il Meglio è nemico del Bene»... E allora io? Noi, che siamo quelli che costruiscono, che ci stiamo a fare, se non per fare *il Meglio*? Dicevi che il tuo lavoro serviva per migliorare, che il Bene era nel Miglioramento... Dicevi che *il Bene*, in astratto, non significa nulla... Dicevi che *il Bene*, rispetto a un fiume che ti taglia la strada, è un Buon Ponte, costruito coi controcazzi [...]. Ma ormai... La certezza è che la sommatoria di tutto questo bene parziale, puntuale, circoscritto, non costruisce un bene più grande, non migliora il mondo, ma lo addomestica e lo uccide... Un bel ponte non aggiunge nulla a una valle... Questo lo pensavi prima Brandani, quando volevi fare l'ingegnere invece del professore di filosofia... *Adesso* invece pensi che un ponte soggioga e mortifica la valle, la rende invisibile, praticamente l'annulla come forma e come funzione».

alternative: come si diceva, da un lato, vagheggiare un'apocalisse che distrugga tutto ciò che l'uomo ha creato, che ne cancelli ogni traccia, riportando il mondo a uno stato preistorico, il che equivarrebbe a deporre le armi della cultura (umanistica e scientifica) e lasciar vincere la natura; dall'altro, contribuire alla distruzione totale del mondo così come l'uomo l'ha trovato, perseverare nella trasformazione e nella sostituzione di pezzi di mondo con prodotti artificiali, in modo da annientare la natura facendone un totale falso.

La prima soluzione si affaccia più volte alle mente di Brandani, praticamente ogni qualvolta è messo di fronte alla possibilità di intervenire per bloccare una catastrofe. Paradigmatico, a questo proposito, è l'intero capitolo *Monzone*, in cui l'ingegnere appena assunto come Responsabile del patrimonio pubblico in un Distretto dell'Amministrazione comunale, si trova a dover fronteggiare l'emergenza di un'imminente e inattesa esondazione del Fiume. Incastrato in una stretta di decisioni da prendere con rapidità e fermezza su questioni di cui non è di fatto responsabile, circondato da disorganizzazione e inadempienza del personale amministrativo, e dalla decadenza dello stabile in cui si trova il suo nuovo ufficio, Brandani vive la sua prima giornata di lavoro «come sdoppiato». Una parte è presente al senso di realtà, lo inchioda al dovere e lo sprona a sentire su di sé la responsabilità del suo ruolo, a ripetersi che è suo compito contribuire a dare un ordine alle cose e a prendere con serietà il suo nuovo compito di miglioratore, fin dalle piccole cose come la cura degli spazi comuni³⁸. L'altra parte, invece, distratta e «come altrove» che, fin dall'inizio della giornata e del grande acquazzone, attende con sdegno e segreta speranza, che la calamità si avveri:

Se mi dispiacerebbe vedere questa città andare sotto? Non so... Ammettilo, Brando, che non ti dispiacerebbe. Le alluvioni ci sono sempre state ed eccone qui una bella grossa. E poi la Città se lo merita, ce lo meritiamo. Non crediamo a niente? Non ce ne frega un cazzo di niente? Eccolo il niente, allora. Sta arrivando. Quale altra città lo merita più di questa qui, la Sempiterna³⁹?

La stessa duplicità di atteggiamento si trova, d'altronde, anche nel rapporto di Ivo con «l'Isola», dove trascorre da decenni tutte le sue vacanze estive, e dove sente di aver «preso la [sua] vera residenza»⁴⁰; in quest'isola dell'Egeo Brandani vive per un certo periodo dell'anno nella dimensione che più gli si confà, a

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 58: «Provò di nuovo una strana sensazione di forza, lo esaltava che fosse in suo potere disporre il miglioramento di quei luoghi e delle cose materiali che vi si trovavano, dunque delle strade del Distretto come dei cessi degli uffici: il degrado fisico gli aveva sempre provocato uno stato di rabbia impotente. Da anni si ripeteva un suo assioma: "L'unico dovere che abbiamo in quanto uomini è combattere il caos con la razionalità della forma, contrastare il degrado e l'usura del tempo"».

³⁹ *Ivi*, p. 46.

⁴⁰ *Ivi*, p. 96.

stretto contatto con l'acqua e col «Senso del Mare». Nei lunghi anni che sono trascorsi dalla suo primo soggiorno in quello che era un concentrato di 'mediterraneità classica', l'Isola ha visto grandi trasformazioni: l'uscita dall'arretratezza e dalla povertà ha significato, sì, un passo verso il progresso, ma dall'altro ha voluto dire sacrificare parte dei motivi di godimento. Ivo ha visto cambiare l'isola, i suoi luoghi, le abitudini; ha assistito di anno in anno all'ingresso di questo paradiso naturalistico, fatto di tradizioni e usanze antiche, nella contemporaneità, con un salto netto che ha ignorato il passaggio intermedio della modernità. Ha visto le spiagge trasformarsi in cemento e venire invase da flotte di turisti internazionali; ha visto sostituire l'arredamento con un'oggettistica 'globalizzata', dagli stili diversi e affastellati insieme; oppure, al contrario, ha visto l'esaltazione della tradizione, imbalsamata per essere sfruttata come attrazione, come folklore, come «pittoresco»⁴¹. E, infine, ma non meno importante, ha assistito alla drastica diminuzione della fauna marina, la cui ricchezza era per lui uno dei più forti motivi di attaccamento a quei luoghi. Per tutte queste ragioni, Ivo sa che non dovrebbe tornare più all'Isola, o almeno questo pensa il suo lato 'responsabile', quello che sa di essere parte attiva del processo di distruzione; eppure torna, ogni anno, per necessità personale, e per la convinzione che è inutile presumere di poter arrestare il cambiamento solo per il piacere di goderne da turisti:

Noi, nati in un paese scrauso, abbiamo già fatto il nostro percorso verso il peggio: perché allora pretendiamo che *loro* restino al palo? Solo per conservare questi posti come parchi a tema da farci le vacanze? Siamo alla fine degli anni Novanta, loro vogliono le stesse cose che abbiamo noi e le stanno ottenendo. Esigiamo che l'Isola resti ferma nel tempo, che ogni sua cosa si conservi «intatta» (che significa che una cosa «resta intatta?»), la vogliamo come uno di quei diorami del Museo di Storia Naturale di New York. Ma siamo proprio noi che contribuiamo all'accelerazione del cambiamento e dunque dalla distruzione di tutte le ragioni per le quali ci piace tornare qui... Torniamo qui ogni anno e così facendo distruggiamo progressivamente i motivi per i quali ci veniamo, che poi non sono altro che Terra, Aria, Acqua. Silenzio, Vento, Patate Fritte...⁴²

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 91-92: «Vent'anni fa, arrivati qui, io e Clara, ci pareva di sognare [...]. Qui c'era ancora una cultura tipologica, quasi tutto corrispondeva a un tipo [...]. Poi, con la fine dell'isolamento ci fu la fine della norma e della tipologia... Tutto ciò che fino a pochi anni prima era intoccabile tradizione, divenne attrazione turistica, roba *ancient*. Un ingresso veloce nella contemporaneità, senza però diventare moderni [...]. È una condizione che si paga duramente: non c'è più nessun modello, è perso ogni ancoraggio estetico, ogni consuetudine, ogni uniformità. In luoghi dove tutto era fatto secondo norme antiche, subentra all'improvviso la libertà di *fare tutto* [...]. Oggi il tipo ritorna sotto forma di citazione di se stesso, come cosa pittoresca e *traditional*, in senso turistico, ma non si può costringerli all'immobilità perché quello che fanno oggi non ci piace».

⁴² *Ivi*, p. 106.

Qualche pagina più avanti, la riflessione di Ivo si spinge un poco più oltre:

[...] vengo qui per stare *dentro* questo paesaggio classico [...]. Sapresti dire qual è un paesaggio classico? [...]. Per comporre un paesaggio classico occorrono prima gli elementi giusti [...]. Con tutti questi ingredienti puoi costruire un paesaggio classico, non è difficile, basta dosarli bene... [...]. In futuro bisognerà pure recintare qualche porzione tipica di questo paesaggio, oppure sradicarla fisicamente... Cioè tagliarne via un bel tassello per situarlo in un apposito Museo della Natura com'Era, l'MNE, dove si potrebbe disporre di un intero repertorio visitabile di paesaggi terrestri a tema: Foresta Amazzonica, Paesaggio Alpino, Andino, Patagonico, Polare, e anche qualche tassello di paesaggio classico mediterraneo, con acqua vera e orizzonte virtuale ben costruito [...]. Che bisogno abbiamo ormai del mondo naturale quando di naturale non c'è più nulla ed è giusto così? Non è meglio un pianeta interamente coperto di edifici ma costellato di tasselli, intatti e museali, di natura? Quale altro destino ci attende se non questo⁴³?

In questo passo si intravede la seconda opzione cui si accennava, quella cioè di operare un intervento massiccio sul mondo, sul paesaggio, tanto da relegare la natura a un ruolo puramente decorativo, a reperto naturalistico a uso e consumo del turista; oppure, finire per sostituirlo con un suo doppio posticcio, con una natura totalmente artificiale. Se il «pittresco», sul quale Pecoraro più volte insiste, è la via ormai da decenni percorsa, ma che resta tutto sommato a metà strada, poiché è un'opera di 'conservazione' di museificazione del tradizionale e del naturalistico, un intervento di 'sostituzione' del vero col falso è una soluzione estrema. Ha a che fare proprio con questo, il progetto a cui Ivo partecipa nel suo ultimo incarico nel Mar Rosso: la costruzione di una barriera corallina completamente artificiale che vada a sostituire quella vera, ormai in stato di avanzato deterioramento.

Si tratta dell'estremizzazione del fenomeno del «pittresco» già visto in atto, da decenni, nell'Isola e ormai dilagante come fenomeno estetico tipico della postmodernità; Ivo ha deciso di prendervi parte: «Io sto al gioco, mi piace l'Apocalisse, mi ci trovo bene, ci godo...»⁴⁴, pensa, mentre attende il suo aereo. Intervenire modificando la natura, non più soltanto assoggettandola senza scrupoli alle esigenze dell'uomo, ma addirittura sostituendola con una perfettamente uguale, ma falsa, migliore perché incorruttibile e artificiale, equivale, in fondo, a accelerare l'Apocalisse. È questo il segno dei nostri tempi: la concorrenza con la natura stessa, con la vita, giocata non più sul terreno della modificazione e della costruzione, nella presunzione di essere la specie eletta a far da padrone del mondo; il *faber* si spinge fino all'emulazione divina. Quella in atto è una gara che si svolge al fine dell'annientamento totale del pianeta, del capillare

⁴³ Ivi, pp. 113-115.

⁴⁴ Ivi, p. 139.

smantellamento di ogni suo elemento per far sì che resti tutto uguale. In questa direzione vanno sia l'arte che le scienze⁴⁵. La «museificazione» della natura opera nel campo di quello che Brandani definisce «vero-falso»⁴⁶, e cioè della conservazione degli elementi naturali, paesaggistici, come se l'uomo non vi fosse intervenuto. L'eliminazione della natura, e la sua sostituzione con una se stessa artificiale, è il passo ulteriore: «Il falso-falso è onestamente l'unica strada... Il falso-vero, invece è ciò che viene mantenuto in vita artificialmente non ostante sia già virtualmente morto ad ogni significato [...]»⁴⁷.

«La natura» – pensa Brandani osservando, in aeroporto, una ragazza col *push up* – «non può competere con la propria imitazione, con la forzatura e l'implementazione ad oltranza dei suoi caratteri estetici»⁴⁸. Tanto vale, allora, rifarla falsa, costruire dei «*fake landscape*», un intero «*fake world*»⁴⁹: è la 'realtà 2.0', è il «post-naturale» di cui gli aveva parlato l'amico Franco già tempo prima: «[...] quando la trasformazione sarà completata e l'intero pianeta sarà divenuto post-naturale, lo considereremo natura lo stesso, perché ci saremo dimenticati dello stato precedente: “ergo *la natura non esiste*”»⁵⁰. Negli ultimissimi suoi istanti di vita, l'ultimo pensiero di Brandani è l'espressione del desiderio di una totale abrogazione del reale, amara quanto lucida:

Voglio una rifondazione complessiva, totalmente bionica e falsa, voglio che ogni più piccola traccia di «natura selvaggia» venga spazzata via e rifatta, sostituita con copie innocue... Voglio che quello che adesso ha ancora un valore «naturale» venga sezionato in reperti significativi e sbattuto in un museo, voglio il mondo ridotto a diorama di se stesso... Voglio Dio sotto formalina, i ragni li voglio bionici, decorativi, di gomma... Voglio che si rifaccia la dannata Amazzonia con pasta di mandorla... Li in fondo, lo vedi, c'è tutto ciò che non ritornerà,

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 116: «Penso a Piero Giraldi. Lui per primo aveva capito che il mondo dovremmo tassellarlo come un cocomero, per i figli dei figli dei figli. Camminavamo a piedi nudi sui suoi *Tappeti natura* nel Sessantasette [...]. Erano fatti di spugna, cioè di poliuretano espanso, dipinti a mano per sembrare veri e falsi nello stesso tempo».

⁴⁶ *Ivi*, p. 117.

⁴⁷ *Ibidem*. Ma cfr. anche *ivi*, p. 146: «Per migliaia di anni soffrimmo di uno stato di transizione dal naturale al post-naturale... Man mano che la modificazione del Pianeta si accentuava, cresceva la nostalgia per uno stato mitico iniziale, naturale & incontaminato, del quale ritrovavamo qui e là tracce residuali... C'erano angoli in cui Madre Natura era ancora riconoscibile nella sua bellezza e potenza... Si giunse al punto di recingere e proteggere queste aree autentiche ormai sempre più ristrette, museificando tutto quello che si trovava all'interno del perimetro: piante animali terre acque uomini perfino... Ma oggi il processo di modificazione totale è ancora molto lontano dal suo compimento: ci vorrà qualche centinaio di anni, forse più di mille, prima di riuscire a costruire una natura *completamente* artificiale, ma talmente ben fatta da risultare più vera del vero,arci-vera, un'iper-natura turgida e feconda e vitale come una tetta rifatta a regola d'arte».

⁴⁸ *Ivi*, p. 143. Ma cfr. anche *ivi* p. 140: «Se la cosa va in porto sarà come una grande, immensa installazione pop sottomarina» e p. 142: «Il Mondo è ormai un parco a tema».

⁴⁹ *Ivi*, p. 136.

⁵⁰ *Ivi*, p. 141.

è come se fosse caduto dentro una grata di marciapiede, è confuso, ma ancora reale.. Reale! Visibile, ma intoccabile, irraggiungibile...⁵¹

Il concetto di natura è, anch'esso, un prodotto dell'uomo, un prodotto di cultura. La presente è un'era in cui, come in quella barocca (i cui risultati artistici e architettonici tanto irritano Brandani), la cultura diventa strutturale, e con essa l'ornamento, da elemento accessorio e sovra-strutturale, si fa esso stesso struttura. Un'«era iper-barocca»⁵², come gli insegna Franco, in cui le storture della natura – e della natura umana – non vengono addomesticate, ma riprodotte, perpetuate.

A voler riprendere, in conclusione, l'accostamento di cui si diceva all'inizio, tra la scrittura di Pecoraro e quella di Gadda, allora, si vedrà come il paragone possa non essere del tutto fuorviante: di fronte a tutto ciò che è deviante, al groviglio della cultura italiana, all'incongruenza delle manifestazioni umane, i due autori rispondono con un'analoga reazione: manifestano cioè una «dicotomia psichica» che da un lato li spinge a cercare a tutti i costi un ordine e una concatenazione causale nei fenomeni del mondo, per tenerlo 'a distanza' e comprenderlo; dall'altro una spinta viscerale e ineludibile ad accostarsi alle cose, a lasciarsi contaminare. Che il *Pasticciaccio*, in questo senso, abbia fatto scuola, è un dato forse incontestabile, ed è dimostrato dall'ampia diffusione, nella narrativa secondo novecentesca, di un simile atteggiamento di ambiguità. Per Pecoraro il riferimento gaddiano, tuttavia, sembra calzare più che in altri casi, forse proprio perché tale dicotomia si manifesta esplicitamente, così come in Gadda, come uno scontro di impostazioni mentali, quella filosofica e quella scientifica, viste come due tentativi alternativi, e entrambi limitati, di 'stare al mondo'. Diversa appare, tuttavia, la tempra, l'umore, dei due scrittori; ha ragione Cortellessa nell'individuare in questo la differenza tra Gadda e Pecoraro: laddove il primo «nel Barocco del Mondo finiva per tuffarsi, orripilato e insieme euforico, per meglio aderire alle cose»⁵³, Pecoraro resiste all'impulso di cedere, mantiene un atteggiamento di sdegnosa distanza, continua, nelle sue pagine, nei suoi racconti e nei suoi interventi, a parlarci del suo senso di nausea, del risentimento di tutti, nel tentativo, forse vano, di non lasciarsi contaminare.

⁵¹ Ivi, p. 503.

⁵² Ivi, p. 142.

⁵³ A. Cortellessa, *Il groviglio Italia verso il cuore di tenebra* cit.

FUORI D'ITALIA

«PENSARE COME UNA MONTAGNA»: ALDO LEOPOLD,
L'«ALMANACCO DI UNA CONTEA DI SABBIA»

David Jérôme

Il libro di Aldo Leopold (1887-1948) *A Sand County Almanac*¹ è stato pubblicato postumo nel 1949. Costituisce con il *Walden* di Henry David Thoreau una delle tappe fondamentali nel pensiero americano della natura vergine o natura selvaggia: la *wilderness*. È stato tradotto in italiano nel 1997 sotto il titolo *Almanacco di un mondo semplice* da Giovanni Arca e Mario Maglietti in un'edizione oggi esaurita.

Leopold sviluppa i temi introdotti da Thoreau alla luce delle scienze naturali dell'«ambiente»² allora al loro inizio. La postura che adotta davanti all'ambiente

¹ Da ora in poi: ASCA, New York, Ballantine Books, 1970.

² Questa parola ha almeno due traduzioni possibili in francese: 'milieu' ed 'environnement'. La prima rinvia ad un territorio vivente, non affatto semplice ma al contrario complicato, fatto di una sistemazione di relazioni stabilite intorno ad un punto di equilibrio. Questo è il *land* di Leopold e il senso autentico dell'ambiente. La seconda rinvia ad una finzione economica e politica del nuovo capitalismo verde, come se il mondo che noi abitiamo e che ci attraversa potesse essere un 'environnement', cioè letteralmente ciò che ci circonda (ce qui nous 'environne'), come uno scenario esteriore. Su questo punto, *L'Insurrection qui vient* ha detto tutto: «L'ecologia è la scoperta dell'anno. Dopo trent'anni nei quali si è lasciata la questione in mano ai Verdi, facendosene grasse risate la domenica per poi tornare alla propria serietà il lunedì, ecco che ce la ritroviamo tra capo e collo. Eccola invadere le frequenze radiofoniche come un tormentone estivo, perché in pieno dicembre c'è una temperatura di venti gradi centigradi. Un quarto delle specie di pesci è scomparso dall'oceano. Le restanti non ne hanno ancora per molto. Allarme febbre aviaria: si promette di abbattere in volo gli uccelli migratori, a centinaia di migliaia. Il tasso di mercurio nel latte materno è dieci volte superiore al limite consentito in quello delle vacche. E poi, queste labbra che si gonfiano sgranocchiando una mela – e pensare che veniva dal mercato. I gesti più semplici sono diventati tossici. Si muore a trentacinque anni "di una lunga malattia" che si gestisce come si è gestito tutto il resto. Avremmo dovuto trarre le debite conclusioni prima che essa ci conducesse al padiglione B del centro di cure palliative. Bisogna confessarlo: tutta questa "catastrophe", della quale si discute così rumorosamente, non ci tocca per niente. Perlomeno, non prima che ci colpisca attraverso una delle sue prevedibili conseguenze. Ci riguarda forse, ma non ci tocca. E sta proprio in questo, la catastrofe. Non esiste nessuna 'catastrofe ambientale'. Esiste questa catastrofe che è l'ambiente. L'ambiente è ciò che resta all'uomo quando ha perso tutto il resto. Chi abita in un quartiere, una via, una vallata, una guerra, un'officina, non ha un 'ambiente', ma semplicemente evolve in un mondo popolato di presenze, di pericoli, di amici, di nemici, di punti di vita e punti di morte, di ogni sorta di essere. Un mondo del genere ha le sue proprie consistenze, che muta con l'intensità e la qualità dei legami che ci connettono a tutti questi esseri,

è interamente legata alle evoluzioni recenti della scienza e della politica ecologica. Funzionario incaricato della gestione delle selve del Wisconsin (dove si trova la «contea di sabbia» di cui parla il titolo originale), appartiene ad una generazione per la quale la natura è divenuta una sfida sociale primordiale. Lo sviluppo dell'agricoltura, dello sfruttamento minerario e forestale ha già corroso l'immaginario americano del selvaggio e un fenomeno come il *dust bowl* ha profondamente segnato fin dagli anni Trenta le rappresentazioni politiche e scientifiche della natura. Ma se Leopold è professionalmente un gestore³, non ne manifesta la mentalità antropocentrica ed economica. *ASCA*, scritto nel corso degli anni 1930 e 1940, si apre così: «c'è gente che può fare a meno degli esseri selvaggi, e gente che non ci riesce. Questi saggi sono le delizie e i dilemmi di uno che non ci riesce»⁴.

Quindi: né trattato né discorso filosofico bensì *saggi* raccolti in un almanacco. Perché questa forma? Perché essa contribuisce alla percezione estetica della *wilderness*. Il punto che colpisce di più in *ASCA* è senza dubbio il rifiuto di Leopold di separare etica ed estetica. Perché salvaguardare la natura selvaggia e curarsene? La risposta è di una semplicità e sobrietà impareggiabili: fondamentalmente perché è *bella*, perché ha un valore estetico intrinseco. L'ecologia si presenta innanzitutto per Leopold come un'«estetica della conservazione»⁵, ciò che non rinvia all'atteggiamento distaccato dell'esteta ma all'esperienza percettiva

a tutti questi luoghi. In questa situazione non ci siamo che noi, figli dell'espropriazione finale, esiliati dell'ultima ora – individui che vengono al mondo dentro a blocchi di cemento, raccolgono i frutti al supermercato e spiano gli echi del mondo alla televisione – a creare un ambiente. Non ci siamo che noi, ad assistere al nostro annullamento come se si trattasse di un semplice cambiamento di atmosfera. A indignarci degli ultimi progressi del disastro, e a redigerne pazientemente l'enciclopedia», *Comité invisible, L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007, pp. 58-59.

³ «Ciò che è racchiuso in un ambiente è un rapporto con il mondo fondato sulla gestione, cioè sull'estraneità. Un rapporto tale, per cui non siamo legati così bene al fruscio degli alberi, agli odori di fritto delle case, allo scorrere dell'acqua, al baccano delle scolaresche o all'afa delle sere d'estate, un rapporto con il mondo tale per cui esistiamo io e il mio ambiente, che però mi circonda senza mai essere veramente parte di me. Siamo diventati di colpo vicini di casa in seguito ad una riunione di condominio planetaria. Non ci si può immaginare inferno peggiore. Nessun luogo materiale ha mai meritato il nome di "ambiente", a parte forse ora la metropoli. Voci digitali degli annunci dati dagli altoparlanti, tram dal rumore tipico del XXI secolo, luci azzurrognole di lampioni a forma di fiammiferi giganti, passanti agghindati come modelli mancati, rotazioni silenziose di videocamere di sorveglianza, tintinnio scintillante dei binari della metro, delle casse del supermercato, dei badge degli uffici, atmosfera elettronica da cyber-caffè, orgie di schermi al plasma, di strade rapide e di latex. Mai uno scenario poté fare così a meno delle anime che lo attraversano, mai un luogo fu più automatico. Mai un contesto fu più indifferente, esigendo indietro, per sopravvivere al suo interno, un'identica indifferenza. L'ambiente in fondo non è altro che questo: il rapporto con il mondo proprio della metropoli, proiettato su tutto ciò che gli sfugge», *ivi*, pp. 59-60.

⁴ «There are some who can live without wild things, and some who cannot. These essays are the delights and dilemmas of one who cannot», A. Leopold, *ASCA* cit., p. XVII. [La traduzione è nostra.]

⁵ «Conservation esthetic», *ivi*, p. 280.

che impegna attivamente il soggetto sociale e politico, diciamo sociale e politico *perché* materiale e sensibile. Lo sviluppo della «coscienza ecologica»⁶ che lui augura è un'educazione della percezione. Esiste un senso della natura come esiste un senso artistico o un senso dell'umorismo. Leopold confessa il suo 'gusto' (*taste*) per la *wilderness* e ci trasmette l'arte di vederla, ascoltarla e toccarla. La *wilderness* si definisce come «il materiale greggio nel quale l'uomo ha faticosamente ritagliato quest'artificio che si chiama civiltà»⁷ ed è «per l'operaio a riposo, capace di gettare per un momento un occhio filosofico sul suo mondo, [...] una cosa degna di essere amata e curata perché dà definizione e significato alla sua vita»⁸. La natura di cui parla Leopold non è un'entità idealizzata ma è definita pragmaticamente come una materia vivente. Non si può avere altro rapporto con essa che un rapporto materiale, quindi percettivo e sensibile. La conoscenza delle cose necessaria alla preservazione della vita selvaggia non può derivare che dall'esperienza intima e sensoriale della sua bellezza intrinseca. Il dovere morale rispetto alla natura procede dal percepire, sicché il primo imperativo dell'ecologia, la parola d'ordine di ASCA, è senza dubbio «promuovere la percezione»⁹. L'almanacco tradizionale non è un libro destinato agli specialisti ma un libro popolare e flessibile, distribuito da venditori ambulanti. Il suo ordine non è l'ordine razionale che circoscrive il suo oggetto in funzione di temi ma quello della natura, della *temporalità* naturale. Si organizza semplicemente intorno al calendario. Col susseguirsi dei mesi e delle stagioni, l'almanacco tradizionale consente a questo spazio scritto di snodarsi in un piano d'indiscernibilità tra il naturale e il culturale, dove le informazioni sulla durata del giorno, le fasi della luna, il tempo del solstizio e dell'equinozio vengono a mescolarsi ai consigli pratici, ai detti della sapienza popolare, ai racconti della vita dei santi e alle leggende. Certo, in ASCA i santi sono stati sostituiti dalle oche selvagge, dai bisonti, dalle *grouses*, dalle querce a grosse ghiande e da Draba, il più piccolo fiore delle paludi, dimenticato dai botanici, tuttavia si ritrova questa triplice dimensione della temporalità naturale (la prima parte del libro è organizzata in dodici capitoli corrispondenti ai dodici mesi dell'anno, dal disgelo di gennaio ai pini innevati di dicembre), della miscellanea (*bigarrure* delle notazioni personali, delle descrizioni e meditazioni varie) e dell'estetica popolare dell'illustrazione. Se l'almanacco tradizionale costituisce la forma più singolare di una scrittura/pittura del melangolo, allora l'opera di Leopold ne è certamente la variante moderna più fedele. La forma dell'almanacco è già in sé una promozione del-

⁶ «Ecological conscience», *ivi*, p. 243.

⁷ «Wilderness is the raw material out of which man has hammered the artefact called civilisation», *ivi*, p. 264.

⁸ «To the laborer in repose, able for the moment to cast a philosophical eye on his world, that same raw stuff is something to be loved and cherished, because it gives definition and significance to his life», *ivi*, pp. 264-265.

⁹ «To promote perception», *ivi*, p. 290.

la percezione, come testimoniano bene le illustrazioni di Charles W. Schwartz, incastonate nel testo, che fanno della lettura un'esperienza sensoriale ed intellettuale: si incontra una cinciallegra su un ceppo, un coniglio che saltella nella neve, un procione, il teschio di un cervo nella prateria, il fucile di un cacciatore di pelli fissato ad un albero, con il grilletto collegato a un filo ecc.

Alla maniera di Thoreau, Leopold sviluppa dunque una disciplina dello sguardo. Per lui, tuttavia, l'attenzione sensibile è profondamente informata dalla conoscenza dell'ecologo. Gli esseri viventi riscontrati nella selva non sono più semplicemente queste quasi-persone (i regolì della fattoria di Leopold diventano i 'vassalli' del suo dominio, gli aghi dei pini si rinnovano impercettibilmente così come i senatori rinnovano il loro 'mandato') che si incontravano nel *Walden*, ma i segmenti inter-connessi di un insieme più vasto di relazioni afferrabile solo da un punto di vista superiore. Leopold conosce il ritmo delle migrazioni, la struttura delle catene trofiche, le dipendenze e le simbiosi che fanno dell'ambiente naturale non più un quadro ma una scena vivente. La nozione chiave dell'ecologia che orienta qui l'esperienza è quella di *equilibrio*. La sezione intitolata «Pensare come una montagna» è la manifestazione più chiara di quest'intuizione olistica della natura. Leopold, in occasione di una caccia al lupo, vive l'esperienza che lo fa accedere a quest'intuizione: uccidere un lupo equivale fatalmente ad imporre all'insieme dei viventi che condividono lo stesso ambiente una perdita che va a rompere il suo equilibrio:

Ho visto il viso di tante montagne da poco private dei loro lupi, ho visto i versanti soleggiati corrugarsi di un intrico di nuove piste di cervi. Ho visto i cespugli e le piantine brucate fino all'anemia, poi fino alla morte. Ho visto ogni albero commestibile sfogliato fino all'altezza di un pomolo di sella. Una tale montagna ha uno strano aspetto, come se qualcuno avesse regalato a Dio nuove forbici per potare vietando a Lui tutt'altra forma di esercizio. Per finire, si possono vedere le ossa di un tanto agognato branco di cervi, decimati dalla fame proprio perché diventati troppi, imbiancare sul suolo accanto al saggio morto, o cadere in polvere sotto l'alta cupola dei ginepri¹⁰.

Il lupo interagisce mediatamente con l'insieme degli animali e dei vegetali che popolano la montagna, ed è il punto di vista che deve rimanere a mente di colui che frequenta la natura. Pensare come una montagna equivale a praticare questo decentramento del pensiero che realizza un pò più ancora il desiderio di

¹⁰ «I have watched the face of many a newly wolfless mountains, and seen the south-facing slopes wrinkle with a maze of new deers trails. I have seen every edible bush and seedling browsed, first to anemic desuetude, and then to death. I have seen every edible tree defoliated to the height of a saddle-horn. Such a mountain looks as if someone had given God a new pruning shears, and forbidden Him all other exercise. In the end the starved bones of the hoped-for deer herd, dead of it's own too-much, bleach with the bones of the dead sage, or molder under the high-lined junipers», ivi, pp. 139-140.

Thoreau di essere in empatia con la natura. D'altronde, Leopold stesso sottolinea il riferimento a Thoreau su questo punto: «Forse è questa l'idea contenuta nella proposta di Thoreau: la salvezza del mondo passa dalla natura selvaggia»¹¹.

La sezione finale del libro, intitolata «In fin dei conti» (*The Upshot*), riprende e sviluppa questa tematica dello sguardo informato e globale. Leopold vi analizza come un paradosso il desiderio dei cittadini di dedicarsi al «ritorno alla natura», ai divertimenti detti «di piena natura». La società americana cerca in effetti di sviluppare nello stesso tempo un sistema urbano moderno¹² e di mantene-

¹¹ «Perhaps this is behind Thoreau's dictum: In wilderness is the salvation of the world», ivi, p. 141.

¹² «La situazione è la seguente: prima hanno impiegato i nostri padri per distruggere questo mondo, e ora vorrebbero farci lavorare alla sua ricostruzione, e vorrebbero che questa fosse, ed è il colmo, redditizia. L'eccitazione perversa che ormai anima tutti i giornalisti e i pubblicitari, a ogni nuova prova del surriscaldamento globale, svela il sorriso metallico del nuovo capitalismo verde, lo stesso che si annunciava già dagli anni Settanta, che aspettavamo dietro al prossimo angolo e che non arrivava mai. Ma adesso, eccolo qui! L'ecologia è il nuovo capitalismo verde! Le soluzioni alternative, sempre lui! La salvezza del pianeta, ancora lui! Non c'è più alcun dubbio: il fondo dell'aria è verde; l'ambiente sarà il perno dell'economia politica del XXI secolo. A ogni spinta verso il catastrofismo corrisponde ormai una raffica di "soluzioni industriali". L'inventore della bomba H, Edward Teller, suggerisce di polverizzare milioni di tonnellate di polveri metalliche nella stratosfera per fermare il surriscaldamento globale. La Nasa, frustrata di aver dovuto archiviare la sua grande idea di scudo antimissile nel museo delle fantasterie della guerra fredda, promette di piazzare al di là dell'orbita lunare uno specchio gigante per proteggerci dagli ormai funesti raggi del sole. Ecco un'altra visione del futuro: un'umanità motorizzata alimentata dal bioetanolo da San Paolo a Stoccolma; sogno degno di un coltivatore di cereali della Beauce, che dopotutto implica soltanto la conversione di tutte le terre arabili del pianeta in campi di soia e di barbabietola da zucchero. Macchine ecologiche, energie pulite, consigli per la cura dell'ambiente che coesistono tranquillamente con l'ultima pubblicità di Chanel sulle pagine patinate delle riviste di opinione. Il fatto è che l'ambiente ha il merito incomparabile di essere, ci viene detto, il primo problema globale che si pone all'umanità. Un problema globale, cioè un problema del quale solo coloro che sono organizzati globalmente possono avere ragione. E gente del genere, la conosciamo bene. Sono infatti le compagnie multinazionali, le stesse che, da quasi un secolo, sono state all'avanguardia nella creazione del disastro, e che ora contano bene di mantenere la propria posizione, al prezzo minimo di un cambiamento di immagine. Il fatto che l'EDF [Électricité de France, la maggiore compagnia di produzione energetica della Francia] abbia l'impudenza di ripresentarci il suo programma nucleare come nuova soluzione alla crisi energetica mondiale, la dice abbastanza lunga su quanto le nuove soluzioni rassomiglino ai vecchi problemi. Dai segretariati di Stato ai retrobottega dei caffè alternativi, è con le identiche parole che si parla di queste preoccupazioni, che sono, del resto, le stesse di sempre. Si tratta di mobilitarsi. Non per la ricostruzione, come nel Dopoguerra, non per gli Etiopi, come negli anni Ottanta, non per il lavoro, come negli anni Novanta. No, questa volta è per l'ambiente. Il discorso suona bene. Al Gore, l'ecologia alla Hulot e la decrescita trovano posto uno accanto all'altro insieme alle eterne anime pie della Repubblica per recitare il loro ruolo di rianimatori del piccolo popolo di sinistra, e del noto idealismo dei giovani. Con l'austerità volontaria come standard, lavorano bonariamente per renderci conformi allo "stato di urgenza ecologica in arrivo". La massa rotonda e appiccicosa della loro colpevolezza si abbatte sulle nostre spalle stanche e vorrebbe spingerci a coltivare il nostro orto, a smistare i nostri scarti, a fare del compost biologico partendo dai resti del macabro banchetto al cui interno, e per il quale, siamo stati viziati. Gestire gli scarti nucleari, gli eccessi di CO2 nell'atmosfera, la fusione dei ghiacci, gli uragani, le epidemie, la sovrappopolazione mondiale, l'erosione del suolo, la scomparsa massiccia delle specie viventi... ecco quale sarà il nostro fardello. "A ognuno di noi

re un rapporto stretto con questi spazi vergini che sono il suo patrimonio e una parte del suo mito nazionale. Comunque, allo scopo di offrire ad ognuno il diritto di godersi la natura, si vede lo sviluppo di un insieme d'infrastrutture di trasporti, di turismo ma anche di protezione dell'ambiente, destinate ad inquadrare e rendere possibili questi divertimenti. La natura selvaggia è dunque l'oggetto di un trattamento economico classico¹³ che, a più o meno lungo termine, minaccia il suo equilibrio introducendo negli abitati fragili persone che ignorano¹⁴ persino l'idea di un comportamento che non sia determinato dalla soddisfazione e dal prelevamento immediato (la logica del *trofeo*: che si tratti di portare a casa una selvaggina, un fiore o una fotografia). Queste persone, che invadono la *wilderness* senza coscienza né rispetto, sono chiamate da Leopold i Babbitt,

spetta il compito di cambiare i suoi comportamenti”, ci dicono, se vogliamo salvare il nostro bel modello di civiltà. Bisogna consumare poco per poter consumare ancora. Produrre biologico per potere ancora produrre. Bisogna auto-reprimersi per poter ancora reprimere. Ecco come la logica di un mondo intende sopravvivere a se stessa, assumendo un atteggiamento di rottura storica col passato. Ecco come vorrebbero convincerci a partecipare alle grandi sfide industriali del secolo in corso. Ebbi come siamo, saremmo pronti a saltare tra le braccia di quegli stessi che hanno presieduto alla devastazione mondiale, in cambio della promessa di esserne tirati fuori. L'ecologia non rappresenta soltanto la logica dell'economia totale, ma è anche la nuova morale del Capitale. Lo stato di crisi interno del sistema e il rigore della selezione in corso sono tali che abbiamo bisogno di nuovo di un criterio in nome del quale operare delle cernite simili. L'idea di virtù non è stata, di epoca in epoca, altro che un'invenzione del vizio. Non si potrebbe, senza l'ecologia, giustificare l'esistenza, al giorno d'oggi, di due filiere di alimentazione, una “sana e biologica” per i ricchi e i loro bambini, l'altra notoriamente tossica per la plebe e la sua prole, condannata all'obesità. L'iperborghesia planetaria non saprebbe far passare per rispettabile il suo tenore di vita se i suoi ultimi capricci non fossero scrupolosamente “rispettosi dell'ambiente”. Senza l'ecologia, nessuno avrebbe ancora abbastanza autorità per far tacere qualsiasi obiezione ai progressi esorbitanti del controllo. Rintracciabilità, trasparenza, certificazione, eco-tasse, eccellenza ambientale, polizia dell'acqua lasciano ben intendere cosa sarà lo stato di eccezione ecologica che ci si annuncia. Tutto è permesso a un potere che si avvale della Natura, della salute e del benessere, come giustificazione per i suoi atti», Comité invisible, *L'Insurrection qui vient* cit., pp. 60-64.

¹³ La gestione artificiale delle risorse di pesci è l'esempio-tipo di questo trattamento economico della natura: sono state introdotte trote d'allevamento nei corsi d'acqua in periodo di pesca, ma queste trote sono esogene e non possono sopravvivere a lungo termine (cfr. *ivi*, p. 285).

¹⁴ «“Una volta che la nuova cultura economica e comportamentale sarà entrata nelle abitudini, le misure coercitive cadranno da sole, non c'è alcun dubbio”. È necessaria tutta la ridicola sfrontatezza di un avventuriero degli show televisivi [riferimento a Nicolas Hulot, figura mediatica della difesa dell'ambiente] per sostenere una prospettiva così agghiacciante e allo stesso tempo chiederci di volere così tanto ‘male al pianeta’ da mobilitarci e restare abbastanza anestetizzati per assistere a tutto questo con ritegno e civiltà. Occorreranno il nuovo ascetismo bio e il controllo di sé, quello che viene richiesto a tutti da tutti, per negoziare l'operazione di salvataggio alla quale il sistema si è costretto da solo. È in nome dell'ecologia che bisognerà ormai stringere la cinghia, come ieri lo facevamo in nome dell'economia. Le strade potranno anche trasformarsi in piste ciclabili, e forse un giorno tutti noi potremo, anche alle nostre latitudini, essere gratificati da un reddito garantito, ma questo avverrà solamente accettando in cambio un'esistenza interamente terapeutica. Coloro che sostengono che l'autocontrollo generalizzato ci risparmierà di dover subire una dittatura ambientale mentono: uno spianerà la strada all'altra, e noi dovremo subirli entrambi. Finché ci sarà l'Uomo e l'Ambiente, ci sarà sempre la polizia tra di loro», Comité invisible, *L'Insurrection qui vient* cit., pp. 64-65.

in riferimento al romanzo di Sinclair Lewis, e chiameremo oggi, con Tiquun, i Bloom¹⁵. Leopold chiede dunque che sia promosso un atteggiamento non-babbittiano o non-bloomesco al mondo, cioè la contemplazione della natura, perché

la caratteristica notevole della percezione è che non implica consumo né alterazione di alcuna risorsa. La discesa in picchiata di un falcone, per esempio, sarà per quello spettatore l'incarnazione vivente del dramma dell'evoluzione, allorché un altro ci vedrà niente più di una minaccia pesante sul suo pranzo. Il dramma può avvincere cento testimoni successivi, la minaccia uno solo – perché risponde con un colpo di fucile¹⁶.

Per quanto semplice sia quest'idea, presuppone che un'attività *a priori* così evidente come lo è per noi la percezione, che è d'altronde a malapena un'attività in sé, sia divenuta un sapere-fare raro e prezioso che si deve riattualizzare. Sapere guardare, sapere tematizzare l'atto di contemplazione è ancora valorizzare un tipo di rapporto con la natura non invasivo. Il modo in cui Leopold introduce questa questione è del tutto chiaro: bisogna indicizzare le «pratiche della natura» del cittadino ordinario su una concezione allargata, non antropocentrica, dell'etica. Pensare come una montagna equivale ad importare nelle pratiche quotidiane il punto di vista olistico, o sistemico, dell'ecologia scientifica e quindi a rivestirla di una dimensione etica: sapere contemplare significa immediatamente sapere imporsi delle regole, dei limiti ma anche delle forme positive di interazione con l'ambiente. «Il progresso non è aprire strade in paesaggi già ammirevoli, ma aprire canali di recettività in menti umane che non li accolgono ancora»¹⁷.

Nelle ultime pagine di ASCA Leopold sviluppa, in un vocabolario da ecologo e da filosofo, la sua concezione della coesistenza dei viventi. In effetti, è il vocabolario dell'ecologia scientifica che gli permette di sopprimere le barriere propriamente moderne tra la comunità umana e ciò che la circonda. La nozione di simbiosi designa «la tendenza degli individui o dei gruppi interdipendenti a mettere in opera modi di cooperazione»¹⁸, e queste simbiosi si realizzano tra

¹⁵ Il Bloom è l'uomo-massa della quotidianità, l'individuo atomizzato, spontaneamente disposto al nulla, della modernità, rappresentato nella storia della letteratura, per esempio, dall'uomo senza qualità di Musil, lo straniero di Camus, l'uomo che dorme di Perec, i narratori di Houellebecq ma soprattutto e primordialmente il Leopold Bloom di Joyce. Cfr. Tiquun, *Teoria del Bloom*, Torino, Bollati Boringhieri, coll. «Variantine», 2004.

¹⁶ «The outstanding characteristic of perception is that it entails no consumption and no dilution of any resource. The swoop of a hawk, for example, is perceived by one as the drama of evolution. To another it is only a threat to the full frying-pan. The drama may excite a hundred successive witnesses, the threat only one – for he responds with a shotgun», Leopold, ASCA cit., p. 290.

¹⁷ «Recreational development is a job not of building roads into lovely country, but of building receptivity into the still unlovely human mind», *ivi*, p. 295.

¹⁸ «The tendency of interdependent individuals or groups to evolve mode of co-operation», *ivi*, p. 238.

diverse specie che condividono lo stesso ambiente. Alcuni di questi modi di cooperazione sono particolarmente complessi, come la politica e l'economia, ma possono essere iscritti in una prospettiva evolutiva più larga, che si abbozza nelle forme di vita le più modeste, e quindi in un movimento che implica necessariamente tutto ciò che lo circonda, il suo ambiente. «Il fatto che l'uomo non sia altro che un componente tra gli altri di una squadra biotica è ciò che dimostra un'interpretazione ecologica della Storia»¹⁹. Procedendo da qui, l'insieme delle strategie umane per costruire un ordine sociale autonomo – cioè, nel senso stretto, che dà la sua regola a se stesso e che la dà solo a se stesso –, non può essere concepito che come una via unilaterale dello sviluppo storico, la dimenticanza dell'uomo di una parte di se stesso. Gli sforzi destinati a «integrare l'individuo alla società ed integrare l'organizzazione sociale all'individuo»²⁰ hanno lasciato in disparte un intero lembo delle interazioni umane che impegnano tuttavia quanto le relazioni meramente sociali dei motivi etici. L'allargamento delle frontiere della sfera etica per «includerci il suolo, l'acqua, le piante e gli animali, o collettivamente la terra»²¹ corrisponde semplicemente all'adeguamento del nostro orizzonte etico con il pratico. Tutto ciò con cui abbiamo a che fare in quanto esseri viventi iscritti in un ambiente è degno di un approccio in termini di valori. Di questo, facciamo ancora l'esperienza vestigiale quando proviamo un sentimento estetico davanti alla natura, o addirittura il rispetto. Ma un 'buon uso' della terra deve superare questi affetti solamente euristici: deve stampare il suo marchio ovunque la logica dell'interesse, dell'appropriazione e della consumazione sono all'opera, cioè essere concepito come l'apprendimento collettivo, a livello della civiltà, di ciò che implica la vita in una «comunità biotica» (*biotic community*).

La neutralizzazione etica del rapporto con la natura nell'Occidente moderno, che Leopold identifica in poche notevoli righe come la cagione principale dell'assenza di una vera «etica della terra» nella nostra società, deve rovesciarsi²².

¹⁹ «That man is, in fact, only a member of a biotic team is shown by an ecological interpretation of history», *ivi*, p. 240.

²⁰ «To integrate the individual to society; [...] to integrate social organisation to the individual», *ivi*, p. 238.

²¹ «To include soils, waters, plants and animals, or collectively: the land», *ivi*, p. 239.

²² «Bisogna rovesciare di senso tutti i discorsi ecologisti. Quando parlano di "catastrofi" per indicare gli scivoloni dell'attuale regime di gestione degli esseri e delle cose, noi vediamo solamente la catastrofe del perfetto funzionamento di questo sistema di controllo. La più grande ondata di carestia ricordata nella zona tropicale (1876-1879) coincide con una siccità mondiale, certo, ma soprattutto con l'apogeo della colonizzazione. La distruzione di interi paesaggi contadini e di intere pratiche alimentari aveva fatto scomparire i mezzi per far fronte alla penuria. Più che la mancanza d'acqua, sono gli effetti dell'economia coloniale in piena espansione che hanno coperto di milioni di cadaveri spolpati l'intera fascia tropicale. Quello che si presenta ovunque come catastrofe ecologica non ha mai smesso di essere, in primo luogo, la manifestazione di un rapporto con il mondo disastroso. Non abitare nessun luogo ci rende vulnerabili al minimo sbalzo del sistema, al minimo rischio climatico. Durante l'avvicinamento dell'ultimo

Al modello dualista del prelevamento, che presuppone la distinzione di valore e l'esteriorità reciproca tra l'ambiente sfruttato e la società che lo sfrutta, deve succedere un modello monista, dove le attività umane si collocano come uno degli aspetti integrati di un insieme più vasto di relazioni. Informata e guidata dalla scienza ecologica, questa *prassi* socio-ambientale deve accompagnarsi a una rappresentazione dell'uomo, cioè di un piano etico dove egli è solo un segmento nel ciclo totale di doni e contro-doni che si fanno gli esseri naturali. La traduzione etica del vocabolario ecologico, bene incarnata dalla formulazione ibrida «comunità biotica» è così il punto d'appoggio necessario per una ridefinizione radicale di ciò che è una vita buona, e questo a livello collettivo.

Forse il mondo di cui parla Leopold, il *land* in quanto luogo in cui viviamo e che ci attraversa, la terra verso la quale si deve sviluppare una forma autentica di *care*, non è un mondo così *semplice*. ASCA è l'almanacco di un mondo letteralmente *complicato* – pieno delle pieghe costituite dalle relazioni tra i viventi che lo abitano – e che richiede un atteggiamento di contemplazione e di osservazione. Questo *land* non è un suolo ma una sistemazione complessa (con termine deleuziano, un *agencement*), un circuito di energia, una «fontana di energia che corre attraverso un circuito di suoli, di piante, di animali»²³ cioè attraverso

tsunami, mentre i turisti continuavano a scherzare nell'acqua, i cacciatori-raccoglitori delle isole si affrettavano ad allontanarsi dalle coste dietro agli uccelli. Il paradosso dell'ecologia è che, con il pretesto di salvare la Terra, non ne salva che il fondamento di ciò che l'ha resa quest'astro desolato. La regolarità del funzionamento mondiale ricopre in tempi normali il nostro stato di espropriazione propriamente catastrofico. Ciò che chiamiamo "catastrophe" non è altro che la sospensione forzata di questo stato, uno di quei rari momenti in cui riconquistiamo la nostra presenza al mondo. Che si arrivi prima del previsto all'esaurimento delle riserve di petrolio, che s'interrompano i flussi internazionali che mantengono il ritmo della metropoli, che si vada incontro ai grandi disordini sociali, che avvenga l'"inselvaticimento delle popolazioni", la "minaccia planetaria", la "fine della civiltà"! Qualsiasi perdita di controllo è preferibile a ogni scenario di gestione della crisi. I migliori consigli, considerato questo, non sono da cercare dalle parti degli specialisti in sviluppo sostenibile. È nelle disfunzioni, nei corto-circuiti del sistema che appaiono le risposte logiche a quello che potrà smettere di essere un problema. Tra i firmatari del protocollo di Kyoto, i soli paesi a oggi che rispettano l'impegno preso sono, loro malgrado, l'Ucraina e la Romania. Indovinate perché. La sperimentazione mondiale più avanzata su scala globale in fatto di agricoltura "biologica" si tiene dal 1989 sull'isola di Cuba. Indovinate perché. È lungo le piste africane, e non altrove, che la meccanica automobilistica si è elevata al rango di arte popolare. Indovinate come. Quello che rende la crisi desiderabile, è che con essa l'ambiente cessa di essere l'ambiente. Di conseguenza, siamo costretti a prendere contatto, fosse anche in maniera fatale, con ciò che ci sta davanti, a ritrovare i ritmi della realtà. Ciò che ci circonda non è più paesaggio, panorama, teatro, ma è piuttosto ciò che ci è dato da abitare, con il quale dobbiamo ricomporci, e dal quale possiamo imparare. Noi non ci lasceremo trafugare, da coloro che l'hanno causata, i possibili contenuti della "catastrophe". Quando gli amministratori s'interrogano platonicamente su come ribaltare la questione delle esalazioni gassose "senza rompere le uova nel paniere", noi non vediamo altra opzione realista se non quella di "rompere le uova nel paniere" il più presto possibile, e di trarre profitto da ogni cedimento del sistema per guadagnarne in forza», Comitè invisible, *L'Insurrection qui vient* cit., pp. 65-67.

²³ «It is a fountain of energy flowing through a circuit of soils, plants and animals», Leopold, ASCA cit., p. 253.

so la comunità biotica che costituisce una versione estesa del Comune umano²⁴. L'energia scorre nell'una come il desiderio scorre nell'altro. Insomma, la coscienza ecologica nasce quando si estendono, attraverso l'esperienza della percezione attenta del mondo che abitiamo, i limiti della nostra responsabilità e della nostra cura per includere il *land* come piano d'immanenza in cui si dispiega la comunità biotica, legata dal principio fondamentale di equilibrio.

In memoria di Rémi Fraisse (1993-2014), militante e studente botanico ucciso dalle forze dell'ordine nella lotta contro il progetto di diga di Sivens (Tarn)
 A Melinda per lo spirito, Pierre per la lettera, ai nostri amici
 Niente di me, omnia sunt communia

²⁴ «New Orleans, qualche giorno dopo il passaggio dell'uragano Katrina. In questa atmosfera apocalittica, la vita, qua e là, si riorganizza. Davanti all'inazione dei poteri pubblici, più impegnati a sistemare i quartieri turistici del "Carré français" e a proteggerne i negozi, che a venire in aiuto agli abitanti poveri della città, delle forme dimenticate di organizzazione rinascono spontaneamente. Nonostante i tentativi, talvolta violenti, di fare evacuare la zona, nonostante le partite di "caccia al negro" aperte per l'occasione dalle milizie suprematiste, molti non hanno voluto abbandonare il terreno. Per coloro che si sono rifiutati di essere deportati come "rifugiati ambientali" ai quattro angoli del paese e per quelli che, un po' da ovunque, hanno deciso di raggiungerli per solidarietà alla chiamata delle vecchie Black Panther, risorge l'evidenza dell'auto-organizzazione. Nell'arco di qualche settimana viene messa in piedi la Common Ground Clinic. Questo vero e proprio ospedale da campo offre sin dai primi giorni delle cure gratuite e di livello sempre più elevato, grazie all'afflusso incessante di volontari. Da un anno a questa parte, la clinica è alla base di una resistenza quotidiana alle operazioni di tabula rasa portate avanti dai bulldozer del governo col fine di consegnare tutta quella parte di città in pasto ai promotori. Cucine popolari, approvvigionamento, medicina di strada, requisizioni selvagge, costruzione di insediamenti d'urgenza: tutto un insieme di saperi, di pratiche, accumulati da vari individui nel corso della loro vita ha trovato in quel luogo lo spazio per venir fuori. E tutto questo, lontano da uniformi e sirene. Chi ha conosciuto la gioia genuina di questi quartieri di New Orleans prima della catastrofe, la diffidenza nei confronti dello Stato che già vi regnava, e la pratica massiccia del saper sopravvivere che vi vigeva, non sarà per niente stupito scoprendo che tutto questo è stato possibile. Chi, invece, si trova relegato nella quotidianità anemica e atomizzata dei nostri deserti residenziali potrà dubitare che possa esistere una tale determinazione. Riallacciarla, tramite questi piccoli gesti sepolti sotto anni interi di vita normalizzata, è pertanto la sola via praticabile per non affondare con questo mondo, e per permettere la venuta di un tempo in cui ci si possa di nuovo appassionare [il testo francese dice: "et que viene un temps dont on s'éprenne", riferimento al poema di Rimbaud, la *Chanson de la plus haute tour*], Comité invisible, *L'Insurrection qui vient* cit., pp. 67-69.

L'IDENTITÀ DEL PAESAGGIO. TRE SONDAGGI IN POESIA

Roberto Deidier

Penso che ci siano due modi in cui un luogo è conosciuto e amato, due modi che possono essere complementari ma allo stesso modo possono risultare contrari. Uno è vissuto, illetterato e inconscio, l'altro è appreso, letterato e conscio. Nell'ambito della sensibilità letteraria entrambi spesso convivono in una tensione tanto conscia quanto inconscia: tale tensione e la poesia che da essa scaturisce è ciò di cui voglio trattare¹.

Queste parole appartengono a Seamus Heaney e si ritrovano in apertura al suo saggio del 1977 *Il senso del luogo*, accolto tre anni dopo nel volume di prose saggistiche *Preoccupations*. È noto quanto la reinvenzione del paesaggio, e più in generale il rapporto di questo poeta con il mondo naturale e rurale delle contee irlandesi, abbia occupato la zona più intima della sua ispirazione fino a divenire una presenza costante e ossessiva, con cui la sua scrittura non ha mai cessato di confrontarsi. È altrettanto evidente che questo rapporto non potesse svolgersi al di fuori di quel sistema percettivo binario a cui il poeta ha più volte alluso e che per taluni aspetti sembra anticipare le due dinamiche di *artilisation* riconosciute da un acuto critico del paesaggio, come Alain Roger². Sia che si tratti di un processo *in visu*, ovvero passato al filtro di una precedente esperienza estetica, letteraria o figurativa, sia di un processo *in situ*, ovvero di una osservazione diretta della *physis* e della sua antropizzazione, ciò che è rilevante, nell'osservazione di Heaney, è proprio il rinvenimento di quel campo di «tensione», che diviene un formidabile catalizzatore di poesia.

È sintomatico che il poeta facesse ricorso, già nella lontana stesura di quel saggio, a una terminologia che di lì a breve avrebbe rivelato una straordinaria

¹ Seamus Heaney, *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, London, Faber and Faber, 1980; trad. it. di P. Vagliani, *Attenzioni (Preoccupations – prose scelte 1968-1978)*, introduzione e cura di M. Bacigalupo, Roma, Fazi, 1996, p. 153.

² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997; trad. it. di M. Delogu, *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 18-19: «È opportuno [...] distinguere due tipi di procedimento artistico, due modi di intervenire sull'oggetto naturale, [...] di *artialiser* la natura. Il primo modo è diretto, *in situ*; il secondo è indiretto, *in visu*, cioè attraverso lo sguardo».

ria valenza dialettica, accendendo di ulteriori tensioni ogni tentativo di definire il paesaggio in letteratura, e nella fattispecie nella poesia europea del secondo Novecento. Heaney non scrive genericamente di spazio, ma rinvia con una certa esattezza a un «luogo». Sappiamo bene a cosa si riferisse, a quale precisa topografia esistenziale. Scegliendo quel termine, si poteva più facilmente pervenire a una chiara delimitazione di campo, non solo visuale ed estetica, ma anche di marca epistemologica, per quanto concerne lo statuto di quella disciplina a cui oggi possiamo dare il nome di «geocritica». Alla notevole apertura e all'infinita mobilità di ogni concetto spaziale indefinito, Heaney sostituisce in modo più pertinente rispetto al proprio sistema di valori e alla propria vicenda biografica, l'idea più limitata, più chiusa e umanizzata di un «luogo»³. Proprio nella dinamica che conduce dallo spazio a quest'ultimo concetto si definiscono, secondo Westphal, i parametri costitutivi e di intervento della geocritica, non senza una riflessione sulla «responsabilità», che nel *perpetuum mobile* del territorio «accompagna ogni movimento»⁴.

Questo richiamo alla responsabilità pone sulla scena del processo interpretativo il soggetto che attraverso il proprio sguardo inventa, o reinventa, un luogo del paesaggio. Sotto questo segno, e in questa prospettiva, la lingua dei poeti torna più che mai a farsi carico di ogni possibile malizia retorica, denunciando, se mai ce ne fosse bisogno, che la sua è sempre e comunque un'impresa finzionale, scevra di qualsivoglia innocenza. Compreso tra due modulazioni, quella della natura e quella del soggetto osservante, che come il «viaggiatore immaginario» del Grand Tour rievocato da Attilio Brilli reca nel proprio sguardo lo sguardo di chi lo ha preceduto⁵, il paesaggio denuncia costantemente il suo dualismo, ovvero il suo carattere di visibilità e di invisibilità⁶, assestandosi nel tempo (ma è una metafora impropria), diacronicamente, attraverso una pluralità di focalizzazioni. In questo senso Roger ha potuto parlare di una «metafisica del paesaggio», e Westphal ne ha potuto ribadire tutta la portata simbolica⁷, in assoluta coerenza con il carattere fittizio e virtuale del mondo postmoderno, nel cui ambito si collocano i sondaggi qui tentati. Insomma, l'epistemologia della geocritica, la finzione letteraria, la simbolicità interna alle opere, come quella che coinvolge la loro ricezione, sembrano quasi naturalmente disporsi lungo il possibile asse dell'ontologia del postmoderno, ammesso che ve ne sia una: «un'ontologia dell'incertezza radicale dotata, tuttavia, di principi, in un regime

³ Cfr. Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience* [1977]; cit. in Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007; trad. it. di L. Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009, p. 12.

⁴ B. Westphal, *La Géocritique* cit., p. 79.

⁵ Cfr. Attilio Brilli, *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, Bologna, il Mulino, 1997.

⁶ Cfr. Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 7.

⁷ A. Roger, *Court traité du paysage* cit., p. 13; B. Westphal, *La Géocritique* cit., p. 7.

di ubiquità totale»⁸. In questa che acutamente Westphal definisce, ispirandosi alle moderne filosofie del tempo, una «percezione esplosa del presente»⁹, la poesia rinviene quella materia e quella sostanza che la pongono dialetticamente in rapporto con la storia, e con le sue mutazioni epocali. Di fatto quella materia e quella sostanza si pongono agli occhi dell'interprete come un cronotopo, non potendo scindersi l'esperienza del tempo da quella perfettamente reciproca dello spazio, o meglio del «luogo».

Nascere dunque a Derry, nell'Irlanda del Nord, da genitori cattolici, rappresenta un dato biografico che ha l'indubbia suggestione di una verità, ma a condizione di essere considerato come un punto di partenza, per chi ne ha fatto materia dei propri versi e per chi è chiamato a interpretarli; l'altro polo di tensione, altrettanto indubbio, è costituito dal patrimonio della tradizione, non solo nazionale, con cui Heaney ha sempre scelto di fare i conti. Del resto, i suoi debiti e le sue simpatie per autori come Virgilio o Pascoli sono anch'essi dei dati esibiti su cui lettori e studiosi hanno potuto a loro volta esprimersi.

Questo però è un elemento ancora interno a una fenomenologia letteraria. Si potrà obiettare, al di là del tema, che tale atteggiamento – ovvero tale duplicità di fonti – sia, di fatto, precipuo a qualsiasi autore; ciò che lo distingue, rispetto a una sola voce e a un preciso contesto, sono piuttosto i materiali che da una parte e dall'altra contribuiscono a mantenere vivo e produttivo il campo di tensione. Cosa potesse passare tra quei due poli, in un autore che esordisce dopo la metà del secolo in una apparente periferia dell'Europa, è ciò che aiuta a definire anche i modi di una scrittura, insomma la nascita di un linguaggio che è nutrito dall'idea del paesaggio e ad esso ritorna nella creazione delle immagini. C'è un ulteriore passo da compiere, evidentemente, e coinvolge proprio il nesso spazio-temporale di ogni esperienza, anche sul piano estetico, sia che s'intenda la natura più intima di un processo poetico, sia che s'intendano, sull'altro versante, i modi attraverso cui quel processo è stato recepito e storicizzato. A cosa ci riferiamo, infatti, quando pensiamo a un paesaggio in letteratura, o allo stesso sguardo che ci apre un paesaggio? «Ad una cornice narrativa, a un'ambientazione letteraria, o ad un'immagine poetica? Facciamo riferimento all'orizzonte delle riflessioni di un soggetto poetico o intendiamo l'orizzonte convenzionale, di un testo o di un frammento di testo ubbidiente a norme retoriche?»¹⁰. La poesia che si rapporta con un «luogo», facendone scenario o eleggendolo a tema, conserva traccia della storicità del paesaggio e della relazione con il soggetto che lo ha creato? Il paesaggio, infatti, non è soltanto qualcosa di artificiale e di soggettivo, come i teorici hanno più volte chiarito, ma è anche «il prodotto di un

⁸ B. Westphal, *La Géocritique* cit., p. 9. Westphal riprende qui i concetti già espressi in ambito geografico da Michael J. Dear e Steven Flusty in *The Spaces of Postmodernity. Readings in Human Geography*, Oxford, Blackwell, 2002.

⁹ Ivi, p. 25.

¹⁰ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura* cit., pp. 8-9.

divenire storico e quindi il risultato di un complesso sviluppo che si estende nel tempo e nello spazio»¹¹.

Da questo punto di vista, esso risponde men che meno a una mera operazione descrittiva, ma finisce per rappresentare un più ampio sistema semantico, nel quale il mondo della *physis* non appare più sotto la specie di un'Arcadia mitica, palcoscenico di *sketch* pastorali, né come la scenografia realistica di un'indagine letteraria che aspiri a una certa documentarietà. Vengono in mente le pagine del *Laocoonte* di Lessing, dove alla parola dei poeti è riconosciuta la facoltà, rispetto al più semplice sistema di immagini della pittura o della scultura, di restituire al lettore anche lo spessore temporale dell'oggetto rappresentato. Oltre la tradizione bucolica, e oltre le pretese del verismo, la natura è ormai divenuta «un oggetto da interpretare»¹², e dunque una «funzione della cultura»¹³, come ribadisce Roger rifacendosi a Spengler. Così la sua presenza nella poesia postmoderna determina a sua volta una complessità di approcci e di indagini, che non possono fermarsi su quelle soglie dove spesso l'età della tradizione aveva scelto di far accomodare gli spettatori di un possibile teatro. Non più semplice quinta, apparato di fondo, il paesaggio, come «funzione» o prodotto di essa, può finalmente conquistarsi un ruolo tematico. E lo fa, sempre più nel corso del Novecento, con un chiaro intento di critica sociale, contribuendo in maniera decisiva a far intonare alla poesia quel controcanto antivirtuistico che già Leopardi iniziava a far sentire, e che dopo di lui Eliot e Montale, tra le voci più significative, si preoccuperanno di sostenere. Prodotto della sinergia tra natura e cultura, il paesaggio, il «luogo» di Heaney, diventa ora un formidabile veicolo di affermazione di un'alterità da difendere, contro la cultura della reificazione, del predominio della tecnica, della spinta ai consumi e delle loro conseguenze ambientali.

Per un discorso più specifico converrà dunque circoscrivere il tema, anche in relazione ad altre officine europee coeve, in una dimensione cronologica che potrebbe assestarsi lungo il corso degli anni Sessanta, quando Heaney esordisce con *Death of a Naturalist*; e ancora in quel giro di tempo, in Francia appaiono i primi libri di un poeta raffinato e appartato come Jude Stéfan, che trova in Italia, nella figura di Sergio Solmi, un estimatore convinto e un divulgatore agguerrito; infine, sempre in Italia, un altro autore appartato come Pier Luigi Bacchini, dà avvio a una nuova fase della propria poesia e di primario interesse per i temi della geocritica, che però si concretizza editorialmente solo a partire dagli anni Ottanta. Tenendo in debito conto questa diffrazione, sarà opportuno attenersi proprio alla definizione di Heaney, a quella «tensione» dalla quale la poesia «scaturisce», a quel nodo tra pulsione inconscia e dettato culturale consapevolmente assimilato, tra le cui strette l'idea del paesaggio comincia a

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 42.

¹³ A. Roger, *Court traité du paysage* cit., p. 16.

prendere forma fino a diventare un tratto essenziale, identitario di questi autori. Se infatti esso può giungere al punto di configurarsi come una vera e propria ossessione, come un insieme di spinte metaforiche incessanti che contribuiscono a creare un possibile sistema allegorico, come poteva intenderlo Benjamin in una prospettiva di criticismo, allora la sua pervasività risulta ancora più palese in questi tre poeti, seppure in modi diversi e in tradizioni lontane, ma in ogni caso dialoganti, anche a distanza.

In loro l'idea stessa, primaria, del paesaggio non si configura come quella di un semplice luogo della memoria, quanto, per l'appunto, come quella dell'esplorazione di un campo di tensione perennemente attivo. La spinta affettiva della memoria rappresenta semmai il vettore della rievocazione, ma i loro paesaggi sono comunque destinati a trovarsi al centro di una o più convergenze semantiche, secondo una scala d'intensità che l'interprete è chiamato a riconoscere e a salire. Ben diversamente, in quegli anni o nei loro immediati dintorni, autori come Pasolini o Zanzotto esprimevano in maniera più diretta il loro rapporto con il paesaggio del passato, facendone il primo una vittima della «mutazione antropologica», e il secondo il tetro scenario delle vicende legate alla Grande Guerra. Nella loro dimensione apparentemente più privata, Heaney, Stéfan e Bacchini riescono piuttosto ad allestire, nel *perpetuum mobile* dei loro paesaggi e delle loro esperienze, la rappresentazione di una dimensione altra, assoluta, dove i significati sussistono e si conservano; anche a partire da una semplice percezione o dalle vicende biografiche.

Il testo d'apertura di *Death of a Naturalist* (1966) si intitola programmaticamente *Digging* («Scavare») e si è sempre più assestato, nel tempo e nella considerazione dei lettori, come una sorta di manifesto, come una prima, fondamentale notazione di poetica. I marcatori relativi al paesaggio, o meglio al «luogo», sono condotti attraverso una percettività più di tipo olfattivo che visivo, ed è questo un tratto che lega *Digging*, con notevole compattezza, alle altre poesie di questo volume. Si riscontra però un ulteriore paesaggio, una micro-dimensione che rivela, qui, tutta la sua carica di potenzialità, e che ci consente di attribuire al poeta esordiente una sorta di *hybris*, una coscienza del proprio fare che la prima metà del secolo aveva ben saputo erodere, con rarissime eccezioni. L'atto dello scavo, pertanto, non è più qualcosa di concreto, che appartiene anche alla storia di un paesaggio di torbiera, ma diventa un'allegoria del lavoro stesso del poeta e della sua gravidanza in un contesto di radicali trasformazioni. L'identità fisica del «luogo», così come l'identità del poeta che si affaccia sulla scena della parola e afferma una propria fisionomia già compiuta e riconoscibile, vengono a intrecciarsi e a sovrapporsi, rendendo visibile già in questo primo libro di Heaney una venatura epica, una coralità decisa che non mancherà di trasparire anche più avanti.

È ciò che nelle prose saggistiche si definisce come «governo della lingua»: «Al poeta è attribuita la capacità di stabilire una comunicazione inaspettata e imme-

diata fra la nostra natura e la natura della realtà in cui siamo calati¹⁴. Questo canale comunicativo che viene «inaspettatamente» ad aprirsi tra soggetto e paesaggio, tra individuo che crea il luogo e il luogo creato, è il risultato di quella «tensione» di cui la stessa poesia si sostanzia. Una poesia come *Digging* è stata davvero, in questo senso, «scavata fuori»¹⁵, scritta come se fosse riaffiorata da una remota sepoltura nella mente e come se la sua creazione mimasse l'atto stesso dello scavo, sì che tema e rema finiscono inevitabilmente per sovrapporsi:

Between my finger and my thumb
The squat pen rests; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground:
My father digging. I look down

Till his straining rump among the flowerbeds
Bends low, comes up twenty years away
Stooping in rhythm through potato drills
Where he was digging.

The coarse boot nestled on the lug, the shaft
Against the inside knee was levered firmly.
He rooted all our tops, buried the bright edge deep
To scatter new potatoes that we picked,
Loving their cool hardness in our hands.

By God, the old man could handle a spade.
Just like his old man.

My grandfather cut more turf in a day
Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, the fell to right away
Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulders, going down and down
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curts cuts of an edge

¹⁴ S. Heaney, *The Government of the Tongue. Selected Prose 1978-1987*, London, Faber & Faber, 1988; trad. it. di Massimo Bacigalupo, *Il governo della lingua. Prose scelte 1978-1987*, Roma, Fazi, 1998, pp. 129-130.

¹⁵ S. Heaney, *Attenzioni* cit., p. 34.

Through living roots awaken in my head.
But I've no spade to follow men like him.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it¹⁶.

Il primo «luogo» in cui siamo chiamati a entrare si colloca su un piano corporale e metaforico insieme. È la micro-dimensione della mano che stringe la penna, tra pollice e indice. In questo campo visivo minuto subentra un elemento decisivo, quanto alla cifra identitaria dell'autore, ovvero il suo stesso strumento: una «tozza penna». Fin qui, l'immagine non è poi così sorprendente. Spetterà alle successive strofe esplicitarne la marca metaforica, ma Heaney non sa, e probabilmente non vuole rinunciare, a introdurre una similitudine apparentemente inspiegabile o fuorviante, creando un vero effetto di straniamento. Ma cosa assimila, intanto, la presenza della penna all'immagine di un luogo? In un intervento su Wordsworth e Yeats, Heaney conia la figura del «poeta aratore»: «la suggestiva etimologia della stessa parola, “verso”, è pertinente in tale contesto. “Verso” viene dal latino *versus*, che può significare il verso di una poesia ma anche l'inversione che il contadino fa con l'aratro quando finisce un solco, arriva al alto estremo del campo e si appresta a girare per tracciarne un altro»¹⁷. La «tozza penna» diventa così lo strumento del tornare indietro, di un'inversione che ha una chiara connotazione ideologica: quella del ritorno all'*omphalos*. *Preoccupations* si apre, infatti, con un'immediata rievocazione di Mossbawn, ed è un miracolo del linguaggio. Il poeta, come in una sorta di mantra, di formula magica, si appresta a ripetere quell'antica, lontana parola «fino a che la sua musica sorda e calante non diventa la musica di qualcuno che pompa dell'acqua da

¹⁶ S. Heaney, *Death of a Naturalist*, London, Faber & Faber, 1966; trad. it di Marco Sonzogni, *Morte di un naturalista*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 6-9: «Tra il mio pollice e l'indice riposa / la tozza penna, comoda come una pistola. // Da sotto la finestra, un suono aspro e netto / quando la vanga affonda nella terra ghiaiosa: / mio padre, che scava. Mi affaccio e guardo // finché la sua groppa tesa nello sforzo tra le aiuole / s'abbassa, si rialza vent'anni addietro / curvandosi ritmicamente tra i solchi di patate / dove stava scavando. // Il rozzo scarpone annidato sulla staffa, il manico / saldo contro l'interno del ginocchio a fare leva. / Sradicava gli alti ciuffi, affondava la lama lucente / per sparpagliare le patate novelle che raccoglievamo / stringendole con piacere fredde e dure tra le mani. // Per Dio, il mio vecchio la sapeva maneggiare, la vanga. / E così il suo. // Mio nonno tagliava più torba in una giornata / di ogni altro nella torbiera di Toner. / Una volta gli portai del latte in una bottiglia / con un tappo di carta abborracciato. Si raddrizzò / per bere, poi si rimise subito al lavoro, / fendenti e affondi netti, gettandosi le zolle / sopra la spalla, andando sempre più giù / dove la torba era migliore. Scavare. // L'odore freddo del terriccio sulle patate, il risucchio e lo schiaffo / della torba impregnata, i tagli netti di una lama / su radici vive mi si ridestano nella mente. / Ma non ho vanga per seguire uomini come loro. // Tra il mio pollice e l'indice riposa / la tozza penna. / Scaverò con questa».

¹⁷ S. Heaney, *La creazione di una musica. Riflessioni su Wordsworth e Yeats*, in *Attenzioni* cit., p. 65.

una pompa fuori dalla nostra porta sul retro. Siamo nella contea di Derry nei primi anni '40»¹⁸. Il procedimento è esattamente lo stesso: la penna, divenuta «pistola», si offre come una forma di difesa dalle aggressioni del presente e va a recuperare una radice identitaria nel passato. Non c'è nostalgia, in questo movimento, come poteva piuttosto accadere a Pasolini: lo spostamento nei luoghi natali avviene *ex abrupto* proprio in virtù del linguaggio, come in una sorta di teletrasporto che sostituisce nell'immediato un'immagine corrente con una della memoria. «Mio padre, che scava. Mi affaccio e guardo // finché la sua groppa tesa nello sforzo tra le aiuole / s'abbassa, si rialza vent'anni addietro». La visuale cede alla visione, e in questo senso il ricordo agisce davvero come un potente vettore. Ma qual è il significato globale di questa rievocazione? Riappropriarsi di una matrice infantile, far agire proustianamente i sensi per richiamare il proprio «tempo perduto» può tristemente rivelarsi operazione fine a se stessa e improduttiva, se non si rinvergono fondamenta adeguate, o inaspettate.

Il padre e il nonno, tra le mani, stringono la vanga. Lo fanno con perizia, e con potenza finanche rassicurante, ma sono pur sempre le immagini di una durezza subita sul piano sociale. Ecco perché Heaney ha bisogno di fare della propria vanga, ovvero la penna, il mezzo di un riscatto possibile, che passa ancora una volta attraverso l'esercizio del linguaggio nella sua massima declinazione, quella della poesia. Questa lingua-pistola è il nuovo strumento di un altro tipo di scavo, che dalla geologia – anche quella familiare – intende compiere «una originaria discesa nella terra, sabbia, ghiaia, acqua», e che facendosi «il centro e l'asse portante dell'immaginazione», può infine mettere a proprie fondamenta «le fondamenta dell'*omphalos* stesso»¹⁹. Così la poesia può riappropriarsi dei nomi, e i nomi tornare a essere, a loro volta, un'indicazione di poetica: «ogni nome era come un atto d'amore con ogni acro»²⁰.

Non c'è praticamente verso nella poesia di Heaney in cui il paesaggio non appaia come il luogo di un'iniziazione, di una prova da superare, di un'inquietudine da risolvere attraverso un'esperienza irrinunciabile. Anche questo ha certamente a che fare con il sostrato mitico, ed epico, delle tradizioni alle quali ha attinto. Così quei luoghi si mostrano alla stregua di qualcosa di immaginario, lungo quella tensione tra visibile e invisibile, conscio e inconscio da cui abbiamo preso le mosse. Ma tutta questa allegoria dello scavo resterebbe una metafora, per quanto convincente, se non si concludesse proprio con un'intenzionalità programmatica, a riprova di un livello di consapevolezza insolito per un esordio. È questa volontà di programma, quel *will* finale ad aprire piuttosto il territorio di Heaney a una dimensione velatamente utopica, di possibile affrancamento dalle costrizioni della storia, per cui la poesia d'apertura di quel pri-

¹⁸ Ivi, p. 5.

¹⁹ Ivi, p. 10.

²⁰ *Ibidem*.

mo libro, e quindi dell'intero *corpus*, ci immette in una dialettica tra scrittura e referente che passa attraverso i vari gradi individuati da Westphal. Si trascorre dal primo livello di «consenso omotopico», dove la distanza tra poesia e realtà appare contenuta, attraverso l'«interferenza eterotopica», dove la connessione reale/finzione tende a farsi sempre più precaria, fino al vero e proprio «excur-sus utopico»²¹, che qui si delinea come la dimensione del riscatto, sociale e politico, identitario e culturale. Come funzioni di passaggio tra una dimensione e l'altra, l'accostamento improprio (penna-pistola) e la memoria intervengono con efficacia straniante, mescolando i piani percettivi. Il paesaggio delle torbiere, così tipico della poesia di Heaney, diventa per questa via l'immagine di un'identità sospesa o interrotta, che non è mai giunta al proprio compimento storico e al proprio superamento. La strada della nostalgia, allora, è perfettamente estranea a questo poeta.

Tali oscillazioni referenziali ritornano, in grado e intensità diversi, anche nella poesia di Stéfán e di Bacchini. La prima raccolta di Stéfán appare successivamente a *Death of a Naturalist*, nel 1967, e si intitola *Cyprès*. Il lettore italiano dovrà però attendere alcuni anni per imbattersi in questo autore. Le prime traduzioni risalgono al 1972, con brevi selezioni ospitate nell'*Almanacco dello Specchio* e nell'«Approdo letterario», per interessamento di Sergio Solmi, che nel 1978 congeda una prima, rappresentativa antologia dai primi tre libri: a *Cyprès* seguono infatti *Libères*, nel 1970, e *Idylles suivies de Cippes*, nel 1973. Nella sua introduzione il poeta-critico assimila la scrittura di Stéfán a una poetica dell'istante, che per una certa fenomenologia del paesaggio sembrerebbe rinvenire un possibile analogo, di qua dalle Alpi, in Sandro Penna: «È in fondo un alessandrino, che si difende con un rigore epigrammatico, riducendosi ad “abitare l'istante” in un mondo in convulsa, tragica, lunga trasformazione»²². Ma al contrario di Penna, nei cui versi, pur trasognanti, è tuttavia possibile riconoscere qualcosa di un'Italia urbana o da contrada in un clima ancora novecentesco, agisce in Stéfán una referenzialità del tutto astorica, dove a dominare sono le pure immagini della *physis* sottratte al loro divenire. Si consideri un testo come *Nuages*:

Comme navires voguent des nuages
dorés somptueux totu vibrants
de lumière et de calme
sur le clair océan sans bords
s'en allant dans l'éternité
quand lentes les funées
sur la ville s'élèvent
quand strident l'oiseau

²¹ Le categorie sono riprese da B. Westphal, *La Géocritique* cit., pp. 141-155.

²² Sergio Solmi, *Introduzione*, in Jude Stéfán, *Poesie*, trad. di Perla Cacciaguerra e Sergio Solmi, Milano, Guanda, 1978, p. VIII. Le raccolte originali erano tutte apparse presso Gallimard.

passe comme la flèche
 et que d'autres nuages
 splendides altiers et sûrs
 ne rejoignent nul pays²³.

Non c'è elemento o immagine, in questo testo, che sia riconducibile a una referenzialità certa, come se si trattasse di un processo ekphrastico derivato direttamente dal titolo: la descrizione delle nuvole, la cui sostanza eterea permea l'intera struttura della poesia e ne condiziona lo svolgimento, la catena falsamente mimetica. L'evidente aura baudelairiana confina l'energia della poesia nei termini di un dialogo con la tradizione, sì che l'osservazione del cielo risulta fortemente ipotecnata da un atteggiamento *in visu* piuttosto che far pensare a un'esperienza diretta. La suggestione deriva dall'aver circoscritto nella dimensione sospesa dell'istante un processo percettivo dominato dal continuo scambio tra l'alto e il basso, a cominciare dalla similitudine iniziale delle nuvole assimilate a navi che «vogano» nell'oceano del cielo, senza però ottunderne la luminosità. La strada qui non conduce a un rapporto metaforico che possa in qualche modo aprirsi a un'allegoria, come in Heaney, ma si chiude piuttosto in un recinto simbolico che solo la tradizione aiuta a decrittare. L'immagine della nave, infatti, specie quando viene declinata come presenza umana in mare aperto, lontana dall'approdo sicuro di un porto, è da sempre simbolo di un'inquietudine individuale che non tarda a rispecchiarsi in un più ampio contesto collettivo. Questa altalea di valori è ben rappresentata tra Dante e Petrarca, e non senza alcuni sostanziali rovesciamenti di senso, anche in Baudelaire, per restare in territori prossimi alla scrittura di Stéfan. Nonostante la diversità dei ricorsi e delle soluzioni, è proprio la tradizione, qui, ovvero il *visu*, a rendere ancora attivo il simbolo al di qua della sua presunta astrattezza e opacità.

L'istante di questa esperienza, già così moderno e destinato a sprofondare in una *durée* che si apre all'eternità, contiene in sé il presagio, ma solo il presagio, di un divenire oscuro, che non consente l'approdo ad alcun porto, ad alcuna meta. Le nuvole «splendide, altere e sicure», non riusciranno a raggiungere «alcun paese». La loro sicurezza diventa antifrastica, si attesta, piuttosto che come superbia, come una forma di ottusità di fronte al destino incombente. L'uccello-freccia segue autonomamente per la sua via e sembra non poterne indicare alcuna. In questa estrema stilizzazione del paesaggio il divario tra realtà e finzione si esaspera fino a coincidere con quello che si potrebbe definire un 'excursus distopico', ma senza il tono tragico e allarmato di un'utopia negata. Ciò che colpisce è la calma, il tono da registrazione degli eventi, l'olimpica presa di distan-

²³ «Come navi vogano le nuvole / dorate sontuose vibrando tutte / di calma e chiarezza / sul luminoso oceano senza sponde / andandosene nell'eternità / quando lentamente i fiumi / si alzano sulla città / quando stridendo l'uccello / passa come la freccia / e altre nuvole / splendide altere e sicure / non raggiungono alcun paese», *ivi*, pp. 10-11.

za dal divenire storico in quella che Solmi ha giustamente definito «una luminosa eternità d'istante»²⁴. Il successivo *Amitiés*, da questo punto di vista, è ancora più esplicito:

Tu peux aimer chênes au bord de l'eau
l'appareillage de vaisseaux de haut bord
une amazone avec son lévrier ou bien
tu peux aimer loin des humains la
campagne anglaise solitairement
où méditer en été de fleurs ébloui
comme tu peux aimer le saut du cheval
la paix d'un moulin ou si tu préfères
légendes du passé songe hautbois
ou sous-bois paysages barbares visages
de reines enfin le soufflé d'éternité
qui sur les frondaisons des arbres passe
et l'ivresse du silence comme moi²⁵.

Già il titolo è sintomatico della volontà di recupero simbolico di un rapporto che il presente ha messo duramente alla prova. «*I will dig*», aveva scritto Heaney, e anche in Stéfán il paesaggio si presenta come un'esperienza spuria, condizionata a sua volta da un'esperienza estetica, attraverso cui si vuole esprimere una riappropriazione (come in *Digging*) o un disagio. Più che mai, per l'uomo della crisi, i cui emblemi sono riconoscibili in Stéfán, la natura è divenuta una dimensione non più consustanziale, ma un insieme di segni che devono essere interpretati. Il mondo della *physis*, così ridotto a una serie di simboli primari, è ormai oggetto di una riconquista estetica, che lo rende sulla pagina paesaggio o «luogo», e mai «ambiente»: esso è pur sempre un'invenzione, o come aveva ammesso lo stesso Heaney, «un paesaggio della mente»²⁶. Nella poetica dell'istante di Stéfán la ricerca di una reciprocità ancora possibile con la natura si rende attraverso la condizione precipua di tanta poesia moderna: quella della solitudine e del silenzio, in aperto contrasto con il rumore, anche metaforico, della postmodernità. E in questa dimensione dell'istante silenzioso, che per Stéfán diviene addirittura una forma di «ebbrezza», agisce quella che Westphal chiama la «semantica dei tempuscoli»: l'istante, come porzione di tempo omogenea e indivisibile, si apre a «un in-

²⁴ S. Solmi, *Introduzione* cit., p. VII.

²⁵ J. Stéfán, *Poesie* cit., pp. 12-13: «Puoi amare querce al limite dell'acqua / navi d'alto bordo che salpano / un'amazzone con il suo levriero oppure / puoi amare lontano da esseri umani / la campagna inglese in solitudine / o meditare d'estate abbagliato di fiori / come puoi amare il salto del cavallo / la pace del mulino o se preferisci leggende / del passato sogna suoni di corno nei boschi / o sottoboschi paesaggi barbari volti / di regine infine l'alito dell'eternità / che passa su alberi e fronde / e come me l'ebbrezza del silenzio».

²⁶ S. Heaney, *Attenzioni* cit., p. 10.

sieme minimo dotato di senso»²⁷. È quanto accade più visibilmente in Bacchini.

In questi poeti la descrizione dei luoghi, e ogni elemento testuale che possa dirigersi verso l'identificazione di un luogo, non riproducono dunque un referente. Ne risulta che il paesaggio postmoderno si attesta come una topografia immaginaria, ma non estranea. Nessuno di loro si misura con uno spazio sconosciuto e neppure la «campagna inglese» di Stéfan può essere considerata tale: il processo poetico ha inventato e reinventato lo sguardo, o gli altri sensi, di chi è venuto prima. Lo stesso Heaney non ha mai rinunciato a declinare la sua genealogia anglo-irlandese. Ciò che la poesia, anche nella crisi, ha continuato a produrre, è stata la metamorfosi di un fenomeno non verbale in un fenomeno che si iscrive in un discorso, ed è fatto di puro linguaggio; un linguaggio dove sono stati infusi idee, valori e modelli. Come Leopardi, la cui traccia intertestuale si rende palese in questa poesia di Bacchini, da *Distanze fioriture*:

Il canto polluzione d'un uccello sconosciuto
da un cielo d'acque e di rami
allora mi coricai nell'erba dell'inverno
con un aroma di terra di morti e sentivo primavera.

E tutto ionizzato, ozono con tutte le nascite
e le mie morti addosso e toccando il terriccio
nero umido in attesa
sentii l'intimità
tiepida del pianeta e quanti inverni intanto
primavere estati e contemporanei autunni
io, solo, e la dolente matrice²⁸.

Siamo di fronte a una possibile riscrittura sui temi dell'infinito. Il processo di spazializzazione sconfinava nel cosmico, e questo, a sua volta, non può che contenere il rinvio anche alle coordinate temporali, alla «contemporanea» convivenza delle stagioni, trascorse e presenti, e di fronte alle quali il soggetto, sempre in solitudine, può finalmente accettare il confronto con «la dolente matrice». Che si tratti, ancora una volta, del tempo, o della Natura leopardianamente intesa, o di un luogo natale, primario, di un archetipo di provenienza, resta che il marchio di fabbrica del soggetto si attesta come qualcosa di «dolente», e che questo dolore coinvolge l'intero «pianeta», ontologicamente disposto verso la compresenza mitica di nascita e morte, in una visione non più lineare ma ciclica. Una linea Leopardi-Eliot, ma solo per quanto concerne il recupero del mito in funzione critica, agisce neppure troppo sotterraneamente nell'ultimo trentennio del-

²⁷ B. Westphal, *La Géocritique* cit., p. 28.

²⁸ In Pier Luigi Bacchini, *Distanze fioriture*, Parma, La Pilotta, 1981; quindi in Id., *Poesie 1954-2013*, a cura di Alberto Bertoni, bibliografia a cura di Camillo Bacchini, Milano, Mondadori, 2013, pp. 7-8.

la poesia di Bacchini, così che negli autori qui considerati la metafora, il simbolo e infine il mito - così riplasmato attraverso un luogo naturale, minimo, che si apre però all'universale - ci aiutano a comprendere come il paesaggio sia divenuto un elemento pervasivo nelle poetiche postmoderne, non solo di marca letteraria, ponendosi come un vero e proprio «onnipaesaggio»²⁹ al centro di una complessa intelaiatura semiotica, alla cui problematicità continua a contribuire.

²⁹ La definizione è di M. Jacob, *Il paesaggio* cit., pp. 7 ss.

IL DISASTRO PROSSIMO VENTURO.
DISTOPIA, APOCALISSE, FANTASCIENZA:
TRA SARAMAGO E BALLARD PASSANDO PER CORMAC MCCARTHY

Giuseppe Panella

Quando i sette tuoni ebbero fatto udire le loro voci,
stavo per scrivere; ma udii una voce dal cielo che diceva:
«Tieni segreto ciò che hanno detto i sette tuoni! Non scriverlo».
Apocalisse di Giovanni, 10

1. *Premessa*. Distopia, apocalisse e catastrofe ecologica

È indubbio che quella che si è ormai convenuto chiamare narrativa post-apocalittica (specialmente, ma non solo, in ambito fantascientifico) e la letteratura ambientale (*writing-nature*) e, su un altro piano, la dimensione ecocritica (*ecocriticism*), presentano delle convergenze di fatto e non solo formali con una tendenza rilevante della cultura novecentesca quale la letteratura di carattere distopico. Tutte e tre, queste, espressioni della paura di una possibile catastrofe prossima ventura e delle sue conseguenze drammatiche ed esiziali per l'avvenire della razza umana e delle sue forme di civilizzazione. Certo, pur essendo tutte rappresentazioni della zona del disastro che il mondo contemporaneo sta ormai diventando a vista d'occhio e la cui corsa verso la catastrofe ecologica sembra, nonostante i molti sforzi messi in atto da chi vorrebbe impedirla, del tutto inarrestabile, esistono alcune differenze sostanziali tra la letteratura distopica classica e tradizionalmente intesa, la rappresentazione post-apocalittica del mondo superstita a quella catastrofe già avvenuta e la critica a livello letterario delle condizioni in cui il pianeta attualmente si trova¹.

¹ Su questi temi in una prospettiva più legata alla letteratura di anticipazione mi permetto di rimandare alla mia voce *Apocalisse / Catastrofi* presente in *Guida alla letteratura di fantascienza*, a cura di Carlo Bordini, Bologna, Odoya, 2013, pp. 75-92 e al mio *Immagini del disastro futuro*, in «Il Grande Vetro», XXVII, 216, 2013, p. 19.

Se la consapevolezza delle conseguenze di una radicale distruzione degli equilibri naturali presenti nel pianeta è sicuramente più recente², la messa in crisi del concetto di progresso e delle sue «magnifiche sorti e progressive» affonda le sue radici nella critica al progetto utopico che ha ispirato gran parte delle prospettive di modificazione della società e dell'uomo che è stata egemone nella cultura occidentale dell'Ottocento. Dalla fine del primato dell'utopia come espressione delle speranze umane di perfettibilità e di trasformazione delle condizioni di vita del genere umano al suo rovesciamento in un'ottica uguale e contraria, il passo è stato breve nel prosieguo del Novecento.

Come il termine stesso indica, infatti, la distopia non è soltanto la negazione dell'utopia intesa come il 'luogo che non c'è' e che non potrà mai esserci in nessun luogo (*nulle part*) della Terra, quanto la descrizione di qualcosa che effettivamente potrebbe esserci (se purtroppo non c'è già). Stefano Manferlotti, in un suo saggio pionieristico del 1984, preferisce chiamarla anti-utopia³ ma il termine *dis-topia* ha ormai cannibalizzato quello di utopia negativa al punto da sostituirlo pressoché definitivamente. In estrema sintesi: l'utopia come luogo in cui tutto appare ordinato e apprezzabile come prospettiva per il futuro dell'uomo si può rovesciare con facilità spesso irrisoria nel suo opposto. Utopia e distopia si attraggono, dunque, con insistenza, e dal vagheggiamento dell'una si può transitare, senza che la prospettiva storica muti eccessivamente, nella realizzazione dell'altra (è il caso dei romanzi più famosi di Aldous Huxley e di George Orwell). La distopia, in sostanza, è un futuro che non ha realizzato l'utopia che gli si chiedeva di essere e di diventare.

Nella sua analisi del processo di passaggio dalle utopie alle distopie, Manferlotti è abbastanza esplicito. Le tradizionali utopie in cui si otteneva il raggiungimento di un elevato livello di perfezione grazie alla messa in opera di accorte forme di armonia istituzionale vengono sostituite da situazioni in cui, pur permanendo la forza del prepotere statale come strumento di dominio, il suo risultato non è la felicità umana ma la sua assoluta e sconsolata sconfitta. Se nell'utopia predominava il principio della migliore realizzazione delle facoltà degli uomini e il successo della loro emancipazione, nelle distopie viene descritto l'esatto opposto:

² Su questo versante dell'*ecocriticism* in ambito generale e poi successivamente applicato alla letteratura italiana da Calvino a Pasolini e Zanzotto, cfr. i saggi aurorali di Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006 e il precedente *Filosofie dell'ambiente. Etica, natura, società*, Roma, Carocci, 2004. Un contributo d'insieme di notevole importanza sull'argomento è costituito da *Material Ecocriticism*, edited by Serenella Iovino and Serpil Oppermann, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2014. Un punto di riferimento essenziale su questo livello della ricerca tra letteratura ed ecologia rimane sempre *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, edited by Cheryl Glotfelty and Harold Fromm, Athens and London, University of Georgia, 1996. Di notevole importanza è anche il saggio di Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge (Massachusetts) and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2001.

³ Cfr. Stefano Manferlotti, *Anti-utopia. Huxley Orwell Burgess*, Palermo, Sellerio, 1984.

Sia i racconti utopici che le distopie innestano il percorso e le vicende dei personaggi in una *struttura statale a carattere totalizzante*, che si qualifica cioè come organizzazione e controllo di qualsiasi aspetto della vita pubblica e privata, attuato secondo la prassi di un condizionamento più o meno volontario. Ecco quindi che l'ipotesi della descrizione di un universo armonico, già ascritto a carattere fondamentale dell'utopia, non regge, sia perché il carattere del presunto mondo perfetto, abitato nel migliore dei casi da *zombies* sorridenti, ne fissa la natura maligna e lo stravolge *ipso facto* nel suo opposto (distopia), sia perché a loro volta le narrazioni distopiche inglobano dentro di sé il mondo utopico per irriderlo e minare le basi stesse su cui poggia: in *Brave New World*, per esempio, o in *1985*⁴, i personaggi 'eversivi' si ribellano all'ordine costituito proprio perché troppo 'felice'; altrove essi mostrano un mondo in cui è attiva un'armonia allucinata (l'universo di *Nineteen Eighty-Four* è a suo modo armonico, ha la cupa perfezione simmetrica di un demone di pietra) o, come avviene in *A Clockwork Orange*, una disarmonia prestabilita. In altri termini, l'anti-utopia fagocita l'utopia nella fisicità del *narratum* prima ancora di opporsi ad essa sul piano delle idee, attirandola nella descrizione del presente deformato e annullandone le premesse teoriche di pari passo con il destino dei personaggi⁵.

Nelle distopie, dunque, sono comprese le utopie o, meglio, il destino delle utopie è quello di diventare quasi inarrestabilmente il proprio rovesciamento come la negazione di ciò che il sogno voleva mostrare realizzato. Per questo motivo, la distopia rappresenta il mistero rivelato dell'utopia, la sua faccia segreta, la sua nemesi tragica, *the Dark Side of the Moon*. Come ha scritto Joachim Fest a proposito delle anti-utopie letterarie di fine Ottocento e di inizio Novecento:

[...] nel 1872, appare *Erewhon* di Samuel Butler, il cui titolo è un anagramma della parola "nowhere / utopia". La forza di quest'opera, che ancora una volta si riallaccia al genere dei viaggi di esplorazione, sta nella trovata di dipingere Erewhon come un paese in cui i principi della società borghese sono capovolti nel loro esatto contrario: i delinquenti vengono curati come malati, i veri malati sono invece banditi o ammazzati. Gli esseri non nati vengono abortiti a libera discrezione, le chiese sono gestite come banche, le macchine messe fuori eserci-

⁴ *1985* è un romanzo di Anthony Burgess che continua e integra parodisticamente la celebre anti-utopia di George Orwell (ne esiste una trad. it. di M. Gallone per Editoriale Nuova di Milano pubblicata nel 1979).

⁵ S. Manferlotti, *Anti-utopia. Huxley Orwell Burgess* cit., pp. 39-40. Su questo tema, tra i molti volumi ad esso dedicati, cfr. il volume a cura di Peter E. Richter, *Utopia/Dystopia?*, Cambridge (Mass.), Schenkman Publishing Company, 1975; Roberto Bertinetti, Angelo Deidda, Mario Domenichelli, *L'infondazione di Babele: l'antiutopia*, Milano, FrancoAngeli, 1983; *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, edited by Raffaella Baccolini, Tom Moylan, New York, Routledge, 2003; *Imagining the Future: Utopia and Dystopia*, edited by Andrew Milner, Matthew Ryan and Robert Savage, Melbourne, Arena Publishing, 2006 e, infine, il volume di sintesi ad opera di Howard P. Segal, *Utopias: A Brief History from Ancient Writings to Virtual Communities*, Malden, Massachussets, Wiley-Blackwell, 2012.

zio in quanto strumenti di soggiogamento e l'istruzione pubblica culmina esemplarmente nell'istituzione di "università della sragione". Solo pochi anni dopo Herbert George Wells pubblicò *La macchina del tempo*, la prima raffigurazione, attuata con estrema logica, di un futuro che è semplicemente un prolungamento delle possibilità già esistenti e risulta ancor più spaventoso del passato e del presente. Per cui l'orrore, adesso, non è più attenuato da nessuna deformazione satirica. *Noi* (1920) di Zamjatin, *La macchina si ferma* (1928) di E. M. Forster, *Il mondo nuovo* (1932) di Aldous Huxley fino a *1984* (1949) di George Orwell sono tra le opere più famose del frequentatissimo genere dell'utopia nera⁶.

Fest è piuttosto impreciso soprattutto nella sua descrizione delle vicende narrate in *Erewhon* ma coglie alcuni punti fondamentali del problema, primo fra tutti il carattere non più satirico dell'anti-utopia. Il 'mondo alla rovescia' presente nei capolavori del Novecento che la illustrano non fa più ridere o sorridere – è agghiacciante come un incubo tra i più spaventosi. È per questo motivo che il legame con la speranza utopica viene radicalmente reciso e che l'anti-utopia finisce con il non avere nulla a che fare con le sue origini.

Tutti i grandi romanzi distopici della prima metà del Novecento tendono a mettere in scena l'utopia come qualcosa di compiutamente realizzato e di compiutamente catastrofico. Il ritorno della dimensione distopica letta e temuta sotto forma di assoluta invasività da parte dei *social network* (ne è testimonianza il romanzo *Il cerchio* di Dave Eggers del 2013⁷) costituisce un possibile e forte rilancio di una tradizione che sembrava ormai tramontata dopo gli eventi politicamente più rilevanti di fine secolo e di inizio millennio. Sarà opportuno, quindi, chiarire come esista una continuità fondamentale tra le diverse forme della letteratura distopica (come sono state ricostruite, sia pure molto brevemente, in precedenza) e il filone della letteratura di anticipazione post-apocalittica (come dimensione narrativa che descrive ciò che potrebbe accadere dopo grandi catastrofi di tipo ecologico o in conseguenza di una guerra atomica totale).

In realtà, l'aspetto più propriamente distopico della narrazione del futuro prossimo venturo ingloba quasi sempre al suo interno la dimensione apocalittica e rende quest'ultima, di conseguenza, un suo sottogenere in cui aspetti della distopia letteraria propriamente detta compaiono esplicitamente connotati in senso catastrofistico, disumanizzato ed emotivamente spietato. A loro volta, la narrazione di catastrofi di tipo ambientale a livello generale costituisce una fondamentale continuazione e integrazione della prospettiva inaugurata dalla fantascienza ambientale. Sarà questa, infatti, la novità contenuta nelle correnti letterarie della seconda metà del Novecento che troverà nell'opera di James G. Ballard più legata alla dimensione catastrofistica o nel *cyberpunk* di William Gibson, di

⁶ Joachim Fest, *Il sogno distrutto. La fine dell'età delle utopie*, trad. it. di Maria Visintainer, Milano, Garzanti, 1992, pp. 30-31.

⁷ Dave Eggers, *Il cerchio*, trad. it. di Vincenzo Mantovani, Milano, Mondadori, 2014.

Bruce Sterling (e degli altri autori dell'antologia *Mirrorshades* del 1986⁸) gli antesignani della sua attuale evoluzione narrativa che trova in uno scenario devastato e in continua mutazione la sua prospettiva futura.

Apocalisse, Armageddon, disastro irreversibile sono i termini che ritornano continuamente in quella che si è convenuto definire letteratura post-apocalittica, riecheggiando temi un tempo cari un tempo alla vicenda politica mondiale legata allo scontro tra le due superpotenze USA e URSS all'epoca uniche detentrici di un potenziale atomico in grado di distruggere più volte il pianeta⁹. La prospettiva della guerra nucleare evocava negli scrittori più socialmente e politicamente avvertiti l'incubo e la possibile vicinanza della distruzione del pianeta e la necessità da parte degli eventuali sopravvissuti di riorganizzare sulla Terra forme simili se non necessariamente migliori di quelle precedenti.

La letteratura di anticipazione, di conseguenza, ha cercato di descrivere, spesso minuziosamente, ciò che sarebbe accaduto all'alba della fine del mondo o spesso anche dopo, soffermandosi a frugare tra le macerie del paesaggio post-atomico immediatamente successivo o tra i resti dell'umanità dolente e inferocita, stravolta e devastata che ne era il frutto diretto e determinato. Tutti i grandi autori di fantascienza ci hanno provato fornendo affascinanti quanto pessimistiche e durature visioni di un Altroquando che assomigliava terribilmente alla realtà del presente. In quegli anni, gli scrittori di *science-fiction* accentuavano il senso della catastrofe imminente sulla Terra. Allo stesso modo, il timore della grande invasione proveniente dall'Est o del 'pericolo giallo' popolava, allo stesso modo del timore della contaminazione razziale ad opera dei *negroes*, i sogni diurni dei WASP americani¹⁰. Alla svolta del millennio, tuttavia, le inquietudini che attraversano la letteratura post-apocalittica sono divenuti altri, anche se altrettanto impressionanti.

Certamente il timore di una catastrofe ecologica dovuta a un'epidemia di provenienza misteriosa è rimasta inalterata e continua a popolare le pagine migliori di scrittori anche non esclusivamente legati al genere e a ispirare la loro immagine produttiva. Ne sono esempi illuminanti *Ensaio sobre a Cegueira*, 1995, del Premio

⁸ Cfr. *Mirrorshades: l'antologia della fantascienza cyberpunk*, a cura di Bruce Sterling, trad. it. di Antonio Caronia e Daniele Brolli, Milano, Bompiani, 1994.

⁹ Su questo tema, cfr. almeno Heather Urbanski, *Plagues, Apocalypses and Bug-Eyed Monsters: How Speculative Fiction Shows Us Our Nightmares*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2007 e Peter Y. Paik, *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010. Di maggiore attualità è il volume a cura di Fatima Vieira, *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge, Scholars Publishing, 2013.

¹⁰ Su questo argomento, centrale nella letteratura post-apocalittica, cfr. Patrick B. Sharp, *Savage Perils: Racial Frontiers and Nuclear Apocalypse in American Culture*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 2007; Paul Williams, *Race, Ethnicity and Nuclear War: Representations of Weapons and Post-Apocalyptic Worlds*, Liverpool, Liverpool University Press, 2011; David Seed, *Future Wars: The Anticipations and the Fears*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012 e dello stesso autore il più recente *Under the Shadow: The Atomic Bomb and Cold War Narratives*, Kent, Ohio, Kent State University Press, 2013.

Nobel José Saramago che racconta di un'epidemia di cecità che devasta una grande città mai nominata dell'Occidente¹¹ e il capolavoro di Cormac McCarthy, *The Road*, 2006, vincitore del Premio Pulitzer per l'anno successivo e autore della più bella distopia postapocalittica del secondo Novecento¹² (come si vedrà più analiticamente in seguito). Anche Margaret Atwood nel suo *Oryx and Crake* del 2003¹³ racconta di come la Terra, devastata da un cataclisma dovuto all'inquinamento e al riscaldamento globale, risulti popolata da misteriosi animali mutanti. La scrittrice canadese che già nel 1985 aveva dato un notevole contributo alla letteratura distopica con *The Handmaid's Tale*¹⁴, storia di un mondo governato da una teocrazia totalitaria presieduta da un'oligarchia tirannica in cui le donne sono asservite a principi di pura riproduttività imposta dal Potere, ha configurato nella sua *MaddAddam Trilogy* (oltre al già citato primo volume del 2003, sono usciti *The Year of the Flood* nel 2009 e *MaddAddam*, 2013) un paesaggio terrestre devastato dalla catastrofe biologica che ha distrutto i fondamenti del vivere associato.

Anche nella sua dimensione più propriamente fantapolitica e quindi maggiormente legata ai generi paraletterari, la prospettiva appare profondamente mutata. La caduta del muro di Berlino nel 1989 e la fine dell'esperienza del 'socialismo reale' hanno reso inattuale la prospettiva vigente negli anni della Guerra Fredda dello scontro armato tra blocchi ideologicamente e militarmente contrapposti e la fine del mondo nell'olocausto di un conflitto nucleare. Il crollo delle Torri Gemelle avvenuta l'11 settembre 2001 a Manhattan e gli attentati ad essi collegati ha cambiato radicalmente la prospettiva non solo geopolitica del pianeta ma anche le prospettive della narrativa di genere. Ne è un esempio significativo la *Spook Trilogy* di uno dei padri della narrativa *cyberpunk*, William Gibson: nei tre volumi che la compongono (*Pattern Recognition*, 2003; *Spook Country*, 2007; *Zero History*, 2010¹⁵), visto che, dopo l'11 settembre, l'America non è ormai più al centro della vita economica e industriale del mondo intero, il tema della globalizzazione e dello spionaggio industriale viene letto in chiave di fantapolitica. Vi si ritrova, inoltre, la sensazione di un controllo da parte di osservatori occulti e di una ossessione per la sicurezza nazionale che modifica i rapporti personali e intimi (il secondo volume della trilogia si intitola *Paese Fantasma* (*spook*) proprio per l'onnipresenza di queste forme di controllo).

¹¹ José Saramago, *Cecità*, trad. it. di Rita Desti, Torino, Einaudi, 1998².

¹² Cormac McCarthy, *La strada*, trad. it. di Martina Testa, Torino, Einaudi, 2007.

¹³ Questo romanzo, tradotto in Italia come *L'ultimo degli uomini* (trad. it. di Raffaella Belletti, Milano, Ponte alle Grazie, 2003) è il primo volume della *MaddAddam Trilogy*. Gli altri due sono *L'anno del Diluvio* (trad. it. di Guido Calza, Milano, Ponte alle Grazie, 2010) e *L'altro inizio* (trad. it. di Francesco Bruno, Milano, Ponte alle Grazie, 2014).

¹⁴ Margaret Atwood, *Il racconto dell'ancella*, trad. it. di Camillo Pennati, Milano, Mondadori, 1988.

¹⁵ I tre volumi che compongono la cosiddetta *Spook Trilogy* sono *L'accademia dei sogni*, trad. it. di Daniele Brolli, Milano, Mondadori, 2004; *Guerreros*, trad. it. di Daniele Brolli, Milano, Mondadori, 2008 e *Zero History*, trad. it. di Daniele Brolli, Roma, Fanucci, 2012.

Ma non è solo nel mondo anglosassone che si può incontrare la paura dell'Apocalisse una volta girato l'angolo della strada del secolo. In ambito italiano, basterà citare la lunga serie dei romanzi postapocalittici di Alan D. Altieri (*alias* Sergio Altieri) per rendersene conto. L'ultimo di essi, *Juggernaut. Terminal War. La guerra conclusiva è cominciata*¹⁶, ne è la possibile dimostrazione narrativa, anche se analoghe situazioni sono presenti in tutti i suoi romanzi di carattere distopico ambientati in un mondo in disfacimento. Al di là del genere letterario, tuttavia, le catastrofi ecologiche e la dimensione neoluddista del possibile futuro prossimo venturo attraversano – come si è già detto – anche alcuni lucidi e letterariamente straordinari precorritenti del destino del mondo a noi più vicino.

2. La cecità come metafora dell'umano

L'*incipit* di *Cecità* è folgorante. In una città dell'Occidente di cui non si dirà mai il nome tanto è ininfluenza, ad un incrocio stradale:

Il disco giallo si illuminò. Due delle automobili in testa accelerarono prima che apparisse il rosso. [...] Finalmente si accese il verde, le macchine partirono bruscamente, ma si notò subito che non erano partite tutte quante. La prima della fila di mezzo è ferma, dev'esserci un problema meccanico, l'acceleratore rotto, la leva del cambio che si è bloccata, o un'avaria nell'impianto idraulico, blocco dei freni, interruzione del circuito elettrico, a meno che non le sia semplicemente finita la benzina, non sarebbe la prima volta. Il nuovo raggruppamento di pedoni che si sta formando sui marciapiedi vede il conducente dell'automobile immobilizzata sbracciarsi dietro il parabrezza, mentre le macchine appresso a lui suonano il clacson freneticamente. Alcuni conducenti sono già balzati fuori, disposti a spingere l'automobile in panne fin là dove non blocchi il traffico, picchiano furiosamente sui finestrini chiusi, l'uomo che sta dentro volta la testa verso di loro, da un lato, dall'altro, si vede che urla qualche cosa, dai movimenti della bocca si capisce che ripete una parola, non una, due, infatti è così, come si viene a sapere quando qualcuno, finalmente, riesce ad aprire uno sportello, Sono cieco¹⁷.

Un automobilista in attesa che appaia il verde ad un attraversamento pedonale diventa cieco tutto d'un tratto. L'uomo che si dirà disponibile a riaccompagnare a casa l'autista diventato cieco ma che lo farà soltanto per potergli ru-

¹⁶ Milano, TEA, 2013. Un esempio di letteratura post-apocalittica esasperata e spesso troppo insistita presente nella produzione di Altieri è costituita dalla cosiddetta *Pentalogia di Los Angeles: Città oscura*, Milano, Dall'Oglio, 1981; *Città di ombre*, Milano, Dall'Oglio, 1990; *Ultima luce*, Corbaccio, 1995; *Kondor*, Milano, Corbaccio, 1997 (manca il terzo volume che non è stato ancora scritto).

¹⁷ J. Saramago, *Cecità* cit., pp. 3-4.

bare la macchina parcheggiata nel vicolo dietro casa diventerà cieco a sua volta e così pure il medico che gli presterà i primi soccorsi e il tassista che accompagnerà il primo cieco e sua moglie dall'oculista perderanno la vista. Una ragazza di non grande virtù sofferente di congiuntivite e costretta a portare per precauzione degli occhiali scuri la perderà in circostanze assai più peculiari (anche se insieme al suo amante di una notte).

La cecità si manifesta con caratteri di lattescenza, di un bianco che non ha nulla a che vedere con la tradizionale immissione nel buio che sembrerebbe, invece, contraddistinguere la tradizionale mancanza della vista. Ma il Bianco – lo si sa bene a partire dall'Orrore baluginante e purissimo che chiude il romanzo di Edgar Allan Poe dedicato alla storia dei viaggi e delle avventure di Arthur Gordon Pym – può essere ben più allucinante e devastante dell'emergenza della Nerezza. Il biancore della cecità dei personaggi del romanzo di Saramago altro non è che la mancanza di visibilità data dalla nebbia in cui ci si muove *credendo di vedere e illudendosi di farlo*. La cecità 'vera' è altra cosa (è forte qui l'eco di un celebre racconto del 1963, *L'oscurità* di André Carneiro, uno dei maestri della letteratura brasiliana di anticipazione).

In poco tempo, quindi, l'epidemia di cecità avanza e diventa un problema di sicurezza nazionale. Il Ministero della Salute decide che bisogna isolare in un locale scelto tra quelli disponibili immediatamente (in questo caso, un manicomio vuoto e sfitto) tutte le vittime della malattia. I ciechi conosciuti e segnalati da loro stessi (come nel caso del medico) o dalla voce pubblica vengono prelevati dalle loro case e chiusi negli stanzoni che compongono il vecchio manicomio requisito. Alle persone diventate cieche si aggrega, data la sua volontà di seguire il marito, anche la moglie dell'oculista che rimarrà inspiegabilmente vedente per tutta la durata della narrazione.

La vita nella camerata (la sola abitata in un primo tempo) si rivela difficile già fin dall'inizio ma risulterà drammatica e inumana nel momento in cui l'allargarsi a macchia d'olio dell'epidemia riempie a dismisura le sale degli ex-padiglioni del nosocomio. La gestione pratica della vita quotidiana degli internati, affidata com'è a militari terrorizzati e incapaci di gestirne le necessità concrete, si rivela oltremodo complessa e si basa quasi unicamente sulla consegna di razioni di cibo ad orari prestabiliti che i soldati abbandonano davanti alla porta del ricovero dei ciechi. Poi, con il passare del tempo e l'allargarsi del contagio, anche l'erogazione dei viveri si dirada e poi cessa del tutto. All'interno della massa dei detenuti si impone e spadroneggia un gruppo violento e avido di non-vedenti che, tramite il possesso e l'utilizzazione di un'arma da fuoco, si impadronisce dei viveri rimasti e li concede agli altri detenuti soltanto in cambio dei loro beni superstiti e della fruizione violenta, sadica delle donne presenti nelle camerate. All'inizio, il disegno dei ciechi prepotenti si rivela vincente ed essi si concedono tutto quello che vogliono. Ma un gruppo di donne organizzate e inquadrato dalla moglie del medico (l'unica persona vedente del campo di internamento) si vendica senza scrupoli e con durezza dei soprusi subiti.

Nonostante la maggioranza dei ciechi abbia riportata una netta vittoria sulla minoranza dei non vedenti malvagi, la situazione relativa al cibo peggiora sempre di giorno in giorno: i soldati non consegnano più le vettovaglie (già scarse in passato) necessarie alla pura sopravvivenza. Per un caso fortunato, allora, i ciechi si accorgono che il picchetto di guardia al campo di internamento non c'è più e che essi sono liberi di uscire dal luogo in cui sono stati rinchiusi così a lungo. L'impatto con il mondo esterno sarà terrificante. La grande città è popolata da piccoli gruppi di razziatori del poco cibo rimasto e tutti sono in guerra gli uni contro gli altri. È ormai chiaro che l'epidemia si è diffusa a largo raggio e probabilmente tutti, per quello che se ne può sapere, sono diventati a loro volta non vedenti.

La situazione di distruzione e di degrado, di negazione delle condizioni 'naturali' (ma si tratta, ovviamente, di una 'seconda natura') di vita associata e di lotta per la sopravvivenza disperata e feroce ricordano irresistibilmente alcuni dei classici della letteratura d'anticipazione di taglio catastrofistico. Primo fra tutti, il capolavoro del 1897 di Herbert G. Wells intitolato alla *Guerra dei mondi* con le sue pagine finali dedicate alla Londra devastata e distrutta dagli abitanti di Marte e in cui la civiltà e l'ordine sociali sono stati cancellati e la regressione a condizioni di vita primitive e arcaiche domina incontrastata.

Il romanzo di Saramago proprio grazie a queste suggestioni mai esplicite ma fatte passare cautamente all'interno della struttura diegetica della narrazione si rivela sempre più orientato e organizzato come un romanzo di anticipazione costruito a partire da una catastrofe apocalittica di natura fisico-fisiologica¹⁸. Nonostante le difficoltà, il piccolo gruppo di ciechi aggregatosi già nella camerata del campo di internamento riesce a raggiungere la casa dell'oculista e viene ospitato là in attesa di decisioni ulteriori. Quando ormai il gruppo sembra essersi rassegnato all'idea della cecità perpetua e si creano nuovi rapporti interpersonali basati proprio su questo presupposto, il medico si accorge, anche stavolta quasi per caso, di essere tornato a vedere. Ma il ritorno alla dimensione della vista servirà a qualcosa quando la cecità è divenuta un dato pressoché interiorizzato, pressoché ontologico? La risposta potrà essere data soltanto dal futuro prossimo venturo:

Vedo, dicevano quelli che avevano già recuperato la vista, Vedo, dicevano quelli che all'improvviso la ricuperavano, Vedo, Vedo, comincia a sembrare davvero una storia dell'altro mondo quella in cui si era detto, Sono cieco. Il ragazzino strabico mormorava, probabilmente era in pieno sogno, forse stava vedendo la madre, le stava domandando, Mi vedi, ora mi vedi. La moglie del medico domandò, E loro, e il medico disse, Questo, probabilmente, sarà guarito quando si sveglierà, per gli altri non sarà diverso, quasi sicuramente staranno ricuperando

¹⁸ La cecità epidemica ricorda moltissimo il vampirismo diffuso di *Io sono leggenda*, il capolavoro assoluto di Richard Matheson (trad. it. di Simona Fefè, Roma, Fanucci, 2003).

la vista in questo momento [...] Perché siamo diventati ciechi, Non lo so, forse un giorno si arriverà a conoscerne la ragione, Vuoi che ti dica cosa penso, Parla, Secondo me non siamo diventati ciechi, secondo me lo siamo, Ciechi che vedono, Ciechi che, pur vedendo, non vedono. La moglie del medico si alzò e andò alla finestra. Guardò giù, guardò la strada coperta di spazzatura, guardò le persone che gridavano e cantavano. Poi alzò il capo verso il cielo e vide tutto bianco. È arrivato il mio turno, pensò. La paura le fece abbassare immediatamente gli occhi. La città era ancora lì¹⁹.

Con quest'ultima frase, secca e tagliente, feroce e straziante, il romanzo si chiude e si conferma così come uno dei migliori romanzi di anticipazione della fine del secolo scorso. Gli uomini sono da sempre ciechi di fronte al loro destino. Sono 'ciechi che vedono' e continueranno ad esserlo fin dall'inizio dei tempi: non vedono qual è la loro reale natura e non comprendono il loro naturale destino. Tuttavia, continueranno così fino alla fine dei tempi – nel mondo dei ciechi nessuno vede, anche quelli che hanno gli occhi buoni, anche quelli che apparentemente saprebbero vedere lontano.

3. *In cammino verso la salvezza: la dimensione dell'Apocalisse*

In *La strada* di Cormac McCarthy, invece, il paesaggio in cui l'uomo e il bambino protagonisti della vicenda si muovono è lunare, franto, desolato, grigio e fatiscente, molto lontano da quello urbano – anche se devastato – del romanzo di Saramago. Il luogo non è precisato e prefigura il nulla – i personaggi sono imprecisati e vagamente allucinati: il bambino e il padre ondeggiano alla ricerca di una possibile salvezza (che non conosceranno) e le bande di saccheggiatori e di assassini che popolano il paese stremato e devastato da un'epidemia misteriosa (anche qui è forte l'eco di *Io sono leggenda* di Matheson) sono composte da sbandati e da individui di infima consistenza, praticamente da morchia umana. Anche questo libro ha un *incipit* memorabile:

Quando si svegliava in mezzo ai boschi nel buio e nel freddo della notte allungava la mano per toccare il bambino che gli dormiva accanto. Notti più buie del buio e giorni uno più grigio di quello appena passato. Come l'inizio di un freddo glaucoma che offuscava il mondo. La sua mano si alzava e si abbassava a ogni prezioso respiro. Si tolse di dosso il telo di plastica, si tirò su avvolto nei vestiti e nelle coperte puzzolenti e guardò verso est in cerca di luce ma non ce n'era. [...] Con la prima luce grigiastria l'uomo si alzò, lasciò il bambino addormentato e uscì sulla strada, si accovacciò e studiò il territorio a sud. Arido, muto, senza dio.

¹⁹ J. Saramago, *Cecità* cit., pp. 244-245. Sulla prospettiva di poetica di Saramago, buoni spunti in Beatriz Berrini, *Les Saramago o Romance*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998, e in Lucia-na Stegagno Picchio, *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, Firenze, Passigli, 2000.

Gli pareva che fosse ottobre ma non ne era sicuro. Erano anni che non possedeva un calendario. Si stavano spostando verso sud. Lì non sarebbero sopravvissuti a un altro inverno²⁰.

Il tempo si è fermato; il mondo si è ridotto del tutto a un orizzonte fatto di livido cielo ottuso e di montagne onnipresenti dove la vita sembra essere totalmente estinta, totalmente inutile. L'inverno sembra onnipotente e infinito e la vita è difficile per chi deve vivere sulla strada sempre e comunque. La vita è, soprattutto, uno stato di guerra permanente. Inoltre c'è un bambino da proteggere e far crescere – un compito immane in una situazione simile. È la tradizione americana del 'viaggio di formazione' sulla strada, un *topos* letterario che marca la propria ascendenza in un romanzo di Jack London che reca lo stesso titolo di questo (*The Road*, infatti, che è del 1907) e trova la propria apoteosi in *On the road* di Jack Kerouac, il libro del 1957 che darà inizio al mito della *Beat Generation* conoscendo poi infinite e spesso assai più involute metamorfosi prima in letteratura e sempre più sugli schermi cinematografici. In McCarthy, il mito sembra arrivato al capolinea e si congiunge con una visione devastata e livida di un mondo ormai giunto alla sua conclusione 'innaturale' per effetto di una non ben identificata e descritta epidemia inarrestabile:

L'uomo gli mise una mano sulla spalla e fece un cenno verso la campagna che si stendeva ai loro piedi. Pescò il binocolo nel carrello e dalla strada osservò la pianura là sotto, dove i contorni di una città emergevano nel grigiore come i tratti di un disegno a carboncino su un paesaggio desolato. Niente da vedere. Niente fumo. Posso guardare?, disse il bambino. Sì. Certo che puoi. Il bambino si appoggiò al carrello e regolò il binocolo. Che cosa vedi?, disse l'uomo. Niente. Il bambino abbassò il binocolo. Sta piovendo. Sì, disse l'uomo. Lo so²¹.

Il bambino è costretto a 'vedere' più di quanto sia possibile e necessario per la sua età. È, in realtà, necessitato a crescere prima del tempo, a diventare adulto in compagnia del padre e a saltare tutte quelle tappe esistenziali che sono tipiche dell'età infantile. Il percorso verso il Sud è lungo e pericoloso – le avversità climatiche, la difficoltà a trovare cibo, il pericolo che sorge dalla guerra di tutti i sopravvissuti contro i loro simili (che sono, nello stesso tempo, i loro peggiori nemici), la dura verità che nasce dal fatto che «ci dimentichiamo le cose che vorremmo ricordare e ricordiamo quelle che vorremmo dimenticare»²². Nel corso del viaggio verso Sud, tuttavia, il mondo del passato incrocia a più riprese quello del presente e non tutto quello che sembrava scomparso per sempre si rivela definitivamente sprofondato nell'oblio. È il caso del supermercato devastato e

²⁰ C. McCarthy, *La strada* cit., pp. 3-4.

²¹ Ivi, pp. 6-7.

²² Ivi, p. 10.

apparentemente vuoto di merci ancora utilizzabili ai fini della sopravvivenza che i due viaggiatori incontrano nel loro cammino e che si manifesta come un luogo di piaceri ancora sorprendenti (e un po' misteriosi). Anche questo è un luogo ormai tipico nell'ambito della letteratura soprattutto *horror*:

Alla periferia della città si imbattono in un supermercato. [...] Vicino alla porta c'erano due distributori automatici di bibite che erano stati rovesciati a terra e aperti con un piede di porco. Monetine sparse nella cenere. L'uomo si sedette, passò la mano fra gli ingranaggi delle macchine sventrate e nella seconda riuscì ad afferrare un freddo cilindro di metallo. Ritirò lentamente la mano e si ritrovò a guardare una lattina di Coca-Cola. Papà, che cos'è? È un regalo. Per te. Ma che cos'è? Vieni. Siediti. Gli tolse lo zaino dalle spalle e se lo sistemò accanto, sul pavimento, poi infilò il pollice sotto la linguetta di alluminio e aprì la lattina. Avvicinò il naso al leggero sfrigolio che ne usciva e la passò al bambino. Forza, bevi, disse. Il bambino prese la lattina. Fa le bollicine, disse. Forza. Guardò il padre, poi inclinò la lattina e bevve. Rimase lì a pensarci per un attimo. È proprio buona, disse. Sì. Infatti. Bevine un po' anche tu, papà. Voglio che la bevi tu. Solo un po'. L'uomo prese la lattina, bevve un sorso e gliela restituì. Bevila tu, disse. Stiamocene seduti qui per un po'. È perché non ne potrò bere mai più, vero? Mai è un sacco di tempo. Ok, disse il bambino²³.

Questo rito di passaggio tra padre e figlio è qualcosa di straziante. Non solo il padre porta il figlioletto in uno dei luoghi centrali dell'immaginario collettivo occidentale (anche se in quel momento in disuso) ma praticamente lo 'comunica' con la bevanda classica che contraddistingue da ormai un secolo la cultura gastronomica americana. Bere la Coca-Cola significa per il bambino partecipare di un modo di vivere che ormai non c'è più e che egli sa benissimo che non potrà più ritornare. Quella lattina rintracciata fortunosamente nel fondo di un distributore sfondato di Coca-Cola è come un'icona riaffiorata da una zona archeologica abbandonata da tempo, è il simbolo di ciò che è stato un tempo e che le vicende del presente hanno cancellato con la violenza e la prevaricazione, con il dolore e con la morte, con la cancellazione totale del futuro.

Nel romanzo di McCarthy la lattina residua di Coca-Cola indica ciò che resta del tempo trascorso e che non potrà mai più ritornare nonostante il desiderio di reinventarlo (è qualcosa che rappresenta il mondo industriale e moderno che non c'è più così come il quadro di Andy Warhol che la mostrava trionfalmente e la trasformava in un simbolo del presente). Per il bambino, allora, si tratta di un rito di iniziazione che lo trasporta direttamente nel Regno dei Morti senza passare attraverso il percorso necessitato della vita sociale di relazione, bruciando le tappe, accettando tutto quello che verrà senza sperare di assaporare anche il dolce che accompagna sempre l'amaro della vita. Il viaggio verso il Sud è lun-

²³ Ivi, pp. 18-19.

go, faticoso, pieno di trappole e agguati, con momenti di fame selvaggia e di paura per le possibili malattie ed è soprattutto un viaggio che sembra non avere scopo. Non si sa verso dove si stia andando e soprattutto perché. Al Sud la situazione umana e materiale sarà migliore o meno dura? Il mondo è stato giudicato ed è stato trovato mancante. I rapporti umani si sono trasformati in una condizione di guerra permanente e di odio reciproco. La cenere che cade sulla neve e la tinge completamente del suo colore è il segno che la morte sta trionfando sulla vita. Eppure i due vanno avanti e continuano il loro cammino verso una meta indeterminata ed eterna (come lo è la vita).

Non sono solo i fantasmi del passato ad insidiare la loro marcia; pericoli ben più concreti verranno dai saccheggiatori che si aggirano alla ricerca di possibili cibo (già morto o ancora vivente) per la desolata *wilderness* del paese distrutto. Il cannibalismo è ormai divenuta una pratica diffusa – la mancanza di cibo e la caduta dei freni inibitori frutto di secoli di civilizzazione dovuti alle circostanze di estrema necessità e pericolo in cui i sopravvissuti si trovano ogni giorno di più li conducono a un ritorno a condizioni arcaiche e selvagge di vita. Non solo, l'arretramento morale e culturale dei pochi rimasti li spinge a ritrovarsi all'interno di riti e miti che ricordano in maniera inquietante una sorta di nazismo di ritorno:

L'uomo si fermò a guardare i campi. Vento da est. La cenere che si muoveva leggera nei solchi. Si posava. Riprendeva a muoversi. Una scena già vista. Tracce di sangue secco nell'erba ispida e spirali di interiora grigiastre dove i corpi massacrati erano stati ricomposti alla meglio e portati via. Poco più avanti c'era un muro con un fregio di teste umane; i volti si somigliavano tutti, secchi e scavati, la bocca contratta in un ghigno e gli occhi infossati. Le orecchie incartapecorite erano ornate da cerchietti d'oro, e il vento strapazzava i capelli radi e sciupati che avevano attaccati al cranio. I denti nei loro alveoli come calchi da laboratorio, i tatuaggi grossolani realizzati con qualche tintura casalinga, scoloriti da un sole esangue. Ragni, spade, scudi. Un drago. Iscrizioni runiche, massime piene di errori ortografici. Vecchie cicatrici con antichi motivi ricamati lungo i bordi. Le teste che non erano state deformate dai colpi di mazza erano state scuoiate, i teschi dipinti sulla fronte, e uno di questi, bianchissimo, aveva le suture fra le placche ripassate accuratamente con l'inchiostro, come in uno schema di montaggio²⁴.

L'ispezione alla ricerca di cibo in un casale che sembra del tutto abbandonato da tempo porta all'agghiacciante scoperta di una cantina nella quale vivono dei prigionieri evidentemente destinati all'alimentazione dei 'nuovi barbari' – ne è traccia in un uomo con le braccia e le gambe amputate e i moncherini bruciati. L'uomo e il bambino sfuggono a stento alla cattura da parte dei carcerie-

²⁴ Ivi, pp. 69-70.

ri-cannibali e sono costretti a rifugiarsi nella boscaglia rinunciando ad accendere il fuoco e non potendo procedere nella ricerca di qualche forma di cibo. Ma questo incontro con gli uomini-diventati-cannibali li rafforza nella loro volontà di continuare a procedere nello stesso modo in cui hanno fatto fino ad allora.

La scoperta fortuita di un deposito nascosto di cibo, di attrezzi e di munizioni fa recuperare lena alla loro marcia che stava per esaurirsi per mancanza di alimentazione adeguata e di fiducia nel poterne trovare ancora. Ma l'uomo sente che in sé vive un desiderio ancora troppo forte e devastante di morte per poter durare a lungo. L'incontro con un vecchio (scorbutico e miserando cui il bambino, nonostante tutto, insiste per dare un po' di cibo) e la scoperta di un treno rimasto bloccato in una radura ormai ricoperta di sterpaglia e di erba cresciuta in maniera selvaggia (come in una celebre fotografia contenuta in *L'amour fou* di André Breton) scandiscono due nuovi passaggi del viaggio verso la salvezza.

I due viaggiatori nel deserto di cenere e di morte che è diventata la Terra giungono al mare (è il destino di tutte le *Anabasi* – a partire da quella esperita dall'ateniese Senofonte nel 380 a. C.). E il mare si rivela pieno di oggetti utili per la sopravvivenza. Troveranno anche un relitto ancora galleggiante e l'uomo, come nel *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, vi si recherà a bordo per verificare se c'è ancora qualcosa che si possa utilizzare a terra. Dopo aver recuperato il carrello pieno dei frutti della razzia del relitto che era stato rubato da un ladro, l'uomo – come un 'vero' eroe del Far West – viene ferito a una gamba da una freccia scoccata da un tiratore scelto nascosto in un abbaino. Nonostante curi la ferita il meglio possibile e nonostante la sua forte fibra, l'uomo continua a percorrere la strada finché le forze non lo abbandonano:

Si svegliò nell'oscurità, tossendo leggermente. Rimase in ascolto. Il bambino era seduto accanto al fuoco, avvolto in una coperta, e lo guardava. Uno sgocciolio d'acqua. Una luce che si affievoliva. Vecchi sogni usurpavano il mondo reale. Lo sgocciolio era nella caverna. La luce, una candela che il bambino teneva in un cono misura-anelli di rame battuto. La cera colava sulla pietra. Impronte di creature sconosciute sul loess necrotizzato. In quel corridoio freddo avevano raggiunto il punto di non ritorno. E soltanto la luce che si portavano dentro misurava la distanza dall'inizio. [...] Quella notte il bambino dormì vicino al padre e lo tenne abbracciato, ma quando al mattino si svegliò il padre era freddo e rigido. Rimase lì seduto per tanto tempo a piangere, poi si alzò e si incamminò nel bosco verso la strada. Quando tornò si inginocchiò accanto al padre e gli tenne la mano gelata e disse e continuò a ripetere il suo nome²⁵.

Prima di morire, comunque, l'uomo si fa promettere dal bambino che continuerà il cammino verso Sud. E quando il padre muore, il figlio prosegue lungo la strada finché trova un altro uomo cui chiedere aiuto e del quale potersi fi-

²⁵ Ivi, p. 213.

dare perché appartiene ai 'buoni'. Il nuovo padre del bambino lo condurrà dalla sua donna all'interno della piccola comune nella quale vive insieme a lei e ai suoi bambini. Con questa aspirazione a un mondo passato e non più recuperabile se non nella nostalgia prodotta attraverso la scrittura, il romanzo si chiude. A differenza di Hemingway (al cui modello di scrittura secca, rigorosa e tutta costruita sui fatti narrati è evidente che McCarthy si ispira da sempre – anche se i suoi modelli letterari restano comunque il Faulkner di narrazioni non sperimentali dal punto di vista linguistico ma risolte in chiave epico-descrittiva come quelle di romanzi come *Santuario* o *Il borgo* o *Non si fruga nella polvere* e, in misura minore, Erskine Caldwell nel suo affresco del *South Cyclorama*), per McCarthy il tempo felice della pesca e della caccia in un modo ancora incontaminato, tipico delle narrazioni hemingwayane, non ci sono mai stati e, se vi furono un tempo, ormai sono tramontati per sempre.

4. *Una catastrofe senza fine – soprattutto interiore...*

Anche nella produzione letteraria di James Graham Ballard sono i romanzi più esplicitamente legati alla fantascienza ad essere quelli più inquietanti e indicativi. L'esordio narrativo del giovane aspirante scrittore professionista avviene, infatti, sotto il segno della catastrofe ed è *Il vento dal nulla*²⁶ il primo di quattro romanzi che hanno come principale argomento la distruzione della natura e la proliferazione incondizionata e distruttiva dei quattro elementi che la compongono. I potenziali disastri totali e onnipervasivi che potrebbero abbattersi sulla Terra e non gli esseri umani che vi vivono saranno i protagonisti della tetralogia; nel primo della sequenza, la civiltà umana viene messa in crisi e praticamente distrutta da un terribile e costante uragano che imperversa in tutto il mondo e che, dopo aver compiuto la sua opera, si ritirerà senza motivo così come si era levato.

In *Deserto d'acqua*²⁷ lo scioglimento delle calotte polari porta alla catastrofe definitiva della civiltà e gli uomini che abitano le grandi città (tra cui i personaggi principali della vicenda, Bodkin e Kerans) finiranno per regredire in maniera sconvolgente alla mentalità antecedente allo sviluppo tecnologico umana. In questo romanzo²⁸ è l'acqua a predominare completamente sulla terra presentandosi, in sostanza, come la metafora fondamentale dell'inconscio umano. In *Terra bruciata*²⁹, invece, è la terra ad essere arroventata e bruciata dall'inspiegabile sparizione dei fenomeni piovosi più elementari. In realtà, nel seguito della narrazione, si ap-

²⁶ Trad. it. di Mario Galli, Milano, Mondadori, 1973.

²⁷ Trad. it. di Stefano Torossi, Milano, Mondadori, 1963.

²⁸ Il romanzo affascinò Sergio Leone che avrebbe voluto portarlo sullo schermo e che ne fu impedito da pesanti difficoltà produttive (riprodurre sullo schermo la trasformazione di Londra in una palude tropicale non sarebbe stato certamente facile).

²⁹ Trad. it. di Maria Benedetta De Castiglione, Milano, Mondadori, 1979.

prenderà che scorie industriali non controllate hanno provocato la creazione sulle superfici marine di una sorta di velo o pellicola che ne impedisce l'evaporazione. Nel quarto, straordinario capitolo della tetralogia, *Condominium*³⁰, è la stessa civilizzazione umana a saltare in seguito a quelle che al principio possono sembrare banali e normali beghe condominiali (il deposito mancato o erroneo della spazzatura, i rumori molesti di taluni inquilini) ma che diventano a mano a mano che passa il tempo squilibri forti all'interno dei rapporti umani 'normali'. Gli uomini del grattacielo in cui si svolge la vicenda retrocederanno alla fine allo stato tribale da cui l'umanità si era faticosamente evoluta dal suo passato profondo.

Anche *La Foresta di cristallo* del 1966³¹ prevede la fine assoluta del tempo considerato come uno degli elementi basilari della cultura umana. Il dottor Sanders arriva nell'Africa centrale in seguito a una strana lettera inviatagli da un amico e si trova successivamente intrappolato in una fantastica foresta cristallizzata. Terra, piante, animali e uomini subiscono in essa una mutazione definitiva molto simile a una sorta di lebbra che è, alla fine, rivelata quale il prodotto di lontane forze dello spazio che stanno causando la divisione delle galassie. I racconti di *La zona del disastro*³², invece, sono concentrati sulla descrizione delle conseguenze del disastro ecologico causato dall'uso e dall'abuso della tecnologia: «nella zona del disastro ciascuno di noi c'è già ed è troppo tardi per uscirne» (così concludeva, con impassibile e implacabile freddezza, la quarta di copertina del volume).

In realtà, tutto Ballard, anche quello più recente e più sicuramente vicino al *mainstream* della letteratura novecentesca, allude a uno stato di emergenza assoluto della razza umana e alla sua (possibile) trasformazione in qualcosa di diverso, ad esempio al connubio tra uomo e macchina come avviene in uno dei suoi più romanzi più belli e più allucinati³³ che condurrà inevitabilmente a forme di deriva o deflagrazione catastrofica. Lo scrittore inglese, riallacciandosi alla tradizione già esistente di autori come Matthew P. Shiel che, nel suo antesignano *La nube purpurea*³⁴, ha descritto sapientemente la fine del mondo come il frutto della Natura scatenatasi contro l'uomo dopo essere stata a lungo violentata da esso. La sua prospettiva, dunque, appartiene di diritto a quella dimensione ecocritica di cui si diceva all'inizio e che costituisce una vibrata protesta contro i mali di una tecnologia utilizzata esasperatamente al fine unicamente di trarne profitto.

³⁰ Trad. it. di Beata Della Frattina, Milano, Mondadori, 1976.

³¹ Trad. it. di Jane Dolmen, Milano, Mondadori, 1989.

³² Trad. it. di Vittorio Curtoni, Milano, Mondadori, 1979.

³³ James Graham Ballard, *Crash*, trad. it. di Gianni Pilone Colombo, Milano, Bompiani, 1990.

³⁴ Trad. it. di Juan Rodolfo Wilcock, Milano, Adelphi, 1967.

«WHAT SECRET STORY ARE THEY WRITING?».
DELILLO E LA CINETICA DEI RIFIUTI IN «UNDERWORLD»

Nicola Turi

It occurred to him that one day soon areas such as this would be regarded as precious embodiments of a forgotten way of life. Commerce and barter. The old city. The market-place. Downtown. What are we doing to our forests, our lakes, our warehouse districts? That's how it would go. What are we doing to our warehouse districts, our freight yards, our parking lots?

Don DeLillo, *Running dog*

the other American cities she knew well had all smelled distinctly. Philadelphia had the musty scent of history. New Haven smelled of neglect. Baltimore smelled of brine, and Brooklyn of sun-warmed garbage.

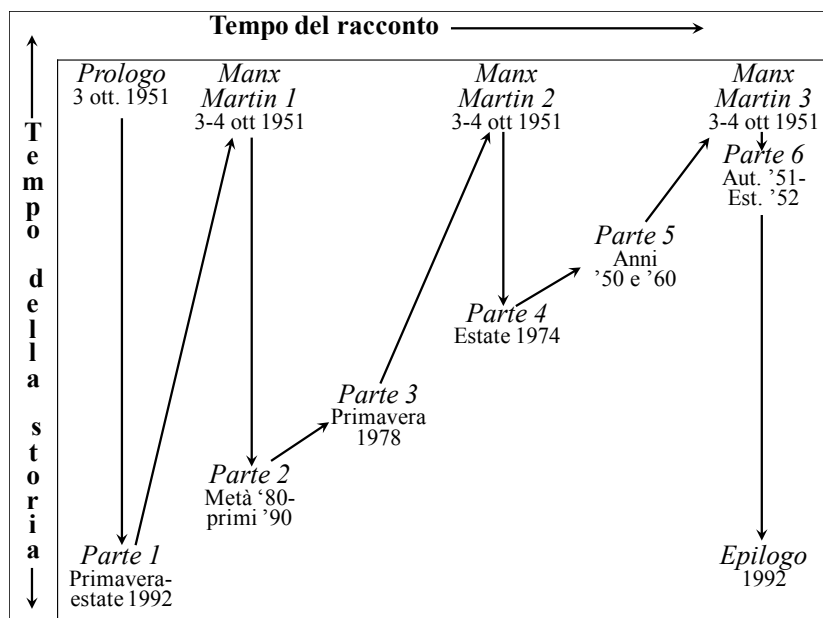
Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*

Forse la maniera più sintetica per riassumere quella che, con tutte le cautele del caso, può essere definita la *fabula* di *Underworld* – smisurato e polifonico¹ romanzo collettivo pubblicato da Don DeLillo nel 1997 – consiste nel ricondurla alla traiettoria di una palla da baseball che, a partire dall'ultimo sensazionale fuoricampo di una sfida decisiva tra i Giants e i Dodgers di New York (3 ottobre 1951)², attraversa quarant'anni di storia americana intrizzata dalla guerra fredda e giunge, collezionista dopo collezionista, nelle mani di Nick Shay:

¹ Nel senso che la voce di un narratore eterodiegetico si alterna a quella del personaggio di Nick Shay (che pure in numerosi brani del romanzo viene 'raccontato' in terza persona).

² Cfr. in proposito quanto dirà, all'interno del romanzo, Marvin, collezionista di cimeli sportivi: «when they make an atomic bomb, listen to this, they make the radioactive core the exact same size as a baseball» (Don DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, p. 172: si è scelto di riportare i brani citati dei romanzi sia in inglese che, in nota, in traduzione, a meno che questa non sia immediata o che la citazione compaia solo a piè di pagina).

personaggio centrale, collante a sua volta di ulteriori, più estesi quadri narrativi che affondano tutti le radici nel Bronx ma sono poi dotati, quale più quale meno, di una sostanziale autonomia, e che in virtù dello sconnesso ordine temporale in cui sono disposti, della varietà degli ambienti sociali e dei luoghi che attraversano (delle questioni che pongono), concorrono alla *rappresentazione* di un mondo e di un'epoca – gli Stati Uniti del secondo Novecento.



3

Ci troviamo così in presenza di un vasto affresco narrativo che sfruttando un'ampia gamma di 'colori stilistici'⁴ abbraccia storie familiari e vicende private (di morte, d'amore, d'adulterio), percorsi religiosi artistici e professionali (svolti anche ai margini della legalità), e insieme l'arcano contesto pubblico che li circonda e li collega⁵ e che risulta anch'esso fortemente caratterizzato – oltre che

³ Lo schema è stato realizzato da Federico Bertoni, professore ordinario all'Università di Bologna, ed è reperibile all'indirizzo <http://campus.unibo.it/81020/1/c-DeLillo,%20Struttura%20narrativa.ppt>: mentre le sei parti successive mettono in scena vicende tra loro anche slegate, le sezioni intitolate Manx Martin comprendono tutte quelle relative al passaggio di proprietà della palla.

⁴ Risultante, come detto, non solo di una discontinuità pronominale, ma anche di una continua alternanza di scene di folla e scene domestiche, di punti di vista, ambienti sociali e linguaggi tra loro diversi.

⁵ «Come se la nostra labile contemporaneità diventasse leggibile – e *reale* – solo alla luce del processo storico, in una prospettiva di lunga durata che possa dare spessore e profondità di

dalla condivisione sempre più massiccia, col passare del tempo, di immagini e informazioni – dalla paranoia e dalla violenza (quest'ultima di volta in volta effetto, nel romanzo, di incidentali o preterintenzionali distrazioni, di incontrollate pulsioni seriali, calcolate strategie militari o di controllo sociale).

Del resto già nelle opere degli oltre venticinque anni precedenti che qui paiono trovare una *summa*, una fusione in funzione di un più ambizioso progetto narrativo, appare evidente il tentativo dell'autore di elaborare un discorso sull'America postbellica in quanto spazio fitto di delitti e omicidi (*Players*, 1977; *The Names* 1982; *White Noise*, 1988) nonché di segreti e sanguinosi scontri (o incontri) tra organi governativi e forze cospiratrici (*Running Dog*, 1978 *Libra*, 1988: tessere successive di una saga politica in cui chi detiene il potere lo esercita perlopiù attraverso canali non ufficiali, sfruttandolo a proprio vantaggio, o comunque liberamente interpretando l'incarico ricevuto): discorso che in *Underworld* – il cui titolo combacia con quello di un apocrifo film di Èjzenštein (*Unterwelt*) interno al testo⁶ – trova espressione, prima ancora che nell'episodio che conduce Nick in riformatorio (almeno stando all'ordine delle pagine), negli omicidi seriali del Texas Highway Killer, in quello della piccola Esmeralda (una bambina senza genitori e senza dimora), nell'assassinio di John Fitzgerald Kennedy, nella minaccia pervasiva della *bomba*⁷, fino a coagularsi intorno all'ermetica smorfia di J. E. Hoover, per quasi quarant'anni direttore dell'FBI e dunque figura cardine

orizzonte alle esistenze singole»: così Federico Bertoni in uno dei capitoli – *Fuga*, interamente dedicato al romanzo di DeLillo – che compongono il suo *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (Torino, Einaudi, 2007, p. 323). Ma sul versante italiano della ricezione di *Underworld* si vedano anche Alessandro Portelli, «*We Do Not Tie It in Twine*». *I rifiuti, la storia e il peccato in «Underworld» di Don DeLillo*, in *Ácoma. Rivista di studi nordamericani*, 2000, pp. 4-15, poi in *Canoni americani: oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004 (che come dichiarato nel titolo si sofferma proprio sulla rappresentazione polisemantica del *garbage* all'interno del romanzo); Giulio Iacoli, *Foglie nella traduzione del passato: l'orizzonte diasporico di «Récits d'Ellis Island» di Georges Perec e «Underworld» di Don DeLillo*, in *I volti dell'altro. Letterature della diaspora e migranti*, a cura di Paola Boi e Radhouan Ben Amara, Cagliari, AV, 2003, pp. 325-349; Stefania Consonni, *Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo*, in «Paragrafo», 2006, 1, pp. 9-30; e più recentemente Federico Francucci, *Tutto è connesso, ma come? Su «Underworld» di Don DeLillo*, in «L'Ulisse», 18, 2015, pp. 279-313; ma anche, all'interno di una vasta trattazione che coinvolge altri ipertrofici romanzi contemporanei, Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.

⁶ Viene citato, all'interno del romanzo, anche l'omonimo film muto del 1927, diretto da Josef von Sternberg e tradotto in Italia, alternativamente, con i titoli *Il castigo* e *Notti di Chicago* (in seguito vedremo in ogni caso altri possibili significati da assegnare al titolo).

⁷ Come si è visto, la bomba aleggia sul romanzo fin dall'inizio, ma quella fatta esplodere dai sovietici sarà solo la prima di una lunga serie (e di un lungo discorso che tocca anche i nomi di Edward Teller e di Enrico Fermi) che comprende le bombe che minacciano di sganciare Stati Uniti e Unione Sovietica dieci anni più tardi e quelle degli esperimenti nucleari che coinvolgono Matt, il fratello di Nick, e un certo Louis (compagno di volo di Charles): oppure, ancora, quelle che attendono con un timore perlopiù indotto gli alunni di Suor Edgar e invece con terrore (anche da morto) J. Edgar Hoover.

del potere governativo⁸ (sono gli anni, appunto, della crisi dei missili di Cuba, della guerra in Vietnam...)». Il quale, come vedremo tra poco, nello stesso momento incarna – per allargare il piano delle relazioni tematiche che legano i vari episodi narrativi (chissà quanto di volta in volta intenzionali, aprioristicamente volontarie¹⁰) – la tortuosa e costante lotta che attraversa il romanzo per ricostruire-scovare-svelare o viceversa insabbiare-nascondere-secretare oggetti, informazioni, ricordi e pulsioni (strumento privilegiato del direttore, nello specifico, la libertà di setacciare *le vite degli altri*, anche degli amici più famosi, sperando di evitare per sé qualunque tipo di esposizione mediatica, di intima rivelazione: «fame and secrecy are the high and low ends of the same fascination, the static crackle of some libidinous thing in the world»¹¹).

Non pare dunque casuale che la sua figura venga introdotta, pur fuggevolmente, fin dal *Prologo*, in mezzo alla folla degli appassionati di baseball, proprio nello stesso giorno in cui viene reso noto un test nucleare dei sovietici in Kazakistan: attratto però il suo sguardo, piuttosto che dalla memorabile sfida in corso, da una svolazzante illustrazione del *Trionfo della morte* di Pieter Bruegel

⁸ Nonché incarnazione più vivida di una modalità narrativa, già sviluppata in *Libra*, che consiste nello svolgere a più riprese una narrazione storica al passato (prossimo) svelando e inventando private movenze di uomini registrati nei libri di storia (Clyde Tolson, Jackie Gleason, Frank Sinatra, Russ Hodges, Bobby Thomson Andy Pafko e Ralph Branca, Lenny Bruce...), laddove la *fiction* romanzesca generalmente ne trascura l'universo intimo oppure viceversa lo recupera filtrandolo tutto attraverso il loro sguardo (su quel romanzo in proposito si veda quanto osserva Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 153: «*Libra* è un romanzo storico in cui la dimensione assurda, orrendamente fantasmagorica, irrimediabilmente frammentata, disorientante, della nostra storia [...] viene catturata e rievocata da strategie narrative raffinatissime, molto creative, capaci di inventare forme di rappresentazione coerentemente assurde»).

⁹ Cfr. Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 563: «Through the battered century of world wars and massive violence by other means, there had always been an undervoice that spoke through the cannon fire and ack-ack and that sometimes grew strong enough to merge with the battle sounds. It was the struggle between the state and secret groups of insurgents, state-born, wild-eyed – the anarchists, terrorists, assassins and revolutionaries who tried to bring about apocalyptic change».

¹⁰ In effetti, a patto di ammettere l'esistenza di una linea di demarcazione che separa, nel fare narrativo, la rappresentazione dalla definizione, ovvero la descrizione dall'interpretazione dalla realtà narrata (col secondo termine del binomio condizionato evidentemente anche dal disegno tracciato dal *plot*), pare pacifico affermare che in *Underworld* ci sono davvero cose dette sul mondo per descriverlo nella sua estensione senza curarsi troppo di un *telos* complessivo: sebbene poi, pur privandoci l'autore di una trama lineare e di una logica narrativa da seguire, pur invitandoci a cogliere meno il senso del libro che di un'estesa porzione di mondo che ci offre in lettura come rappresentativa dell'esistente (anche in virtù della sua estensione sociale), il suo disegno non basta a inibire il nostro tentativo (magari ingenuo) di stabilire connessioni, di ricostruire i motivi (magari inconsci, nello iato che separa le intenzioni dell'opera da quelle dell'autore) che tengono insieme le storie, che lo hanno indotto a scegliere proprio quelle tessere compositive dell'affresco.

¹¹ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 17 («fame e segretezza sono i due estremi della stessa fascinazione, il crepitio elettrostatico di una certa libidine nel mondo»: la traduzione dei brani di questo romanzo è quella di Delfina Vezzoli per Einaudi).

(1562 ca.), e contemporaneamente terrorizzato da tutto quel che non può controllare, a partire dalla vita patogena che gli danza intorno di microbi e germi (perché eccitante è la vita in disfacimento purché distante, ridotta a visione)¹², invisibili come segreti da scovare e conservare¹³ e come sarà lui stesso per centinaia di pagine fino al quarto capitolo di una sezione intitolata *Selected fragments public and private in the 1950s and 1960s*, ambientato in una notte di novembre del 1966 in cui New York è scossa da manifestazioni di protesta contro la guerra in Vietnam. E proprio allora, mentre si reca con lui a un'esclusiva festa mascherata (il Black and White Ball organizzato da Truman Capote al Plaza Hotel), il fidato Clyde Tolson risveglierà le sue più accanite fobie comunicandogli che «a so-called garbage guerrilla»¹⁴, secondo fonti riservate e attendibili, sta progettando un assalto ai bidoni di spazzatura situati nei pressi della sua abitazione per renderne pubblico il contenuto – contrappasso di una capillare azione, uguale e contraria, che i suoi uomini da molto tempo mettono in atto in cerca di informazioni attorno a figure sospette, presumibilmente sovversive («garbage tells you more than living with a person»: così in *Americana*¹⁵).

In verità già nelle circa seicento pagine di romanzo precedenti era apparso evidente che i rifiuti, in tutte le loro declinazioni possibili (letterali e traslate), ricoprono un ruolo centrale all'interno del romanzo, siano quelli che Nick – l'unico personaggio che possa aspirare al ruolo di protagonista – si occupa di 'fare sparire' per una ditta impegnata nel loro smaltimento, o quelli che lui e la moglie organizzano in settori differenziati, sempre più maniacali, destinati alla *poubelle agrée*, o altrimenti quelli che Klara Sax, la sua amante di un tempo, recupera e

¹² Alla figura di Hoover, non solo a motivo del nome, è associata (infine esplicitamente, ivi, p. 826: «fellow celibate and more or less kindred spirit but her biological opposite, her male half») quella della suora Edgar, protagonista di altri brani del romanzo, insegnante rigida e severa («Edgar was basically a junior G-man, protecting a set of laws and prohibitions»: ivi, p. 249) e attiva socialmente nelle zone disagiate della città dove continuamente teme di contrarre infezioni e malattie («the fraidy child who must face the real terror of the streets to cure the linger of destruction inside her»: ivi, p. 248): affascinata peraltro, come Hoover, dallo spettacolo di scheletri ammirato in una chiesa di cappuccini in occasione di un lontano viaggio a Roma («death, yes, triumphant»: ivi, p. 249), e guarda caso colta anche lei nella lettura di «Time» (ivi, p. 250), altro veicolo d'informazione ricorrente nel romanzo.

¹³ «The file was everything, the life nothing» (ivi, p. 559).

¹⁴ Ivi, p. 557 (ne fa parte peraltro anche un personaggio che apparirà in momenti successivi della *fabula* e che è «Jess Detwiler [...], the garbage archaeologist»). Si veda anche ivi, p. 319, a proposito di Marvin e di sua moglie Eleanor: «They stepped briefly into shops that sold autopsy photos, that sold movie stars' garbage, the actual stuff deep-frozen in a warehouse – you looked in a catalog and placed an order».

¹⁵ Don DeLillo, *Americana* [1971], London, Penguin, 2011, p. 190 («si impara di più dall'immondizia che non dalla convivenza con una persona»: la traduzione dei brani di questo romanzo è quella di Marco Pensante per il Saggiatore e poi per Einaudi). Ma in proposito si veda anche il brano di *White Noise* ([1984], London, Picador, 1988, p. 259) in cui la spazzatura viene descritta come un composto di «intimate and perhaps shameful secrets».



trasforma in oggetti artistici («we took junk and saved it for art»)¹⁶ e l'ex marito di lei invece, ancora bambino, in giochi¹⁷: incontrollata ed eccedente produzione delle società consumistiche, in un caso e nell'altro¹⁸, in cerca di uno spazio di contenimento, di una via di fuga o di una nuova funzione, che edifica nel tempo una moderna, mostruosa *piramide di Giza*¹⁹; senza contare che sono visti come 'rifiuti della società', estromessi cioè dal consenso civile, i detenuti del carcere minorile che ospita Nick così come Ismael-Moonman 157, Esmeralda e

¹⁶ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 393.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 686: «We turned junk into games. Gouging cork out of bottle caps. I don't even remember what we used it for. Cork, rubber bands, tin cans, half a skate, old linoleum that we cut up and used in carpet guns».

¹⁸ Bastano in effetti degli scioperi perché le strade vengano invase da «garbage stacked in black bags» (ivi, p. 376), e già nella prima parte del romanzo, mentre Cotter attraversa la città inseguito da Bill, «the side streets are weary with uncollected garbage and broken glass» (ivi, p. 55).

¹⁹ E che forse già in passato ha spinto alla migrazione intere popolazioni «because they had no room to live and breathe, surrounded by their own mounting garbage» (ivi, p. 343): «I was becoming Simslake, too soon», afferma Nick dopo aver ripensato alla bizzarra ipotesi storiografica, «seeing garbage everywhere or reading it into a situation» (*ibidem*); ma si veda anche ivi, p. 121: «Marian and I saw products as garbage even when they sat gleaming on store shelves, yet unbought. We didn't say, What kind of casserole will that make? We said, What kind of garbage will that make?»).

gli altri protagonisti delle vicende ambientate nella zona emarginata del Muro²⁰, cronotopo di un'era «of house garbage, the age of construction debris and vandalized car bodies, the age of moldering mobster parts»²¹.

Ciò non significa che esclusivamente a dei materiali-elevati-a-flessibile-metafora sia affidato il compito di rappresentare *quell'epoca* e *quel mondo*, restituiti attraverso la 'definizione narrativa' dei loro eventi memorabili e contemporaneamente dei loro personaggi celebri, delle loro forme di comunicazione pubbliche e private, delle classi sociali che li abitano e li attraversano, di artisti e delinquenti che li danneggiano o li rendono più belli, entro una cornice narrativa che come accennato, mentre rinuncia a comporre una trama unitaria (a vantaggio di un concerto di storie parallele), abbandona anche ogni proposito evidente di rappresentare *funzionalmente* l'affresco che si propone di erigere, e di ricondurre tutto a una rosa ristretta di questioni (o addirittura di tesi). Ma è pur vero che alcune di quelle che tornano con maggiore frequenza e che abbiamo già approssimativamente isolato – la violenza (di stato e individuale), la secretazione di gesti e informazioni, la rielaborazione del passato comune e privato – sembrano stabilire continue connessioni, oltre che tra loro, col mondo delle macerie, delle scorie tossiche, degli scarti domestici («waste is an interesting word that you can trace through Old English and Old Norse back to the Latin, finding such derivative as empty, void vanish and devastate»²²).

Neanche questa è una novità assoluta nell'opera dell'autore, se già in alcuni dei romanzi precedenti la riduzione del *plot* a vantaggio di una rappresentazione il più possibile statica (e ampia) della società americana (riduzione parzialmente compensata, perlopiù, da espedienti da *spy story* o da *thriller*: pretesti buoni, si direbbe, per ravvivare l'intreccio²³) permetteva a DeLillo di coglierne con frequenza, insieme ai fragili miti o ai traumi non elaborati, l'incontinentemente vocazione a costruire luoghi inospitali e alimentare pericoli per la salute, a soddisfare e avvalorare paranoie collettive. In *White Noise* (1988) in particolare²⁴ – lascian-

²⁰ Tra i quali compaiono «foragers and gatherers, can redeemers, the people who yawed through subway cars with paper cups» (ivi, p. 242).

²¹ Ivi, p. 238 («l'era della spazzatura domestica, l'era dei detriti da costruzione e delle carrozzerie vandalizzate, l'era della fusione di pezzi di ricambio rubati»). È da notare anche, provando a percorrere la sterminata occorrenza del paradigma della 'spazzatura' all'interno del romanzo, che a un certo punto il personaggio di Sims, all'uscita di un ristorante, vede chiudere in una gabbia la spazzatura per evitare che i poveri la possano mangiare; e che Albert, più tardi, racconta l'antica tradizione maya di seppellire i morti con i defunti «as a convenient means of garbage disposal» (ivi, p. 767).

²² Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 120 («waste, ovvero rifiuti, è una parola interessante, che si può rintracciare nell'inglese antico e nel norvegese antico e si può far risalire al latino, con derivati quali vuoto, svanire e devastare»).

²³ Si pensi all'esito omicida di *White Noise*, 1985, e di *Cosmopolis*, 2003 (ma anche a *Running dog*, 1978, a *The Names*, 1982...).

²⁴ Ma si pensi già a *End Zone*, 1972, e prima ancora alla descrizione che dà Sullivan, in *Americana*, di un mistico incontrato «on a moonlight night»: «What we really want to do, he said,

do pure in secondo piano la straordinaria frequenza di scene ambientate in centri commerciali e supermercati (luoghi di rivendita di cibo più o meno inquinato e di involucri da smaltire) –, il terrore della morte, così ossessionante nella coppia protagonista e bersaglio mobile di un' *équipe* medica che vorrebbe sradicarlo dalla mente degli uomini, non impedisce la proliferazione di scarti tossici che arrivano a coagularsi in una minacciosa nube da tempo peraltro incomben- te, visto che già in apertura di romanzo il figlio Heinrich, in cerca di impossibili certezze oggettive sul mondo e sui suoi agenti atmosferici, ipotizza l'origine tos- sica della pioggia («How do you know it's not fallout from a war in China?»²⁵); e che, come ci ricorda a un certo punto Babette, la moglie del narratore(-protagonista), «every day on the news there's another toxic spill. Cancerous solvents from storage tanks, arsenic from smokestacks, radioactive waters from power plants»²⁶. Da una parte, insomma, DeLillo tende qui alla capillare, ripetuta 'ri- costruzione' di ammassi di rifiuti per così dire 'tipo', maleodoranti e smisurati punti di approdo di strumenti di vita quotidiana utilizzati, usurati, scartati op- pure marcescenti («gum wrappers, ticket stubs, lipstick-smearred tissues, crum- pled soda cans, crumpled circulars and receipts, ashtray debris, poposicle sticks and french fries, crumpled coupon and paper napkins, pocket combs with mis- sing teeth»²⁷), segno ricorrente della morte-come-deperimento-e-dismissione dal rumore guarda caso cromaticamente, sinesteticamente affine a quello della mor-

deep in the secret recesses of our heart, all of us, is to destroy the forests, white saltbox houses, covered bridges, brownstones, azalea gardens, big red barns, colonial inns, riverboats, whaling villages, cider mills, waterwheels, antebellum mansions, log cabins, lovely old churches and snug little railroad depots. All of us secretly favor this destruction, even conservationists, even those embattled individuals who make a career out of picketing graceful and historic old buildings to protest their demolition. It's what we are» (cit., p. 118).

²⁵ Don DeLillo, *White Noise* cit., p. 24: («Come fai a sapere che non sono i residui radioattivi di una guerra in Cina?»: la traduzione è quella di Mario Biondi per Einaudi).

²⁶ Ivi, p. 174 («ogni giorno nelle notizie compare un'altra sostanza tossica traboccata da qual- che parte. Solventi cancerogeni dai loro contenitori, arsenico dalle ciminiere, acqua radioattiva dalle centrali elettriche»). E già prima, in ogni caso, era stata fatta evacuare la scuola di Denise e di Steffie, le figlie dei due protagonisti, poiché «Kids were getting headaches and eye irritations, tasting metals in their mouths. A teacher rolled on the floor and spoke foreign languages. No one knew what was wrong. Investigators said it could be the ventilating system, the paint of varnish, the foam insulation, the electrical insulation, the cafeteria food, the rays emitted by mi- crocomputers, the asbestos fireproofing, the adhesive on shipping containers, the fumes from the chlorinated pool, or perhaps something deeper, finer-grained, more closely woven into the basic state of things» (ivi, p. 35). «Technology [...] creates an appetite for immortality on one hand. It threatens universal extinction on the other» (ivi, p. 285).

²⁷ Ivi, p. 302 («gomme da masticare, mezzi biglietti, salviettine macchiate di rossetto, lattine ammaccate, circolari e ricevute appallottolate, resti di portacenere, bastoncini di lecca lecca e patatine fritte, buoni e fazzoletti di carta appallottolati, pettini tascabili con qualche dente man- cante»). Oppure, a p. 259 (ma gli esempi possibili sarebbero più numerosi ancora): «a horrible clotted mass of hair, soap, ear swabs, crushed roaches, flip-top rings, sterile pad smeared with pus and bacon fat, strands of frayed dental floss, fragments of ballpoint refills, toothpicks still displaying bits of impaled food».

te che intitola il romanzo (perfino nelle prime tappe del processo che va dalla vita allo smaltimento²⁸). E dall'altra parte, conseguentemente, l'autore presenta questi rifiuti quali deiezioni (affini a quelle che il protagonista, esposto alle radiazioni della nube tossica, consegna preoccupato a un laboratorio di analisi mediche) di una società autolesionista, quasi distratta nella sua incapacità di calcolare le conseguenze di un indiscriminato accumulo di beni e oggetti, di involucri per la loro conservazione e il loro commercio (avventatezza che si ripete sul piano individuale, laddove Jack è spinto all'assassinio e poi immediatamente impegnato a porvi un rimedio).

Anche in *Underworld*, per tornare al centro del nostro discorso, i rifiuti hanno a che fare con la produzione a se stessa nociva della società moderna e con il pericolo ambientale, laddove il loro potenziale distruttivo incombe sulle vite dei protagonisti, li impegna professionalmente, genera traffici illeciti²⁹; e hanno a che fare pure, si è visto, con le tecniche sempre più affinate del controllo sociale. Ma in che modo danno poi voce e dialogano, incarnando forme e significati ulteriori, anche con la riflessione che il romanzo incessantemente conduce intorno al significato, alla necessità, al potere del ricordo e della conoscenza, imparentate entità che regolano e condizionano le singole esistenze e la vita collettiva – la salvaguardia, il recupero, l'inconsapevolezza, l'oblio volontario del passato e del presente³⁰? Nella sezione iniziale, intitolata *Il trionfo della morte*, le tribune e il diamante del Polo Grounds di New York si riempiono progressivamente di «paper [...], torn-up scorecards and bits of matchbook covers, [...] crushed paper cups, little waxy napkins they got with their hot dogs, [...] germ-bearing

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 258 (il corsivo è mio): «I opened the refrigerator, peered into the freezer compartment. A strange cackling sound came off the plastic food wrap, the snug covering for half eaten things, The Ziplock sacks of livers and ribs, all gleaming with *sleety crystals*. A cold dry sizzle. A sound like some element breaking down, resolving itself into Freon vapors. An eerie static, insistent but near subliminal, that made me think of wintering souls, some form of dormant life approaching the threshold of perception» (in questo senso non pare casuale che al momento della finale risoluzione, incentrata sulla distruzione altrui come annullamento della morte, Jack proceda a disfarsi di tutto, «an immensity of things, an overburdening weight, a connection, a mortality»: *ivi*, p. 262).

²⁹ Cfr. Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 286: «We make stupendous amounts of garbage, then we react to it, not only technologically but in our hearts and minds».

³⁰ Anche se poi, più precisamente, nelle parole dell'autore tema principale del romanzo sarebbe il modo in cui «le cose e le persone spariscono, o vengono tradite. Per due volte c'è una palla da baseball, e per due volte un ragazzo viene tradito. [...] Sparisce del plutonio, e un paese viene tradito. Il romanzo parla di tutte le cose che perdiamo, e perciò rovescia il flusso del tempo» (da un'intervista rilasciata a Kim Echlin, *Baseball and the Cold War*, pubblicata su «Ottawa Citizen» il 28 dicembre 1997 e poi pubblicata in *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Thomas De Pietro, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 149: trovo il rimando e la traduzione in Stefania Consonni, *Disegni e realtà* cit.). Il riferimento di DeLillo è naturalmente al fatto, come scrive Federico Francucci (*Tutto è connesso, ma come?* cit., p. 303), che «rimessa in circolazione dal tradimento di un padre [quello di Cotter che sottrae la palla al figlio, *nda*] la palla si ferma (momentaneamente?) tra le mani di un altro figlio tradito dal suo progenitore [Nick, *nda*]».

tissues many days old that were matted at the bottoms of deep pockets»³¹. Sono, di nuovo, le tracce indelebili di ogni presenza umana moderna dedita al consumo, raggiunte poco dopo dai resti di ricordi primari trasformati in oggetti superflui, appena spazzati via da più eccitanti *souvenir*: a piovere dagli spalti saranno allora «pages from memo pads and pocket calendars, [...] snapshots torn to pieces, ruffled paper swaddles for cupcakes»: «[...] they are tearing up letters they've been carrying around for years pressed into their wallets, the residue of love affairs and college friendships, it is happy garbage now»³².

E se la storica vittoria dei Giants rimarrà impressa nella memoria collettiva come il solo evento in grado di spingere gli abitanti di New York fuori per strada a festeggiare (tutto il contrario, come è ovvio, della morte di Kennedy, già fulcro di *Libra*)³³, il suo simbolo tangibile continuerà a essere la palla decisiva spedita in tribuna, immediatamente divenuta storico reperto anch'esso liberato dal suo ciclo di utilizzo (oggetto transizionale che collega alla storia da salvare) – acquistato infine, dopo innumerevoli passaggi di mano, proprio da Nick. Il quale però ne farà un costosissimo articolo d'arredamento da afferrare in mezzo ai libri di casa e stringere nel cuore della notte soltanto in quanto emblema, ai suoi occhi (monito? consolazione?), di una sconfitta, della sfida perduta del lanciatore Ralph Branca (Dodgers), indelebile quanto il trionfo di Bobby Thomson e al pari in fondo di ogni cosa passata e ingombrante («that never stops happening»³⁴) – entro il campionario multiforme che si spiega da una pagina all'altra del romanzo di scarti del tempo e dell'usura, o di vita, che continuano per sempre a tormentare i loro artefici (scarti umani e inanimati, tangibili e astratti, tenuti vivi di volta in volta dalla preoccupazione o da un anelito creativo, da un'ossessione o da un senso di colpa, da un desiderio o da una condanna). Quel che non siamo più ma comunque condiziona la nostra identità presente, e quel che non utilizziamo più ma ugualmente ci chiede le modalità di congedo e racconta il nostro passaggio³⁵: le scorie di plutonio da sot-

³¹ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 16 («pezzi di carta [...], ruolini segnapunti stracciati, bustine di fiammiferi fatte a pezzi, [...] bicchieri di carta appallottolati, tovagliolini oleati di hot dog, [...] fazzoletti di carta germinosi schiacciati da giorni nelle profondità di tasche capaci»).

³² Ivi, p. 45 («pagine di promemoria e agendine tascabili, [...] istantanee stracciate, carta pieghettata di pasticcini»: «stanno strappando lettere che si sono portati dietro per anni schiacciate nel portafogli, residui di storie d'amore e di amicizie scolastiche, ormai allegra spazzatura»).

³³ Cfr. ivi, pp. 59-60 («Isn't it possible that this midcentury moment enters the skin more lastingly than the vast shaping strategies of eminent leaders, generals steely in their sunglasses – the mapped visions that pierce our dreams?») e p. 94 (dove a parlare è un personaggio di nome Glassic: «“When JFK was shot, people went inside. We watched TV in dark rooms and talked on the phone with friends and relatives. We were all separate and alone. But when Thomson hit the homer, people rushed outside. People wanted to be together. Maybe it was the last time people spontaneously went out of their houses for something. Some wonder, some amazement. Like a footnote to the end of the war. I don't know”»).

³⁴ Ivi, p. 201.

³⁵ Cfr. ivi, p. 86 («it is necessary to respect what we discard») e p. 809: («Maybe we feel a

terrare, gli imballaggi a degradabilità complessa da separare in vista del loro riciclaggio, gli aerei militari in disuso (armi belliche ormai inutilizzabili e riconvertite anch'esse in oggetti artistici da Klara Sax), e per Nick appunto un passato personale (che la moglie Mirian cerca di ricostruire interpellando la suocera mentre il diretto interessato prova a riattivare o a esorcizzare, oltre che interrogando le venature della palla da baseball, rendendo visita a Klara a molti anni di distanza dai loro furtivi incontri amorosi) segnato dall'improvvisa scomparsa del padre e da un omicidio che non sa più se sia stato «express or implied [...] or [...] a desperate accident»³⁶.

Il tema della conoscenza (questo inalienabile, illusorio diritto) si innesta così, a partire da questi due eventi 'indecifrati', almeno su quello della gestione e della rielaborazione della memoria³⁷. A Marvin, il suo penultimo proprietario, più ancora che rivendicarne il possesso interessa ricostruire il percorso della palla, conoscere ogni momento della sua cosiddetta seconda vita (in veste di oggetto-ricordo), seguendo un'ossessione maniacale e disperante che in fondo attesta, dentro il contesto generale del romanzo e più ancora dell'opera di DeLillo, che neppure di un evento e di un oggetto 'innocui' si possono ripercorrere le traiettorie senza un rischio pur bassissimo di errore: «I don't have the last link that I can connect backwards from the Wainwright ball to the ball making contact with Bobby Tomson's bat»³⁸, afferma sconsolato Marvin prima di separarsi dal prezioso cimelio.

Ma chissà che il suo *pedigree* incompleto non accresca invece il valore, foss'anche in maniera conflittuale, per il Nick maturo che si interroga ripetutamente, e inutilmente, sui motivi che lo hanno indotto a sparare (episodio che a lungo tiene nascosto anche a Mirian)³⁹ e su quelli che hanno fatto perdere le tracce del padre, vittima di un agguato almeno nelle sue ostinate fantasie⁴⁰ («Memory believes before knowing remembers», scriveva il Faulkner di *Light in August*). Ed è forse proprio perché in fondo *sa* che già il passato personale continua incessantemente a presentare interrogativi inevasi, spazi bianchi che viene facile provare a riempire inventando (o negando l'evidenza), che fuori dal privato Nick rifiuta, quasi mosca bianca in un oceano di paranoia, ogni ipotesi di complotti-

reverence for waste, for the redemptive qualities of the things we use and discard»).

³⁶ Ivi, p. 299 («volontario o preterintenzionale [...] o uno sfortunato incidente»).

³⁷ Non dimentichiamo che all'interno del romanzo sia Nick che Alberto che Edgar e padre Paulus ricoprono, almeno per alcuni anni della loro vita, il ruolo di insegnanti.

³⁸ Ivi, p. 175 («Mi manca l'ultimo anello per collegare retrospettivamente la palla di Wainwright alla palla che entrò in contatto con la mazza di Bobby Thomson»).

³⁹ Cfr. ivi, p. 301: «You withhold the deepest things from those who are closest and then talk to a stranger in a numbered room. What's the point of asking why?».

⁴⁰ A ostacolare la ricostruzione (più o meno diretta) concorre qui evidentemente la necessità di credere a verità meno dolorose, o di respingere ('rifiutare') pulsioni inaccettabili, parti del sé scartate (altro tema ricorrente non solo nelle tirate di Lenny Bruce: si pensi a Hoover, alla suora Edgar, a padre Paulus...).

simo («I believed we could know what was happening to us [...]. I didn't believe that nations play-act on a grand scale. I lived in the real»⁴¹).

Eppure intorno a lui gli eventi di interesse comune – gli interventi militari, le indagini su cittadini sospetti, la morte del presidente e perfino quella di Lenny Bruce, o l'identità del Texas Highway Killer – paiono tutti o quasi avvolti in tenebre create ad arte per offrire materia illimitata di studio alla scienza così diffusa della *dietrologia* (in italiano, nei suoi discorsi di americano di seconda generazione); anche gli effetti degli esperimenti atomici e il destino dei rifiuti nocivi (a chiudere momentaneamente il triangolo tematico di partenza, invece di continuare a percorrere relazioni transitive): cosicché le voci riportate da Sims, un collega di Nick, intorno a una nave-cisterna che potrebbe trasportare liquame rifiuti tossici droga o cadaveri, oppure quelle di Eric (che invece lavora col fratello) sulle patologie causate dalle radiazioni⁴², finiscono per apparire le sole opzioni cognitive percorribili (più o meno plausibili che siano) sulla strada della conoscenza, le tessere sparse di un ingranaggio intricato e secretato che favorisce l'elaborazione di complotti (altrui)⁴³.

Nick però, presso i gesuiti che lo hanno accolto all'uscita dal riformatorio, dopo aver imparato a nominare-per-conoscere le *cose* («the only way in the world you can escape the things that made you»)⁴⁴, e perfino a cercarvi «second meanings and deeper connections»⁴⁵, ha imparato pure a rispettare «the power of secrets»⁴⁶, a partire da quello di Dio (e da quello del sesso). «Maybe I have a the-

⁴¹ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 82 («The only ghosts I let in were local ones, the smoky traces of people I knew and the dinge of my own somber shadow, New York ghosts in every case, the old loud Bronx»: *ibidem*). L'uccisione del padre risulta appunto, come osserva il fratello, «the one plot, the only conspiracy that [...] could believe in. Nick could not afford to succumb to a general distrust. He had to protect his conviction about what happened to Jimmy. Jimmy's murder was isolated and pure, uncorrupted by other secret alliances and criminal acts, other suspicions. Let the culture indulge in cheap conspiracy theories. Nick had the enduring stuff of narrative, the thing that doesn't have to be filled in with speculation and hearsay» (ivi, p. 454).

⁴² Ma anche il terzo marito di Klara (Carlo Strasser) parla di un sistema bancario sommerso, e Lenny Bruce di società segrete o ancora, più in generale, della «secret history that never appears in the written accounts of the time or in the public statements of the men in power» (ivi, p. 594).

⁴³ A tal punto da indurre un anonimo ubriaco a credere di essere costantemente inseguito (cfr. ivi, p. 620) e Marvin, il 'genealogista della palla da baseball', a domandarsi se la Groenlandia esista davvero o sia solo 'un'idea' diffusa ad arte (cfr. ivi, pp. 315-316). «A conspiracy» – scrive in *Libra* DeLillo, al quale evidentemente, da un romanzo all'altro, il tema è assai caro – «is everything that ordinary life is not. It's the inside game, cold, sure, undistracted, forever closed off to us. We are the flawed ones, the innocents, trying to make some rough sense of the daily jostle».

⁴⁴ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 543 (e non può allora passare inosservato che gli italiani «don't even have a name» per chi abbandona la propria famiglia: ivi, p. 203). Sullo strano fascino che esercitano le parole il romanzo ritorna peraltro spesso: si pensi per esempio all'amore di Erica per termini come «breezeway» o «crisper» (ivi, p. 516).

⁴⁵ Ivi, p. 87 («Were they thinking about waste?», si domanderà Nick ripensandoci qualche anno più tardi: *ibidem*).

⁴⁶ Ivi, p. 301.

ory about the damage people do when they bring certain things into the open»⁴⁷, afferma appena prima di rievocare – entro una sezione del libro intitolata *The Cloud of Unknowing* (ancora una nube, emblema ormai sinistro) – la lettura di un anonimo testo mistico del Trecento (dal titolo eponimo: *mise en abyme* non più apocrifa) che gli ha insegnato a fermarsi sulla soglia dei segreti inaccessibili. Ciò vale forse, verrà da pensare in coda al romanzo (ma già precedentemente: «waste is a religious thing»⁴⁸; «waste is the best-kept secret in the world»⁴⁹), anche per quelli legati alla torbida collaborazione con una società impegnata nella distruzione di scorie nocive per mezzo di esplosioni nucleari nei sottosuoli kazaki («accettare il sacro», scrive Alessandro Portelli a proposito di *Underworld*, «significa accettare l'imperfezione, il disordine, l'infezione e la contaminazione – il terrore e il *mistero* – che sono intrinseci alla vita»⁵⁰). O forse invece la mania di stabilire connessioni (*beziehungswahn*) ci ha portati più lontano del dovuto, nell'analisi del romanzo e dei suoi caratteri principali, e ciò che *Underworld* in fondo suggerisce e ripete – «everything is connected in the end»⁵¹, «everything connects in the end, or only seems to, or seems to only because it does»⁵² – è solo un subdolo tentativo di alimentare la nostra fiducia nel disegno, di farci cadere nella stessa ossessione dei suoi personaggi impegnati a ricomporre i brani sconnessi di una realtà fitta di diramazioni centrifughe, discrasie e contraddizioni.

Rimangono peraltro fuori dallo sforzo qui condotto molti dei discorsi di senso espressi da questa epopea contemporanea, a partire dalla riflessione che il testo conduce intorno alle forme di comunicazione nella società delle immagini, alla strabiliante singolarità dei percorsi creativi (di Ismael, di Klara, di Acey); oppure, soprattutto attraverso le finali apparizioni di Esmeralda su un cartellone del Muro (inganno ottico o incarnazione del trascendente che sia), alla tensione mistica di una società ormai a quest'altezza intrappolata nel web, nel regno della connessione (dalla nota l'origine bellica) – e guarda caso è proprio qui che finalmente si congiungono, come abbiamo appena visto, i due simboli più ricorrenti del romanzo, la bomba e la spazzatura (la minaccia e lo spreco, la vio-

⁴⁷ Ivi, p. 294 («Forse ho davvero una teoria sui danni che fa la gente quando porta certe cose allo scoperto»).

⁴⁸ Ivi, p. 86.

⁴⁹ Ivi, p. 281.

⁵⁰ A. Portelli, «*We Do Not Tie It in Twine*» cit. (il corsivo è mio). Cfr. Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 106 (i corsivi sono miei: «the word plutonium comes from Pluto, god of the dead and ruler of the *underworld*. They took him out to the marshes and *wasted* him as we say today»). Ma il titolo del romanzo rimanda anche a microcosmi immersi nell'anonimato, o composti di malavita, e al fatto che tra le ipotesi sulla scomparsa del padre, come ci ricorda Federico Francucci, c'è anche quella che la terra si sia aperta e l'abbia inghiottito («the earth opened up and he stepped inside. [...] I think he went under»: ivi, p. 808).

⁵¹ Ivi, p. 826.

⁵² Ivi, p. 465.

lenza e l'eccesso, l'arma di distruzione dichiarata e quella mascherata)⁵³. «I tell Viktor there is a curious connection between weapons and waste. I don't know exactly what»⁵⁴, azzarda nella porzione conclusiva della *fabula* e dell'intreccio (chiusa da un'invocazione ad affidarsi all'unica entità superiore possibile: la pace) un Nick che adesso ha probabilmente guadagnato in saggezza e/o in rassegnazione («I begin to feel something drain out of me. Some old opposition, a capacity to resist»⁵⁵), se anche anelando al disordine di un tempo («when I didn't give a damn or a fuck or a farthing»⁵⁶) ha trasformato sedimentati rimpianti e inconcludenti congetture in una più serena e distaccata, pur sempre dolorosa nostalgia che la rinnovata frequentazione (tattile) della palla non fa che favorire («there is something somber about the things we've collected and own, the household effects, there is something about the word itself, *effects* [...] and I feel a loneliness, a loss, all the greater and stranger when the object is relatively rare and it's the hour after sunset in a stillness that feels unceasing»⁵⁷); e che gli permette – al termine di un protratto scavo interiore, sospeso tra rimozione e consapevolezza, oblio e accettazione, comprensione e superamento – di aprirsi un po' con Marian e così infine (dis)seppellire il passato, neutralizzarne le zone rimosse⁵⁸, osservarlo con sguardo (almeno parzialmente) pacificato, come in futuro, nelle visionarie e provocatorie previsioni di Detwiler, faremo forse con la massa di rifiuti lasciata in eredità dalla nostra epoca («waste is the secret history, the underhistory»⁵⁹):

⁵³ «The fusion of two streams of history, weapons and waste. We destroy contaminated nuclear waste by means of nuclear explosion» (ivi, p. 791). E le armi sono oltretutto rifiuti fin dalla loro nascita, se (almeno) la bomba atomica ha tra gli elementi chimici decisivi per la sua composizione il fluoruro, che è un materiale di scarto dagli alti costi di distruzione; e sono proprio quelli «that used to carry nuclear bombs» (ivi, p. 70) gli aerei ripresi da Klara Sax che nel corso di un'intervista dichiara (ivi, pp. 76-77): «They didn't even know what to call the early bomb. The thing or the gadget or something. And Oppenheimer said, It is merde [...]. He meant something that eludes naming is automatically relegated, he is saying, to the status of shit. You can't name it. It's too big or evil or outside your experience. It's also shit because it's garbage, it's waste material».

⁵⁴ Ivi, p. 791.

⁵⁵ Ivi, p. 801 («comincio a sentire qualcosa venir meno dentro di me. La mia vecchia capacità di opposizione, la capacità di resistenza»).

⁵⁶ Ivi, p. 820. Cfr. ivi, p. 822 («This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself»).

⁵⁷ Ivi, p. 808.

⁵⁸ Creano, di nuovo, assonanze con la vicenda personale di Nick anche altri brani, tra cui quello a p. 813 (le parole riportate sono quelle di Detwiler, alle prese con la distruzione delle scorie, in risposta a un'osservazione di Nick, «what we excrete comes back to consume us»): «We don't dig it up, he says. We try to bury it. But maybe this is not enough. That's why we have this idea. Kill the devil».

⁵⁹ Ivi, p. 791. Cfr. in proposito Zygmunt Bauman, *Vite di scarto* [*Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*, 2004], Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 34 (al quale più in generale si rimanda per una riflessione più ampia sul tema dei rifiuti animati e inanimati nella società liquida): «i rifiuti si potrebbero definire come *uno dei problemi più tormentosi e insieme uno dei segreti meglio custoditi*

Make an architecture of waste. Design gorgeous buildings to recycle waste and invite people to collect their own garbage and bring it with them to the press rams and conveyors. Get to know your garbage. And the hot stuff, the chemical waste, the nuclear waste, this becomes a remote landscape of nostalgia. Bus tours and postcards, I guarantee it.⁶⁰

del nostro tempo». Ma sugli Stati Uniti e i rifiuti si veda soprattutto Cinzia Scarpino, *Us Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Milano, il Saggiatore, 2011.

⁶⁰ Ivi, p. 286 («Create un'architettura fatta di immondizia. Progettate fantastiche costruzioni per riciclare i rifiuti e invitate la gente a raccogliere la propria spazzatura e a portarla alle presse e ai convogliatori. Così imparerà a conoscere la propria spazzatura. Il materiale a rischio, i rifiuti chimici, le scorie nucleari, tutto questo diventerà un remoto paesaggio all'insegna della nostalgia. Gite in autobus e cartoline, posso garantirlo»).

ALTRE VISIONI

LA RADIO COME SPAZIO MAGICO DELLA FINZIONE.
«I 4 MOSCHETTIERI» DI NIZZA E MORBELLI IN GIRO PER IL MONDO

Rodolfo Sacchetti

1. Dieci anni, undici giorni e sedici ore dopo l'inizio ufficiale in Italia delle trasmissioni radiofoniche – cioè giovedì 18 ottobre 1934 dalle 13 alle 13.30 – va in onda la prima puntata di *I 4 moschettieri*, «parodia di Nizza e Morbelli con musiche di E. Storaci»¹. Debutta la trasmissione di intrattenimento forse più importante della storia della radio italiana, probabilmente la più seguita, in proporzione agli allora abbonati ai servizi dell'Eiar², sicuramente la prima a utilizzare in modo nuovo e moderno il mezzo radiofonico. La settimana successiva sul «Radiocorriere» esce «il sunto della prima puntata romanzo»: *I Moschettieri e la scarpetta della Regina*³.

Nel 1934 gli abbonati dell'Eiar sono ancora solo 438.783, poco più dell'1% degli abitanti. La radio è però entrata a pieno titolo nell'immaginario collettivo, come simbolo di modernità, troppo costosa per diventare ancora un oggetto di consumo di massa, ma sufficientemente seducente da essere inserita in cima alla lista dei desideri da molti amatori. Insieme al cinema, che negli stessi anni attraversa il complicato passaggio dal muto al sonoro, la radio è il nuovo mezzo di comunicazione capace di generare narrazioni e di attirare le attenzioni di un pubblico crescente. Basti tener presente che sulla stessa pagina del «Radiocorriere», dove si annuncia l'inizio di *I 4 moschettieri*, compare un breve resoconto dell'importante Convegno Volta. Alcuni Accademici d'Italia, tra cui Luigi Pirandello, discutono animatamente dei 'problemi della scena' e della profonda crisi che attraversa il teatro italiano. Più di uno rintraccia le cause nella diffusione dei nuovi media. Al contrario Filippo T. Marinetti, Ettore Romagnoli, Aleksandr Tairov sono convinti che «le preoccupazioni di coloro che accusano

¹ «Radiocorriere», 42, 1934, p. 41.

² Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche titolare delle concessioni in esclusiva delle trasmissioni radiofoniche dal 1927 al 1944, antecedente storico della Rai.

³ «Per chi non ha potuto ascoltare la prima trasmissione, facciamo il sunto della prima puntata romanzo (come in quei lunghi films 'a serie' che ci deliziavano dieci anni fa nei quali dal secondo episodio in avanti si proiettava all'inizio del film il sunto dell'antefatto, con grande scorno degli assidui che non avevano mancato una serie)», in «Radiocorriere», 43, 1934, p. 8.

la radio, il cinema e lo sport di distrarre il pubblico dal teatro, non hanno fondamento nella realtà dei fatti...». A dir la verità *I 4 moschettieri* sono per quattro anni – la durata della trasmissione – il fenomeno mediatico più eclatante, e a scapito non solo del teatro. Perfino il cinema, in quei quattro incredibili anni, inseguirà la trasmissione radiofonica, provando a raccontarla e a rievocarla sul grande schermo tramite due film⁴. E tale sarà il successo di pubblico che, almeno secondo la vulgata, l'orario d'inizio delle partite del campionato di calcio verrà posticipato di mezz'ora per permettere l'ascolto dell'intera puntata. *I 4 moschettieri* contribuiscono ad aumentare il numero degli abbonati, che nel giro di poco più di tre anni raddoppiano, superando gli ottocentomila apparecchi. Attorno al successo della trasmissione nei decenni successivi, in occasione soprattutto degli anniversari, si sono concentrate le memorie dei protagonisti e degli antichi ascoltatori appassionati, soprattutto con la rievocazione di episodi curiosi e di numerosi aneddoti. Poco invece si è detto, anche negli studi specifici dedicati alla radiofonia, dei caratteri più innovativi della trasmissione e del perché di un così clamoroso e inaspettato consenso.

2. La trasmissione, concepita all'inizio in pochi episodi, ottiene un successo crescente, puntata dopo puntata, con grande stupore dei dirigenti dell'Eiar⁵. Il successo è talmente ampio che il programma viene rinnovato per quattro serie differenti, andando in onda dal 18 ottobre 1934 al 9 gennaio 1938, ogni giovedì, nella fascia oraria di maggiore ascolto, dalle 13 alle 13.30 (poi spostato la domenica). Delle quattro serie – *I 4 moschettieri*, *Il giro del mondo in 80 giorni*, *Due anni dopo*, *Il fantasma al microfono* – sono pubblicate le prime tre, in due grandi volumi illustrati da Angelo Bioletto, mentre la quarta serie rimane la più sconosciuta⁶. Sono gli anni dei 'pionieri' della radio, durante i quali si discute ani-

⁴ *I quattro moschettieri* di Carlo Campogalliani (1936), primo e unico film italiano interamente realizzato con marionette (Carlo Colla) e *Il feroce Saladino* di Mario Bonnard (1937).

⁵ Malgrado il larghissimo successo di pubblico la rivista di Nizza e Morbelli è guardata con una certa sufficienza da parte degli uomini di cultura e anche dalla dirigenza dell'Eiar, del tutto sorpresa e impreparata a un consenso così ampio ed eclatante. In una lettera spedita al critico radiofonico Enrico Rocca, Nizza e Morbelli si lamentano dello stato attuale della programmazione radiofonica: «La ringraziamo vivamente di aver voluto accennare a noi nel Suo bell'articolo uscito sull'Italia Letteraria del 9 marzo. Le cose lamentate da Lei sono sacrosantamente vere. Siamo autori della Radio da anni e, inter nos, ne avremmo da fare un libro. È tutta una questione di gusti e di sensibilità, quindi una questione di uomini. Solo i giovani potrebbero sveltire la Radio e farsene uno strumento degno dell'Epoca in cui viviamo. Vuol sapere che alla presentazione dei copioni delle prime quattro puntate dei Moschettieri i dirigenti artistici dell'Ente Italiano ci hanno detto che della roba così sballata non sarebbe stata su nemmeno per tre manifestazioni? Siamo alla ventiduesima» (dall'archivio di Lilia Rocca, ora in Rodolfo Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Pisa, Titivillus, 2011, pp. 62-63).

⁶ Angelo Nizza, Riccardo Morbelli, *I 4 moschettieri*, illustrazioni di Angelo Bioletto, Perugia-Sansepolcro, Perugina-Buitoni 1935 (dalle trentasei puntate trasmesse dal 18 ottobre 1934 al 4 luglio 1935) e, invece dei 'venti' di dumassiana memoria, *2 anni dopo. Continuazione de I 4*

matamente sulla funzione del nuovo mezzo di comunicazione e ci si interroga su quale possa essere la sua «forma specifica»⁷. Poco tempo prima, nel 1931, Enzo Ferrieri promuove sulle pagine di «Il Convegno»⁸, la rivista che dirige, un dibattito pubblico sul ruolo della radio. In particolare si chiede se la funzione principale sia «divulgativa o creativa». Nella radio cioè possiamo traghettare generi e forme preesistenti, auspicandone soltanto una maggiore diffusione, come ad esempio accade per il quotidiano che si traduce nel 'giornale radio', oppure è possibile ipotizzare un'aggiunta creativa, la capacità della radio di inventare nuove forme?

Nel fermento della discussione e delle sperimentazioni l'opera dei due giovani piemontesi Angelo Nizza e Riccardo Morbelli arriva carica di novità, a tal punto che non si sa bene nemmeno come definirla. Prima si parla di «parodia», «puntata romanzo», «radioromanzo», «radioromanzo comico a puntate», poi si continua con «supertrasmissione», «radiofilm», «radioreportage», «radiorivista»... Nel corso delle settimane viene coniata una serie di divertenti neologismi che provano ad acchiappare la natura di una trasmissione che pare rifugga da ogni definizione. In realtà si ha di fronte, forse per la prima volta, un prodotto con caratteristiche nuove, perfettamente rispondenti alle qualità della messa in onda. È questa volta la radio, il *luogo* nel quale confluiscono differenti forme e tradizioni che sono miscelate e ibridate, per la genesi di un inedito genere artistico.

Tra le numerose influenze, il riferimento più forte e diretto è la rivista teatrale. Esplosa negli anni Venti, con un successo che la porterà trionfante fino agli anni Cinquanta, la rivista teatrale è un genere di spettacolo misto di prosa, musica e danza. Per mezzo di una sequenza di quadri si passa in rassegna, cioè in 'rivista', una serie di fatti, prevalentemente ispirati all'attualità, in chiave scherzosa e caricaturale con lo scopo di divertire e intrattenere il pubblico. Tra le qualità principali della rivista si possono perciò ricordare: la successione di scene o quadri ben distinti, l'attualità delle tematiche, la spettacolarità, la costante intonazione comico-satirica, la tendenza ad avere un filo conduttore, la rapidità del ritmo, condizione quest'ultima indispensabile della sua resa scenica⁹. Angelo Nizza e Riccardo Morbelli un anno prima de *I 4 moschettieri* esor-

moschettieri, ill. di A. Bioletto, Perugia-Sansepolcro, Perugia-Buitoni, 1937. Tra i tanti primati della trasmissione vi è anche la natura produttiva, poiché si tratta del primo programma con sponsor privato. *I 4 moschettieri* sono legati alla Perugia Buitoni che, poco tempo dopo l'inizio della messa in onda, resasi conto del grande successo popolare comincerà a indire una serie di concorsi a premi (i due volumi fuori commercio sono alcuni dei premi più ambiti messi in palio). Il più noto è quello legato alle 'figurine' disegnate sempre da A. Bioletto che ritraggono i protagonisti della serie, in particolare è leggendaria l'introvabile figurina del Feroce Saladino.

⁷ Su questo si veda Rudolf Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937.

⁸ Enzo Ferrieri, *La radio, forza creativa*, in «Il Convegno», giugno 1931, ora ripubblicato in E. Ferrieri, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, con un saggio di Maria Corti, Milano, Greco & Greco, 2002.

⁹ *Enciclopedia della Radio*, a cura di Peppino Ortoleva e Barbara Scaramucci, Milano, Garzanti, 2003.

discono alla radio con *Un'ora con te*. Abbinando testi densi di richiami alla letteratura (soprattutto d'appendice), insieme a fatti di cronaca e di attualità, e a tantissime canzoni, costruiscono il primo esempio di rivista radiofonica. Ma se lo spirito è lo stesso, così come l'entusiasmo, la comicità e la vena spettacolare, la rivista deve inventarsi un linguaggio nuovo alla radio, per sopperire alla ricchezza di costumi, all'esibizione delle ballerine, all'apparato scenografico del teatro. Direttamente proveniente dalla rivista teatrale, la rivista radiofonica in realtà trova presto con *I 4 moschettieri* una vena del tutto originale, principalmente attraverso l'uso dei rumori scenici, tramite una cura maggiore per i testi, per la musica e per le voci. Enrico Rocca, il più importante critico radiofonico degli anni Trenta, non sottovaluta per nulla il successo e il carattere popolare della trasmissione di Nizza e Morbelli. Al contrario la considera come una delle forme più intelligenti e vivaci del mezzo radiofonico, anche perché lo sforzo iniziale non è quello del mero adattamento, ma comporta una completa riformulazione dal genere di partenza:

Ma se inventiva e spirito possono scarseggiare là dove il fasto della messa in scena e l'elemento coreografico suppliscono all'eventuale melensità della parte parlata e cantata, la radiorivista, affidata alle sole capacità auditive, deve poter fare assegnamento su di un'originalità a getto continuo che dal dialogo, sempre in equilibrio sul filo dell'imprevisto, si contagi alla musica, alla parte cantata, agli effetti sonori, al caleidoscopico svariare delle situazioni. Tutto sommato la tecnica della radiorivista non differisce da quella di ogni altra forma di teatro auditivo se non per l'impiego più argutamente spregiudicato dei mezzi espressivi: con gli stessi accorgimenti acustici o dialogici, spinti magari al grottesco o al caricaturale, s'ottengono qui immediati cambiamenti di scena; con la stessa pericolosa facilità si creano ambienti reali o fantastici, inquadrature storiche o fiabesche¹⁰.

3. Il «caleidoscopico svariare delle situazioni», «immediati cambiamenti di scena», creazione di «ambienti reali o fantastici», «inquadrature storiche o fiabesche» sono i motori essenziali di *I 4 moschettieri*. Tra le qualità specifiche emerge la possibilità della radio di essere uno spazio magico della finzione, perché capace di evocare una molteplicità di luoghi differenti, con una velocità unica, maggiore del teatro, del cinema, della letteratura. Bastano pochi rumori, suoni caratterizzanti, voci definite, per suscitare nell'immaginazione dell'ascoltatore un paese lontano o uno spazio preciso. Con la radio si scopre la possibilità di creare, come spiegherà qualche anno più tardi Rudolf Arnheim, un'«immagine acustica» del mondo, e di utilizzare la radio come mezzo per ripensare nuovamente la realtà, e riscriverla per l'orecchio.

¹⁰ Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, pp. 120-121.

Mentre Nizza e Morbelli si dedicano alla rivista radiofonica, Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata pubblicano nel 1933 il *Manifesto della radia* sulla «Gazzetta del Popolo», dove si dice che la scardinante novità della radio, dovuta al progresso e all'accelerazione della tecnologia, presuppone l'abolizione di tutta una serie di luoghi comuni propri dell'arte, in particolare del concetto stesso di spazio. A differenza del teatro, che ha bisogno di una scena, la radio «abolisce» lo spazio. Abolisce anche le scene rapidissime e simultanee, ma sempre realiste, del cinema. Secondo i futuristi l'abolizione dello spazio porta la radio a una «immensificazione», a realizzare una dimensione non più incorniciabile in una scena, ma di natura universale e cosmica. Un'arte dunque senza spazio, ma anche senza tempo, perché la possibilità di captare stazioni trasmittenti poste in diversi fusi orari determina «la distruzione delle ore del giorno». Sono queste certamente posizioni estreme, non prive di un gusto per la provocazione e per la dissacrazione delle forme consolidate. Gli esiti pratici dei futuristi sono nel campo della radiofonia piuttosto deludenti e molto lontani dalle ambizioni urlate nel manifesto e in successivi articoli. Però giustamente si individua nello *spazio*, nella costruzione della scena, il centro di una novità di cui la radio è portatrice. Di conseguenza la domanda che la radio condivide con il suo pubblico di ascoltatori riguarda prima di tutto una connotazione geografica: dove siamo? Dove si sta svolgendo l'azione?

L'ebbrezza dei pionieri della radio si esprime proprio nella creazione di molteplici situazioni, nel creare un ritmo narrativo forsennato che si esplicita nel susseguirsi delle azioni e contemporaneamente nel cambiamento delle scene. *I 4 moschettieri* rappresentano in tal senso il primo e più compiuto esempio di presa di coscienza e di applicazione di questa specifica qualità radiofonica. Questi elementi vengono ancor più esaltati grazie all'utilizzo da parte di Nizza e Morbelli della serialità. Con *Le avventure di Topolino* Nizza e Morbelli, un anno avanti a *I 4 moschettieri*, introducono per la prima volta nella radio italiana il concetto di serialità, realizzando un programma per bambini a metà tra radio-rivista e fiaba musicale. Una serie di scene radiofoniche racconta le avventure dell'eroe disneyano, che era appena giunto in Italia con i primi albi pubblicati a partire dal dicembre 1932 dall'editore Nerbini e con il volume antologico stampato dal torinese Frassinelli nella traduzione di Cesare Pavese. Ispirandosi soprattutto al fumetto la radio scopre così la narrazione seriale. Individuato un personaggio specifico, un eroe, si raccontano le sue mille peripezie. Negli Stati Uniti, negli stessi anni, nascono trasmissioni radiofoniche ispirate a eroi del fumetto come *Buck Rogers* (dal 1932), *Dick Tracy* (dal 1935), oppure vengono realizzati programmi alla radio che hanno loro stessi la forza di creare nuovi eroi del fumetto come nel caso di *The Shadow* (dal 1930 al 1954)¹¹. Il caso

¹¹ *The Shadow* è una serie creata intorno a un personaggio misterioso che ha acquisito la capacità di rendersi invisibile. All'inizio il personaggio era la voce narrante della trasmissione *Detective Story Hour*, trasposizione dell'omonimo fumetto. Il successo fu tale però che il personaggio del giustiziere divenne il protagonista di una serie originale di fumetti.

di *I 4 moschettieri* è ancora differente, perché la serialità del fumetto si mescola alla serialità tipica del romanzo ottocentesco d'appendice. Scegliere l'opera di Alexandre Dumas significa rifarsi direttamente a una narrazione pensata in origine a puntate, pubblicata sui giornali a ritmo continuo. Esiste alla base una storia, una *quête*, secondo la miglior tradizione del romanzo cavalleresco, che tiene assieme l'intera opera, dando una sensazione di unità e permettendo al lettore – o ascoltatore – di 'rientrare' in ogni momento nella narrazione, recuperando il filo della vicenda.

Questioni tecniche, riferite soprattutto alla lunghezza e al ritmo, creano una *liaison* stretta tra il romanzo d'appendice e la rivista radiofonica. Così come il contesto nel quale entrambe le produzioni creative sono inserite: il romanzo d'appendice contribuisce alla diffusione dei giornali e allo stesso modo la rivista radiofonica nasce (anche) con lo scopo di promuovere la diffusione dello stesso mezzo radiofonico. I quattro moschettieri, novant'anni dopo aver riscosso un enorme successo popolare, escono dalle pagine del giornale per rivivere in forme radicalmente diverse nello spazio dell'etere, accettando nuovamente la sfida di conquistare un largo pubblico, adesso di massa.

4. La trama delle vicende è assai esile. I quattro moschettieri sono alle prese di nuovo con la Regina di Francia, ma questa volta tutto appare come ribaltato, a partire dal prezioso oggetto da recuperare. Si tratta infatti non più di trovare il diadema, come nel romanzo, bensì una scarpetta, tempestata di diamanti. Prima spia parodica di un abbassamento complessivo, la scarpetta si trova adesso nel piede della 'bella Sulamita'. Già dalla premessa la solennità, seppur giocosa, con la quale si inaugurano solitamente le gesta eroiche dei protagonisti nei romanzi d'avventura, è del tutto disattesa. Il libro nasce con lo scopo preciso di divertire, e gli autori «lo hanno gettato giù un po' per giorno, alla buona», con nessun'altra ambizione se non quella di «muovere al riso».

Questo sollazzevole libro, contenente fanfaluche, motti, facezie, storielle ed episodi lepidi, radunati al solo scopo di muovere al riso, è stato scritto nelle ore seguenti i pasti, e gli umili autori, con due cuscini – col vino in fresco accanto, lo hanno gettato giù un po' per giorno, alla buona, tra una partita a scopa e una scacciaquindici¹².

I primi episodi ricordano luoghi narrati da Alexandre Dumas, chiamato ora nella trasmissione il «padre Dumasse», con doppio effetto parodia, pensando all'allora fenomeno autarchico di italianizzazione dei nomi stranieri. La vicenda comincia *Alla taverna del gatto malinconico*, per poi svilupparsi in *Il castella-*

¹² A. Nizza, R. Morbelli, *I 4 moschettieri* cit., p. 6.

no dannato e proseguire con *La diabolica beffa del Sultano*, *Una notte a Venezia*, *Quei quattro me la pagheranno*. Con il settimo capitolo inizia invece la seconda serie radiofonica, quella in cui a Dumas si affianca il genio di Jules Verne, prendendo a modello in particolare *Il giro del mondo in 80 giorni*. Così ogni capitolo (stesso discorso per gli episodi trasmessi) introduce luoghi e paesi differenti. Le avventure dei quattro moschettieri subiscono una rapida accelerazione. Hanno da compiere, come mister Fogg, il giro del mondo in ottanta giorni, per una sfida lanciata loro dall'acerrimo nemico «Cardinale Richieulù».

Il settimo capitolo, *I moschettieri in pallone*, è un ottimo esempio del ritmo e della corsa frenetica a cui sono sottoposti non solo i moschettieri, ma l'intera narrazione. Come fosse innescata una crescente forza centripeta, la narrazione comincia a risucchiare in sé una serie di elementi differenti, spesso anomali e incongruenti. È la parodia il motore che tiene tutto assieme e che pare macinare generi letterari, immaginari cinematografici, riferimenti alla vita quotidiana, e al mondo dello spettacolo. La serie precedente si conclude con la buona riuscita della missione dei moschettieri. La scarpetta tempestata di diamanti è stata riportata alla Regina e una ricca cena offerta dal Re ai quattro eroi e al loro servo. Nel buio, solitario, si aggira un furioso Cardinale Riciliù, che promette vendetta. La nuova serie comincia con i moschettieri che, carichi di gloria per l'impresa compiuta, bighellonano per la piazza di Nostra Signora: «Nessuno avrebbe pensato [...] che i moschettieri, come ignobili filistei, venissero allora dall'aver compiuto una vile bisogna: avevano (ci ripugna il dirlo!) ritirato gli stipendi arretrati accumulatisi in loro assenza». La nuova serie comincia ancora con l'abbassare il tono eroico dei moschettieri alle concretezze della vita quotidiana e in specie impiegatizia e piccolo borghese. I moschettieri, calati in una situazione reale e contemporanea, non possono che provocare incongruenze e frizioni: la frizione tra il mondo di carta e il mondo reale. Da celebri personaggi diventano, per Nizza e Morbelli, il pretesto perfetto per interrogare e scherzare con l'intero genere dei romanzi d'avventura, che sono messi adesso alla riprova della realtà. Com'è che i protagonisti di queste storie possano permettersi viaggi intorno al mondo, agio e facilità negli spostamenti? Una nota a pie' di pagina degli autori denuncia, come in un ironico sfogo, questa abituale anomalia:

Nei romanzi, vuoi d'avventure e vuoi sentimentali, non si parla mai di baiocchi. L'autore si limita a dire: «Tizio è andato qua, è andato là [...]». E i soldi, dove li ha presi? È comodo! Questo ingenera nella gente che legge un senso di facilità, di agio a prezzi popolari. [...] È troppo facile scrivere romanzi con protagonisti ricchi. Tutto va liscio. Ma immaginatevi un Jacopo Ortis senza un ghello. Altro che pensare a Teresa [...]¹³.

¹³ Ivi, p. 121.

I quattro moschettieri non sanno che farsene di tutto questo denaro. Da bravi signori si guardano bene dall'estinguere i loro debiti e, poiché il denaro provoca vergogna, decidono di regalarlo a un vecchietto vestito di stracci, incontrato per strada. Eppure anche questo sconosciuto signore (forse un ex ufficiale in pensione) trovandosi i Luigi d'oro in tasca si sente offeso e butta per terra il denaro. A quel punto, secondo lo stile incongruente e surreale di Nizza e Morbelli, la scena di colpo si popola di tanta altra gente che, osservando i moschettieri, grida e si esalta, come se fosse di fronte a dei veri e propri divi cinematografici. La richiesta di foto e autografi si fa così insistente che i quattro fuggono via per non rimanere schiacciati dalla folla, riuscendo a rintanarsi dentro un grande casamento. Tra i campanelli, ironia della sorte, scorgono il nome di Dumas, scoprendo poi la targa: «Maison Dumas & C.ie». Così i quattro moschettieri hanno la possibilità di incontrare l'autore delle loro avventure. Il gioco e lo scherzo meta-letterario servono a questo punto per puntare tutta l'attenzione sulla questione produttiva e commerciale della letteratura: «— Siete voi? Vi aspettavo! Ho ricevuto appunto in questo momento i diritti d'autore dei miei romanzi. *I Tre Moschettieri* è un libro rafferma, ma si vende ancora. Voi mi rendete, figli miei». Recuperando le note informazioni sull'enorme produzione della famiglia Dumas, sul successo dei romanzi d'appendice, sul lavoro narrativo strettamente connesso alle aspettative del pubblico, Nizza e Morbelli compiono un salto indietro nel passato per parlare chiaramente dei loro tempi, e più nello specifico dell'opera che loro stessi stanno realizzando. Così recita il testo della prima strofa della canzone *La Maison Dumas & C.*

Una ditta s'è impiantata,
viene chiamata
«Maison Dumas».
Fabbrica romanzi, a sensazione,
su ordinazione,
in quantità.
Crea le novelle e i madrigali
Per gli sponsali
E i funerali¹⁴.

Intanto la folla di fan si è radunata sotto le finestre. Dumas spiega loro che «si tratta di una folla d'occasione che ho affittato da un'agenzia di pubblicità per fare un po' di rumore intorno a voi altri. Voglio che torniate alla celebrità. [...] L'agenzia pubblicitaria funziona a meraviglia. [...] Che entusiasmo! Sembra vero». A quel punto ai moschettieri viene mostrato il funzionamento della ditta Dumas. Vi è un esercito di impiegati, una ditta indaffarattissima con dieci romanzi che vengono scritti in contemporanea. Al telefono Dumas controlla le storie, raddrizza le trame, dà ordini su come concluderle:

¹⁴ Ivi, p. 127.

Pronto? Pronto! Siete voi Antoine? Lo avete poi fatto morire quel personaggio? Come, non ricordate?... quel povero vecchio malato di colera che ha i figli che lo picchiano, la moglie che lo fa dormire con la finestra aperta in pieno inverno... Come? Lo avete fatto morire di stenti?... Macché stenti! Una bella coltellata... coi soliti rantoli... le ultime rivelazioni... Lasciamolo agonizzante, col capitolo in sospenso...¹⁵

È la letteratura stessa a essere vittima di una dissacrazione a tratti cinica, in cui tutto quanto sembra dipendere dalle regole del denaro. È il momento a questo punto di un nuovo colpo di scena, arriva improvviso il Cardinale Riciulù nel salotto di Dumas e comunica ai moschettieri che ha in animo di lanciare un giovane scrittore di belle speranze, si chiama Giulio Verne, sta scrivendo un libro dal titolo *Giro del mondo in 80 giorni*, ma nessun editore lo vuole pubblicare. Il Cardinale «allora pensò di prendere due piccioni con una fava: trovò da un rigattiere un vecchio aerostato bucato in più parti e lo fe' rappezzare. Che pubblicità avrebbe fatto al volume un volo in pallone attorno al mondo». Propone ai moschettieri di salire sul pallone e compiere il giro del mondo, i più adatti ad accogliere una sfida tanto assurda e pericolosa. I moschettieri accettano, in caso di successo sono promessi titoli nobiliari e castelli, in caso di insuccesso verrà loro tagliata la testa¹⁶.

5. Il settimo capitolo è un buon esempio per dar conto della sequenza di avventure che paiono innescarsi una dietro l'altra, senza chiari nessi logici, e per la continua esplicazione della natura finzionale della narrazione. È come se gli autori stessi avessero indossato i panni dei moschettieri e si fossero messi a mandare avanti la storia *dall'interno*. Durante il viaggio in mongolfiera, il cielo senza nubi e senza vento è insopportabile, perché non offre nessuna attrazione possibile. I moschettieri, protagonisti di romanzi d'avventura, non possono adesso procedere in una narrazione piana e priva di sorprese: «Macché, anche se tutto va bene, quando l'avventura non c'è la si inventa, come i grandi inviati speciali dei giornali che si rispettano». L'effetto parodia è duplice: innanzitutto si manifesta puntando un faro sulla realtà dei romanzi d'avventura, per restituirla come una scenografia posticcia, costruita sempre con i medesimi ingredienti; in secondo luogo si fa riferimento agli inviati speciali dei quotidiani che proprio in quei giorni trasmettono i loro resoconti dall'Etiopia in guerra¹⁷: «Le bu-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ In occasione della Fiera Campionaria di Milano del 1935 i quattro moschettieri, trasportando adesso le immagini della finzione radiofonica nella realtà delle iniziative pubblicitarie della Perugina, si presentano davvero in mongolfiera. L'accoglienza è a dir poco incredibile: diverse migliaia di persone, accorse all'attracco, plaudono festanti i loro eroi.

¹⁷ A questo proposito un riferimento simile appare anche nell'articolo di presentazione al volume illustrato: «I racconti dei moschettieri sono più veritieri delle notizie che arrivano dalle radio estere su Addis Abeba» («Radiocorriere», 5, 1936).

fere e i temporali, / i cicloni e i fortunali / dàn la scena di paura / nei romanzi d'avventura. [...] Qual è la spedizione che non ha avuto / almen la peste nera o lo scorbuto? / [...] Qual è l'esplorator che nel Sahara / di aver visto il leone non dichiara?»¹⁸. La costruzione del luogo diventa perciò l'obiettivo parodico prediletto della rivista radiofonica. Città, paesi e villaggi raccontati nei romanzi di avventure assumono sempre una patina simile, un colore che sa tanto di letteratura, soprattutto se sono lontani, e hanno un'aura di mistero. Il mondo di cartoline restituito dagli occhi di Mister Fogg, e soprattutto del suo servitore Passpartout, si trasforma in facile bersaglio comico, perciò ogni episodio gioca tra le aspettative del lettore e la loro dissacrazione. Le aspettative riguardano i luoghi comuni e gli stereotipi, e la dissacrazione si concretizza nel rendere esponenziale la natura finzionale.

C'è della gente che si è rifabbricato il mondo a suo modo: crede che in Ispana, uscendo dalla stazione, si trovino le gitane con tanto di fiore in bocca, mantiglia, pineta e nacchere in mano, che ballano la seghidiglia. E l'Italia? Ci capitano sott'occhio i testi di geografia di certi Paesi civilissimi e perfettamente aggiornati. Accanto alla cartina dello Stivale eccoti un'illustrazione con la dicitura "Tipi di italiani": una donna piccola, brutta, vestita da balia brianzola; un uomo barbuto, nero, selvatico, con le ciocchie e cappello a pandizuccero. Chi ha mai visto di questa roba in Italia? Viaggiando si trovano stranieri ad ogni piè sospinto, eppure, al di là delle Alpi, molta, troppa gente crede ancora che il nostro civilissimo, grandissimo Paese sia la terra del mandolino, dei tenori e delle oleografie dei Raffaello.

Le avventure dei moschettieri si risolvono tutte nello scoprire dietro molteplici veli posticci che il motore ultimo, non solo delle vicende, ma di tutto ciò che si mostra e si osserva, è il denaro. Puntando l'attenzione su una sorta di esplosivo capitalismo il giro del mondo è piuttosto la scoperta di un susseguirsi di falsità. Il cinismo che accompagna le vicende è continuamente smorzato da un ritmo realmente ludico e da elementi talmente assurdi e incongruenti da far prevalere nonostante tutto uno spirito vitale sulla carica distruttiva. O per meglio dire sembra quasi che la vitalità si alimenti con le continue dissacranti scoperte. È un mondo fatto a pezzi dall'incedere sovrastante della modernità che si manifesta nella centralità assoluta del denaro e nella costruzione pubblicitaria della realtà.

Ogni episodio ruota attorno alla scoperta incredibile di un mondo profondamente cambiato, ormai il prodotto diretto di un'inedita società dei consumi che, trent'anni prima del boom economico, ha già disegnato la sua nuova mappa. Ogni paese è presentato con la dissacrazione frontale e spudorata dello stereotipo corrispondente. I moschettieri arrivano in Argentina convinti di trovare un popolo intento all'allevamento di mucche per la produzione di carne e in-

¹⁸ A. Nizza, R. Morbelli, *I 4 moschettieri* cit., p. 135

vece si trovano di fronte a un fenomeno impressionante per attualità: «i bambini, fin dai più teneri anni, vengono addestrati ad un certo gioco chiamato “calcio”. Quando poi sono cresciuti e divenuti espertissimi in questo sport essi vengono portati sulla piazza centrale del paese ed esposti al pubblico. Ricchi signori venuti fin dall’Europa si aggirano per la piazza e, esaminati i migliori campioni esposti, ne fanno acquisto, pagandoli cifre iperboliche».

Quando i quattro atterrano in Siberia, incontrano naturalmente un nobile russo dal nome astruso, intabarrato in pelliccia e colbacco. Il Granduca si lamenta che i russi siano passati di moda e indica i poveri barcaiuoli del Volga: «Un pesante barcone, trascinato da venti uomini vestiti di cenci, avanzava lungo la sponda dell’immenso fiume. Per segnare il ritmo dell’immane fatica senza fine, i miseri trascinatori cantavano la loro triste nenia». Il gruppo in realtà è composto da grandi cantanti, inarrivabili ballerini e registi superbi, le navi sono vuote: «Vanno su e giù cantando tristemente per dare il colore locale». Sono immagini che oggi risultano sorprendenti perché anticipano effetti concreti e storture della società mediatica. La realtà si svela ogni volta di più come messa in scena, spettacolo, finzione. Questa nuova dimensione, calata nel romanzo ottocentesco, non fa che disinnescare ogni possibile avventura. L’agone con la realtà sembra impossibile, perché l’accelerazione temporale della modernità rende di fatto assai difficile afferrare qualunque cosa: tutto sfugge di mano e fuoriesce dai canoni tradizionali. Perché le avventure persistano non si può che spostarsi dalla realtà a un nuovo immaginario, come accade nella piazza affollatissima del Cremlino. I moschettieri assistono a un’esecuzione capitale. Anche in questo caso si tratta di uno spettacolo, seppur reale. Bisogna pagare il biglietto per vedere volare qualche testa. Per un contrattempo le vittime designate non si trovano più e la folla, attirata dai costumi bizzarri dei moschettieri, per mandare avanti lo spettacolo decide di farli fuori. Improvviso e salvifico è l’arrivo della grande regina Caterina. È con il suo ingresso che la finzione inizia a prendere la forma sempre più precisa di un film hollywoodiano. L’artificio è dichiarato e sovraesposto, per cui la grande Caterina somiglia a Marlene Dietrich, che l’aveva interpretata nel 1934 in *L’imperatrice Caterina* e non viceversa, e gli ufficiali dello stato maggiore somigliano in modo impressionante «ai membri del consiglio di amministrazione della Paramount».

6. Negli anni Trenta la modernità italiana molto prima di essere un cambiamento della vita reale è il sogno di acquistare nuovi oggetti di consumo e di modificare il proprio stile di vita. La piccola borghesia urbanizzata vede passare il futuro sui rotocalchi cinematografici e sui grandi schermi, incantandosi al cospetto di Hollywood e dei suoi divi, e meravigliandosi di fronte agli studi televisivi nella commedia *Mille lire al mese* (1939) di Max Neufeld. Fino al 1938 della legge Alfieri, che vieta la proiezione di film americani, Hollywood trionfa con i suoi sogni, influenzando anche la commedia italiana che rincorre l’A-

merica costruendo architetture e scenografie affollate dai nuovi oggetti del desiderio: telefoni bianchi, vestiti alla moda, rasoi e caffetteria elettrici, registratori, automobili e tantissime radio.

Sono gli anni in cui al cinema trionfano le *sophisticated comedy* e *screwball comedy*. La commedia sofisticata ha come protagonisti di solito aristocratici, ricchi borghesi che cambiano identità in continuazione e al centro storie d'amore vissute in Grand Hotel tra Montecarlo e Venezia. Gli *screwball*, le commedie 'svitate' (si pensi a Frank Capra), hanno un ritmo vertiginoso di trovate comiche, colpi di scena e una simpatica vena di follia che le colloca ai margini delle convenzioni¹⁹. In qualche modo, filtrati dalla parodia e da una persistente autoironia, alcuni elementi di entrambi i generi si respirano anche in questa rivista radiofonica, dove trionfa l'immaginario hollywoodiano, e il conseguente fenomeno del *divisimo*. Anche la narrazione seriale, con il recupero del *feuilleton* ottocentesco, è da leggersi in parallelo alla diffusione massiccia, negli stessi anni, dei rotocalchi cinematografici. Le mode americane e la stessa realtà vengono raccontate alla stregua di un romanzo d'appendice. L'industria culturale comincia a operare in sintonia con i differenti media, che fanno rimbalzare storie, stereotipi, status symbol, e lasciano evaporare le nette separazioni tra cultura alta e cultura bassa²⁰.

Quando i moschettieri «riscoprono l'America», non possono che giungere proprio a Los Angeles. Passeggiando per le strade incontrano Napoleone, Valentino Borgia, Casanova, Maria Antonietta, e una moltitudine di antichi romani, granatieri di Bonaparte, selvaggi della Guinea preparati con lucido da scarpe, gladiatori in bicicletta... Finalmente le incongruenze innescate dai costumi dei quattro moschettieri, sempre in contrasto con l'ambiente circostante, si placano. In un set a cielo aperto convivono senza problemi secoli presenti e passati, così come figure storiche ed eroi di carta. Non emergono particolari contrasti neppure tra gli 'attori' e i relativi 'personaggi'. Quando i moschettieri incontrano Douglas Fairbanks, interprete di D'Artagnan in *I Tre Moschettieri*, successo di Fred Niblo del 1921, si abbracciano come fratelli. Per un attimo le discrepanze della fantasia si ammorbidiscono, perché trovano adesso aderenza in una dimensione totalmente diversa, che galleggia sopra la realtà di tutti quanti. I moschettieri possono riprendere fiato riposandosi nel salotto del mondo dello spettacolo cinematografico, invitati a prendere un caffè da Greta Garbo in persona, assieme a Stan Laurel e Oliver Hardy. Ma è solo per un attimo, perché l'azione, il 'ciak si gira', deve riprendere. Un regista scamiato irrompe nel salotto urlando che hanno rubato «il tubino e i baffetti di Charlott»: «No, non certo per denaro. È un tiro mancino della concorrenza. Non si vuole che Charlie

¹⁹ *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni Trenta, un genere a confronto: la commedia*, a cura di Raffaele De Berti, Catania, Cuem, 2004.

²⁰ Andrea Sangiovanni, *Le parole e le figure*, Roma, Donzelli, 2012.

Chaplin continui il suo film...»²¹. Il furto riaccende lo spirito avventuriero dei moschettieri che promettono di inseguire i gangster americani.

Il vortice che rappresentano i moschettieri è lo stesso vortice in cui sono immersi, ed è composto dalla diffusione dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, ma anche dall'emergere della pubblicità, dall'esplosione dei grandi magazzini²², da un capitalismo americano che arriva anche nell'*Italietta* fascista degli anni Trenta. Il giro del mondo porta sempre nello stesso luogo, che si rivela costruito come un set cinematografico, popolato dai divi della celluloido o da personaggi menzogneri. Alla realtà si sostituisce di volta in volta la celebrazione di un immaginario cinematografico che viene canzonato e assaporato con gusto. I quattro moschettieri tramite la radio accendono, sulla scia di Jules Verne, un razzo nella provincia italiana: è il razzo della modernità, che entusiasmo e impaurisce, perché i luoghi attraversati si rivelano tutti finti e generati dal denaro. I quattro moschettieri, esponenti di un altro mondo, il mondo dei libri, della cultura scolastica, dei romanzi di formazione sono lanciati in questo nuovo mondo, ignari degli enormi cambiamenti. Ma non sono mai sopraffatti dallo stupore, riescono ogni volta a rispondere alla vecchia maniera, anche se il loro onore, pagina dopo pagina, è affettuosamente ridicolizzato. L'onore, la cerimonia, le regole della corte e della cavalleria sono continuamente sabotate e smentite da questa nuova realtà. Da una parte è tutto un secolo che viene triturato, l'Ottocento con i suoi romanzi di formazione e i suoi patetismi, i toni sentimentali da libro *Cuore*, la cultura libresca, le nozioni scolastiche, dall'altra si affaccia il mondo favoloso del cinema e del consumo, anch'esso irriso nei suoi stereotipi, nei suoi eccessi. È un conflitto che veste i panni della goliardia. E non può che avere esiti nostalgici. Si ride a ogni episodio, ma la polvere del tempo non lascia tregua. Quando si rammentano con sarcasmo le poesie di Guido Gozzano, la narrazione ha un arresto improvviso, e quasi sottovoce, nascosta in una nota a piè di pagina, un'amara riflessione ci mostra per un attimo il dietro le quinte:

Così fra trent'anni, i nostri figli parleranno di noi? Sorrideranno del fox-trot, delle donne coi capelli alla garzona e delle unghie laccate di rosso. Allora, nei cinematografici, daranno come comica finale, fuori programma, un supercolosso di Greta Garbo. Ma i nostri figli non potranno dimenticare che il nostro tempo è stata un'epoca rude, aspra e difficile, nella quale sono maturati i grandi avvenimenti che abbiamo vissuto e stiamo vivendo. Del nostro tempo non si potrà ridere mai²³.

D'altronde è il modello di partenza, *I Tre Moschettieri* di Dumas, ad apparire già una «macchina della nostalgia», mettendo al centro il valore del ricordo e

²¹ Nel 1936 Charlie Chaplin realizza *Tempi moderni*, in effetti l'ultimo film in cui appare il personaggio di Charlot.

²² Il film di Mario Camerini *Grandi Magazzini* è del 1939.

²³ A. Nizza, R. Morbelli, *I 4 moschettieri* cit., p. 155.

della «loro irresistibile giovinezza»²⁴. La menzogna di ieri, la menzogna letteraria che nutre l'immaginazione del romanzo, si trasforma nella moderna menzogna della realtà con uno spostamento preciso, sottile, che incanta il pubblico di ascoltatori e di lettori. In un certo senso come Dumas aveva spostato i veri problemi del XIX secolo in un XVII secolo di fantasia, adesso Nizza e Morbelli prendono gli eroi di carta e li trasferiscono in un presente di parodia, dove l'eccesso delle forme e delle soluzioni adottate lascia presagire inediti scenari futuri, permettendo ancora una volta che la verità giochi a nascondino con la menzogna.

Quando nel 1938 *I 4 moschettieri* salutano per l'ultima volta il loro pubblico di ascoltatori, il viaggio dei quattro avventurieri forse si è esaurito per davvero. La modernità, coprendosi con gli abiti vetusti dei moschettieri, ha girato per quattro anni a ritmo crescente, acchiappando e ribaltando un po' di tutto anche, seppur in maniera sottile, quasi sussurrata, la menzogna di apparati, cerimonie, scenografie di regime. D'altronde i 'moschettieri' negli anni Trenta sono prima di tutto le guardie del corpo del Duce... Nel 1938 le luci si abbassano per tutti. Il viaggio dei moschettieri si interrompe bruscamente (vietato il concorso di figurine, crisi del cacao...) e anche l'America con la sua 'fabbrica dei sogni' comincia ad allontanarsi, per essere evocata con più fatica in commedie italiane e 'all'ungherese'. Si chiude la valvola di sfogo di un popolo intero, affamato di evasione e ipnotizzato dalle meraviglie del mezzo radiofonico, ritorna la realtà, sempre più cupa e greve, a imporre il suo attrito alle cose.

²⁴ Claude Schopp, *Il sole della giovinezza, il cielo dell'avventura*, in Alexandre Dumas, *I tre moschettieri*, Roma, Donzelli, 2014, pp. XXXI-XXXII.

UN «VUOTO COLMO DI CITTÀ». LA ‘RICOSTRUZIONE’
DELL’IMMAGINARIO URBANO NEL SECONDO DOPOGUERRA*

Franziska Marcetti

Le città non sono più un dato, una eredità accettata naturalmente, ma un problema, che non è soltanto di ricostruzione, di architettura, di piani regolatori, ma il problema stesso dei rapporti umani, della vita sociale. [...] c’è un problema delle città, di cui appaiono l’ossa, la vita interna, il meccanismo. Esse di stendono sotto il sole come animali che mostrano, attraverso le ferite, le interiora aperte. Paesaggi impensabili si sono rivelati, dove stanno fusi insieme la bellezza dell’imprevisto e il terrore.

Carlo Levi, *La città*¹

Ci si chiede se dopo tutto, come taluno ha pensato, le città non siano veramente creature sovranaturali; e se non abbiano in sorte di dover di continuo morire in mille modi, per poter di continuo rinascere.

Emilio Cecchi, *Tre volti di Firenze*²

* Queste pagine nascono da una riflessione a margine della mia tesi triennale, discussa nell’a.a. 2011-2012, con la prof. Anna Dolfi, presso l’Università degli Studi di Firenze, dedicata ad alcuni episodi di collaborazione e dialogo tra scrittori e architetti tra gli anni Quaranta e Cinquanta a Firenze, con particolare attenzione al periodo della ricostruzione. La citazione proviene da una lirica di *Rogo* (Piero Bigongiari, *Canicola*, [3 agosto 1945], v. 3).

¹ *La città*, in *Dopo il diluvio*, a cura di Dino Terra, Milano, Garzanti, 1947, pp. 15-21, volume integralmente riedito nel 2014 a cura di Salvatore Silvano Nigro presso Sellerio, Palermo 2014, [pp. 39-44], p. 40 (lo scritto di Levi è stato parzialmente riproposto anche in Gianni Biondillo, *Carlo Levi e Elio Vittorini: scritti di architettura*, Torino, Testo&immagine, 1997, pp. 30-34, e – integralmente, col titolo *Dopo il diluvio la città* – in Carlo Levi, *Le tracce della memoria*, a cura di Maria Pagliara, Prefazione di Marziano Guglielminetti, Roma, Donzelli, 2002, pp. 45-50).

² Emilio Cecchi, *Tre volti di Firenze*, in *Firenze*, con 23 illustrazioni fuori testo, Milano, Mondadori, 1969² [pp. 249-259], p. 259 (il testo, nato dalla fusione di due articoli precedentemente pubblicati dall’autore nel 1953 sul «Corriere della Sera» – *Firenze rivisitata* (7 ottobre 1953) e *Firenze d’allora* (11 novembre 1953) –, fu pubblicato sulla «Nazione» del 19 luglio 1959 e poi raccolto in *I piaceri della pittura*, Venezia, Neri Pozza, 1960; si vedano in proposito la *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, a cura di Giuliana Scudder, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970 e la *Nota dell’Editore* al volume *Firenze* cit.).

La seconda metà degli anni Quaranta rappresenta in Italia un momento di profonda trasformazione nel rapporto tra spazio paesaggistico e 'spazialità letteraria'³. L'esperienza bellica aveva radicalmente mutato la morfologia dei 'luoghi', che portavano, nel solco delle distruzioni, la memoria delle vicende drammatiche imposte dal conflitto e il segno inequivocabile della fine del «vecchio mondo»⁴. Nella «linea evolutiva» del rapporto tra letteratura e 'ambiente', l'immediato dopoguerra rappresenta, dunque, una «sincronia intermedia» dove può essere utile «sostare» per comprendere la «fisionomia»⁵ della riflessione letteraria sul paesaggio della seconda metà del Novecento. I segni lasciati dalla guerra sul territorio polarizzarono infatti una parte cospicua delle forze intellettuali al lavoro per la ricostruzione del paese e, nel grande dibattito che attraversò la penisola, la questione legata al futuro delle città distrutte assunse un ruolo centrale. La nuova configurazione dell'orizzonte paesaggistico – urbano e naturale – rappresenta in questo senso un elemento determinante per comprendere la trasformazione delle prerogative dell'«archetipo urbano» nell'immaginario letterario e indagarne le conseguenze sui processi di rappresentazione e di costruzione nell'*ecosistema* narrativo e poetico. L'immagine urbana trova infatti nell'arco cronologico segnato dalla guerra un momento capace di scandire, per i *luoghi* e gli *spazi* accolti dalla *finzione* letteraria, le linee di confine di un *ante* e *post quem*⁶.

L'impronta fisica delle distruzioni si traduce sul piano dell'immaginario nei termini di una frattura tra presente e passato⁷, dove la dimensione futura assu-

³ Come spazio nella «sua determinazione più originaria» (e nella sua «condizione di possibilità dal punto di vista di un'esperienza in genere, quali che siano le sue determinazioni ulteriori»). Ma per questa distinzione tra *spazio* e *spazialità* (condotta a partire dalla definizione formulata da Emilio Garroni per l'*Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, XIII, p. 244) si veda Silvano Tagliagambe, *Genesi e dintorni del concetto di cronotopo*, in «Moderna», *Letteratura e spazio*, IX, 1, 2007 [pp. 27-43], pp. 27-28.

⁴ Giovanni Michelucci, *Premessa*, in «La Nuova Città. Rivista mensile di architettura, urbanistica, arredamento», Firenze, I, 1-2, dicembre 1945-gennaio 1946, pp. 1-2.

⁵ Le espressioni sono mutuare da Gianfranco Contini, *Filologia*, in *Frammenti di Filologia romana. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2007 [pp. 3-62], p. 41. In questi termini, il secondo dopoguerra costituisce una fase di indubbia «"fortuna" testuale» per il tema paesaggistico: «Nozioni come "ambiente", "paesaggio", "urbanistica", "territorio" furono i nodi di una riflessione nuovamente sistematica e ordinatrice, che muoveva dalla necessità di definire le culture [...] di città e di territorio secondo un codice durevole e valido anche nella prospettiva dell'intervento politico e amministrativo» (Andrea Emiliani, *Fortuna di una divulgazione*, in Kenneth Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Garzanti, 1985 [pp. 7-14], p. 13).

⁶ In riferimento alle trasformazioni urbane del dopoguerra, Christian Norberg-Schulz parla di una vera e propria «*perdita dei luoghi*» e di un'«interruzione della continuità del paesaggio» (*Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura* [1979], Milano, Electa, 1992, p. 189).

⁷ Si veda in proposito la testimonianza offerta da Sinisgalli nel 1976: «Posso dire che fino allo scoppio della guerra, il 1940, sono stato legato con un cordone ombelicale alle figure, ai paesaggi della mia infanzia. La guerra che ho fatto malamente, tra le Alpi, la Sardegna, gli uffici dello Stato Maggiore di Roma, provocò una lacerazione con il mio passato» (*Sinisgalli e la Lucania* in Claudio Marabini, *Le città dei poeti*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1976 [pp. 147-153], p. 150).

me tratti incerti e sfuocati. La topografia dei luoghi attraversa in questo periodo una fase di estrema oscillazione e vengono a mancare – nel contesto ‘reale’ di riferimento – elementi stabili che possano offrire ancoraggi sicuri alla trasposizione, sulla pagina scritta, di un ambiente non più interpretabile attraverso le coordinate fisiche e letterarie singolarmente (e talvolta collettivamente) elette a parametro di leggibilità e rappresentabilità dello spazio⁸.

Alla mutata condizione materiale dei luoghi – rispetto ai quali non risulta ancora possibile individuare un ‘fermo immagine’ di riferimento⁹ – si affianca la difficoltà di accogliere nello spazio raccontato il cambiamento registrato dalla ‘geografia familiare’ attraverso l’esperienza bellica e, per alcuni, resistenziale. Insomma, «il compito di rappresentare il mondo s’era molto complicato»¹⁰ e per diversi autori l’esperienza dei luoghi maturata in quel periodo continuerà a offrirsi, seppur parzialmente, come filtro allo sguardo sulle questioni paesaggistiche anche in anni successivi¹¹.

A proposito di questa frattura nella percezione dei luoghi della biografia, Loria registra, osservando il paesaggio italiano, «il senso di una tremenda violazione di cui restarono o restano incredibili o mal noti i limiti», l'impossibilità di far «combaciare» le «vecchie immagini con quelle sventolanti via via sotto [gli] occhi» (Arturo Loria, *Paesaggio italiano*, in «Il Mondo», I, 7, 7 luglio 1945, p. 2, ora anche in Elena Gurrieri, *Scritti letterari e civili di Arturo Loria sul «Mondo» fiorentino di Bonsanti*, in *L'autobus e la stella filante. Studi, testi e documenti di letteratura italiana del Novecento*, San Giovanni Rotondo, Grafica Baal, 2002, pp. 192-194). Su questo aspetto si sofferma, per altro verso, anche Caproni, in un'intervista del '48: «[...] un raffronto tra la mia Livorno e quella attuale è del tutto inutile e perfino pericoloso, potendomi anche capitare questo: che le due immagini, dico quella sulla carta velina della memoria e quella reale (sia pure prima dei bombardamenti), in alcun modo combacino più» (Giorgio Caproni, *Io genovese di Livorno*, in «Italia socialista», 22 febbraio 1948, ora anche in G. Caproni, *Il Mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014 [pp. 33-34], p. 34).

⁸ Ad esserne influenzata è anche l'abitabilità dei luoghi, che risente dell'improvvisa irri-conoscibilità, nell'orizzonte urbano, di quegli «stéréotypes tantôt créés tantôt véhiculés par la grande littérature» capaci di influenzare il nostro rapporto coi luoghi e con la nostra capacità di abitarli (Anna Dolfi, *Paysage et poésie en Italie de Leopardi au XX^e siècle*, in Aline Bergé, Michel Collot, Jean Mottet, *Paysages européens et mondialisation 2. Éléments de géographie littéraire*, édités et présentés par Aline Bergé et Julien Knebusch, Carnet de recherche *Vers une géographie littéraire*, Septembre 2012 [pp. 75-86], p. 75, <http://ia600806.us.archive.org/8/items/PEM2-Geolit/PEM2-Geolit.pdf> [08/2015]).

⁹ Ma si tenga presente che le città tenderanno gradualmente a stabilizzarsi in una, pur precaria, condizione di ‘cantiere a cielo aperto’, protraendosi la ricostruzione in molti centri fino ai tardi anni Cinquanta, e sovrapponendosi, nel tempo, la questione del ripristino del tessuto urbano alle vicende dell'espansione e della speculazione edilizia.

¹⁰ Carlo Cassola, «*Ritorno a Firenze*», in Beppe Zagaglia, *Ritorno a Firenze*, Modena, Artioli, 1976 [pp. 92-98], p. 94.

¹¹ Si veda, ad esempio, quanto afferma Cassola, nel 1976, a proposito del suo rapporto con Firenze, «[...] presenza importante per me al tempo dell'occupazione tedesca. Non ci vivevo ancora, ma ero costretto ad andarci spesso. Vi conobbi molti Resistenti, soprattutto del partito d'azione. Ed ecco che, per uno di quegli scambi che avvengono così di frequente tra le idee e le immagini, il centro di Firenze incorporò anche la politica, diciamo meglio, un certo modo di fare politica: quello proprio della borghesia colta, della borghesia progressista [...]. Mi sorprendo a

Un senso di estraneità e ‘inappartenenza’ si manifesta sia in relazione alle aree colpite dalla guerra¹² che, con ragioni e modalità opposte, ai luoghi in cui «non vi sono rovine e distruzioni», «nelle città che il caso bizzarro ha rispettato». In esse «vi è lo stesso come uno spazio vuoto, come una frattura, materiale o non materiale, una crisi»:

La vita vi è diversa, e non soltanto per le abitudini e i mestieri nuovi, per la deficienza di alloggi e di mezzi di trasporto, per le bancarelle del pane e delle sigarette, per il commercio spicciolo e la malavita, ma perché è profondamente modificata la funzione delle singole città in rapporto con la vita generale del paese, e variata e incerta la prospettiva ideale che sta sotto a tutte le possibili prospettive architettoniche; e la necessaria costruzione dei nuovi rapporti umani stenta a ritrovarsi nei troppo conosciuti paesaggi di case, intrisi di storia¹³.

levare gli occhi su un monumento famoso e a domandarmi come lo considererebbe uno di quei progressisti conosciuti durante la Resistenza» (ivi, p. 96).

¹² Un senso di ‘spossessamento’ rispetto ai luoghi biografici destinato a lasciare una traccia anche sulle pagine letterarie. Si pensi, a titolo esemplificativo, al racconto caproniano *Anche la tua casa*: «[...] appena sopraggiunti gli alpini fascisti tutto le era diventato odioso come se tutto (anche i fiori nuziali dei meli, anche le pietre rosse e i pini della sua Valtrebbia, perfino il fiume così profondamente celeste fra i sassi rossi e l’aria di vetro della Vatrebbia) fosse stato segnato da un marchio infame. E l’onda tepida e infinita ch’era in lei aumentava rivedendo con la mente l’ufficiale fascista nella cucina semibuia darle ordini con voce che invano cercava d’essere gentile, i suoi uomini impossessandosi intanto delle stanze e degli utensili di casa. Stanze e utensili domestici che “loro” rubavano come rubavano le parole liguri non perché appartenessero a lei (avevano usato quelle stanze e quegli utensili anche i partigiani, nonché allora tutto era naturale e dolcemente vero come se li usasse lei stessa) bensì perché essi, lo sentiva, li usavano contro di lei, per farne strumento d’un azione che trascinava anche lei contro ogni cosa vera» (G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008 [pp. 121-126], pp. 122-123; già in «L’Unità», Genova, 15 settembre 1946, col titolo *La Liguria non cede*, e successivamente in «Avanti!», 3 aprile 1947. Ma per la vicenda editoriale del testo si vedano la *Nota* del curatore [ivi, pp. 409-410] e *Giorgio Caproni: bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*, a cura di Michela Baldini, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2012, p. 75).

¹³ C. Levi, *La città* cit., pp. 40-41, da cui anche le precedenti citazioni. Lo stesso senso di estraneità si ritrova, in tutt’altra declinazione, in una prosa parronchiana del 1950: «Che fare se a disperarci è la nostra stessa architettura, la casa che mani pazienti per secoli ci hanno preparato e che ora ci sta togliendo il respiro? O malia delle vecchie città, tu non existi più pel vagabondo il cui passaggio per queste vie non è occasionale, ma stava scritto da secoli nel libro del destino. Sparirà tutto questo che ci sta dintorno perché è veramente morto, tutto sarà polvere e pianura contorta e annerita, ma nei nostri cuori tutto è già spianato come un campo disteso a perdita d’occhio in cui si distingue il tremare del primo stelo che cresce. Vecchia architettura, vecchie mura, possiamo amarvi solo pensandovi distrutte, annullate. Oblio: l’oblio è forse l’unico vino che può ubriacarci. Oblio di voi, sporche del nostro sudore e del nostro sangue, ignoranza delle vostre proporzioni armoniose. Non esiste che quello che sapremo creare con le nostre mani, che non sanno più reggere un sasso!» (Alessandro Parronchi, *Girovago*, in «Il Popolo», 28 gennaio 1950, p. 3 – e lo stesso giorno sul «Mattino dell’Italia Centrale» –, poi raccolto in *Museo di notte e altre prose*, a cura di Marino Biondi, Pistoia, Via del Vento, 1996, pp. 11-14 e in A. Parronchi, *Ut pictura*, Firenze, Polistampa, 1997 [pp. 25-26], p. 26; per la storia editoriale del testo si veda A. Parronchi, *Bibliografia delle opere e della critica (1937-2014)*, a cura di Eleonora Bassi e Leonardo

La crisi dei luoghi determina, per scrittori e poeti, un rinnovato interesse per le vicende urbanistiche e architettoniche e il tema della città trova un proprio spazio di diffrazione 'a margine' della pagina letteraria, sulle pagine di quotidiani, riviste, volumi collettivi che ospitano la riflessione pubblica sulla ricostruzione, ma anche in prose diaristiche, recensioni, interviste¹⁴. In particolare, in relazione all'ambiente urbano, nell'immediato dopoguerra si assiste a un'intensificazione della prospettiva critica, che si esprime talvolta nei termini di un intervento diretto nella discussione pubblica sulla città, inaugurando una fase di impegno e partecipazione «en faveur du paysage»¹⁵ destinata a durare nel tempo. Si tratta di una dinamica di relazione col paesaggio che troverà una conferma e un consolidamento nei decenni successivi, quando il «rapporto» col «luogo d'origine» (o 'di adozione') individuerà nella «denuncia» e nell'istanza al cambiamento un modulo ricorrente¹⁶. Ma la scelta dell'impegno attivo sulle pagine della stampa quotidiana e periodica fu anche un modo per partecipare a quella dimensione del paesaggio come «progettualità»¹⁷ che si rivelò in quegli anni dominante nella riflessione pubblica sul territorio. Accanto alla desolazione per quanto era andato perduto, la difficile condizione in cui versavano molte città suscitò anche una speranza di trasformazione e rinnovamento, e, in alcuni casi, una volontà di superamento della «monotonia» e del «livellamento» impressi a molti contesti dagli interventi «dell'architettura fascista»¹⁸.

Manigrasso, con una nota introduttiva di Luca Lenzini, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2014).

¹⁴ La centralità dell'architettura nel dibattito culturale di questi anni si traduce anche in forme di sconfinamento, lessicale e semantico, del linguaggio tecnico in scritti non direttamente connessi alla 'città'. Si vedano, a titolo esemplificativo, le pagine caproniane pubblicate il 26 dicembre 1946 sulla «Fiera Letteraria» (I, 38, p. 16) col titolo *Scrittura prefabbricata e linguaggio*, in cui la riflessione dell'autore sulla standardizzazione degli elementi costruttivi del discorso è sviluppata a partire dal parallelismo con la prefabbricazione degli elementi costruttivi degli edifici e dall'analogia scrittura-architettura (lo scritto è oggi raccolto in G. Caproni, *Prose critiche*, Edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, Prefazione di Gian Luigi Beccaria, Torino, Arago, 2012, I, 1934-1953, pp. 187-189).

¹⁵ A. Dolfi, *Paysage et poésie en Italie de Leopardi au XX^e siècle* cit., p. 76.

¹⁶ È il bilancio tracciato da Claudio Marabini nel 1976, a fronte delle «ventisette conversazioni» con poeti e scrittori da lui raccolte nel volume *Le città dei poeti* cit.: «Il rapporto scrittore-città, o regione, risulta infatti oggi più acutamente critico, *distante*, pur nella sua vitalità, di quanto non potesse risultare un tempo [...]. In questo nuovo rapporto critico si deve vedere la novità del nesso odierno tra la nostra letteratura e i luoghi da cui è scaturita e che le hanno lasciato un segno» (*Introduzione* [pp. 5-11], p. 10; per le citazioni a testo si vedano invece le pp. 5 e 8).

¹⁷ Giorgio Bertone, *Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione*, in «Moderna», IX, 1, 2007 [pp. 55-64], p. 58. Proprio sulla progettualità come «mito moderno e specialmente novecentesco» riflette Mario Luzi in un articolo del 1988, *Firenze. Una città che ha perso la forza vitale*, in «La Nazione», Firenze, 19 febbraio 1988, p. 1, pubblicato nell'ambito dell'inchiesta dedicata dal quotidiano al «futuro della città» (e inaugurata il 18 febbraio 1988, sulla prima pagina, dalla firma di Piero Bigongiari, con l'articolo *Una città di tutti. Pensando Firenze...*).

¹⁸ C. Levi, *La città* cit., p. 42 (da cui anche le precedenti citazioni). Mario Luzi ricorda che «C'era un senso consapevole di rabbia, anche se non espressa interiormente. È vero che c'era

Nelle diverse modalità con cui la «città letteraria regola la propria distanza, la propria postura narrativa rispetto alla realtà extratestuale»¹⁹, la pagina critica si inserisce come spazio di cerniera tra spazio letterario e spazio fisico, offrendosi, nel «gap» tra dominio del «discorso» e della «materialità»²⁰, come piattaforma di ricezione dei nuovi temi ed elementi legati al paesaggio contemporaneo. Le pagine critiche e letterarie scandiscono dunque le nuove coordinate dell'immagine urbana in uno spazio che si costruisce attraverso «macerie»²¹ e «vuoti»²², nel campo semantico tracciato dal «relitto», dal «rottame», dal «residuo»²³, dalla «polvere»²⁴. Nel repertorio simbolico 'urbano', la 'rovina' è l'elemento che condensa, col suo peculiare «carattere mito-poietico»²⁵, il nuovo profilo iden-

anche disperazione ma non era forte, perché si sentiva allora uno sprint un'opportunità per ricominciare, per fare qualcosa di nuovo» (*L'umanesimo di Michelucci, Intervista di Milly Mostardini*, in «La Nuova Città», ottava serie, 1, gennaio 2001 [pp. 65-71], p. 71).

¹⁹ Nicola Turi, *Città "invisibili" vs città "invivibili": urbanistica utopica e distopica nell'Italia del boom*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, Gianni Turchetta, Pisa, Ets, 2012, I [pp. 165-176], p. 168.

²⁰ Lawrence Buell, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, a cura di Caterina Salabè, Roma, Donzelli, 2013 [pp. 3-15], p. 10.

²¹ «[...] Intorno macerie, macerie dappertutto, ardenti nella bianca luce», annota Giorgio Bassani nel 1944, a proposito del paesaggio tra Roma e Napoli (*Dove è passata la guerra*, in «L'Italia libera», serie II, 41, 26 giugno 1944, ora raccolto in G. Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014 [pp. 316-319], p. 319). Emilio Cecchi, a proposito della Firenze distrutta, parla di «calcinato ossuario», di «deforme tritume» (*Tre volti di Firenze* cit., p. 258). La nuova nomenclatura della città entra anche nella letteratura del 'tempo maggiore': un riscontro, ad esempio, nel titolo di un racconto caproniano pubblicato sull'«Unità» il 12 maggio 1946, *Rovine invisibili*, poi mutato nel maggio 1947, in occasione di una ripubblicazione sull'«Avanti!», in *Le macerie* (ma per la vicenda editoriale del testo si veda *Giorgio Caproni: bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)* cit.; lo scritto è oggi raccolto in G. Caproni, *Racconti scritti per forza* cit., pp. 175-177, col titolo *Invisibili rovine*; per i diversi titoli assunti nel tempo dal racconto rimandiamo alla *Nota* del curatore, ivi, p. 418).

²² Si vedano in proposito alcuni passi del citato scritto di Carlo Levi: «[...] Ero a Genova, dopo il primo bombardamento. Di fianco a una chiesa con le sue fasce di marmo bianco e nero, un grande squarcio nel muro di una casa mostrava saloni meravigliosi dalle pareti d'oro e di verde antico [...]. Altrove, spazi vuoti avvicinano cose lontanissime, fanno saltare secoli di storia, come le strade e i ponti della Firenze medievale [...]» (C. Levi, *La città* cit., p. 40).

²³ Aldo Palazzeschi, *Ho sognato Firenze*, in «Firenze e il Mondo. Rivista bimestrale di Arti, Letteratura e Turismo», Firenze, I, 3-4, maggio-agosto 1948, pp. 5-8, oggi in *Parco dei divertimenti. Scritti sparsi 1906-1974*, a cura di Sara Gelli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, Università degli Studi di Firenze, 2014 [pp. 119-124], pp. 121-122 (per la storia editoriale di queste pagine palazzeschie si vedano le indicazioni del curatore, ivi, p. 119 e la *Bibliografia degli scritti di Aldo Palazzeschi*, a cura di Anna Grazia D'Oria, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1982).

²⁴ Giuseppe Ungaretti, *Missione del letterato*, in *Dopo il diluvio* cit. (nella riedizione 2014 cit. alle pp. 31-38 [la citazione a p. 32]): «[...] Ma abbiamo visto cadere, noi più di tutti, annientati per sempre, monumenti dello spirito, carte o pitture, campanili o statue, [...]. Noi oggi erriamo tra mutilazioni e macerie di testi che non appartenevano solo a noi ma erano stati ispirati e s'erigevano armoniosi per edificare umanamente tutti» (ivi, p. 31).

²⁵ Il concetto è formulato da Gillo Dorfles, *Valore mitopoietico di alcuni elementi urbani*, in *La città e l'immaginario*, a cura di Donatella Mazzoleni, Roma, Officina, 1985 [pp. 251-258], p. 252, a proposito della perdita dell'«aspetto mitico e simbolico» della città contemporanea (ivi, p.

titario della città²⁶. Nella malinconia che scaturisce dall'osservazione dei nuovi paesaggi delineati dalle «"distruzioni"»²⁷, «cartello indicatore di una geografia cancellata»²⁸, c'è chi scorge nelle macerie il segno di un'inedita, «imponderabile bellezza»²⁹. Le rovine sono percepite come «un esame di coscienza»³⁰, diventano, sul piano dell'immaginario, un paradigma attraverso il quale leggere e interpretare la realtà contemporanea:

Il compito di 'ingegnere delle anime' che la società socialista dà allo scrittore è una grande consegna, una responsabilità grave, da esserne orgogliosi ma anche da sentirsene tremare vene e polsi. Ed io immagino che a tutti gli scrittori figli di questa società italiana d'oggi, ogni volta che senton paragonare la propria professione a quella dell'ingegnere, per prima cosa non venga da pensare ai cantieri, alle fabbriche, ma alle case crollate, alle macerie, da ricostruire certo, ma poi, in un secondo tempo, per ora da studiare, nelle sezioni dei muri crollati, nelle leggi che governano l'aprirsi delle crepe. Questa è la condanna della nostra debolezza di fronte a un tale compito, il marchio della società che ci ha nutriti: amiamo più le macerie che le capriate e i ponti; la coscienza dei mali della nostra società ci ha presi fino nel midollo ma è rimasta stagnante, lo studio assiduo di questi mali ci ha legato ad essi d'una segreta o scoperta affezione³¹.

253), «intralciato e addirittura annullato» dall'«abominio edificatorio e speculativo» (ivi, p. 251). L'autore individua la presenza di una «qualità fantastica» e di un «"Immaginario Architettonico"» proprio nella rovina in quanto «architettura non più abitabile, divenuta scultura vegetalizzata» (ivi, p. 252; il saggio è poi confluito, con alcune modifiche, in G. Dorfles, *Metamorfosi dell'immaginario architettonico*, in *Elogio della disarmonia*, Milano, Garzanti, 1992 [1986], pp. 117-134).

²⁶ Si possono, in questo senso, applicare al contesto italiano le considerazioni di Rodolfo Paoli dedicate nel 1950 alla poesia tedesca e accolte sulle pagine di «Paragone» (I, 8, agosto 1950): «Oggi lo spettacolo della rovina della propria terra si è imposto a tutti quegli scrittori che non si astraggono completamente dal mondo in cui vivono. [...] innanzitutto, c'è chi rimane affranto dinanzi allo spettacolo delle città distrutte, al pensiero dei vuoti incolmabili segnati nel corpo vivo della patria, ai silenzi tetri nelle zone animate un giorno da una vita intensa; c'è invece chi pensa al tracollo spirituale, e si richiama a tutto quello che può ancora dare una lieve speranza di risurrezione, o almeno di superamento. C'è chi si commuove dinanzi al filo d'erba che rispunta tenace sulla terra disseminata di rottami, di scheletri, di calcinacci – dinanzi al ritorno della primavera [...]» ([pp. 61-64], p. 61).

²⁷ [A. Parronchi], *Mostra di Firenze distrutta*, in «Il Mondo», Firenze, I, 12, 15 settembre 1945, p. 11.

²⁸ La definizione è tratta da Luigi Ghirri, *Un cancello sul fiume*, in *Le città immaginate. Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, a cura di Vittorio Magnago Lampugnani e Vittorio Savi, Catalogo della mostra, Electa – XVII Triennale, Milano 1987, II, pp. 87-94 (poi parzialmente riproposto in Federica Pocaterra, *Lungo il Po. Viaggi e approdi tra paesaggio e architettura*, Cuneo, Araba Fenice, 2005, pp. 192-194 [la citazione a p. 192], e nella *Biografia* del fotografo, in *archivio-luigighirri.it*, <http://www.archivio-luigighirri.it/biografia-fotografia-paesaggio/> [08/2015]).

²⁹ A. Palazzeschi, *Ho sognato Firenze* cit., p. 120. Ma si veda in proposito anche Arturo Loria, *Paesaggio italiano* cit., che a proposito del paesaggio postbellico parla di una «nuova bellezza [...], ma tragica».

³⁰ P. Bigongiari, *I progetti esposti in Santo Stefano*, in «Il Nuovo corriere», 19 gennaio 1947, p. 3.

³¹ Italo Calvino, *Ingegneri e demolitori*, in «Rinascita», V, 11, novembre 1948, p. 400, ora in *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, pp. 1480-1482.

Talvolta, alle «lacerazioni lasciate dalla guerra [...] la città parve stranamente affezionata», al punto «da preferirle a piaghe risanate»³².

Un punto d'osservazione. L'esperienza fiorentina

L'urgenza di una riflessione sul paesaggio si presentò precocemente, e con particolare intensità, a Firenze, dove la fisionomia urbana risultava drammaticamente mutata a fronte delle distruzioni subite nell'agosto '44³³. Il valore emblematico che la città assunse, conseguentemente, all'interno del dibattito italiano, ne fa un punto d'osservazione privilegiato per l'analisi del rapporto tra letteratura e spazio urbano negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra, anticipando tendenze e problematiche che si presenteranno, in un secondo tempo, su scala nazionale³⁴. Qui l'esperienza di autogoverno e il clima di partecipazione comunitaria nelle questioni civili favorirono, inoltre, momenti di dialogo e collaborazione sul terreno dell'utilità comune, anche sul piano urbanistico e architettonico.

Il nuovo immaginario 'urbano' si costruì a Firenze in un contesto culturale attraversato dall'acceso dibattito dedicato alle modalità d'intervento sul centro storico distrutto – nel solco degli opposti indirizzi delineati, com'è noto, da Bernard Berenson³⁵ e da Ranuccio Bianchi Bandinelli³⁶, sostenitori, rispettivamente, di una ricostruzione filologica del preesistente e di un'apertura verso elementi di innovazione³⁷ –, a contatto con i problemi legati all'emergenza abitati-

³² Alessandro Bonsanti, *I ponti ricostruiti*, in «La Nazione», 20 settembre 1956, p. 3 (a proposito di Firenze).

³³ Firenze, trovandosi «tra l'avanzata a sud delle forze angloamericane e la tenuta a nord della linea gotica» (Enzo Collotti, *Dal fascismo alla guerra: il ruolo di Firenze nel contesto nazionale*, in *Firenze in guerra 1940-1944*, Catalogo della mostra storico-documentaria, Palazzo Medici Riccardi, ottobre 2014-gennaio 2015, a cura di Francesca Cavarocchi e Valeria Galimi, Firenze, Firenze University Press, 2014 [pp. 5-10], p. 5), fu gravemente danneggiata, dalle truppe tedesche in ritirata, nella sua parte storica, con la distruzione di tutti i ponti sull'Arno, fatta eccezione per il Ponte Vecchio, per la cui sopravvivenza furono però sacrificati gli edifici circostanti.

³⁴ Ma la ricostruzione fiorentina rappresenta un episodio di particolare interesse anche per la capacità di focalizzare intorno alla propria vicenda l'attenzione di voci lontane dal contesto cittadino.

³⁵ *Come ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», I, 1, aprile 1945, oggi in *Firenze: la questione urbanistica. Scritti e contributi 1945-1975*, a cura di Augusto Boggiano et al., Firenze, Sansoni, 1982, pp. 26-29, e ora consultabile anche sulla risorsa elettronica *Il Ponte di Piero Calamandrei 1945-1956*, Firenze, Il Ponte, 2005.

³⁶ *Come non ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», I, 2, maggio 1945, quindi in *Firenze: la questione urbanistica. Scritti e contributi 1945-1975* cit., pp. 33-36, e ora consultabile sulla risorsa elettronica *Il Ponte di Piero Calamandrei 1945-1956* cit.

³⁷ Questa prima fase del dibattito fiorentino è ripercorsa da Montale in *Spirito di Firenze*, in «La Lettura», Milano, II, 13, 28 marzo 1946, pp. 5-6, ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, I [pp. 665-673], pp. 667-668.

va³⁸ e in dialogo con la riflessione portata avanti dagli architetti sulle nuove esigenze dell'«abitare».

Tuttavia, per quanto la città postbellica ponesse questioni inedite rispetto al passato, lo spazio privilegiato occupato dal 'luogo' urbano nella discussione pubblica presenta anche elementi di continuità con la *rêverie* sulla «Città Futura» che aveva animato il dibattito culturale italiano degli anni Trenta³⁹. È proprio a partire dall'«Utopia architettonica» che nel decennio precedente, in Europa, «aveva coniugato razionalismo e ideologie sociali»⁴⁰ che, già in tempo di guerra, si riflette sulla prospettiva futura degli spazi urbani, come suggerisce la testimonianza di Manlio Cancogni posta a introdurre la pubblicazione di alcune «*lettere a una sconosciuta*» dell'architetto Giovanni Michelucci⁴¹:

Nella primavera del '44, a Firenze occupata dai tedeschi, un gruppo di amici si riuniva segretamente, un paio di volte la settimana, all'ultimo piano di una casa di piazza Pitti.⁴² Volta a volta ne facevano parte Carlo Levi, Vittorio Branca, Carlo Lodovico Raghianti, Bruno Sanguinetti, Eugenio Montale, e altri che non ricordo. Spesso c'era anche Giovanni Michelucci⁴³. / [...] Michelucci era il

³⁸ Ancora nella primavera del 1945 si parlava a Firenze della presenza di sedicimila sfollati, quattordicimila profughi, ventimila sinistrati (Mario Garuglieri, *Pensiamo ai senza tetto*, in «La Nazione del Popolo», Firenze, 18 aprile 1945, p. 2). A questo particolare aspetto della ricostruzione dedicherà un articolo Giulio Caprin (*Rovine permanenti?*, in «Il Nuovo Corriere», 2 novembre 1945, p. 1).

³⁹ Ma si tratta di un fenomeno piuttosto generalizzato, quantomeno nella cultura 'occidentale', e particolarmente accentuato in America, come rileva Antonio D'Auria, *Immaginario e utopia di consumo – I «topoi» della città*, in *La città e l'immaginario* cit., pp. 259-272 (la citazione a p. 260).

⁴⁰ Ivi, p. 262 (da cui anche le precedenti citazioni): una vera e propria «mitologia allo stato diffuso» che vedeva nella città «il luogo privilegiato» in cui condensare «l'immagine, non storica, ma antropologica, di Futuro».

⁴¹ Manlio Cancogni, *La buona architettura fa i buoni cittadini*, in G. Michelucci, *Lettere a una sconosciuta*, Reggio Emilia, Diabasis, 2001 [pp. 9-12], pp. 9-10, e contestualmente anche in «La Nuova Città», *Arte Città Ambiente*, VIII serie, 2/3, settembre 2001, pp. 130-131. Un riferimento al testo in Claudia Conforti, *Gli esordi accademici di Giovanni Michelucci*, in *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, a cura di Gabriele Corsani e Marco Bini, Firenze, Firenze University Press, 2007 [pp. 129-142], p. 139, secondo cui, nel corso di quegli incontri, «Michelucci» conquistò «Cancogni alla causa dell'architettura».

⁴² L'appartamento di Anna Maria Ichino, in cui Carlo Levi viveva in clandestinità a Firenze. Si veda in proposito Filippo Benfante, «*Risiede sempre a Firenze*». *Quattro anni della vita di Carlo Levi*, in *Carlo Levi: gli anni fiorentini 1941-1945*, Catalogo della Mostra (Firenze, 4 luglio-29 agosto 2003), a cura di Piero Brunello e Pia Vivarelli, [Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Carlo Levi], Roma, Donzelli, 2003, pp. 11-103. Dalla casa di Piazza Pitti, in cui per un periodo trovò rifugio anche Umberto Saba, «passano molti intellettuali antifascisti, da Manlio Rossi Doria a Romano Bilenchi, e poi [...] Mario Luzi, [...] Ottavio Cecchi, Natalia Ginzburg» (Silvana Ghiazza, *Carlo Levi e Umberto Saba: storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo, 2002, pp. 17-18).

⁴³ «Si riunivano per discutere il progetto di un quotidiano che avrebbe dovuto uscire, per conto del CLN, non appena Firenze fosse liberata. Ma gli Alleati erano ancora a Sud di Roma; e il giorno atteso sembrava molto lontano. C'era tempo per parlare d'altre cose: politica, arte,

più anziano del gruppo; aveva infatti superato la cinquantina. [...] Io non sapevo nulla della sua opera, a parte l'aver dato il proprio nome al progetto per la stazione ferroviaria di Firenze. Aggiungo che sapevo poco o nulla d'architettura. Grazie alle parole di Michelucci appresi che quest'arte non riguardava solo gli artisti e in particolare gli architetti. Che aveva a che fare più con la morale e la politica che con l'estetica. Che il buon architetto era un artista quanto un sociologo. Tutte novità, almeno per me. / All'epoca Firenze era stata appena toccata dalla guerra. I bombardamenti alleati, rari e di modeste proporzioni, avevano colpito solo i quartieri periferici vicini alla ferrovia. Pressoché intatta nel suo impianto medievale Firenze sembrava la città meno adatta ad accogliere progetti innovatori e di grande respiro, anche se opere come la Stazione, lo Stadio, il Parterre potevano far ben sperare. E poi, pensavo, come poteva un architetto moderno, costretto ad operare fra mura così vulnerabili, non sentirsi imbarazzato dalla presenza di tanti illustri fantasmi? / Ma era proprio su questo difficile confronto tra passato e futuro che c'intratteneva a volte Michelucci disegnando in aria con le belle mani i piani urbanistici destinati, nella sua immaginazione, a rendere la vita degli abitanti di un quartiere più libera, più umana e più civile. Credo di avere sentito dire per la prima volta, in uno di quei lontani incontri primaverili, che la vita degli uomini può dipendere in gran parte dalle case e dalle strade che essi abitano. La buona architettura, mi pare dicesse un giorno, fa i buoni cittadini.

Gli eventi bellici lasciarono, nei mesi successivi, tracce più profonde nel tessuto urbano. Con la battaglia per la Liberazione della città, nell'agosto 1944, la guerra si riversò «fra vie e piazze, fra case e giardini, fra tetti e campanili»⁴⁴:

Il fronte di combattimento si confonde coi nomi delle nostre passeggiate più care e degli appuntamenti familiari: la più consueta topografia cittadina entra nei bollettini di guerra. «Piazza San Marco Sorpassata», «Carri armati tedeschi scendono in via San Gallo», «Piazza Cavour aspramente contesa», «Il Parterre conquistato, perduto, riconquistato», «Contrattacco in Piazzale Donatello». È l'unica lunga, aspra battaglia combattuta dentro una città nostra, vissuta nella poesia di Saba, di Montale, di Lisi, visualizzata da Rossellini con la più disadorna epica⁴⁵.

Nella città teatro di guerra, l'eco delle distruzioni prodotte dalle mine tedesche arrivò, per molti, «dietro le finestre chiuse»⁴⁶, nell'isolamento imposto dall'emergenza:

filosofia; e per quando mi riguarda, d'imparare» (M. Cancogni, *La buona architettura fa i buoni cittadini* cit., p. 9).

⁴⁴ Vittore Branca, *Ponte Santa Trinita. Per amore di libertà, per amore di verità*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 30.

⁴⁵ In «quella battaglia casa per casa», «c'erano i morti per le strade, c'erano i fucilati dell'ultima ora [...], c'erano le case cannoneggiate» (*ibidem*).

⁴⁶ C. Levi, *La città* cit., p. 42.

Io vivo solo di voci: dicono che i ponti sono tutti distrutti, tolto il Ponte Vecchio. [...] La prima notte dell'emergenza le mine lacerarono il centro della città, le altre notti sempre queste cupe artiglierie. Il mio dolore non posso dirlo per questa città diventata terra di nessuno. D'altra parte niente di quello che importa si trasfigura, e anche questa cronaca appartiene al mio diario. Se solo oggi ho potuto decidermi a quella, è segno che questo dolore non è passivo, tanto più che io non voglio tramandare nessun ricordo, ma dei nodi di volta dell'essere. E non tramandare, ma non dimenticare. [...] Per oggi, ripeto, per una storia attiva. Dovrò ben vedere queste macerie un giorno o l'altro, capire queste macerie. (Ne conosco intanto le ragioni sociali e politiche; so dunque come comportarmi, cioè che cosa pensare e come agire; ma non è questione di comportarsi)⁴⁷.

A partire dal contatto diretto con le macerie si cercò di ristabilire un legame con la città, di scorgere nel volto mutato del paesaggio urbano le tracce della città futura. Una prima ricognizione nella nuova fisionomia 'creata' dalla guerra avvenne, per alcuni, nell'arco di passeggiate tra le rovine in compagnia di quegli architetti che sarebbero stati, negli anni immediatamente successivi, protagonisti, a Firenze, della ricostruzione. Fu un'occasione non solo per rilevare l'irreparabilità dei danni, per misurare la distanza che separava la città presente da quella del passato, ma per formulare le prime ipotesi per il domani:

Poco tempo dopo la Liberazione della città, con un amico architetto e i suoi giovani aiuti, percorrevo le straducce aperte tra le rovine del centro di Firenze, i sentieri di terra rossiccia entro cui dormiva per sempre un quartiere dell'antica città; [...]. Vedemmo Firenze, una città che non era finita: vedemmo quanto era perduto, ma quanto anche dalla perdita saliva su inoppugnabile. Sentimmo in quel campo barbaricamente arato quanta architettura poteva ancora nascere, i germogli, gli spunti affioravano già. Già le "forme" nuove emergevano, suggerite dall'architettura che si deposita sull'architettura in modo indefinitamente vitale. Era una passeggiata in cui tastavamo il polso alle idee architettoniche e ai bisogni di una città⁴⁸.

A queste passeggiate fra le macerie prendeva parte, insieme a Piero Bigongiari, anche Mario Luzi, che ne ha offerto una testimonianza in un'intervista del 2001:

[...] ho fatto spesso delle passeggiate nella zona insieme a Michelucci. Lui voleva avere accanto a sé, nelle sue ricognizioni della zona devastata, degli amici che non fossero del mestiere o studiosi di architettura. Quindi giravo con lui e qualche volta veniva anche Roberto Longhi [...]. Si parlava degli eventuali modi di intervenire [...]. Leonardo Ricci e Leonardo Savioli facevano parte del

⁴⁷ P. Bigongiari, *Un pensiero che seguita a pensare: giornale 1933-1997*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Torino, Aragno, 2001, pp. 68-69 [la pagina è datata 9 agosto 1944].

⁴⁸ P. Bigongiari, *Più architettura*, in «La Nazione del Popolo», 27 ottobre 1946, p. 3, poi in «La Nuova Città», VI serie, 4, gennaio-aprile 1994, pp. 68-72.

seguito degli allievi ed azzardavano idee o proposte. Michelucci era prudente, però era d'accordo sull'idea di trasformare decisamente, di sfruttare dei vuoti che si erano creati, quasi strappi o lacune, per cucire altrimenti⁴⁹.

S'imponessa, dunque, un'idea dello spazio urbano come dato mobile, che metteva di fatto in discussione l'immagine di una Firenze, «agli occhi dei poeti e dei narratori fiorentini», «da sempre e per sempre ideale»⁵⁰. I vuoti lasciati dalle mine tedesche avevano offerto allo sguardo una città diversa da quella «presoché immota» e refrattaria al cambiamento registrata dalla letteratura, ancora nel Novecento, nell'«eco della città antica»⁵¹.

L'immagine «desolante, ma anche rabbiosa» offerta dalla città distrutta generò un sentimento di «ostinazione nel resistere»⁵² e le forme di riappropriazione dello spazio urbano passarono anche attraverso l'impegno militante in favore della tutela del patrimonio artistico, per la città e nella città⁵³. Un ruolo di

⁴⁹ M. Luzi, *L'umanesimo di Michelucci* cit., p. 68. Luzi ricorderà questi episodi anche in *Alle radici della città*, in «La Nuova Città», settima serie, 2/3, maggio/dicembre 1998, pp. 183-184: «Il mio rapporto più diretto con lui [Michelucci] si strinse quando, passato appena il fronte della guerra, riunì tutte le persone che lui riteneva interessanti per qualche verso, le persone non compromesse con alcun interesse, riunì tutti questi amici e si mise programmaticamente in giro per la città di Firenze a fare una ricognizione dello stato della città. Una città rovinata nel suo centro e nei suoi quartieri più significativi, una città di macerie su cui cominciava a crescere un po' d'erba. Proprio questo censimento, questa ricognizione egli riteneva che fosse necessaria non solo per pensare alla ricostruzione ma anche per riflettere sulla ragione intima che aveva edificato una città come Firenze. / Certo si trattava di ricostruire e di ridare una casa ai senzatetto, ma si trattava anche di immedesimarsi, di ritornare all'origine, al principio umano che aveva reso possibile la nascita di Firenze. Questa era la premessa di ogni possibile lavoro sulla città» (il testo è tratto da un intervento dell'aprile '98 tenuto dal poeta presso la sede della Contrada di Valdimontone a Siena, in occasione della presentazione del volume G. Michelucci, *Dove si incontrano gli angeli, pensieri fiabe e sogni*, a cura di Giuseppe Ceconi, Firenze, Carlo Zella / Fondazione Michelucci, 1998).

⁵⁰ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Volti e risvolti della città*, in *La città e l'esperienza del moderno* cit. [pp. 19-42], p. 40.

⁵¹ Ivi, pp. 39 e 40. Alla difficoltà di rappresentare lo spazio urbano fiorentino sulla pagina narrativa Bonsanti dedicherà alcune riflessioni nel febbraio 1957, a margine di una recensione al volume *Ghirlanda per Firenze* (a cura di Piero Bargellini, Milano, Mondadori, 1956), e proprio a partire dai «brani narrativi, tratti da romanzi ambientati a Firenze», proposti nell'antologia bargelliniana: «Ora pare a me che la presenza di Firenze, in un romanzo, in qualità di ambiente, possa costituire più un impaccio che un vantaggio. Temo cioè che Firenze sia stata compromessa, a tal riguardo, dal proprio rinascimento, più di quanto il barocco non abbia reso a Roma lo stesso servizio. [...] le mie obiezioni riguardano soprattutto il modo di rappresentare la Firenze che non esiste più. Inevitabilmente, ivi è dialetto, ivi è folklore. / Non c'è dubbio, devo riconoscere fra me, che corre più differenza, tra la Firenze d'oggi e quella della mia gioventù, di quanta non ve ne sia tra quest'ultima e quella dove abitò ad esempio Henry James, nella primavera del 1874» (A. Bonsanti, *Ghirlanda per la città*, in «La Nazione italiana», 28 febbraio 1957, p. 3).

⁵² M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 36 (ma citiamo dall'*Introduzione* a Mario Luzi-Carlo Betocchi, *Lettere 1933-1984*, a cura di Anna Panicali, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008 [pp. XI-XL], p. XXIII).

⁵³ Emblematico, in tal senso, l'episodio raccontato da Carlo Levi in *L'arte e gli italiani*: «Tra le macerie dei quartieri dell'Arno era rimasta in piedi, intatta, una torre: la famosa torre di Parte

primo piano fu indubbiamente rivestito da Carlo Levi, che visse nell'immediato dopoguerra fiorentino una fase di intensa partecipazione ai temi della città e dell'architettura⁵⁴: fece parte delle diverse commissioni istituite a Firenze dal CTLN a coordinamento e monitoraggio delle operazioni di ripristino del tessuto urbano⁵⁵ e si espresse, a più riprese, sulle pagine della «Nazione del Popolo», a proposito dei primi esiti degli interventi progettuali⁵⁶. Il suo contributo alla riflessione sul tema della città proseguiva un interesse per l'architettura già manifestato negli anni Trenta⁵⁷, che continuava ad alimentarsi, finita la guerra, nelle

Guelfa, in capo al Ponte Vecchio, [...]. La torre, ricca di storia, era rimasta sola fra le macerie, tra la via Guicciardini e la via dei Bardi distrutta. Un mattino, dal Comitato di liberazione fummo avvertiti che la stavano abbattendo. Il comando militare alleato aveva deciso che essa era pericolante, e che comunque ingombrava il passaggio dei carri armati dell'Ottava Armata. Corsi subito al Ponte Vecchio per impedire questo scempio. [...] Erano con me l'architetto Michelucci, l'autore della stazione di Firenze, il critico d'arte Ragghianti, che presiedeva il Comitato di liberazione, un celebre archeologo e artisti e popolani; i tecnici stabilirono che la torre era intatta e non pericolante: pregammo, scongiurammo, leticammo: tutto fu vano. Mentre mandavamo messaggi ai Comandi militari, e gridavamo perché si rimandasse almeno la demolizione, i soldati lavoravano. Ma i picconi non servivano in quel duro mattone, fatto pietra dai secoli. Il capitano inglese, che non ci ascoltava se non per minacciare di farci arrestare, fece legare la torre con lunghe funi d'acciaio, e alle funi attaccò dei *caterpillars*. I *caterpillars* tiravano con la loro forza mostruosa; ma la vecchia torre di Parte Guelfa resisteva, ostinata, solida, paziente, come un albero antico sotto la tempesta, o un uomo di coraggio sotto la tortura. Noi guardavamo impotenti quella battaglia tra la macchina burocratica e la torre. Durò a lungo tra lo stridio iroso dei cingoli, il cigolio feroce delle funi, e la polvere: e il silenzio angosciato della folla che si era adunata, dietro un cordone di truppa. Poi, a un tratto, la torre oscillò e cadde: ma non si arrese del tutto. Ne cadde soltanto la cima, e rimase incrollabile la base: per demolire quel mozzicone dovettero lavorare ore e ore. (La burocrazia vinse, quella notte, come molte altre: e quella civile non è da meno di quella militare: si deve alla burocrazia italiana se il ponte di S. Trinita, dopo dieci anni dalla sua distruzione, malgrado la volontà unanime dei fiorentini, e il parere dei tecnici e degli studiosi, e malgrado i denari versati generosamente dagli americani, non è ancora stato ricostruito, come fu deciso, come era e dove era)» (lo scritto è raccolto in C. Levi, *Coraggio dei miti: scritti contemporanei, 1922-1974*, a cura di Gigliola De Donato, Bari, De Donato, 1975, ed è stato parzialmente riproposto in G. Biondillo, *Carlo Levi e Elio Vittorini. Scritti di architettura* cit. [pp. 34-46], pp. 40-41).

⁵⁴ Si veda in proposito F. Benfante, «*Risiede sempre a Firenze*». *Quattro anni della vita di Carlo Levi*, in *Carlo Levi: gli anni fiorentini 1941-1945* cit., pp. 11-103.

⁵⁵ La Commissione artistica per Firenze distrutta, la Commissione Architetti e Tecnici, la Commissione Urbanistica. Si vedano in proposito Gianluca Belli, *Il dibattito sulla ricostruzione della Firenze demolita dalla guerra, 1944-1947*, in «Opus Incertum», IV-V, 6-7, *Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana*, Firenze, Polistampa, 2011 [pp. 87-100], pp. 87-88; Pier Luigi Ballini, *Un quotidiano della Resistenza, «La Nazione del Popolo», Organo del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale (11 agosto 1944-3 luglio 1946)*, Firenze, Polistampa, 2008, pp. 9 e 27; Mariella Zoppi, *La ricostruzione, in Firenze: la questione urbanistica. Scritti e contributi, 1945-1975*, a cura di Augusto Boggiano et al. cit., p. 11; *La Commissione Urbanistica per la ricostruzione di Firenze*, in «La Nazione del Popolo», 23 marzo 1945, p. 2.

⁵⁶ C[arlo] L[evi], *Il concorso del ponte*, in «La Nazione del Popolo», 29 marzo 1945, p. 2, poi in P. L. Ballini, *Un quotidiano della Resistenza* cit., pp. 690-693; C. Levi, *L'incompetenza* ovvero *Il Ponte dell'Asino della Democrazia*, [non firmato], in «La Nazione del Popolo – Supplemento a cura dei partiti del C.T.L.N.», 8 aprile 1945, p. 1. Ma si veda ancora, sull'argomento, F. Benfante, «*Risiede sempre a Firenze*» cit.

⁵⁷ Si veda in proposito Bruno Zevi, *Carlo Levi e l'architettura*, in *Editoriali di architettura*,

«aule della facoltà di architettura» di Firenze, dove Levi si recava «per seguire le lezioni di Giovanni Michelucci»⁵⁸.

Una testimonianza della partecipazione alla tormentata «convalescenza»⁵⁹ fiorentina da parte degli scrittori è sicuramente individuata dagli interventi che molti di loro affidarono alle pagine della stampa cittadina nell'ambito del dibattito sul futuro delle aree danneggiate⁶⁰. La discussione si concentrò, a Firenze, su due fondamentali questioni: i ponti e l'area distrutta intorno al Ponte Vecchio, assumendo maggiore intensità in corrispondenza dei Concorsi banditi dal Comune per la progettazione degli interventi di ripristino e delle relative esposizioni pubbliche dei progetti presentati. Fu soprattutto in prossimità di questi momenti che anche scrittori e poeti si espressero a proposito delle scelte pubbliche sulla città⁶¹.

Torino, Einaudi, 1979, pp. 323-326. Il dialogo con progettisti e architetti prosegue anche negli anni successivi al dopoguerra, come attesta la collaborazione con i Bpr alla progettazione della tomba per Rocco Scotellaro nel cimitero di Tricarico (1957) segnalata in Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 69-70.

⁵⁸ Carlo Cresti, *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*, Milano, Electa, 1995, pp. 314-315. Michelucci era titolare, in quegli anni, della cattedra di Architettura degli Interni e, dal gennaio '45, di Urbanistica.

⁵⁹ A. Bonsanti, *I ponti ricostruiti*, in «La Nazione», 20 settembre 1956, p. 3: «[...] Il fatto è che i ponti vengono ricostruiti. [...] è un bel risultato anche per noi che seguiamo una convalescenza difficile con animo trepido e diffidente, pronti a inalberarci se gli interventi e le cure non erano quali credevamo più efficaci e adatti».

⁶⁰ Sul dibattito che animò la città in quegli anni si veda il recente volume di Gianluca Belli e Amedeo Belluzzi, *Una notte d'estate del 1944. Le rovine della guerra e la ricostruzione a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2013, in particolare il capitolo dedicato ai *Piani per la ricostruzione*, pp. 59-108. Ma fondamentali, volendo tracciare un percorso bibliografico sull'argomento, risultano anche G. Belli, *Il dibattito sulla ricostruzione della Firenze demolita dalla guerra, 1944-1947* cit., pp. 87-110; Maria Grazia Ercolino, *La ricostruzione postbellica di Firenze. Il dibattito, le proposte, le realizzazioni*, in *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di Vittorio Franchetti Pardo, Milano, Jaca Book, 2003, pp. 74-79; Azelia Dal Canton, *La rinascita fiorentina nel dopoguerra attraverso la stampa cittadina, 1944-1955*, in *Alla ricerca della Primavera. Firenze e Provincia: dopoguerra e ricostruzione*, a cura di Osanna Fantozzi Micali, Firenze, Alinea, 2002, pp. LXII-LXXII; Carlo Cresti, *La "ricostruzione" tradita e gli anni a seguire*, in *Firenze, capitale mancata* cit., pp. 310-386; Carlo Cresti et al., *Firenze 1945-1947. I progetti della 'Ricostruzione'*, Firenze, Alinea, 1995; *Firenze: la questione urbanistica. Scritti e contributi 1945-1975* cit., pp. 11-253. Segnaliamo, inoltre, che una prima retrospettiva sulle vicende della ricostruzione fiorentina, con particolare attenzione al dibattito che lo accompagnò, fu offerta da Edoardo Detti nell'articolo *Opinioni e proposte per la ricostruzione, rassegna di articoli da riviste e quotidiani - 1945-1946*, in «Urbanistica. Rivista trimestrale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica», XXIII, 12, 1953, pp. 67-70.

⁶¹ «La Nazione del Popolo», «Il Nuovo Corriere», «L'ultima: rivista di poesia e metasofia» indissero, tra l'agosto 1946 e il febbraio 1947, dei veri e propri referendum sui criteri da adottare nell'intervento sull'area intorno al Ponte Vecchio, chiamando tecnici e intellettuali a esprimersi sulla questione. Anche all'estero la ricostruzione fiorentina suscitò vivo interesse: segnaliamo, a titolo esemplificativo, il referendum aperto sulle pagine di «Les Arts» a Parigi, al quale partecipò Le Corbusier (si veda in proposito A. Dal Canton, *La rinascita fiorentina nel dopoguerra attraverso la stampa cittadina* cit., p. LXV; l'articolo di Le Corbusier sarebbe poi stato ripubblicato il 15 gennaio 1948 dal «Nuovo Corriere», a p. 8, col titolo *Le Corbusier parla della ricostruzione di Firenze*), e l'interesse manifestato nei primi anni Cinquanta dalla «Gazette de Lausanne», che

In particolare, nel gennaio 1947, Piero Bigongiari e Alessandro Parronchi⁶² seguirono, rispettivamente per il «Nuovo Corriere» e per «La Nazione del Popolo», le vicende legate all'esposizione, nella Chiesa di Santo Stefano, dei progetti partecipanti al Concorso per la ricostruzione dell'area intorno al Ponte Vecchio⁶³.

nel giugno del '52 pubblicò un'intervista a Piero Bargellini, all'epoca Assessore alle Belle Arti, sul tema della ricostruzione fiorentina (*Écueils de la reconstruction-Florence menacée*, in «La Gazette de Lausanne», 7-8 giugno 1952, p. 8).

⁶² Piero Bigongiari firmò due articoli dedicati alla Mostra: *I progetti esposti in Santo Stefano*, in «Il Nuovo corriere», 19 gennaio 1947, p. 3; *I progetti esposti in Santo Stefano. II*, in «Il Nuovo corriere», 26 gennaio 1947, p. 3. Alessandro Parronchi scrisse in proposito tre articoli: *Sulla porta della chiesa di S. Stefano il fiorentino ha scollato la testa*, in «La Nazione del popolo», 10 gennaio 1947, p. 2 [non firmato]; *La ricostruzione di Firenze, i ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione*, in «La Nazione del popolo», 12 gennaio 1947, p. 2; *La ricostruzione della zona del Ponte Vecchio: Firenze non è San Gimignano ma nemmeno Nuova York*, in «La Nazione del popolo», 19 gennaio 1947, p. 2. I poeti avevano già espresso alcuni pareri in due scritti precedenti: A. Parronchi, *Mostra di Firenze distrutta* cit. e P. Bigongiari, *Più architettura* cit. Paolo Fabrizio Iacuzzi ha evidenziato la presenza di una «trama sottilissima di rimandi» tra gli articoli dedicati alla ricostruzione fiorentina da Piero Bigongiari e Giovanni Michelucci nel periodo compreso tra l'ottobre 1946 e il gennaio 1947, motivata da una «visione dello spazio architettonico sostanzialmente comune» (*Piero Bigongiari e l'architettura di Giovanni Michelucci*, in *Omaggio a Giovanni Michelucci*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi e Maria Teresa Tosi, Pistoia, Litografia Comunale, 1990, pp. 14-16; il testo costituisce la *Premessa critica* a un'intervista al poeta accolta nella plquette alle pp. 17-29, poi ripubblicata in P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 193-207). Ma la bibliografia degli scritti bigongiariani attesta un interesse per il tema urbano destinato ad attraversare anche gli anni successivi (si veda in proposito P. Bigongiari, *Bibliografia, inventario e fototeca*, a cura di Maria Carla Papini, Teresa Spignoli et al., Trento, La Finestra, 2004).

⁶³ Il Concorso fu deliberato dalla Giunta l'11 dicembre 1945 (Loris Macci, *Cinquant'anni dopo: come non ricostruire la Firenze demolita*, in *Firenze 1945-1947. I progetti della "Ricostruzione"* cit. [pp. 105-119], pp. 112-113), con scadenza fissata il 30 giugno 1946 (Fabio Fabbrizzi, *Il bando di concorso per la ricostruzione delle zone distrutte intorno al Ponte Vecchio*, ivi [pp. 130-134], p. 133), poi prorogata al 30 settembre dello stesso anno (G. Belli, A. Belluzzi, *Piani per la ricostruzione* cit., p. 80). La mostra delle tavole di progetto dei gruppi partecipanti fu inaugurata il 9 gennaio '47 e rimase aperta fino al 24 gennaio («Il Nuovo corriere» del 10 gennaio 1947 segnala, a p. 2, la presenza all'inaugurazione di «numerosi artisti e letterati»). Una seconda riapertura venne effettuata nel maggio 1947, a seguito della dichiarazione dei progetti vincitori (*Ricostruzione intorno al Ponte Vecchio. Si riapre in S. Stefano la mostra dei progetti*, in «Il Nuovo corriere», 15 maggio 1947, p. 2). L'interesse dell'opinione pubblica fu nuovamente sollecitato in occasione della pubblicazione delle graduatorie stabilite dalla Commissione giudicatrice, nella primavera del '47 (si veda in proposito Elisabetta Bonafede, *La ricostruzione. I progetti dal 1947 al 1952*, in *Firenze 1945-1947* cit. [pp. 195-205], p. 196). Parronchi si dedicò, sulle pagine del «Mattino dell'Italia Centrale», con lo pseudonimo Pietro Alessandri, e a più riprese, all'analisi delle caratteristiche dei singoli progetti premiati (*Progetti per la ricostruzione di Firenze. Vita al primo piano, "trovata" dei Ciompi 1947*, in «Il Mattino dell'Italia centrale», 10 aprile 1947, p. 3; *Contraddizioni e intemperanze nel secondo progetto "Città sul fiume"*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 17 aprile 1947, p. 2; *I progetti per la ricostruzione di Firenze. Tra Vecchio e nuovo oscilla il "David '46"*, in «Il Mattino dell'Italia centrale», 25 aprile 1947, p. 3; *Progetti per la ricostruzione del centro di Firenze. Il "rospo del Ponte Vecchio si fa gioco dei controsensi*, in «Il Mattino dell'Italia centrale», 8 maggio 1947, p. 3 [sul progetto contrassegnato dal motto *S. Felicita*]; *Contributo alla ricostruzione di Firenze. Dove l'architettura c'entra per modo di dire*, in «Il Mattino dell'Italia centrale», 22 maggio 1947, p. 3 [sul progetto del gruppo S. Giorgio]). Ma la vicenda suscitò

Anche altri intellettuali, come Emilio Cecchi⁶⁴, Aldo Palazzeschi⁶⁵, Alessandro Bonsanti⁶⁶, Roberto Papi⁶⁷, Mario Praz⁶⁸, Raffaello Ramat⁶⁹, si espressero, seppur con cadenza più episodica, a margine della polemica, raccontando il 'proprio' volto della città.

Queste prose giornalistiche, o d'occasione, raccolgono una particolare declinazione dello sguardo che essi rivolsero alla realtà urbana del tempo, offrendoci coordinate importanti sul loro paradigma di lettura dello spazio costruito. Alle osservazioni puntuali sulle ipotesi progettuali di volta in volta presentate ai concorsi si sovrappose, infatti, una riflessione di più ampio respiro sullo spazio urbano, sui suoi caratteri più profondamente identitari – il rapporto col fiume⁷⁰ e col verde⁷¹, il

anche l'attenzione di Mario Praz, che si espresse in modo ironico e provocatorio sulle pagine del «Mondo europeo» (*Ricostruzioni a Firenze*, in «Il Mondo europeo», III, 42, 1 maggio 1947, p. 11; poi in *La casa della fama: saggi di letteratura e d'arte*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 140-144; un estratto dell'articolo era apparso in anteprima sul «Mattino dell'Italia Centrale», del 27 aprile 1947, p. 3, col titolo *Il nuovo in punta di piedi fra il preziosissimo antico*. Praz aveva già pubblicato, sulla «Nuova Europa» del 17 dicembre 1944, alcune pagine dedicate alla Firenze distrutta, *Borgo San Jacopo*, poi in *La casa della fama* cit., pp. 135-139, e in *Voce dietro la scena, un'antologia personale*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 327-332).

⁶⁴ *Firenze ha paura dei ricostruttori*, in «L'Europeo», 20 novembre 1949, poi, col titolo *La ricostruzione di Firenze*, in E. Cecchi, *Firenze* cit., pp. 260-270.

⁶⁵ A. Palazzeschi, *Dopo il diluvio: Il paesaggio*, in «L'illustrazione italiana», Milano, I, 23, 9 giugno 1946, p. 384, poi in *Dopo il diluvio* cit. (nella riedizione 2014 cit. alle pp. 138-143), ora anche in A. Palazzeschi, *Parco dei divertimenti* cit., pp. 103-108; *Ho sognato Firenze* cit.

⁶⁶ *Il Ponte a Santa Trinita. Una ricostruzione*, in «La Nuova Stampa», 14 dicembre 1951, p. 3; *I ponti ricostruiti*, in «La Nazione», 20 settembre 1956, p. 3; *La torre di Ali Babà*, in «La Nazione», 27 novembre 1956, p. 3 (ma si veda in proposito Laura Malatesti, *Bibliografia degli scritti di Alessandro Bonsanti*, in «Antologia Vieusseux», Nuova serie, IX, 27, settembre-dicembre 2003).

⁶⁷ *Non travisare Firenze*, in «Il Mondo», I, 16, 17 novembre 1945, pp. 10-11; *La sorte di Firenze sta per decidersi*, in «La Nuova Città», I, 4-5, marzo-aprile 1946, ora in G. Michelucci, *La Nuova Città*, a cura di Renato Risaliti, Pistoia, Libreria editrice Tellini, 1975, pp. 219-225.

⁶⁸ *Ricostruzioni a Firenze* cit.; *Borgo San Jacopo* cit.

⁶⁹ *Inchiesta per la città*, in «La Nuova Città», III serie, 13, gennaio 1954, ora in G. Michelucci, *La Nuova Città* cit., pp. 481-487.

⁷⁰ Il fiume è, per Parronchi, da interpretare, nell'equilibrio dei diversi fattori urbani, come un «elemento di divisione»: «Passare il fiume, dove c'è un fiume, è sempre un cambiare d'abito mentale e d'intensità. [...] In tutte le città attraversate da un fiume da un lato si concentra l'attività dall'altro la vita svolge il suo corso abituale e riposato» (A. Parronchi, *Contraddizioni e intemperanze sul secondo progetto "Città sul fiume"* cit.). Anche Bigongiarì si sofferma sul ruolo dell'Arno nella morfologia del costruito; «con le sue folate luminose» e la sua «orizzontalità», il fiume bilancia la marcata verticalità delle linee degli edifici e può rivelarsi determinante per «riportare la vita» sulle sponde delle aree distrutte: «[...] ma è una vita di passaggio e di lavoro, di traffico più che di ozio. Il fiume è goduto nella sua energia, l'Arno non è un fiume da contemplare senza meritarselo, senza lavoro o senza amore.» (*Più architettura* cit.).

⁷¹ In particolare, il dibattito sul verde urbano si concentrò sul futuro del Giardino di Boboli, rispetto al quale diversi progetti proponevano uno sconfinamento nell'abitato. Parronchi si espresse in termini fortemente critici su questa ipotesi: «[...] Boboli è un giardino che deve restar chiuso, e non pubblico, e non ha affatto bisogno che gli si colleghi il promontorio addossato alla Costa S. Giorgio, perché questo equivarrebbe a fargli perdere molto del suo carattere e della sua unità. [...] Senza pensare che con questa apertura si verrebbe in certi progetti a chiudere niente meno che

ruolo della luce e dell'aria⁷², il difficile colloquio tra passato e presente⁷³, tra edilizia pubblica e privata⁷⁴ –, sulle possibili modalità d'intervento dell'architettura:

Ora, quello che è rimasto di Firenze, nelle zone distrutte, è la condizione per quello che deve nascere. Si parla di ricostruzione perché qualcosa è andato perduto: ma è una convenzione, in verità gli architetti devono, e soltanto, costruire, tenendo conto dell'ambiente. Noi crediamo all'unicità delle forme, e crediamo che le forme, in quanto date da certi bisogni e dall'estro che fa sì che superino questo stadio di pura condizionalità, non possano essere che date da una perpetua creatività che in tal modo appunto superi, mettendole a frutto, le condizioni necessarie di partenza. Quindi il ricostruire una via, una piazza, un edificio pensando di ripeterne lo stile come un dato ormai acquisito non è altro che un plagio e un falso⁷⁵.

Dato che si deve ricostruire si ricostruisca in modo nuovo, ma non si dimentichi che, non dico sulle zone da risanare, ma sul tracciato originale della città, qualora le distruzioni non fossero avvenute, nessuno avrebbe osato apportar mutamenti. Oggi ricostruire con libertà eccessiva può voler dire agire nel senso stesso in cui le mine hanno agito⁷⁶.

l'accesso originale a una delle porte della città, non conta se oggi di secondaria importanza, la Porta S. Giorgio; mentre in altri quella salita perderebbe il suo senso specialissimo di brusca immissione della campagna nell'abitato [...].» (*I ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione* cit.). Bigongiari la riteneva una situazione percorribile solo a certe condizioni: «Ora io non sono di quelli che vogliono Boboli a portata di mano, ma nemmeno penso che un'intangibilità assoluta gli debba portare fortuna. Mi sembra un errore grave prolungare Boboli fino al fiume, distruggendo quanto ancora è incantevolmente vivo di quelle vie che tengono il giardino aggomitolato nella sua area (vedi il progetto contrassegnato col motto *Lo Scheraggio*), come non condivido un'eccessiva apertura, un'apertura sbagliata, a gradinata, monumentale, a fianco del Palazzo Bargagli, come molti hanno progettato. Se ne veda un esempio anche se discreto nel progetto *S. Felicità*. Ma trovo ottima la soluzione adottata dai progettisti di *Città sul fiume*, di una strada a gradini che sale senza ledere nulla di essenziale fino a Boboli, e che porta anche al risanato Forte S. Giorgio attraverso zone ora precluse al godimento pubblico dall'esistenza della Scuola di Sanità» (*I progetti esposti in Santo Stefano* cit.).

⁷² «Firenze è una città che gioca con l'aria: è necessario lasciare questa soluzione "atmosferica" a quanto vi deve nascere; gli elementi naturali devono incontrarsi nell'opera d'arte, risolti, per essere conservati nel loro dinamismo, in una pura equazione mentale» (P. Bigongiari, *Più architettura* cit.).

⁷³ Per Parronchi «non giova [...] insistere troppo su una diversificazione tra vecchio e nuovo dato che si potrebbe anche, volendo, ottenere una sutura perfetta, come si è fatto a Roma in Piazza Navona» (*Tra vecchio e nuovo oscilla il "David '46"* cit.), mentre per Bigongiari «proprio le soluzioni nuove, ma implicite al senso della città, salvano quello che c'era e non ne rendono malinconico il ricordo: per cui il ricordo non è un ricordo, ma un punto di partenza» (*Più architettura* cit.).

⁷⁴ Rilevava in proposito Bonsanti, nel 1951: «La Borsa Mercè rimane a tutt'oggi l'unico esempio di edificio di interesse pubblico che si è riusciti ad innalzare nelle zone ricostruite e da ricostruire [...] / Occorre non dimenticare che, oltre a tutte le tendenze che trovano origine nel sapere e nell'intuito dei tecnici e degli esteti, ve n'è un'altra, che quasi sempre vince: di coloro non d'altro preoccupati che di costruire nel modo più acconco ai loro traffici ed alle loro tasche» (*Il Ponte a Santa Trinita. Una ricostruzione* cit.).

⁷⁵ P. Bigongiari, *Più architettura* cit.

⁷⁶ A. Parronchi, *I ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione* cit.

La fisionomia urbana che gli scritti dei diversi autori ci restituiscono trova inoltre, nelle pur diverse declinazioni, alcuni punti di convergenza. Firenze è avvertita come una città dal profilo «severo»⁷⁷, estranea a qualsiasi genere di «abbelliment[o]»⁷⁸, dominata da una «prevalenza delle linee verticali»⁷⁹. Si delinea, nei diversi scritti, anche una tendenza a ridefinire l'oggetto attraverso un procedere metaforico e simbolico. La città sembra essere percepita come un organismo vivente, in una dinamica di identificazione tra lo spazio urbano e gli uomini che la abitano⁸⁰. A prevalere è infatti la metafora corporea, che vede l'ambiente costruito proiettarsi sulla pagina scritta nella forma di un «corpo» segnato da «amputazioni, ammaccature, ferite»⁸¹, di un «corpo martoriato e amputato»⁸², fino alle immagini della «salma»⁸³ e del «cadavere»⁸⁴. Se la ricorrenza del binomio città-figura umana nella rappresentazione della morfologia urbana richiama da un lato una precisa tradizione culturale e letteraria⁸⁵, dall'altro testimonia il

⁷⁷ *Ibidem*; A. Parronchi, *Vita al primo piano, "trovata" dei Ciompi 1947* cit. Piero Bigongiari parla invece di una Firenze «che campa di nervi e di un'aria [...] tagliente e netta» (*I progetti esposti in Santo Stefano* cit.). Ma sulla «vasta severità del luogo» si veda anche l'articolo di Mario Bacchelli, *Ritrovo due città italiane*, in «La Nuova Città», I, 9-10, agosto-settembre 1946, pp. 46-50.

⁷⁸ «Di logge, o ballatoi cementizzati, o terrazze, e soprattutto portici, abbondano in genere i progetti. Senza tener conto che questo genere di "abbellimenti" la città lo rifiuta», scriveva Parronchi (*Firenze non è San Gimignano ma nemmeno Nuova York* cit.), che già in un precedente intervento aveva osservato: «Nessuna città più di Firenze è nemica di belvedere, con relative panchine (me lo perdoni l'ombra di Giuseppe Poggi) e di panorami: perché ne ha quanti ne vuole senza cercarne, ed è piuttosto contraria che no ad ogni forma esteriore di ozio, di sosta, di ristoro pacifico, di sazietà. / A me pareva proprio che la città si fosse ripresa quando aveva cominciato a risentire i suoi angoli arrotati dal traffico» (*I ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione* cit.). Sulla stessa linea si esprimeva Mario Praz, nel maggio 1947: «E niente giardinetti, né conforti di pancali: né cipressi, né giardinetti, né pancali, né mercatini di fiori; ma pietre antiche, severe, arcigne» (*Ricostruzioni a Firenze* cit.).

⁷⁹ A. Parronchi, *I ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione* cit. Su questo aspetto insiste anche Piero Bigongiari: «Tante volte passando di lì tra le rovine dell'Oltrarno sventrato mi è saltata agli occhi la novità commovente del centro medioevale di Firenze: la verticalità, le soluzioni tese fanno di questa zona nevralgica un fortissimo centro nervoso, ripreso e calmato dalle colline» (*Più architettura* cit.).

⁸⁰ «Questo rapporto di identificazione di se stessi e del proprio destino con le opere d'arte in cui essi vivono fu [...] in quel periodo, per gli italiani, particolarmente vivo e evidente» (C. Levi, *L'arte e gli italiani* cit., p. 41).

⁸¹ A. Palazzeschi, *Il paesaggio* cit.

⁸² A. Parronchi, *La ricostruzione di Firenze, i ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione* cit.

⁸³ A. Palazzeschi, *Ho sognato Firenze* cit., p. 122.

⁸⁴ A. Parronchi, *Mostra di Firenze distrutta* cit. A questa stessa immagine farà ricorso Eugenio Montale nel 1970, in alcune righe dedicate, sul «Corriere Letterario», al volume *Firenze scomparsa* di Edoardo Detti (Firenze, Vallecchi, 1970): «Splendido regalo per coloro che avendo visitato la Firenze d'oggi credono di conoscerla e vedono invece ciò che ne resta: un cadavere squisito» (*Critici e Narratori vi guidano nelle scelte per il Natale. Il Gioco delle strenne*, «Corriere della Sera», Milano, 20 dicembre 1970).

⁸⁵ Si pensi alla concezione organicistica dello spazio urbano rinascimentale, all'«impostazione cardiocentrica della città pulsante e vascolarizzata di Leonardo» (Stefano Borsi, *La città vascolariz-*

prevalere di una «prospettiva antropocentrica»⁸⁶ nell'interpretazione dello spazio cittadino e del suo futuro⁸⁷. Ma ricorrente è anche l'immagine equorea e fluviale:

[...] questa via [Por Santa Maria] era come un ormeggio ricco dei traffici che lo attorniavano e vi approdavano; ora le ombre sono in attesa di riprendere vita, sono già in movimento, dense della vita che rifluirà in esse⁸⁸.

Nel grande, impreveduto vuoto verso l'orizzonte, emergevano sull'acqua, alte, le pigne, tronconi ancora bellissimi. Sembravano delle prore di navi colate a picco e affiorate alla bassa marea⁸⁹.

zata di Leon Battista Alberti e Leonardo. Anatomia e cultura urbana nel Rinascimento, Melfi, Libria, 2010, pp. 140-141), o alle «metaforizzazioni fisiologiche» di Zola (*Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, Torino, Utet, 2007, I [pp.437-443], p. 437, *ad vocem* 'città', p. 440).

⁸⁶ Lawrence Buell, *La critica letteraria diventa eco* cit., p. 6. In relazione alla «prima dimensione» ambientale delineata dall'autore, tra le quattro «componenti del paesaggio fisico» individuate nel testo letterario, si può rilevare che le prose critiche e/o memoriali che scrittori e poeti dedicano alla città in questi anni sottolineano «l'interdipendenza tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico», in particolare urbano, insistendo in alcuni casi sulla rappresentazione dell'essere umano «come prodott[o] [...] del mondo fisico che [ha] costruito» e che dovrà ricostruire. Si può infatti rilevare, a proposito della «terza componente ambientale» (ivi, p. 8), che, tra le «forme intertestuali e culturali che sottendono [i] test[i]», nel dopoguerra la discussione pubblica sulla città fu attraversata dall'idea, e dalla speranza, che l'architettura e l'urbanistica potessero concorrere positivamente, attraverso la progettazione di nuove forme del 'vivere urbano', alla costruzione di una società nuova e migliore.

⁸⁷ Si veda in proposito Aldo Bizzarri, *Il problema è la persona*, in «La Fiera letteraria», I, 25, 25 settembre 1946, p. 1 (ora anche in *Il problema è la persona: 1945-1952*, Milano, il Saggiatore, 1966): «Nel silenzio disfatto di questo dopoguerra, prima della voce dell'individuo o delle masse, ce n'è una di altro timbro a farsi sentire: quella dell'uomo come "persona". Fra le macerie risorge, prima di tutto, la persona. [...] Non c'è "fine" terreno che possa considerarla come "mezzo", fosse pur la città Ideale, di cui i secoli si tramandano un'immagine sempre diversa. / Quella città, se non voglia esser prigioniera o miraggio, ma "edificio di pietre vive", ha per metro la persona. Codesta verità elementare mai forse come oggi è potuta apparire chiara alle coscienze».

⁸⁸ P. Bigongiari, *La ricostruzione del centro di Firenze. I progetti esposti in Santo Stefano* cit. Ma la rappresentazione di uno scorcio di città attraverso il campo semantico 'marino' è presente anche in alcuni versi bigongiariani datati 26 novembre 1945: «Nell'umido brillare dei tetti, / nel calare del sole tra scogliere / di strade, non so cos'altro aspetti, / s'altro dichiaro con parole rade / ai passanti, ai vetri ciechi dei tram, / e a un tratto molto so della speranza, / ma non so neppure cosa si perde / nell'ansimo dell'aria, quasi un battito / accelerato di motore, / quasi tacchi più fitti, una catena / che si tende, gli occhi un poco più desti. [...]» (*Non so*, in *Rogo*, Milano, Edizioni della meridiana, 1952, [corsivo nostro], ora nell'omonima sezione di *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Francesco Iacuzzi, Presentazione di Carlo Bo, Firenze, Le Lettere, 1994, I, 1933-1963, p. 144). Ancora, in un'intervista del 1988, il poeta avrebbe dichiarato, a proposito degli elementi da lui più amati in Firenze («la luce mirabile; le pietre, mirabili; il colore delle pietre che cambia con la luce, e al tramonto diventa azzurrino»): «Firenze varia come la superficie del mare» (Antonella Boralevi, *Le mille culture. A cultural kaleidoscope*, in «Florencebook», I, 1, II semestre 1988 [pp. 8-17], p. 11).

⁸⁹ Carlo Ludovico Ragghianti, *Ponte a Santa Trinita*, Firenze, Vallecchi, 1948, pp. 29-30.

[...] ed ecco qui il colossale bucco marmoreo dell'Ammannati che sigillava, come una gigantesca polena, l'arco del ponte di Santa Trinita, che a un vecchio armatore di porto richiama, nei contorni modellati l'aspetto di un veliero (bello pensarlo ora salpato verso altre rive!)⁹⁰.

Nel confrontarsi con la città antica, ancora percepibile nelle 'sopravvivenze', con la città presente, nei suoi 'vuoti' e nelle sue macerie, e con la città futura che si delineava nel disegno dei progettisti, alcuni cercarono di imprimere a queste diverse immagini urbane un segno di continuità attraverso il riferimento a coordinate letterarie capaci di interpretare, sul piano figurativo, le radici del luogo: il Campana dei *Canti orfici* per Parronchi⁹¹ e «l'archetipo stilnovista»⁹² per Bigongiari⁹³.

Dagli articoli emergono, inoltre, le ragioni di una partecipazione. Se per Levi affrontare il tema della ricostruzione urbana rappresentava, quanto meno in relazione alle opere pubbliche, un modo per articolare «il discorso sull'arte» come «discorso politico», a «difesa della democrazia»⁹⁴, per Bigongiari «la polemica» nata intorno al futuro della città rappresentava «l'immagine irriconciliata» di una generazione⁹⁵, e la risoluzione delle questioni poste dalla distruzione del centro medievale fiorentino costituiva di fatto un'occasione per riportare l'architettura dalla «sfera della problematicità ideale» alla «sua vera originarietà e organicità»⁹⁶:

⁹⁰ A. Parronchi, *Mostra di Firenze distrutta* cit. Ma si veda in proposito anche E. Cecchi, *Tre volti di Firenze* cit., p. 258: «[...] sull'aspetto del *grigiastro mare di rovine* fra Santa Felicità e Borgo Sant'Jacopo, fra Ponte Santa Trinita, Borgo Santi Apostoli e via Por Santa Maria, non era nemmeno quel pallido lume d'eroica pietà che consola anche i più tragici campi di battaglia.», [corsivo nostro].

⁹¹ A. Parronchi, *Ricostruzione di Firenze. Lunga l'attesa magna la sorpresa*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 7 marzo 1948, p. 3.

⁹² Si veda in proposito Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Piero Bigongiari e l'architettura di Giovanni Michelucci* cit., p. 16, che vede nell'orizzonte letterario in cui il poeta simbolizza l'immagine di Firenze una forma di ricerca del *genius loci*. Si tratta di una dinamica destinata a riproporsi nella pagina critica bigongiariana, ancora molti anni dopo, quando, chiamato ad esprimersi sulla Firenze della fine degli anni '80, il poeta si definisce un «sedentario incallito, che vede la [...] città più con gli occhi della memoria che con quelli di un'agonizzante quotidianità», da una piazza Cavalleggeri «"Ove Arno era più deserto"» (P. Bigongiari, *Analisi. Città chiusa o spaziata?*, in «La Nazione», Firenze, 10 agosto 1988, p. I [corsivo nel testo]).

⁹³ P. Bigongiari, *I progetti esposti in Santo Stefano* cit. Allo stesso testo di Lapo Gianni (*Amor, eo chero mia donna in domino*) rimanda, nella sua analisi, Roberto Papi, *La sorte di Firenze sta per decidersi* cit.

⁹⁴ C. Levi, *Il concorso del ponte* cit.

⁹⁵ «Ma la polemica c'è, sorda, avvertita in ognuno di noi, divenuta la nostra stessa immagine irriconciliata, perciò forse più feconda di risultati storici che non quando astrattamente si batteglia per il vecchio o il nuovo» (*La ricostruzione del centro di Firenze. I progetti esposti in Santo Stefano* cit.).

⁹⁶ *Ibidem*.

[...] Tutti noi siamo responsabili di quanto accadrà. Forse per questo ho preso la penna in mano. Mi sento anch'io chiamato in giudizio⁹⁷.

Questo primo contatto con la realtà rappresentato dalla critica a cui i progetti sono esposti, dal fuoco di fila critico, quasi travaglio collettivo di una società che vuole ritrovare le sue ragioni prima ancora che le sue case, crediamo che non sia per essere infruttuoso. Anche noi diremo: questa pietra, l'ho messa io, questa luce brilla così su una parete che ho innalzato io⁹⁸.

È difficile stabilire in che misura i pareri espressi da poeti e scrittori abbiano influito sulle scelte pubbliche relative alla ricostruzione della città. Il periodo della ricostruzione è stato ricordato dai protagonisti come un'epoca capace di attivare, nell'«incertezza sul volto della nuova civiltà»⁹⁹, un'intensa «collaborazione tra le arti»¹⁰⁰, un colloquio in cui la prospettiva letteraria venne a occupare uno spazio importante:

La tradizione è rotta (anche la tradizione di romperla con la tradizione), è finito il progresso, la beata continuità dell'infanzia. E si direbbe che gli architetti, che volevano superbamente fissare l'aspetto futuro del mondo, attendano ora, dai politici o dai poeti o dagli uomini comuni, le indicazioni per il loro lavoro¹⁰¹.

Una parte della critica è concorde nel sottolineare che «l'opinione degli intellettuali» esercitò un ruolo determinante, a Firenze, già nella redazione del bando di Concorso per l'area intorno al Ponte Vecchio, pubblicato nel dicembre '45¹⁰². Altri registrano, alla base degli esiti deludenti di quella stagione proget-

⁹⁷ P. Bigongiari, *Più architettura* cit.

⁹⁸ P. Bigongiari, *La ricostruzione del centro di Firenze. I progetti esposti a Santo Stefano. II* cit.

⁹⁹ C. Levi, *La città* cit., p. 41.

¹⁰⁰ M. Luzi, *L'umanesimo di Michelucci* cit., p. 71.

¹⁰¹ C. Levi, *La città* cit., p. 42.

¹⁰² Dove è presente un riferimento alle opinioni «pubblicamente espresse [...] da persone molto autorevoli», e «delle quali il comune» afferma di aver «tenuto debitamente conto sottoponendole ad attento esame» (L. Macci, *Cinquant'anni dopo: come non ricostruire la Firenze demolita* cit., p. 112: nel bando sono ricordati, in particolare, i contributi di Berenson e Bianchi Bandinelli). Si veda, su questo aspetto, anche F. Fabbrizzi, *Il bando di concorso per la ricostruzione delle zone distrutte intorno al Ponte Vecchio* cit., p. 134. Elisabetta Bonafede segnala, inoltre, che la prima versione del progetto esecutivo realizzata dagli architetti incaricati mirò a far convivere «alcune soluzioni già presentate al concorso» con l'«opinione degli intellettuali che in larga misura si erano interessati alla vicenda» (E. Bonafede, *La Ricostruzione. I progetti dal 1947 al 1952* cit., pp. 196-197). Il progetto fu esposto, nella sua prima versione, alla Mostra di ottica e cartografia, allestita al Parterre nell'ottobre 1947 per celebrare i settantacinque anni dell'Istituto geografico militare. Anche in questo caso il dibattito tornò ad accendersi e le polemiche si trascinarono ancora fino alla primavera 1948 (si vedano in proposito alcuni articoli parronchiani: *Il progetto per la ricostruzione di Firenze definitivo ma non esecutivo (si spera)*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 13 novembre 1947, p. 3; *Il piano per la ricostruzione si avvia verso la fase definitiva. Stanziamenti assicurati per il vasto programma di lavori pubblici*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 18 gennaio

tuale – che fu attraversata da grandi aspettative sulla capacità trasformativa della forma urbana in relazione alla società futura –, «il fallimento del rapporto tra uomini di cultura e potere gestionale delle città»¹⁰³. Anche la ‘retrospettiva’ che alcuni dei protagonisti di quelle vicende hanno offerto a posteriori, in più occasioni, nell’ambito di articoli e interviste, porta il segno del rammarico per l’occasione perduta:

Quello è stato per Firenze un momento perduto, mentre si sarebbe dovuto fare del nuovo anche in altre città italiane colpite dalla guerra. Ma qui a Firenze il rinnovamento avrebbe assunto un altro senso ed avrebbe potuto essere un altro punto di riferimento per tutta l’Italia. / [...] A noi sembrava che potesse bastare un minimo di forza, ma ci voleva anche un’autorità cittadina precisa, che non ci fu¹⁰⁴.

Ciò che uno sguardo sulla città attuale rivela è, tuttavia, che le aree urbane maggiormente interessate da una partecipazione collettiva al dibattito furono indubbiamente più tutelate.

Ma, al di là dell’influenza esercitata dai pareri espressi in merito alle scelte pubbliche, che il tempo della ricostruzione abbia rappresentato, nell’immaginario di poeti e scrittori, un momento chiave nella riflessione sullo spazio, è attestato dalle numerose occasioni in cui, chiamati a esprimersi sul terreno della città e del paesaggio, anche in anni successivi, il loro sguardo è tornato a rivolgersi a quel momento. Così per Moravia, che nel ’76 conclude il suo «bilancio [...] negativo» su Roma col «rimpianto [...] di quello che si sarebbe potuto fare, anche nel ’45, e non s’è fatto»¹⁰⁵; o per Pratolini,

1948, p. 2 [non firmato]; *Ricostruzione di Firenze. Lunga l’attesa magna la sorpresa* cit.). Per altro verso, Mariella Zoppi ha sottolineato l’importanza dell’«impegno del gruppo dei tecnici ed intellettuali raccolto intorno a Ragghianti e al Partito d’Azione», «che andava elaborando e proponendo una linea di intervento sul territorio che vedeva, nell’immediato problema della ricostruzione delle parti distrutte della città, quello più complessivo del nuovo assetto urbanistico di Firenze. Le aree intorno al Ponte Vecchio erano dunque un frammento, sia pure prezioso, della più generale riorganizzazione della città e del suo territorio» (M. Zoppi, *La ricostruzione*, in *Firenze: la questione urbanistica* cit., p. 12).

¹⁰³ E. Bonafede, *La ricostruzione* cit., p. 204, che, alla luce dei bilanci tracciati da Edoardo Detti, Roberto Papini e Giovanni Michelucci, vede nell’esperienza della ricostruzione il «paradigma delle esperienze progettuali e pianificatorie che seguiranno a Firenze, quasi complessivamente destinate a svanire nel gioco di perenni rinvii, modifiche, compromessi».

¹⁰⁴ M. Luzi, *Lumanesimo di Michelucci* cit., p. 69. Nel ricordare la propria partecipazione non mancano, tuttavia, episodi di autocritica rispetto al contributo apportato al dibattito, come nel caso di Parronchi: «Per quel che mi riguarda, io mi sento come uno che ha gridato ma la sua voce s’è persa nel vento e non è stato ascoltato. Non oso nemmeno rileggerle quelle mie critiche di allora. Non c’era una vera proposta alternativa. Quel che mi sarebbe piaciuto è che qualche personalità di artista vero ci avesse messo le mani» (*La ricostruzione*, in Renzo Cassigoli, *Conversando con Parronchi*, Firenze, Polistampa, 2001 [pp. 47-50], p. 50).

¹⁰⁵ *Moravia e Roma*, in C. Marabini, *Le città dei poeti* cit. [pp. 131-135], p. 135: «[...] Allora sarebbe stato possibile creare una vera capitale moderna. È lo stesso discorso che si deve fare per l’Italia».

sollecitato a un contributo per un volume¹⁰⁶ dedicato alla Firenze dell'Alluvione nel '67:

Anche per chi stava lontano fu «come nei giorni dell'emergenza». [...] Quell'agosto del '44, saltati i ponti, e Ponte Vecchio con le sue muraglie di rovine ai due capi, io come adesso qui a Roma che smanio [...]. [...] (Ancora oggi [...] Borgo Allegri, Bellariva, sono una marrana). La focosa estate della Liberazione, dunque, e completamente diverso: gli slanci, i colloqui d'allora tra superstiti che mescolano lacrime e sorrisi, accanto ai disastri della guerra scoperchiati al sole, urlavamo di gioia, erano i giorni d'una resurrezione: Firenze, l'Italia, il mondo ovunque fosse devastato si sarebbero ricostruiti più belli e più giusti di prima, lo garantiva la nostra presenza [...] dall'uno all'altro capo delle pigne ruinate. Questa era una sera di questo novembre 1966, di un tempo che tra le nostre mura è di pace benché ci dividano ingiustizie e prevaricazioni antiche e nuove delle quali non siamo stati capaci di liberarci. ([...] Ma ancora una volta, davanti a lutti e rovine che non sono molto minori: più moderna, più salubre e più giusta di prima. [...])¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Vasco Pratolini, *Firenze lontana*, in Piero Bargellini *et al.*, *Firenze domani*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 39-43.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 39-40.

SPAZIO ABITATIVO ED ESPERIENZA DEL PENSARE
IN «THE TREE OF LIFE» DI TERRENCE MALICK

Luigi Ferri

L'uomo non è che una canna, la più debole della natura, ma è una canna pensante. Non occorre che l'universo intero si armi per stritolarlo: un vapore, una goccia d'acqua basta ad ucciderlo. Ma quand'anche l'universo lo stritolasse, l'uomo sarebbe anche allora più nobile di ciò che lo uccide, poiché egli sa di morire e la superiorità che l'universo ha su di lui. L'universo non ne sa nulla. Tutta la nostra dignità consiste dunque nel pensiero. È da lì che dobbiamo innalzarci [...]. Studiamoci dunque di pensare bene. Ecco il principio della morale.

Blaise Pascal, *Pensieri*

1. *Premessa*

Il film *The Tree of Life*, capolavoro di Terrence Malick vincitore nel 2011 della Palma d'oro a Cannes, fatica a emergere nella sua reale e polivalente significanza. In effetti, quest'opera è forse un *unicum* nella storia del cinema, sia per la sua complessità che per la sua rara bellezza formale. Molte delle recensioni positive, uscite in occasione della premiazione, hanno parlato per questa pellicola di uno straordinario 'poema visivo', in cui confluiscono in egual misura la drammatica esperienza familiare del regista¹ e la sua vasta cultura: filosofico-letteraria, cinematografica, musicale e perfino ornitologica. Ma proprio per questa organica compresenza di linguaggi, la critica non si è ancora cimentata in uno studio ve-

¹ «Nel 1968 Larry, il minore dei tre fratelli Malick, mentre è in Spagna per studiare chitarra classica con Segovia, in un momento di depressione, dovuto alla percezione della propria inadeguatezza, si frattura volontariamente entrambe le mani e poco dopo si suicida. Sembra che, dopo la notizia dell'incidente alle mani, Terrence sia stato invitato dal padre ad andare in Spagna per recuperare il fratello. Dopo il rifiuto di Terrence, il padre parte troppo tardi per la Spagna, da dove ritorna con il cadavere del figlio» (Virgilio Fantuzzi, «*The Tree of Life*» di Terrence Malick, in «La Civiltà Cattolica», 1 ottobre 2011, anno 162, n. 3871, p. 53, n. 2).

ramente accurato e complessivo del film². Avvicinarsi criticamente all'opera di Malick, infatti, significa in una certa misura avvicinarsi alle sue fonti; e la preponderante presenza di un *substratum* heideggeriano nella formazione del regista ha forse esercitato un ruolo non marginale nel pregiudizio e nella misconoscenza operati da una parte della critica, refrattaria a questo genere di complessità. Non bisogna infatti dimenticare che Malick è laureato in filosofia e traduttore di Heidegger³; tuttavia, anche quando per i film precedenti a *The Tree of Life* è stata tentata una comparazione con il pensiero heideggeriano, il risultato non è sembrato del tutto convincente, in quanto limitato a rilevare, sulla superficie della trama o dei dialoghi, un riscontro comparatisticamente *oggettivo* con i concetti espressi dal filosofo. In realtà, un pensatore come Heidegger, che incentra la sua riflessione sulla ricerca ontologica del fondamento, non può venire *usato* come mero *strumento* di una pedissequa comparazione. Ciò che davvero ci può essere di heideggeriano in un film di Malick, allora, dev'essere ricercato in quello che il film nasconde, piuttosto che in ciò che mostra.

La trama di *The Tree of Life* si articola intorno a una semplice quanto dolorosa circostanza: un ragazzo di diciannove anni, per motivi che restano ignoti, in quanto né mostrati né narrati, muore. È proprio questa tragedia a dare inizio al film, che consiste in una lunga meditazione sui temi della vita (simboleggiata dall'albero) e della morte (associata all'acqua e al fuoco)⁴. La simbolica e

² Pochissimi, in ambito italiano, gli studi di reale interesse su Terrence Malick, e tutti precedenti all'uscita di *The Tree of Life*. Tra le monografie, cfr.: Lino Aulenti, *Il cinema di Terrence Malick*, Alessandria, Falsopiano, 2004; Francesco Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, Torre Boldone-Pisa, Edizioni di Cineforum-Edizioni ETS, 2006; Andrea Fornasiero, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Genova, Le Mani, 2007. Tra le riviste, cfr. «Moviment. Rivista di cultura cinematografica», a cura di Costanzo Antermite e Gemma Lanzo, Manduria, Gemma Lanzo editore, 2, 2009. Sul film specifico, invece, fioccano articoli e recensioni che, anche quando ricchi di buone intuizioni, mostrano la tipica fragilità impressionistica di una visione 'a caldo'.

³ Malick si è laureato *cum laude* ad Harvard, con Stanley Cavell, con una tesi dedicata all'epistemologia in *Essere e tempo*. In seguito, il progetto a cui Malick avrebbe voluto dedicarsi – ma che viene osteggiato dal professor Gilbert Ryle, che segue i suoi studi, e che lo invita a occuparsi di qualche tema 'più filosofico' – sarebbe dovuto essere uno studio del concetto di mondo in Kierkegaard, Heidegger e Wittgenstein. A causa dell'ostilità verso il progetto, il futuro regista decide di abbandonare il dottorato. Poco tempo dopo, tornato negli Stati Uniti, insegna filosofia presso il Massachusetts Institute of Technology (MIT). Nel 1968, in concomitanza a un corso su Heidegger, nasce la traduzione del saggio heideggeriano *Vom Wesen des Grundes* (Dell'essenza del fondamento). Cfr. l'accurata ricostruzione di F. Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità* cit., pp. 9-32.

⁴ Gli elementi di acqua e fuoco hanno una particolare rilevanza in tutti i film di Malick. In *The Tree of Life* l'acqua è spesso associata alla morte (cfr. il plesiosauro ferito sulla spiaggia; l'inquadratura del mare infestato dagli squali; il saurolophus morente lungo il fiume; l'episodio del ragazzo morto annegato). L'acqua è anche, in senso più generico, associata al tempo, al *tutto scorre* eracliteo, ma pure alla dimensione trans-temporale (cfr. le sequenze della casa immersa nell'acqua, simbolo di una condizione prenatale; oppure la fuoriuscita dall'acqua come simbolo di ingresso/uscita dal tempo e dall'esistenza terrena). Unica valenza vitale dell'acqua sembra essere nella sequenza della genesi, quando i primi organismi si formano nell'elemento equoreo. Il fuoco

silenziosa presenza dell'albero, che fa la sua comparsa nel titolo e in vari luoghi della storia, riconnette la tragica vicenda alla dimensione sacrale dell'esistenza umana, allo spazio primigenio del Giardino terrestre⁵. In tal senso, anche i paesaggi svolgono una funzione di primaria importanza: attraverso il loro maestoso splendore, l'opera di Malick è costantemente in dialogo con l'armonia universale del Cosmo, quasi che niente sia mai intervenuto a turbare l'equilibrio della Bellezza, entrando quindi in aperto contrasto con la dolorosa realtà umana, segnata dalla terribile disarmonia della morte.

È tuttavia necessario sottolineare che, nella quasi sua totalità, l'opera non si svolge in un ambiente concreto e fisicamente reale, ma nella *mente* del protagonista, Jack O'Brien (Sean Penn), fratello maggiore del diciannovenne, il quale, molti anni dopo e ormai adulto e affermato architetto, si trova a ricordare il trauma di quella scomparsa, gli episodi lieti e meno lieti della vita in famiglia, insieme al padre dispotico e all'amorevole madre; a meditare sul suo passato in un'incessante interrogazione a Dio⁶, alla ricerca di un senso all'esistere, inseguendo il ricordo dell'amato fratello.

Al di là delle problematiche bibliche ed etico-morali che la storia del film propone, è qui opportuno porre l'attenzione sull'altro elemento, che giace nascosto nella *trasparenza*: il film tratta dell'*esperienza del pensare*. È questa radice segreta a stabilire la forma così innovativa dell'opera, che, nell'insieme, si presenta come un immenso mosaico, le cui tessere, le singole inquadrature, tendono in parte ad articolarsi come in un *flusso di pensieri*. La pellicola è, da cima a fondo, un itinerario della mente, un viaggio eidetico e sonoro nei meandri dell'esperienza vissuta e dell'immaginazione. Lo spettatore si trova così a intraprendere lo stesso viaggio, a fare esperienza sensibile del pensiero e del suo *aver luo-*

invece è più uniformemente diviso in principio di vita e di morte: infatti è dal fuoco che la vita si genera (cfr. la misteriosa fiamma che scansiona tutto il film, che può essere associata allo Spirito di Dio; cfr. l'origine dell'universo che procede da emanazioni simili a onde di fuoco; cfr. anche la sequenza di origine della Terra e della vita, quest'ultima portata a compimento, oltre che con l'elemento equoreo, anche attraverso il sole, i vulcani e la lava); mentre è con il fuoco che la vita si estingue (l'eruzione solare che consuma la Terra; ma cfr. anche l'incendio che devasta l'abitazione dell'amico di Jack, che rimarrà in parte privo di capelli). Anche qui, il fuoco ha una lontana valenza eraclitea, in quanto elemento primo della realtà, principio di distruzione e rinnovamento.

⁵ Cfr. *intra*, nota 9.

⁶ L'interrogazione a Dio è un evidente richiamo all'incessante grido di Giobbe, che chiama in causa Jahweh per comprendere il senso del male e del dolore, dai quali è stato colpito nonostante la sua vita buona e giusta. Che il protagonista sia plasmato su tale figura biblica lo dimostra il nome, Jack O'Brien, il cui acronimo è JOB, Giobbe. In verità, l'intera struttura del film ha molteplici simmetrie con quella del *Libro di Giobbe*, ma mancano ancora studi puntuali sull'argomento. Per altro verso, appare interessante rilevare anche la possibilità di una comparazione tra Dio e il protagonista: entrambi sono architetti, fondatori di mondi e di dimensioni abitative, sebbene su piani smisuratamente differenti. Non può sfuggire in questo senso il richiamo al saggio heideggeriano *Costruire abitare pensare*, in Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 2014, pp. 96-108, e le molteplici connessioni che intesse con l'opera di Malick.

go. Ed è proprio questo il grande enigma che avvolge la pellicola e ne giustifica la forma, da molti recensori considerata ermetica, oscura, inaccessibile; il pensiero è il *fondamento* su cui la storia del film si edifica; pensiero che, proprio in quanto matrice fondante del contenuto visibile, resta invisibile agli occhi dello spettatore. Il pensiero, nella sua perenne azione di mostrare, nasconde se stesso; la forma di *The Tree of Life* trova piena giustificazione se osservata a partire da questa premessa.

Concentrarsi sulla trama dell'opera trascurando il fondamento attraverso cui la trama stessa si manifesta, significa sostare in superficie all'episodicità del contenuto. Il rapporto tra contenuto del racconto e pensiero che lo fonda, lo si può esemplificare rinviando al rapporto che intercorre tra livello *esistentivo* e *esistenziale* nella riflessione di Heidegger⁷. Il piano esistentivo del film, vasto e complesso, sarà attraversato rapidamente solo in quanto necessaria introduzione al piano esistenziale, cercando così di dare risalto al fondamento ontologico, da cui ogni altro discorso deve essere tratto.

2. Piano esistentivo: sinossi

Il viaggio di *The Tree of Life* si articola in cinque sezioni. Nel prologo, che sintetizza in pochi tratti la vicenda luttuosa, lo spettatore assiste senza saperlo a un sogno-immaginazione-ricordo del protagonista. Anche la voce *over* della madre, posta in apertura, non scaturisce propriamente da lei, ma piuttosto da una sua figurazione interiorizzata; pertanto, è da considerare parte integrante dei pensieri di Jack O'Brien. Stessa cosa può essere detta per la voce *over* del padre, che apparirà nel seguito del film. A proposito di queste voci, apparentemente provenienti dall'interiorità dei genitori, è necessario sottolineare la loro natura ambigualmente acusmatica e ingannevole: infatti non scaturiscono da personaggi assenti dalla scena, posti in un nascondimento misterioso che ne oblitera i corpi; in verità, non provengono nemmeno dal padre e dalla madre. La reale sorgente delle voci – in questo senso ancora più nascosta all'evidenza dello spettatore – è l'interiorità di Jack. Le voci, infatti, sono manifestazioni genitoriali in lotta all'interno della coscienza del figlio, come suggerito dal protagonista stesso,

⁷ «Gli aggettivi “esistentivo” ed “esistenziale” (*existenziell* ed *existenzial*) alludono alla distinzione tra il problema dell'esistenza come si pone nell'interno dell'esistenza stessa (sono esistentivi i concreti problemi che ci troviamo a risolvere giorno per giorno, a qualunque livello; anche [...] la decisione anticipatrice della morte) e il problema dell'esistenza che si pone a livello riflesso, potremmo dire il problema “sull'esistenza”» (Gianni Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 12-13, nota 16); quest'ultimo termine è dunque da intendersi come il problema di ciò che costituisce il modo di essere dell'esserci, cioè la determinazione ontologica delle sue strutture specifiche. Cfr. anche Adriano Fabris, *Essere e tempo di Heidegger. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci, p. 46; cfr. in particolare Martin Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. di Alfredo Marini, Milano, Mondadori, 2011, cap. 1, §4, pp. 28-32.

che parlando nel segreto del proprio cuore esclama: «Padre! Madre! Voi lottate e lotterete sempre dentro di me». Pertanto, la loro reale sorgente è la coscienza di Jack, il suo medesimo pensiero, il suo ricordo⁸. Gli atteggiamenti e le ‘filosofie di vita’ dei due genitori – esemplificate con la ‘via della Natura’ (il padre) e la ‘via della Grazia’ (la madre) – sono in lui perennemente compresenti, generando nel protagonista un *pensiero agonico*, che è cifra dell’intero film⁹.

Il prologo di *The Tree of Life* è nascostamente all’insegna della dimensione onirica. Il confine tra ricordo, immaginazione e sogno ha tratti evanescenti; ma la virata verso il sogno è data da un progressivo scivolare delle immagini verso una sempre più marcata eccentricità: compaiono i bagliori della metropoli, una soglia in mezzo al deserto, una spiaggia bianca e un sole abbagliante, verso cui lo spettatore è proiettato, mentre un rumore senza origine si fa, a poco a poco, sempre più intenso. Il rumore cessa di colpo nell’inquadratura successiva, dove è mostrato Jack seduto sul letto, leggermente spaesato a causa del risveglio repentino.

Inizia qui la seconda sezione, in cui il protagonista, scosso dalle immagini rievocate dal sogno, viene tormentato durante lo svolgimento del suo lavoro da immaginazioni e ricordi. E quando la figura del fratello risorge nella sua mente a chiamarlo, e a dirgli: «cercami», ecco che Jack decide di non fuggire dal passato, ma di *ri-meditarlo*, alla ricerca di una risposta all’inquietudine che lo affligge. Sorge in questo contesto anche una domanda importante: Jack si chiede come la madre possa aver resistito al dolore della perdita del figlio. Scopo del viaggio sarà anche trovare una soluzione a questo lancinante interrogativo.

Inizia quindi la terza parte, la più grandiosa, in cui lo spettatore si trova a ripercorre gli eventi, dall’origine del cosmo fino alla nascita del protagonista. In questa sequenza fondamentale, su cui agiscono una moltitudine d’influssi d’origine scientifica, filosofica e biblica, il confine tra pensiero e visione mistica si

⁸ Nei film di Malick la dimensione sonora ha una rilevanza pari a quella delle immagini. Cfr. Giorgio Piumatti, *Polifonia di voci, poema di suoni. La musica e la voce nel cinema di Terrence Malick*, in «Moviemment», cit., pp. 42-49. Del medesimo autore, cfr. anche *Soldati, campi di grano e James Dean. Gli sguardi e le voci nel cinema di Terrence Malick*, Civitavecchia, Prospettiva Editrice, 2006. Sulla *présence acousmatique* nel cinema, cfr. Paola Valentini, *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 152-155.

⁹ Il pensiero che vediamo *aver luogo* in *The Tree of Life* è un *pensiero agonico* nel senso più profondo del termine: si tratta, infatti, di un pensiero che ‘pensa la morte’, che la rammemora e la indaga; allo stesso tempo, è un pensiero agonico perché *in lotta*, cioè profondamente impegnato a comprendere, nell’orizzonte delle azioni compiute, il sottile discrimine fra bene e male. Il pensiero tormentato di Jack è il pensiero agonico di colui che, *spaesato* dall’esperienza del male e della morte, cerca una nuova via di *dimora* in un bene perduto, nella Vita. Quello che vediamo in *The Tree of Life*, in altre parole, è l’etica (*ethos*). A questo riguardo non sfugga l’immagine stranianti del sottotetto, dove il piccolo Jack, che da poco ha scoperto il vuoto di questo spazio al vertice di una ripida scala, inizia tranquillamente a giocare con un bel triciclo, sotto gli occhi di un misterioso e altissimo uomo, che lo osserva scrupolosamente e prende appunti. L’immagine fa riferimento alla nascente appercezione in crescita nel bambino, e ai primi esami di una coscienza già smisuratamente vigile sui fenomeni esterni e interni.

fa sottile: Jack si trova a pensare le origini di tutto ciò che esiste, visualizzando la creazione del cosmo e la propria nascita come il *continuum* di un medesimo evento. L'esistenza è percepita come germoglio, apparso sull'albero cosmico della vita¹⁰. A questo punto, devono risuonare le parole poste dal regista a epigrafe del film: «Dov'eri tu quando io ponevo le fondamenta della terra?... Mentre gioivano in coro le stelle del mattino e plaudivano tutti i figli di Dio?»¹¹. Questi versetti sono tratti dal celebre 'discorso di Jahweh', contenuto nel *Libro di Giobbe*, dove Dio, invece di rispondere al perché del male e del dolore, contro-interroga l'uomo, mostrandogli ad una ad una le meraviglie della natura creata e la perfezione dell'ordine cosmico. La parola-visione di Dio, oltre ad auto-celebrare la propria sconfinata potenza, ha l'intento di mostrare a Giobbe la limitatezza cognitiva dell'essere umano¹².

È interessante constatare come il pensiero, trasparente fondamento di quest'opera malickiana, incontri proprio in questo grandioso snodo della vicenda un velato richiamo al proprio limite: visualizzando la formazione del cosmo, viene nascostamente richiamato il passo biblico in cui ogni pretesa del pensiero umano è da Dio umiliata. Grandiosità e umiliazione, luce e oscurità, si pongono a livello ancora più radicale come irrisolvibile *agonia* del pensiero che pensa.

Terminata la genesi del cosmo, viene di seguito mostrata la comparsa della vita sulla terra. Di era in era, di creatura in creatura, la sequenza si avvicina al mo-

¹⁰ La problematica del titolo, *The Tree of Life*, è ampia e complessa. Riassuntivamente, è necessario ricordare che 'Albero della vita' è un richiamo al celebre albero biblico, posto al centro del paradiso terrestre (*Genesi* 2, 9; *Genesi* 3,22); nel libro dell'Apocalisse, invece, rimanda al paradiso escatologico, dato in dono al giusto (*Apocalisse* 2, 7; *Apocalisse* 22,2; *Apocalisse* 22,14). Si noti che sia la genesi che l'apocalisse sono due 'momenti temporali' ben rappresentati all'interno della vicenda filmica. È altresì da notare che tale albero, in quanto prefigurazione della croce di Cristo, è anche connesso al tema della morte e della resurrezione. Oltre al piano biblico, l'espressione 'albero della vita' ha rimandi al tema darwiniano dell'evoluzione; oppure, genericamente, al simbolo genealogico per eccellenza, con evidente richiamo al tema familiare, che risulta dominante nel film. Preso in senso simbolico, l'albero ha un ventaglio di significazioni sterminato. Può indicare il cosmo vivente in continua rigenerazione; può essere simbolo della vita in continua evoluzione e in ascensione verso il cielo; con il suo ciclo stagionale può richiamare l'alternarsi di morte e vita, e lo scorrere del tempo; può essere immagine della società; può indicare ciò che congiunge i tre livelli del mondo, sottosuolo, superficie terrestre e cielo; etc. Per una disamina completa cfr. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1988, alla voce 'Albero'. Di particolare interesse è però anche la suggestiva indagine di Carl Gustav Jung, *L'albero filosofico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, in cui, attraverso la fenomenologia dell'archetipo arboreo, viene fra le altre cose evidenziata la profonda matrice femminile e materna del simbolo-albero.

¹¹ *Giobbe* 38,4; 38, 7.

¹² Il brano infatti, nella sua interezza, recita così: «Rispose allora Jahweh a Giobbe in mezzo ad un uragano:/ chi è mai costui che oscura il progetto divino / con ragionamenti insensati? / Se sei un uomo valoroso, cingiti i fianchi: / io ti interrogherò e tu mi istruirai! // Quando gettavo le fondamenta della Terra, tu dov'eri? / Dimmelo se sei così intelligente! / Chi fissò le sue misure – se lo sai – / chi tese su di essa la corda di misurazione? / Dove è ancorato il basamento, / chi sistemò la sua pietra angolare, / mentre le stelle del mattino acclamavano in coro / e tutti i figli di Dio gridavano la loro gioia?». (*Giobbe* 38,1-7. Trad. di Gianfranco Ravasi, Roma, Borla, 2005, p. 735).

mento in cui sarà il piccolo Jack a entrare sulla scena del mondo. La sua nascita è un'altra cosmogonia, dove a emergere dal caos sono gli oggetti che compongono l'ambiente, e che costituiranno l'universo vitale del giovane protagonista. Macrocosmo e microcosmo arrivano qui a intrecciarsi, a gettare 'le fondamenta' del bambino. La crescita del piccolo coincide infatti con il sopravvenire delle esperienze elementari: i primi passi, i primi giochi, i primi nomi, la prima ferita, e così via. Tutta la sequenza è resa dal regista con profonda sensibilità poetica¹³.

Ha così inizio, in perfetta continuità, la quarta parte dell'opera, in cui sono ricordati e rievocati gli episodi più significativi dell'infanzia di Jack, in particolare quelli legati al *menage* familiare e ai giochi con il fratello perduto¹⁴. Si tratta della sezione dove è più esplicito il carattere *meditativo e rammemorativo* del film. La voce interiore del protagonista – resa con l'ormai celebre cifra stilistica della voce *over*, che caratterizza profondamente ogni opera di Malick – è la voce di una coscienza attenta, tormentata, che si interroga sul senso di tutto ciò che avviene. L'interrogazione ha i caratteri di una riflessione etica, sul bene e sul male. Si tratta della sezione più lunga dell'opera, che termina nel momento in cui la famiglia, a causa di problemi legati al lavoro del padre, è costretta a lasciare il Midwest per trasferirsi altrove. Ciò coincide per Jack con la fine dell'infanzia e l'inizio dell'adolescenza, ovvero con la comparsa delle prime pulsioni sessuali e con le prime violente ribellioni verso il padre. Termina qui la rammemorazione del passato e ha inizio la quinta e ultima fase del film.

Se nella terza fase era stata pensata la formazione del cosmo e lo sbocciare della vita sulla Terra, nella quinta è visualizzata la rovina di tutto ciò che esiste ad opera delle fiamme. In una visione apocalittica, il Sole consuma il pianeta col suo calore, facendolo diventare un campo di cenere e lava. Tuttavia, l'immagine della fine del mondo fa sorgere il pensiero di una vita ultraterrena, in cui gli uomini di tutti i tempi tornano a incontrarsi. È qui, in questo spazio ideale della mente – rappresentato da una spiaggia luminosa – che Jack adulto ritrova il fratello, e dove tutta la famiglia può riabbracciarsi in una ritrovata armonia. Anche il padre, che incarna la Natura e la sua brutale forza

¹³ Benché la sequenza abbia la freschezza e l'immediatezza della migliore poesia, vi appaiono comunque velati richiami a precise suggestioni di matrice psicoanalitica, in questo caso lacaniane, come la fase dello specchio e la formazione della coscienza individuale in rapporto all'alterità. Si tenga presente che, anche nel seguito del film, non mancherà la rappresentazione del complesso edipico e la dimensione della colpa legata alla pulsione sessuale.

¹⁴ I fratelli O'Brain in realtà sono tre, ma il terzogenito ha scarsa rilevanza nel film. Si noti che il rapporto fra Jack e il fratello mezzano, che poi morirà, rimanda simbolicamente al rapporto fra Caino e Abele. Jack infatti, il primogenito, si considera cattivo, incline al male: per tutto il film egli medita questa continua lotta che avverte in sé. Il fratello invece, sensibile e delicato, portato alla musica e al candore, rimarrà vittima di un brutto scherzo a opera di Jack, del quale si era ciecamente fidato. Si noti altresì che il rapporto con il libro della Genesi, in cui è narrata la vicenda di Caino e Abele, è rilevante anche per altri fattori (cfr. *intra*, nota 7). Infine, il legame tra i due fratelli del film e i fratelli biblici, non può essere slegato dalla tragica biografia del regista (cfr. *intra*, nota 1).

di sopraffazione, appare in una veste di disarmata dolcezza, ottenendo il perdono e l'affetto dei figli; mentre la madre, immagine della Grazia e dell'amore, risponde alla domanda che il protagonista si era posto all'inizio del racconto: ha potuto resistere al dolore della perdita offrendo ciò che aveva perso come sacrificio d'amore¹⁵.

Una volta posto lo sguardo su questa risposta e sull'immagine escatologica della *parusia* – da cui la figura di Cristo, apparentemente assente, filtra in modo totalizzante attraverso l'*Agnus Dei*, tratto da *La grande messa dei morti*, Op. 5, di Hector Berlioz¹⁶, che avvolge tutta la conclusione – il protagonista rientra in sé, circondato dagli immensi grattacieli della metropoli. Tuttavia, la sua figura non è più quella di un *senzapatRIA*, come appariva nelle prime scene del film; allo spaesamento, si è sostituito lo stupore e la meraviglia. Guardandosi attorno, Jack sorride: non è più lo stesso. Finalmente ha trovato *dimora*, perché è giunto a pensare un pensiero che lo ha cambiato e gli ha dato quiete.

3. Piano esistenziale: spazio abitativo del pensare autentico

La breve sinossi dimostra quale sia l'autentico fondamento di *The Tree of Life*. Benché i temi del dolore e della morte siano pressanti, restano però limitati al piano esistenziale, cioè al dato episodico che il protagonista si trova a vivere. Ciò non significa che le problematiche mostrate dalla storia non siano importanti: sono il problema capitale dell'opera, ma non ne costituiscono il fondo autentico e originario. Questo fondo originario e ontologico è invece il pensiero, che si declina onticamente, di volta in volta, in voce interiore, dialogo, preghiera, sogno, ricordo, immaginazione, visione. Se il pensiero in quanto tale giace nella totale *trasparenza*, è a motivo del suo perenne *volger-si a*. Sta proprio nella natura del pensiero volgersi al proprio oggetto e scomparire nel portarlo in luce. Il

¹⁵ La madre, rivolgendosi a Dio, esclama: «Lo dono a te. Ti dono mio figlio». Si tratta di un velato richiamo alla figura di Maria.

¹⁶ L'Agnello di Dio è immagine del Cristo risorto. La scelta di questo brano musicale rimanda implicitamente alla dimensione religiosa ed escatologica dell'intera sequenza. E a proposito dell'inquadratura finale del grande ponte, che rimanda con un triplice simbolismo all'arcobaleno dell'alleanza tra Dio e l'uomo, alla funzione mediatrice fra cielo e terra svolta da Cristo e da Maria, e alla possibilità di un attraversamento che vince il tempo (incarnato dal fiume sottostante) in grado di condurre verso le sponde dell'eternità, non è certo superfluo ricordare anche l'importante lezione di Heidegger, che vede nei poeti i pontefici di questo nostro andare. E certo non è possibile scorgere in quest'ultima inquadratura del film la rappresentazione visiva del seguente passo: «[...] il ponte conduce su e giù gli itinerari esitanti e affrettati degli uomini, permettendo loro di giungere sempre ad altre rive e, da ultimo, di passare, come mortali, dall'altra parte. Il ponte supera il fiume o il burrone con arcate ora alte ora basse; sia che i mortali facciano attenzione allo slancio oltrepasante del ponte, sia che dimentichino che, sempre già sulla via dell'ultimo ponte, essi fundamentalmente si sforzano di superare ciò che hanno in sé di mediocre e di malvagio, per presentarsi davanti all'integrità del divino» (M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi cit.*, p. 102).

pensiero è la trasparenza del chiarore che rende visibile il mondo.

[Il pensiero] è *intorno* all'uomo giorno e notte, così come lo sono il cielo e la terra, anzi ancora più vicino di questi, allo stesso modo del chiarore che sta tra cielo e terra, ma che l'uomo quasi sempre trascura di vedere perché ha a che fare solo con ciò che gli appare *nel* chiarore. Talvolta, quando fa buio, l'uomo fa esplicitamente attenzione al chiarore intorno a lui. Ma proprio allora non se ne cura più, perché sa che il chiarore ritornerà¹⁷.

La natura pensante dell'uomo fa sì che, in ogni circostanza, egli sia già da sempre immerso nella filosofia. Il pensare, infatti, è l'essenza del filosofare; poiché il pensiero è di tutti gli uomini, anche il filosofare è una dimensione propria di tutti; pertanto, non si può introdurre l'uomo nella filosofia, in quanto ciascuno già soggiorna nella sua prossimità; piuttosto, è possibile indurre l'uomo a pensare autenticamente, cioè a pensare ciò che è degno di essere pensato.

Noi crediamo di sapere in quale luogo e spazio stiano le case, in quale luogo crescano gli alberi. Non pensiamo invece al luogo in cui la filosofia, il pensare, in quale luogo l'arte, sono ciò che sono. Né tantomeno pensiamo che la filosofia, l'arte, possano essere di volta in volta esse stesse luoghi di soggiorno dell'uomo. Diciamo allora: l'uomo storico è già *nella* filosofia. L'uomo non ha bisogno di essere introdotto nella filosofia. Non vi può mai essere trasportato, non si può trasferirlo in essa da altri luoghi. Ma se le cose stanno davvero così, allora tutti gli uomini sono «filosofi» – o, come anche diciamo noi, «pensatori». [...] *filosofare* è *pensare*, e ogni pensare è già in qualche modo un filosofare. La filosofia appartiene, in una modalità anzitutto non meglio determinata, alla contrada stessa entro la quale l'uomo soggiorna *come* l'essere pensante-ripensante. Ma al luogo in cui soggiorna secondo la propria essenza, l'uomo può invero abituarsi oppure no. Il soggiorno abituale nel luogo a cui l'uomo appartiene noi lo chiamiamo: l'abitare. Quindi l'uomo storico soggiorna sempre nella filosofia, sì, ma solo raramente si abitua a essa. Non abita in essa. Da qui il bisogno di essere condotto alla domesticità con essa. Mediante questa conduzione il nostro pensare, che non sempre è di casa in ciò che gli è più proprio, impara l'abitare e diviene così un pensare più proprio e autentico. La conduzione al pensare deve preoccuparsi solo di ciò: che noi, che siamo già pensanti, diveniamo più pensanti¹⁸.

Il problema dell'abitare, che generalmente riguarda la dimensione della vita quotidiana, trova in questa metafora la sua più profonda applicazione. Abitare la filosofia vuol dire abitare presso il pensiero, introdursi nello spazio in cui già da sempre siamo. Essere da sempre creature pensanti, infatti, non significa ave-

¹⁷ Martin Heidegger, *Introduzione alla filosofia. Pensare e poetare*, a cura di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani, 2009, p. 45.

¹⁸ Ivi, pp. 17-21.

re compreso la realtà del pensiero: il pensiero quotidiano è anzi ciò che maggiormente disconosce se stesso, in quanto sempre perfettamente scomparsa nel suo totale *volger-si a*. Introdursi nella filosofia, allora, non è mai un mero apprendimento di concetti storiografici, ma una conduzione dell'esserci verso la struttura di ciò che egli stesso è.

Sulla reale natura del pensiero autentico viene in aiuto *The Tree of Life*. La radice del film è l'essenza stessa della filosofia, perché lo spazio che apre, prima ancora che quello ambientale e paesaggistico – così densamente presente e straordinariamente presentato – è lo spazio aperto dall'esperienza del pensare che diviene un *pensare come esperienza*. Jack O'Brien giunge alla fine del suo *viaggio* con un pensiero nuovo, che non lo lascia identico: in altre parole, con un pensiero-evento che lo introduce nella sua *patria*¹⁹.

Il significato del termine «pensiero» si intreccia con quello della parola «esperienza». [...]. La radice del termine *Erfahrung* è *fahren*, muoversi, intraprendere un viaggio. L'esperienza, quindi, non è vista come un ricevere passivamente dei dati, ma come un muoversi verso, un protendersi, un attingere intenzionalmente una meta nel momento iniziale del raggiungimento, quando ancora è viva la tensione, ed il possesso è iniziale, ancora turbato dallo sforzo per raggiungerlo. Esperienza e pensiero finiscono quindi per fondersi in questo situarsi nell'apertura originaria, precedente le distinzioni formali e ove l'essere si nasconde e si concede. È questa quell'*esperienza del pensare*, o meglio, quel pensare [come] esperienza [...]»²⁰.

La natura della *patria* non va ricercata in ciò che il protagonista tematicamente pensa (ovvero, come mostra il finale, nella possibilità di una vita dopo la morte); non è tanto la tranquillità della speranza suscitata da un pensiero consolante a dare valore di dimora alla *dimora* (nel qual caso, ci troveremmo di fronte a un approdo *esistentivo*, e niente affatto *esistenziale*). Ciò che deve essere compreso è che la natura della dimensione abitativa in cui il protagonista *originariamente* entra, è proprio il pensare in sé, atematico, che, nel suo sorgere, apre uno spazio entro il quale è data l'autentica possibilità di esistenza dell'esserci²¹, dove l'essere «si nasconde e si concede»²². L'apertura che il pensiero autentico compie permette l'attuarsi della verità, l'aprirsi di un Mondo: è proprio questo sorgere-che-apre a rendere il pensiero un'esperienza profonda e concreta, un incontro, una dimora in cui abitare.

The Tree of Life, film che rappresenta meglio di ogni altro l'abitare dell'uomo nello spazio del pensiero, si dimostra un'opera profondamente filosofica

¹⁹ A proposito dei termini *patria* e *senzapatria*, cfr. l'analisi di Heidegger su Nietzsche, ivi, pp. 79-87 e pp. 103-109.

²⁰ Armando Rigobello, *Introduzione*, in Martin Heidegger, *L'esperienza del pensare*, Roma, Città nuova, 2000, p. 21.

²¹ Sul concetto di esistenza, cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* cit., §4, pp. 28-32.

²² Armando Rigobello, *Introduzione*, in M. Heidegger, *L'esperienza del pensare* cit., p. 21.

proprio in quel suo *mostrare* l'approdo del *Dasein* nella dimora che più gli appartiene. Forse non esiste al mondo film più filosofico, che meglio sappia cogliere l'essenza del vero rapporto fra l'uomo e il suo pensare. Senza tener presente questo fondamento ontologico, anche la conclusione del film diventerebbe incomprensibile: che senso avrebbe, infatti, dopo un lungo *iter*, il consolarsi del protagonista attraverso un'*immaginazione*, se dietro non fosse in realtà adombrato l'avvento, in un uomo, di una reale e totalizzante esperienza della verità? L'avvento della verità è l'illuminarsi di un mondo: il che va inteso come l'attuarsi di un ordine completamente nuovo nella totalità dell'ente²³. La svolta di Jack O'Brien è comprensibile soltanto se si intravede, alle spalle del dato più esteriore, questo evento sorgivo e fondativo, che è un dono dell'essere, attraverso cui ogni aspetto della vita verrà, da lì in poi, non semplicemente risignificato, ma introdotto per la prima volta nell'esistenza. È questo sostanziale accadimento 'metafisico', e non altro contenuto tematico, a fare del film un'opera filosofica, la cui vicenda, al contrario, si rivela essere persino lineare, quasi elementare, pur nella drammaticità e grandiosità di certe sequenze. E tuttavia, è proprio la semplice ferialità di gran parte della trama, fondata sulla pensosa rammemorazione del vissuto, a fare del film un'opera credibile sul piano dell'autenticità.

[...] da un lato l'esperienza del pensiero che sopraggiunge, che ci sorprende e ci coinvolge può verificarsi nella meditazione e nella poesia, [...]; dall'altro il pensiero sale, per così dire, dal basso, dal vissuto che lo risveglia quasi come una scossa maieutica e si confonde con la riflessione morale, con il dialogo, nella tensione dell'incontro [...]²⁴.

È necessario soffermarsi meglio sulle modalità con cui il pensiero autentico può essere suscitato. Nel film si assiste a un intenso ri-pensare e meditare da parte del protagonista; ad essere ri-pensata è proprio la vita vissuta. È questo che conduce Jack all'autentico incontro con un pensiero-evento. Tuttavia, questo ri-pensare resta in qualche modo un episodio: siamo ancora sul piano della storia,

²³ Sul concetto di 'mondo' e 'verità', qui estesi a partire dal rapporto tra uomo ed opera d'arte in Heidegger, si veda Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia 1997. Cfr. anche Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, a cura di Massimo Amato e Ivo De Gennaro [1994], Milano, Christian Marinotti edizioni, 2001.

²⁴ Ivi, pp. 6-7. È interessante anche notare l'integrità del ricordo in Jack: i volti di tutti i personaggi, infatti, non mutano mai, né invecchiano. Solo quello del protagonista, e in minima parte del fratello secondogenito, si presentano allo spettatore nei significativi mutamenti della crescita. Soprattutto però è l'immutabilità dei genitori a rimandare volutamente alla natura memoriale e mentale di tutto il film: padre e madre sono infatti il prodotto di una visione eidetica, che li visualizza nella loro pura essenza genitoriale. In quest'opera di Malick assistiamo al miracolo di una *Anschauung* resa visibile oltre i confini del sé. Ringrazio Stefano Bini per aver indirizzato la mia attenzione su questo dettaglio.

a livello esistentivo. Invece, ciò che davvero importa, è la possibilità che *The Tree of Life* diventi *per lo spettatore* la traccia di un incontro autentico con il pensare.

Gli articoli e le recensioni che hanno trattato sommariamente di *The Tree of Life* si sono generalmente trovati d'accordo su di una considerazione, anche se ben poco è stata scandagliata nella sua reale portata: quasi tutti hanno considerato il film un 'poema visivo', una 'poesia per immagini', un'epopea dei nostri tempi. Aver ravvisato la 'poesia' in un film – qualunque cosa ciò significhi – risulta straordinariamente connesso al fondamento autentico e originario che costituisce quest'opera di Malick²⁵. La poesia, infatti, è l'elemento con cui il pensiero può giungere alla propria autenticità. Poesia e pensiero arricchiscono l'uomo delle mille sfumature date dal linguaggio, e riescono a farlo in quanto entrambi condividono uno spazio comune, che è il luogo della loro identità e differenza. In altre parole, pensare e poetare condividono un 'giogo'²⁶, il quale fa sì che il pensare sia poetante, e il poetare sia pensante: procedano cioè in comune accordo sul cammino di un autentico incontro con il linguaggio, entro il quale l'essere si concede. Non sorprende, allora, che *The Tree of Life* sia stato da molti, istintivamente, accostato alla poesia: un film il cui fondamento è 'l'esperienza del pensare' può davvero trasmettere quest'esperienza solo affidandosi alla sua congiunta: la bellezza poetica, che induce stupore e meraviglia. La bellezza, lungi dal concludersi autonomamente in sé, si slancia verso la dimensione del pensiero. Poesia pensante e pensiero poetante sono ciò che fanno di *The Tree of Life* la traccia, e non solo la rappresentazione, di un incontro autentico con la *dimora* dell'esserci.

Tuttavia, quando Heidegger individua come necessaria la comparazione tra 'poetare e pensare', non ha certo in mente il cinema; la poesia che il filosofo intende è quella costituita dalle parole (*Poesie*), mentre è noto che la settima arte resta, in misura predominante, il luogo delle immagini. In realtà, a uno sguardo più attento risulterà chiaro che la natura profonda di tutte le arti è una, e una soltanto.

4. Cinema e linguaggio: riflessione semiologica

L'approccio semiologico applicato all'indagine sulla settima arte pone la *differenza* come necessario presupposto fondativo; infatti il cinema, dominio dei segni extra-linguistici, è considerato a partire dalla sua sostanziale difformità dal

²⁵ A tal proposito, degna di nota l'intuizione di Silvio Danese, che in un articolo comparso su «La Nazione» commenta: «[...] È un film di poesia. Chiaro e profondo. Disponibile a fragorosi rifiuti. [...] un film pensante, filosoficamente stereofonico, di emozioni forti e dirette [...]». Il corsivo è mio. Consultazione online del gennaio 2015.

²⁶ Sul concetto di 'giogo' nel rapporto fra 'pensare' e 'poetare' cfr. Massimo Cacciari, *Pensiero e poesia in Heidegger*, conferenza visibile online. Visualizzazione del gennaio 2015.

linguaggio verbale²⁷. La contrapposizione e la differenza che si evidenzia è quella tra immagine e parola, e lo scopo della ricerca semiotica e semiologica è quello di rilevare *le modalità specifiche* con cui questi due differenti *medium* veicolano la significazione.

L'iniziale tentativo operato dalle avanguardie d'elaborare una glossematica, una grammatica e una sintassi del linguaggio cinematografico²⁸, si è dovuto arrestare davanti alla non-scomponibilità dell'immagine in unità minime. Nonostante questo, è comunque a partire dalle prerogative del linguaggio verbale che, alla fine degli anni Sessanta, il cinema viene indagato e definito: l'assenza della doppia articolazione lo rende infatti un «linguaggio senza lingua»²⁹, definizione che coglie una mancanza, ma certo non l'essenza del linguaggio cinematografico. Tale formulazione negativa rispecchia, da una prospettiva logocentrica, la *differenza* fra parola e immagine; immagine che quindi rimane sconosciuta nella sua reale struttura. Tutto ciò mostra l'incertezza dell'approccio semiologico, che in questa fase non è ancora pienamente slegato dagli assunti della linguistica; né, d'altro canto, poteva né doveva esserlo. Infatti:

La linguistica propriamente detta, concentrando le proprie forze sulla lingua umana, è arrivata al punto di conoscere il proprio oggetto con un rigore che molto spesso le si invidia. Ha proiettato su di esso una luce così vivida che ha finito (il che non è un paradosso) per illuminare anche le zone limitrofe. Così, in un primo momento, aspetti molto ampi del discorso in immagini intessuto dal film diventano comprensibili, o almeno più comprensibili, se li si considera *in base alla differenza* dalla lingua. Stabilire ciò che il film non è, significa guadagnare tempo, e non perderne, all'interno dello sforzo per stabilire ciò che è. Quest'ultimo obiettivo definisce il secondo momento dello studio del cinema³⁰.

Sebbene la linguistica si configuri fin dagli albori, nel pensiero di Saussure, come una disciplina contenuta nel più vasto campo della semiologia, di fatto è la semiologia a costruirsi sulle solide fondamenta della linguistica. Come ri-

²⁷ Si tratta di una forte semplificazione: il cinema infatti accoglie in sé una commistione di linguaggio verbale (parole) ed extra-verbale (immagini, musica, suoni). Cfr. Roland Barthes, *Elementi di semiologia* [1964], Torino, Einaudi, 2002, p. 111.

²⁸ Si pensi ai concetti di «cine-frase» e «cine-lingua» elaborati da Dziga Vertov, oppure al montaggio-sovrano di Ejzenstein, dove il senso delle sequenze è ottenuto mediante una ricomposizione di inquadrature-segno, al fine di sollecitare determinate esperienze emotive e, conseguentemente, determinati pensieri. In ambito italiano, invece, si pensi alla teoria del 'cinema' di Pier Paolo Pasolini.

²⁹ La definizione del cinema come «linguaggio senza lingua» è di Christian Metz, fondatore degli studi semiologici applicati alla settima arte. A questo riguardo, basilari sono i testi *Semiologia del cinema* (1968), *Linguaggio e cinema* (1971), *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film* (1991).

³⁰ Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 100-101. Ma per le posizioni di Metz e le sue fondamentali analisi dei rapporti fra cinema, immagine, linguaggio e linguistica cfr. *ivi*, cap. 3, §§ 1-12, pp. 73-117.

leva Metz, stabilire cosa «il film non è» può avvenire solo grazie ai dati già acquisiti sul linguaggio. È quindi la *differenza* a fornire i primi risultati sulla natura del cinema; solo in un secondo momento, sgombrato il campo da possibili fraintendimenti, la ricerca potrà passare a stabilire positivamente le prerogative dell'immagine.

È necessario però ricordare che, in seguito alla comparsa del testo *Elementi di semiologia* di Roland Barthes, il rapporto tra linguistica e semiologia appare profondamente mutato. Se Saussure pone la prima all'interno della seconda, Barthes ribalta completamente la loro scala gerarchica. A prima vista, i segni linguistici sembrano essere parte dell'universo più ampio dei segni possibili; in realtà, dice Barthes, nessun segno extra-linguistico è in grado di significare al di fuori del linguaggio propriamente detto. Pertanto, sarebbe la semiologia ad afferire al campo principale della linguistica, e non il contrario.

Oggetti, immagini, comportamenti possono, in effetti, significare, e significano ampiamente, ma mai in modo autonomo: ogni sistema semiologico ha a che fare con il linguaggio. La sostanza visiva, per esempio, conferma le sue significazioni facendosi accompagnare da un messaggio linguistico (come avviene per il cinema, la pubblicità, i fumetti, la fotografia giornalistica, ecc.), cosicché almeno una parte del messaggio iconico si trova in un rapporto strutturale di ridondanza o di ricambio con il sistema della lingua. [...] In genere, poi, sembra più difficile concepire un sistema di immagini o di oggetti i cui *significati* possano esistere fuori del linguaggio: per percepire ciò che una sostanza significa, si deve necessariamente ricorrere al lavoro di articolazione svolto dalla lingua: non c'è senso che non sia nominato, e il mondo dei significati non è altro che quello del linguaggio. [...] Si deve insomma ammettere sin d'ora la possibilità di rovesciare, un giorno, l'affermazione di Saussure: la linguistica non è una parte, sia pur privilegiata, della scienza generale dei segni, ma viceversa la semiologia è una parte della linguistica: e precisamente quella parte che ha per oggetto le *grandi unità significanti*³¹.

Se nessun significato esula dal linguaggio, anche il cinema non può che porsi pienamente all'interno del suo orizzonte. Pertanto, sia la parola che l'immagine troverebbero un punto di contatto proprio nella loro possibilità di significazione; significazione che non avrebbe, se non nel linguaggio, altro mezzo di porsi in essere.

5. Cinema, Poesia e Linguaggio

Abbandonare il campo semiologico significa abbandonare la *differenza* che sta nella premessa metodologica dell'indagine. Non si tratta, però, di sostituir-

³¹ R. Barthes, *Elementi di semiologia* cit., pp. 4-5.

la con il concetto opposto dell'*identico*, ma di porre immagine e parola, profondamente distinti in ciò che rispettivamente sono, sotto il medesimo giogo costituito dal linguaggio originario. Questo linguaggio originario che assimila a sé *differenza e identità* di parola e immagine – e che non si lascia 'dire', in modo esteriore e informativo, da una determinata e specifica significazione – è ciò che Heidegger chiama *Dichtung*³². Non è *Dichtung* una specifica opera d'arte, questo o quel verso di poesia, o una determinata sequenza di film: è *Dichtung*, piuttosto, l'*evento* (*Ereignis*) attraverso cui il linguaggio si appropria dell'esserci³³. Questa realtà intima e indicibile della *Dichtung* – indicibile, nel senso che non può essere additata e comunicata agli altri, senza che anche gli altri non abbiano a loro volta percorso lo stesso cammino verso l'*Ereignis* – è un vero incontro esperienziale: fare esperienza di un pensiero, di una poesia o di un film significa fare un incontro autentico e determinante con la dimensione del linguaggio originario – che è evento³⁴. A questo punto è chiaro:

Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l'avvento della verità dell'ente come tale, è nella sua essenza Poesia [*Dichtung*]. L'essenza dell'arte, in cui risiedono contemporaneamente opera d'arte e artista, è il porsi in opera della verità. Dall'essenza poetica dell'arte deriva lo spalancarsi, nel mezzo dell'ente, di un luogo aperto, nella cui apertura ogni cosa è diversa dall'abituale³⁵.

³² La parola *Dichtung*, traducibile con 'poesia', ha per Heidegger un significato più profondo, con cui non si indica semplicemente il mero testo poetico. Il filosofo adombra, nell'uso del vocabolo, tutta una sapienza etimologica che rimanda alla sfera sacrale di un *dicere* illuminante, che è degno di essere ripetuto (cfr. l'approfondita disamina etimologica di M. Cacciari, *Pensiero e poesia in Heidegger* cit.). Pertanto, con *Dichtung*, Heidegger intende un dictare originario che è sia della poesia che della filosofia. La *Dichtung* è l'essenza nascosta e originaria del pensare e del cantare. Cfr. *ibidem*.

³³ Infatti, secondo Heidegger, l'uomo non è padrone del linguaggio; semmai, è il linguaggio che, in certi determinanti momenti, si appropria dell'uomo. Questi momenti di 'appropriazione' sono *Er-eignis*, 'evento'.

³⁴ «Fare l'esperienza di qualcosa – si tratti di una cosa, di un uomo, di un Dio – significa che quel qualcosa per noi accade, che ci incontra, ci sopraggiunge, ci sconvolge e trasforma. Fare esperienza del linguaggio significa quindi: lasciarsi prendere dall'appello del linguaggio, assentendo ad esso, conformandosi ad esso. Se è vero che l'uomo ha l'autentica dimora della sua esistenza nel linguaggio, indipendentemente dal fatto che ne sia consapevole o no, allora un'esperienza che facciamo del linguaggio ci tocca nell'intima struttura del nostro esistere». (Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, trad. di Alberto Caracciolo e Maria Caracciolo Perotti, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1973, p. 127).

³⁵ M. Heidegger, *Sentieri interrotti* cit., p. 56. Il corsivo è mio. Si noti qui, per inciso e magmaticamente, che la possibilità di operare una modifica dell'ordine abituale, evento che Heidegger definisce come un «porsi in opera della verità», non è soltanto, in qualche modo, ciò che avviene al personaggio protagonista di *The Tree of Life* attraverso il 'pensare rammemorante', ma anche quanto può avvenire, su di un altro piano e mediante il 'pensare interpretante', *ad ogni spettatore*, non appena decide di mettendosi in *ascolto* del linguaggio poetico del film che è *Dichtung*; non appena decide, cioè, di non sostare nel proprio ordine precostituito di pensieri, ma di tentare il *viaggio ermeneutico* della comprensione – che poi, in *The Tree of Life*, è anche comprensione della dimora originaria dell'esserci. Questo processo è *Erörterung*: cioè «un colloquio del pensiero

Se «ogni opera d'arte [...] è nella sua essenza Poesia», allora anche il cinema mantiene aperto in sé lo spazio di un rapporto autentico con la *Dichtung*. Scorgere la dimensione della Poesia (*Dichtung*) in *The Tree of Life* significa intuire il legame della pellicola con il binomio di poesia e pensiero, e quindi con lo spazio in cui ogni uomo dimora; in altre parole, significa scorgere il fondamento autentico del film. Ma le conseguenze di queste riflessioni non si limitano al solo film di Malick, bensì si estendono a tutto l'ambito cinematografico: considerare infatti il cinema nella sua possibilità di appartenere alla sfera del linguaggio originario, significa considerarlo sostanzialmente pensiero poetante, o poesia pensante. Ogni film, in realtà, è un pensiero già espresso, che pensa nello spettatore che lo guarda. Ma per poter fare autentica esperienza di questo pensiero che pensa in noi, non bisogna esimersi dalla fatica di co-pensarlo.

6. *Co-pensare* The Tree of Life

Non esiste un metodo per introdursi nel pensare autentico: si tratta di un evento che avviene come un incontro fortuito, che non può essere programmato. È inoltre errato prospettare un approdo, un avvento definitivo del pensare autentico: piuttosto, sarà il viaggio verso di esso, nella tensione di un co-pensare il pensiero di un pensatore o la poesia di un poeta, ad aprire lo spazio in cui tale incontro dovrà verificarsi.

Infatti ogni genuino pensare e co-pensare insieme a un pensatore è un viaggio – un viaggio verso ciò che giace|vicino come il semplice. Solo in questo viaggio c'è esperienza. Solo nell'esperienza noi diventiamo più esperti. Soltanto nell'esperienza crescente scaturisce la quiete del raccoglimento presso ciò che è essenziale³⁶.

Co-pensare non vuol dire apprendere concetti, ma seguire il sentiero che il pensiero di un pensatore ha già aperto verso ciò che è. Ogni pensiero autentico, infatti, pensa ciò che è del proprio tempo.

Il pensare di un pensatore è vero quando guarda l'avvento dell'essere. Il pensare guarda l'essere quando, ri-pensandone l'avvento, lo custodisce nel proprio dire, lo riconde nella parola del dire e così, nel contempo, nasconde l'essere nella

con la poesia. Essa non prospetta la concezione del mondo di un poeta e nemmeno ne ispeziona l'officina. [...] La *Erörterung* che il pensiero viene compiendo può [...] fare dell'ascolto un problema e renderlo, nel caso migliore, più pensoso» (M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio* cit., p. 46). Se al colloquio del pensiero con la poesia non consegue nessun totale e definitivo dis-velamento del significato dell'opera è perché ad ogni 'messa in luce' consegue sempre e necessariamente anche una 'messa in ombra'; questo fenomeno è garante dell'infinita produttività ermeneutica di ogni autentica opera d'arte.

³⁶ M. Heidegger, *Introduzione alla filosofia. Pensare e poetare* cit., p. 57.

loquenza. Questo ri-pensante guardare l'essere è la verità [come lucida guardietà, *ndt*] della filosofia. Ogni vera filosofia è perciò, nella sua figura esterna, una risposta alla questione [...] dell'esserci storico dell'uomo. Talvolta questa questione può rimanere inespressa. Essa può celarsi, fino alla misconoscibilità, in diverse formulazioni e perifrasi. Ma si lascia ovunque riportare, senza forzature, alla semplice formula: «che cosa è ora?». Ogni pensatore, nel suo tempo, mette in questione ciò che è. Questa questione del pensare scaturisce nel corso di una esperienza attraverso cui il pensare viene determinato e accordato a partire da quello che vige come il «fondo» di ciò che è. Ogni pensare riposa in una esperienza-di-fondo. Ciò che determina-accorda il pensare, lo raccorda al tempo stesso nella sua provenienza e nella sua ampiezza. Ogni pensare vibra in un accordo-di-fondo. *Finché non esperiamo in base all'esperienza fondamentale di un pensatore e non siamo accordati al suo accordo fondamentale, finché non consideriamo entrambi [esperienza e accordo] in maniera costantemente più originaria a partire dal fondo, fino ad allora resta vano ogni tentativo di co-pensare il pensare di un pensatore*³⁷.

Per co-pensare *The Tree of Life* è dunque necessario esperirne il fondo. L'autentico fondo del film è *l'esperienza del pensare*. Solo a partire da questo fondamento possiamo co-pensare fedelmente il pensiero di tutto il film e scoprire il *pensare come esperienza*, cioè il pensare come originario *spazio abitativo* del *Dasein*. Ma cosa significa co-pensare l'esperienza del pensare? Come si può ripercorrere con il pensiero l'avvento del pensiero? In realtà, non sarà tanto una risposta definitiva a questa domanda ad aprire la strada verso il pensare autentico: sarà piuttosto il rimanere nella *tensione* del quesito ad aprire la strada su cui il pensiero, passando e ripassando lungo l'azione del suo *volger-si a*, potrà scoprire la via del proprio dimorare nell'essere. Il pensiero, che illumina del chiarore dell'essere l'ente verso cui si volge, mostra così la sua realtà abissale e *infondata* ponendo a oggetto se stesso.

7. Conclusione

Lo spazio che *The Tree of Life* permette di individuare non è uno spazio in cui si spostano i corpi, né un ambiente circondato da alberi o ricco di torrenti; benché l'ambiente e il paesaggio risultino avere un ruolo dominante in tutto il film, l'ambiente originario di cui davvero il film si occupa, sebbene resti nella *trasparenza*, è lo spazio abitativo del pensare. Questo spazio è l'autentica dimora dell'uomo, la sua autentica *patria*. Essere *senzapatria* significa non avere fatto esperienza di un autentico pensare come esperienza; ma essere senzapatria è

³⁷ Ivi, pp. 53-55. Il corsivo è mio.

anche la circostanza indispensabile per dare origine al *viaggio*³⁸. La parabola del protagonista, in fondo, è proprio un cammino verso la patria, verso lo spazio dove il pensiero cambia per sempre il pensatore che lo pensa. Se comunemente il pensiero è visto come una realtà labile e inefficace nella sua mutevole vaghezza, è solo perché l'uomo che pensa il pensiero non (lo) pensa adeguatamente. Pensare adeguatamente è infatti un pensare che si fa per l'uomo evento decisivo.

Il pensiero autentico non è un pensiero specifico, determinato: non è un contenuto che possa essere distribuito agli altri, senza la necessità che gli altri lo co-pensino. Piuttosto, il pensiero autentico è un'esperienza autentica che *avviene* nell'ombra di un contenuto specifico. Ogni mnemotecnica non fa che lasciare l'uomo all'esterno dello spazio autentico del pensare. Certe forme di apprendimento sono solo un modo per impossessarsi di un pensiero senza averlo mai pensato³⁹.

È a partire da questo fondo autentico che tutti gli altri livelli significanti di *The Tree of Life* acquistano la loro giusta prospettiva. Che sia necessaria l'esperienza del fondamento per poter pensare adeguatamente l'opera lo dimostra il montaggio e la natura di alcune inquadrature, che costituiscono, nella loro apparente e misteriosa atipicità, il principale punto di collisione fra il pensare dello spettatore (che vuole semplicemente immedesimarsi e sparire nella trasparente aderenza alla storia) e la radicale esperienza di un pensare che pone a oggetto se stesso. È da questo reciproco attrito che può finalmente scaturire un pensiero degno di essere pensato.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 103.

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 137-141.

INDICE DEI NOMI

- Abbey, Edward 25
 Abbot, Edwin 67
 Abruzzese, Alberto 61
 Adichie, Chimamanda Ngozi 237
 Adorno, Theodor 118n.
 Afeissa, Hicham-Stéphane 18n.
 Agosti, Stefano 115n.
 Alberti, Leon Battista 287n.
 Alfano, Giancarlo 66n.
 Alfieri, Dino 265
 Alighieri, Dante 39, 216
 Altieri, Alan D. (Sergio Altieri) 227 e n.
 Amato, Massimo 303n.
 Ammannati, Bartolomeo 288
 Amoroso, Giuseppe 142n.
 Anderson, Patrick 45, 46
 Anderson, Sherwood 141
 Anedda, Antonella 163
 Angiolillo Zannino, Gioia 75n.
 Antermite, Costanzo 294n.
 Antonello, Pierpaolo 41n., 51
 Arca, Giovanni 197
 Ariani, Marco 122n.
 Ariosto, Ludovico 143
 Aristotele 61
 Arnheim, Rudolf 257n., 258
 Aru, Silvia 50n.
 Assunto, Rosario 42
 Atwood, Margaret 26, 226 e n.
 Aulenti, Lino 294n.
- Bacchelli, Mario 286n.
 Bacchini, Camillo 218n.
- Bacchini, Pier Luigi 12, 211, 215, 218
 e n., 219
 Baccianini, Mario 61n.
 Baccolini, Raffaella 223n.
 Bachelard, Gaston 62 e n., 157
 Bachtin, Michail M. 50 e n.
 Bacigalupo, Massimo 207n., 212n.
 Bailly, Anatole 56n.
 Bajani, Andrea 178n.
 Baldi, Valentino 40n.
 Baldini, Eraldo 144n.
 Baldini, Michela 272n.
 Baldo, Gianluigi 37n.
 Ballard, James Graham 12, 26, 221,
 224, 235, 236 e n.
 Ballini, Pier Luigi 281n.
 Bandini, Fernando 115n., 116n.,
 120n., 121n., 128n.
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 280n.
 Barengi, Mario 20n., 63n., 274n.,
 275n.
 Bargellini, Piero 280n., 283n., 291n.
 Barron, Patrick 163n.
 Barthes, Roland 59 e n., 60 e n., 61, 65,
 66, 305n., 306 e n., 307n.
 Bassani Giorgio 74n., 103n., 164,
 274n.
 Bassani Paola 74n.
 Bassi, Eleonora 272n.
 Bataille, Georges 153
 Battaglia, Luisella 74n.
 Baudelaire, Charles 34, 78, 216
 Bauman, Zygmunt 250n.

- Beccaria, Gian Luigi 273n.
 Behringer, Wolfgang 19n.
 Belletti, Raffaella 226n.
 Belli, Gianluca 281n., 282n., 283n.
 Bello Minciocchi, Cecilia 166n.
 Bellotto, Bruno 60n.
 Belluzzi, Amedeo 282n., 283n.
 Belpoliti, Marco 173n.
 Belting, Hans 168n.
 Ben Amara, Radhouan 239n.
 Benfante, Filippo 277n., 281n.
 Benjamin, Walter 139 e n., 140, 171, 211
 Benveniste, Émile 60
 Berardi, Roberto 61n.
 Berenson, Bernard 276, 289n.
 Bergé, Aline 271n.
 Berlioz, Hector 300
 Bernini, Gian Lorenzo 182
 Berrini, Beatriz 230n.
 Bertinetti, Roberto 223n.
 Bertone, Giorgio 273n.
 Bertoni, Alberto 218n.
 Bertoni, Federico 238n., 239n.
 Betocchi, Carlo 280n.
 Bettarini, Mariella 12, 73-80
 Bettin, Gianfranco 49
 Bettini, Giovanna 75n.
 Beverini Del Santo, Maria Grazia 117n.
 Biagini, Enza 13
 Bianchi Bandinelli, Ranuccio 276, 289n.
 Bigongiari, Piero 269n., 273n., 275n., 279 e n., 283 e n., 284n., 285n., 286n. 287n., 288 e n., 289n.
 Bilenchi, Romano 141, 277n.
 Bini, Marco 277n.
 Bini, Stefano 303n.
 Binswanger, Ludwig 171
 Bioletto, Angelo 256 e n., 257n.
 Biondi, Mario 244n.
 Biondi, Marino 272n.
 Biondillo, Gianni 269n., 281n.
 Bizzarri, Aldo 287n.
 Blanchot, Maurice 62 e n.
 Blanes, Juan Manuel 46
 Bloom, Harold 75
 Bo, Carlo 287n.
 Boccaccio, Giovanni 39
 Böcklin, Arnold 32
 Bodei, Remo 172n.
 Boggiano, Augusto 276n., 281n.
 Boi, Paola 239n.
 Boitani, Piero 26n.
 Bonafede, Elisabetta 283n., 289n., 290n.
 Bonnard, Mario 256n.
 Bonnefoy, Yves 122 e n.
 Bonsanti, Alessandro 271n., 276n., 280n., 282n., 284 e n., 285n.
 Boralevi, Antonella 287n.
 Bordin, Michele 116n.
 Bordoni, Carlo 221n.
 Borges, Jorge Luis 48
 Borromini, Francesco 182
 Borsi, Stefano 286n.
 Boschetti, Anna 40n.
 Branca, Ralph 240n.
 Branca, Vittore 277, 278n.
 Braudel, Fernand 40
 Braun, Eva 147
 Brecht, Bertolt 118, 119 e n.
 Breda, Marzio 116n., 117n., 118n., 120n., 121n., 125n., 127n.
 Breschi, Giancarlo 270n.
 Breton, André 234
 Brignetti, Raffaello 161
 Brillì, Attilio 208 e n.
 Brolli, Daniele 225n., 226n.
 Bronzino (Agnolo di Cosimo, detto il) 64
 Brosse, Jacques 75 e n., 102n.
 Bruce, Lenny 240n.
 Bruegel il Vecchio, Pieter 240
 Brunelli, Francesco 79n.
 Brunello, Piero 277n.
 Bruni, Arnaldo 122n.
 Bruno, Giordano 64
 Bruno, Francesco 226n.
 Buell, Lawrence 11, 27 e n., 222n., 274n., 287n.

- Burgess, Anthony 222n., 223n.
 Butler, Samuel 223
- Cacciaguerra, Perla 215n.
 Cacciari, Massimo 304n.
 Caillois, Roger 74 e n., 75n.
 Calabria, Esmeralda 51
 Calamandrei, Piero 276n.
 Caldwell, Erskine 235
 Callenbach, Ernest 26, 79n.
 Calvino, Italo 12, 35, 62, 63 e n., 64,
 164, 222n., 275n.
 Calza, Guido 226n.
 Camerini, Mario 267n.
 Campana, Dino 117n., 288
 Campogalliani, Carlo 256n.
 Camus, Albert 203n.
 Cancogni, Manlio 277 e n., 278n.
 Canetti, Elias 173n.
 Capra, Frank 266
 Caprin, Giulio 277n.
 Capriolo, Ettore 59n.
 Caproni, Giorgio 11, 135, 271n.,
 272n., 273n., 274n.
 Caracciolo Perotti, Maria 307n.
 Caracciolo, Alberto 307n.
 Carbognin, Francesco 115n., 116n.,
 117n.
 Carneiro, André 228
 Caronia, Antonio 225n.
 Carrà, Carlo 66
 Carrère Emmanuel 18 e n., 20
 Carson, Rachel 75, 78
 Cassigoli, Renzo 290n.
 Cassola, Carlo 141, 144, 271n.
 Castrucci, Emanuele 60n.
 Catalano, Ettore 62n.
 Cattabiani, Alfredo 104n.
 Cattaneo, Francesco 294n.
 Cavarocchi, Francesca 276n.
 Cavell, Stanley 294n.
 Cazzuffi, Elena 37n.
 Cecchi, Emilio 269 e n., 274n., 284 e
 n., 288n.
 Cecchi, Ottavio 277n.
- Cecchinell, Luciano 115n.
 Cecconi, Giuseppe 280n.
 Cechov, Anton 141
 Celan, Paul 123n.
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis Ferdi-
 nand Destouches) 178
 Celli, Franco 74n.
 Certeau Michel (de) 61 e n., 67
 Ceserani, Remo 21n., 24n., 240n., 287n.
 Chaplin, Charlie 267n.
 Chevalier, Jean 298n.
 Chiodi, Pietro 303n.
 Chirumbolo, Paolo 37n., 40, 48, 50,
 51, 53
 Chricton, Michael 18n., 25
 Cicero, Vincenzo 301n.
 Cima da Conegliano 31, 32
 Citton, Yves 20n.
 Clark, Kenneth 270n.
 Clément, Gilles 24 e n., 120 e n., 129n.
 Clemente, Pietro 73n.
 Cline, Eric H. 19n.
 Colla, Carlo 256n.
 Collodi, Carlo (Carlo Lorenzini) 138,
 149n.
 Collot, Michel 39n., 48 e n., 271n.
 Collotti, Enzo 276n.
 Cometa, Michele 19n.
 Comité Invisible 198n., 202n., 205n.
 Compagnon, Antoine 20n.
 Conforti, Claudia 277n.
 Consonni, Stefania 239n., 245n.
 Contini, Gianfranco 117n., 270n.
 Corona, Mario 161
 Corsani, Gabriele 277n.
 Cortellessa, Andrea 117n., 179n., 194
 e n.
 Corti, Maria 257n.
 Courbet, Gustave 130
 Cresti, Carlo 282n.
 Curreri, Luciano 104n.
 Curtius, Ernst Robert 24, 25n., 38
 Curtoni, Vittorio 236n.
- D'Ambrosio, Andrea 51

- D'Angelo, Paolo 23n.
 D'Annunzio, Gabriele 144n
 D'Auria, Antonio 277n.
 D'Este, Riccardo 74n.
 D'Oria, Anna Grazia 274n.
 Dal Bianco, Stefano 115n., 117n.,
 118n., 119n., 120n., 121n., 123n.,
 124 e n., 129n., 132n.
 Dal Canton, Azelia 282n.
 Danese, Silvio 304n.
 De Berti, Raffaele 266n.
 De Castiglione, Maria Benedetta 236n.
 De Cristofaro, Francesco 45n.
 De Donato, Gigliola 281n.
 De Gennaro, Ivo 303n.
 De Lorenzi, Antonio 114
 De Lucia, Stefania 42, 43, 44 e n.
 De Martino, Ernesto 17 e n.
 De Pieri, Filippo 120n.
 De Pietro, Thomas 245n.
 De Santis, Giuseppe 52
 Dean, James 297n.
 Dear, Michael J. 209n.
 Defoe, Daniel 234
 Dei, Adele 272n.
 Deidda, Angelo 223n.
 DeLillo, Don 12, 179, 237-251
 Della Casa, Giovanni 31
 Della Frattina, Beata 236n.
 Delogu, Maria 207n.
 Derrida, Jacques 77, 80n.
 Dessí, Giuseppe 12, 101-114
 Desti, Rita 226n.
 Detti, Edoardo 282n., 286n., 290n.
 Di Ruscio, Luigi 178
 Diamond, Jared 19n.
 Dick, Philip K. 26, 171
 Dietrich, Marlene 265
 Dolfi, Anna 13, 101, 102n., 103n.,
 104n., 112n., 114 e n., 122n.,
 269n., 271n., 273n., 283n.
 Dolmen, Jane 236n.
 Domenichelli, Mario 223n., 287n.
 Doninelli, Luca 149n.
 Donnarumma, Raffaele 41n., 50n.
 Donne, John 47
 Dorfles, Gillo 274n., 275n.
 Dumas, Alexandre 256n., 260, 261,
 267, 268 e n.
 Duso, Antonella 43 e n.
 Echlin, Kim 245n.
 Eggers, Dave 224 e n.
 Einstein, Albert 127
 Èjzenštejn, Sergej Michajlovič 239,
 305n.
 Elder, John 163n.
 Eliot, Thomas Stearns 131n., 210, 218
 Emerson, Ralph W. 25, 74 e n., 75 e
 n., 76n.
 Emiliani, Andrea 270n.
 Eraclito di Efeso 171
 Ercolino, Maria Grazia 282n.
 Ercolino, Stefano 239n.
 Euclide 58, 59
 Fabbrizzi, Fabio 283n., 289n.
 Fabris, Adriano 296n.
 Falcetto, Bruno 63n.
 Falco, Giorgio 48, 49 e n., 50
 Fantozzi Micali, Osanna 282n.
 Fantuzzi, Virgilio 293n.
 Farinelli, Franco 37 e n., 47, 48n., 56 e
 n., 58, 59n., 61 e n.
 Fasano, Pino 287n.
 Faulkner, William 235
 Fefé, Simona 229n.
 Ferrante, Elena 61n.
 Ferrero, Ernesto 32n., 33n.
 Ferri, Ida 55, 56, 57
 Ferrieri, Enzo 257 e n.
 Ferroni, Giulio 74n.
 Ferrucci, Roberto 49, 50n.
 Fest, Joachim 223, 224n.
 Fiorentino, Francesco 39n., 40n.
 Flabbi, Lorenzo 208n.
 Flusty, Steven 209n.
 Fornasiero, Andrea 294n.
 Forster, Edward Morgan 224
 Foscolo, Ugo 64n.

- Foucault, Michel 47, 59
 Fraenkel, Béatrice 69n.
 Fraisse, Rémi 206
 Franchetti Pardo, Vittorio 282n.
 Francucci, Federico 239n., 245n.
 Frandini, Paola 103n.
 Franzen, Jonathan 26
 Frasca, Gabriele 59n.
 Fratus, Tiziano 101n., 110n.
 Frisch, Karl von 126
 Fromm, Harold 27n., 222n.
 Frye, Northrop 19n.
 Fucini, Renato 154n.
 Fusillo, Massimo 26n.
- Gadda, Carlo Emilio 179, 194
 Galimi, Valeria 276n.
 Galli, Mario 235n.
 Gallini, Clara 17n.
 Gallo, Carmen 42, 43, 44n., 47, 48n.
 Gallone, Maria 223n.
 Garbo, Greta 267
 Gareffi, Andrea 122n.
 Gargano, Olimpia 47
 Garroni, Emilio 270n.
 Garuglieri, Mario 277n.
 Gary, Romain 25
 Gasparini, Alberto 167n.
 Gebbia, Alessandro 47
 Gelli, Sara 274n.
 Genette, Gérard 64
 Germano, Elio 52
 Gheerbrant, Alain 298n.
 Ghiazza, Silvana 277n.
 Ghirri, Luigi 275n.
 Giancotti, Matteo 29n., 117n.
 Gianni, Lapo 288n.
 Gibson, William 224, 226
 Giglioli, Daniele 166 e n.
 Ginzburg, Natalia 277n.
 Giono, Jean 74 e n., 75, 77
 Giorgione 30
 Giovanni, apostolo ed evangelista 17, 221
 Giovannini, Mariachiara 62n.
- Giusti, Giuseppe 127
 Givone, Sergio 22n.
 Gleason, Jackie 240n.
 Glotfelty, Cheryl 26, 27 e n., 28n., 74, 222n.
 Gnisci, Armando 45n.
 Goldsmith, Kenneth 67
 Gore, Albert A. 201n.
 Gotta, Salvatore 138
 Gozzano, Guido 267
 Grafton, Anthony 59 e n.
 Gramigna, Giuliano 153n., 154n.
 Gray, John 163, 171, 172 e n., 174 e n.
 Groff, Claudio 172n.
 Guattari, Félix 74 e n.
 Guerra, Michele 52n.
 Guglielmi, Marina 28n., 38, 42n.
 Guglielminetti, Marziano 269n.
 Gurrieri, Elena 271n.
 Gutenberg, Johannes 64
- Haeckel, Ernst 74
 Hardy, Thomas 144
 Harrison, Robert Pogue 75 e n.
 Heaney, Seamus 12, 207 e n., 208, 209, 211, 212n., 213, 214, 215, 216, 217 e n., 218
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 56, 57
 Heidegger, Martin 13, 129 e n., 294 e n., 295n., 296 e n., 300n., 301n., 302n., 303n., 304 e n., 307 e n., 308n.
 Heine, Heinrich 101, 114
 Hemingway, Ernest 235
 Herrmann, Friedrich-Wilhelm von 303n.
 Hitler, Adolf 147
 Hobbes, Thomas 174
 Hodges, Russ 240n.
 Hölderlin, Friedrich 135 e n.
 Houellebecq, Michel 179, 203n.
 Hulot, Nicolas 201n., 202n.
 Huxley, Aldous 222 e n., 224
- Iacoli, Giulio 39n., 43n., 239n.

- Iacuzzi, Paolo Fabrizio 279n., 283n., 287n., 288n.
 Ichino, Anna Maria 277n.
 Iovino, Serenella 28n., 74 e n., 75n., 76, 117n., 119 e n., 120n., 222n.
 Italia, Paola 67n.
- Jakob, Michael 42 e n., 43n., 208n., 209n., 219n.
 James, Henry 280n.
 Jha, Alok 19n.
 Joyce, James 203n.
 Jung, Carl Gustav 298n.
- Kagan, Jerome 20n.
 Keller, Gottfried 140
 Kermode, Frank 18 e n.
 Kerouac, Jack 231
 Kierkegaard, Søren 294n.
 Knebusch, Julien 271n.
 Kracauer, Siegfried 172n.
 Kubin, Alfred 44
- Lacan, Jacques 69, 70, 80n.
 Landolfi, Tommaso 63n.
 Langella, Giuseppe 274n.
 Lanzo, Gemma 294n.
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 282n.
 Lemoine-Luccioni, Eugénie 55n.
 Lenzini, Luca 273n.
 Leo, Marietta 104n.
 Leonardo da Vinci 55, 286n., 287n.
 Leone, Sergio 235n.
 Leopardi, Giacomo 23, 26, 31, 122n., 123, 174, 175, 210, 218, 271n.
 Leopold, Aldo 12, 74, 75, 120 e n., 197-206
 Leskov, Nikolaj Semënovič 139, 140
 Lessing, Gotthold Ephraim 210
 Levi, Primo 12, 28, 32 e n., 33, 34, 35
 Levi, Carlo 269 e n., 272n., 273n., 274n., 277 e n., 278n., 280n., 281 e n., 282, 286n., 288 e n., 289n.
 Lévy, Clément 41n.
- Lewis, Sinclair 203
 Linari, Franca 104n., 110n.
 Lino, Mirko 19n., 47
 Lisi, Nicola 278
 Lo Russo, Rosaria 173n.
 Lomborg, Bjørn 18n.
 London, Jack 26, 231
 Longhi, Roberto 279
 Lorenzini, Niva 117n.
 Loria, Arturo 271n., 275n.
 Lotman, Jurij M. 38n.
 Lovelock, James 28n.
 Luchetti, Daniele 51, 52 e n.
 Lucrezio Caro, Tito 113
 Luzi, Mario 76n., 116n., 273n., 277n., 279, 280n., 289n., 290n.
 Luzzatto, Sergio 40
- Macci, Loris 283n., 289n.
 Macé, Marielle 68n.
 Maglietti, Mario 197
 Magnago Lampugnani, Vittorio 275n.
 Magris, Claudio 40
 Mainardi, Angelo 155n.
 Malatesti, Laura 284n.
 Maletti, Gabriella 73n., 74n., 76n.
 Malick, Larry 293n.
 Malick, Terrence 13, 293-310
 Mallarmé, Stéphane 59
 Mandruzzato, Enzo 135n.
 Manferlotti, Stefano 222 e n., 223n.
 Manganelli, Giorgio 12, 64, 65, 66 e n., 67n., 68
 Manigrasso, Leonardo 273n.
 Mantovani, Vincenzo 224n.
 Marabini, Claudio 270n., 273n., 290n.
 Marchi, Marco 117n.
 Marci, Giuseppe 104n., 114n.
 Marinetti, Filippo Tommaso 255, 259
 Marini, Alfredo 296n.
 Marino, Danilo 42, 43, 44n.
 Martignoni, Clelia 116n.
 Marty, Eric 59n.
 Mascheroni, Luigi 138n.
 Masecchia, Anna 19n.

- Masnata, Pino 259
 Matheson, Richard 26, 229, 230
 Matulli, Giuseppe 117n.
 Matullo, Marianna 74n.
 Mazza Galanti, Carlo 179n.
 Mazzacurati, Giancarlo 64n.
 Mazzoleni, Donatella 274n.
 McCarthy, Cormac 12, 25, 26, 221,
 226 e n., 230, 231 e n., 232, 235
 McLuhan, Marshall 59 e n.
 Metz, Christian 305n., 306
 Miazzi, Maria Milena 149n.
 Micali, Simona 19n.
 Michelet, Jules 137, 157
 Michelucci, Giovanni 270n., 274n.,
 277 e n., 278, 279, 280 e n., 281n.,
 282 e n., 283n., 284n., 288n., 290n.
 Miglio, Camilla 45n.
 Milanini, Claudio 63n.
 Milner, Andrew 223n.
 Miner, Earl 45n.
 Mitchell, W. J.T. 38n.
 Montale, Eugenio 117n., 132 e n., 210,
 276n., 277, 278, 286n.
 Moravia, Alberto 142 e n., 290 e n.
 Morbelli, Riccardo 255-268
 Morelli Pierluigi 49
 Moroni, Mario 51n.
 Morselli, Guido 26
 Morton, Timothy 167n., 175, 176n.
 Mostardini, Milly 274n.
 Mottet, Jean 271n.
 Moylan, Tom 223n.
 Mozzi, Giulio 49
 Mura, Nino 121n., 128n., 132
 Musil, Robert 203n.
 Mussgnug, Florian 19n., 41n.
- Nencioni, Francesca 110n.
 Neufeld, Max 265
 Niblo, Fred 266
 Nietzsche, Friedrich 302n.
 Nievo, Ippolito 154n.
 Nigro, Salvatore Silvano 67n., 269n.
 Nizza, Angelo 255-268
- Norberg-Schulz, Christian 270n.
 Nussbaum, Martha C. 20n.
 Nuvoli, Giuliana 121n.
- Oliva, Gianni 40n.
 Olmi, Lorenzo 101n.
 Oppermann, Serpil 222n.
 Ortoleva, Peppino 257n.
 Orwell, George (Eric Arthur Blair) 222
 e n., 223n., 224
 Ottieri, Ottiero 157
 Ovidio Nasone, Publio 43
- Pafko, Andrew 240n.
 Pagano, Tullio 41, 51 e n.
 Pagliara, Maria 269n.
 Pagnini, Maria 76n.
 Paik, Peter Y. 225n.
 Pala, Mauro 28n., 42n.
 Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani)
 274n., 275n., 284 e n., 286n.
 Panicali, Anna 280n.
 Paoli, Rodolfo 275n.
 Paolini, Marco 41n.
 Paolo di Tarso (san Paolo) 18
 Papi, Roberto 284, 288n.
 Papini, Maria Carla 283n.
 Papini, Roberto 290n.
 Papotti, Davide 40, 44 e n., 48, 49 e
 n., 50
 Pardi, Leo 126
 Pardini, Vincenzo 12, 137-161
 Parronchi, Alessandro 272n., 275n.,
 283 e n., 284n., 285n., 286n., 288
 e n., 289n., 290n.
 Pascal, Blaise 293
 Pascale, Antonio 51
 Pascoli, Giovanni 143 e n., 209
 Pasolini, Pier Paolo 41n., 116n., 130,
 164, 178, 211, 214, 222n., 305n.
 Pavan, Mario 126
 Pavese, Cesare 40, 144n., 259
 Pea, Enrico 141, 144n.
 Pecoraro, Francesco 12, 165n., 177-
 194

- Pedullà, Gabriele 40 e n., 178n., 180n.
 Pegoraro, Paolo 140n.
 Pegoretti, Anna 40n.
 Pellegrini, Ernestina 73n.
 Pellini, Pierluigi 19n.
 Penn, Sean 295
 Penna, Sandro 215
 Pennati, Camillo 226n.
 Pensante, Marco 241n.
 Perec, Georges 203n., 239n.
 Petrarca, Francesco 31, 135, 216
 Petroni, Guglielmo 141, 161
 Picca, Aurelio 150n.
 Piccioli, Gian Luigi 161
 Pich, Federica 40n.
 Pieri, Piero 274n.
 Pignotti, Lamberto 74n.
 Pilone Colombo, Gianni 236n.
 Piovene, Guido 40
 Pirandello, Luigi 64 e n., 255
 Piranio, Maria Rosa 45 e n., 47
 Pisano, Laura 104n.
 Piumatti, Giorgio 297n.
 Pivano, Fernanda 75n.
 Pizzamiglio, Gilberto 116n.
 Pocaterra, Federica 275n.
 Pucci, Luca 37n., 40, 41 e n., 43, 48,
 50, 51, 53
 Poe, Edgar Allan 228
 Poggi, Giuseppe 286n.
 Polacco, Marina 19n.
 Portelli, Alessandro 239n., 249
 Pozzi, Emilio 257n.
 Pozzi, Giovanni 69n.
 Pratolini, Vasco 290, 291n.
 Praz, Mario 284 e n., 286n.
 Proust, Marcel 112 e n., 214
 Puccini, Giacomo 143
 Pugno, Laura 166n.

 Quanmen, David 23n.
 Quiroga, Horacio 153

 Rabano, Mauro 68, 69 e n.
 Rabelais, François 64
 Raboni, Giovanni 139 e n.
 Ragghianti, Carlo Ludovico 277,
 281n., 287n., 290n.
 Ragucci, Sabrina 50n.
 Ramat, Raffaello 284
 Ravasi, Gianfranco 298n.
 Re, Anna 7, 75n., 76, 163n.
 Re, Gigliola 55n.
 Recalcati, Massimo 56n.
 Restif de la Bretonne, Nicolas E. 23
 Ricci, Angelo 146n.
 Ricci, Leonardo 279
 Richter, Peter E. 223n.
 Ricorda, Ricciarda 115n.
 Rigobello, Armando 302n.
 Rigoni Stern, Mario 161
 Rimbaud, Arthur 206n.
 Risaliti, Renato 284n.
 Rocca, Enrico 256n., 258 e n.
 Rocca, Lilia 256n.
 Roger, Alain 207 e n., 208 e n., 210 e n.
 Romagnoli, Ettore 255
 Rorato, Laura 51 e n.
 Rosemberg, Daniel 59 e n.
 Rossellini, Roberto 52, 278
 Rossetto, Tania 49 e n.
 Rossi Doria, Manlio 277n.
 Rota, Melissa 271n.
 Rousseau (il Doganiere) 156
 Rousseau, Jean-Jacques 174, 175
 Rueckert, William 74
 Rufin, Jean-Christophe 25
 Ruffolo, Giorgio 74n.
 Ruggiero, Peppe 51
 Ryan, Matthew 223n.
 Ryle, Gilbert 294n.

 Saba, Umberto 277n., 278
 Sacchettini, Rodolfo 256n.
 Sackville-West, Vita 104n.
 Said, Edward W. 44, 45, 53
 Salabè, Caterina 27n., 74n., 76, 274n.
 Salecl, Renata 171n.
 Salgari, Emilio 138
 Salvestrone, Simonetta 38n.

- Sangiovanni, Andrea 266n.
 Sanguineti, Edoardo 65
 Sanguinetti, Bruno 277
 Santini, Federica 116n.
 Saramago, José 221, 226 e n., 227n.,
 230 e n.
 Sarchi, Alessandra 12, 163-176
 Saussure, Ferdinand de 305, 306
 Savage, Robert 223n.
 Savi, Vittorio 275n.
 Savioli, Leonardo 279
 Scaffai, Niccolò 19n., 26n., 28n.
 Scaramucci, Barbara 257n.
 Scarpa, Raffaella 273n.
 Scarpa, Tiziano 49
 Scarpino, Cinzia 251n.
 Schaeffer, Jean-Marie 20n.
 Schmitt, Carl 60 e n.
 Schopenhauer, Arthur 175
 Schopp, Claude 268n.
 Schwartz, Charles W. 200
 Scianatico, Giovanna 39, 40n., 42
 Sciascia, Leonardo 40, 102 e n.
 Scotellaro, Rocco 282n.
 Scudder, Giuliana 269n.
 Searle, John 78
 Seed, David 225n.
 Segal, Howard P. 223n.
 Segovia, Andrés Torres 293nn.
 Senofonte 234
 Serres, Michel 61n.
 Shakespeare, William 28
 Sharp, Patrick B. 225n.
 Shelley, Mary 26
 Shiel, Matthew P. 26, 236
 Shields, David 67
 Shohachiro, Takahashi 64, 66
 Sibley-Esposito, Claire 75n.
 Siciliano, Enzo 141, 157, 160n.
 Simmel, Georg 187 e n.
 Sinatra, Frank 240n.
 Sinisgalli, Leonardo 270n.
 Sinopoli, Franca 45n.
 Siti, Walter 50, 179
Šklovskij, Viktor B. 21n.
 Sloterdijk, Peter 19 e n.
 Slovic, Scott 28n., 76
 Smith, Wilbur 25
 Snow, Charles Percy 20n.
 Solivetti, Carla 40n.
 Solmi, Sergio 210, 215 e n., 217 e n.
 Sonzogni, Marco 213n.
 Sorrentino, Flavio 39n.
 Specchio, Mario 280n.
 Spengler, Oswald 210
 Spignoli, Teresa 283n.
 Spila, Cristiano 74n.
 Spinoza, Baruch, 114
 Spivak, Gayatri Chakravorty 45n.
 Spunta, Marina 37 e n., 41, 51
 Stéfan, Jude 12, 210, 211, 215 e n.,
 216, 217 e n., 218
 Steffan, Paolo 115n., 117n., 121n.
 Stegagno Picchio, Luciana 230n.
 Sterling, Bruce 225 e n.
 Sternberg, Josef von 239n.
 Sterne, Laurence 50, 64 e n., 104
 Stevenson, Robert Louis 137
 Stewart, George R. 26
 Storaci, Egidio 255
 Strano, Angela Marina 141n.
 Suberchicot, Alain 75n.
 Succetti, Adele 56n.
 Tafuri, Manfredo 282n.
 Tagliagambe, Silvano 270n.
 Tairov, Aleksandr Jakovlevič 255
 Tally, Robert T. jr. 39n., 41, 42n.
 Tanca, Marcello 50n.
 Tani, Ilaria 48n.
 Tattoni, Igina 74n.
 Teillard, Ania 66
 Teller, Edward 201n.
 Terra, Dino (Armando Simonetti)
 269n.
 Testa, Carlo 51, 52 e n.
 Testa, Martina 226n.
 Thomson, Bobby 240n.
 Thoreau, Henri D. 25, 74, 75, 77, 197,
 200, 201

- Tiziano 30
 Tobino, Mario 141, 144, 157
 Todorov, Tzvetan 20n., 22n.
 Tolson, Clyde 240n.
 Tolstoj, Lev 21n.
 Tomasi, Franco 40, 44 e n., 48, 49 e n., 50
 Torossi, Stefano 235n.
 Torres García, Joaquín 45, 46
 Tosi, Maria Teresa 283n.
 Tozzi, Federico 141, 144n.
 Trama, Paolo 63n.
 Trevi, Emanuele 66n.
 Trevisan, Vitaliano 49 e n.
 Turchetta, Gianni 274n.
 Turi, Nicola 103 e n., 105n., 106n., 108n., 109n., 274n.
 Turri, Eugenio 48 e n.

 Uexküll, Jakob von 21 e n.
 Ungaretti, Giuseppe 274n.
 Urbanski, Heather 225n.

 Vaglioni, Piero 207n.
 Valentini, Paola 297n.
 Valéry, Paul 59
 Vanelli, Paolo 144n.
 Varese, Claudio 114n.
 Varotto, Mauro 43 e n., 49 e n.
 Varvaro, Simonetta 69n.
 Vattimo, Gianni 295n., 296n.
 Venturi, Gianni 122n.
 Verga, Giovanni 154n.
 Verne, Jules 261, 267
 Vertov, Dziga (David Abelevič Kaufman) 305n.
 Vesalio Andrea (Andreas van Wesel, detto) 55
 Vezzoli, Delfina 240n.
 Viani, Lorenzo 141
 Vicari, Daniele 51, 52
 Vieira, Fatima 225n.

 Villalta, Gian Mario 115n.
 Virgilio Marone, Publio 209
 Visconti, Luchino 52
 Visintainer, Maria 224n.
 Vittorini, Elio 269n., 281n.
 Vivarelli, Pia 277n.
 Volpi, Franco 60n.
 Volponi, Paolo 178
 Voltaire (François-Marie Arouet) 167
 Vonnegut, Kurt 26

 Warhol, Andy 232
 Weisman, Alan 26n.
 Wells, Herbert George 224, 229
 West, Rebecca 163 e n.
 Westphal, Bertrand 38 e n., 41 e n., 42 e n., 44 e n., 50, 53, 56n., 208 e n., 209 e n., 215 e n., 217 e n.
 Wilcock, Juan Rodolfo 236n.
 Williams, Paul 225n.
 Wittgenstein, Ludwig 294n.
 Wordsworth, William 213 e n.

 Yeats, William Butler 213 e n.
 Yi-Fu Tuan 208n.

 Zagaglia, Beppe 271n.
 Zambon, Francesco 116n.
 Zamjatin, Evgenij 224
 Zampa, Giorgio 276n.
 Zanolotti, Gabriella 62n.
 Zanolotti, Paolo 22 e n., 26
 Zanzotto, Andrea 12, 28, 29 e n., 30, 31, 32, 40, 115-136, 164, 211, 222n.
 Zevi, Bruno 281n.
 Zinato, Emanuele 40n., 50n., 166n.
 Žižek, Slavoj 169n., 170n.
 Zola, Émile 287n.
 Zoppi, Mariella 281n., 290n.
 Zumthor, Paul 69n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972 con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, voll. 2, 2016.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macri-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978*, a cura di Dario Collini (in corso di stampa).
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole», un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli (in corso di stampa).
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura* (in corso di stampa).
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini (in preparazione).
18. *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in preparazione).
19. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
20. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in preparazione).
21. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.

3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.



“CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI GIUSEPPE DESSÌ”

Via Roma, 65 - Villacidro

Istituito nel 2013, sotto l’egida della Fondazione Dessì, il “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”, con l’obiettivo di valorizzare l’opera letteraria e il messaggio culturale e umano dello scrittore nel quadro della cultura e della letteratura moderna, ha contribuito finanziariamente alla pubblicazione dei seguenti volumi:

- *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
- Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell’opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull’autore*, 2014.
- *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
- Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972, con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
- *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
- *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
- Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini (in corso di stampa).
- *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in corso di stampa).
- *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).

