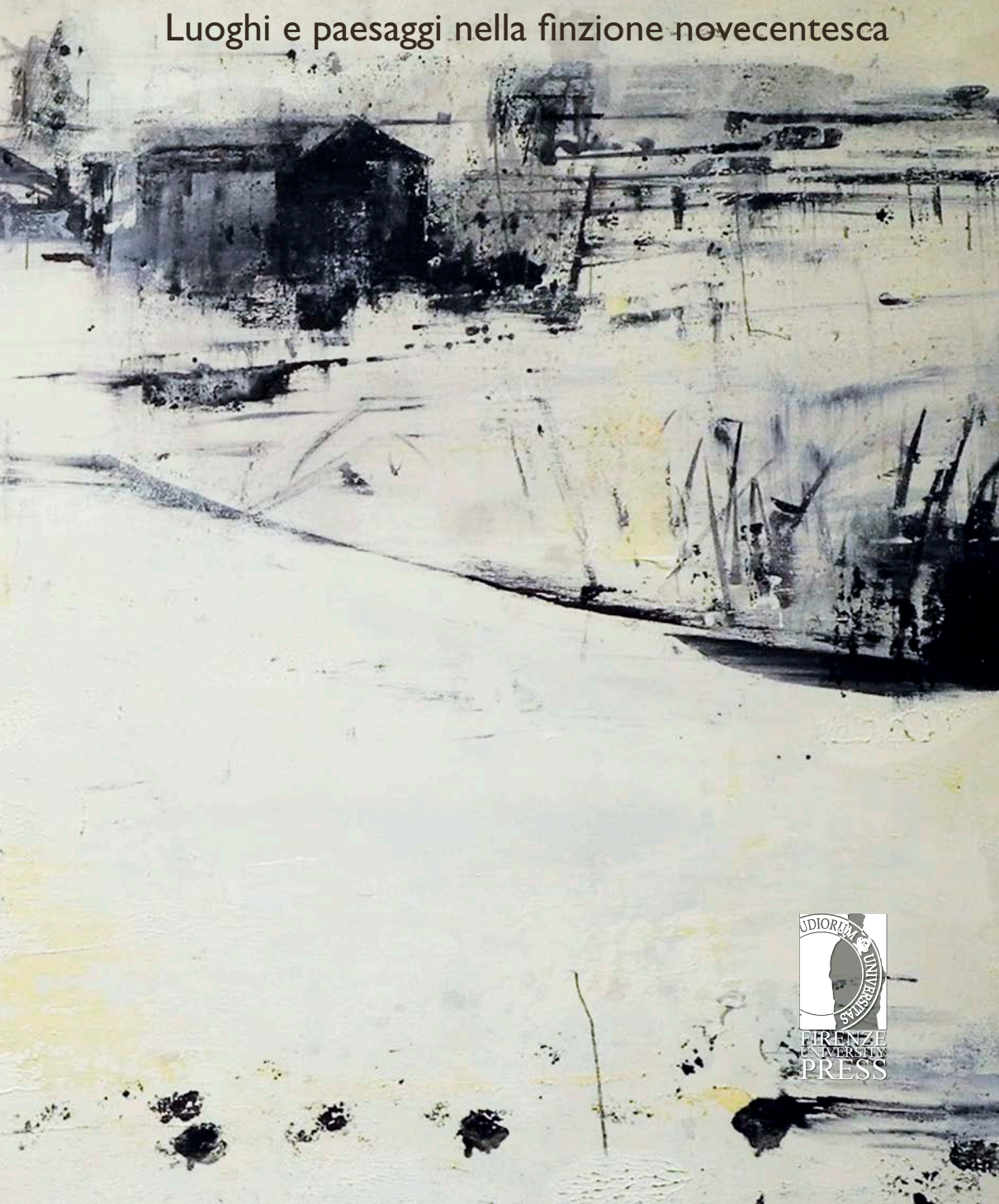


a cura di
Nicola Turi

Ecosistemi letterari

Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca



UDIORM UN
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

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 SARAMAGO 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>Franziska 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

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 preoccuparono 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.

Ecosistemi letterari

Cosa ci dice il crescente interesse della critica letteraria per la rappresentazione della natura e per le sue implicazioni etiche? In quali pieghe del discorso narrativo, poetico o cinematografico si collocano le manifestazioni di una sensibilità continuamente rinnovata per le contraddizioni del progresso, per la precaria convivenza tra agenti umani, animali e vegetali? E che tipo di relazioni può instaurare con l'ecocritica la semantica dei luoghi e dei paesaggi che si spiega in un mondo di finzione? Sedici saggi sospesi tra analisi del 'testo' e teoria della critica, sollecitati e raccolti da Nicola Turi, tentano di rispondere a questi e altri interrogativi che investono la funzione e gli orientamenti della critica contemporanea, la sua capacità di restituire le forme del linguaggio artistico, e insieme la sua ricorrente tentazione di confrontarsi, come direbbe la Bradamante di Calvino, con «la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro».

Nicola Turi

è ricercatore di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università di Cagliari. È autore di varie monografie (*L'identità negata. Il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, 2003; *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, 2007; *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, 2011; *Giuseppe Dessì: Storia e genesi dell'opera*, 2014) e di numerosi altri saggi su autori italiani e stranieri del Novecento.

