Testimoni del cambiamento:
Scrittori in viaggio e coscienza ecologica nel Novecento

a cura di Patrizia Guida, Oriana Bellissimo e Giovanna Scianatico

Edizioni Digitali del CISVA

Edizioni Digitali del CISVA

Testimoni del cambiamento: Scrittori in viaggio e coscienza ecologica nel Novecento

a cura di Patrizia Guida, Oriana Bellissimo e Giovanna Scianatico

Edizioni Digitali del CISVA

ISBN: 978-88-6622-256-9

Tutti i diritti riservati - All rights reserved
© Copyright 2025
Edizioni digitali del CISVA
www.viaggio-adriatico.com
info@viaggio-adriatico.com

Indice

Rita Nicolì
Premessa 1

Pasquale Sabbatino
Testimoni di paesaggi in crisi e coscienza ecologica: Calvino, La Capria, Saviano 13

Patrizia Guida
La memoria liquida: l'acqua testimone di cambiamento nei reportage *di viaggio della Puglia del dopoguerra* 30

Francesco Saverio Minervini
Emigrazione e ambiente negli scritti teatrali e politici di Piero Delfino Pesce 46

Leila Karami
L'acqua nel resoconto del ḥajj *di Mehrmāh Khānum tra necessità, sfide e simbolismi* 53

Roberta Borrelli
L'ecologia di Primo Levi tra postumano e apocalittico in Vizio di forma 70

Pasquale Guaragnella
Giuseppe Ungaretti reporter di un viaggio in Puglia 77

Sanja Roić
L'Adriatico selvaggio di Senko Karuza 92

Novella Primo
Annotazioni sulle geografie letterarie di Quasimodo poeta-viaggiatore 99

Silvia Tedeschi
Eugenio Montale giornalista "fuori di casa": prospettive ecologiche sul paesaggio francese 106

Maria Tomaciello
Coscienza ecologica e impegno intellettuale nel Novecento: l'ode Al Serchio *di Giovanni Pascoli* 116

Arianna Romano
L'esperienza dello spazio come pratica di antiantropocentristmo nelle opere di Antonella Anedda 131

Monica De Rosa
Giorgio Manganelli e la filosofia dei luoghi. Spunti per una coscienza ecologica ante litteram nella Favola pitagorica 141

Ellen Patat
I suoni di Istanbul tra fine Ottocento e Novecento. La letteratura di viaggio per un'ecologia del paesaggio sonoro. 157

Oriana Bellissimo
La lanterna di Diogene *di Alfredo Panzini: il viaggio in bicicletta come esperienza conoscitiva della 'modernizzazione' italiana agli inizi del Novecento* 173

Clementina Greco
Autobiografie alpinistiche tra contraddizioni e sensibilità ecologica 185

Anastasija Gjurčinova
Natura e storia: l'Alto Adriatico negli scritti di Claudio Magris 195

Angela D'Angelo
Una narrazione ecocritica delle lagune: il viaggio-scrittura tra Andrea Zanzotto e Claudio Magris 205

Assunta Zimbardi
«Non c'è più l'isola»: deriva ambientale nella narrativa di Brignetti 217

Gianpaolo Altamura
Togliere la carta da parati al mondo: le Avventure in Africa *di Gianni Celati* 223

Laura Fonte
Ambiente e coscienza identitaria in Verso la foce *di Gianni Celati* 239

Nicolò Marangoni
Abitare lo «spazio nomade»: il viaggio lungo il Po di Gianni Celati 245

Francesco Toscani
Trasformazione del paesaggio e rappresentazione autoriale in Viaggio in Italia, Fratelli d'Italia *e* Verso la foce*: per un'analisi comparatistica* 262

Pietro Sisto
Fra Bari e Taranto. Le trasformazioni del paesaggio pugliese e gli scrittori del Novecento e del nuovo millennio 278

Giovanna Scianatico
Letteratura e Rivoluzione industriale 292

Olivera Popović, Slavko Burzanović
L'immagine della città di Antivari nelle opere di Antonio Baldacci 310

Aterda Lika, Klaudia Darragjati
Ecosistemi narrati: il lago di Scutari nella memoria dei viaggiatori novecenteschi 322

Zosi Zografidou, Ilias Spyridonìdis
Rappresentazione dell'ambiente naturale, urbano e umano di Thessaloniki nel libro di letteratura di viaggio Salonicco *di Alarico Buonaiuti* 333

Alma Hafizi
L'Europa di Lodge: un viaggio tra paesaggi incontaminati, specie rare e tradizioni perdute 345

Mattia Cravero
«As in dreamblabbering». Il «garradarable narm» di Jack Kerouac e lo sperimentalismo joyciano di Big Sur 357

Alva Dani
Il risveglio della consapevolezza per l'ecosistema e la città tramite la rivista «Drini» (1940-1944) 372

Eliana Laçej
Ermanno Armao: l'albanologia delle mappe 379

Elona Ndoci
Caratteristiche e identità degli Albanesi nell'ottica dei viaggiatori stranieri 389

Antonio Iurilli
Ponti di parole sul Mediterraneo: la scrittura di confine di Raffaele Nigro 396

Gianni Antonio Palumbo
Petrolio*: appunti per un'Argonautica* 410

Eleonora Rimolo
La metamorfosi del paesaggio in Notturno indiano *di Antonio Tabucchi* 426

Enza Lamberti
Viaggio e natura nei racconti di Svevo: dai paesaggi reali alle esplorazioni mentali 441

Lucilla Lijoi
Capri metafisica. Itinerario saviniano nell'isola che non c'è (più) 453

Simone Pettine
Agli estremi del Novecento. La coscienza ecologica e le sue inquietudini tra Cesare Pavese e Francesco Biamonti 471

Lindita Kazazi, Ingrit Tirana
L'educazione ambientale nella letteratura per l'infanzia albanese 484

Stefano Pifferi
Verso l'ignoto, attraverso l'altrove. Viaggio, distopia, ambiente 495

Arianna Mazzola
Un genere viaggiatore nei temi e nelle forme: il caso della climate-fiction 507

Sara Lorenzetti
Percorsi fluviali in Un viaggio in Italia *di Guido Ceronetti* 519

Giulio de Jorio Frisari
Prometeo atterrito: riflessioni su Gadda e la tecnologia 528

Elisa Caporiccio
«Metafisica dell'oscuro sbaraglio».
Su Albergo Italia *di Guido Ceronetti* 545

Rita Nicolì

Premessa

Scelto con felice intuito, il titolo del presente volume, *Testimoni del cambiamento: scrittori in viaggio e coscienza ecologica nel Novecento*, è semanticamente denso e si presta a un'analisi stratificata. Esso raccoglie un progetto nel quale odeporica, storia e coscienza ambientale confluiscono in un dialogo fecondo ma anche problematico. Il termine "testimoni" non è neutro: sottrae gli scrittori alla posizione di semplici osservatori distaccati per investirli della funzione di garanti della memoria e della verità. La testimonianza, infatti, trascende la mera registrazione fattuale per configurarsi come responsabilità etica del racconto per gli altri e lasciare, attraverso il *medium* della parola letteraria, una traccia attiva e consapevole della propria osservazione.

Il cambiamento, a sua volta, si presenta come realtà storica e culturale non sempre contrassegnata da valenze positive.

Viene poi evocata, con il consueto richiamo al viaggio, segno identitario del CISVA, la dimensione dinamica di un'esperienza che trova compimento nel movimento, nell'attraversamento di spazi e culture, nel farsi partecipe della vita altrui.

Accanto al viaggio, la "coscienza ecologica" introduce un piano diverso e necessario. Non si tratta soltanto di descrivere o di recuperare la natura come sfondo estetico bensì di prendere atto, in forma critica, della vulnerabilità degli ecosistemi e del progressivo logorarsi dell'equilibrio fra uomo e ambiente. È una posizione maturata gradualmente, dalla nostalgia per i paesaggi alla presa di posizione politica e culturale contro le aggressioni e le minacce ad essi rivolte. L'orizzonte in cui si colloca l'insieme dei saggi che costituiscono il volume è quello ampio di una riflessione scientifica internazionale che, negli ultimi decenni, ha intensificato l'attenzione verso le intersezioni tra cultura letteraria e questioni ambientali. Il dibattito, avviato in modo significativo negli Stati Uniti, si è poi diffuso in Europa e in Italia, adottando metodi e prospettive sempre più articolati e orientandosi verso una dimensione comparatistica e interdisciplinare. Se la tradizione americana, nei suoi primi sviluppi, aveva posto l'accento sull'urgenza di considerare la letteratura parte integrante della riflessione culturale sulle crisi ecologiche, l'Europa ha raccolto e rilanciato tale impulso, aprendo nuovi percorsi ermeneutici e delineando traiettorie interpretative capaci di illuminare le relazioni profonde tra scrittura

ed ecologia.

La collocazione cronologica nel Novecento assume, infine, un valore decisivo, poiché fornisce un preciso ancoraggio storico e al tempo stesso un orizzonte interpretativo. Il secolo scorso può infatti essere letto tanto come terreno di sperimentazione quanto come varco verso la contemporaneità. È in quell'epoca che si formano, si verificano e si consolidano nuove sensibilità nei confronti dell'ambiente: dalla nascita delle prime riflessioni sistematiche sull'impatto dell'industrializzazione al diffondersi di movimenti che porteranno a una rinnovata consapevolezza globale. L'urbanizzazione accelerata, le nuove tecnologie di sfruttamento delle risorse e l'espansione dei consumi di massa offrono infatti un terreno fertile per la maturazione di interrogativi radicali sul rapporto con la natura. Il Novecento è però, come detto, anche un varco decisivo che apre al nostro presente, è il secolo in cui si preparano le questioni che oggi, nell'epoca che - dalla definizione efficace di Crutzen - chiamiamo Antropocene, assumono un'urgenza planetaria, generando analisi critiche e narrazioni letterarie capaci di coglierne la portata epocale. In questo quadro, la letteratura in generale e l'odeporica in particolare non si limitano a registrare i sintomi del cambiamento, ma contribuiscono a costruire un immaginario in grado di interrogare il presente, offrendo strumenti di comprensione e resistenza e anticipando riflessioni che, ancora oggi, nel primo quarto del nuovo millennio, sono solo all'inizio di una sistematizzazione teorica.

La relazione tra letteratura ed ecologia è, in realtà, più antica di quanto comunemente si creda e affonda le radici in un momento storico precedente anche alla nascita stessa del termine "ecologia" che, come attesta De Mauro, si colloca nell'Ottocento per riferirsi a quella «branca della biologia che studia le relazioni tra gli organismi viventi e l'ambiente», etimologicamente riconducibile al sostantivo greco οἶκος, cioè casa, dimora. L'idea di natura come "casa comune", intrecciata a quella della sua tutela - che trova espressione non solo nella letteratura, ma anche in altre forme artistiche - è il risultato di un lungo processo culturale che si è costruito attraverso stratificazioni successive, mutando secondo i diversi modi in cui l'uomo ha concepito il proprio rapporto con l'ambiente.

La letteratura non è un semplice deposito di temi, ma il luogo privilegiato in cui si rivelano le dimensioni più profonde e ambigue della realtà. Attraverso scelte espressive consapevoli e architetture narrative sapientemente costruite, essa restituisce una molteplicità di rappresentazioni, anche della natura, cui vengono attribuiti significati mutevoli - estetici, morali o propriamente ecologici - fino a considerare ogni mutamento ambientale uno spartiacque tra un prima e un dopo storico. Si pensi, solo a titolo di esempio, all'articolo noto come "L'articolo delle lucciole" di Pier Paolo

Pasolini, apparso sul «Corriere della Sera» il 1° febbraio 1975 con il titolo *Il vuoto del potere in Italia*, ed evocato nel contributo di Giovanna Scianatico, qui pubblicato. L'articolo è celebre per il metaforico riferimento alla scomparsa delle lucciole a causa dell'inquinamento ambientale. Questa scomparsa diventa per l'autore un emblematico momento di svolta culturale, simbolo della trasformazione radicale della società italiana dal dopoguerra e testimonia un'intuizione profetica rispetto alla crisi poi divenuta centrale nel discorso dei poeti e intellettuali ecologisti successivi.

Nella prospettiva odeporica, che è una specola privilegiata da cui osservare i luoghi allo snodo tra memoria e proiezione verso il futuro, il volume intende favorire un confronto ampio, valorizzando l'apporto di studiosi provenienti da differenti aree disciplinari oltre che geografiche. Al suo interno si possano individuare tre macrolinee di analisi che delineano altrettante modalità di esplorazione del rapporto tra l'uomo e l'ambiente. Queste direttrici, riconducibili rispettivamente al dialogo tra l'uomo e l'acqua in tutte le sue accezioni, al confronto con la dimensione montana e alla rappresentazione degli spazi urbani, si offrono come percorsi capaci di illuminare le molteplici forme attraverso cui la letteratura articola l'introiezione del mondo naturale e antropico. Entro queste linee guida concettuali, la critica ecologica non si limita a una semplice sovrapposizione di prescrizioni etiche, ma si concentra su come le opere recepiscono e rappresentano l'equilibrio con gli ecosistemi in modo organico e strutturale, fino, in alcuni casi, a imprimere sulle pagine una condizione di lacerante tensione.

Le tre prospettive, pur autonome, si intrecciano nel delineare una cartografia complessa della sensibilità contemporanea al cospetto di scenari in trasformazione, afferendo ad altrettanti campi d'indagine: la connessione dell'io con l'ambiente, spesso caratterizzata da un'eco regressiva e da un ripiegamento nostalgico verso il passato; le alterazione del paesaggio, con implicazioni storico-sociali; e la narrazione distopica o apocalittica come quella rappresentata dalla *climate-fiction* illustrata nel contributo di Arianna Mazzola, o ravvisabile in uno dei tre racconti di Levi analizzati da Roberta Borrelli. La narrazione distopica va poi a sua volta indagata, come suggerisce Stefano Pifferi, in un'ulteriore prospettiva teorica, per far luce sul motivo per cui la letteratura continua a relegare «nel recinto dei sottogeneri» le narrazioni dedicate al cambiamento climatico e alle sue conseguenze catastrofiche, già in atto o potenziali.

La prima linea, centrata sull'acqua, apre alla riflessione sui motivi del flusso, della metamorfosi e della rigenerazione, elementi che mettono in relazione il corpo e l'ambiente in una dialettica di scambio e dissoluzione. In omaggio al maestoso palazzo barese dell'Acquedotto che ha ospitato il

Convegno – di cui questo volume raccoglie e approfondisce i contributi nati in quella sede, ma poi sviluppatisi in testi autonomi di diversa natura e consistenza – Patrizia Guida ha dedicato un saggio all'acqua e alla sua valenza metaforica di "memoria liquida". Nel suo contributo, Guida propone una prospettiva originale per esplorare la trasformazione della Puglia nel corso del Novecento, suggerendo come l'acqua possa fungere da archivio vivente e filo conduttore delle trasformazioni territoriali, sociali e culturali. Attraverso gli sguardi dei viaggiatori del secolo scorso, l'acqua assume una dimensione quasi antropologica, diventando "testimone" della storia regionale, soprattutto per via della sua scarsità, che ha condizionato tradizioni, economia, architettura e identità collettiva. La rassegna di Guida include autori con sguardi anche tra loro molto diversi: da Tommaso Fiore a Maria Albertina Loschi, da Giovanni Mariotti a Italo Balbo, fino a Ugo Vittorini e Cesare Brandi, per dimostrare come un simbolo di arretratezza e miseria sia stato anche emblema di progresso e modernizzazione, fino a veicolare retoriche fasciste o evidenziare persistenti disuguaglianze.

Altri studiosi hanno riconosciuto nell'acqua un denominatore comune fondamentale. Pasquale Guaragnella ripercorre le suggestive pagine ungarettiane in cui il poeta, nella veste di reporter già reduce da una esperienza nella sabbiosa Campania, racconta il riscatto dell'«ossame inaridito» delle Puglie, tra difficoltà e progresso, rappresentato dal potere trasformativo e sacro dell'Acquedotto più lungo del mondo. L'infrastruttura essenziale, pochi decenni prima, aveva attirato un'inedita voce di coscienza ambientale alla quale Francesco Saverio Minervini dedica il suo studio, quella di Delfino Pesce, la cui opposizione alla privatizzazione, simbolo del "capitalismo politico" italiano, mantiene una sorprendente attualità come testimonianza di impegno civile e come anticipazione delle odierne riflessioni sull'acqua bene comune.

Tuttavia, il respiro liquido non è solo l'afflato di narrazioni locali. Esso ci conduce oltre i vicini confini, approdando in contesti come quello mediorientale, dove assume, come emerge dal resoconto del *ḥajj* di Mehrmāh Khānum, illustrato da Leila Karami, un ruolo complesso tra sfide ambientali e valenze profonde. Questo duplice registro, che coniuga dimensione locale e globale, materiale e simbolica, rende l'elemento imprescindibile per leggere i cambiamenti culturali, ambientali e antropologici che investono spazi e comunità.

È al Mediterraneo che si rivolge l'attenzione nel contributo di Antonio Iurilli, il quale interpreta il mare come elemento fondativo dell'immaginario di Raffaele Nigro. In questa prospettiva, esso diviene spazio origi-

nario di formazione intellettuale e punto di convergenza di tradizioni, memorie e suggestioni riconducibili alla civiltà umanistica meridionale.

E poi ancora, l'acqua del mare, elemento primigenio e avvolgente, costituisce il respiro vitale delle isole; non mero confine geografico, ma sostanza generatrice che definisce l'isola, separandola da altra terra. Se il mare custodisce la memoria geologica e mitica dei luoghi, le isole, immerse in questo continuo dialogo con l'onda circostante, sono anche una cartina al tornasole della condizione di salute del pianeta: microcosmi fragili in cui si manifesta, amplificata, la tensione tra equilibrio naturale e pressione antropica. Molti esempi corrono nelle pagine del presente volume a partire dall'Adriatico croato che lambisce l'isola di Lissa di cui Senko Karuza, come illustra Sanja Roic, registra l'aggressione del turismo massificato con toni acutamente critici e amaramente ironici. Assunta Zimbardi esplora l'immagine del paradiso naturale corrotto che emerge invece dalla narrativa di Raffaello Brignetti, radicata nell'esperienza insulare toscana. L'autore trasforma l'acqua del mare in simbolo della fragilità umana e dell'equilibrio perduto con la natura, tra distruzione dell'ecosistema marino e agonia del delfino come emblema dell'irreversibile degrado. Ma le isole, tra fascinazione e incanto, sono anche prodotto dello sguardo umano. Lucilla Lijoi esplora la poetica di Savinio che, alla luce di una sensibilità ecologica moderna, è in grado di smontare il mito dell'isola di Capri, rivelandone la natura di costruzione culturale più che geografica, sospesa tra autenticità e artificio, natura e rappresentazione.

La laguna, anch'essa ecosistema complesso e delicato, intreccia dinamiche marine, fluviali e terrestri. In Andrea Zanzotto e Claudio Magris la laguna diventa spazio simbolico, sensibile ed enigmatico, luogo in cui si compenetrano natura, storia e memoria. Dal saggio di Angela D'Angelo emerge una visione della laguna come rete di relazioni vitali, in cui si riflettono la dinamicità e la precarietà di una materia viva e in continua metamorfosi, ben riconoscibili nelle pagine dei due autori. La «prosa geografica» di Magris è richiamata anche da Anastasija Gjurčinova la quale, a partire dalle pagine dedicate alla Laguna di Grado, esplora il laboratorio della scrittura del triestino sul Golfo di Trieste e sulle isole del Quarnero, soglie fragili tra limite liquido e terra, dove l'azione umana altera equilibri millenari. La descrizione minuta delle maree, dei fondali, delle correnti e dei depositi di sabbia interseca riflessioni sulla memoria e sulla perdita, componendo una vera e propria "ecologia della storia".

Nei racconti e nei diari odeporici, ma anche nella poesia contemporanea, il fluire dell'acqua dei fiumi o la quiete immobile di quella dei laghi diventano immagini della vulnerabilità del vivente. Così l'ode *Al Serchio*,

commentata da Maria Tomaciello, testimonia la precoce presa d'atto ecologica di Giovanni Pascoli, che usa la poesia come strumento di denuncia contro la privatizzazione delle acque e il disboscamento della Valle del Serchio, retrodatando un impegno intellettuale per la tutela dell'ambiente già agli inizi del Novecento.

I due interventi su *Verso la foce* di Gianni Celati, scritti da Laura Fonte e Nicolò Marangoni, se pur nella diversità di taglio, evidenziano come l'esperienza lungo il fiume Po diventi strumento di riflessione sulla condizione del fiume e sull'identità che esso definisce. Celati, attraverso l'osservazione e il cammino esperienziale, propone una poetica dello spazio in cui l'interazione con la natura e la valorizzazione del quotidiano emergono come chiavi per comprendere il ruolo umano nella compromissione di quella fluida e delicata porzione di territorio. Lo stesso romanzo di Celati è ripreso, in chiave comparatistica con *Viaggio in Italia* di Piovene e *Fratelli d'Italia* di Arbasino, nel saggio di Francesco Toscani, che mette in luce come i tre autori rivelino una intensa relazione con il paesaggio naturale e umano, mostrando come le adulterazioni ambientali incidano sulla cultura, sulle abitudini e sulla psicologia collettiva. La scrittura stessa, in questo contesto, si trasforma per restituire la complessità dei luoghi, facendo della rappresentazione letteraria uno strumento di riflessione critica sul rapporto umano, spesso problematico, con il territorio.

Sempre su Celati, nel suo saggio, Gianpaolo Altamura interpreta *Avventure in Africa* del 1998 come espressione di una nuova forma di viaggio consapevole, in cui l'autore si fa testimone del mutamento percettivo della modernità. L'immagine del «togliere la carta da parati al mondo», mutuata da Luigi Ghirri, si fa fondante della poetica celatiana e assume qui valore ecologico e conoscitivo: è un atto di disvelamento che mira a restituire lo sguardo alla realtà, liberandolo da sovrastrutture estetiche e ideologiche. L'Africa, che l'autore visita al seguito dell'etnopsicologo Jean Talon in un viaggio che ha del picaresco, non rappresenta un altrove esotico, ma diviene spazio di disincanto e di riconciliazione con ciò che resta ai margini, con le forme residuali dell'imperfetto, come quando l'autore osserva che «anche la spazzatura è riutilizzata: bricolage africano infinito, tutto riutilizzato in qualche modo, dalle carcasse d'auto agli scarti domestici».

Nel saggio di Aterda Lika e Klaudia Darragjati, è lo specchio del lago ad essere indagato non solo nella sua fenomenologia e nella sua estetica: le autrici analizzano le descrizioni del lago di Scuteri fatte dai viaggiatori del Novecento, mettendo in luce la rappresentazione di uno spazio complesso di interazione tra delicati ecosistemi e comunità locali.

Anche il saggio di Mattia Cravero pertiene almeno in parte alla direttrice dell'acqua. Strutturato in tre movimenti, esso parte da un'analisi del

ruolo della natura in *Big Sur* di Jack Kerouac, concentrandosi sulla presenza sonora e simbolica del fluire incessante di mare e torrente, entrambi capaci di restituire la tensione interiore del protagonista e di incarnare il mutevole rapporto tra il linguaggio sperimentale e onirico dell'autore, il paesaggio e la sua coscienza.

Passando dalla dimensione acquatica a quella montana, la seconda linea d'indagine richiama una dimensione verticale e contemplativa, in cui l'esperienza di movimento diviene esercizio di avvicinamento a un limite, e anche ascesi e riconciliazione con la natura primigenia. In una prospettiva ecocritica, la montagna si delinea come soggetto dotato di *agency*, capace di inscrivere nel proprio corpo geologico le tracce delle alterazioni storiche, ambientali e di senso, ma mostra anche la persistenza di un ἦθος comunitario e arcaico che si radica come figura del sacro, oggi insidiata da processi di omologazione globalizzante. In alcuni saggi emerge come la montagna sia archivio vivente di temporalità eterogenee, luogo in cui i cambiamenti geofisici si intrecciano con le sedimentazioni culturali.

Le montagne sono soglie liminali, spazi in cui l'individuale si apre al cosmico: qui l'umano, decentrato, è costretto a confrontarsi con la propria finitudine di fronte alla vastità spaziale. Le Alpi, in particolare, assumono il ruolo di laboratorio paradigmatico per osservare le tensioni tra permanenza e mutamento; come evidenzia Clementina Greco, la crisi climatica, infatti, non compromette soltanto ghiacciai e vette, ma erode anche le narrazioni identitarie sedimentate nelle autobiografie di chi ha vissuto o attraversato tali luoghi. Analogamente, i monti albanesi, così come descritti dai viaggiatori stranieri analizzati da Elona Ndoci Mustafa, testimoniano come i paesaggi montuosi e impervi siano strettamente connessi all'identità culturale del resiliente popolo illirico.

La terza linea d'indagine interroga lo spazio antropico come luogo di crisi ecologica ma anche soprattutto metaforica, come specchio delle tensioni tra progresso e alienazione, tra natura residuale e costruzione artificiale. Negli spazi urbani più profondamente trasformati dalla tecnologia e dall'industrializzazione, la scrittura moderna elabora riflessioni sulle interdipendenze tra l'essere umano e l'ambiente fisico. Olivera Popović e Slavko Burzanović mettono bene in luce nel loro saggio come le descrizioni del balcanologo Baldacci commentino la nuova conformazione di Antivari, da città fortificata medievale a moderno centro portuale, restituendo non solo l'evoluzione urbanistica e infrastrutturale della città, ma anche la complessa trama di relazioni economiche, culturali e geopolitiche che ne accompagnarono la transizione. Analogamente, Zosi Zografidou e Ilias Spyridonìdis, attraverso una prospettiva geoculturale, fanno emer-

gere l'attenzione di Alarico Buonaiuti per la città di Salonicco, tra ambiente naturale e sviluppo tecnico: il porto, le infrastrutture moderne e il territorio circostante vengono descritti in rapporto precario con la vitalità della natura mediterranea.

Giulio de Jorio Frisari chiama in causa la figura mitologica di Prometeo, simbolo di progresso e conoscenza, per connetterla alla crisi ambientale e culturale generata dall'industrializzazione e dal progresso tecnologico. Gadda, su cui concentra il suo studio, rappresenterebbe un Prometeo spaventato, che assiste alla profanazione delle selve ad opere delle ciminiere, sottolineando il valore del mito e della poesia come forme di saggezza arcaica, in grado di contrastare i tratti più arroganti della modernità.

Proficuo risulta confrontare la descrizione di poli urbani distanti geograficamente ma parimenti testimoni dei cambiamenti ambientali e socio-urbani dei primi decenni del Novecento. Ad esempio, nei racconti di Svevo analizzati da Enza Lamberti, la pendolarità dello scrittore tra Trieste e Londra gli consente un punto di osservazione privilegiato sulle trasformazioni di entrambe le città. Trieste, con il suo porto e la penetrazione del mare nello spazio urbano, rappresenta per l'autore un sistema in cui natura e modernità convivono in un, se pur fragile, equilibrio; Londra, invece, appare come vero e proprio simbolo della città industriale, segnata dall'espansione tecnologica e dall'alienazione dell'uomo moderno. Questo confronto raffina la sua attenzione verso i luoghi: nei suoi spostamenti, Svevo ne coglie le metamorfosi come segni tangibili dei mutamenti interiori e collettivi della civiltà contemporanea.

Novella Primo analizza la poesia di Quasimodo che intreccia itinerari geografici e esperienze esistenziali, dai percorsi di esilio nelle prime raccolte fino ai viaggi culturali e turistici delle opere successive. Un'analisi lessicale mostra come il movimento e il ritorno siano temi centrali, mentre la Sicilia rimane fulcro puro e originario, integrato poi da paesaggi del Nord e dalla Grecia, passando da una geografia personale a una visione ampia del più corrotto mondo contemporaneo.

Monica De Rosa rilegge l'opera di Manganelli attraverso *La favola pitagorica*, mettendo in luce una peculiare "filosofia dei luoghi", in cui la scrittura si fa esplorazione dei paesaggi concepiti come organismi viventi. Nei *reportage*, tanto gli spazi naturali quanto quelli urbani si trasformano in interlocutori sensibili, instaurando con il viaggiatore un dialogo percettivo e immaginativo di intensa profondità.

Il contributo di Pietro Sisto offre una ricognizione ampia su numerosi autori, tanto viaggiatori quanto nativi, – da Bourget a Gissing, da Pasolini e Fiore a Brandi, fino a Leogrande, Lagioia e Desiati – che hanno documentato i profondi mutamenti delle due città pugliesi di Bari e Taranto, in

cui si individuano due poli privilegiati di osservazione, poiché i processi di industrializzazione e terziarizzazione hanno inciso in maniera determinante sulla fisionomia storica, culturale e paesaggistica della regione. Ma le percezioni delle metamorfosi dei luoghi non mutano spostandosi dal meridione al settentrione d'Italia: Simone Pettine indaga lo sguardo ecologico in due autori posti agli estremi cronologici del Novecento, Cesare Pavese e Francesco Biamonti. Non diversamente da quanto si registra in Puglia, nelle Langhe di Pavese e nella Liguria di Biamonti si riflettono le ferite della modernità, di un'edilizia incontrollata e nella conseguente, irreversibile compromissione. In entrambi gli autori il ritorno e lo spostamento assumono valore conoscitivo. Si tratta di percorsi di consapevolezza, in cui la perdita dell'equilibrio naturale coincide con la perdita di identità individuale e collettiva. Nel 1983 è Ceronetti a compendiare nel suo *Un viaggio in Italia* le alterazioni dell'intera penisola. Sara Lorenzetti ne discute la scrittura odeporica a tratti di denuncia, evidenziando come l'autore, attraverso uno sguardo ironico e una prosa spesso corrosiva, accusi la prevaricazione dell'uomo e invochi una rinnovata responsabilità verso il territorio. Di Ceronetti, Elisa Caporiccio esamina le prose di *Albergo Italia*, pubblicate due anni dopo *Un viaggio in Italia*, in cui l'autore torna a ritrarre un Paese segnato dalla dissoluzione del post-boom industriale. Tra le due opere, contigue nel tempo, si delinea una linea di continuità tematica e concettuale, che attesta la persistenza e l'evoluzione dei medesimi nuclei problematici nell'immaginario dello scrittore. Attraverso un linguaggio denso di analogie e personificazioni, egli contrappone la sacralità originaria della natura alla potenza distruttiva della tecnica, costruendo una narrazione che unisce denuncia ecologica, memoria e ricerca poetica. Al centro resta il rimpianto per un legame perduto con il sacro e con l'armonia del mondo.

Molti studi si collocano poi all'incrocio di queste tre direttrici d'indagine, analizzando contestualmente più aspetti: fiumi, montagne o insediamenti umani. Eliana Laçej esamina in modo dettagliato l'analisi che Ermanno Armao esegue sulle mappe di Vincenzo Coronelli, nella sua ricostruzione puntuale della geografia naturale e umana dell'Albania settentrionale, segnando corsi d'acqua, montagne e storici stanziamenti umani. La sua lettura evidenzia una prospettiva ecologica implicita sulle terre albanesi poiché mette in rilievo non solo il patrimonio culturale, ma anche l'ecosistema locale, mostrando come l'ambiente abbia influenzato la distribuzione dei centri abitati e le inclusioni antropiche nel tempo.

Pasquale Sabbatino pone in dialogo le opere di Calvino, La Capria e Saviano per delineare un tessuto coerente di motivi ecopoetici nella lette-

ratura italiana contemporanea: dalla denuncia dello sfruttamento del paesaggio in Calvino, al rimpianto per il Mediterraneo originario evocato da La Capria, sino alla rappresentazione dell'ecocidio come manifestazione del potere criminale nelle pagine di Saviano.

Nel corso del Novecento e fino all'età contemporanea, la letteratura ha progressivamente rivolto la propria attenzione anche alla fauna come vittima e indicatore dei disastri dell'ambiente. Dalla poesia di denuncia alle narrazioni post-industriali, animali e specie in via di estinzione diventano emblemi della sensibilità ferita del pianeta e dell'atteggiamento dell'uomo incline alla sopraffazione. Questa prospettiva è intercettata da Silvia Tedeschi che esamina gli articoli montaliani raccolti nel 1969 in *Fuori di casa* evidenziando una precoce denuncia dello sfruttamento turistico e ambientale del paesaggio francese e della crudeltà verso le specie animali, anticipando riflessioni ancora attuali sulla sostenibilità. Similmente Halma Hafizi passa al vaglio l'opera *Bird Hunting Through Wild Europe* dell'ornitologo inglese Reginald Badham Lodge che, attraverso il racconto dei suoi viaggi in Spagna, Balcani e Europa orientale, intreccia osservazione scientifica e pionieristiche riflessioni sulle ragioni della progressiva scomparsa della fauna selvatica.

Una serie di saggi contribuisce a delineare la piena articolazione tematica di questa raccolta, inserendosi con coerenza nel filone degli studi sui luoghi e sulle loro metamorfosi, intese come specchio delle condizioni frammentarie dell'esperienza umana. In questa prospettiva, lo spazio non è semplicemente sfondo narrativo, ma diviene luogo interiorizzato e simbolico, agente nella costruzione di significati e identità. A questo riguardo, la poesia di Antonella Anedda, esaminata da Arianna Romano, fornisce un caso rappresentativo: l'itinerario esperienziale della poetessa, segnatamente quello in Oriente, assurge a pratica conoscitiva e come dispositivo antiantropocentrico, capace di instaurare un rapporto etico e armonioso con l'ambiente circostante. L'esplorazione dei luoghi, in Anedda, si traduce così in una ricerca di modalità di esistenza in cui l'io cede parte della propria centralità a favore di uno sguardo che pone in primo piano il pianeta. Parimenti, nelle pagine del breve romanzo *Notturno indiano* di Antonio Tabucchi, Eleonora Rimolo mette in evidenza l'attenzione dell'autore verso un paesaggio che si configura come un soggetto fortemente responsabile della sua creatività: gli spazi naturali e urbani, in continua metamorfosi, interagiscono con l'umano e partecipano attivamente alla costruzione dell'esperienza del protagonista.

Nel contributo di Gianni Antonio Palumbo, la sezione *Gli Argonauti* degli *Appunti 36-40* di *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini è letta come spazio

in cui l'itinerario mitico si fonde con la rappresentazione di paesaggi cangianti. La ricerca del "Petrolio", concepita come un nuovo Vello d'Oro, si confronta con le influenze occidentali sulle terre visitate e trova nella forma frammentaria degli appunti un riflesso della complessità della visione pasoliniana. In tale prospettiva, la metamorfosi dei luoghi si fa strumento di costruzione di significati politici, culturali e simbolici, in cui l'ambiente è attore imprescindibile nella dinamica narrativa.

Anche le riviste collaborano alla definizione del prismatico quadro. Con le molteplici penne che vi collaborano, esse garantiscono una varietà di punti di vista che arricchiscono la comprensione dei temi relativi all'ambiente e testimoniano come differenti sensibilità e approcci possano coesistere e dialogare sulle stesse questioni ambientali. Nel volume viene presentato un caso di studio: la rivista albanese «Drini», analizzata da Alva Dani, dalle cui pagine emerge come, già a partire dagli anni Quaranta, le problematiche ambientali degli spazi marini, montani e urbani influenzassero pratiche sociali e immaginari collettivi.

Una considerazione ulteriore è importante fare sulle modalità del viaggio e sulla diversa fruizione che tempi e mezzi usati necessariamente determinano. Emblematico è il caso di Alfredo Panzini, illustrato da Oriana Bellissimo, per il quale l'attraversamento lento in bicicletta diventa modalità privilegiata per percepire le metamorfosi dello scenario interstiziale tra città e campagna, per cogliere dettagli minimi, evidenziando le tensioni tra antico e moderno, tra promesse e rischi. In tal modo, la lentezza del movimento si oppone alla velocità modernizzante. La mobilità lenta, ancor più quella a piedi, consente una modalità di percezione dei luoghi immersiva e multisensoriale. Camminare permette di cogliere dettagli, creando ricordi vividi legati ai suoni, ai profumi e alle sensazioni tattili del percorso. Lo mette ben in evidenza Ellen Patat che passa in rassegna le opere di autori che si muovono nella città di Istanbul attraverso un'esperienza percettiva di natura acustica. Il "camminare" di De Amicis, Borgese, Alvaro e Rumiz non è solo fisico ma cognitivo: percorrono angoli della città cogliendo suoni, rumori, voci e silenzi come indicatori del paesaggio urbano. Il loro movimento diventa uno strumento per mappare acusticamente ed ecologicamente lo spazio della più cosmopolita tra le città.

Considerando i contributi nel loro insieme, emerge in definitiva un approccio metodologico coerente, che combina osservazione, analisi critica e riflessione teorica. Pur affrontando contesti e temi diversi, tutti i saggi del volume condividono l'obiettivo di cogliere trasformazioni e tensioni presenti nei paesaggi letterari e materiali, evidenziando strumenti interpretativi utili a ulteriori indagini. Questa lettura d'insieme permette di trarre conclusioni sulle prospettive delle future linee guida della ricerca,

tra cui anche quella relativa all'educazione alla tutela dell'ambiente. Saper trasmettere ai giovani il senso di responsabilità verso gli ecosistemi e la biodiversità significa non solo formare cittadini consapevoli, ma anche coltivare un rapporto etico e duraturo con il mondo naturale. In questo quadro, la letteratura emerge come un veicolo privilegiato, capace di combinare narrazione e apprendimento, stimolando curiosità ed empatia. Questo processo deve essere avviato sin dall'infanzia, come evidenziano Lindita Kazazi e Ingrit Tirana nel loro saggio dedicato all'educazione ambientale nella letteratura per l'infanzia albanese. Le autrici mostrano come le narrazioni rivolte ai più piccoli non rappresentino semplici strumenti didattici, ma veri e propri veicoli di sensibilizzazione alla cura dei luoghi, capaci di promuovere un'attenzione etica radicata e duratura.

In chiusura di questo percorso, è opportuno offrire un'analisi dell'immagine selezionata per la copertina. Si tratta di un efficace dispositivo visivo di interpretazione, che si rivela al contempo un elemento paratestuale di forte valenza simbolica: una casa isolata ai margini di una strada che si perde verso l'orizzonte marino, sotto un cielo carico di presagi. La composizione, dominata da linee nette e da un equilibrio sospeso tra geometria umana e vastità naturale, sembra evocare la tensione fondamentale che attraversa i temi trattati: quella tra presenza umana e ambiente, tra stabilità e movimento. La casa, οἶκος qui in senso stretto, rappresenta un punto fermo, un luogo di identità e di memoria. La strada, proiettata verso l'infinito, introduce l'idea del viaggio, e diviene metafora di un percorso conoscitivo e di una ricerca interiore. L'assenza di figure umane nel dominio assoluto degli elementi antropici quali la stessa casa dal tetto rosso, la lingua d'asfalto e i pali dell'illuminazione, accentua la sensazione di sospensione e invitano a una riflessione sull'impronta umana impressa sugli scenari naturali. Analogamente, deve suggerire una riflessione la natura ridotta all'essenzialità di un cespuglio, evidente emblema iconico della poetica del limite e dello squilibrio nella relazione uomo-ambiente.

Il volume, nel proficuo intreccio delle molteplici indagini, restituisce la complessità dei temi affrontati e si offre non solo come testimonianza di un momento di confronto scientifico, ma come invito a proseguire la ricerca dal momento che non esaurisce le questioni sollevate. Esso, al contrario, apre piste per ricerche comparative su scala transnazionale, per studi sull'eco-percezione nelle letterature per approcci che integrino testualità e dati ambientali. È qui che la ricerca futura potrà consolidare gli spunti raccolti, rafforzando un ambito di studi che è oggi più che mai necessario. Le sfide ambientali del presente impongono, infatti, un rinnovato impegno culturale che si fonda sulla responsabilità condivisa.

Pasquale Sabbatino

Testimoni di paesaggi in crisi e coscienza ecologica: Calvino, La Capria, Saviano

1. Calvino

Il bisogno di ripartire dalle macerie e dalle sofferenze caratterizza il viaggio in Italia nel secondo dopoguerra. Si afferma la convinzione che la ricostruzione sarà possibile solo dopo un'attenta e puntuale ricognizione dei problemi, vecchi e nuovi, che l'Italia ha in ogni sua parte e nel suo insieme[1]. Il viaggio assume allora la forma dell'inchiesta, come dimostra «Il Politecnico» di Elio Vittorini tra il 1945 e il 1947. Nel promuovere *Una nuova cultura*[2],– «Non più una cultura che consoli nella sofferenza, ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini» – «Il Politecnico» svolge indagini puntando di volta in volta sulle aree di maggiore criticità. La bussola tematica del nostro convegno ci segnala, tra i numerosi interventi sui paesaggi, l'articolo *Liguria magra e ossuta di Italo Calvino* (Calvino 1945).

Il ventiduenne Calvino sollecita il lettore a non guardare solo i cartelloni pubblicitari di grandi alberghi e case da gioco, ma ad andare lontano dagli itinerari del turismo internazionale. E lo conduce in quell'area «dimenticata e sconosciuta» che è il mondo dei contadini poveri e sfruttati, per lunghi decenni, da tutti i governi italiani e dal capitalismo terriero e industriale:

> In tali condizioni il contadino non cessò d'essere sfruttato: sfruttato dai governi che lo gravarono di tasse sempre più onerose, per esimerne i ceti veramente privilegiati, dai governi che abbandonarono nell'incuria più desolata i suoi paesi e gli negarono strade, acqua, assistenza medica, scuole, igiene; sfruttato dal capitalismo terriero delle regioni più ricche e progredite i cui prodotti concorrevano vittoriosamente coi suoi, scarsi e faticati, anche sui mercati locali; sfruttato dal capitalismo industriale che lo assoggettava alla tirannia dei prezzi più alti delle sue possibilità per tutte le merci a lui indispensabili, dagli strumenti agli insetticidi, dai concimi ai vestiti.

[1] Cfr. Sabbatino 2015: 191-213.

[2] L'articolo di fondo, firmato da Elio Vittorini, è pubblicato in «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945.

> Così si formò il carattere del contadino ligure; la lotta continua contro le avversità lo fece calmo, tenace, paziente; lo spezzettamento delle proprietà lo fece individualista, chiuso, spesso egoista.

Eppure proprio quei contadini immiseriti e oppressi hanno sentito fortemente la guerra partigiana di liberazione dell'Italia come occasione di emancipazione e molti hanno versato per la patria il proprio tributo di sangue. La testimonianza di Calvino, che ha accumulato un capitale di esperienza nella lotta partigiana, è ideologica e passionale:

> Pure i contadini della montagna ligure hanno dimostrato nella guerra partigiana un entusiasmo, uno spirito combattivo, una solidarietà, un disinteresse che sfata ogni superficiale definizione del loro carattere. Lo testimoniano il grandissimo contributo di combattenti, di comandanti, di caduti che i contadini diedero alle Brigate Garibaldine, lo testimoniano il fraterno aiuto sia materiale che morale prestato per venti mesi ai partigiani combattenti nelle loro vallate; lo testimoniano le popolazioni trucidate, i villaggi saccheggiati e incendiati per mano tedesca e fascista. […] La guerra di liberazione fu la prima guerra profondamente sentita dai contadini liguri.

Attraversando la Liguria abbandonata e dimenticata dei contadini, Calvino segnala il loro nuovo senso di appartenenza alle classi lavoratrici del Paese, con le quali condividono problemi e anelano a soluzioni, nell'attesa fiduciosa «che la libertà conquistata combattendo porti giustizia anche per loro». L'Italia ha il compito, dunque, di liberare gli agricoltori dalla povertà e dallo sfruttamento. Per aprire ai contadini liguri «la via del benessere, del progresso, della produttività», secondo il giovane reporter, occorrono misure concrete e politiche sociali mirate.

L'obiettivo di una fiorente agricoltura impone una svolta nella separazione tra la ricca Liguria del turismo internazionale e quella povera dei contadini, esige un freno nella divisione tra le due economie. I redditi dei grandi alberghi e delle case da gioco, che finora sono andati nelle tasche dei proprietari o sono serviti per migliorare i servizi ricettivi con la costruzione di funivie, campi da golf e stabilimenti balneari, vanno utilizzati in parte anche per opere pubbliche funzionali a valorizzare la Liguria magra e ossuta. E tra i nemici dell'agricoltura il peggiore è la siccità, da contrastare, secondo Calvino, convogliando «corsi d'acqua di montagna» e costruendo «nuovi acquedotti, bacini artificiali, impianti di sollevamento».

Al paesaggio ligure Calvino ritorna nel decennio successivo. Nel saggio *Natura e storia del romanzo* (1958, poi in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, 1980), Calvino mette a fuoco l'orizzonte letterario

degli anni Cinquanta: «Delle cose del mondo la letteratura che vale ci dà la coscienza: ci fa esplodere sotto gli occhi la carica morale dei fatti perché noi reagiamo» (Calvino 2007: I, 28-51: 46). In questo orizzonte si colloca *La speculazione edilizia* (scritto tra il 1956 e il 1957)[3], che fa parte della trilogia industriale con *La formica argentina* (1952) e *La nuvola di smog* (1958). Sin dalla prima pagina, i lettori seguono il protagonista, l'intellettuale Quinto, in uno dei suoi «sporadici» viaggi di ritorno in treno al suo «paese, la Riviera», dopo un periodo di lontananza. Alza gli occhi dal libro e osserva il paesaggio, ma «un fastidio che non sapeva bene neanche lui» lo costringe a ritornare al libro. Tuttavia, dove il protagonista non riesce a trovare una spiegazione, interviene l'autore:

> Erano le case: tutti questi nuovi fabbricati che tiravano su, casamenti cittadini di sei otto piani, a biancheggiare massicci come barriere di rincalzo al franante digradare della costa, affacciando più finestre e balconi che potevano verso mare. La febbre del cemento s'era impadronita della Riviera: là vedevi il palazzo già abitato, con le casette dei gerani tutti uguali ai balconi, qua il caseggiato appena finito, coi vetri segnati da serpenti di gesso, che attendeva le famigliole lombarde smaniose dei bagni; più in là ancora un castello d'impalcature e, sotto, la betoniera che gira e il cartello dell'agenzia per l'acquisto dei locali.
> Nelle cittadine in salita, a ripiani, gli edifizi nuovi facevano a chi monta sulle spalle dell'altro, e in mezzo i padroni delle case vecchie allungavano il collo nei soprelevamenti. A***, la città di Quinto, UN TEMPO CIRCONDATA da giardini ombrosi d'eucalipti e magnolie dove tra siepe e siepe vecchi colonnelli inglesi e anziane miss si prestavano edizioni Tauchnitz e annaffiatoi, ora le scavatrici ribaltavano il terreno fatto morbido dalle foglie marcite o granuloso delle ghiaie dei vialetti, e il piccone diroccava le villette a due piani, e la scure abbatteva in uno scroscio cartaceo i ventagli delle palme Washingtonia, dal cielo dove si sarebbero affacciate le future soleggiate-tricamere-servizi.
> Quando Quinto saliva alla sua villa, un tempo dominante la distesa dei tetti della città nuova e i bassi quartieri della marina e il porto, più in qua il mucchio di case muffite e lichenose della città vecchia, tra il versante della collina a ponente dove sopra gli orti s'infittiva l'oliveto, e, a levante, un

[3] Calvino 2005: I, 779-890. Apparso nella rivista internazionale «Botteghe Oscure», 20, 1957, poi con tagli nella raccolta *Racconti* del 1958, il testo viene riproposto in «un volumetto a sé stante», nella collana "I coralli", Einaudi, 1963 «ripristinando in sostanza la forma originaria». Con il risultato che «da allora l'opera ebbe, e continua ad avere, una doppia vita: al lettore dei *Racconti* si presenta in veste succinta, al lettore delle edizioni in volumetto» e nel Meridiano «si presenta in abito lungo» (cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Claudio Milanini, Ivi: 1339).

> reame di ville e alberghi verdi come un bosco, sotto il dosso brullo dei campi di garofani scintillanti di serre fino al Capo: ora più nulla, non vedeva che un sovrapporsi geometrico di parallelepipedi e poliedri, spigoli e lati di case, di qua e di là, tetti, finestre, muri ciechi per servitù contigue con solo i finestrini smerigliati dei gabinetti uno sopra l'altro. (781-782)

La storia del protagonista Quinto, che conserva la dimensione autobiografica dell'autore, risponde a una precisa scelta narrativa: alle «storie di gente che riesce in quel che vuol fare», alle vicende di «eroi» che «vogliono cose paradossali, scommesse con se stessi, eroismi segreti», Calvino preferisce «la storia d'un fallimento (un intellettuale che si costringe a fare l'affarista, contro tutte le sue spontanee inclinazioni)» e la lega «a un'epoca ben precisa, all'Italia degli ultimi anni, per rendere il senso di un'epoca di bassa marea morale». E precisa: «Il protagonista non trova altro modo di sfogare la sua opposizione ai tempi che una rabbiosa mimesi dello spirito dei tempi stessi, e il suo tentativo non può che essere sfortunato, perché in questo gioco sono sempre i peggiori che vincono, e fallire è proprio quello che lui in fondo desidera»[4].

Nel romanzo breve *La Nuvola di smog* (1958)[5] Calvino racconta l'inquinamento atmosferico e analizza le cause. Il protagonista, «un intellettuale sradicato e scapolo», si trasferisce in una città industriale indeterminata, velatamente Torino, «quando, attraverso una catena di raccomandazioni» gli «fu offerto un posto di redattore» (893) nel periodico «La Purificazione dell'Aria dal Fumo, dalle Esalazioni Chimiche e dai Prodotti della Combustione» (907). Il quindicinale «era l'organo dell'EPAUCI, 'Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri industriali'», con sede in una zona «signorile, verdeggiante, antiquata» (895) e in collegamento «con associazioni consorelle d'altre nazioni, che mandavano i loro bollettini e i loro opuscoli» e partecipavano a «congressi internazionali, soprattutto sul grave problema dello smog» (907). Il Presidente onorifico dell'EPAUCI, l'ingegner Cordà, al quale spettava l'articolo di fondo, era «sempre molto occupato» in quanto «consigliere delegato d'una serie d'industrie», per cui «viaggiava spesso […] perché i suoi stabilimenti erano sparsi un po' in tutto il paese» (907-908) e all'Ente «poteva dedicare solo i ritagli di tempo». Così incarica il nuovo redattore di stendere l'articolo di fondo da sottoporre al presidente dell'Ente, firmatario dell'articolo. E il nuovo redattore si trasforma in ghost writer di Cordà, il quale dichiara di provare «più soddisfazione» per la Presidenza dell'Ente

[4] Come dichiara a Inisero Cremaschi, in *Che cosa pensa, che cosa fa. Sei domande a Italo Calvino*, «Gazzetta del libro», IV, 4, maggio 1958.
[5] Calvino 2005: I, 891-952.

«perché […] è una battaglia per motivi ideali».

Il romanzo di Calvino mette in atto uno smascheramento continuo e progressivo di Cordà, consigliere delegato della fabbrica Wald, dove nel suo ufficio la «parete dietro di lui […] una lastra di vetro, una larghissima finestra» (932) mostra «le sagome di ciminiere, incappucciate ciascuna da uno sbuffo rosso, e sopra queste fiamme per contrasto s'accentuava l'ala nera come d'inchiostro che invadeva tutto il cielo e vi si scorgevano salire e vorticare punti incandescenti» (933).

Da qui le conclusioni del protagonista sulla personalità una e bina di Cordà: «era l'ingegner Cordà il padrone dello smog, era lui che lo soffiava ininterrottamente sulla città, e l'EPAUCI era una creatura dello smog, nata dal bisogno di dare a chi lavorava per lo smog la speranza d'una vita che non fosse solo di smog, ma nello stesso tempo per celebrarne la potenza». In lui coesistono «l'abile uomo d'industria e il visionario», come «avessero bisogno uno dell'altro». E da questa unità e dualità nascono discorsi sulle «linee d'una città del futuro, con quartieri giardino, fabbriche circondate da aiole e specchi d'acqua, impianti di razzi che spazzavano dal cielo il fumo delle ciminiere».

Un giorno, con la bellissima Claudia viene portato da un vecchio taxista «a un punto panoramico» della «verdeggiante spalliera di collina che cinge la città a levante» (925): è il monte dei Cappuccini oltre il Po. E «là in alto» ad un certo punto afferra Claudia «per il polso, stringendoglielo» e le dice di guardare «laggiù» dove qualcosa «si muove», lo smog, «una nuvola di smog» dal «colore incerto» tra il marrone e il bituminoso. E nell'affacciarsi, racconta in prima persona, «io restavo […] a guardare per la prima volta dal di fuori la nuvola che mi circondava in ogni ora, la nuvola che abitavo e che m'abitava, e sapevo che di tutto il mondo variegato che m'era intorno solo quella mi interessava» (926).

Nelle pagine finali, Calvino introduce la problematica dell'«inquinamento dell'aria per le radiazioni atomiche» (946), alla quale il protagonista dedica la sua riflessione con il conseguente tenere «sott'occhio statistiche di malattie terribili, storie di pescatori raggiunti in mezzo all'oceano da nubi mortiferi, cavie nate con due teste dopo esperimenti con l'uranio». Da allora persino «la nube di smog ora appariva rimpicciolita, una nuvoletta appena, un cirro, a paragone della sovrastante nube atomica» (947).

Nel romanzo breve *Il barone rampante* (1957)[6], pur sviluppando tematiche ambientali che rimandano i lettori alla Liguria di *La speculazione edilizia*, Calvino sceglie «mezzi d'invenzione fantastica», già emersi in *Il*

[6] Calvino 2005: I, 547-777.

Visconte dimezzato (1952). E ne spiega le ragioni nell'intervista pubblicata in «Il Ponte», il 16 novembre 1957:

> chi scrive perché crede nelle cose del mondo e tiene ad esse, chi si ostina a spiegare la vita, chi ha una sua guerra da combattere – sia essa una grande battaglia per una ragione appunto realistica, cioè non astratta, non vacuamente artistica, come Swift o Voltaire, oppure per avvertirci di qualcosa che minaccia di schiacciare la nostra ragione, come Gogol o Kafka o Picasso – ecco che costoro sono sempre ricorsi a mezzi d'invenzione fantastica, a semplificazioni e organizzazioni violente e paradossali dei dati della realtà. Non per niente la poesia popolare è sempre stata fantastica: le grandi spiegazioni del mondo sono sempre apparse come favole o come utopie.

La vicenda del *Barone rampante* è ambientata nel ducato di Ombrosa, immagine fantasiosa e velata della Riviera, dal 1767 al 1820. Il dodicenne Cosimo Piovasco di Rondò, mandato via da tavola per aver respinto a pranzo il piatto con zuppa di lumache, esce dalla sala, corre in giardino e si arrampica sull'elce, «fino alla forcella d'un grosso ramo», dove si siede comodamente «a gambe penzoloni, a braccia incrociate con le mani sotto le ascelle, la testa insaccata nelle spalle». Giura di non mettere più piede sulla terra. «E mantenne la promessa» (558-559) per l'intera vita, fino al suo sessantacinquesimo anno, come racconta Biagio, personaggio dal doppio ruolo, in quanto fratello di Cosimo e per finzione narrativa autore del romanzo.

Cosimo sconvolge la percezione orizzontale della realtà e guarda il mondo dagli alberi, i cui rami si dispongono come «alti ponti sopra le terra» (560). Grazie all'intreccio delle chiome degli alberi, dall'elce passa al vicino olmo, poi su un carrubo, e continuando su un gelso. In tal modo cammina «sospeso sul giardino» e avanzando «da un ramo all'altro» (Ivi: 561) supera i confini della villa «senza mai toccar terra!» (571).

Ai tempi dell'inizio della vicenda, il golfo d'Ombrosa «da un capo all'altro e la sua valle fin sulle creste dei monti» era l'unico luogo fitto d'alberi. E questo lo rendeva leggendario, alla pari di quanto «si legge nei libri, che in antichi tempi una scimmia che fosse partita da Roma saltando da un albero all'altro poteva arrivare in Spagna senza mai toccare terra» (577). Per contrasto, al termine della vicenda e nel tempo della scrittura del romanzo da parte del personaggio Biagio, la tragedia della distruzione degli alberi, iniziata con la guerra di Napoleone e l'arrivo del Francesi che tagliavano «boschi come fossero prati che si falciano tutti gli anni e poi ricrescono», continua ininterrottamente, al punto che «i dossi sono nudi».

Prima della guerra di Napoleone, nel golfo di Ombrosa «dovunque

s'andasse» c'erano «sempre rami e fronde tra noi e il cielo». La varietà degli alberi e la loro convivenza creavano un quadro di colori e di armonia:

> L'unica zona di vegetazione più bassa erano i limoneti, ma anche là in mezzo si levavano contorti gli alberi di fico, che più a monte ingombravano tutto il cielo degli orti, con le cupole del pesante loro fogliame, e se non erano fichi erano ciliegi dalle brune fronde, o più teneri cotogni, peschi, mandorli, giovani peri, prodighi susini, e poi sorbi, carrubi, quando non era un gelso, o un noce annoso. Finiti gli orti, cominciava l'oliveto, grigio argento, una nuvola che sbiocca a mezza costa. In fondo c'era il paese accatastato, tra il porto in basso e in su la rocca; ed anche lì, tra i tetti, un continuo spuntare di chiome di piante: lecci, platani, anche roveri, una vegetazione più disinteressata e altera che prendeva sfogo – un ordinato sfogo – nella zona dove i nobili avevano costruito le ville e cinto di cancelli i loro parchi. (576)

Ma in questo eden s'insinua il serpente del male, la scure:

> Sopra gli olivi cominciava il bosco. I pini dovevano un tempo aver regnato su tutta la plaga, perché ancora s'infiltravano in lame, e ciuffi di bosco giù per i versanti fino sulla spiaggia del mare. E così i larici. Le roveri erano più frequenti e fitte di quel che oggi non sembri, perché furono la prima e più pregiata vittima della scure. Più in su i pini cedevano ai castagni, il bosco saliva la montagna, e non se ne vedevano confini. Questo era l'universo di linfa entro il quale noi vivevamo, abitanti d'Ombrosa, senza quasi accorgercene. (571)

Lungo il romanzo, Cosimo mostra «una smisurata passione per la lettura e per lo studio, che gli restò per tutta la vita» (650) e con l'avanzare degli anni abitualmente «era con un libro aperto in mano, seduto a cavalcioni d'un ramo comodo, oppure appoggiato a una forcella come a un banco di scuola, un foglio posato a una tavoletta, il calamaio in un buco dell'albero, scrivendo con una lunga penna d'oca». Intraprende, inoltre, la «corrispondenza epistolare coi maggiori filosofi e scienziati d'Europa», ama conservare i libri e per questo costruisce «a più riprese delle specie di biblioteche pensili, riparate alla meglio dalla pioggia e dai roditori» (653). Acquista da un libraio di Livorno l'Enciclopedia di Diderot e D'Alembert, e la lettura delle «bellissime voci Abeille, Arbre, Bois, Jardin gli faceva riscoprire tutte le cose intorno come nuove» (654). Tra i manuali d'arti e mestieri figurano quelli «d'arboricoltura, e non vedeva l'ora di sperimentare le nuove cognizioni». Crescendo, sente «il bisogno di far qualcosa di utile al suo prossimo», avverte «il piacere di rendersi utile, di svolgere un

servizio indispensabile per gli altri». In particolare impara «l'arte di potare gli alberi» e la esercita nei frutteti durante l'inverno «quando gli alberi protendono irregolari labirinti di stecchi e pare non desiderino che d'essere ridotti in forme più ordinate per coprirsi di fiori e foglie e frutti»; oppure nei giardini «con le piante d'ombra e d'ornamento, armato d'una corta sega»; e persino nei boschi «dove all'ascia dei taglialegna buona soltanto ad accozzare colpi al piede d'un tronco secolare per abbatterlo intero, cercò di sostituire la sua svelta accetta, che lavorava solo sui palchi e sulle cime» (654-655).

Cosimo, dunque, è sempre mosso dall'«amore» per gli alberi, un amore che egli fa diventare, «com'è di tutti gli amori veri, anche spietato e doloroso, che ferisce e recide per far crescere e dar forma» (655). In tal modo la «natura d'Ombrosa ch'egli aveva trovato già tanto benigna, con la sua arte contribuiva a farla vieppiù a lui favorevole, amico a un tempo del prossimo, della natura e di se medesimo». E «di questo saggio operare» Cosimo gode «soprattutto nell'età più tarda, quando la forma degli alberi sopperiva sempre di più alla sua perdita di forze». Ma, «poi», – osserva con amarezza Calvino – con «l'avvento di generazioni più scriteriate, d'imprevidente avidità, gente non amica di nulla, neppure di se stessa» si registra la fine dell'amore per gli alberi, l'avvento della distruzione di creature della natura, al punto che «nessun Cosimo potrà più incedere per gli alberi».

Tra i capitoli più suggestivi e formativi del *Barone rampante* va segnalato il XIV, dedicato all'incendio doloso appiccato nel bosco dai nemici di Cosimo con l'intento anche di attentare alla sua vita. Più che trarne la conclusione di «tenersi lontano dal bosco», Cosimo si pone il problema «di come ci si poteva tutelare dagli incendi» (657), studia «il regime dei torrenti che attraversavano il bosco, mezzo secchi com'erano, e delle sorgenti che mandavano solo un filo d'acqua», attira l'interesse di numerose figure, «i proprietari dei boschi privati, gli appaltatori dei boschi demaniali, i taglialegna, i carbonai», per costruire «tutti insieme» numerose riserve d'acqua distribuite con razionalità, «in modo che in ogni punto in cui fosse scoppiato un incendio si sapesse dove far capo con le pompe» (658).

In aggiunta Cosimo organizza una guardia di spegnitori e per il largo consenso tra contadini e artigiani «ne venne fuori una specie di milizia che faceva turni di guardia e ispezioni notturne», e tutti «si sentivano pronti a fare grandi cose» (658-659). Inoltre è consapevole che «le associazioni rendono l'uomo più forte e mettono in risalto le doti migliori delle singole persone» (659).

La salvaguardia della natura e il rispetto delle sue leggi, la capacità di «adattarsi alle caratteristiche dell'ambiente, cercando col suo ingegno di

sfruttare al meglio tutte le opportunità» rendono Cosimo, come ha affermato Giuseppe Langella[7], «il primo personaggio green della letteratura dell'antropocene».

Nelle favole moderne distribuite in cicli stagionali dalla primavera all'inverno e pubblicate in *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963)[8], Calvino racconta una «città di cemento e asfalto», attraversata dal manovale Marcovaldo, che ha «un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto» (1067). La sua attenzione è attratta, invece, dall'ingiallire della foglia sul ramo, dall'impigliarsi della piuma sulla tegola, dal «tafano sul dorso d'un cavallo», dal «pertugio di tarlo in una tavola», dalla «buccia di fico spiaccicata sul marciapiede». Ciascuno di questi particolari diviene «oggetto di ragionamento» che lo porta a scoprire «i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza».

Alla realtà delle «insidie e frodi» alimentari (1130), dell'inquinamento dei fiumi, con il conseguente avvelenamento della fauna ittica e dei consumatori ci porta la favola moderna primaverile *Dov'è più azzurro il fiume* (1130-32). Di fronte al moltiplicarsi degli articoli di giornale sulle «scoperte spaventose nella spesa del mercato» e ai frequenti racconti «al lavoro o al caffè», Marcovaldo decide di indirizzare tutte le sue energie «a provvedere la famiglia di cibi che non siano passati per le mani infide di speculatori» (1130). Sceglie la «via» della pesca, «ma il fiume lì in città, che raccoglieva spazzature scoli e fogne, gli ispirava una profonda ripugnanza». Si propone allora di spingersi «a monte della città» e di «cercare un posto […] dove l'acqua sia davvero acqua, i pesci davvero pesci» (1130-1131), esplorando con il motociclo e a piedi «soprattutto i tratti in cui l'acqua scorreva più discosta dalla strada asfaltata». Finalmente trova «uno slargo del fiume, quasi un piccolo calmo bacino», dove «l'acqua silenziosa» è «d'un colore azzurro» (1131). E, scrutando «giù tra le sottili increspature della corrente», nota «il guizzo inconfondibile d'una pinna a filo della superficie, e poi un altro, un altro ancora», fino a provare «una felicità […]: quello era il luogo di raccolta dei pesci di tutto il fiume, il paradiso del pescatore, forse ancora sconosciuto a tutti tranne a lui». Una mattina si reca in quel posto con «un arsenale da pescatore», «canna lenza ami esca retino stivaloni» e una sporta che riempie nel giro di due ore.

[7] Giuseppe Langella, *La letteratura italiana dell'antropocene e la funzione Calvino*, https://sanoma.it.
[8] Calvino 2005: I, 1065-1182.

Mentre cerca «un cammino, risalendo il fiume» (1132), incontra «un tipo col berretto da guardia» che svela l'inganno di cui Marcovaldo è vittima:

> Ehi, lei! […] Dove li ha presi, quei pesci lì? […] Se li ha pescati là sotto, li butti via subito: non ha visto la fabbrica qui a monte?- e indicava difatti un edificio lungo e basso che ora, girata l'ansa del fiume, si scorgeva, di là dei salici, e che buttava nell'aria fumo e nell'acqua una nube densa d'un incredibile colore tra turchese e violetto. - Almeno l'acqua, di che colore è, l'avrà vista! Fabbrica di vernici: il fiume è avvelenato per via di quel blu, e i pesci anche. Li butti subito, se no glieli sequestro.

Nel romanzo *Le città invisibili* (1972)[9], Calvino disegna in una sequenza (la VII) uno scenario visionario, dominato da «due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo» nell'atto di rovistare «in uno scarico di spazzatura, ammucchiando rottami arrugginiti, brandelli di stoffa, cartaccia, e ubriachi per pochi sorsi di cattivo vino» (447-448). E Polo che afferma: «Forse del mondo è rimasto un terreno vago coperto da immondezzai» (448).

La prima città che si incontra è Moriana, che ha un dritto, la faccia visibile («le porte d'alabastro trasparenti alla luce del sole, le colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina, le ville tutte di vetro come acquari dove nuotano le ombre delle danzatrici dalle squame argentate sotto i lampadari a forma di medusa», 449) e la faccia nascosta, un rovescio («una distesa di lamiera arrugginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine, mucchi di barattoli, muri ciechi con scritte stinte, telai di sedie spagliate, corde buone solo per impiccarsi a un trave marcio»). Moriana, dunque, appare «come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi»).

Poco più avanti, il lettore incontra la prima delle «città continue», Leonia la quale quotidianamente «rifà se stessa» (456). E gli abitanti, al risveglio si lavano «con saponette appena sgusciate dall'involucro», indossano «vestaglie nuove fiammanti», prelevano «dal più perfezionato frigorifero barattoli di latta ancora intonsi», mentre ascoltano «le ultime filastrocche dall'ultimo modello d'apparecchio».

La conseguenza di questo rifarsi quotidianamente è l'accumulazione lungo i marciapiedi dei «resti della Leonia di ieri» dentro «sacchi di plastica», in attesa del «carro dello spazzaturaio», il quale è accolto devotamente dai cittadini come un angelo per il «compito di rimuovere i resti dell'esistenza di ieri». E qui l'elenco dettagliato degli oggetti buttati: «tubi

[9] Calvino 2005, II: 357-498.

di dentifricio schiacciati, lampadine fulminate, giornali, contenitori, materiali d'imballaggio, […] scaldabagni, enciclopedie, pianoforti, servizi di porcellana».

Il vero problema, secondo Calvino, è «dove» viene deposta la spazzatura. «Fuori della città, certo». Ma la città «s'espande» di anno in anno oltre i confini e «gli immondezzai devono arretrare più lontano» (457); cresce «l'imponenza del gettito», aumenta l'innalzamento delle «cataste», che «si stratificano, si dispiegano su un perimetro più vasto». Inoltre più si fabbricano «nuovi materiali» non biodegradabili, «più la spazzatura migliora la sua sostanza» e diviene «una fortezza di rimasugli indistruttibili che circonda Leonia, la sovrasta da ogni lato come un acrocoro di montagne», come un altopiano con catene montuose al suo interno.

Se Leonia rappresenta sia «l'opulenza» (456) delle città, misurabile dalla quantità delle «cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove», la quarta delle città continue, l'illustre Cecilia, prefigura il futuro altamente negativo delle città molto vaste, che tendono famelicamente a occupare nuovi spazi, sottraendoli ai pascoli e alla natura. Infatti Marco Polo racconta a Kublai Kan che nel secondo incontro per le vie di Cecilia con un capraio, a distanza di molti anni dal primo, l'uno e l'altro prendono atto che oramai «i luoghi si sono mescolati» (488), che la città di Leonia si è estesa e oramai «è dappertutto», fino a ingoiare tutti i pascoli di una volta, di cui ricorda i nomi («il Prato tra le Rocce, il Pendio Verde, l'Erba in Ombra») e le capre riconoscono le erbe che sopravvivono nello spartitraffico.

Nella favola *Soria della foresta che si vendica* (in *Il castello dei destini incrociati*, 1973)[10], l'io narrante, giunto di notte «in mezzo a un fitto bosco» (503), trova rifugio in un castello «un castello rustico e fuori mano», che sembrava «una ricca corte» e nel contempo «una locanda di passo». Sono «due impressioni contrastanti» che ben si adattano «a un unico oggetto» (504).

Seduto all'unico posto libero della mensa, su invito del castellano o dell'oste, scopre che «la traversata del bosco era costata» ai singoli viaggiatori «la perdita della favella» (505) con la conseguente impossibilità a esporre «i resoconti delle avventure trascorse» (504). Al termine della cena, sulla tavola sparecchiata vengono sparse le carte, un mazzo di tarocchi scoperti, quando un commensale preleva una carta e la pone «davanti a sé». La sorprendente «somiglianza tra il suo viso e quello della figura» (506) è un chiaro segnale del fatto che «con quella carta» il commensale intendesse avviare il racconto della «sua storia».

[10] Calvino 2005: II, 499-610.

Di storia in storia, si giunge alla *Storia della foresta che si vendica*, quando tra i commensali «una gigantesca giovinetta» indica «con una ditata» la carta con la figura della *Regina di Bastoni* «che le rassomiglia parecchio, nelle sode fattezze campagnole, incorniciate dai rigogliosi capelli canuti, e nel portamento brusco» (561). La ditata, «che sembra un pugno sul tavolo», è il segnale che la gigantesca giovinetta «ha riconosciuto» in quella carta la storia che le «sta a cuore cioè la sua propria» (560).

Avendo perso la parola come gli altri viaggiatori e commensali, la gigantesca giovinetta costruisce il filo delle sequenze narrative combinando «una carta con l'altra» e mettendole in fila. E l'io narrante, interpretando la successione delle carte, ricostruisce la storia della gigantesca giovinetta, che si è immedesimata nella *Regina di Bastoni*, ovvero nella regina della foresta dal momento che i «folti bastoni» raffigurati «sono la foresta» nella quale è «stata allevata» dal padre diventato eremita «non aspettandosi più niente di buono dal mondo civile» (561). È nella foresta che la gigantesca giovinetta ha educato la sua «*Forza* giocando coi cinghiali e coi lupi». E ha «imparato che la foresta, pur vivendo dello sbranarsi e inghiottirsi continuo d'animali e vegetali, è regolata da una legge: la forza che non sa fermarsi in tempo, bisonte o uomo o condor, fa il deserto intorno e ci lascia le cuoia, e servirà da pascolo alle formiche e alle mosche…».

È questa la chiave interpretativa del finale della storia, quando la foresta appare oramai senza confini e «non esiste più città né impero! Le strade non portano più da nessun luogo a nessun luogo! Guarda!» (563). Come dimostrano i singoli particolari della scomparsa della città:

> L'erba gialla e stentata e la sabbia del deserto coprono l'asfalto e i marciapiedi della città, sulle dune ululano gli sciacalli, nei palazzi abbandonati sotto la *Luna* le finestre s'aprono come occhiaie vuote, da scantinati e sotterranei dilagano i topi e gli scorpioni.

Nonostante tutto, «la città non è morta», anzi i «macchinari» ancora ronzano e vibrano, ma non ci sono più gli uomini, nel passato necessari e nel presente inutili. Infatti gli uomini, oramai perdenti, sono stati cacciati dalle macchine e i territori nel passato privati della foresta ritornano a essere rioccupati dagli animali selvatici. Inoltre il cielo torna a popolarsi di uccelli, che «si moltiplicano e calano a stormi dai quattro punti cardinali con uno stridio assordante» (564).

Lo scenario oramai è quello del Giudizio universale, come raccontano le figure dipinte con smalti della penultima carta e come conferma l'ultima carta, le cui figure annunciano «verrà il giorno in cui una piuma butterà

giù la torre di Nembrotte», assunto qui da Calvino come esempio di superbia dell'uomo contro la natura.

2. *La Capria e Saviano*

Negli anni novanta del Novecento, Raffaele La Capria raffigura il paesaggio mediterraneo della Campania e segnala la sorprendente bellezza della natura, evidenziando la contesa tra due stili, anzi tra due visioni risalenti ai più grandi poeti del mondo antico, il divino Omero e l'umanissimo Virgilio, alle loro opere, l'*Odissea* e l'*Eneide*, e ai protagonisti, Ulisse e Enea. Certo, come La Capria osserva in *Ultimi viaggi nell'Italia perduta. Luoghi della memoria* (1999)[11], questi due stili o due visioni «non potrebbero essere più diversi, eppure si trovano uno accanto all'altro e quasi uno a ridosso dell'altro, a volte abbracciati in un'unica armonia» (877).

Guardando la Campania e assumendo il punto di vista dal mare, appare omerica la parte del golfo sulla destra, dove si profilano la dolce Sorrento, e su ripidi pendii Positano, «scoperta dai tedeschi prima che dagli italiani» come Capri (879). E Amalfi, città mediterranea nella quale l'oriente e l'occidente si sono incontrati e intrecciati. La parte omerica del golfo presenta una «diversità geologica e orografica», infatti «la roccia di colpo s'aggruma compatta, ferrigna» e sembra precipitare a strapiombo sul mare che romba nelle caverne» (*L'occhio di Napoli. Taccuino*, 1992-1993)[12]. È uno spettacolo di «bellezza assoluta e grandiosa, prometeica, e al di fuori della portata dell'uomo» (*Ultimi viaggi nell'Italia perduta*: 878). Il viaggiatore ha l'impressione che il paesaggio sia «appena uscito dalla furia dei vulcani, fatto di lava pietrificata nelle forme più astruse» (884). Il colore dell'acqua è «blu ceramica o turchese», poi con lo scorrere delle ore assume «le tinte e i riflessi delle rocce, dal giallo cromo al viola ruggine». Le spiagge, composte «di sassi arrotondati e levigati come uova», sono bianche «e tutto ha un'aria corrusca, scintillante, 'eroica' nella luce insostenibile del mezzogiorno» (*L'occhio di Napoli. Taccuino*: 908-909).

Appare virgiliana la parte del golfo sulla sinistra: da Posillipo a Capo Miseno, con i Campi Flegrei, il lago Averno, la Solfatara, l'antro della Sibilla cumana e le isole di Nisida, Procida, Vivara e Ischia. Qui il tufo, lavato dal mare e asciugato dai venti, finisce con il dare «colore di miele alla mite riva ridente», dove la verde campagna si allunga fino al mare, «confondendo il suo verde con il verde delle alghe» (908).

[11] La Capria 2003: 875-901.
[12] La Capria 2003: 905-1050.

Eppure in questa terra, un tempo abitata dagli dèi e attraversata dagli eroi, la natura è stata profondamente ferita dagli uomini, che sin dagli anni Novanta del Novecento hanno provocato una decadenza. La Capria, in *Capri e non più Capri*[13],dopo aver guardato il golfo di Napoli e le isole con gli occhi del mito e della letteratura, propone ai lettori di osservare quest'area «da vicino» (857) e dal mare. Lo scenario di Ischia, Procida, Capri e dell'intera costa campana, continuando fino alla Calabria e alla Sicilia, documenta che ci troviamo di fronte a un'area gravemente terremotata. Ma il terremoto non è quello che ha abbattuto le case, piuttosto quello di chi ne ha costruito numerose lungo l'intero anello del golfo, tra l'indifferenza della classe politica, che preferiva il condono, e la mancanza di una cultura ambientale. E il cuore dello scrittore intona una melopea:

> Perduto è questo mare […] e tutte le baie le spiagge le marine ridenti sulla costa italiana, per più di seimila chilometri su settemila. Perduti Miseno Cuma e Baia, i Campi Flegrei fumanti sulfurei vapori, perduti Lucrino e Trentaremi e Nisida dai bei nomi. Perduto il golfo della Sirena Partenope, a Omero sacro e a Virgilio, perduto da Posillipo alle rive vesuviane, perduto più di Pompei e di Ercolano. Perduta la penisola cara a Minerva, coi pensili giardini di limoni, perduta la trasparenza delle acque di Nerano Amalfi e Positano, di Licosa e Palinuro. Perduta Pesto, e perduta, ahi come perduta!, la Calabria, dall'uno all'altro mare. Perduta, ahimè perduta!, la Sicilia, dove l'onda ha ancora il colore del vino […]. Perdute, perdute, per sempre perdute! (857-858)

Dalla nostalgia, definita «un'arma della memoria contro la rassegnazione e il disincanto» nella nota dell'autore agli *Ultimi viaggi nell'Italia perduta*[14], si leva con forza in *Capri e non più Capri* l'atto di accusa contro i colpevoli e l'impegno a fermare il continuo degrado:

> Il vero terremoto quaggiù non fu quello che distrusse le case a centinaia, ma quello che le costruì a migliaia; e mai si videro più miserabili o pretenziose galere. I soldi facili hanno fatto terra bruciata intorno. Per farli non ci volle poi molto – un'estorsione, un carico di droga, un sequestro di persona – ma per spenderli bene ci voleva cultura. Quella vecchia era morta, la nuova non era ancora nata. E li hanno spesi malissimo, hanno imbrattato

[13] La Capria 2003: 783-874.

[14] La nota dell'autore si legge in *Notizie sui testi* (Ivi: 1672-1673). E in *Capri e non più Capri* La Capria afferma: «La nostalgia, il rimpianto, il disincanto io non li vivo come sentimento che cede all'elegia, ma come non rassegnazione. Non potrò mai rassegnarmi a questa perdita che disonora una generazione, e fu da tutti così tranquillamente accettata» (Ivi: 858).

> o imbruttito tutto. Chi poteva impedirlo non lo ha fatto, era a Roma, impegnato nel gioco delle correnti e della guerra fredda. Ma la vera guerra era questa che stava distruggendo il Bel Paese. Sul Bello e sul Brutto mai vi fu interpellanza parlamentare, mai nessuno ne fece una Questione Nazionale. Indifferenti all'unico patrimonio che la storia aveva loro affidato non esercitarono mai diritto di veto in nome de Popolo Italiano. Preferirono il condono, cattolico apostolico e romano. (858)

Ad aggravare questo degrado è infine quanto succede nel mare lungo le coste del Lazio e della Campania, «dove si scarica lo scaricabile» e il «triste corteo dei rifiuti» avanza inesorabilmente, senza trovare impedimenti:

> Ci sono i giorni in cui avanza lentamente il triste corteo dei rifiuti, e tocca tutto, incurante di questo o quel luogo, e passa su tutto con l'ottusa crudele indifferenza di una calamità naturale. La corrente arriva da Salerno e dal golfo di Napoli, dalle coste del Lazio e da quelle della Campania, dove si scarica lo scaricabile e si trasforma in schiume, schiumette, bolle e bave, o nell'immorale minestrone dei rifiuti galleggianti. Ma peggio di tutti è l'ingannevole detersivo dilagante sulla superficie del mare – che continua ad illuderci con le sue trasparenze – e tutta la copre di una impalpabile pellicola invisibile. Se si agita appena un remo affiorano le bolle. (859-860).

Roberto Saviano, nel romanzo-inchiesta *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (Milano, Mondadori, 2006), espone ai lettori le prove dei crimini mafiosi contro l'ambiente. In *Terra dei fuochi*, l'ultimo capitolo, segnala i siti delle discariche nella mappa del Sud, che «è il capolinea di tutti gli scarti tossici, i rimasugli inutili, la feccia della produzione» (310-311). A guardare l'insieme, emerge che le discariche sono «nelle prime quattro regioni con il più alto numero dei reati ambientali: Campania, Sicilia, Calabria e Puglia».

E da qui un susseguirsi di sequenze. A partire dai boss accusati di non aver avuto «alcun tipo di remore a foderare di veleni i propri paesi, a lasciar marcire le terre che circoscrivono le proprie ville e i propri domini» (312). I rifiuti tossici in gran parte vanno dal nord al sud. Così dagli anni Novanta «tra Napoli e Caserta» sono state smaltite ben «diciottomila tonnellate di rifiuti tossici partiti da Brescia»; e a Santa Maria Capua Vetere in ben quattro anni sono arrivati «un milione di tonnellate, in quattro anni». Inoltre dagli impianti di Milano, Pavia e Pisa i rifiuti «venivano spediti in Campania». Con il risultato che «le campagne del napoletano e del casertano sono mappamondi della monnezza, cartine al tornasole della

produzione industriale italiana» (313). Così «il sud Italia» viene trasformato in «discarica abusiva dell'Italia ricca e industrializzata» (317).

Poi Saviano ci conduce nella terra dei fuochi, il «triangolo Giugliano-Villaricca-Qualiano», con «trentanove discariche, di cui ventisette con rifiuti pericolosi» (326). I lettori si trovano in uno scenario senza speranza, senza svolta, in un continuo precipitare senza mai toccare il fondo: «Quando le discariche stanno per esaurirsi si dà fuoco ai rifiuti» in modo continuo. I più bravi a organizzare i fuochi sono i ragazzini rom», che ricevono dai clan «50 euro a cumulo bruciato». Ne consegue il crollo dell'agricoltura, «i frutti spuntano malati, le terre divengono infertili». E i contadini «svendono» le terre, acquistate dai clan per farne «nuove discariche a basso, bassissimo costo» (327). Nel triangolo della terra dei fuochi – ancora ai nostri giorni – «si crepa di tumore continuamente. Un massacro silenzioso, lento», come documenta la parabola sempre più crescente: «la mortalità per cancro in Campania, nelle città dei grandi smaltimenti di rifiuti tossici, è aumentata negli ultimi anni del 21 per cento. Bronchi che marciscono, trachee che iniziano ad arrossarsi e poi la tac in ospedale, e le macchie nere che denunciano il tumore» (326). E noi, nel 2025, vogliamo aggiungere il pianto di madri guerriere che nella terra dei fuochi piangono i loro bambini morti per tumore, assassinati dunque dai clan e dallo Stato assente.

Al termine del «viaggio», l'io narrante appare tormentato tra due possibilità. Da una parte quella «di capire se fosse possibile tentare di capire, scoprire, sapere» la macchina e le dinamiche del potere, della camorra, ma evitando di entrare nella sua spirale e di scendere a compromessi, dall'altra quella di ignorare, dimenticare, non vedere quanto avviene, limitandosi a reazioni abitudinarie, «e riuscire quindi a vivere serenamente».

E all'io narrante Saviano affida la sua risposta. In terra di camorra, in questo luogo estremo, che è anche un tempo estremo, la funzione dello scrittore – sapere e far sapere, capire e far capire – non è ancora «una traccia di impegno morale», ma una sopravvivenza, «una necessità», «l'unica possibile per considerarsi uomini degni di respirare» (331).

La sequenza finale del tormento dell'io narrante di *Gomorra*, a mio avviso, è costruita parallelamente al noto passo di un altro finale di romanzo, *Le città invisibili* di Calvino. Di fronte all'inferno dei viventi, che è qui sulla terra e tutti i giorni, si legge, due sono i modi di porsi. Il primo e più facile consiste nell'«accettare l'inferno e diventarne parte al punto di non vederlo più». Il secondo e più rischioso, invece, consiste nel «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno», in modo da «farlo durare, e dargli spazio» (498).

La vicinanza tra i due finali documenta il dialogo intertestuale tra due

romanzi, *Gomorra* con *Le città invisibili*, e il dialogo interautoriale, Saviano con Calvino. Così, giunti all'ultima pagina del romanzo-inchiesta, i lettori potranno chiedersi con Calvino e Saviano cosa fare: accettare l'inferno ovvero la violenza contro l'ambiente e far finta di non vedere? O «cercare e sapere riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno», «non è inferno», bensì cultura ecologica e ha bisogno di crescere nella coscienza e con l'azione dei lettori.

Gomorra, allora, non è solo un romanzo da leggere, ma anche un romanzo che chiede al lettore di esistere e resistere. Da qui il mio appello: di fronte a questo inferno, qui sulla terra, di fronte a questa apocalisse in atto nel terzo decennio del XXI secolo, c'è bisogno di creare un movimento di opinione, un movimento di idee, una nuova cultura ecologica, capace di diventare progetto e azione per salvaguardare l'ambiente e la natura. Senza demandare ad altri. Senza rimandare a domani. Se l'apocalisse si sta consumando, abbiamo un'ultima possibilità per fermarla, ma solo se il movimento diventa collettivo, con la partecipazione di tutti.

Bibliografia

Calvino Italo. 1945 *Liguria magra e ossuta*, in «Il Politecnico», n. 10, 1° dicembre.

Calvino Italo. 2007 *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, 2 tt., "I Meridiani", Milano, Mondadori.

Calvino Italo. 2005 *Romanzi e Racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, 2 voll., "I Meridiani", Milano, Mondadori.

La Capria Raffaele. 2003 *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Silvio Perrella, "I Meridiani", Milano, Mondadori.

Langella Giuseppe, *La letteratura italiana dell'antropocene e la funzione Calvino*, https://sanoma.it.

Sabbatino Pasquale. 2015 *Scritture e atlanti di viaggio. Dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci.

Saviano Roberto. 2006 *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori.

Vittorini Elio. 1945 *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre.

Patrizia Guida

La memoria liquida: l'acqua testimone di cambiamento nei reportage *di viaggio della Puglia nel Novecento*

Il titolo della relazione, *La memoria liquida*, offre una prospettiva particolarmente fertile per indagare il processo di trasformazione della Puglia generato dalla (mancanza di) acqua, assunta come filo conduttore narrativo capace di illuminare le metamorfosi territoriali, sociali e culturali della regione. Attraverso lo sguardo dei viaggiatori del Novecento, tale elemento naturale acquisisce una valenza quasi antropologica, trasformandosi da semplice risorsa fisica in voce silente delle vicende umane.

L'idea secondo la quale la dimensione idrica, soprattutto nella sua forma più problematica legata alla scarsità, abbia esercitato un'influenza profonda sulle tradizioni, sull'architettura, sull'economia e sull'identità delle comunità pugliesi trova ampia conferma negli scritti di numerosi osservatori dell'epoca. Tra le testimonianze più rilevanti emergono quelle di Tommaso Fiore, intellettuale altamurano autore di cinque lunghe lettere di viaggio indirizzate a Pietro Gobetti e pubblicate sulla rivista «Rivoluzione liberale». Tali testi rivestono un ruolo di primaria importanza all'interno dell'analisi, rappresentando un unicum nella letteratura odeporica pugliese del tempo: si tratta infatti di lettere redatte "su commissione" dell'editore torinese e affidate a un autore nativo della regione[1]. La condizione di autoctono non costituisce un semplice dato biografico, bensì un elemento interpretativo essenziale, poiché la familiarità di Fiore con il territorio consente una lettura profonda e stratificata delle dinamiche locali. La conoscenza diretta dei codici culturali, delle tradizioni orali e delle sedimentazioni storiche permette allo scrittore di cogliere sfumature, tensioni e contraddizioni che difficilmente sarebbero percepibili da un osservatore esterno, per quanto scrupoloso.

Un ulteriore aspetto significativo riguarda il contesto editoriale di pubblicazione. «Rivoluzione liberale», organo di una delle voci più autorevoli dell'antifascismo italiano, non avrebbe potuto accogliere una descrizione

[1] «A Gobetti debbo soprattutto di aver scosso, in sul '25, la pigrizia tradizionale ai letterati, per mettermi in giro e osservare le facce dolenti del mio paese. Fu così che mi spinsi nella pianura desolata di S. Severo […]; che mi sedetti alla mensa dei contadini di Ruvo di Puglia […]; che mi strinse il cuore la solitudine deserta del Tarantino, dove ancor oggi scendono i giornalieri della lontana Ginosa». Fiore 1967.

idillica della Puglia senza contraddire i propri obiettivi di denuncia e formazione politica. Per rispondere alla richiesta di Gobetti di offrire ai lettori torinesi un quadro autentico e non retorico delle condizioni meridionali, Fiore concentra la propria attenzione sulle situazioni di vita dei contadini, sulle realtà delle campagne e sui drammi socioeconomici che le caratterizzano. L'attenzione al paesaggio appare secondaria e funzionale, sempre orientata a un fine critico e politico.

Le lettere, pur presentandosi formalmente come resoconti di viaggio, assumono dunque una marcata connotazione politica, trascendendo la mera narrazione degli spostamenti. Dalla pianura brulla di San Severo alle mense frugali dei contadini di Ruvo di Puglia, dalla solitudine del Tarantino alle difficili esistenze dei giornalieri di Ginosa, ogni tappa diviene occasione per restituire un quadro vivido del disagio sociale e delle radici strutturali che lo alimentano. Anche la descrizione degli scenari naturali è costantemente subordinata alla critica dell'incapacità dei governi, passati e presenti, di affrontare i problemi cronici del Mezzogiorno: la mancanza di acqua non è un semplice dato fisico, ma il punto nevralgico di una catena di cause ed effetti che comprende la bassa produttività agricola, la povertà diffusa e la precarietà delle condizioni rurali.

Lo sguardo politico che caratterizza l'impostazione di Fiore, tuttavia, presenta limiti evidenti. La sua posizione di intellettuale antifascista e il ruolo di testimone critico per la rivista gobettiana lo inducono talvolta a un'eccessiva parzialità, che gli impedisce di riconoscere i meriti di alcune opere pubbliche realizzate dai governi, anche quando oggettivamente rilevanti. Emblematico risulta l'atteggiamento assunto nei confronti dell'Acquedotto Pugliese, una delle infrastrutture più imponenti e decisive nella storia del Mezzogiorno, di cui Fiore tende a minimizzare la portata trasformativa:

> Allora andiamo in giro per la campagna. C'è vicino un ricco avvallamento, il torrente Cane, che prende via via i nomi di varie contrade. Calcara, Volpe, Populeto... Ma, nonché volpi e cani e boschi, non c'è nemmeno l'ombra di un filo d'acqua. Tutta la vasta plaga dei trulli, compresa Castellana, ricca di gravine e di grotte, se è così laboriosa, così nitida, non conosce il beneficio di una sola sorgiva, vive all'asciutto come il resto della Puglia ed anche più, talché, per compenso, allo scopo di costituire un'altra atmosfera per le radici, questi contadini han seppellito dovunque sino a un paio di metri di profondità la pietra, la roccia strappata spetrando. Esperimenti e ricerche d'acqua ne han fatte i De Bellis di Castellana, ma poiché l'acqua, secondo i risultati scientifici, dev'essere al livello dell'Adriatico, cioè circa a quattrocento metri di profondità, il problema non sarà risoluto facilmente. Già ora, da due anni in qua, non so più che se ne faccia di ciò.

> Prima al direttore della stazione agraria sperimentale di Bari erano devolute simili ricerche e, dietro l'esempio di Foggia, si preparava anche da noi una mostra di elevatori, che non so poi perché non si sia più tenuta. D'iniziativa privata non è più a parlare; per lo passato qualche proprietario si è servito di idromanti, e ce n'è uno qui che ha avuto una qualche notorietà, e i risultati non sono stati da disprezzare. Ma da un anno, come ti ho detto, tutto il problema dell'irrigazione pugliese lo vuol risolvere l'Acquedotto, che pure concessioni per uso agricolo ne va facendo or sì or no, a capriccio, col pretesto che acqua non ce n'è, e già dovrebbe risolvere per conto suo il problema delle acque sue stesse che qua e là, uscite dai nostri paesi, appantanano... In mancanza, andiamo a vedere una piscina di acque raccogliticce e, più degna di nota, una vora. Quest'ultima è un ridicolo inghiottitoio ostruito dal terriccio, di appena un metro di diametro, che bene adempie però alla funzione di rendere anche più arida la terra. Nell'allagamento del 1914 e in quello del '15 – giacché, pare incredibile, anche gli allagamenti ha la Puglia sitibonda – le acque, per la grande vallata, si levarono a più di due metri; dopo un giorno erano scomparse. Qualche altra vora dev'essere vicino, anche più piccola; nulla ad ogni modo che equivalga alle altre così pittoresche della regione. (Fiore 1978: 11-12)

Nonostante si tratti di un'opera straordinaria che aveva effettivamente trasformato le condizioni di vita di milioni di abitanti della Puglia, risolvendo proprio il problema della carenza idrica individuato dallo stesso Fiore come causa primaria della povertà regionale, l'autore mostra una certa difficoltà nel riconoscere pienamente il valore di un'infrastruttura tecnicamente colossale. Tale riluttanza appare plausibilmente connessa alla necessità implicita di attribuire alcuni meriti ai governi che ne avevano promosso la realizzazione, evenienza che l'intellettuale altamurano sembra poco disposto ad accettare.

L'atteggiamento adottato rivela una tensione significativa tra esigenze analitiche e posizioni ideologiche: da un lato, Fiore manifesta una notevole lucidità nell'individuare le cause strutturali dell'arretratezza della regione, ponendo la carenza idrica al centro del sistema di fattori responsabili del sottosviluppo; dall'altro lato, la prospettiva politica che orienta il suo sguardo sembra condizionare la valutazione degli interventi concreti che affrontano precisamente i problemi da lui stesso denunciati, generando una parziale dissonanza fra analisi oggettiva e giudizio critico.

L'analisi dell'opera di Fiore acquista una dimensione ancora più significativa se messa a confronto con altre rappresentazioni della Puglia dello

stesso periodo. Negli stessi mesi del 1925, Maria Albertina Loschi[2] pubblica un *reportage* in due puntate dedicato alla Puglia su «La donna italiana, rivista mensile di lettere, scienze, arti e movimento», di cui era redattrice capo, intitolati: *Puglia pittoresca* (1° ottobre 1925, 696-707), *Apulia* (1° novembre 1925, 781-807).

Il confronto tra i due testi mette in luce interpretazioni radicalmente differenti della medesima regione all'interno dello stesso arco temporale, rivelando in modo eloquente quanto la prospettiva dell'osservatore possa modellare la percezione della realtà sociale. Tale divergenza interpretativa scaturisce da finalità editoriali e ideologiche profondamente distinte. Fiore concepisce le sue lettere-*reportage* come strumento privilegiato di denuncia sociale, volto a portare alla luce le contraddizioni e le difficoltà di un territorio collocato all'indomani della dittatura fascista e del conflitto mondiale; Loschi, al contrario, trasforma il proprio *reportage* in mezzo efficace di promozione territoriale. L'intento che guida la giornalista piacentina è quello di far conoscere e valorizzare la regione, presentandola

[2] Maria Albertina Loschi, figlia del conte Lodovico, nasce a Piacenza nel 1890 o 1895. Nonostante le nobili origini, le difficoltà economiche familiari costringono il padre a lavorare nei trasporti. Diplomatasi in lingue, si trasferisce a Roma dove dal 1910 al 1925 insegna alla Scuola Commerciale Femminile di via dell'Olmata. L'indipendenza economica le consente di avviare la carriera giornalistica. Si definisce "the working countess" e difende il diritto delle donne al lavoro, incarnando il modello della "donna tipo tre": persona libera e autosufficiente che mette in discussione il sistema patriarcale. A Roma partecipa all'associazionismo femminile e ottiene incarichi prestigiosi: insegnante di francese delle principesse di casa Savoia Giovanna, Jolanda e Mafalda, e traduttrice nei rapporti tra l'ufficio di propaganda statunitense e il Governo italiano. Esordisce nel giornalismo nel 1914 su «L'idea Nazionale», poi collabora con «Epoca», «Il giornale delle Puglie», «Il giornale di Sicilia», «La Gazzetta del Mezzogiorno», «La Chiosa», «Vita femminile» e «Donne Italiane». È redattrice de «La Donna Italiana» con la rubrica «Movimento Sociale Femminile» (1924-25) e cura la «Rassegna letteraria» dell'«Almanacco della Donna Italiana». Nel 1939 ne diventa direttrice quando la rivista diventa «Donne Italiane. Almanacco Annuario», sostituendo Silvia Bemporad esclusa dalle leggi razziali. Viaggia intensamente: Germania (1921), Norvegia (1924), Scandinavia, Paesi Bassi, Belgio e Francia (1925), Olanda (1926, 1930), Scozia e Tripolitania (1932). Lavora come corrispondente per testate straniere da Stati Uniti a Giappone e Tripolitania. Il giro del mondo del 1928-29 attraversa Stati Uniti, Canada, Hawaii e Giappone. Tiene conferenze diffondendo l'immagine dell'Italia fascista e scrive articoli pubblicati sul «Messaggero». Al rientro incontra Mussolini il 24 giugno, aderendo apertamente al fascismo pur prendendo la tessera solo nel 1933. Continua però a criticare l'antifemminismo del regime e l'esclusione delle donne dalla politica. Per questo atteggiamento ambiguo è sorvegliata dal regime nel 1929-32 e nel 1941.

attraverso una prospettiva favorevole che ne metta in risalto potenzialità e progressi, inserendola nel quadro più ampio del boom economico italiano. La Puglia viene così rappresentata non come area segnata da arretratezza e abbandono, bensì come partecipe della trasformazione modernizzatrice che investiva l'intero paese.

Il raffronto tra le due prospettive evidenzia inoltre come ogni rappresentazione della realtà sia inevitabilmente filtrata dalle intenzioni, dalle convinzioni e dal bagaglio culturale dell'autore, rendendo indispensabile un approccio critico e comparativo per cogliere nella sua interezza la complessità dei fenomeni descritti. Loschi offre l'immagine di una regione meridionale definita «diversa» rispetto alle altre aree del Mezzogiorno, tanto per l'indole dei suoi abitanti quanto per il livello di sviluppo raggiunto. Fin dal titolo del primo *reportage* emerge con chiarezza un orientamento distintivo: l'aggettivo «pittoresca» evoca un paesaggio assimilabile a un dipinto, richiamando una dimensione quasi fiabesca. Tale qualificazione rimanda a vedute, scene e oggetti che, per particolari caratteristiche compositive e cromatiche, attirano l'attenzione dell'osservatore, suscitano emozioni gradevoli, stimolano l'interesse e alimentano la curiosità.

Nel descrivere il territorio, la viaggiatrice non omette di mettere in risalto una delle sue peculiarità più rilevanti, ossia la carenza idrica; tuttavia, affronta la questione in maniera neutra, priva di intenti polemici o di implicazioni politiche, configurandola come semplice dato di realtà e non come elemento da cui far discendere giudizi critici o considerazioni ideologiche:

> Alba chiarissima. Qualche grande vela si allontana sul mare calmo. Dagli agrumeti, luminosi dall'oro dei bei frutti, esala un profumo soavissimo. […] Anche qui l'unica fonte è fuori dal paese. Agricoltori, pastori, pescatori, tutti si lagnano per l'insufficienza dell'acqua e più ancora delle comunicazioni. (Loschi 1925a: 696)

> Lenti salgono i muli carichi di piccole botti – è acqua, preziosissima acqua (Ivi: 698)

> E sulla grande piazza, la fontana scintillante, come in una immensa coppa, versa la freschezza de' le sue acque, canta la sua gioia… è acqua dell'acquedotto pugliese, che finalmente disseta la "sitibonda Puglia" oraziana, e ancora non basta. (Ivi: 702)

> Dove lasciate che lo chieda – si trovano come a Lecce queste tre cose: una cotognata che profuma di fiori e di aromi e vi addolcisce… l'anima, un

> albergo (il Grand Hôtel Risorgimento) con acqua corrente in tutte le camere (badate, non è réclame pagata!! Chi viaggia molto, chi conosce molti dei nostri alberghi, chi ha sofferto dell'aridità di certe zone del Mezzogiorno, sa tutto il magico valore di queste parole: acqua corrente). (Loschi 1925b: 794)

Nell'intreccio di immagini elaborato dalla giovane viaggiatrice, l'acqua assume il ruolo di parametro privilegiato per valutare il grado di progresso della regione. La sua assenza, sperimentata quotidianamente da agricoltori, pastori e pescatori, si configura come una carenza strutturale in un territorio dove il trasporto idrico deve avvenire mediante muli al pari di qualsiasi altro bene materiale. In tale contesto, la fontana collocata al centro della piazza acquisisce un valore quasi epifanico, mentre la presenza di acqua corrente in tutte le stanze dell'albergo leccese appare dotata di un'aura quasi magica, poiché rappresenta un lusso inimmaginabile, una comodità sorprendente e, soprattutto, un autentico salto di civiltà.

La Puglia descritta nelle pagine de *La donna italiana*, pur distinguendosi per un avanzamento significativo rispetto ad altre regioni meridionali – avanzamento riconducibile in larga misura all'arrivo dell'acqua – non può essere considerata pienamente sviluppata. Permangono infatti gravi carenze nella rete delle comunicazioni e un utilizzo non ancora efficace e capillare delle risorse disponibili, in particolare dell'acqua piovana. Il paesaggio situato a sud di Foggia, dove, oltrepassati centri ricchi di storia e vegetazione quali Canosa, Andria e Corato, la campagna si apre in un'immagine di crescente desolazione, risulta profondamente segnato dall'assoluta mancanza di collegamenti rapidi tra le aree interne e i poli maggiormente sviluppati, contribuendo a perpetuare condizioni di isolamento e difficoltà socioeconomica:

> A sud di Foggia, al di là dell'Ofanto, oltre Canosa dalle vestigia romane, oltre Andria fidelis, ricca di ville e di verdura, e di vasti panorami, oltre Corato dolorosa, in una campagna che a poco a poco diventa desolata e quasi pianeggiante, - dove il contadino non ottiene i risultati che ha diritto di avere, perché mancano rapide comunicazioni che allaccino la vita dell'interno con i maggiori centri, perché l'acqua non è disciplinata in modo tale da sviluppare tutta la sua utilità potenziale – appare improvviso… (Ivi: 788)

Nel 1926 l'ENIT (Ente Nazionale Italiano per il Turismo) pubblica il primo volume della *Guida dell'Italia Meridionale*, dedicato all'Abruzzo, al Molise e alla Puglia. Frutto di un rigoroso lavoro di ricerca storica, car-

tografica e descrittiva, l'opera mira a valorizzare e promuovere il patrimonio artistico, naturale e paesaggistico delle regioni meridionali. Non si configura come una semplice guida per viaggiatori, bensì come un volume dal carattere originale e approfondito, concepito per fornire una rappresentazione complessiva di tutto ciò che merita di essere conosciuto e messo in rilievo anche dal punto di vista geografico, con l'intento di far scoprire agli italiani le zone meno frequentate dal turismo contemporaneo. La guida del Touring si presenta infatti «nella massima parte originale e non una semplice guida pel viaggiatore, ma una diffusa descrizione di tutto ciò che merita essere posto in rilievo», includendo anche una prospettiva geografica per promuovere la conoscenza del paese e, in particolare, di quelle aree che «meno ebbero fino ad ora il favore dei turisti» (Bognetti 1926: 7).

All'interno di tale progetto editoriale, la Puglia emerge con crescente evidenza come regione dotata di un notevole potenziale turistico, capace di attirare l'attenzione nazionale non soltanto per la ricchezza del patrimonio storico-artistico, ma anche per la varietà e la bellezza dei paesaggi. Questo interesse si consolida nel 1940, quando il Touring Club Italiano pubblica una nuova *Guida d'Italia* interamente dedicata alla regione, definita «un indispensabile preludio alla visita della regione» e «un mezzo insostituibile d'efficace propaganda turistica e strumento essenziale per la conoscenza del paese» (1940: 6). Concepita come strumento fondamentale per promuovere la conoscenza della Puglia e sostenerne la valorizzazione come meta turistica di rilievo, la pubblicazione testimonia come, già negli anni Trenta e Quaranta, il territorio pugliese venga percepito come realtà da scoprire, caratterizzata da potenzialità ancora inespresse ma in grado di conquistare l'interesse dei viaggiatori italiani. Lo «Sguardo d'insieme» della guida presenta aspetti storici, geografici, economici, artistici e sociali, insieme alle trasformazioni derivanti dall'opera di «bonifica e appoderamento» del Tavoliere e dalla conclusione dei lavori dell'Acquedotto Pugliese (Ivi: 5). A differenza dei testi di Fiore e di Loschi, la guida illustra, accanto alle grandi opere pubbliche, i musei di nuova costituzione, come la Pinacoteca di Bari, i Musei di Barletta e Foggia, i siti archeologici di Lucera, Canne e Lecce frutto di campagne di scavo recenti, il restauro di monumenti e di chiese e le grotte delle Murge, già note ai soci del Touring grazie a precedenti contributi pubblicati su «Le vie d'Italia».

Due anni dopo la pubblicazione della *Guida d'Italia. Puglia*, il funzionario dell'ENIT Giovanni Mariotti contribuisce alla promozione dell'immagine turistica della regione con un volume odeporico dal titolo *Nostalgie di Puglia*. L'intento dell'opera è esplicitato sin dalla Premessa, firmata dal Presidente dell'Ente, Rava: essa si configura come un accorato invito

a scoprire una terra ancora poco nota al grande pubblico, nonostante le indiscutibili ricchezze architettoniche, paesaggistiche e culturali. La regione è descritta come realtà che, pur mantenendo a lungo una posizione marginale nei circuiti turistici nazionali, possiede un potenziale attrattivo ancora inespresso e meritevole di valorizzazione. Il volume si inserisce pienamente nel filone odeporico, adottando la struttura tipica del racconto di viaggio, costruito su un itinerario preciso che attraversa la Puglia in tappe corrispondenti a luoghi emblematici: dal promontorio del Gargano a Trani, da Bari sino al Salento. Ogni capitolo offre non soltanto la descrizione dei luoghi, ma anche le impressioni soggettive del viaggiatore, intrecciando osservazione diretta, riflessione personale e intenzione promozionale.

Di particolare rilievo risulta la dichiarazione dello stesso Mariotti, il quale ammette di raggiungere la Puglia «non senza preconcetti». L'elemento autobiografico introduce una dinamica di trasformazione dello sguardo che presenta analogie con quella delineata nel testo di Loschi: il viaggio, in entrambe le narrazioni, consente di superare aspettative iniziali e di confrontarsi con una realtà complessa e spesso sorprendente, contrapponendosi in modo netto alla visione critica e disillusa di Tommaso Fiore. Mariotti, al pari di Loschi, sceglie di restituire un'immagine positiva della regione, ricca di fascino, storia e potenzialità turistiche, contribuendo così al consolidamento di una narrazione alternativa, caratterizzata da un tono più ottimistico e funzionale agli obiettivi istituzionali dell'ENIT.

In tale prospettiva, *Nostalgie di Puglia* si configura non solo come un tradizionale racconto di viaggio, ma anche come efficace strumento di propaganda culturale e turistica, pienamente coerente con il progetto dell'ENIT volto alla valorizzazione del territorio nazionale e, in particolare, delle regioni meridionali ancora poco note al grande pubblico. All'interno del volume spicca il capitolo intitolato *L'Acqua*, che, pur rientrando nel percorso narrativo del viaggio, si distingue nettamente dal tono complessivo dell'opera, assumendo una funzione esplicitamente documentaria e celebrativa. La sezione appare come un'ampia digressione dedicata all'Acquedotto Pugliese, descritto nelle sue caratteristiche tecniche e progettuali, insieme ai benefici apportati all'agricoltura e alla salute pubblica. L'interruzione della continuità lirica del testo introduce un elemento fortemente connotato in senso modernizzatore. In tale prospettiva, *L'Acqua* non rappresenta un'eccezione marginale, bensì un nodo tematico fondamentale che rafforza l'impianto ideologico del volume, nel quale la narrazione turistica si intreccia con una visione politica del progresso e della modernizzazione del Mezzogiorno:

> Tutto aveva la Puglia: vaste pianure dove crescono in abbondanza i cereali, le colline popolate di uliveti e di vigne, le immense marine, il sole luminoso e potente. Ma non aveva l'acqua. Siticulosa fu detta da Orazio e la definizione si mantenne nei secoli, fin quando la redenzione della "Puglia sitibonda" non fu iniziata con la costruzione del grande acquedotto, vera opera monumentale compiuta dall'ingegneria della terza Italia.

Con tono critico e, al contempo, animato da una sottile ironia, Mariotti decostruisce uno degli stereotipi più radicati nell'immaginario geografico e culturale relativo alla Puglia, vale a dire quello della «Puglia sitibonda», percepita come terra assetata, arida e priva di risorse idriche. L'autore sostiene che tale rappresentazione, divenuta quasi proverbiale, non rispecchia più la realtà contemporanea e costituisce il risultato di un'elaborazione retorica alimentata dagli stessi pugliesi, soprattutto nel periodo in cui si cercava di ottenere consenso politico e finanziamenti per la costruzione dell'acquedotto. L'itinerario che coincide con quello percorso da Fiore e da Loschi permette a Mariotti di confutare l'immagine astratta dell'aridità mediante il confronto con l'evidenza concreta della trasformazione agricola e ambientale.

La pianura compresa tra Barletta e Bari, descritta come un «prodigioso frutteto», e la distesa ininterrotta di ulivi che si estende da Polignano a Fasano diventano esempi emblematici di un paesaggio regionale rappresentato come fertile, luminoso e intensamente coltivato. Tale scenario appare indissolubilmente legato alla disponibilità idrica resa possibile dall'apporto delle moderne infrastrutture, che consentono di riconsiderare in modo sostanziale l'immagine tradizionale della Puglia e di interpretarla come territorio trasformato e vivificato dall'acqua:

> In fondo la leggenda della sterilità pugliese è niente più di una leggenda alla quale gli stessi pugliesi hanno contribuito notevolmente, specie quando si trattava di costruire l'acquedotto. È di allora la fortuna di una di quelle frasi che hanno una singolare efficacia riassuntiva. Si disse: "Puglia sitibonda". E così la regione rimase definita. Ci vorranno non pochi lustri per cambiare questa definizione e non ci dovremmo stupire se i nostri figli continuassero ad adottarla, convinti di dire una cosa giusta. Da Barletta a Bari si corre in mezzo a un prodigioso frutteto. Andateci in febbraio e lo troverete già tutto fiorito sotto il limpido sole del mezzogiorno, in faccia al mare che qui ha un'intensità di colori eccezionale […] Spingetevi oltre Bari e la vista del paesaggio vi sarà impedita da una selva di olivi che da Polignano a Mare si estende fino a Fasano. (Ivi: 13)

La riflessione si colloca in modo pienamente coerente all'interno dell'impianto complessivo del volume, che mira a delineare un'immagine

della Puglia non più percepita come territorio periferico e svantaggiato, bensì come regione in trasformazione, nella quale gli interventi pubblici – in primo luogo la realizzazione dell'acquedotto – avviano una profonda modifica tanto dell'ambiente naturale quanto della percezione culturale del paesaggio. L'autore non si limita a descrivere un insieme di luoghi, ma elabora una rinnovata interpretazione identitaria della regione, sottraendola alle sedimentazioni stereotipate del passato e inserendola pienamente nel discorso sulla modernità e sul progresso.

Un'impressione affine emerge anche nell'opera di Italo Balbo, *Da Roma a Odessa sui cieli dell'Egeo e del mar Nero: note di viaggio* (1929). Durante un volo diretto a Odessa, l'autore attraversa la Puglia e riprende l'idea di una regione profondamente mutata, che mostra progressi significativi rispetto all'immagine tradizionale. Pur trattandosi di un testo fortemente permeato dalla retorica propagandistica del regime fascista, risulta evidente la sorpresa dell'osservatore dinanzi alla realtà pugliese, in netto contrasto con le sue aspettative pregresse. Balbo riconosce apertamente che la propria rappresentazione della Puglia deriva da «letture di quindici anni fa», le quali la raffigurano come terra «sitibonda», arida e inospitale, assimilabile alla regione nordafricana della Gefara.

L'esperienza diretta, tuttavia, rivela un paesaggio diametralmente opposto: una Puglia «verdissima e fresca», caratterizzata da una «strepitosa vegetazione d'ulivi e mandorli». Tale scarto tra pregiudizio e osservazione empirica assume valore emblematico nel mostrare la distanza tra la narrazione stereotipata del Mezzogiorno e le trasformazioni effettivamente in corso. In modo analogo alla prospettiva elaborata da Mariotti, anche Balbo riconosce la portata del cambiamento, reso possibile in larga misura dal superamento della tradizionale carenza idrica:

> La mattina dopo ero a Bari. Mi aspettavano alla stazione, Di Crollalanza e Albini, questo prefetto e l'altro capo del fascismo della città. Doveva a questi due amici una breve visita, promessa da lunga data. Approfittai di quella domenica per visitare con loro i ciclopici lavori del porto di Bari e per recarmi nel pomeriggio a consolare l'ombra del gran Federico nel suo maniero di Casteldelmonte. Al lunedì mattina, mi raggiunsero nella capitale della Puglia i giornalisti della Crociera, e insieme con loro e con l'amico prefetto Albini, che voleva accompagnarmi fino all'ultimo, attraversai in automobile la penisola salentina e raggiunsi Taranto nel pomeriggio. Albini, ferrarese, compagno di scuola di guerra e di squadrismo, mi faceva da cicerone durante il tragitto. Confesso che immaginavo la Puglia sitibonda del tutto diversa. Le mie impressioni erano rimaste ferme alle letture di quindici anni fa, che me la rappresentavano riarsa e liscia come

> un pezzo della Gefara. La trovavo invece verdissima e fresca. Anzi – poiché ormai non posso dissociare più il mio pensiero dalle immagini aviatorie – consideravo dentro di me come la Puglia fosse proprio il paese più antiaeronautico d'Italia per quella sua strepitosa vegetazione d'ulivi e mandorli che non ne lasciano scoperto un solo metro quadrato. In compenso, come è consolante per un italiano constatare i progressi della propria terra! (Balbo 1929: 36-37)

Il «progresso della propria terra» di cui si compiace l'autore va letto nel contesto delle politiche di modernizzazione del regime, ma anche nella retorica che cercava di presentare il fascismo come artefice della trasformazione del Mezzogiorno[3].

Nel secondo dopoguerra la rappresentazione della Puglia e, più in generale, dell'intero Mezzogiorno assume una configurazione profondamente diversa rispetto alla narrazione costruita durante il Ventennio. La retorica celebrativa, che esalta le grandi opere infrastrutturali come l'Acquedotto Pugliese presentandole quali manifestazioni tangibili del progresso fascista, lascia progressivamente spazio a uno sguardo critico e disincantato, maturato nel clima dell'antifascismo repubblicano. Tale cambiamento non riguarda esclusivamente la produzione letteraria o giornalistica, ma risponde a una precisa motivazione ideologica e politica: smantellare l'immagine propagandistica del Mezzogiorno ereditata dal regime e denunciare le contraddizioni che, nonostante le trasformazioni apparenti,

[3] Si inserisce pienamente nella retorica fascista volta a rappresentare il regime come artefice della trasformazione del Mezzogiorno l'articolo di Giulio Tian sull'Acquedotto Pugliese. Urbanista di rilievo e autore, tra l'altro, dei piani regolatori di Taranto e L'Aquila, Tian pubblica un lungo articolo che celebra l'impresa idrica come simbolo del progresso nazionale. L'articolo ripercorre in dettaglio la lunga e travagliata storia dell'acquedotto, "il più grande del mondo" per la distanza delle sorgenti e la lunghezza delle condotte, la cui progettazione risale al 1868, soffermandosi sugli aspetti tecnici e sulle difficoltà incontrate nella realizzazione. Tian conclude il suo intervento affermando che quest'opera, nonostante i ritardi causati da circostanze impreviste, ha profondamente trasformato l'intero territorio pugliese: «Si può dire oggi che quest'opera gigantesca, che circostanze imprevvedute hanno potuto talvolta ritardare ma non arrestare, ha completamente trasformato l'immenso territorio delle Puglie, portando il benessere e la vita, dove prima mancavano le condizioni elementari più indispensabili per una vita di prosperità e di progresso, e si può concludere con le parole di Mussolini: "è un'opera gigantesca che onora l'Italia e che bisogna fare ampiamente conoscere"» ribadendo così il valore simbolico e politico dell'infrastruttura come emblema della modernizzazione fascista. Tian 1949: 25.

continuano a segnare profondamente la realtà sociale delle regioni meridionali.

All'interno di tale cornice si colloca il *reportage* odeporico di Ugo Vittorini, *L'acqua delle Puglie*, pubblicato su «Il Politecnico», che affronta il tema dell'accesso all'acqua potabile nel Sud Italia, mostrando come, al di là della retorica fascista sull'acquedotto quale «opera di redenzione», la distribuzione idrica rimanga fortemente iniqua. Solo le classi agiate – professionisti, commercianti, proprietari terrieri – dispongono infatti dell'allaccio privato nelle proprie abitazioni, mentre nei quartieri popolari di città come Bari e Brindisi l'acqua è accessibile attraverso cannelle comuni situate nei cortili. Nei piccoli centri, la popolazione deve ancora servirsi delle fontane pubbliche, riproducendo modalità di approvvigionamento idrico che il regime aveva dichiarato superate.

Il testo di Vittorini costruisce una vera e propria geografia della disuguaglianza: l'accesso all'acqua corrente si configura come indicatore privilegiato di status sociale, una linea di demarcazione netta tra coloro che partecipano al processo di modernizzazione e coloro che ne restano esclusi. L'acqua, simbolo del progresso promesso dalla retorica fascista, si rivela ai suoi occhi un privilegio selettivo, e la sua distribuzione iniqua diviene testimonianza del fallimento – o, quantomeno, della parzialità – degli interventi infrastrutturali del regime. In tal senso, *L'acqua delle Puglie* rappresenta un esempio emblematico del nuovo sguardo critico e politicamente orientato che, nel dopoguerra, si propone di rimettere in discussione le narrazioni trionfalistiche del passato e di riportare al centro del dibattito pubblico le condizioni materiali effettive del Meridione:

> L'acqua del Sele è l'acqua delle Puglie. Viene da lontano ed è portata da un grande canale che fa centinaia di chilometri sottoterra. Nei grossi paesi e nelle cittadine l'acqua sale le condutture di alcune case, di poche case: dei padroni, dei notai, dei farmacisti, dei commercianti, degli avvocati e degli impiegati. La spesa d'impianto del condotto stradale in poi è una spesa privata ed è una spesa tale che poche persone possono permettersi. […] nelle grandi case per gli operai o per gli sbrigafaccende si impianta in cortile una cannella che serva per tutti gli inquilini. Questo nelle città come Bari o Brindisi. Nei paesi l'acqua si ferma nelle strade e la si attinge alle fontanine pubbliche. Ogni paese ha un certo numero di fontanine pubbliche […]. (Vittorini 1945a: 2)[4]

Il *reportage* arricchisce il quadro interpretativo attraverso un episodio

[4] L'inchiesta sulla Puglia prosegue poi con: *La vendita dei «cozzali»* (Vittorini 1945b: 2); *Vita d'ogni giorno nei paesi della Puglia* (Vittorini 1945c: 1-2).

particolarmente emblematico che riguarda il quartiere Borgo Villa di Barletta. In tale rione, l'unica fontanina collocata lungo la strada principale viene rimossa perché il rumore dell'acqua disturberebbe i proprietari di una villa situata a circa cinquecento metri di distanza, imponendo così agli abitanti del quartiere l'obbligo di percorrere tragitti lunghi e faticosi con pesanti recipienti per l'approvvigionamento idrico. Soltanto una mobilitazione popolare, culminata nelle dimissioni forzate dell'amministrazione comunale, consente la ricollocazione della fontanina nella sede originaria, evento celebrato dalla banda cittadina come autentica conquista collettiva.

L'episodio, nella lettura di Vittorini, conferma l'idea che l'Acquedotto Pugliese – pur configurandosi come opera infrastrutturale di grande importanza – non garantisca un accesso equo all'acqua, poiché la gestione e la distribuzione del servizio restano condizionate da rapporti di potere e da persistenti gerarchie sociali:

> Oggi c'è l'acquedotto pugliese e si ha l'acqua; da bere e da lavarsi; ma è acqua per benestanti, non è acqua per poveri; e se non si vuol pagare per averla in casa bisogna sfacchinare per andare ad attingerla. Questa è fatica che tocca, di solito, alle donne e ai ragazzi. […] Ancora più grave è il problema dell'acqua per le campagne. I paesi, almeno, l'hanno l'acqua delle fontanine, ma le campagne non hanno che l'acqua del cielo, invisibile e capricciosa. […] Se vi fosse acqua abbastanza la Puglia produrrebbe tanti ortaggi da inondare l'Europa: e si mangerebbero a Mosca i peperoni di Bisceglie, se venderebbero a Stoccolma i pomodori di Barletta.

Si collega direttamente al quadro critico tracciato nel *reportage* l'iniziativa editoriale dal titolo *Lettere da:* promossa sempre da Vittorini all'interno del settimanale «Il Politecnico». L'intento del progetto era quello di raccogliere, numero dopo numero, una serie di *reportage* scritti da autori locali e corredati da documentazione fotografica, in grado di offrire uno spaccato sociale delle diverse regioni italiane. La redazione ne chiarisce la finalità nell'editoriale introduttivo:

> Dalla Puglia avremo una serie di lettere che illustrano socialmente il paese, località per località. Ecco le prime. Cercheremo, in seguito, di averne dello stesso tipo dalle altre regioni.[5]

Le *Lettere dalle Puglie*, che inaugurano la serie, recano nuovamente la firma di Ugo Vittorini e si collocano in chiara continuità con l'impostazione critica già manifestata nel *reportage* dedicato all'acqua. In tali testi

[5] *Nota redazionale*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947: 94.

l'autore denuncia la condizione disumana dei braccianti pugliesi, costretti a vivere in ambienti angusti – spesso un'unica stanza – privi di acqua corrente, di sistemi fognari e di qualunque forma di tutela lavorativa, mettendo simultaneamente in discussione il processo di modernizzazione che il regime aveva incessantemente celebrato (Vittorini 1947a; 1947b). A tali interventi si collega il volume *Il cafone all'inferno* di Tommaso Fiore, pubblicato da Einaudi nel 1955, nel quale confluiscono otto saggi-*reportage* ambientati tra Puglia e Basilicata. L'autore, attraverso questi scritti, indaga gli effetti della riforma agraria del 1950 e documenta con sguardo partecipe e severo le drammatiche condizioni di vita dei contadini meridionali, i "cafoni" evocati emblematicamente nel titolo.

La prospettiva sviluppata da Fiore in *Il cafone all'inferno* prende forma attraverso un viaggio-inchiesta nelle aree più depresse della regione, condotto mediante un rigoroso metodo di osservazione diretta che gli consente di mettere in luce il fallimento della riforma agraria. L'autore concentra infatti l'attenzione non sui tentativi di intervento, ma sui risultati mancati, confermando quella tendenza a una lettura unilaterale già rilevata nelle opere precedenti. Tra le accuse più significative emerge la denuncia del mancato risanamento dei corsi d'acqua, carenza che compromette la fertilità dei territori della Capitanata e del Tavoliere. In tale contesto si delinea un quadro vivissimo delle difficoltà che costringono la classe contadina a muoversi tra attese soltanto sfiorate e profonde delusioni, come testimonia l'osservazione amara raccolta durante il viaggio: «Qui invece i piani non li fanno i contadini, li fanno i tecnici, a Roma!». La frase riassume in maniera incisiva la distanza e l'estraneità percepite tra le popolazioni locali e i centri decisionali, avvertiti come remoti e privi di un reale contatto con le esigenze del territorio.

Nel corso dell'inchiesta Fiore si fa accompagnare da figure differenti – don Luigino, senatore locale già pastore e contadino perseguitato per l'impegno a favore della sua classe; sindaci, studiosi, sindacalisti, amici scrittori; e gli stessi braccianti – che gli offrono punti di vista molteplici e testimonianze eterogenee. L'osservazione diretta, il dialogo costante con le comunità rurali e l'attenzione minuziosa per i dettagli della quotidianità generano un materiale documentario di grande rilievo, benché l'interpretazione di tali dati risulti talvolta condizionata da una rigidità ideologica che limita la possibilità di una valutazione pienamente equilibrata.

L'itinerario seguito dall'autore attraversa alcune tra le aree più rappresentative del paesaggio rurale pugliese – il Tavoliere, Foggia, le grotte del Gargano, San Giovanni Rotondo, Canosa, Gaudiano, Taranto – palesando un insieme desolante di paesaggi aridi e spopolati, plasmati da una miseria cronica e radicata. Particolarmente incisiva è la descrizione dei "Granili"

foggiani, definiti veri e propri "gironi" di disperazione, nei quali l'autore incontra figure emblematiche, come Antonietta Pecorella, donna ridotta alla fame e simbolo della condizione di migliaia di abitanti del Mezzogiorno. I resoconti insistono sui tratti più duri della vita contadina: bambini costretti a lavorare fino allo sfinimento e trattati come servi; mietitori silenziosi ed emaciati, segnati dalla fatica e dalla solitudine; donne in abiti tradizionali sulle carrozze dei treni locali, i cui volti uniscono sofferenza e resilienza. Tali testimonianze, più che semplici ritratti etnografici, costituiscono il fondamento di una critica politica e sociale di ampio respiro.

Anche Cesare Brandi (1906-1988), figura centrale della critica d'arte italiana del Novecento, dedica alla Puglia un intenso *reportage* di viaggio, *Pellegrino di Puglia*[6] (1960), nel quale sviluppa un'analisi particolarmente penetrante del paesaggio meridionale, assumendo l'acqua come categoria interpretativa fondamentale di una civiltà plurimillenaria. La sua formazione di storico dell'arte e la lunga esperienza alla guida dell'Istituto Centrale del Restauro conferiscono al suo sguardo una duplice originalità: da un lato, egli applica al territorio gli stessi criteri metodologici utilizzati nell'esegesi delle opere d'arte, leggendo nel paesaggio le stratificazioni storiche e culturali che ne modellano l'assetto contemporaneo; dall'altro, la competenza maturata in ambito conservativo gli permette di riconoscere con straordinaria finezza i segni del tempo e delle trasformazioni, interpretando il territorio come un palinsesto complesso sul quale si sovrappongono interventi umani appartenenti a epoche differenti.

In questa prospettiva, l'acqua non costituisce per Brandi un semplice elemento naturale, ma assume un forte valore simbolico e antropologico. Egli osserva come la cronica scarsità idrica, che segna profondamente la Puglia, plasmi non solo la configurazione fisica del paesaggio, ma anche l'immaginario collettivo e le pratiche sociali delle comunità locali. Tale dialettica tra presenza e assenza d'acqua – colta con particolare acutezza – rivela come la rarità della risorsa generi peculiari forme di adattamento territoriale e architettonico, dando vita a soluzioni costruttive, modelli abitativi e ritualità quotidiane che esprimono una lunga storia di convivenza con un ambiente difficile.

Nei resoconti di viaggio novecenteschi, l'acqua emerge dunque come

[6] *Pellegrino di Puglia* è articolato in cinque sezioni, *Terra di Bari*, *Verso il Salento*, *In cerca delle cripte basiliane*, *Il Vulture* e *La Capitanata*, ciascuna a sua volta costituita da capitoli brevi ma densi. Si parte dal centro, come si vede, dal capoluogo regionale, senza legare le varie tappe in un unico, organico itinerario, e non manca un volontario sconfinamento in Basilicata, nella quarta sezione, ma anche in parte della terza, nel capitolo dedicato a Matera, città dei Sassi, fino al diciassettesimo secolo parte integrante della Terra d'Otranto.

un vero e proprio dispositivo narrativo capace di condensare significati molteplici e talvolta contraddittori. Essa si configura ora come emblema di arretratezza e di miseria, ora come simbolo di progresso e modernizzazione, ora ancora come strumento della retorica fascista o, nel dopoguerra, come indicatore delle persistenti disuguaglianze socio-economiche. L'elemento idrico diventa così un parametro interpretativo della storia e della cultura pugliese, poiché registra le tensioni tra politiche di sviluppo, rappresentazioni turistiche e vissuti locali, rivelandosi una sorta di "memoria liquida" capace di conservare e restituire le stratificazioni della modernità, sospesa tra promesse di riscatto e permanenze di marginalità.

È proprio in questa oscillazione tra epifania e mancanza, tra monumentalizzazione e denuncia civile, che si manifesta la funzione dell'acqua quale testimone privilegiato dei mutamenti e delle contraddizioni del Novecento, offrendo oggi una chiave interpretativa preziosa per comprendere la complessa identità della Puglia contemporanea.

Bibliografia

Balbo Italo. 1929 *Da Roma a Odessa sui cieli dell'Egeo e del mar Nero: note di viaggio*, Milano, Fratelli Treves.

Bognetti Giovanni. 1926 *Introduzione* a *Guida d'Italia del Touring Club Italiano*, *Italia meridionale*, vol. I, *Abruzzo, Molise, Puglia*, Milano, Touring Club Italiano.

Fiore Tommaso. 1967 *Nascita di uomini democratici*, Manduria, Lacaita editore.

Fiore Tommaso. 1978 *Un popolo di formiche*, Roma-Bari, Editori Laterza.

Guida d'Italia. Puglia, Milano, Touring Club Italiano, 1940.

Loschi Maria Albertina. 1925a *Puglia pittoresca*, in «La donna italiana. Rivista mensile di lettere, scienze, arti e movimento sociale femminile», a. II, n. 10, ottobre 1925: 696-707.

Loschi Maria Albertina. 1925b. *Apulia*, in «La donna italiana. Rivista mensile di lettere, scienze, arti e movimento sociale femminile», a. II, n.11, novembre 1925: 781-807.

Tian Giulio. 1940 *Il più grande acquedotto d'Europa, l'Acquedotto Pugliese*, in «Il Monitore Tecnico», n. 2: 25-30.

Vittorini Ugo. 1945a *L'acqua delle Puglie*, in «Il Politecnico», a. I, n.1, 29 settembre 1945.

Vittorini Ugo. 1945b *La vendita dei «cozzali»*, in «Il Politecnico», a. I, n. 3, 13 ottobre 1945.

Vittorini Ugo. 1945c *Vita d'ogni giorno nei paesi della Puglia*, in «Il Politecnico», a. I, n. 9, 24 novembre 1945.

Vittorini Ugo. 1947a *Lettere dalle Puglie*, in «Il Politecnico», a. III, n. 35, gennaio-marzo 1947: 94-96.

Vittorini Ugo. 1947b *Lettere dalle Puglie*, in «Il Politecnico», a. III, n. 36, settembre 1947: 29.

Francesco Saverio Minervini

Emigrazione e ambiente negli scritti politici e teatrali di Piero Delfino Pesce

Piero Delfino Pesce (1874-1939) è una figura poliedrica ma ancora poco nota del panorama culturale pugliese del primo Novecento e non è convenzionalmente annoverato tra gli scrittori ambientalisti. Tuttavia, l'intellettuale molese rivela una sensibilità profonda verso il territorio, il paesaggio mediterraneo e la relazione tra uomo e natura che anticipa molte delle riflessioni contemporanee sull'ecologia culturale e sociale (Fanizza 2023). Poeta, novelliere, filosofo, editore e persino botanico, Delfino Pesce sviluppa una visione del Mezzogiorno che integra dimensioni naturali, culturali e sociali in una sintesi originale che merita di essere riletta alla luce delle attuali preoccupazioni ambientali.

Non insensibile ai profondi mutamenti sociali, economici e culturali con cui si apre il XX secolo (che investono anche il rapporto con l'ambiente), Pesce rilegge la *questione meridionale*, intersecandola con la sua visione politica e sociale convintamente repubblicana, difendendo la gestione 'pubblica' delle risorse naturali, opponendosi allo sfruttamento del territorio e tutelando il paesaggio: in particolare, dalle colonne della rivista «Humanitas» (settimanale attivo dal 1911 al 1924, prima che le squadre fasciste distruggessero la sede qui a Bari) l'intellettuale molese utilizza un lessico straordinariamente contemporaneo sull'ecologia, prefigurando molte delle problematiche oggi centrali nel dibattito ambientale.

La sua formazione multidisciplinare – dalla giurisprudenza alla botanica, dalla letteratura alla politica – gli consente di sviluppare uno sguardo integrato sul territorio concependo l'idea di una *rinascenza mediterranea*, ovvero di un progetto culturale che implica una riappropriazione consapevole del proprio ambiente naturale e culturale.

Una delle manifestazioni più evidenti della sensibilità ambientale di Delfino Pesce fu la sua battaglia contro la privatizzazione dell'acqua e dell'Acquedotto Pugliese (un microcosmo del "capitalismo politico" italiano), affidata a un libello *L'Acquedotto Pugliese – Storia di un carrozzone* pubblicato nel 1912 dalla casa editrice Humanitas di cui era egli stesso il responsabile.

Si tratta di un testo storico significativo sulla battaglia per la gestione pubblica dell'acqua, tematica che resta attuale ancora oggi, e che rappre-

senta, quindi, una significativa attestazione della denuncia dell'intellettuale molese contro la corruzione e la mala gestione di un'opera pubblica fondamentale per la Puglia, in un periodo (l'età giolittiana) in cui si stava avviando la costruzione dell'imponente opera pubblica. Dai banchi dell'opposizione in seno al Consiglio Provinciale di Bari, Pesce ingaggiò una virulenta battaglia contro il disegno di privatizzare la gestione dell'acquedotto, che secondo lui avrebbe dato più da mangiare ai gestori che da bere alla popolazione, evidenziando gli aspetti finanziari poco trasparenti di tutta la vicenda legata alla costruzione e gestione dell'Acquedotto Pugliese. Eletto consigliere provinciale di Bari per il mandamento di Mola (1905-1912), si oppone strenuamente alla gestione privata dell'Acquedotto Pugliese, segnalando soprattutto i conflitti di interesse del senatore Balenzano (presidente del Consiglio Provinciale e consigliere della società appaltatrice), nonché i ritardi deliberati nei lavori per massimizzare i profitti. La sua battaglia ottenne una vittoria parziale nel 1911 con la legge Sacchi, che riduceva di due anni i tempi di consegna.

Questa lotta, che potrebbe apparire meramente politica, rivela in realtà una comprensione profonda del rapporto tra risorse naturali, diritti sociali e sostenibilità territoriale.

L'acqua, nella visione di Delfino Pesce, non è soltanto una risorsa economica ma un bene comune legato all'identità e alla sopravvivenza delle comunità locali. Intuendo che la privatizzazione avrebbe comportato non solo ingiustizie sociali, ma anche un uso irrazionale e insostenibile della risorsa idrica (anticipando le preoccupazioni contemporanee sulla crisi idrica globale), la sua opposizione alla privatizzazione si fondava su principi che oggi riconosceremmo come fondamentali nell'ecologia politica: l'accesso equo alle risorse naturali, la gestione partecipata del territorio, la resistenza alla mercificazione dei beni comuni, la suddivisione egualitaria delle risorse e dei ricavi. Questa battaglia assume particolare significato soprattutto alla luce del contesto ambientale pugliese, caratterizzato da una scarsità idrica e dalla necessità di una gestione oculata delle poche risorse idriche disponibili.

Il concetto di "rinascenza mediterranea", centrale nel pensiero di Delfino Pesce, può essere interpretato come una forma di ecologia culturale che persegue l'impegno intellettuale e politico nella difesa dell'ambiente e del territorio. Il Mediterraneo non è per lui soltanto uno spazio geografico, ma un ecosistema culturale complesso in cui natura, storia e tradizioni si intrecciano indissolubilmente in un disperato bisogno di conservarle per le generazioni future.

Questa concezione del "mediterraneismo" emerge chiaramente dalla

sua attività editoriale, in particolare dalla rivista «Aspasia», un quindicinale pubblicato tra il 1899 e il 1901 e «Humanitas», settimanale edito tra il 1911 e il 1924, con una omonima casa editrice fondata a Bari (la sede era proprio nel centro di Bari su via Beatillo nell'angolo con corso Cavour).

> «Con una serie di articoli publicati lo scorso anno nella «Conquista» di Bari, nel «Tribuno Salentino» di Lecce, nel «Foglietto» di Lucera (*) dimostrai come l'Acquedotto Pugliese fosse stato prima una burla giuocata alla ingenua credulità dei cittadini della nostra regione, quindi l'abile tentativo di un guadagno indebito, e in fine il magnifico sfruttamento affaristico di un urgente bisogno collettivo». (Pesce 1912a: 5)

Egli levava i suoi dubbi su un'impresa che avrebbe garantito «similegalmente altri milioni a chi se ne sta pappando già troppi!» (Ivi: 7).

> «Non si comprende quale utile abbia trovato lo Stato ad affidare ad una società di milionari all'uopo improvvisata la costruzione delle diversissime opere murarie. Se lo Stato avesse direttamente appaltato tali lavori a veri costruttori, avrebbe risparmiato la provvisione ultrausuraia ritenuta dalla ditta in questo giro di capitali, avrebbe scelto gli accollatari più adatti pagandoli meglio; avrebbe controllato direttamente la bontà delle costruzioni; avrebbe con le somme risparmiate dato un impulso maggiore ai lavori». (Pesce 1912b: 64)

La «sitibonda» terra pugliese (insomma non proprio molto diversa da quella attuale) aggravava il lavoro dei nostri contadini sulla gleba difficile da dissodare solo col sudore di quegli uomini ai quali non restava che morire o partire. Furono in tanti, infatti, i meridionali a tentare la strada della fortuna oltreoceano, moltissimi i pugliesi, stretti tra la aridità della terra e la miseria dell'attività ittica.

Di qui la connessione tra l'impegno politico di Pesce, la sua attenzione per i temi sociali e per la critica alla politica contemporanea. Che infatti non cessa, e anzi dopo le esperienze editoriali di «Aspasia» e soprattutto di «Humanitas», trova nella scrittura drammaturgica uno strumento di espressione altrettanto efficace, dotato soprattutto di una immediatezza di contatto con la società che rappresenta l'obiettivo principale, la bussola di tutta l'attività intellettuale di Piero Delfino Pesce. Termini ristretti di espressione in questa sede consentono di fare solo un accenno alla fitta produzione drammaturgica dell'intellettuale molese che mette a profitto la forzata inazione politica imposta dal regime fascista, concentrandosi sulla scrittura teatrale. Questa è, infatti, sollecitata da un nuovo impulso dopo la prima scrittura 'giovanile' anch'essa improntata alla critica sociologica

come mostrano alcuni titoli delle sue opere *La fidanzata*, (1896); *La Moglie*, (1896), *I Figli*, (1897); e la vena compositiva con una precipua attenzione alla società contemporanea e ai suoi problemi si esprime anche nella successiva e più matura drammaturgia: *Le due Rose* (1933); *La Piccola Vita* (1933/34); *La novella di Natale* (1934); *Un Episodio* (1934); *Ricordo di Napoli* (1934); *Una partita a scopa* (1935/37); *Non è un pregiudizio* (1936); *Trittico* (1937); *Le Diverse Strade* (1938); *La Locanda dei Quattro Venti* (1938).

In un afflato aristofanesco di attraversamento veristico-naturalistico, le opere di Piero Delfino Pesce presentano un dispositivo comico di sapore pirandelliano, di apprendimento di quel «contrario» che copre con la sua fitta coltre la quotidianità politica, sociale e umana del primo Novecento. A titolo esemplificativo ci soffermeremo su una commedia rappresentativa delle conseguenze e delle sofferenze connesse con l'emigrazione verso gli Stati Uniti, un fenomeno particolarmente diffuso nel Mezzogiorno e ricolmo di speranze e delusioni. Composta nel 1933, *Le due rose* è stata messa in scena, con una 'traduzione' in dialetto molese, dalla *Compagnia Filodrammatica Molese* nel 1974 a Mola presso il teatro van Westerhout (Magnifico 2017); la commedia è un amaro resoconto del carico psicologico connesso con i viaggi di emigrazione e di ritorno sia nella prospettiva di coloro che rientrano dopo la 'fortuna' americana, sia di quelli che sono stati costretti a rimanere, che, ancora, di coloro che desiderano condividere a tutti i costi quelle aspettative; la dialettica psicologica consente l'emersione di quella sottile e impalpabile sensazione mediana tra desiderio e costrizione a partire e a vedersi ritornare che «se non ci fosse stata l'America, ci saremmo mangiati l'uno con l'altro», «vuol dire che vi andrò quando tornerò a essere giovine» e «spero di andarvi prima di diventare vecchio». L'impianto narrativo si articola intorno alle vicende personali e familiari di un uomo, Pietro Comes che, come tanti, al tempo dell'accordo sugli emigranti tra Italia e America, ha lasciato a Mola la giovane moglie Rosodda (la prima delle due Rose) per cercare fortuna in America. La solitudine fa sì che la donna indulga a concedersi alle lusinghe del giovane Andrea Mirota (evidente la citazione narratologica del *Fu Mattia Pascal*): «Rosodda ha perduto la testa, o gliela hanno fatta perdere, e ha commesso uno sproposito. Come ha sentito che tu tornavi dall'America ha lasciata la casa sua. Cioè casa tua; e ciò dimostra che non è poi quella sfacciata che a prima vista parrebbe». Al suo rientro Pietro, scoperto il tradimento della moglie, vuole fargliela pagare soprattutto per questioni di onorabilità («E lascia da parte il pensiero degli altri, che è poi alquanto diverso da quello che tu credi» […] «Non è una opinione: è la logica della nostra società, che idealizza il morto e vitupera il vivo»). Andrea (il nuovo

amante di Rosa), scendendo dalla scala che porta al terrazzo che utilizzava in passato per approfittare della solitudine di Rosodda, le propone di scappare con lui in America, ma senza la bambina. Rosodda non accetta di lasciare la piccola (pur esponendosi alla minaccia legale del marito per adulterio), mentre Andrea va via partendo definitamente per il nuovo continente.

La scena centrale dell'atto terzo si svolge nella sala d'aspetto della stazione di Mola (idea poi ripresa dal film di Sergio Rubini con Margherita Buy nel contesto di Grumo, proprio perché le partenze da certe terre non finiranno mai) e rappresenta una delle tante riunioni per salutare un *americano* (come venivano chiamati tanto quelli che erano in procinto di partire quanto, soprattutto, coloro che rientravano) in partenza per Napoli per imbarcarsi sulla nave che lo porterà a New York. In una cornice fatta di piccoli camei descrittivi, Delfino Pesce rappresenta nell'azione scenica un affresco della proteiforme umanità generata dal fenomeno migratorio: vengono descritti gli atteggiamenti tipizzati dei molesi nei confronti degli emigranti che hanno fatto fortuna, con le mamme che spingono le figlie (alquanto ben disposte…) a gettarsi fra le braccia degli "americani di ritorno". Questi, invece, vengono fissati nello sguardo del pubblico dal tipico atteggiamento di ostentazione della propria nuova fortuna, espressivamente sottolineata dalla caratteristica nuova lingua imbastardita con il dialetto. Così mentre Pietro sta per partire si trova di fronte Rosina (la sua nuova fiamma, nonché la seconda delle *due Rose*), la madre Isabella e l'ex moglie Rosodda che esperisce l'ultimo tentativo per riacquistare il favore del marito. Il rifiuto di Pietro incita Rosodda al suicidio e la donna si getta sotto il treno che, però, la sfiora appena: l'episodio tragico sortisce l'effetto di riaccendere l'antico sentimento in Pietro, il quale promette di portare con sé moglie e figlia, mentre la commedia si chiude sul ribaltamento sentimentale della delusa Rosina che si getta prontamente nelle braccia di un altro molese d'America in un finale tragico e comico insieme: «Metti nel covo questa tua pelle di bestia; e ricordati che sei ancora in Italia e non in America».

Mentre si continua infruttuosamente a riflettere sul concetto di migrazione (sinonimo riassuntivo di "emigrazione" e "immigrazione") premono altri spunti di riflessione illustrati, invece, in ambito cinematografico: ci si riferisce al *Rapporto dell'ispettorato per l'immigrazione del Congresso degli Stati Uniti sugli immigrati italiani* dell'ottobre del 1912 che, se vi piace, potete immaginare che lo stia leggendo Pierfrancesco Favino nella pellicola di Gabriele Salvatores *Napoli-New York* del 2024:

> «Generalmente sono di piccola statura e pelle scura. Non amano l'acqua,

> molti di loro puzzano perché si tengono lo stesso vestito per molte settimane, si costruiscono baracche di legno e alluminio nelle periferie delle città dove vivono, vicini gli uni agli altri. […] Tra loro parlano lingue per noi incomprensibili, probabilmente antichi dialetti. Molti bambini vengono utilizzati per chiedere l'elemosina ma sovente davanti alle chiese donne vestite di scuro e uomini quasi sempre anziani invocano pietà con toni lamentosi e petulanti. Fanno molti figli che faticano a mantenere e sono assai uniti tra loro. Dicono che sono dediti al furto e, se ostacolati, violenti. Le nostre donne li evitano, non solo perché poco attraenti e selvatici, ma perché si è diffusa la voce di alcuni stupri consumati dopo agguati in strade periferiche quando le donne tornano dal lavoro. I nostri governanti hanno aperto troppo gli ingressi alle frontiere ma soprattutto non hanno saputo selezionare tra coloro che entrano nel nostro paese per lavorare e quelli che pensano di vivere di espedienti o addirittura di attività criminali». [*Rapporto dell'ispettorato per l'immigrazione del Congresso degli Stati Uniti sugli immigrati italiani nell'ottobre 1912*]

Inutile ribadire la percezione che il secolo intero che ci divide da questa relazione e dalle opere di Delfino Pesce appaia trascorso invano… Eppure, nella fredda crudezza del resoconto e del dettato burocratico e nella commedia in esame è descritta un'epopea sempre attuale ma che a quel tempo ci vedeva come protagonisti, come migranti in cerca di fortuna, come sognatori in attesa di un più dolce risveglio. Forse non tutti sanno che tra le centinaia di migliaia di migranti italiani negli Stati Uniti del primo Novecento la porzione più nutrita era costituita dproprio dagli abitanti della cittadina di Mola di Bari, la cui comunità continua ad essere consistentemente rappresentata. A quella comunità guardava il repubblicano e antifascista Piero Delfino Pesce (immortalato in una fotografia durante un suo comizio davanti al teatro Piccini di Bari, prima della più famosa riunione convocata da Benedetto Croce dei Comitati di Liberazione Nazionale tenutosi il 28 e 29 gennaio del 1944): la sua alacrità, però, non fu solo di parola. Nell'attività editoriale della casa editrice Humanitas (che affiancava quella dell'omonimo settimanale pubblicato tra il 1911 e il 1924) furono pubblicati sessantacinque volumi che rivelano un'ampiezza di visioni e di gusti, accogliendo saggi, romanzi, testi di sociologia, drammi e commedie (in particolare le edizioni delle opere di Muratori, Maeterlinck e Ibsen) e testi monografici da cui emerge con chiarezza, accanto a certe influenze mistico-esoteriche di natura massonica (Cofano 1991), una precipua attenzione alle letterature straniere e soprattutto alle «nazionalità oppresse» e perennemente in viaggio, come quella armena nei confronti della quale Pesce diede una testimonianza di accoglienza concreta, affidando al poeta profugo Hrand Nazariantz la collana *Conoscenza ideale dell'Arme-*

nia (il saggio *I trovieri dell'Armenia nella loro vita e nei loro canti*, Humanitas, Bari 1916 ebbe la prefazione di Ferdinando Russo).

In un'epoca di crisi ecologica globale, di migrazioni 'economiche' e politiche innescate da conflitti per la conquista delle terre, Pesce rappresenta l'esempio di un intellettuale *engagé*, testimone del cambiamento e capace di coniugare rigore scientifico e sensibilità artistica, impegno politico e attenzione alla società, fornendo un modello ancora attuale per chi voglia contribuire alla costruzione di una società più giusta e sostenibile.

Bibliografia

Cofano Domenico. 1991 *Per una storia delle riviste: «Humanitas» di Piero Delfino Pesce*, in «Otto/Novecento», 15, 1: 43-56.

Fanizza Nicola. 2023 *Piero Delfino Pesce. Un intellettuale europeo*, Bari, Progedit.

Magnifico Vitangelo. 2017 Piero Delfino Pesce, *Le due Rose-I dò Rose. Commedia in tre atti*, traduzione in dialetto molese di Vitangelo Magnifico, revisione dialettale di Terry Brian Mildare, GelsoRosso, Bari, 2017.

Pesce Piero Delfino. 1912a *AQP - Storia di un carrozzone*, Bari, Casa editrice Humanitas.

Pesce Piero Delfino. 1912b *L'Acquedotto Pugliese*, «Humanitas», II, 2, 23 giugno 1912: 64.

Leila Karami

L'acqua nel resoconto del ḥajj *di Mehrmāh Khānum tra necessità, sfide e simbolismi*

1. Premessa: diari di pellegrinaggio, fonti multidisciplinari

I resoconti di viaggio, come è noto, trovano largo impiego negli studi geografici, nell'analisi dei percorsi e delle popolazioni. Essi costituiscono, al tempo stesso, un prezioso *corpus* di fonti per indagare le trasformazioni climatiche, offrendo elementi essenziali non solo per ricostruire le variazioni del passato ma anche per comprendere le strategie con cui le comunità hanno affrontato i mutamenti ambientali nei territori attraversati. In questa prospettiva, i diari di viaggio si configurano come rari archivi di memorie etnografiche, geografiche e climatiche, capaci di testimoniare le molteplici forme di interazione tra l'essere umano e l'ambiente. Tali scritti restituiscono la dimensione soggettiva dell'esperienza climatica, riflettendo una pluralità di sguardi – sociali, culturali, politici e scientifici. Il loro impiego nella ricerca sul clima, in particolare nello studio delle risorse idriche in aree aride o semi-aride, può offrire contributi di rilievo ai dibattiti contemporanei.

Nello specifico, i resoconti del *ḥajj*[1], il pellegrinaggio alla Mecca, assumono particolare rilievo in quanto documentano un itinerario esteso e perché il periodo rituale – compreso tra l'ottavo e il tredicesimo giorno dell'ultimo mese del calendario islamico – essendo regolato dal computo lunare, più breve di undici o dodici giorni rispetto a quello solare, consente nel lungo periodo di raccogliere osservazioni climatiche riferite a stagioni diverse. Proprio per il lungo viaggio, il credente intenzionato a compiere il *ḥajj* era tenuto a intraprendere il cammino con largo anticipo, al fine di raggiungere una delle principali rotte carovaniere del pellegrinaggio, che fino ai primi decenni del Novecento erano tre: la rotta siriana da Damasco, quella egiziana dal Cairo e quella mesopotamica che da Baghdad si dirigeva verso sud, passando per Kufa e attraversando la regione di Najd, nell'attuale Arabia Saudita (Peters 1994b: 78-85, 144-153; Manduchi 2005). Quest'ultima rotta, nota anche come Darb Zubayda (Abbott 1946: 254-255; Al-Rashid 1980: 31-35), era spesso seguita dai pellegrini

[1] Sulle origini del *ḥajj* e sui riti in particolare, si veda Wensinck, Jomier, Lewis 1986: 33-37.

persiani che, dopo aver visitato i santuari degli imām sciiti nelle città irachene di Samarra, Kazimiyya, Kerbala e Najaf, proseguivano il viaggio verso La Mecca. Il percorso, attraversando territori aridi e scarsamente abitati, rappresentava una sfida notevole sia per le condizioni ambientali sia per il rifornimento dell'acqua potabile lungo il tragitto. In un simile contesto l'acqua costituiva un elemento di primaria rilevanza, condizionando le tappe e il percorso. Pozzi e riserve d'acqua piovana, disseminati lungo le direttrici desertiche sin dai tempi antichi fino ai primi decenni del Novecento, costituivano soste obbligate per l'approvvigionamento di pellegrini e animali, rispondendo a esigenze di sopravvivenza. Nei resoconti di quanti attraversarono tali territori, la qualità delle acque risulta estremamente variabile: ora dolce, ora amara, salmastra o salata, talvolta tendente al rosso o persino contaminata da arsenico. Ugualmente varia è la terminologia impiegata per designare le riserve idriche. La scarsità d'acqua imponeva restrizioni costanti, analoghe alle difficoltà incontrate lungo i percorsi montuosi o desertici, così come durante le traversate via mare[2].

Il saggio qui presentato si basa sul resoconto del *ḥajj* compiuto da Mehrmāh Khānum ʿEṣmat os-Salṭane, figura appartenente alla corte della dinastia Qajar, che tra il 1880 e il 1881 intraprese un viaggio di dieci mesi attraverso le montagne curde della Persia, l'Iraq e le regioni di Najd e di Ḥijāz. Il viaggio di ritorno si svolse via mare, con partenza dal porto di Gedda, sul Mar Rosso, e approdo a Bushehr, sul Golfo Persico. Da lì la viaggiatrice proseguì verso Shiraz, valicando rilievi montuosi, fino a raggiungere Tehran (Karami 2017: 46-53). L'analisi si concentra sulla reperibilità dell'acqua potabile, sulle descrizioni morfologiche e ambientali, sulle pratiche agrarie e sulle dinamiche climatiche, elementi che offrono spunti di riflessione per diverse discipline scientifiche.

2. Il diario di pellegrinaggio di Mehrmāh Khānum

La letteratura persiana classica non è affatto estranea ai resoconti di viaggio (*safarnāme*, lett. 'libro di viaggio') in cui si intrecciano intenzione letteraria e tradizione informativa, sebbene si tratti, per lo più, di un genere canonico di appannaggio maschile[3]. Se il viaggio rientrava tra le possibilità di ambasciatori, funzionari o mercanti, non rappresentava tuttavia una

[2] Per uno sguardo d'insieme, si veda Peters 1994b; van Leeuwen 2024; Karami 2019; Karami 2023.

[3] Per un catalogo, benché non aggiornato, dei resoconti persiani di viaggio, cfr. Afshar 2002; Daniel 2002.

pratica consueta per le donne. Poteva «accadere che una principessa fosse destinata a uno sposo lontano, o che una figlia accompagnasse il padre che si trasferiva altrove, ma si trattava di eccezioni. L'unico ambito in cui la presenza femminile appare ricorrente è quello del *ḥajj*» (Scarcia Amoretti 2001: 10-11). Il pellegrinaggio alla Mecca, infatti, è prescritto a ogni credente, uomo o donna, che si trovi in salute e disponga dei mezzi finanziari necessari, almeno una volta nell'arco della propria esistenza.

Se nel periodo medievale la presenza femminile nel pellegrinaggio è documentata dagli scritti dei grandi viaggiatori, è soprattutto a partire dal tardo periodo moderno che, anche grazie al rinvenimento di manoscritti custoditi in biblioteche pubbliche e private, affiorano – seppur rare – le voci dirette di alcune viaggiatrici, testimoni della propria esperienza[4]. Una di queste è rappresentata dal diario di pellegrinaggio di Mehrmāh Khānum (Diyānati 1387/2008), figlia di Farhād Mirzā Moʿtamed od-Dowle, figlio dell'erede al trono ʿAbbās Mirzā (1789-1833). Il manoscritto è attualmente conservato presso la Biblioteca n. 2 del Parlamento della Repubblica Islamica d'Iran (*Ketābkhāne, Muze va Markaz-e Asnād-e Majles-e Showrā-ye Eslāmi*), con il numero di catalogo 1225, dove fu scoperto negli anni '90 e trascritto per poi essere successivamente pubblicato (Jaʿfariyān 1375/1996). Come riportato, il pellegrinaggio di Mehrmāh Khānum ebbe luogo tra il 1880 e il 1881, mentre la copiatura del diario, secondo quanto attestato dall'ultima pagina, fu completata nel 1882 (Jaʿfariyān 1375/1996; Karami 2025) e, al pari della maggior parte degli scritti femminili dell'epoca, era destinato a una diffusione limitata alla cerchia familiare.

3. «Dopo il tramonto ci siamo mossi…»

Il viaggio di Mehrmāh Khānum ebbe inizio il 24 ramażān 1297 dell'Egira (30 agosto 1880)[5], quando lei e la sua compagna di viaggio si unirono a una carovana alle porte della capitale persiana, Tehran[6]. La prima sosta avvenne il giorno successivo, dopo circa cinquanta chilometri,

[4] Alcuni estratti dei diari di viaggio sono presenti in Lambert-Hurley, Majchrowicz, Sharma 2022.

[5] D'ora in avanti, per facilitare la lettura, si riporteranno prevalentemente le date secondo il calendario gregoriano.

[6] Per approfondire i diversi itinerari e le modalità di organizzazione del viaggio dei persiani, cfr. Peters 1994b: 145-205; Karami 2025: XXII-XXV.

a Robāṭ-Karim, «presso un corso d'acqua, in mezzo a un vigneto stracolmo d'uva squisita»[7] (5).

Luogo di passaggio delle carovane dirette a Baghdad sin dal Medioevo, Robāṭ-Karim era dotata di un caravanserraglio, due *yakhchāl* – strutture architettoniche destinate alla produzione e conservazione del ghiaccio (Hosseini, Namazian 2012) – nonché di frutteti, orti e campi di grano. Vi scorrevano alcuni fiumi stagionali, dai quali si diramavano canali d'irrigazione menzionati dall'autrice e attestati anche dalle fonti storiografiche e geografiche del XIX secolo (Ḥoseini 1393/2014).

La tappa successiva avviene nei pressi di una coltivazione di meloni, vicino al villaggio di Khānābād, dotato di «acqua salmastra» (5), come l'autrice puntualizza, mentre il 29 ramażān (4 settembre) la comitiva giunge a un villaggio chiamato Kushkak[8]: «Anche qui piantiamo le tende accanto a un corso d'acqua» (6) e subito dopo, viene sottolineato che l'acqua del luogo è 'dolce'.

L'espressione persiana *āb-e shirin* (lett. 'acqua dolce') indica l'acqua potabile, la cui provenienza può essere legata a falde sotterranee – accessibili attraverso i canali detti *qanāt* (di cui si parlerà più avanti) – oppure a fiumi stagionali, diffusi in gran parte dell'Altopiano Iranico, soprattutto nelle zone montuose soggette a precipitazioni irregolari. Inoltre, nella registrazione dei dati di un viaggiatore incidono, senza dubbio, affinità culturali e percezioni personali. Di conseguenza, non viene descritto tanto ciò che è considerato ordinario, quanto piuttosto ciò che appare affascinante e, al tempo stesso, ignoto. Non sorprende, dunque, che chi vive abitualmente in un contesto urbano come Tehran rivolga l'attenzione al paesaggio umanizzato, segnato dalla presenza di risorse economiche legate, in larga misura, alla disponibilità dell'acqua.

Al Monte Bistoun, dove Mehrmāh Khānum giunge il 13 settembre, visita il sito dei rilievi rupestri di epoca achemenide e si lamenta della scarsità di spazi verdi e alberi, «con tutta l'acqua che c'è» (10). Non lontano dal monte scorre infatti il fiume Qara-Su, formato dall'unione di diversi corsi d'acqua minori. La sua sorgente principale si trova più a nord, a Ravān-Sar, da cui il fiume scorre per circa venti chilometri prima di confluire con altri affluenti nei pressi del villaggio di Shāh-Godār, formando il Qara-Su (Chirikov 1875; Karami Hamdāni, Musavi 1399/2022).

In questa parte del viaggio l'autrice registra anche osservazioni sul

[7] Tutte le citazioni sono tratte da Karami 2025.

[8] Villaggio a poco più di cento chilometri a ovest di Tehran. L'area è dotata di sorgenti, pozzi e monumenti storici, cfr. Kashmiri 1392/2014.

clima, spesso intrise di soggettività, come nel tratto tra Nowbarān e Zarand, nelle regioni curde della Persia, a occidente della capitale, il 6 settembre:

> […] si solleva un vento così gelido che pare di essere capitati nel cuore dell'inverno. Tutto quello che abbiamo ce lo mettiamo addosso, però fa sempre freddo. Se dovesse capitare d'inverno, un vento simile segnerebbe di sicuro la fine dell'umanità. (7)

Oppure, il giorno successivo, il 7 settembre, a Zarand: «Il sole c'è, ma non si può dire che faccia caldo» (8); o ancora al Monte Bistoun: «Di giorno è veramente caldo senza un parasole» (10). Espressioni come «Fa un caldo che non si può dire» (15), «Fa tanto caldo che non si può nemmeno respirare» (17), «Fa caldo da morire» (18), «Non se ne può più dal caldo» (20) ricorrono di frequente nel tratto tra Baghdad e Kufa. Nel complesso, le informazioni sul clima presenti nel diario variano di giorno in giorno, riflettendo la soggettività della percezione individuale. Tali variazioni, consuete nei resoconti di viaggio, possono dipendere dalla durata della permanenza in un luogo, dall'età, dallo stato di salute o, più semplicemente, da tratti individuali quali la tendenza a enfatizzare o a minimizzare. Per questo motivo, le osservazioni meteorologiche vanno considerate con cautela (Adamson 2015). Nel caso del diario in esame, tuttavia, tali passaggi offrono spunti significativi sulle esperienze quotidiane della viaggiatrice e restituiscono, sia pure in modo indiretto, un quadro dei modelli meteorologici prevalenti dell'epoca.

4. Di pozzo in pozzo… verso La Mecca

Come riportato, Mehrmāh Khānum entra nella Penisola Arabica partendo da Najaf e, percorrendo la rotta del Darb Zubayda, raggiunge La Mecca. L'itinerario, nel periodo islamico, prende il nome da Zubayda bint Jaʿfar (lett. 'Zubayda figlia di Jaʿfar'), cugina e moglie del califfo abbaside Hārun al-Rashid (regno 789-809), che si impegnò a migliorare l'antico percorso mercantile che collegava la regione di Babilonia all'Arabia Centrale (regione di Najd), dedicando grande attenzione al benessere e alla sicurezza dei pellegrini durante il viaggio, oltre che agli abitanti della Mecca. I geografi arabi classici scrivono dell'esistenza, lungo questa rotta di circa 900 miglia, di stazioni dotate di infrastrutture idriche – cisterne (*birka*) e pozzi – spazi di sosta, guarnigioni e fortificazioni, realizzati grazie al patrocinio di Zubayda (Musil 1928: 27-29, 205-212; Abbott 1946:

245 e n.; Al-Rashid 1980: 31-45)[9].

Sin dall'antichità, la strada, nota come Darb al-Ḥira (Kister 1968: 145; Shahîd 1986; Bosworth 2003)[10], era impiegata come via di scambio commerciale distante circa sei chilometri dall'odierna Najaf. In autunno, le tribù dell'Arabia Centrale si dirigevano a nord per vendere il bestiame e procurarsi grano, tessuti e armi. Con l'arrivo delle piogge rientravano nel deserto dove rimanevano per gran parte dell'anno. Le carovane mercantili percorrevano questa via, tra le più veloci, fermandosi presso i luoghi segnati dalla presenza d'acqua. Quando la distanza tra due punti di approvvigionamento idrico risultava troppo lunga si realizzavano cisterne per la raccolta dell'acqua piovana o si scavavano pozzi – molti dei quali sovvenzionati da Zubayda (Abbott 1946: 254-255; Al-Rashid 1980: 31-35). Presso le principali stazioni di sosta sorgevano caravanserragli, dove i viaggiatori potevano fermarsi per la notte in condizioni di relativa sicurezza. Il capo tribale locale garantiva l'incolumità dei mercanti in cambio di un compenso. In questo modo si formavano insediamenti fortificati, destinati a crescere con l'aumento dei traffici, o a essere meno frequentati qualora le carovane scegliessero altri itinerari, spesso in base alla sicurezza e alla disponibilità d'acqua. Quando Baghdad divenne sede del califfato abbaside (750-1258), la via commerciale acquisì anche valore religioso, trasformandosi in itinerario di pellegrinaggio. I califfi ne garantirono la manutenzione e la sicurezza con costante impegno. Con la caduta del califfato abbaside, seguita alle conquiste mongole, il percorso perse parte del suo prestigio. Tuttavia, fino agli ultimi decenni del XIX secolo, l'itinerario continuò a essere praticato nonostante le difficoltà: molte cisterne risultavano asciutte a causa delle condizioni climatiche o della presenza di predoni, costringendo i pellegrini a deviazioni obbligate. Intanto, l'intensificarsi dei traffici marittimi nell'Oceano Indiano, nel Golfo Persico e nel Mar Rosso favorì lo sviluppo dei collegamenti tra i porti, di cui beneficiarono anche i pellegrini che iniziarono a optare sempre più spesso per le rotte via mare.

Il resoconto di Mehrmāh Khānum restituisce chiaramente le difficoltà del viaggio lungo la rotta del Darb Zubayda alla fine dell'Ottocento. Il

[9] Si veda anche l'articolo divulgativo di Fareeq Enad 17 marzo 2021.

[10] A causa della sua posizione geografica – prossima a Kufa e abitata da tribù provenienti dall'Oman e dall'Arabia meridionale – e del suo ruolo di linea di difesa persiana contro i beduini, al-Ḥira divenne il punto di confluenza di tre correnti culturali e religiose: gli arabi pagani, presenti fin dai primissimi giorni dell'esistenza della città, i persiani sasanidi, in virtù del rapporto feudale con i sovrani di Ctesifonte, e i cristiani bizantini. Per approfondimenti, cfr. Bosworth 1983.

paesaggio si presenta monotono, aspro e privo di attrattive, dominato da sabbia e deserto, senza suscitare nell'autrice il minimo interesse. Tra il 7 e il 22 ottobre 1880, attraversando la regione di Najd scrive:

> […] giorni in cui non abbiamo visto altro che sabbia e cielo. Il giorno prima di arrivare ci fermiamo un paio d'ore vicino a un castello fortificato; lì intorno hanno seminato qualche cereale per farci il pane, beviamo una tazza di tè, ci riforniamo d'acqua e ripartiamo. Manca un'ora al tramonto quando ci fermiamo di nuovo. Sono tappe che non hanno un nome vero e proprio, per questo non le scrivo. (30)

La scarsità dell'acqua è una costante in tutto il viaggio. Talvolta le difficoltà emergono in modo sottile, tra le righe, come nel passaggio relativo a Najaf: «Lungo il cammino incontriamo una fortezza e una sorgente nota come ʿAyn Sayyid e proprio qui il capocarovana pianta l'asta per indicare dove prendere l'acqua» (28). Il gesto appare tanto più significativo in quanto nei giorni successivi la carovana non troverà acqua potabile. In luoghi non meglio identificati nella regione di Najd, il 13 ottobre, annota: «Cosa dire di questa calura e mancanza d'acqua: Dio non faccia morire nessun musulmano in una terra desolata come questa» (*Ibidem*); e ancora: «Passano due ore dal tramonto e il capocarovana annuncia a gran voce che per altre due tappe non ci sarà acqua reperibile» (30). Per tre giorni, da mercoledì 27 a sabato 30 ottobre 1880:

> […] niente acqua da nessuna parte. Domenica mattina ecco sulla nostra strada un pozzo. Ci riforniamo di un'acqua che è al tempo stesso amara e salata. Poi di nuovo in viaggio fino a martedì [2 novembre] quando compare un altro pozzo. (31)

Circa la qualità dell'acqua, in un passaggio si legge: «arriviamo in un luogo dove qualche pozzo c'è, ma l'acqua è salmastra. Sapendo che nelle tre tappe successive non troveremo acqua riempiamo i contenitori: giovedì e venerdì ci sarà solo questa» (28). In un luogo che l'autrice non specifica:

> Tre ore prima dal tramonto arriviamo a un pozzo che secondo [i nomadi] è d'acqua dolce. Il deserto pare tutto di sabbia, ma nasconde la roccia. Un chiodo usato per piantare la tenda si rompe e non si può fare altro che legare le corde direttamente alle pietre, le sole cose che si trovano per quanto si frughi. In questo deserto, secondo [i nomadi], ci sono ben 180 pozzi: saranno opera dei demoni, dal momento che un essere umano quelle pietre non riesce a bucarle! Bene o male, l'acqua c'è, ma è color zafferano,

per via della gran quantità di sterco di cammello che contiene[11]. (*Ibidem*)

Altrove, anche nei casi in cui l'acqua risulta potabile, il giudizio resta comunque misurato: «L'acqua del posto è dolce ma non un granché» (32). Mehrmāh Khānum utilizza il termine persiano *čāh* (pozzo) per indicare i luoghi in cui la carovana si approvvigiona d'acqua. Altri viaggiatori ricorrono anche a termini arabi come *birka* o *ḥowż* che designano depressioni naturali o bacini artificiali destinati alla raccolta dell'acqua piovana con o privi di mura o recinzioni. Questi termini si riferiscono di norma a riserve idriche realizzate con materiali quali pietra, calce, legno o pelle animale. Le fonti riportano anche altri termini come *aṣnaʿ*, *maʾjal*, *manhal*, *ṣaḥrij*, impiegati per indicare stagni o vasche d'acqua (Rabbāni 1392/2013). Gli stagni erano riserve d'acqua alimentate da corsi, pozzi, *qanāt* (canali sotterranei) o pioggia, utilizzate per bere, irrigare e fare le abluzioni. Il termine *saqāya*, attestato in alcune fonti, denota una struttura destinata alla raccolta e distribuzione dell'acqua, solitamente costituita da una o più vasche in cui si convogliava acqua sorgiva per i pellegrini, sia lungo l'itinerario di viaggio sia nelle città della Mecca e Medina, al fine di garantire un rifornimento stabile anche per gli abitanti.

La povertà delle infrastrutture, la variabilità delle condizioni ambientali e la scarsità d'acqua lasciano supporre una diffusa esposizione alle malattie, spesso con esiti mortali (Low 2020: 117-165). Al riguardo, Mehrmāh Khānum annota episodi in cui l'acqua scarseggia al punto da non permettere neppure l'esecuzione dei riti religiosi:

> Uno di Shemirān è morto dopo essersi ammalato in una delle tappe precedenti. Dopo mille mercanteggiamenti, per uno e rotti *tomān*, rimediato un otre d'acqua, sbrigata alla meno peggio la purificazione [del defunto], lo avevano seppellito lì da qualche parte. (28)

Con l'arrivo alla Mecca, la nostra scrive: «La sera del 5 di ẕu 'l-ḥejja (8 novembre) mando a prendere un otre d'acqua al pozzo di Zamzam» (33) e dopo aver compiuto l'abluzione entra nella Moschea Sacra. Il pozzo

[11] È probabile che la carovana si trovasse a Lina, città situata nel nord-est della Penisola Arabica. I pozzi di questo villaggio sono menzionati anche in altri diari di viaggio e in opere geografiche. Il geografo medievale Yāqut al-Ḥamawi li cita nel capitolo "Bāb al-hamza wa al-ḫā'" (Yāqut al-Ḥamavi 1866-1873). Vi fanno riferimento Karnātaki Hendi Karbalāʾi in data 16 ottobre 1815, Karnātaki Hendi Karbalā'i 1386/2007: 45; Leachman 1936: 235; Hazard 1956: 39.

di Zamzam, la più antica e celebre fonte d'acqua della Mecca[12], ha svolto un ruolo centrale nell'approvvigionamento idrico sin dall'epoca preislamica. Secondo la tradizione islamica, Agar, la schiava di Abramo, corse per sette volte tra le colline di Safā e Marwa alla ricerca d'acqua per il figlio Ismaele, finché l'arcangelo Gabriele non fece sgorgare una sorgente dal suolo: nacque così il pozzo di Zamzam[13]. Ancora oggi, prima di compiere il *saʿy* – la corsa rituale tra Safā e Marwa (Fahd 1997) – i pellegrini bevono la sua acqua, raccolta nel cortile della Moschea Sacra (Hawting 1980; Hawting 1982: 29-31).

Il soggiorno di Mehrmāh Khānum alla Mecca è strettamente connesso all'adempimento dei riti del *ḥajj*. Una volta conclusi si unisce a una carovana diretta a Medina per rendere omaggio alla tomba del Profeta e di altre figure rilevanti. L'itinerario, sia all'andata sia al ritorno, è scandito dalle soste presso i pozzi, indicati con il termine arabo *be'r* (pozzo).

Neppure le osservazioni riferite al percorso da Medina a Gedda, registrate il 23 dicembre, restituiscono motivi di fiducia circa le condizioni del viaggio: «La strada è piana, priva di vegetazione e di acqua buona. A Be'r al-Ḥeṣan e a Be'r al-Sheykh l'acqua non è potabile, è di sapore amaro e salmastro, sembra che contenga tracce di arsenico» (58). E aggiunge subito, con tono afflitto:

> In ogni tappa del percorso che portava dalla Mecca a Medina abbiamo trovato l'acqua ed era anche buona. Non ha senso che una persona saggia lasci la strada protetta dai soldati e si metta nelle mani dei cammellieri. Ora non serve rimpiangere il passato! Spero che l'Onnipotente ci protegga anche in questi pochi ultimi giorni. (*Ibidem*)

[12] Alcuni studiosi, tra cui Francis E. Peters e Toufic Fahd, sostengono che la presenza del santuario della Kaʿba alla Mecca richiedesse la vicinanza di elementi naturali considerati sacri – come una sorgente, un albero o una montagna – per giustificare l'insediamento in una valle altrimenti arida e priva di attrattive storiche o tradizionali. Peters evidenzia che la sacralità del luogo, spesso legata alla natura, costituisce un elemento essenziale per spiegare la nascita della città. Fahd vede nel pozzo di Zamzam e nelle alture di Safā e Marwa i possibili nuclei sacri originari, sottolineando come solo un santuario con rilevanza sociale, economica o politica potesse giustificare lo sviluppo urbano in quel sito. Si veda Fahd 1968: 210-212; Peters 1994a: 18-23; Peters 1994b: 10.

[13] Nella città della Mecca erano presenti diversi pozzi dislocati in vari punti, ma le fonti medievali arabe citano solo i nomi di alcuni di essi. Cfr. Rabbāni 1392/2013: 73.

Oppure, lungo il tragitto tra Medina e Gedda, manifesta il proprio disappunto nei confronti degli addetti alla carovana:

> Non c'è acqua sufficiente nemmeno per fare l'abluzione di rito per la preghiera del mattino, ma in qualche modo facciamo. Poi [i cammellieri] si allontanano una parasanga per prendere l'acqua ma la portano torbida, piena zeppa di ogni tipo di insetti. Ecco come trattano i pellegrini! Indescrivibile! (61)

Anche informazioni relative alla pioggia risultano particolarmente significative, soprattutto quando accompagnate da considerazioni di carattere ambientale e climatico. Durante il tragitto dalla Mecca a Medina, l'autrice annota: «Quattro ore dopo l'alba di sabato 4 dicembre 1880 ci fermiamo. Durante la preghiera del mattino arriva anche la pioggia» (42). Un'altra nota compare lungo il percorso tra Medina e Gedda, il 22 dicembre: «Il tempo si è guastato e si è anche messo a piovere […] Partiamo e piove ancora più forte» (55-56). Di particolare rilievo è l'osservazione che segue: «A quanto si dice, da queste parti non pioveva da quattro anni» (61). In questo passaggio, l'autrice delinea anche un paesaggio trasformato dalla pioggia:

> Ci fermiamo per la preghiera del mattino in una zona molto gradevole, ricolma di ogni genere di piante e fiori simili al malvone e di altri fiori gialli. Tutta la zona, di giorno, è verde smeraldo. Su una terra di sabbie, grazie alla perfetta potenza divina, sono cresciute tutte queste piante dopo solo due piogge. (*Ibidem*)

Nel paesaggio desertico, caratterizzato da un'apparente uniformità, ogni minimo mutamento assume un valore particolare agli occhi del viaggiatore attento. Anche i dettagli più modesti sono in grado di apparire suggestivi diventando degni di essere annotati. Tra questi, la pioggia si distingue per la capacità di trasformare la percezione del paesaggio. Le precipitazioni, confrontate con altri resoconti di viaggio – siano essi redatti da pellegrini o da ufficiali britannici presenti nell'area per finalità prettamente coloniali – possono offrire preziose indicazioni di carattere climatico, contribuendo a ricostruire l'andamento delle piogge stagionali.

Al termine del pellegrinaggio e della visita dei territori sacri dell'islam, Mehrmāh Khānum, a causa di alcune vicende tra i funzionari locali e l'ambasciatore persiano a Gedda, fu costretta a prolungare la propria permanenza in città in attesa di una nave per il rientro. La narrazione di questi giorni, come anche quella della successiva traversata marittima, è permeata da una sottile vena sarcastica, riflesso del suo temperamento, che

affiora soprattutto nei momenti in cui il mal di mare le concede tregua, permettendole di contemplare l'immensità del mare (73-80).

5. Da Bushehr a Tehran, tra pioggia, neve e valichi

Sbarcata al porto di Bushehr il 3 febbraio 1881, l'autrice intraprende il viaggio di rientro verso la capitale via terra, percorrendo l'antica via mercantile che collegava i principali centri urbani della regione di Fārs ai porti del sud della Persia (Floor 2011: 4-13), attraversando i tortuosi e impervi valichi montani dell'entroterra e, successivamente, le regioni semidesertiche dell'Iran centrale, con un soggiorno di circa tre mesi a Shiraz. Ma andiamo per gradi. La partenza di Mehrmāh Khānum da Bushehr alla volta della capitale subisce un ritardo a causa delle condizioni meteorologiche avverse: «inizia a piovere a dirotto, dalle grondaie l'acqua viene giù a catinelle» (83). È la mattina del 12 febbraio e la pioggia, con intensità variabile, continuerà a cadere per diversi giorni, causando non poche difficoltà alla comitiva. Il 17 febbraio l'autrice annota:

> Attendiamo, ma il cielo non mostra segni di miglioramento e quindi ripartiamo. Appena saliamo inizia a piovere fino all'imbocco del Valico di Kaji, dove scendo dal *takht*[14] e contino a cavallo fino all'inizio del tornante. Quant'è angusto! La strada è ciottolosa e, con la pendenza che aumenta via via, pure fangosa per la pioggia che da ieri non smette di cadere. Mi affido a Dio! Il capocarovana non riesce a condurre. Chi non è a cavallo procede a piedi nudi, una scena indescrivibile! Chi non vede non crede! (85-86)

Poche righe più avanti si legge: «Qui d'inverno piove sempre così» (86). La comitiva si trova nel villaggio di Kamāraj, nella regione di Fārs. Le soste diurne avvengono in prossimità di corsi d'acqua, fiumi, sorgenti, *qanāt* e *āb anbār* – dei quali parleremo a breve – mentre i pernottamenti si svolgono nei caravanserragli, a condizione che non versino in uno stato di particolare degrado. L'autrice annota infatti in una tappa: «Il cielo nuvoloso annuncia pioggia: la servitù dorme in tenda, io in moschea. C'è un caravanserraglio, ma è in rovina. A mezzanotte ci ha pensato la pioggia a sistemare per bene la povera servitù!» (85).

Le difficoltà del tragitto non impediscono tuttavia all'autrice di cogliere le bellezze del paesaggio, i santuari montani, le tradizioni popolari

[14] *Takht-e ravān* è una sorta di lettiga, trasportata da due muli o cammelli, utilizzata prevalentemente come mezzo di trasporto dai membri delle classi elevate, in particolare durante lunghi spostamenti.

e altri aspetti della cultura locale. Il 15 febbraio, a Borāzjān, scrive: «La pianura è verde smeraldo; non lontano, sulla destra, ci sono una valle e un monte tutto verde. Sono sbocciati anche i papaveri. Lungo la strada ci sono alberi di giuggiole» (84). L'8 maggio, tra Sivand e Kamin, sottolinea: «La pianura è piena di alberi di *Čātlānqush*, chiamati anche *Bane* [pistacchio selvatico]. Raccogliamo i frutti per farci i sottaceti» (94). E il giorno seguente, nel tratto da Kamin a Qāderābād: «Quasi ovunque, nella pianura, ci sono papaveri, gigli e altri fiori colorati. Dove ci fermiamo per pranzo è colmo di ziziphora e santoreggia selvatica» (94-95).

Oltre ai corsi d'acqua naturali, i viaggiatori che attraversavano la Persia menzionano anche gli *āb anbār*[15], cisterne d'acqua collegate alla rete dei *qanāt*, che vantano una lunga tradizione nella cultura idrica persiana. Si tratta di strutture coperte e sigillate, generalmente costruite al di sotto del livello del suolo per mantenere l'acqua fresca e protetta. Le cisterne pubbliche presentano solitamente una pianta circolare e una copertura emisferica o conica. Progettate per immagazzinare acqua potabile durante i periodi di siccità o come risorsa strategica in caso di assedio, erano realizzate con materiali ecocompatibili quali pietra o mattoni cotti, uniti con malta di calce e rivestiti internamente con intonaco impermeabile. La loro presenza era diffusa non solo nei centri urbani e nei villaggi ma anche presso fortezze, caravanserragli, lungo le principali rotte carovaniere e in aree montuose. Una di queste cisterne viene menzionata da Mehrmāh Khānum il 19 maggio 1881, lungo il tragitto tra Romshan e Ḥasanābād, nella parte meridionale della regione di Esfahan:

> Sulla strada sono state realizzate due cisterne d'acqua (*āb anbār*)[16]. A dire il vero chiunque abbia fatto quest'opera buona avrà una grande ricompensa perché una cisterna d'acqua nel deserto rende sopportabile la calura ai viandanti. Per pranzare ci fermiamo vicino alla cisterna. (97)

Il *qanāt* invece – detto anche *kāriz* – è un'antica tecnica di incanalamento idrico che consente di convogliare l'acqua dalle falde acquifere tramite gallerie sub-orizzontali a lieve pendenza, sfruttando esclusivamente la forza di gravità. In presenza di livelli freatici elevati, tali condotte garantiscono una portata significativa; al contrario, in periodi di siccità, il flusso si riduce naturalmente, evitando lo sfruttamento intensivo della risorsa. Questo sistema si adatta ai cicli naturali delle acque sotterranee e

[15] Per una storia dell'*āb anbār*, si veda Holod 1983: 39-41; Varjāvand 1366/1988: 223-230. Per le modalità di costruzione, cfr. Sotūda 1982: 41-43.

[16] Una delle cisterne in questione si trova nei pressi della fortezza del villaggio Mālvājerd.

sostiene attività fondamentali come l'approvvigionamento di acqua potabile e l'irrigazione. Riducendo le perdite per evaporazione, i *qanāt* permettono il trasporto dell'acqua su lunghe distanze, anche in contesti climatici estremi. La loro diffusione è attestata in tutto l'Altopiano Iranico e si adattano a differenti contesti ambientali[17].

Degni di nota sono i riferimenti ai *qanāt*, cui Mehrmāh Khānum accenna in più occasioni durante il viaggio. Il 22 maggio, ad esempio, lungo il tragitto tra Varzane e Kuhpāye, nella regione di Esfahan, appunta: «Ci fermiamo per pranzare vicino a un frutteto, dove c'è un *qanāt* con acqua buona e gradevole; quella di ieri era limpida ma un po' salmastra. Durante il pranzo ci sono fulmini, una forte grandinata e poi la pioggia» (98). Un altro esempio si trova nel villaggio di Ardestān, il 24 maggio: «Ha un *qanāt*, pare che abbia all'incirca dodici canali ed è noto come il *qanāt* di Arune Shāh» (99)[18].

Quelle presentate sono solo alcune delle informazioni relative all'acqua emerse dal resoconto di viaggio dell'autrice, selezionate in questa sede per mettere in luce alcuni aspetti dell'intreccio tra storia e geografia ambientale lungo l'itinerario di Mehrmāh Khānum. Con la conclusione del suo viaggio si chiude anche il ciclo delle citazioni.

6. Riflessioni finali

Tra le dinastie succedutesi in Persia, quella dei qajar – al potere dal 1794 al 1925 – ha lasciato un ampio e articolato *corpus* documentario. Tale patrimonio consente di ricostruire i meccanismi dell'amministrazione statale, i rapporti tra centro e periferia, nonché aspetti della vita quotidiana e delle relazioni sociali. Si tratta di lettere private e ufficiali, cronache di corte e delle province, memorie di funzionari e resoconti di viaggio, sia

[17] La letteratura sull'argomento è particolarmente ampia; si segnalano, a titolo esemplificativo, Ferriello 2007: 58-60; de Planhol 2011; Boselli et al. 2025.

[18] In generale, durante il periodo Qajar in Iran – epoca in cui viaggiò Mehrmāh Khānum – l'acqua costituiva la principale sfida, soprattutto per l'agricoltura. La salinità del suolo e le frequenti inondazioni riducevano sensibilmente la produttività delle terre coltivabili. L'irrigazione risultava indispensabile, poiché le precipitazioni non erano sufficienti a garantire raccolti adeguati. Si distinguevano tra due categorie di terreni: i campi *deymi*, irrigati esclusivamente grazie alla pioggia e alla rugiada, e i campi *ābi*, che necessitavano di irrigazione artificiale. Per questi ultimi le risorse idriche potevano essere sia superficiali sia sotterranee; il loro sfruttamento richiedeva la costruzione di *qanāt*, dighe, pozzi e canali destinati all'irrigazione e al drenaggio. Per ulteriori approfondimenti sull'argomento, si veda Floor 2003: 174-203.

all'interno della Persia sia nei paesi confinanti e in Europa (Sohrabi 2012). Tra questi ultimi si annoverano anche, come già evidenziato, i diari di pellegrinaggio (Daniel 2002). Nāṣer ed-Din Shāh (reg. 1848-1896), sovrano fortemente attratto dal viaggio, può essere considerato il principale promotore della scrittura diaristica. Dei suoi numerosi spostamenti ha lasciato testimonianze dettagliate, rivelatrici di un costante interesse per l'osservazione diretta e la registrazione dei fatti. Proprio durante il suo regno si consolida l'idea di un diario di bordo destinato a raccogliere dati sul paesaggio, sul tempo meteorologico e climatico[19], su fiumi e rilievi, nonché sulle abitudini dei popoli e sui rapporti con i sudditi e l'alterità. Lo studio della geografia dell'Iran e le possibili sue trasformazioni nel tempo, oggi strumento indispensabile per lo storico, non può prescindere dalle numerose evidenze contenute nei resoconti di viaggio degli ultimi due secoli, fondamentali per ricostruire la geografia del passato. Si impone dunque la necessità di guardare alla letteratura odeporica come a una risorsa per ritrovare molteplici realtà storiche: fatti, persone, relazioni, tracce archeologiche, condizioni climatiche e ambienti umanizzati, resi possibili grazie alla presenza delle risorse idriche. In altri termini, è possibile ricomporre un mosaico di saperi riflettendo sulle immagini restituite dai viaggiatori, anche perché chi redigeva un resoconto di viaggio mirava ad avere credito. Sappiamo, ad esempio, con chi la nostra viaggiatrice ha interagito, poiché è lei stessa a fornirci chiarimenti in merito. Sappiamo con chi ha interloquito: sebbene non sempre ci sia noto il nome, nella maggior parte dei casi l'autrice fornisce titoli e legami familiari. Questi elementi permettono di ricostruire le stratificazioni culturali e politiche dell'epoca, così come di cogliere idee e percezioni nei confronti delle fasce sociali subalterne.

Per quanto concerne le informazioni relative all'acqua, le trasformazioni che essa ha subito, sotto il profilo sia qualitativo sia quantitativo, dovrebbero essere esaminate in relazione a fonti differenti: anteriori al resoconto in oggetto, coeve e successive, anche a distanza di alcuni decenni. Tali confronti permettono di cogliere, tra l'altro, le trasformazioni del paesaggio agrario e delle colture, le tecniche tradizionali più idonee alle caratteristiche pedologiche, le modalità di razionamento dell'acqua adottate dai coltivatori, le odierne crisi idriche dell'Iran, nonché l'individuazione

[19] Per quanto riguarda le registrazioni climatiche e ambientali, si conserva il *corpus* intitolato *Ruznāme-ye mobārake-ye havā va aṣarhāye āsmāni va zamini* (lett. 'Giornale benedetto del meteo e dei fenomeni celesti e terrestri'), redatto da Nāṣer ed-Din Shāh – o da uno scriba da lui incaricato – e oggi disponibile, seppur in forma parziale, con il titolo *Āb-o-havānegāri be revāyat-e Nāṣer ed-Din Shāh, az jomādi ol-avval-e 1299 tā jomādi ol-avval-e 1300 – az farvardin-e 1261 tā farvardin-e 1262*, a cura di Elnāz Bāyrāmzāde (1399/2020, Tehran, Parande).

di nuove sorgenti.

Bibliografia

Abbott Nabia. 1946 *Two Queens of Baghdad. Mother and Wife of Hārūn al Rashīd*, Chicago, University of Chicago Press.

Adamson George C. D. 2015 *Private Diaries as Information Sources in Climate Research*, in «WIREs Clim Change», 6: 599-611, DOI: 10.1002/wcc.365.

Afshar Iraj. 2002 *Persian Travelogues. A Description and Bibliography*, in *Society and Culture in Qajar Iran Studies in Honor of Hafez Farmayan*, ed. by Elton L. Daniel, Costa Mesa, Mazda Publishers, 145-147.

Al-Rashid Saad. 1980 *Darb Zubaydah. The Pilgrim Road from Kufa to Mecca*, Riyad, Riyad University Libraries.

Boselli Vladimiro Andrea – Massimiliano Borroni – Jalal Kassout – Mhammad Houssni – Athmane Kettouch – Simone Cristoforetti. 2025 *Qanats: Ancient Innovations Nurturing Sustainable Futures in Water Management*, in «Blue Papers», 4 (1): 54-64, DOI: 10.58981/bluepapers.2025.1.05.

Bosworth C. Edmund. 1983 *Iran and the Arabs before Islam*, in *Cambridge History of Iran*, III/1, New York, Cambridge University Press, 593-612.

Bosworth C. Edmund. 2003 *Ḥira*, in *Encyclopædia Iranica*, XII (3): 322-323, https://www.iranicaonline.org/articles/hira/ [consultato 31/07/2025].

Chirikov Yegor Ivanovich. 1875 *Travel Journal of the Russian Commissioner-Mediator on the for the Turkish-Persian Demarcation of 1849-1852*, Caucasian Department of the Imperial Russian Geographical Society, St. Petersburg, Printing House OI Bakst.

Daniel Elton L. 2002, *The Hajj and Qajar Travel Literature*, in *Society and Culture in Qajar Iran Studies in Honor of Hafez Farmayan,* ed. by Elton L. Daniel, Costa Mesa, Mazda Publishers, 215-237.

de Planhol Xavier. 2011 *Kāriz i. Terminology*, in *Encyclopaedia Iranica*, XV (6): 564-565, http://www.iranicaonline.org/articles/kariz_1 [consultato 31/07/2025].

Diyānati Ġolāmʿali. 1387/2008 *Mehrmāh Khānum ʿEṣmat os-Salṭane dokhtar-e Farhād Mirzā*, in «Miqāt-e ḥajj», XVII (65): 136-140.

Fahd Toufic. 1968 *Le panthéon d'Arabie centrale à la veille de l'hégire*, Paris, Paul Geuthner.

Fahd Toufic. 1997 *Saʿy*, in *Encyclopaedia of Islam/seconda ed.,* vol. IX, 97.

Fareeq Enad Wijdan. 17th March 2021 *Overland Hajj Route Darb Zubayda*, https://muslimheritage.com/darb-zubayda/ [consultato 31/07/2025].

Ferriello Giuseppina (a cura di). 2007 *L'estrazione delle acque nascoste. Trattato tecnico-scientifico di Karajī, matematico-ingegnere persiano vissuto nel Mille*, Torino, Kim Williams Book.

Floor Willem. 2003 *Agriculture in Qajar Iran*, Washington Dc, Mage Publishers.

Floor Willem. 2011 *Persian Gulf: Links with the Hinterland, Bushehr, Borazjan, Kazerun, Banu Kaʿb, and Bandar Abbas*, Washington DC, Mage Publishers.

Hawting Gerald R. 1980 *The Disappearance and Rediscovery of Zamzam and the 'Well of the Ka'ba'*, in «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», 43 (1): 44-54.

Hawting Gerald R. 1982 *The Origins of the Muslim Sanctuary at Mecca*, in *Studies on the First Century of Islamic Society*, ed. by Gualtherus Hendrik A. Juynbol, Carbondale, Southern Illinois University Press, 23-47.

Hazard Harry W. 1956 *Saudi Arabia*, New York, Human Relations Area Files.

Holod Renata. 1983 *Āb-Anbār i. History*, in *Encyclopaedia Iranica*, I (1): 39-41,

http://www.iranicaonline.org/articles/ab-anbar-i-history [consultato 31/07/2025].
Ḥoseini Seyyed Moṣṭafā. 1393/2014 *Robāṭ-Karim*, in *Dāneshnāme-ye jahān-e eslām*, https://rch.ac.ir/article/Details/13734?رباط کریم [consultato 31/07/2025].
Hosseini Bahareh – Ali Namazian. 2012 *An Overview of Iranian Ice Repositories, An Example of Traditional Indigenous Architecture*, in «METU Journal of the Faculty of Architecture», 29 (2): 223-234.
Jaʿfariyān Rasul. 1375/1996 *Safarnāme-ye Makke-ye dokhtar-e Farhād Mirzā*, in «Miqāt-e ḥajj», V (17): 57-117.
Karami Hamdāni ʿAli, Musavi ʿAli. 1399/2022 *Bistoun*, in *Markaz-e dā'erat al-maʿāref-e bozorg-e eslāmi*, https://cgie.org.ir/fa/article/229279/ بیستون [consultato 31/07/2025].
Karami Leila. 2017 *Note a qualche taccuino di viaggiatrici iraniane*, in «DonnaWoman-Femme», 114 (2): 43-64.
Karami Leila. 2019 *Le inquietudini dell'anima nel diario del pellegrinaggio di Ḥājiyeh Ḵānum ʻAlaviyeh Kermāni*, in *Viaggio e ansia del ritorno nell'islam e nella letteratura araba*, a cura di Antonino Pellitteri – Laurence Denooz, Roma, Aracne, 187-196.
Karami Leila. 2023 *Tre giorni alla fine del mare. Diario di pellegrinaggio alla Mecca di una principessa qājār (1303-1304/1886-1887)*, in «Genesis», XXII (1): 131-152.
Karami Leila (a cura di). 2025 *Da Tehran alla Mecca. Il diario di viaggio di Mehrmāh Khānum nobile persiana (1880-1881)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
Karnātaki Hendi Karbalā'i Ḥāfeẓ Moḥammad ʿAbdolḥoseyn. 1386/2007, *Taẕkarat ot-ṭariq fi maṣā'eb-e ḥojjāj-e Beyt Allāh ol-ʿatiq*, Qom, Movarrekh, trascrizione e note di Esrā' Dowġān – Rasul Jaʿfariyān.
Kashmiri Elhām. 1392/2014, *Zarandiye sarzamin-e mādhā*, in *Markaz-e dā'erat al-maʿāref-e bozorg-e eslāmi*, https://www.cgie.org.ir/fa/news/10033/%D8%B2%D8%B1%D9%86%D8%AF%D9%8A%D9%87-%D8%B3%D8%B1%D8%B2%D9%85%D9%8A%D9%86-%D9%85%D8%A7%D8%AF%D9%87%D8%A7 [consultato 31/07/2025].
Kister Meir Jacob. 1968 *Al-Ḥīra: Some Notes on Its Relations with Arabia*, in «Arabica», 15 (2): 143-169.
Lambert-Hurley Siobhan – Daniel Majchrowicz – Sunil Sharma (eds by). 2022 *Three Centuries of Travel Writing by Muslim Women*, Bloomington, Indiana University Press.
Leachman Gerard E. 1936 *A Paladin of Arabia. The Biography of Brevet Lieut. Colonel G. E. Leachman*, London, John Heritage the Unicorn Press.
Low Michael Christopher. 2020 *Imperial Mecca: Ottoman Arabia and the Indian Ocean Hajj*, New York, Columbia University Press.
Manduchi Patrizia. 2005 *Il pellegrinaggio nell'età di mezzo*, in *Le mille e una strada. Viaggiare pellegrini nel mondo musulmano*, a cura di Annamaria Baldussi – Patrizia Manduchi – Nicola Melis, Milano, FrancoAngeli, 13-86.
Musil Alois. 1928 *Northern Neǧd, a Topographical Itinerary,* New York, American Geographical Society.
Nāṣer ed-Din Shāh. 1399/2020 *Āb-o-havānegāri be revāyat-e Nāṣer ed-Din Shāh, az jomādi ol-avval-e 1299 tā jomādi ol-avval-e 1300 – az farvardin-e 1261 tā farvardin-e 1262*, a cura di Elnāz Bāyrāmzāde, Tehran, Parande.
Peters Francis E. 1994a *Mecca. A Literary History of the Muslim Holy Land*, Princeton, Princeton University Press.
Peters Francis E. 1994b *The Hajj. The Muslim Pilgrimage to Mecca and the Holy Places*, Princeton, Princeton University Press.
Rabbāni Aolfażl. 1392/2013 *Birka*, *Dāneshnāme-ye ḥajj va ḥaramayn-e sharifayn*, vol. IV, 71-84.
Scarcia Amoretti Biancamaria. 2001 *Un altro Medioevo. Il quotidiano nell'Islam dal VII*

al XIII secolo, Bari, Laterza.
Shahîd Irfan. 1986 *Al-Ḥīra*, in *Encyclopaedia of Islam/seconda ed.,* vol. III, 462-463.
Sohrabi Naghmeh. 2012 *Taken for Wonder. Nineteenth-Century Travel Accounts from Iran to Europe*, Oxford- New York, Oxford University Press.
Sotūda Manučehr. 1982 *Āb-Anbār ii. Construction*, in *Encyclopaedia Iranica*, I (1): 41-43, https://iranicaonline.org/articles/ab-anbar-ii-construction [consultato 31/07/2025].
van Leeuwen Richard. 2024 *Hajj Travelogues, Texts and Contexts from the 12th Century until 1950*, Leiden-Boston, Brill.
Varjāvand Parviz. 1366/1988 *Āb anbārhā*, in *Meʿmāri-e Irān dar dowre-ye eslāmi*, a cura di Moḥammad Yusef Kiyāni, Tehran, Sāzmān-e moṭāleʿe va tadvin-e kotob-e ʿolum-e ensāni-e dāneshgāhhā, 223-242.
Wensinck Arent Jan – Jomier Jacques – Lewis Bernard. 1986 *Ḥadjdj*, in *Encyclopaedia of Islam/seconda ed.,* vol. III, 31-38.
Yāqut al-Ḥamavi Shihāb od-Din. 1866-1873 *Moʿjam al-Boldān*, ed. by Ferdinand Wüstenfeld, 6 voll., Leipzig, Brockhaus.

Roberta Borrelli

L'ecologia di Primo Levi tra postumano e apocalittico in Vizio di forma

Il presente contributo si propone di analizzare i processi di disumanizzazione indotti dalle macchine, con particolare attenzione alle specifiche forme di violenza esercitate dalla tecno-scienza contemporanea. Adoperando la prospettiva ecologica e avvalendomi del supporto di una lente postumana, esplorerò tre racconti di Primo Levi in *Vizio di forma* (1971) che si inseriscono morbidamente nelle tre linee individuate da Scaffai nel suo importante contributo sulla letteratura ecologica in Italia (Scaffai 2018: 1-11). Mi soffermerò prima su *Verso occidente* e poi su *Recuenco: La nutrice*, dove il primo pone il focus sulla relazione che l'uomo stabilisce con l'ambiente, mentre il secondo va in direzione della linea distopica-apocalittica. Infine analizzerò *Ottima è l'acqua*, ultimo della raccolta e che rientra nei tre racconti noti come *petrotesti*[1] (Malvestio 2023: 45), che discutono gli effetti del petrolio sul mondo.

Disumano potrebbe essere una delle due parole chiave di questo mio intervento, che richiama anche uno titoli che Levi aveva pensato di dare all'opera: *Disumanesimo*, riportato in una lettera di Einaudi del dicembre del 1970 che accompagnava il contratto mandato all'autore, poi scartato a favore di *Vizio di forma* (Scarpa 2023: IX). I venti racconti di questa raccolta sono, in effetti, "disumani" nel senso di un ribaltamento dell'umanità in animalità o in oggetto e si differenziano ma non si distanziano affatto dalla produzione testimoniale, e anzi costituiscono una ulteriore riflessione sul Lager. Levi aveva visto l'orrore del possibile prendere corpo, lo aveva sperimentato egli stesso ad Auschwitz, un "universo rovesciato" (Belpoliti 2015: XIII) e brutale, dove l'irrazionale aveva sostituito il razionale e prodotto una realtà orrenda. Lo strumento principale del ribaltamento è la parodia che apre ed esplora quella smagliatura del mondo – a cui Levi aveva fatto riferimento in apertura a *Storie Naturali* – e che spalanca la voragine sulla realtà tecnologica e scientifica attraverso il racconto che resta sempre ben aderente alla realtà e che della realtà vuole mettere in luce il "così è troppo" scartando, invece, il "come se" (*ibid*.)

[1] Il ciclo dei *petrotesti* leviani comprende: *Cladonia rapida* (in *Storie naturali*, 1966, pubblicato precedentemente, nel 1964, su «Panorama»); *Ottima è l'acqua* (in *Vizio di forma*, 1971); *I gladiatori* (in *Lilit e altri racconti*, 1981, uscito già su «L'automobile» nel 1976). Malvestio 2023: 45.

derivante dalla finzione che, invece, la realtà tiene a distanza. E a chi già con la pubblicazione di Storie naturali (1966) lo aveva accusato di aver tradito il suo impegno testimoniale, Levi aveva risposto che si trattava soltanto di una "variazione di atmosfera" (Castronuovo 2004: 528), che c'era invece un intimo legame tra la produzione più specificamente testimoniale e quella più liberamente fantascientifica (o fantabiologica, come l'aveva chiamata Calvino), aggiungendo che la violenza della cosa-cosa (cioè della macchina) equivaleva perfettamente alla violenza della cosa-nazista, poiché entrambe riducono l'uomo in schiavitù (Bordoni 2023: 110).

Al centro dei tre racconti da me analizzati ci sono personaggi in viaggio (umani e non umani), pellegrini, ricercatori. Specifico *non umani*, e quindi animali o vegetali, perché attraverso la descrizione e la presentazione di certe peculiarità, di aspetti biologici e di comportamenti dei non umani, Levi riesce a descrivere, per contrasto, il nostro mondo. Quale narratore ibrido, spurio, centauro del racconto egli racconta la scissione umana, che era anche la sua: metà chimico, metà scrittore, metà testimone, metà narratore, metà ebreo, metà italiano (Belpoliti 2015: VIII-IX).

In relazione a questa dimensione animale posso introdurre la seconda parole chiave del mio intervento: *postumano*. Sulla scorta di Benvegnù che riteneva che Levi fosse un "testimone umanista" relativamente alla produzione testimoniale e "pensatore post-umanista" (Benvegnù 2018) relativamente alla produzione fantabiologica, io ho potuto concretizzare una lettura postumana dei racconti, sostenuta anche dalla riflessione antropologica di Levi legata al tema dell'animalità che emerge in tutti e tre i testi analizzati. A tal proposito ci tengo a sottolineare che è ricco e controverso il dibattito sulla effettiva visione postumana che Levi potrebbe aver adottato nella stesura dei racconti, che le visioni della critica sono diverse, dibattute, controverse – non solo sono controverse le posizioni della critica, ma lo sono anche quelle di Levi in certi momenti[2] –, e mi limiterei in questo luogo a dire che quello che è certo è che egli racconti l'*ethos* di umani e non umani, e che io mi colloco con cautela eppure con estrema apertura sulla posizione secondo cui Levi non porterebbe avanti una riflessione sulla natura umana, ma piuttosto, semplificando, sulla bestialità connessa all'umano e al futuribile della tecnologia. Dunque, la mia lettura è postumana, ma non significa che la visione di Levi lo fosse allo stesso modo.

[2] Un esempio significativo è di Simone Ghelli, con riferimento alle posizioni tenute da Levi nella conferenza a Torino nel 1978 (L'*intolleranza razziale*). Ghelli 2021: 2.

Verso Occidente è il racconto di una ricerca condotta da due naturalisti, Walter e Anna, che vogliono isolare l'ormone in grado di inibire la tendenza al suicidio di due popolazioni: quella non-umana dei lemming norvegesi che si spingono in gruppo verso il mare cercando la morte per suicidio; l'altra umana, la tribù brasiliana degli Arunde, che i due ricercatori raggiungeranno dall'altra parte del mondo, nel Rio delle Amazzoni, in un viaggio lungo sette giorni. Tuttavia, sinterizzare la "sostanza mancante" (Levi 2015: 195) in laboratorio, non rappresenterà una soluzione poiché gli Arunde si rifiuteranno di utilizzarla, preferendo «la libertà alla droga, e la morte all'illusione» (Ivi: 197); diversamente Walter morirà travolto dal fiume «dall'ondata dei corpi inquieti» dei lemming «che correvano verso la morte […] verso la palude e il mare non lontano» (*Ibidem*).

Levi non fa un confronto tra civiltà più o meno progredite, ma precisamente uno studio etologico e antropologico tra esseri viventi accomunati da qualcosa di ancestrale, sintetizzabile nell'espressione «tutto ciò che è vivo lotta per vivere» (Ivi: 190). Nel racconto, dunque, emerge il paradigma etico-filosofico, relativo al significato dell'esistenza e alla dimensione del dolore, che coinvolge anche l'uso di tecnologie utili a manipolare la biologia umana e inibire la volontà di morte. Ancora, il racconto è portatore del paradigma ecologico, che coinvolge la riflessione non nuova in Levi sul problema dell'equilibrio tra popolazione, ambiente e risorse concentrandosi sui concetti di affollamento, territorio, densità di popolazione. La sua riflessione trova continuità con il racconto che segue *Verso occidente*, *I sintetici*, dove si continua a riflettere sulla manipolazione dell'umano e sull'uso dell'eugenetica non solo nella prospettiva del controllo nascite, ma anche in funzione della eliminazione delle malattie e della morte e della possibilità scartare e debellare il dolore dall'umano – tutti temi fortemente postumani. Francesco Cassata sottolinea come la drammatica scena finale di Walter travolto e ucciso dalla migrazione suicida dei lemming porti in primo piano domande decisive: «l'incremento demografico condurrà l'umanità all'autodistruzione? E quale ruolo potrà avere la ricerca scientifica nel tentativo di frenare la pressione demografica?» (Cassata 2016). *Verso occidente* racchiude in sé e problematizza da una parte la visione di un'umanità in grado di dominare la natura, sempre con nuovi scopi, sempre oltre i limiti dell'umano; dall'altro lascia emergere il risvolto del postumano: la *hybris* ha in sé il germe dell'autodistruzione, e questo in Levi si traduce nel riconoscimento di un limite invalicabile alla capacità umana di espandersi oltre i confini della vita.

Esiste un filo rosso che si dipana per i tre racconti che ho scelto per il mio intervento, ed è rintracciabile nell'elemento acqua. I lemming che cercano disperatamente di arrivare al mare per morire, sono anche descritti

come «una marea grigia, […] acqua di un fiume» (Levi 2015: 197); allo stesso modo il mare con le sue acque, come forza distruttiva, torna anche in *Recuenco: La Nutrice*.

Recuenco è il toponimo di invenzione che dà il titolo a due racconti contigui della raccolta (*Recuenco: La nutrice* e *Recuenco: il rafter*). Qui si prende in esame *La Nutrice*, racconto distopico e apocalittico che descrive un mondo ormai desertico, inospitale alla vita, e dove l'evento centrale ed essenziale riguarda il lancio di cibo artificiale su un villaggio povero e affamato. La narrazione è affidata a un bambino-pastore, Sinda, i protagonisti di questo racconto sono non umani, elementi naturali e oggetti animati e in viaggio, mi riferisco specificamente al Mare e alla Nutrice, la quale assume le sembianze di una macchina volante bestiale, o meglio infernale, con caratteristiche che l'accomunano all'elemento naturale; infatti, è il mare che il pastore sta guardando quando scorge questa strana macchina che sembra emergere dalle acque. Entrambi sono descritti come di acciaio, dunque minacciosi allo stesso modo, portatori di terrore e orrore.

Sinda spiega come la Nutrice porti «la sazietà e la strage» (Ivi: 309), che il suo «latte celeste» (Ivi: 311) è «denso e insipido» (*Ibidem*), ed è inganno e nutrimento, consolazione e scherno allo stesso tempo. L'inganno del cibo artificiale sta nel pericolo di morte, infatti dalla Nutrice in volo vengono lanciati dei foglietti di istruzione che contengono delle didascalie e crudi disegni che presagiscono morte e avrebbero la funzione di avvertire i cittadini affamati, ma gli abitanti del villaggio ne restano all'oscuro sfamandosi famelicamente poiché «nessuno […] sapeva leggere» (Ivi: 312). Così si concretizza la minaccia della Nutrice: la sua ombra maligna all'arrivo aveva coperto del tutto il villaggio, e quello era già stato presagio di morte; inoltre questa macchina giunonica si affianca ad altre macchine dai connotati magici eppure mostruosi a cui Levi ci aveva già abituati nelle *Storie Naturali* (per esempio il Versificatore o il Mimete): dotata di competenze sovrumane, con i suoi tubi di acciaio, è magica, mostruosa; in potenza essa è salvezza, ma concretamente è morte ed è violenza. Assume i connotati di un giunonico mostro postumano o anche transumano – potremmo dire cybermostro – che fa pensare a una reificata Natura matrigna leopardiana, che si concretizza nella giustapposizione di ruoli tra selvaggio e civilizzato, di un oggetto che talvolta distrugge, talvolta nutre (Torti 2024).

Ottima è l'acqua è il racconto che chiude la raccolta, ed è il resoconto di un'apocalisse lenta e silenziosa, annunciata da improvvisi e strani vortici dell'acqua del torrente Sangone, un fiume che Levi conosce bene, gravemente inquinato dagli scarichi industriali indiscriminati e dall'incuria

dei cittadini. Sebbene l'autore faccia riferimento a una realtà sociale e geografica molto vicina, Levi costruisce lo scenario apocalittico a partire da un problema a lui ben noto e oggetto di analisi quotidiane, infatti egli stesso riempie i suoi quaderni della SIVA con misure che riguardano viscosità delle vernici e degli smalti. Come Levi anche Boero, chimico e personaggio del racconto, ha familiarità col fiume protagonista della vicenda. Egli, prima ancora di procedere alle analisi nota delle anomalie fisiche, quasi "corporee" dell'acqua: «Dava l'impressione di essere meno mobile, meno viva: […] le onde circolari erano lente e pigre» (Levi 2015: 357). Il momento degli esami è rivelatore, poiché Boero si rende conto che i valori sono molto alti, al punto che egli definisce l'acqua «mostruosa» (Ivi: 357-358). Da qui il racconto accelera, gli esami continuamente ripetuti mostrano crescere la viscosità delle acque che giungono a modificare l'aspetto del paesaggio – muore la vegetazione, imperversano le piogge acide –, e non alterano solo il paesaggio del nord Italia, ma anche quello europeo e mondiale. Il disastro viene presentato in climax ascendente, ritmato, sconvolge la natura e gli ecosistemi, fino a giungere al corpo umano:

> come l'acqua del mare, dei fiumi e delle nuvole, così tutti gli umori dei nostri corpi si sono addensati e corrotti. [...] siamo tutti malati: i nostri cuori, pompe miserevoli progettate per l'acqua di un altro tempo, si sfiancano dall'alba all'alba [...]. Come i fiumi, anche noi siamo torpidi. (Ivi: 359).

Ottima è l'acqua è un racconto distopico e apocalittico, che fa scopertamente riferimento all'inquinamento, alla petrocultura ed evidenzia come anche il petrolio abbia a che fare con le nostre vite a livello biologico. Suo derivato è la plastica, che entra in circolo nei corpi umani, e sebbene nel racconto non si parli mai esplicitamente di petrolio, le caratteristiche dell'acqua mostruosa richiamano da vicino gli effetti dell'inquinamento causato dagli idrocarburi, che proprio in quegli anni cominciava a mostrarsi in Italia con tutta la sua gravità (Malvestio 2023: 54). La sostanza inquinante viene evocata con chiarezza dal narratore, che commenta che «le correnti fluivano silenziose e torpide, senza mormorio, come una colata d'olio esausto» (Levi 2015: 358). Il riferimento a elementi come la viscosità dell'acqua, allo stesso modo, rimanda all'area semantica del petrolio; così come l'inquinamento che provoca le piogge acide è diretta conseguenza dell'emissione di ossidi di azoto e anidride solforosa causato a sua volta dai processi industriali e dal funzionamento dei veicoli a motore (Malvestio 2023: 55).

Così il male e l'anomalia penetrano nel ciclo delle acque, alterano

l'equilibro ecosistemico: dai fiumi agli oceani, dalle piogge ai terreni, dalla vegetazione agli animali, fino all'uomo. Privata persino del liquido lacrimale, l'umanità paga con la cecità l'indifferenza nei confronti dell'ambiente, e questa diviene metafora del collasso ecologico (Cassata 2016):

> Non piangiamo: il liquido lacrimale soggiorna superfluo nei nostri occhi, e non stilla in lagrime ma defluisce come un siero, che toglie dignità e sollievo al nostro pianto. Così è in tutta Europa, ormai, e il male ci ha colti di sorpresa, prima che lo comprendessimo. (Levi 2015: 360)

La profondità dei racconti di Levi mostra la natura duale umana, così quelle che erano state le sperimentazioni occulte dei Prometeo di *Storie naturali* si sono concretizzate in *Vizio di forma* in scenari distopici e apocalittici. Se l'intenzione di Levi non era forse stata quella di creare un continuum tra l'umano e animale in un preciso intento postumano, il mio intervento ne ha voluto mettere in luce alcuni aspetti. Infatti, i racconti si presentano come fonti essenziali a cui attingere, non solo da intendere come monito morale, ma come "premonizione" frutto della sensibilità dell'autore e diventano finestra sul futuro da indagare sempre con attenzione e sensibilità. Dopo lo stravolgimento del Lager, che aveva portato con sé lo svuotamento del senso, i rivolgimenti di questi brevi racconti si pongono come guida che agisca sul presente e sul futuro dell'industria e delle tecnologia, che richiede urgente intervento, che ha bisogno di capacità di scelta, di discernimento e di giudizio, perché la finzione di Levi non diventi mai realtà, affinché il "liquido lacrimale" non diventi mai superfluo, e che resti a dare dignità e sollievo non solo pianto, ma al futuro.

Bibliografia

Baldini Anna. 2011 *Le operette morali di Primo Levi:* Trattamento di quiescenza*,* Verso occidente *e* Una stella tranquilla, in AA.VV., Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei, Atti di «Incontrotesto», Siena: 63-69.

Belpoliti Marco. 2005 *Il centauro e la parodia*, in P. Levi, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi: V-XIV.

Benvegnù Damiano. 2018 *Animals and Animality in Primo Levi's Works*, New York, Palgrave Macmillan: 1-14.

Berti Jacopo. 2015 *La tentazione del monito: etica e metaetica in Primo Levi*, in «Etica & Politica», XVI, 1: 62-75.

Bordoni Giorgia. 2023 *Cloni in rivolta. La hybris della ripetizione in Storie naturali di Primo Levi e Moon di Duncan Jones*, in «Enthymema», XXXIII: 107-123.

Cassata Francesco. 2016 *Fantascienza? Science Fiction?*, Torino, Einaudi.

Castronuovo Antonio. 2004 *Primo Levi e le macchine celibi*, in «Belfagor», LIX, 5: 513-528.
Ghelli Simone. 2021 *Umano e non umano in Primo Levi. Una lettura darwiniana*, in A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre (a cura di), *Letteratura e scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI, Pisa, 12-14 settembre 2019, Roma, Adi Editore: 1-17.
Malvestio Marco. 2023 *Esplorazioni nel verde oscuro. Tre petrotesti leviani*, in «Enthymema», XXXIII: 45-58.
Scaffai Niccolò, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, in A. Campana, F. Giunta (a cura di), Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI, Bologna, 13-15 settembre 2018, Roma, Adi Editore: 1-11.
Scarpa Domenico. 2014 *Prefazione* a P. Levi, *Vizio di forma*, Torino, Einaudi: V-XIV.
Torti Lavinia. 2024 *«La Bella addormentata nel frigo». Ecologia e fiaba nella distopia italiana (Parise, Volponi, Primo Levi)*, in «Le regard féminin sur le territoire italien: récits de voyages et de migrations (XVIIIe-XXIe siècles)», 27, https://journals.openedition.org/transalpina/5487 [consultato 07/09/2025].

Pasquale Guaragnella

Giuseppe Ungaretti reporter di un viaggio in Puglia

Quando nel febbraio del 1934, nelle vesti di *reporter* della «Gazzetta del Popolo» di Torino, Giuseppe Ungaretti scendeva in Puglia, doveva essere viaggiatore già esperto della visione di città e paesaggi del Mezzogiorno d'Italia: solo due anni prima, sempre in veste 'professionale', l'autore de *Il sentimento del tempo* aveva compiuto un viaggio in Campania, visitando luoghi suggestivi come Paestum, Pompei ed Ercolano, e concludendo il suo itinerario in una Napoli «caravaggesca». Nella ex capitale di un Regno, percorrendone le vie, il poeta «mostrava di avvertire una sottile tristezza in fondo al subbuglio multicolore della città»: Napoli, «città vulcanica, nella sua stessa pienezza di vita», doveva apparirgli quasi una Pompei in potenza. Come dire che dietro la «meraviglia» barocca, dietro le voci e i clamori della città-Vesuvio doveva sommuoversi, nelle visioni del viaggiatore, lo spettro di una città-deserto: per l'appunto una nuova Pompei con i suoi luoghi di morte e di silenzio[1].

Quel viaggio campano era dunque segnato dal sentimento di una indefinibile malinconia e la visione della bellezza dei siti s'intrecciava con quella delle rovine: più di una volta lo sguardo rivolto al paesaggio e alla pietra vulcanica era attraversato dal sogno-incubo di un mondo ridotto a irreversibile e dolorosa «assenza» di uomini e di vita[2].

Quando arrivava nel Tavoliere di Puglia, il poeta doveva essere attratto dalla visione di un paesaggio assai diverso da quello campano: piatto e sconfinato, poteva apparire in più luoghi un «ossame inaridito» per secoli da un sole furente. Per qualche suo aspetto, quel paesaggio doveva fargli pensare, in virtù di associazione mentale, ai luoghi egiziani, all'ampia distesa di sabbia che, ancor giovane, aveva osservato dalle finestre della casa dei genitori, alla periferia di Alessandria. Dopo quella egiziana, un'altra esperienza, nel tempo della Grande Guerra, aveva trasmesso al poeta la visione di un paesaggio petroso e disanimato. Riferendosi alla vita di trincea negli spazi inospitali dell'altipiano del Carso, i versi di uno dei testi celebri de *Il porto sepolto*, *Sono una creatura*, così infatti recitavano:

[1] Si veda Cambon 1976: 52 e sgg.
[2] Rinvio, anche per questi aspetti, a Guaragnella 2015.

> Come questa pietra / del S. Michele / così fredda / così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente /disanimata / come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede. (Ungaretti 1981: 144)

Senonché, peculiari icone della mente si contrapponevano alle visioni del deserto e della pietra: ed erano quelle dell'acqua e dell'oasi. L'acqua, infatti, conferiva all'anima del poeta il senso di una leggerezza e di una sospensione, come si evince pure dai versi di *Annientamento*, ancora ne *Il porto sepolto*[3]:

> Oggi / come l'Isonzo / di asfalto azzurro / mi fisso / /nella cenere del greto / scoperto dal sole / e mi transmuto / in volo di nubi. (Ivi: 65)

Esemplarmente, in un testo celebre, *I fiumi*, si sommuovevano insieme le immagini dell'acqua e dei sassi:

> Stamani mi sono disteso / in un'urna di acqua / e come una reliquia / ho riposato.
>
> L'Isonzo scorrendo / mi levigava come un suo sasso (Ivi: 160).

L'acqua del fiume, scorrendo, «mi levigava come un suo sasso». Curiosamente, v'era un altro componimento de *Il porto sepolto* in cui non già la visione di uno strenuo levigare dell'acqua, bensì la memoria di una dura, faticosa arte di lastricare una moltitudine di pietre di lava si associava alla «presenza» di uomini e al loro lavoro esperto. Si trattava di *Immagini di guerra*, un componimento che andrebbe riprodotto interamente per la sua indubbia suggestione poetica:

> Assisto la notte violentata
>
> L'aria è crivellata
> Come una trina
> Dalle schioppettate
> Degli uomini
> Ritratti
> Nelle trincee
> Come le lumache nel loro guscio
>
> Mi pare
> Che un affannato

[3] Si rinvia a D'Elia 2016.

Nugolo di scalpellini
Batta il lastricato
Di pietra di lava
Delle mie strade
E io l'ascolti
Non vedendo
In dormiveglia
(Ivi: 151).

La locuzione «nugolo di scalpellini» – spiegherà più tardi lo stesso Ungaretti – allude agli scalpellini pugliesi assunti dal Municipio di Alessandria «per lastricare con pietre di lava le strade della città». Insieme con il ricordo degli scalpellini pugliesi, si potrebbe dunque dire che si sommuovevano nella mente di Ungaretti – quando ritornava in Puglia in quel febbraio del 1934 – un *corpus* di memorie peculiari e un repertorio di figure: memorie e figure, le quali potevano trovare occasione di un freudiano «risveglio» ed essere originalmente rielaborate nel segno di una nostalgia, ma altresì di una rinascita.

Siffatto processo mentale è dato riconoscere nel primo *reportage* pubblicato su «La Gazzetta del Popolo» con la data del febbraio 1934. Il titolo del *reportage*, emblematico, recitava *Fontane e chiese* e l'*incipit* era incentrato precisamente sulle immagini dell'acqua contrapposta a uno spazio assolato, con una aggettivazione «allegra» riferita alle fontane di Foggia, città posta nel mezzo del Tavoliere: l'ampia e sconfinata pianura in cui Ungaretti vedeva consumarsi, come nelle allegorie medievali, una strenua lotta tra due elementi, dell'acqua, da un lato, e del fuoco e del sole furente, dall'altro lato. Ed è una lotta tra l'arida natura e la volontà inverosimile dell'uomo, simboleggiata, quest'ultima, dalla immane costruzione dell'Acquedotto Pugliese, il più lungo del mondo:

> Non saprei dirvi dove potreste trovare una cosa più sorprendente e commovente e augurale delle tante fontane che s'incontrano oggi fra le palme, arrivando a Foggia. Foggia e le sue fontane! Non è quasi come dire un Sahara diventato Tivoli? (Ungaretti 1934: 3)

È qui che risulta significativa una prima differenza tra il viaggio campano, cui pur velocemente abbiamo fatto riferimento, e il viaggio pugliese. Nella Daunia, si ripete l'esperienza del rapporto con il deserto, e tuttavia «si inverte nei suoi indici di senso: si inverte in trionfo della vita a segno che, nei luoghi pugliesi, dal deserto si impara a vivere e non soltanto a morire» (Cambon 1976: 153-154). Proprio il soggiorno a Foggia rammemora al poeta una sorta di novecentesca villa d'Este, edificata nella terra

della sete; e induce il pensiero che dopo il deserto v'è una terra promessa, quasi l'uomo pugliese fosse stato un nuovo e moderno Mosé atto a far sgorgare l'acqua dalla pietra. Acutamente ha rilevato Glauco Cambon che, nella mente del reporter, laddove nel corso del viaggio in Campania agiva una forma del sentire che coincideva con il Tempo-sabbia della clessidra, durante il viaggio in Puglia doveva agire una diversa forma del sentire, più dinamica, e coincidente con la figura del Tempo-zampillo d'acqua. Si potrebbe ben dire: acqua *versus* sabbia, a indicare un tempo umano, della operosità umana, e non già un tempo astorico, disanimato, fermo e come bloccato. Converrebbe leggere:

> Fontane monumentali! Certo in tutta la Puglia, l'acqua potabile ha un valore di miracolo, e c'erano nella regione zone più secche, tutto sasso; ma dove più amabile mi parrà la voce della volontà, se non in quest'acqua ultima arrivata? (Ungaretti 1934: 3)[4]

Nel *reportage* di Ungaretti la voce della volontà è quella dei Pugliesi. In un solo capoverso è ripercorsa la travagliata storia dell'Acquedotto Pugliese, in margine alla quale appaiono congrui due lemmi di impronta mitica e religiosa a un tempo, quasi a comporre un binomio: l'arte di sperare e quella di gridare. L' impronta mitica infatti evoca il lavoro «ingegneristico» dei Romani, l'impronta religiosa evoca l'azione dei santi e il ruolo del «miracolo». Il linguaggio non è esente dalle pronunce dalla imperante ideologia del fascismo, che doveva promuovere la cultura del lavoro e delle grandi opere pubbliche: e puntava sul «giovanilismo», sui miti di edificazione di un «nuovo mondo», sulla nozione di «pionieri». Ed è curioso che analogo linguaggio, subendo come una torsione – precisamente dopo l'esperienza del fascismo giovanilistico – segnalerà qualche anno dopo, per esempio in Elio Vittorini, il mito dell'America, dei pionieri, della frontiera – miti legati all'avvenuta impresa del New Deal e alla politica delle grandi opere pubbliche impostata dal Presidente Delano Roosevelt: e trascorrerà poi in non poche voci della cultura di sinistra del secondo dopoguerra. Scriveva intanto Ungaretti:

> Alcuni tratti di diramazione (dell'Acquedotto), sì, erano arrivati sino alla Capitanata; ma chi credeva più che dovessero portarci l'acqua? Ed ecco che negli abitati l'acqua è arrivata […], l'acqua e le fognature, l'acqua e l'avvenire. Ed ecco che antiche città hanno ritrovato una furia di sviluppo così lieta come se ora appena fossero state fondate. Ed ecco che gl'Italiani, ovunque uno vada in questa Patria […] fanno l'effetto […] non solo di

[4] Si veda Paglia 2009.

essere di giovanile buon animo, ma veramente d'essere pionieri alle prese con un nuovo mondo. (Febbraio 1934).

Si diceva della figura del risveglio freudiano. Essa doveva essere indotta dall'osservare l'esito della volontà umana, ma senza mai dimenticare – ed è attitudine mentale propria di Ungaretti – la sofferenza che era alla base di quella volontà. A cosa si allude? Alla circostanza che in Puglia, in virtù della costruzione dell'Acquedotto, l'acqua poteva apparire bensì trionfante come nelle fontane di Foggia, ma solo in seguito a una lotta strenua che si doveva sostenere contro un altro elemento: quel sole che in Puglia, a Foggia, nel Tavoliere, mostra un inverosimile fulgore provocando aridità nella terra. A tal proposito il linguaggio del poeta-reporter si avvaleva delle risorse di una religiosità barocca, segnata dal connubio delle tinte policrome di Rubens con quelle «essenziali» di Rembrandt, artisti ben conosciuti e ammirati da Ungaretti. Si considerino infatti la evocazione di un sole «folgorante» e la simultanea allusione a un Crocifisso-scheletro in una contrada del Tavoliere, uno scheletro che si perde «nell' infinito»[5]. Converrebbe riprodurre l'*incipit* del capoverso in cui Ungaretti «presenta» la Puglia come l'«amante del sole»:

> Egli (il sole) la copre di gioie […]. Non solo; e subito mi viene incontro l'altro suo simbolo. Io lo vedo come il fulgore d'uno scheletro, nell'infinito.

Nel corso del viaggio pugliese – pure nell'uso di un singolo lemma – si intravede una posizione dilemmatica del poeta-viaggiatore: una attitudine religiosa, quella del pellegrino, per un verso, e un'altra – negata, ma mai dismessa – dell'uomo alla ricerca dei miti dell'antichità, dell'uomo disposto a farsi sedurre da quei miti, come quelli, per esempio, che avevano segnato il viaggio in Campania del 1932. Infatti, nella stesura del *reportage* pugliese del 1934 il fulgore era quello «del martirio, del sacrificio consumato in croce», era il fulgore dell'illuminazione e del simbolo cristiano: ma rischiando pure di non essere solo quello che apparteneva alla croce, bensì di disvelarsi come privato «abbaglio», inganno e seduzione delle parvenze, «bagliore» fatuo dei miti, come quello del «demonio meridiano» che annienta uomini e cose nell'ora più assolata. In questo senso, il linguaggio di Ungaretti, del reporter in Capitanata, poteva tradire una sorta di ambiguità, pure con il «ritorno» della esperienza dell'infanzia e dell'adolescenza africane:

[5] Si veda Ossola 1982: 470 e sgg.

> Sarà perché sono mezzo affricano e perché le immagini rimaste impresse da ragazzo sono sempre le più vive, non so immaginarlo (il sole) se non furente e trionfante su qualche cosa d'annullato. Mi commuoverebbe altrimenti così a fondo un sole reso gentile? Voglio dire che anche qui viene a regnare il sole autentico, il sole belva. Si sente dal polverone, fatti appena due passi fuori.

«Sarà perché sono mezzo affricano»[6]: la Capitanata appare irradiata, ma altresì «annullata» da un sole-furente e trionfante. Ungaretti scriveva questo nel febbraio del 1934, augurandosi di rivedere il sole «pugliese» nel corso dell'estate:

> Penso con nostalgia che dev'essere uno spettacolo inaudito qui vederlo d'estate, quand'è la sua ora e, nel colmo della forza, va tramutando il sasso nel guizzare di lacerti.
>
> Non c'è un rigagnolo, non c'è un albero. La pianura s'apre come un mare.
>
> Vorrei qui vederlo nel suo sfogo immenso, ondeggiare coll'alito tormentoso del favonio sopra il grano impazzito (Febbraio 1934).

Vorrei vederlo… L'auspicio doveva realizzarsi non solo in termini di esperienza di viaggio – dal momento che il poeta-reporter sarebbe ritornato in Puglia nell'estate di quel 1934 – ma altresì in termini di esperienza letteraria ,dal momento che su un fascicolo di «Circoli», rivista del cui Direttivo era diventato membro, Ungaretti doveva pubblicare nello stesso 1934 «Luglio pugliese», poema in prosa che l'autore avrebbe poi rielaborato diverse volte: per esempio con il titolo di *Il Tavoliere di luglio* in una operetta del 1949, dal titolo *Il povero nella città*, e infine inserito fra le *Altre poesie ritrovate* con il titolo *Preda sua*. Pure di questo testo conviene riprodurre alcuni passaggi che disvelano la visione allucinata di una superficie pugliese desertica:

> Il sole vuole, lo si sappia bene, che sia questo giorno, tutto preda sua. S'è messo di buon'ora ad arrosorirgli (al giorno) le ultime erbe. Sulla pietra ulcerata investendo d'un fulgore favoloso la vecchia croce, non si stancherà mai di renderle tra i due bracci di ferro, più lievi martello e lancia, chiodi e tenaglia.

[6] Si veda Zingone 1996.

[…]

> Passate di poco le sette, ha già inferocito tutto, e tutto si seppellisce in sterminati deserti, tutto, salvo il rantolo d'una bestia errante che (…) può, rantolo, ancora a mezzogiorno farsi percepire, fitto in sassosità dell'aria che, dal cielo incenerito, come nei sogni accade se si casca, ruzzolano (le sassosità dell'aria), ma permanendo sospese, senza peso, sempre al medesimo posto
>
> Le quattordici.
>
> Il luogo si converte in burroni di calce dove va, colla lingua di fuori la bestia moltiplicandosi, branco forse di capre.

È una immagine allucinata del Tavoliere in estate. Il testo, apparso con il titolo di *Luglio pugliese* in «Circoli» appariva dunque in perfetta contemporaneità con gli altri articoli dedicati al viaggio pugliese, e in particolare con quegli *Appunti per la poesia d'un viaggio da Foggia a Venosa* apparsi sulla «Gazzetta del Popolo» del 22 agosto del 1934.

C'era un'altra esperienza culturale e di scrittura che s'intersecava con il viaggio pugliese di Ungaretti e doveva riverberarsi nelle pagine del relativo *reportage*. Infatti, insieme con Giorgio De Fonseca e Raffaele Contu, Ungaretti aveva avviato la pubblicazione dei *Quaderni di Novissima* (1933-1936). Ora, il primo testo straniero accolto nei *Quaderni* era *Eupalinos* di Valery, nella versione di Contu e con Prefazione dello stesso Ungaretti. Il punto decisivo di quella Prefazione era dato dalla idea di un'architettura che «fabbrica per astrazione», ma il cui rigore geometrico risulterebbe temperato da «un grano di disordine» che introdurrebbe il mistero nella poesia. Era la concezione ungarettiana di un'architettura segnata «a un tempo» dal rigore dell'astrazione e dal disordine mito-poietico. Senonché la stessa coppia si ritrova nel *reportage* del viaggio pugliese, nel momento in cui Ungaretti si prova a configurare una «storia della pietra» che caratterizzerebbe la regione. Infatti, sempre nel primo *reportage*, datato al 20 febbraio del 1934, Ungaretti, osservando la chiesa di Santa Maria Maggiore di Siponto, annotava:

> La nascita d'una architettura significa il principio d'una chiarezza spirituale e di una volontà vittoriosa. Perché nell'era cristiana non dovrebbe essere stata per prima questa terra, questo ponte dei Crociati a immaginare saldamente, nella pietra murata e ornata, un'unità fra Occidente e Oriente? (…). Perché questa regione pietrosa non dovrebbe essere una madre d'architettura? È venuta su dal tormento della pietra: della pietra, vittoria della forma sopra un immemorabile caos. Prolifica d'ogni sorta di pietre; dura,

> macerata, terra della sete: ci vorrebbero forse altri incitamenti per inventare una forma?

Come si può rilevare, si tratta di un dizionario di lemmi non differenti da quelli usati a proposito di Valery al fine di indicare alcuni paradigmi che presiederebbero all'arte dell'architettura. A proposito di Valery, Ungaretti scriveva di astrazione «geometrica» contrapposta al «disordine»; osservando l'architettura delle chiese pugliesi scriveva di «chiarezza spirituale» contrapposta a un «caos immemorabile» della pietra. Al centro sono sempre disposte, antagonisticamente tra loro, la pietra e la volontà umana di creare una forma.

Intanto, nel visitare Santa Maria Sipontina, Ungaretti immaginava che il sotterraneo della chiesa si fosse popolato della presenza di una folla di pellegrini, «ch'erano arrivati qui cantando, anzi gridando; a piedi scalzi con il loro passo rapido, anzi impetuoso com'è la fede. E immaginava che finalmente il loro piede avesse calcato il suolo sacro, la loro mano avesse toccato la pietra benedetta». Si badi: la Chiesa sipontina, nel momento in cui Ungaretti la visitava, era vuota e deserta: l'edificio «si sprigiona» dalla «solitudine» dell'arida pianura pugliese. Ma, in contrapposizione all'«assenza» e alla solitudine, si riconosce, nelle espressioni del poeta-reporter, l'intensità di un linguaggio religioso, in margine al quale si potrebbero isolare «quadri» significativi: come quello, si è visto, della folla di pellegrini «immaginati» nel momento in cui cantano e addirittura «gridano» per l'«impeto» della fede, pellegrini a piedi scalzi, i quali calcano il suolo sacro e con la mano «toccano» la pietra benedetta della chiesa di Santa Maria.

Senonché, in questo punto, precisamente dall'idea del pellegrinaggio si realizza, per singolare associazione mentale, una sorta di disvelamento epifanico, e il viaggiatore Ungaretti si trasmuta anch'egli in pellegrino:

> Sentirò per tutto questo mio correre dietro l'acqua, in su e in giù dal Gargano a Caposele, il passo del pellegrino. E se non ne sentirò il passo ne vedrò la traccia.

Il viaggio pugliese di Ungaretti che ha sin qui incontrato la superficie ora arida, ora «desertica» del Tavoliere, presto si misurerà con le alture pietrose del Gargano, anch'esse bisognose di acqua: e si compirà secondo le modalità di un pellegrinaggio, si svolgerà alla ricerca dell'«acqua miracolosa», di una sua devota percezione e della sua finale ed estatica «visione». Il poeta-reporter ripeterà il rito di un pellegrino di un passato re-

moto, a segno che si proporrà di «sentirne» il passo e, ove non fosse possibile, di vederne la traccia.

Invero, sentire il passo del pellegrino lungo la via dell'acqua doveva pur significare, per Ungaretti, immaginare gli scavi chilometrici e profondi che avevano permesso di collocare le grandi tubazioni sotterranee attraverso le quali scorreva l'acqua che arrivava a comunità e campagne[i]; «vedere» la traccia doveva significare andare lì dove l'acqua era «catturata» all'origine, nel suo «impeto di fede».

In su e in giù dal Gargano a Caposele, aveva scritto Ungaretti. Il *reportage* pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» del 6 marzo del 1934 era dedicato precisamente a *Il Gargano favoloso ovvero la giovine maternità*. In questo articolo spiccava il titolo di un paragrafo intitolato *La casa azzurra e gialla*, nel quale si poteva leggere:

> E alle radici del Gargano […] una casa azzurra e gialla vi accoglie sola sola. Sono i colori benedetti dell'Acquedotto. È un altro miracolo […]. Nel progetto di massima, del 1902, non erano compresi i comuni di Montesantangelo. E se l'acqua non riusciva mai ad arrivare dove avevano allora stabilito che dovesse arrivare, come avrebbe fatto a zampillare lassù in cima?

È qui che Ungaretti esprime una «elogio» della volontà del leader carismatico, il quale «ordina», «comanda» di predisporre un progetto che realizzi l'idea di portare l'acqua a circa mille metri di altitudine – per l'appunto a Montesantangelo – e poi impone che «i lavori vengano senz'altro rapidamente eseguiti»:

> Nel 1925 il Duce dà ordine che si compili un progetto di massima perché l'acqua vada fino lassù. Nel 1928, di nuovo direttamente e prima ancora delle definitive provvidenze legislative, il Duce interviene affinché siano compilati i progetti esecutivi e i lavori vangano senz'altro rapidamente eseguiti.

A questo punto Ungaretti, facendo riferimento all'incredibile impresa di alta ingegneria realizzata alle radici del Gargano, spiegava la ragione della presenza di quella casa gialla costruita con i «colori benedetti dell'Acquedotto»:

> Non era una cosa facile. Sono stati risolti ardui problemi d'ingegneria che si presentavano per la prima volta: con semplicità, come sempre quando si fa sul serio.

E subito dopo osservava il poeta-reporter:

> Ed ecco che nella casa gialla e azzurra ora si muove l'impianto di sollevamento: sono pompe a stantuffo accoppiate a motori Diesel: sono le braccia e i polmoni d'acciaio di migliaia di ciclope che mandano, senz'affannarsi, silenziosamente, come nulla fosse, dallo spazio di poche decine di metri, una quarantina di litri d'acqua al secondo a un'altezza di quasi mille metri.

Il commento conclusivo recitava:

> Tutto questo organismo nero fa l'effetto d'un enorme dissimulata violenza che basta una mano debole d'uomo a dominare e regolare senza sforzo.

Ritorna nel linguaggio di Ungaretti l'immagine della umana volontà» sostenuta da una incredibile forza, proprio perché quella medesima volontà è sempre consapevole di una sua intrinseca debolezza. Si tratta di un linguaggio sospeso tra accensione mitica e introiezione di segno religioso: al centro è sempre la figura dell'acqua. Infatti, il viaggiatore ascende al comune di Montesantangelo e visita un monumento misterioso che si ritiene sia stata la Tomba di Re Rotari longobardo: senonché, grazie alle informazioni che gli trasmette una guida dotta del luogo, Ungaretti scrive che è vero che «Tomba la dichiarava il popolo, tomba la dichiarava la leggenda dotta» ed è «Tomba per il fortunato visitatore che in essa si sprofonda», ma «molto probabilmente questa tomba era un battistero». Qui Ungaretti trova modo di dispiegare il repertorio del suo intenso linguaggio religioso, evocando il sacramento del battesimo – con le sue immagini di purificazione e leggerezza dello spirito – grazie all'elemento dell'acqua:

> Non è il battesimo un sacramento dei morti alla grazia? E non li risuscita?
>
> E sembra che ora possano essere sfidate tutte le pesanti leggi che tengono i nostri passi attaccati giù. Si è veramente morti alla materia, è veramente nascere allo spirito. Non conta più il nostro peso a questo punto dell'aggirante salita. Conta una felicità ritmica, conta una divina precisione, è superato e oltrepassato l'inutile, conta la grazia.
>
> Com'è pura in quest'aria di sogno la giovine maternità.

Il paragrafo del *reportage* entro cui si svolgono le osservazioni ungarettiane or ora riprodotte si intitola *Vita trionfante* e sembrerebbe racchiudere il valore emblematico del viaggio pugliese: in opposizione simmetrica, si direbbe, al viaggio in Campania. Lì tutto sembrava fiorente, e tuttavia spesso occultava il sentimento della morte; qui in Puglia le cose hanno la parvenza della «povertà», ma disvelano il sentimento di una vita trionfante. Tutto infatti sembra concorrere alle virtù della speranza e della

tenacia, come sembrerebbe essere nella vocazione e nel carattere della gente di Puglia.

È dunque uno spirito allietato dalla grazia quello che accompagna il pellegrino verso la meta ultima[7]: e se il battesimo si rivela un risveglio alla grazia, l'ultima tappa del viaggio di Ungaretti è segnata, come allegoricamente, dalla luce del primo mattino e dal suono di una sveglia. Infatti, il paragrafo dell'articolo datato al 22 agosto sulla «Gazzetta del Popolo» ha titolo *Sveglia a Venosa*, con un suonatore di tamburo che dando colpi allo strumento e cantando una filastrocca sul prezzo della carne di vitello dà di fatto la sveglia al viaggiatore, il quale, osservando poi il monumento ad Orazio nella piazza della cittadina, si chiede, sulla falsariga del poeta latino, se si trova in un luogo in cui incomincia la Puglia o finisce invece la Lucania:

> Incomincia quassù la Puglia o finisce la Lucania? Nessuno l'ha mai saputo, nemmeno Orazio.

Nemmeno Orazio. Verrebbe fatto di pensare al noto viaggio di Orazio verso la Puglia e alla suggestiva narrazione che ce ne offre nella V del primo Libro delle *Satire*, in cui risulta centrale il tema dell'acqua che manca, dell'acqua che, per penuria, si vende:

> […] l'Apulia comincia a mostrarmi i monti che ben conosco, resi torridi dallo scirocco e sui quali non ci saremmo mai arrampicati se non ci avesse accolto un'osteria vicino a Trevico […]. Da Trevico una carrozza ci trascina rapidamente per ventiquattro miglia, col proposito di fermarci in una cittadina il cui nome non può entrare in un verso, ma che è molto facile capire dalle sue particolarità: qui l'acqua, la più comune di tutte le cose, la si vende […]. (Orazio 2007)

L'acqua, la più comune di tutte le cose, la si vende: e poco importa se tra i monti dell'Apulia o tra quelli vicini della Lucania, dal momento che l'acqua manca in entrambi i luoghi e in tanti altri luoghi dell'Apulia. Per esempio, a Canosa che, come scrive ancora Orazio, «non è più ricca d'acqua della cittadina precedente neppure di un solo secchio».

Apulia e confine incerto con la Lucania, si diceva: quel che non resta indefinito è che «il punto strategico dell'Acquedotto Pugliese» non è lontano e dunque il viaggiatore si incamminerà per l'ultima tappa, ovvero «Alle fonti dell'Acquedotto»: questa volta in Campania. Ma a questo

[7] Si veda in proposito Saccone 2012: 168.

punto Ungaretti si cimenterà con l'arte della memoria intorno alle due figure o immagini che lo hanno accompagnato, se non ossessionato, nel corso del viaggio pugliese: il deserto e l'acqua. Si consuma qui non solo l'esercizio, professionale e artistico a un tempo, del conoscere una realtà geografica e una esperienza immane e impressionante di lavoro collettivo quale è stata la costruzione di un Acquedotto tra i più grandi del mondo, ma altresì l'esercizio del riconoscersi. Arte della memoria ed esercizio del riconoscersi. Si ripete, per loro virtù, quanto era avvenuto nel componimento de *I fiumi*, nei cui versi il poeta, rievocando il Nilo, il Serchio, la Senna e l'Isonzo, aveva di fatto ripercorso le epoche della sua vita. In occasione di quest'ultima tappa del viaggio pugliese si ripete il rito di anamnesi:

> Ho conosciuto il deserto. Da lontano, un filo improvviso d'acqua chiara e viva, faceva nitrire di gioia i cavalli.
> Ho conosciuto paesi di grandi fiumi.
> Ho conosciuto terre più basse del mare.
> Ho conosciuto l'acqua che s'insacca, l'acqua che s'ammala […]
> Ho conosciuto l'acqua torrenziale, l'acqua rovinosa, l'acqua che bisogna asserragliare.
> Ho conosciuto l'acqua nemica.

Ho conosciuto, ho conosciuto «la ritualità solenne delle martellanti anafore» traduce non solo la varietà dell'acqua, ma realizza, come è stato detto assai bene, da Glauco Cambon una vera e propria struttura ritmica che ha la funzione di anticipare, direi, le scene ultime del viaggio, così rappresentate:

> Ora andremo sino alle fonti del Sele.
>
> Se gli Estensi volevano vedere in giro vivente la loro nostalgia, e portavano Ferrara a Tivoli, se forse le grandi acque di Versaglia sono un canto ferrarese dei Francesi, questi Italiani del 900 non hanno insegnato al mondo il modo di sbizzarrirsi coll'acqua, hanno semplicemente dato da bere a chi aveva sete.

Un maestro di studi letterari, Mario Sansone, dichiarò una volta che i pugliesi, e soprattutto i baresi, a differenza dei napoletani e dei campani, non amano molto coltivare il sentimento della nostalgia. Senonché proprio richiamando una figura segreta di una fiaba napoletana e meridiana si potrebbe cogliere un aspetto peculiare delle virtù pugliesi celebrate da Ungaretti. C'è infatti una fiaba celebre di Giambattista Basile, *I tre cedri*, in

cui una bellissima fata che, uccisa per invidia da una spregevole schiava nera, rinasce temporaneamente, per virtù magica, da una pianta di cedro e chiede a un principe dell'acqua da bere, pena il proprio dissolversi: dal momento che i morti – per arcaica credenza – hanno sete. Il principe, dopo due vani tentativi, le darà finalmente da bere e la fata «consisterà» allora in tutta la sua bellezza.

Si potrebbe dire che Ungaretti, se non le virtù di una magia, di certo celebri l'esito di un miracolo nell' ultima tappa del suo viaggio in Puglia: il miracolo dell'acqua che conferisce o restituisce la vita, in opposizione ad ogni sentimento di nostalgia e di morte, il miracolo dell'Acquedotto Pugliese in forza del quale la bellezza si coniuga con l'utilità, come si evincerà dalle parole francescane richiamate in epilogo dal viaggiatore-pellegrino.

Intanto una terribile agone tra opposti, tra la forza dell'acqua che ha fatto rotolare un enorme sasso, da un lato e la furia del fuoco e del sole, dall'altro, si percepisce nel paragrafo conclusivo dell'articolo del 22 agosto apparso sulla «Gazzetta del Popolo», intitolato «Acquaforte»:

> Rotolato dall'acqua c'è un macigno
> Ancora morso dalla furia
> Della sua nascita di fuoco.
> In bilico sul baratro non pecca
> Se non coll'emigrare della luce
> Muovendo ombreggiature a casamenti
> Tenuti sulla frana da bastioni.
> Attinto il vivere segreto,
> Nell'esalarsi della valle a sera
> Sono strazianti le sue cicatrici.

È stato detto assai bene: «L'acqua è libera, il masso è solido. Dalla forma aperta, in divenire, si passa alla forma in sé conclusa […] dallo scorrere al permanere» (Cambon 1976: 156).

In un tempo successivo, Ungaretti scorporerà dalle pagine dal *reportage* del viaggio pugliese il testo appena riprodotto e lo proporrà in un aureo libretto, *Il povero nella città*, con il titolo di Calitri: insieme con un altro testo pure estratto dal *reportage* pugliese, *Il Tavoliere di Luglio*[8]. In realtà, come si è anticipato sopra per uno dei due, aveva già pubblicato i testi in rivista, su «La Fiera letteraria», spiegando al lettore:

> Sono due paesaggi estivi: uno è il Tavoliere in un luglio senza una gocciola

[8] Si veda Ungaretti 1993.

> d'acqua; l'altro ricorda un paesino, Calitri, dove avevo passato la giornata e pernottato tornando a Venosa dalle sorgenti del Sele. (Ungaretti 2000: 1323)

Dunque, la tappa a Calitri era una tappa di un viaggio ormai di ritorno: di ritorno dalle sorgenti del Sele. Della sosta alle fonti del fiume converrà rilevare, conclusivamente, solo due luoghi testuali, dentro i quali pronunce discorsuali di carattere referenziale e documentario s'intersecano con altre di carattere, per così dire, immaginario e poetico. Non resta che seguire Ungaretti:

> Mi torna in mente la casina visitata sul Gargano. Una gronda versava in un angolo dentro casa l'acqua, piovuta e raccolta sul tetto, e l'acqua rara andava a finire in un pozzo dove era conservata come una reliquia.

E subito dopo:

> Ora […] l'Acquedotto Pugliese ha portato l'acqua potabile anche in Capitanata, e anche su nel Gargano come l'ha fatta zampillare dalle fontane dappertutto anche nelle provincie di Brindisi, di Lecce e di Taranto: 1500 Km di canali e di condotti costruiti. […]. Pensate: un'opera eseguita interrompendo a tratti l'acqua, ma in modo che non ne venisse mai interrotto il servizio ai comuni.

Nel novero dei comuni, all'inizio del viaggio, era stato quello di Foggia, con le sue fontane, le quali avevano trasmesso al poeta la percezione di un Tempo zampillante come l'acqua, un tempo ritmico, con una decisiva, "musicale", battuta d'inizio: Foggia e le sue fontane! La battuta alle sorgenti del Sele suona come una percussione di tamburo, in cui, scriveva Ungaretti, «è l'inizio dell'Acquedotto». L'impetuosa sonorità dell'acqua non poteva che indurre un sentimento di «energia idraulica», un sentimento grazie al quale l'uomo incontra con intelligenza aperta la natura:

> m'hanno aperto un finestrino: con un continuo rombo, un'acqua che si slancia come un toro: è l'inizio dell'Acquedotto:
> Laudato sii mi Signore per sora acqua
> La quale è multo utile.

Senonché la visione dell'acqua osservata alle sorgenti del Sele aveva pure il potere di disvelare un'ambizione, mal dissimulata, non già del viaggiatore, bensì dell'ormai celebrato poeta del Novecento italiano: di ricreare finalmente un mito non fallace, ma segretamente religioso, e disporre l'esercizio della sua scrittura come una dimora in alto – al pari della

«casina visitata» sulle alture del Gargano – di una poesia moderna in suggestiva congiunzione con le origini della sua tradizione, la laude francescana:

> Laudato sii mi Signore per sora acqua…

Bibliografia

Cambon Glauco. 1979 *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi.

D'Elia Antonio. 2016 *«Di quel giovane giorno al primo grido». Ungaretti e la poesia dell'Eterno*, Avellino, Edizioni Sinestesie.

Guaragnella Pasquale. 2015 *Un riso indulgente e fremente. Su* Viaggio nel Mezzogiorno *di Giuseppe Ungaretti*, in Id., *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Orazio. 2007 *Satire*, a cura di Rita Cuccioli Melloni, Siena, Barbera editore.

Ossola Carlo. 1982 *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia.

Paglia Luigi. 2009 *La Daunia di Ungaretti. Introduzione* a Giuseppe Ungaretti, *Le prose daunie*, Foggia, Claudio Grenzi editore.

Saccone Antonio. 2012 *Ungaretti*, Roma, Salerno editrice, 2012.

Ungaretti Giuseppe. 1934 *Fontane e Chiese*, in «Gazzetta del Popolo», 20 febbraio 1934.

Ungaretti Giuseppe. 1981 *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Milano, il Saggiatore.

Ungaretti Giuseppe. 1993 *Il povero nella città*, a cura e con un saggio di Carlo Ossola, Milano, SE.

Ungaretti Giuseppe. 2000 *Viaggi e lezioni*, a cura di Paolo Montefoschi, Milano, Mondadori Meridiani.

Zingone Alexandra. 1996 *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Caltanisetta-Roma, Salvatore Sciascia editore.

Sanja Roić

L'Adriatico selvaggio di Senko Karuza

Nella poesia *In fondo all'Adriatico selvaggio* che fa parte delle *Tre poesie a Linuccia* Umberto Saba concludeva così riferendosi alla sua città natale, Trieste: «Era un piccolo porto, era una porta aperta ai sogni» (Saba 1999: 230-231). Vorrei farvi conoscere un'altra parte di questo "Adriatico selvaggio" visto dal piccolo porto di Vis, diventato porta aperta ai sogni e alla realtà di uno scrittore dalmata, il croato Senko Karuza.

Oltre ad essere selvaggio, l'Adriatico possiede anche un'altra caratteristica, è un mare condiviso da diversi popoli: l'Adriatico è italiano, sloveno, croato, una piccola parte della sua costa è anche bosniaca, è montenegrino ed è albanese. C'è però qualcosa che distingue l'Adriatico croato da tutti gli altri: è la sua insularità. Addirittura, 1244 isole, isolotti e scogli. Dalle misteriose Brioni, già luogo tematizzato da Thomas Mann nella celebre novella *La morte a Venezia*, alle isole quarnerine e del litorale croato tematizzate dall'illuminista italiano Alberto Fortis eppoi da prosatori nostrani, navigando verso sud si incontrano le isole dalmate, che la nostra geografia suddivide in settentrionali, medie e meridionali. Tra quelle medie, tre sono peculiari: nell'Antichità abitate dai Greci, poi dai romani, invase dagli slavi, soggette allo Stato da mar fino alla caduta di Venezia e all'Impero Austroungarico, appartenenti al Regno e poi alla Repubblica socialista federativa della Jugoslavia. Ora sono abitate (e, purtroppo, anche in parte rovinate) dai croati e dai turisti stranieri: sono le antiche Pharos, Korkyra melaina e Issa, ovvero le odierne Hvar, Korčula e Vis. L'*Enciclopedia Treccani* offre un terzo nome per quest'ultimo toponimo: Lissa, e ne informa il lettore con questa voce:

> *Lissa* (croato Vis) Isola dell'Adriatico (89,9 km^2 con 3600 ab. nel 2001), in Croazia, la più esterna dell'arcipelago meridionale dalmata. Di forma compatta, si innalza fino a 585 m s.l.m. (Monte Om); il *Canale di L.* (largo 15 km) la separa da Lesina. Nella costa settentrionale sorge *Lissa* (1900 ab. circa) e a O si apre l'ampio vallone di Comisa. Industria alimentare legata all'agricoltura e alla pesca. Turismo.
>
> *Battaglia di L.* Battaglia navale che vide contrapposte il 18-20 luglio 1866 nelle acque di L., nel corso del conflitto italo-austriaco, la flotta italiana comandata dall'ammiraglio C. Persano e quella austriaca agli ordini dell'ammiraglio W. von Tegetthoff. Nonostante disponesse di una flotta

più numerosa e meglio armata, nello scontro l'Italia perse oltre 600 uomini e 2 corazzate. Persano fu processato e ritenuto responsabile della sconfitta; il processo mise in evidenza la mancanza di fusione tra le varie marine entrate a costituire nel 1861 la marina del Regno d'Italia.

Senko Karuza è l'aedo e il rapsodo di Vis. Perché premetto "aedo e rapsodo" e non poeta, prosatore? Perché dalle sue pagine traspare anche la nostra tradizione orale, il canto corale, le voci collettive lontane nei secoli passati che il lettore madrelingua riconosce come se fossero risvegliate nelle sue brevi forme narrative. Un'altra sua caratteristica, oltre a trasmettere l'illusione di quell'oralità antica, è la capacità di trasmettere e rendere riconoscibili attraverso le parole anche le fotografie istantanee. Succede questo nella raccolta *Fotografije kraja* (Fotografie del luogo) (Karuza 2018), che si riferiscono al luogo nativo, ma denotano anche un significato implicito, "fotografie della fine", dato che il sostantivo maschile *kraj* è omonimo, possiede infatti entrambi significati. Il luogo è, ovviamente, l'isola di Vis, e la fine potrebbe essere la fine del suo aspetto secolare, immagine del suo ambiente naturale.

Come quasi tutti i bambini isolani a partire dagli anni '50 del Novecento Senko Karuza è nato a Spalato, dove si trova il più vicino reparto ospedaliero di maternità, ha fatto le scuole sulla nativa isola e poi ha studiato filosofia a Zagabria. Poi, come pochi, anzi, pochissimi ha fatto il viaggio di ritorno ed è tornato sull'isola. Da quel luogo privilegiato, ma anche sperduto – 140 minuti di viaggio dal porto spalatino se non c'è bora o tempesta – Karuza offre ai lettori la cronaca della vita insulare che vive secondo i ritmi postmoderni dettati da un turismo spietato, osservato e giudicato dalla piccola comunità di cui lui è portavoce tra il riso e le lacrime. Da giovane ammiratore di Pavese e Yeats, diventato poi critico acuto e ironico, Karuza coglie il grande cambiamento di una società e del paesaggio insulare che subisce le conseguenze del turismo di massa.

La possibilità di poter rendere noti ai lettori italofoni i procedimenti narrativi di Karuza lo devo alla prima traduzione italiana della raccolta dei suoi racconti *L'isola* che contiene una scelta di racconti brevi (in tutto 87!) sia da Vodič po otoku (Karuza 2005) sia da Kamara obscura (Karuza 2010), tradotti dalla triestina Ginevra Pugliese e pubblicata nel maggio 2024 presso l'editore Bottega errante di Udine. La "kamara" dal titolo della seconda raccolta è, infatti, "camera" in dialetto isolano e contribuisce, allo stesso tempo, al gioco di parole nel sintagma dal significato "camera oscura".

L'isola di Senko è un mondo d'estate sovrafollato, nelle altre stagioni semivuoto. Chi vi abita lavora la terra, coltiva gli ulivi e i vigneti, pesca

nel mare che offre sempre meno pesci. A loro Senko si è associato all'età di 27 anni: la sua voce narrante è un *noi*, un collettivo che conosce solo qualche rara eccezione, ad esempio nel racconto *La pasta al pomodoro* del ricordo d'infanzia in prima persona. Così anche sua moglie sarà: «la nostra moglie»! (Karuza 2024: 7). Lui è la voce narrante, è uno di loro, uno dei "rimasti", anzi, è il loro portavoce, colui che scrive, ma prima di scrivere è quello che ascolta le storie nate da tanti aspetti diversi e contrastanti della vita insulare che comprende vicende tragicomiche, razionali e folli, banali e sublimi, costellate da personaggi, da animali, da paesaggi e da momenti fugaci della vita quotidiana. Tecnicamente, *Isola* è un ipertesto, un insieme di piccoli racconti nella prima parte del libro (intitolata *Guida all'isola*) e di racconti più lunghi nella seconda parte (intitolata *Camera obscura*), in tutto una novantina di testi che, se messi in relazione tra loro per mezzo di concetti chiave, diventano una rete in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda. A proposito del sottotitolo italiano della seconda parte del libro, *Camera obscura*, bisogna rimarcare che il suo originale croato è *Kamara obscura*, dove "kamara", in dialetto insulare croato dalmata è una camera, una stanza. Già in questo sintagma si riconoscono gli strati storici presenti nelle nostre isole (soprattutto lo strato veneto sopravvissuto attraverso i secoli) che riesce a conservarli meglio e in maniera più duratura rispetto alle zone di terraferma, più facilmente soggette a cambiamenti storico-politici e, quindi, anche lessicali.

Nella prima parte dell'*Isola* si scopre che «sull'isola è tutto sempre una meraviglia» (Ivi: 9). Il paesaggio sorprende, coinvolge, stupisce chi lo vede e chi lo conosce. Nelida Milani, raffinata scrittrice istriana appartenente alla Comunità degli italiani croata definisce così la poetica di Karuza: «è una poetica dei sensi, basata sullo stupore, sull'illuminazione, sulla raggiunta unità tra natura e anima» (Milani 2025: 113).

Karuza non si sofferma sulla storia delle conquiste, delle battaglie - quella famosa è la battaglia navale di Lissa del 1866 – e nemmeno sull'isola come punto di partenza per la tendopoli dei rifugiati dalmati a El Shatt in Egitto nella Seconda guerra mondiale, o il rifugio nella Grotta insulare dei partigiani dal giugno 1944, da dove era più facile raggiungere Bari, allora importante sede degli Alleati, e nemmeno su quasi cinque decenni quando l'isola è stata bandita agli stranieri, perché sede importante dell'esercito jugoslavo.

Il turismo nei suoi aspetti attuali regna a Vis negli ultimi tre decenni, a partire dall'indipendenza della Croazia nel 1992. La già citata *Camera obscura* inizia così:

> Prima dell'alba passeggiamo sul lungomare, salutiamo e promettiamo, ridiamo e chiamiamo a gran voce. Quando il mare è completamente calmo e tranquillo – e qui avviene quel raro passaggio dal *noi* all'*io* narrante – entro nella mia camera fredda, la camera oscura, tiro fuori un quaderno umido e lo metto sul tavolo. Spengo la luce e mi infilo nel letto. Riscaldo la stanza con il mio respiro, continuo a essere il suo unico calore. Domani i fogli bianchi devono essere puliti e asciutti. Questi testi sono il tentativo di registrare la trasformazione di un mondo, il morire e il nascere, un flusso di cose che, credo, è ugualmente tragico e comico – come i tanti altri eventi che giungevano sull'isola e la lasciavano insistentemente sola. (Karuza 2024: 117-118)

Quello che rende eterno il mondo insulare – nonostante i cambiamenti storici – è la vita famigliare nella sua quotidianità:

> Ma vuoi portarmi una volta per tutte questa guantiera, gridiamo dalla viuzza verso la porta verde, magari accucciati mentre ci lecchiamo ancora le dita che scottano per aver rigirato il pesce. […] Non è nella nostra natura non dare, ma stavolta allarghiamo spiacenti le braccia e diciamo no, no solo *familija*, capito, rigiriamo il pesce e con il bastone ammucchiamo le braci, li guardiamo di sottecchi come se volessimo mostrargli che noi possiamo vivere bene anche senza viaggiare, siamo orgogliosi perché loro hanno girato il mondo, ma una cosa del genere non l'hanno mai vista né tantomeno assaggiata. (Ivi: 7)

Un dialogo dell'uomo isolano dalmata con la sua terra e nella lingua di questa terra: gvanćera, kapula, teća, bevanda, kamara, familija, barba, šentada, tiramola: una serie di lessemi veneti rimasti, conservati e vivi oggi nel lessico famigliare dopo secoli. Molti lasciano questa terra, l'abbandonano per la terraferma con le sue promesse invitanti e la domanda che si pone il contadino dell'isola, sempre nella caratteristica prima persona plurale è: «ci sembra di aver commesso un'ingiustizia mostrando che questo nostro amore non vale nulla» (Ivi: 67).

Ora, insiste l'autore, sull'isola vige lo sviluppo "trattenibile", dove trattenibile è un aggettivo tra virgolette. Ecco un altro brano:

> Siamo seduti sulla panchina e allarghiamo le braccia come se ci preparassimo ad abbracciare il mondo intero, anche se ci ha abbandonato, ricordiamo l'anno in cui siamo tornati sull'isola e la nostra gente non ci ha parlato per un anno intero, ci rimproverava di averli messi in imbarazzo perché solo i falliti tornano. Pensavamo che tu fossi più intelligente, hanno detto quando abbiamo cercato di spiegargli che si sta meglio qui e che presto tutti sarebbero tornati, e infatti avevamo ragione, la gente tornava e tutti noi stavamo bene prima che se ne andassero di nuovo. (Ivi: 144)

Questo piccolo universo trasferito magistralmente dallo scrittore sulla pagina scritta trasmette il profumo delle sardelle alla griglia annaffiate col vino rosso 'Plavac' dell'isola, gli odori delle vecchie case abbandonate, il colore che prende il mare a ogni direzione del vento, gli antichi rituali della vendemmia e della raccolta dei pomodori, le gite in barca con moglie e figli per raggiungere la baia solitaria, i clivi chiusi fra muri antichi, l'abitudine del ritrovarsi sulla *šentada*, un altro retaggio lessicale dei tempi passati, panchina sulla riva dove accostano le barche e le navi di crociera con sciami di turisti:

> Non guarderemo più la televisione né leggeremo i giornali. Ne abbiamo abbastanza di tutto. […] Quanto tempo ci abbiamo messo per renderci conto che il pesce di mare non è nostro ma europeo e che noi isolani, piccoli pescatori, non abbiamo nessun diritto su di esso! È difficile portarsi nell'anima il peso di secoli di crimini. Piccoli crimini […]. (Ivi: 205-6)

Il mare non è nostro, dice quel noi, il mondo moderno a quanto sembra disprezza ogni forma di collettività. Essere legati, aiutandosi reciprocamente nella vita quotidiana e nelle fatiche lavorative era invece la regola della sopravvivenza degli isolani nel passato.

Rinunciare alla vita urbana non è stato del tutto facile, infatti, Karuza pensa che sia possibile trovare una vita piena nell'oggetto più piccolo e nel movimento più semplice, e che se non hai occhio nemmeno la città più vivace del mondo può aiutarti a vedere questa vita. In fondo, dice che «qui sto in pace perché so che la ricerca del senso è la stessa ovunque». Quella di Karuza è stata una scelta influenzata anche da padrini e numi tutelari:

> Non mi sembra un caso che Defoe con il suo *Robinson*, Huxley con la sua *Isola* o Hamsun, per citarne solo alcuni del recente passato, per cercare il senso della vita abbiano scelto di fuggire dalla città, e nel loro vagabondare lontano abbiano cercato di penetrare l'essenza della vita su questo pianeta fuori dalle sicure mura cittadine. La ricerca del senso e dello scopo della nostra esistenza è un peso uguale per tutti, ma forse è un po' più chiara lontano dal calderone dentro al quale ci stiamo cuocendo tutti. (Carvelli 2025)

L'Isola potrebbe essere letta anche come una raccolta di aneddoti intitolati: *La griglia*, *La cantina*, *Il traghetto*, *Lo scoglio*, *La barca*, *Il brodetto di pesce*, *Il vigneto*, *La trappola*, *La nassa*, *La cisterna*, *Il terrazzino*, *La soffitta*, *La cucina*, *La casa*, *Il caffè*, *I datteri di mare*, ecc. ecc., pietruzze di un mosaico più vasto capace di comunicare l'intreccio della storia con il mondo postmoderno.

Nell'estate del 2024 questo libro riesce a collegare in rete le due sponde dell'Adriatico: lo scrittore e giornalista italiano Marco Niro lo legge, visita l'isola, scrive e pubblica una propria, interessante comparazione dello scritto di Karuza e del proprio vissuto. Il testo viene tradotto da Ginevra Pugliese in croato e pubblicato sulla rivista digitale *More* confermando ancor auna volta l'idea e la realtà del *mare nostrum.*

Concludo riportando una breve, ma emblematica storia del poeta straniero che visita quell'uomo dell'isola che parla a nome di tutti, il poeta vorrebbe conoscere le sue poesie. L'isolano lo accoglie e gliele legge malvolentieri. Poi, getta i fogli su cui le poesie erano scritte nel fuoco del caminetto: il poeta visitatore ne rimane sconcertato.

Infine, c'è la *pointe* che ricorda quell'eterno ritmo delle onde già cantato da un altro, famoso isolano greco-dalmata-italiano: «onde/acque / onde / acque», ritmo che non vuole e non può nascondere che tutti noi, insieme al poeta ospite e a quell'isolano stiamo assistendo alla lenta, ma sicura scomparsa di un universo. Quell'isolano, forse l'alter ego di Senko Karuza, autore delle poesie lette eppoi bruciate, si rivolge così all'ospite: «Versiamo dell'altro vino, brindiamo. Sono delle vecchie poesie, diciamo, bisogna scriverne di nuove» (Ivi: 70).

Bibliografia

Carvelli Roberto. *La storia di Senko Karuza potrebbe convincervi ad abbandonare finalmente la città*, https://www.rivistastudio.com/senko-karuzo-lisola/ [consultato 20/8/2025].

Foscolo Ugo. 1982 *Sonetti* in *Saggi brevi*, a cura di Franco Rella e Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli: 14.

Karlić Borislav. 2024 *Marco Niro: Starac i kapari*, trad. in croato di Ginevra Pugliese. https://more.hr/blog/starac-i-kapari/ [consultato 10/7/2025].

Karuza Senko. 2005 *Vodič po otoku*, Zagreb, MD.

Karuza Senko. 2010 *Kamara obscura*, Zagreb, Profil.

Karuza Senko. 2018 *Fotografije kraja*, Zagreb, Meandarmedija.

Karuza, Senko. 2024 *Isola*. Storie di un filosofo chef dal cuore dell'Adriatico. Trad. di Ginevra Pugliese, Udine, Bottega errante edizioni.

Lissa: https://www.treccani.it/enciclopedia/lissa/ [consultato il 10/7/2025].

Lolli Benedetta. https://universoletterario.it/isola-storie-di-un-filosofo-chef-dal-cuore-delladriatico/ [consultato 10/7/2025].

Milani Nelida. 2025 Senko Karuza, *Isola*. *Storie di un filosofo-chef dal cuore dell'Adriatico. La battana*, n. 236: 111-121.

Mićanović Miroslav. 2005 *Pitanja za cijelu godinu*. [intervista a Senko Karuza]. *Tema*: 3-8.

Niro Marco. 2024 *Il vecchio e i capperi*, https://www.bottegaerranteedizioni.it/tag/senko-karuza/ [consultato il 10/7/2025].

Pugliese Ginevra. 2024 *Nota della traduttrice* in Karuza, Senko. *Isola*, Udine, Bottega errante edizioni: 223-224.
Restifo Giordana. https://www.osservatoriocattedrale.com/recensioni-1/2024/9/2/isola-storie-di-un-filosofo-chef-dal-cuore-delladriatico-di-senko-karuza [consultato 10/7/2025].
Saba Umberto. 1990 *In fondo all'Adriatico selvaggio,* in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori.
Verghi Sara. https://www.meridiano13.it/isola-senko-karuza-vis-recensione/ [consultato 10/7/2025].
Žužul Ivana. 2012 *Zaglavljeni u distopiji. Otok kao mjesto bez mjesta u Šoljanovu* Na Pelegrinu *i Karuzinu* Vodiču po otoku. In: *Dani Hvarskoga kazališta*, 38, 1: 341-360.

Novella Primo

Annotazioni sulle geografie letterarie di Quasimodo poeta-viaggiatore[*]

1. Itinerari poetici quasimodiani

La produzione poetica di Quasimodo si presta a un'analisi testuale da intrecciare alle geografie letterarie, a una mappatura insomma che mostri l'importanza assunta dai luoghi nel tessuto dei suoi versi, spesso in correlazione con la tematizzazione del viaggio che si dipana circolarmente tra due poli: le prime raccolte dell'autore propongono un itinerario da Sud a Nord contrassegnato dai tratti semantici dell'esilio, favorendo pertanto la costruzione immaginifica del poeta che, avvolto nel suo mantello, saluta drammaticamente la madre, sradicandosi dai luoghi natali. Si fa riferimento soprattutto alla poesia *Lettera alla madre* nella raccolta *La vita non è sogno* («[…] quel ragazzo che fuggì di notte con un mantello corto / e alcuni versi in tasca […]», vv. 12-13; Quasimodo 2023)[1]. Le ultime raccolte, composte quando l'autore ha già acquisito una certa notorietà (nel caso di *Dare e avere* è già stato insignito del premio Nobel), consentono invece di tracciare gli itinerari turistici e segnatamente culturali compiuti dall'autore, spesso impegnato in veri e propri *tour*, e di indagarne la riscrittura letteraria.

In mezzo alla polarità appena descritta si situa la raccolta *Nuove poesie* e, in particolare, il cruciale componimento *L'alto veliero* (cfr. Gialloreto 2024).

Si fa inoltre incidentalmente presente che, dalla consultazione del *Vocabolario della poesia italiana del Novecento* curato da Giuseppe Savoca (1995 e cfr. anche Savoca 1994), il lemma «viaggio» in Quasimodo rappresenta addirittura un *hapax*. Lo si ritrova infatti soltanto nella poesia *Compagno* (in *Oboe sommerso*) al v. 16: «misteriosi viaggi a lume di lucerna», laddove altri celebri poeti come Ungaretti, Saba e soprattutto Montale (29 occorrenze) propongono una ben più significativa presenza

[*] Si segnala che un'ampia parte di questo testo è ora confluita nel quarto capitolo del mio studio monografico *«Nell'antica luce delle maree». Paesaggi quasimodiani nello spazio del mito e della storia*, Modena, Mucchi (collana «Lettere Persiane»), 2025.

[1] Le poesie di Quasimodo saranno citate, d'ora in poi, da questa edizione mondadoriana curata da Carlangelo Mauro.

di questa parola. Il verbo «viaggiare» ricorre pure una sola volta nella prima poesia della *Terra impareggiabile*; «esilio» presenta però uno scarto positivo rispetto alla norma con ben 7 occorrenze, di contro alle 2 del poeta-nomade Ungaretti e alle 3 di Montale. Notiamo poi un'occorrenza del lemma «partenza», 2 di «partire» (tra cui in *Alto veliero* di *Nuove poesie*: «Io voglio partire, voglio lasciare questa isola»), 6 di «ritornare», ben 14 di «tornare» e 5 di «ritorni». Chiaramente sono ben rappresentati i verbi di moto, come «andare» con 16 occorrenze, 12 di «venire» ecc.

La Sicilia diviene al centro delle forze centrifughe e poi centripete dell'autore, ma la descrizione dello spazio insulare e del suo caratteristico paesaggio mediterraneo, non rappresenta l'unico riferimento topografico della poesia dell'autore. Esiste insomma un Quasimodo oltre la Sicilia che progressivamente ingloba nella sua scrittura porzioni sempre più ampie del mondo, a partire dalla Lombardia che diviene purtroppo teatro degli scenari di guerra e quindi dei «paesaggi del trauma» (cfr. Giancotti 2017), per dirla con Giancotti, della seconda guerra mondiale.

Insieme alla rappresentazione delle macerie dello spazio urbano, già nella raccolta *Il falso e vero verde* (1956) si prospetta l'interesse dell'autore verso i paesaggi nordici, ad esempio nella poesia *In una città lontana* dedicata a Copenaghen in cui la ricerca di un «segno altro» rispetto all'aspetto meramente referenziale è emblematizzata dalla presenza di un corvo («Era il corvo ancora un segno / felice, uguale ad altri / quando provavo la mia mente in ogni / suo limite e figura e trattenevo / un grido per tentare il modo / fermo, meravigliato di potere / anch'io gridare», vv. 16-22). E ancora: «Aspettavi una parola / a te ignota o mia?» (vv. 25-26).

Ma è soprattutto *La terra impareggiabile* (1958) ad accogliere una sezione, *Dalla Grecia*, interamente dedicata a un viaggio compiuto dallo scrittore dove si esprime innanzitutto il contrasto tra il glorioso passato greco e l'impatto della modernizzazione nei casi in cui il turismo culturale, non sempre ben gestito, riesce a trarre profitto dai fasti della classicità.

2. Le mappe interrogative di un testamento poetico

Dare e avere è l'ultima raccolta quasimodiana, composta da ventidue componimenti cui si aggiunge una lirica d'occasione *Versi ad Angiola Maria*.

In questa silloge, in cui alcuni studiosi come Mauro individuano una forte prevalenza dell'Eros, la presenza di *Thanatos* ha a che fare essenzialmente col proprio vissuto autobiografico con un ritorno quindi, ben sottolineato pure da Carlangelo Mauro (in Merola 2006), dal «noi» all'«io», anche se, dopo che «il sangue / delle guerre s'è asciugato» (*Dare*

e avere, vv. 2-3), ci si richiama ai valori propri dell'*humanitas* come quando, in occasione del lungo ricovero all'ospedale Barkin in URSS (1958), il poeta scrive di aver incontrato la «Russia umana / del tempo di Tolstoj e di Majakovskij» (*Varvàra Alexandrovna*, cfr. Sichera); si precisa inoltre anche la scoperta epifanica della fraternità dei popoli in nome della poesia (Harlem, Mérida, Tollbridge, Capo Caliakra) sino all'emblematico racconto della visita alla tomba di Foscolo in Inghilterra (*Nel cimitero di Chiswick*).[2]

Di fatto Quasimodo non abbandona del tutto la nuova poetica dell'impegno, delineatasi a partire dalla raccolta *Con il piede straniero sopra il cuore* poi confluita nella più nota silloge *Giorno dopo giorno*, in quanto, come nota anche Finzi nell'introduzione al «Meridiano» quasimodiano (Finzi 2023: LXIII), si intravede «una polemica sociale» che raggiunge anche altri luoghi del mondo in via di sviluppo.

La stessa prosasticità che caratterizza questi versi veicola indubbiamente un intento comunicativo.

Mentre la malattia si insinua nei versi, il paesaggio muta quindi di segno, continuando a delinearsi in maniera contrastiva rispetto alla funzione modellizzante assunta dalla Sicilia. E così, ad esempio, il componimento *Lungo l'Isar*, dedicato ad Annamaria Angioletti, si apre con un intenso notturno, marcato da riuscite inarcature dei versi:

> Ancora una città straniera: friabile
> la sera, dune le case nell'alga
> della luce su ogni chiglia di neon
> e mi rispondo come
> se l'Isar fosse fiume della mia isola.
> (vv. 1-5)

L'isotopia funerea che in *Giorno dopo giorno* mirava a riflettere una tragedia collettiva in cui anche i morti rischiano di essere indistinti con l'eccezione dei pochi assurti a *exemplum* di eroismo, in *Dare e avere* diventa invece un'occasione di riflessione sulla propria morte, avvertita come prossima, recando con sé l'infittirsi degli interrogativi esistenziali,

[2] C. Mauro ha messo in evidenza come le poesie di viaggio riguardano degli itinerari su cui Quasimodo scrive anche negli articoli giornalistici secondo un significativo processo osmotico tra poesia e prosa. Sottolinea inoltre come «nella peregrinazione geografica restano visibili i temi dominanti dell'opera quasimodiana. […] Il tracciato lessicale di "alberi" e "foglie" (*Solo che amore ti colpisca*), simbolo della vita contro la morte e le malattie del cuore, connette vari testi» (Quasimodo 2020: 565).

ricercati anche nel paesaggio:

> e io penso a te che ascolti
> come da alberi immensi discordanze
> lacrime echi volubili residui
> di meditazioni dentro il mio corpo
> e il rumore della morte nel suo arco
> continuo e la mia domanda assoluta
> che si chiude. Essere come potrei essere.
> Il vento alza lucenti gorghi grigi
> dell'acqua: qui domani
> dirò il mio cuore a gente di Baviera
> e tu sai che parlo a te sul Naviglio
> di paesaggi sconfitti e di apparenze
> del futuro che invidio sulla terra.
> (*Lungo l'Isar*, vv. 15-28)

Anche la sintassi di questi versi sembra avvitarsi in un vortice, accogliendo al v. 18 un asindeto, e sembra librarsi in una dimensione "altra" in cui a risultare «sconfitti» sono solo i paesaggi della terra, riscattati da un vento che forse reca in sé un afflato trascendente.

Analogamente nella poesia successiva della raccolta, *Dalle rive del Balaton*, è significativamente ancora una volta un albero, e precisamente un tiglio, a veicolare la speranza di sopravvivenza grazie al ricordo (e quindi al conseguente investimento narcisistico) del proprio nome («A Balatonfüred un giovane tiglio / porta il mio nome», vv. 1-2; «un altoparlante improvvisamente / vuoto di suoni / dirà il mio nome libero dall'al di là», vv. 19-21) ed è mirabile come Quasimodo riesca a congiungere in questa poesia la ripresa della tradizione classica (col richiamo ai versi di Diodoro di Sardi su Eschilo, vv. 6-7) al nuovo contesto ungherese che forse, proprio per la sua alterità, favorisce la proiezione verso spazi metafisici. Semanticamente affine è anche la situazione proposta dall'autore nella poesia *Tollbridge* in cui l'io lirico ricerca «in uno spazio di macigni, di alberi / norvegesi» (vv. 17-18) «un tempo senza forma» (v. 20). Nel paesaggio nordico si stagliano i gabbiani urlanti in «un lungo giorno notturno» (v. 10), ottimo preludio a un futuro tendente verso una notte eterna. I luoghi sono cioè ultimativamente osservati e scrutati proprio per trovare delle risposte o delle conferme a quei quesiti esistenziali e orientati alla sfera religiosa che diventano sempre più pressanti. E così anche *La chiesa dei negri ad Harlem* si pone in uno spazio liminare tra richiami al meridione italiano («Il luogo ha un altare decorato / come certi dolci del Sud», vv. 6-7), in un'ottica per certi aspetti affine al panmeridionalismo pasoliniano (Trento

2010),[3] e una commistione di «speranza» e «dolore» (v. 18) dal momento che l'io lirico sembra temere che alle tradizioni locali prevarrà l'«angoscia del Dio cristiano», espressa anche attraverso il riferimento alla crocifissione (v. 14) colto nelle danze delle donne indigene.

Questo componimento ci consente inoltre di riflettere sulle peculiarità di Quasimodo poeta-giornalista. Infatti, come ha ben messo in risalto Carlangelo Mauro nel suo lavoro di pubblicazione degli scritti giornalistici dell'autore da "Le Ore" e "Il Tempo", l'autore si sofferma su alcune tappe dei suoi viaggi sia nelle poesie che in alcuni brevi articoli.

In linea generale, come nota Eny Di Iorio (2014:47), «mentre nella poesia la tecnica di scrittura rimane essenzialmente pura, indeterminata […], nella scrittura giornalistica il poeta-giornalista è costretto a specificare il luogo, il tempo, le persone, le cose».

In questo particolare «reportage poetico» di *Dare e Avere*, *Capo Caliakra*, sul Mar Nero, rappresenta pure un luogo liminare molto diverso dai consueti scenari: vi guizzano foche, presenta uno strapiombo, il paesaggio è «feroce» (v. 14) e il poeta continua a interrogarsi senza esito, mettendo in correlazione i suoi dubbi allo spazio circostante:

> Il tempo non è finito, nessuno mi parla
> dei giochi della natura, degli equilibri,
> delle leggi. Nemmeno tu Caliakra, strapiombo
> di gabbiani, di foche offerte alla costa alta.
> (vv. 19-22)

Seguono poi nella silloge alcuni scenari sepolcrali, in particolare nelle poesie *Glendalough* e *Nel cimitero di Chiswick*. Nel primo caso le croci celtiche marcano la fusione che si è venuta a stabilire tra i defunti e i luoghi in cui sono stati accolti protettivamente («Sono amici / questi morti dei burroni, / compagni del mare che più in là / si curva di bufere e incastra / le onde con la luna», vv. 8-12), nonostante siano aspri e in apparenza inospitali; invece si fanno portatori del ricordo, anche attraverso il tramite degli animali come nel caso del corvo che ricorda coi suoi versi una donna. Ed è un nome su una lapide a ricordare Foscolo, già fittamente presente in *Dare e avere* ancor prima di essere nominato, nel cimitero di Chiswick dove Quasimodo si reca in una sorta di laico pellegrinaggio. La poesia a lui dedicata è racchiusa «nel recinto verde di morti / antichi» (vv. 2-3), presenta uno scarto positivo di lemmi riconducibile al campo semantico bellico («mortelle», «armatura», «carnefici», «aste e scuri», «armi») nel

[3] Di panmeridionalismo associato alla produzione letteraria di Pierpaolo Pasolini parla Trento 2010.

giro di soli sedici versi, allusivi alla sorte di esule volontario di Foscolo in cui tende a rispecchiarsi l'io lirico. Passando per Mèrida e rievocando i Maya, l'autore sembra trovare un paesaggio più consentaneo al suo sentire nella poesia *Alla Liguria*, specie per la possibilità di riaccostarsi alla privilegiata dimensione equorea propria anche della sua giovinezza: «E sempre il navigatore / spinge lontano il mare / dalle sue case per crescere la terra / e al suo passo di figlio delle acque» (vv. 24-27).

Un'altra poesia che si pone entro il medesimo orizzonte di significazione è *Basta un giorno a equilibrare il mondo* in cui le riflessioni scaturiscono da una notte trascorsa nei Carpazi, «fra alberi / non miei» (vv. 3-4). Anche qui l'estraneità del contesto propone una situazione ribaltata in cui gli spazi consueti appaiono remoti e la speranza sembra essere negata.

Si giunge così, attraverso quindi una sorta di *climax* ascendente, alla poesia conclusiva *Ho fiori e di notte invito i pioppi*, la seconda di ambientazione ospedaliera insieme a *Varvàra Alexandrovna*, ambientata all'Ospedale di Sesto S. Giovanni nel novembre del 1965. Allusioni allo spazio dell'ospedale sono inoltre ravvisabili nella quarta poesia di *Dare e avere*, intitolata *Una notte di settembre*, in cui si fa riferimento a una «corsia a tende di narcotici». È uno dei componimenti quasimodiani che meglio rappresenta la condizione liminare tra la vita e la morte e la ricerca di «un dialogo con l'al di là», come veicolato dall'interrogativo incipitario («Timor mortis conturbat me?») tratto dall'*Officium defunctorum*. Qui, come in tante poesie di *Giorno dopo giorno*, in *Varvàra* («non un paesaggio di neve / riflesso in uno specchio d'ospedale») la presenza di luoghi innevati è strettamente interrelata alla morte («Cadono corvi / fra la neve presi da un piombo / silenzioso»).

Si tratta insomma di «paesaggi sconfitti di apparenze / del futuro» (*Lungo l'Isar*) in cui insieme alla transizione dai colori ai non colori (come nel caso del biancore nivale), anche i suoni recano in sé valenze funeree, spesso scandite dal rullo dei tamburi.

Nell'ultima poesia della silloge ritornano pure le presenze arboree («i pioppi»), osservate da una stanza di ospedale, e soprattutto si reiterano gli interrogativi esistenziali che bene esprimono le conclusive e incessanti domande e risposte quasimodiane a sempre più stretto confronto con l'Altrove.

Bibliografia

Di Iorio Eny. 2014 *Salvatore Quasimodo, poeta giornalista*, in E. Di Iorio, F. Zangrilli, a cura di, *Media allo specchio. Letteratura e giornalismo*, Caltanissetta-Roma, Bulzoni ed.: 45-62.

Finzi Gilberto, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*, in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, 2023: XXIII-XLVI.
Gialloreto Andrea. 2024 *«Uno di quei sogni che possono consolare il mondo»: 'L'alto veliero'*, in «Sinestesieonline», XIII, n. 44: 1-13.
Giancotti Matteo. 2017 *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani ed.
Mauro Carlangelo. 2006 in Nicola Merola, a cura di, *La poesia italiana del secondo Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino ed.: 307-315.
Id., *Attraversare la poesia di Quasimodo: percorsi di lettura* in S. Quasimodo, *Tutte le poesie* 2023: 493-568.
Quasimodo Salvatore. 2015[14] *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori ("I Meridiani") ed.
Id. 2023 (I edizione 2020) *Tutte le poesie*, nuova edizione a cura di Carlangelo Mauro, introduzione di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori ("Oscar Moderni Baobab") ed.
Savoca Giuseppe. 1995 *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli ed.
Id. 1994 *Concordanza delle poesie di Salvatore Quasimodo*, Firenze, Olschki ed.
Sichera Antonio. In corso di stampa *Del morire. Lettura di Varvàra Alexandrovna* in Novella Primo, a cura di, *Quasimodo oggi.* Atti del Seminario autunnale della MOD (Messina, 24-25 ottobre 2024), Pisa, ETS ed.
Trento Giovanna. 2010 *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini*, Mimesis, Sesto San Giovanni ed.

Silvia Tedeschi

Eugenio Montale giornalista "fuori di casa": prospettive ecologiche sul paesaggio francese

L'attenzione e la sensibilità per la natura accompagnano Montale fin dagli esordi poetici, fin da *Ossi di seppia* (1925), raccolta dominata dalla rappresentazione del paesaggio mediterraneo delle Cinque terre. Nella vasta produzione montaliana in versi e in prosa, non mancano riferimenti ai cambiamenti ambientali, nella maggior parte dei casi imputabili all'azione umana.

Lo straripamento dell'Arno e il conseguente allagamento della città di Firenze il 4 novembre 1966 inducono il poeta, che aveva vissuto nel capoluogo toscano negli anni Trenta, a interrogarsi sul destino di alcuni oggetti personali conservati in una cantina e quindi irrimediabilmente sommersi dall'acqua. Nell'ultimo xenion della seconda sezione di *Satura* (1971), *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili,* l'inevitabile naufragio «dei mobili, delle carte, dei quadri» (Montale 2018: 75) si impone come metafora della perdita d'identità della poesia nella società di massa. Il carattere intimo del componimento e le preoccupazioni culturali non lasciano spazio a riflessioni di ordine ambientale. Considerazioni in tale direzione emergono chiaramente invece nei versi della poesia *I grattacieli* in cui Montale denuncia la speculazione edilizia in costiera amalfitana di cui è simbolo l'Hotel Fluenti (noto anche con l'appellativo "Mostro" di Fluenti) costruito tra il 1968 e il 1971 tra Amalfi e Vietri e poi demolito nel 1999 (Duretto 2023: 44s).

L'avvicinamento negli anni Settanta al gruppo ambientalista Italia Nostra e la disponibilità del poeta, manifestata a Elena Croce, a prendere parte a «una cosa che riguarda i "beni culturali"» (*Ibidem*) non stupisce se si considera quanto scritto quasi dieci anni prima in una lettera a Margherita Dalmati, il 25 agosto 1962, a proposito del soggiorno ischitano conclusosi qualche giorno prima:

> È veramente meraviglioso che ti sia arrivata la mia lettera da Ischia: là tutto è rudimentale malgrado la presenza di almeno 50.000 orribili bagnanti. […] Faceva troppo caldo e si mangiava malissimo; solo il vino è buono, migliore di quello greco. Tutto il resto è un orrore: il paesaggio era molto bello ma lo stanno rovinando con costruzioni mostruose. Mancava anche l'acqua, malgrado l'esistenza di una pipe line che dovrebbe portarla

da Napoli. (Montale 2021: 61)

La critica implicita al sovraffollamento balneare (a quello che oggi definiremmo *overtourism*) si accompagna alla denuncia della distruzione del paesaggio per scopi edilizi, definita un "orrore". Un cambiamento radicale nell'impatto dell'uomo sul paesaggio appare irrealizzabile in quanto «grattare il cielo è ciò che resta a chi non creda più che un cielo esista» (Duretto 2023: 49). Il pessimismo dei versi conclusivi di *Grattacieli* trova riscontro nell'apertura di *Il trionfo della spazzatura* in cui «lo sciopero dei netturbini» che «può dare all'Urbe il volto che le conviene» (Montale 2011: 549) è emblematico del crescente problema dell'inquinamento e della gestione dei rifiuti. Se negli anni Sessanta Montale assume una postura critica rispetto al contesto nostrano, appare degna di nota la prolifica stesura di articoli (inizialmente destinati al «Corriere della Sera») di ambientazione francese, scritti tra il 1950 e il 1962, poi confluiti in *Fuori di casa* (1969).

Tra le nove sezioni della raccolta (che ospitano i resoconti dei viaggi in diversi paesi europei ma anche in Medio Oriente), la sesta (quella francese) è la più lunga e numerosa. Su venti articoli, dodici raccontano la frenetica vita intellettuale della capitale mentre i restanti otto descrivono l'eterogeneità culturale, linguistica e paesaggistica della provincia francese. Al 1950 risalgono *Storie naturali* e *Il giorno del grande salvataggio* relativi al soggiorno estivo in Alsazia, a Strasburgo (dove il poeta resta per circa un mese per seguire i lavori del Consiglio d'Europa) e nelle località bretoni di Dinard, Saint-Malo e Le Mont-Saint-Michel[1]. Quattro anni dopo, nel maggio 1954, Montale è in Provenza, in occasione dei festeggiamenti del centenario del felibrismo. Le considerazioni ispirate alla permanenza nel Midi confluiscono negli articoli: *Mistral e la Provenza*, *Il singolare caso di Charloun*, *Da Aix en Provence* e *Gli snob della Camargue*. All'agosto 1955 risale il terzo e ultimo viaggio in provincia: l'itinerario normanno è ricostruito in *Diario di Normandia* e *La casa di Flaubert*.

Ciò che accumuna gli articoli ispirati alla vita regionale francese è il frequente meccanismo di associazione (per continuità o contrasto) con il paesaggio italiano. Gli itinerari suggeriti dal poeta si contrappongono il più possibile ai circuiti del turismo di massa (che già negli anni Cinquanta

[1] Come molte guide turistiche dell'epoca, l'Hachette di Georges Monmarché colloca Le Mont-Saint-Michel in Bretagna ma la località fa parte del dipartimento della Manche in Normandia.

affliggeva le località balneari francesi) e si arricchiscono di riferimenti letterari e gastronomici. A livello stilistico, è frequente l'uso dell'analogia attraverso la quale lo scrittore attribuisce caratteri antropomorfi al mondo animale (e viceversa, Taffon 1990: 76) e attribuisce alla natura stessa caratteri zoomorfi e umani con l'intento di criticare, in modo ironico, lo sfruttamento dell'ambiente e il turismo di massa che lo affligge.

La sensibilità ecologica di Montale emerge in maniera esplicita nel corso dei soggiorni francesi, perfino nella ricostruzione dell'incontro del 10 novembre 1962 con il presidente Georges Pompidou a Parigi:

> Forse l'uomo si rivela più nelle piccole cose che nelle grandi. E io troppo tardi mi sono ricordato che il presidente ama i fiori e il giardinaggio; e ho dimenticato di dirgli che anch'io amo gli animali, gli alberi e la natura. (E la Francia, ma era sottinteso). (Montale 2017: 219)

Lo slancio naturalistico si manifesta chiaramente nelle prose regionali dove l'osservazione delle condizioni di vita delle specie animali (soprattutto volatili) è il punto di partenza nell'analisi dell'impatto delle attività umane sul paesaggio francese. È infatti l'incontro tra l'«animalista appassionato» (Ivi: 18) e le cicogne "detenute" nel giardino zoologico di Strasburgo a inaugurare la sezione francese di *Fuori di casa*: «Nel giardino zoologico di Strasburgo ogni cicogna porta un cartellino che spiega le ragioni della sua detenzione: *trop faible pour partir, tombée du nid, blessée par un insensé, tombée malade*» (Ivi: 117). Il giardino zoologico in questione è lo zoo del parco dell'Orangerie, situato a pochi passi dalla sede del Consiglio d'Europa, attualmente chiuso in vista della trasformazione in parco animale pedagogico[2].

A partire dall'osservazione delle cicogne "detenute", Montale sviluppa la sua riflessione sulle altre, quelle libere "in attività di servizio", che in autunno «si riuniscono in grandi *meetings* locali, in vasti prati, dove leggono l'ordine del giorno» prima di migrare. Di ritorno in primavera dopo il loro *raid* aereo in Sud Africa, se trovano occupato il loro nido (eventualità poi non così frequente) esse non esitano a confrontarsi con gli occupanti usurpatori, anche a rischio della propria incolumità.

Il meccanismo di umanizzazione è accentuato dall'uso ironico degli anglicismi che rimandano alle riunioni del Consiglio d'Europa (motivo del soggiorno a Strasburgo) la cui sede, come sottolineato pocanzi, era vicina allo zoo dove avviene l'incontro tra il giornalista "fuori casa" e le cicogne alsaziane. Non limitandosi a osservarne il comportamento, Montale si interroga sulle cause della progressiva estinzione della specie:

[2] zoodelorangerie.fr 2021.

> Ignoro se si debba a tali lotte la progressiva rarefazione della sacra cicogna dagli infiniti corsi d'acqua, torrenti, botri, paludi che si ammatassano e si sgomitolano dal tronco ribelle del Reno. Le cicogne diventano sempre più rare dicono i contadini. […] Forse il Reno è diventato troppo navigabile per offrire un soggiorno tranquillo alle scontrose cicogne; è diventato troppo canalizzato, ha messo la museruola ai mille rivi che gli corrono a fianco come cani trafelati. Probabilmente ai tempi di Goethe la Renania era meglio adatta ad accogliere periodiche migrazioni di questi grandi braccianti dell'aria. (Montale 2017: 118)

Più che alle lotte intestine evocate pocanzi, Montale ipotizza quindi che l'estinzione delle cicogne in Alsazia sia imputabile piuttosto alla modifica del corso del Reno. Nel 1950 erano ancora in corso i lavori di costruzione del Gran Canal d'Alsace (terminati nel 1959), un canale artificiale parallelo al corso originale del Reno da cui è tutt'oggi separato dalla cosiddetta Ile du Rhin, l'isola del Reno[3]. La deviazione del corso d'acqua per ben cinquanta chilometri, concepita per lo sfruttamento dell'energia idroelettrica, non poteva non incidere sull'ecosistema e sulla vita dell'avifauna. Montale, ancora una volta, attribuisce tratti antropomorfi alle cicogne (definite scontrose) e a un elemento naturale (il Reno) che ha messo la museruola ai suoi canali connotati con tratti zoomorfi come «cani trafelati» che gli corrono a fianco. Il riferimento ai tempi di Goethe, quando la Renania era una regione più ospitale per la fauna, sottolinea l'impatto del cambiamento ambientale sulle cicogne. In effetti agli inizi degli anni Cinquanta, il numero dei loro nidi stava progressivamente diminuendo: solo 130 fino a soli 9 nel 1974 (Ott 2024). Grazie a strategie di ripopolamento come l'allevamento in cattività (conclusosi agli inizi degli anni 2000[4]), l'Alsazia è riuscita a invertire la tendenza, ospitando ad oggi 1634 coppie di cicogne, dato che smentisce (fortunatamente) le previsioni nefaste di Montale.

Se in Alsazia (più precisamente in Renania) la sopravvivenza delle cicogne sembra condizionata dall'intervento umano, diversa è la condizione dei volatili che il poeta osserva nelle altre regioni. In Provenza i «flamenghi dalle ali rosate» dello stagno di Vaccarès sono «non rari ma divisi in due partiti inconciliabili: quelli che restano, ayant *le droit de cité*, e gli avventizi, gli irregolari, che transitano in viaggio per l'Africa» (Montale 2017: 188). L'ironia del lessico giudiziario che umanizza e contrappone "regolari" e "trasgressori" delinea la struttura del gruppo di fenicotteri, la cui sopravvivenza nella laguna della Camargue non sembra dipendere da

[3] Conservatoire d'espaces naturels Alsace 2025.
[4] Les échos 10/06/2021.

fattori esterni.

Nel nord della Francia scriccioli, gabbiani, falchi e grandi uccelli di mare appaiono al giornalista viaggiatore come creature sovrane e indifferenti all'uomo, immerse in paesaggi ancora intatti: le vaste spiagge della Bretagna (Ivi: 120) e le scogliere selvagge della Normandia (Ivi: 196).

Se l'esempio delle cicogne consente di analizzare le conseguenze delle trasformazioni del Reno a fini industriali, nel prendere in analisi il caso di Le Mont-Saint-Michel viene analizzato invece l'impatto dello sfruttamento turistico. Se nel primo caso Montale si limita a una denuncia implicita e discreta della modifica del territorio renano, nel secondo propone una soluzione per conciliare, senza scopo di lucro, il fenomeno naturale delle maree con il crescente turismo.

Il 29 settembre 1950 il «Corriere della Sera» pubblica un articolo dal titolo: *Il giorno del gran salvataggio nella baia bretone di Mont Saint-Michel. All'irrompere dell'alta marea, la folla dei turisti vive un'ora di apprensione: tutti si credono perduti*[5] poi confluito in *Fuori di casa* con il titolo *Il giorno del grande salvataggio.*

L'episodio che Montale racconta si riferisce alla visita della famosa località turistica, visita successiva al soggiorno alsaziano che possiamo collocare cronologicamente grazie a un'annotazione del poeta sulla guida Hachette della Bretagna: «Achété à Dol de Bretagne le 13 septembre 1950 jour de la "fregatura" de Mont Saint Michel. e.m» (Monmarché 1948).

L'ironia del sottotitolo poi eliminato in *Fuori di casa* esplicita nella definizione dell'episodio come di un "grande salvataggio" e di una "fregatura", lascia intendere che l'episodio sarà connotato negativamente.

La trasformazione di Le Mont-Saint-Michel al momento delle maree evoca in Montale il ricordo di una località italiana, Capri, in quanto anch'essa circondata dal mare e afflitta dal turismo di massa: «In pochi minuti Saint-Michel è circondata dalle acque e diventa una nuova Capri, con tante strade e tante botteghe acchiocciolate intorno alla mole massiccia dell'abbazia» (Montale 2017: 123).

Nel descrivere l'arrivo della marea, Montale ridicolizza la reazione dei turisti la cui unica preoccupazione è raggiungere, sani e salvi, la terraferma:

> Non c'è tempo per attardarsi in pensieri umanitari: all'irrompere della marea il problema unico dei visitatori è quello di raggiungere la terraferma, la lunga fila dei torpedoni in attesa su un istmo sopraelevato sul quale le onde si frangono senza scavalcarlo. Il traghetto è garantito da un paio di barche verso le quali convergono migliaia di turisti. Come faranno due

[5] Montale 29/09/1950.

barche a portare a salvamento tanta gente? (*Ibidem*)

Il "salvataggio" dei turisti, altresì definito "salvamento" e "salvezza", è quindi la "fregatura" a cui si allude nell'annotazione alla guida e di cui Montale è partecipe e testimone:

> Ci si avvia con le scarpe in mano e il cuore palpitante, […] si affrontano baruffe, si scambiano invettive con sconosciuti (invettive in tutte le lingue); […] finché traballanti, bagnati e infuriati si riesce a raggiungere l'istmo, non prima però di aver posto un lauto *pourboire* nelle mani dei Caronti di servizio. Ci si accorge allora che lo spazio percorso è di pochi metri e che il livello del mare è bassissimo. (Ivi: 124)

Attraverso la rappresentazione infernale di ispirazione dantesca, Montale spiega qual è la strategia messa in atto da alcuni pescatori, definiti ironicamente "Caronti di servizio": i turisti che si scambiano invettive in tutte le lingue (chiaro riferimento alla traversata dell'Acheronte nel canto terzo dell'Inferno) vengono traghettati sulla terraferma o meglio, vi giungono passando da una barca all'altra, poiché i suddetti torpedoni sono in realtà fermi. Viene così svelata la "fregatura" per la quale viene persino richiesta una mancia da parte dei traghettatori. Si tratta di un sistema abbastanza discutibile per una traversata di pochi metri per la quale:

> Basterebbe una passerella, un modesto ponticello di legno a far sì che Saint-Michel, anche nel giorno della più alta marea dell'anno, restasse legata all'istmo e alla terraferma. Ma in tal caso, dove finirebbe la messa in scena, dove il color locale e dove (soprattutto) i *pourboires*? L'organizzazione del salvataggio è una vera risorsa per i pescatori del luogo e la passerella non verrà costruita mai. Saint-Michel resterà isolata, resterà un'isola inattingibile, e a cose fatte ben pochi viaggiatori rimpiangeranno il brivido di quell'avventura. (*Ibidem*)

Montale propone una soluzione ecologica ed economica (la costruzione della passerella) tuttavia convinto che non sarà mai messa in atto perché verrebbe meno il sistema dei *pourboire* di cui si servono i pescatori per sfruttare i turisti. La previsione nefasta è smentita proprio dalla costruzione nel 2015 di un ponte-passerella lungo 756 metri che consente tutt'oggi di accedere a Le Mont-Saint-Michel.

Simile, anche se meno engagé e pessimista, è l'atteggiamento di Montale rispetto al collegamento tra la Côte Fleurie e Le Havre in Normandia. Da Dieppe, a nord di Le Havre il 9 agosto 1955 Montale ricostruisce nella prosa *La casa di Flaubert* pubblicata sul «Corriere della sera», il 1° settembre 1955, l'itinerario della giornata precedente trascorsa tra la costa e

l'entroterra: «Ieri abbiamo raggiunto la cote fleurie, sull'altra riva dell'estuario, impresa non troppo facile perché al *bac* du Hode l'attesa del battello – zattera può prolungarsi per molte ore» (Ivi: 195).

Per giungere a destinazione, Montale aspetta il *bac*, un'imbarcazione che da Tarcanville a 30 chilometri di Le Havre, nell'entroterra normanno, gli consenta di attraversare l'estuario della Senna.

Come per Le Mont-Saint-Michel, Montale suggerisce una soluzione alternativa ai battelli ovvero la costruzione, anche in questo caso, di un ponte: «Non saprei dire come mai a tanta distanza d'anni non si sia fatto o rifatto un ponte che eviterebbe molte torture» (*Ibidem*). Il bac du Hode di Tarcanville resterà operativo fino al 1959 quanto sarà rimpiazzato proprio da un ponte ancora oggi operativo[6]. La diffidenza del viaggiatore italiano si vede così nuovamente smentita dai fatti.

Il viaggio in Normandia nell'estate 1955 gli consente di osservare le dinamiche dei turismi di massa e di lusso nella regione. Per quanto riguarda il primo, Montale prende in esame il caso di Cap de la Hève, nella località di Sainte-Adresse dove si reca l'11 agosto. La solitaria contemplazione del paesaggio viene bruscamente interrotta dall'arrivo dei turisti stagionali:

> Mi credevo solo, poi verso l'imbrunire, simile a un lungo filo di formiche che salisse lungo il crepaccio è cominciato l'esodo degli *estivants* verso l'interno. Appaiono uno alla volta lungo lo scosceso crepaccio, stanchi, sudati, forniti di gabbie, di sacchi, di thermos e di bastoni. Veri «estivanti» e non villeggianti in senso proprio perché nessuno ha qui una casa o una villa. È una strana fauna umana, che si aggiunge all'altra e la completa. In queste vaste regioni, che sembrano deserte anche in tempi di ferie e sono in realtà affollatissime, l'abitudine del campeggio ha preso una estensione da noi ignota. Dovunque si vedono tende perfettamente abitabili, di tipo più o meno uniforme, e nei luoghi dove un cartello autorizza il camping sorgono interi villaggi provvisori, quasi sempre abilmente mimetizzati nei boschi e tali da non sciupare l'armonia del paesaggio. (Ivi: 196-197)

Il turismo di massa qui descritto è molto diverso da quello osservato a Le Mont Saint Michel nel settembre 1950: gli estivanti che irrompono all'improvviso come «una lunga fila di formiche», praticano il campeggio senza intaccare «l'armonia del paesaggio». La possibilità di un inserimento rispettoso nel paesaggio è suggerita stilisticamente sia dall'associazione tra uomini e formiche, sia dall'espressione «fauna umana». L'iro-

[6] *Pont de Tancarville: l'origine du projet* 2025.

nica descrizione zoomorfa dei campeggianti lascia intravedere (e auspicare) la possibilità della loro convivenza rispettosa e pacifica con la vera fauna locale.

Il «senso provvisorio del formicaio» che non raggiunge mai in Normandia «le proporzioni che vediamo in casa nostra» tuttavia ispira in Montale non solo riflessioni positive. Osservando le spiagge della Cote Fleurie, forse un tempo «luoghi di lungo soggiorno dove si poteva condurre una vita di clan, rustica e insieme elegante» (Ivi: 195) come a Forte dei Marmi, Montale nota come abbiano ormai ceduto allo snobismo: «Non ho visto nei parchi alcuna possibile Albertina che giocasse al diabolo. Funghiscono, invece, nuovi *sports* di cui ignoro perfino il nome; e ognuno ha campioni e tornei internazionali» (*Ibidem*). Alla semplicità dei giochi dell'eroina proustiana, viene contrapposta l'ostentazione degli sport la cui inarrestabile proliferazione è sottolineata ironicamente dal verbo "funghiscono". L'associazione tra mondo umano e mondo vegetale non è presentata in questo caso come vincente.

Anche nella pittoresca Dieppe, a nord di Le Havre, Montale denuncia, seppur velatamente, la trasformazione della città in un parco giochi di lusso, dove i ricchi turisti (perlopiù inglesi), giunti per trascorrere il fine settimana, hanno accesso a ogni forma di intrattenimento, a prezzi elevati ma perfettamente adeguati alle loro tasche:

> Oggi dall'alto del Castello vedo per la prima volta la Dieppe della vita moderna e dei torrenziali *weekends*. Sulla passeggiata a mare si scorgono rossi campi di tennis allineati come francobolli in un album; recinti riservati all'infanzia (ma a cinquanta franchi l'ingresso) irti di ogni sorta di *toboggans* e di giostre; lunghi quadrilateri riservati al parcheggio; e un'infinità di alberghi, che offrono *menus* a ogni prezzo. (Ivi: 194)

Nel descrivere Dieppe, piacevole cittadina balneare, sfruttata al massimo delle sue possibilità per uno sterile turismo di nicchia (Contu 2013), a detrimento non solo del paesaggio ma anche della valorizzazione delle bellezze artistiche della città, il giornalista-viaggiatore sembra delineare problematiche da cui sono oggi afflitte molte località italiane.

Nel resoconto dei soggiorni in Bretagna e in Normandia, l'attitudine critica prevale su quella esortativa. Pochi sono gli itinerari naturalistici che Montale condivide e suggerisce ai suoi lettori come la visita alla tomba di Chateaubriand immersa nel paesaggio suggestivo di Saint Malo (Montale 2017: 120) e la scoperta delle falesie di Etretat (Ivi: 191).

Tra il primo viaggio in Alsazia e Bretagna e il terzo in Normandia, si inserisce il soggiorno in Provenza nel maggio-giugno 1954. Nel Mezzogiorno francese, Montale visita le città d'arte di Aix e Avignone, ma

esplora soprattutto i villaggi dell'entroterra e il paesaggio incontaminato e selvaggio della Camargue. Les Baux de Provence, piccolo centro nella zona delle Alpilles, viene consigliato ironicamente come meta per romantici viaggi di nozze autunnali o primaverili, per «un'esperienza di *high-life* solitaria» in alternativa a Capri e Mont-Saint-Michel «ormai invasi da un turismo spicciolo» (Ivi: 171). Il famoso paesello, arroccato su una collina, su uno strapiombo che ricorda l'inferno dantesco, sebbene immune a quello che oggi definiremmo overtourism non è immune alla speculazione economica: «La fama di questo gioiello della Provenza non ha varcato i confini di una cerchia d'intenditori: i quali però non devono essere pochi perché il paese, che conta forse cento abitanti, possiede oggi due locande e un hotel di gran lusso» (*Ibidem*). La Camargue, che per certi aspetti evoca la Maremma toscana, con la sua natura primigenia e le sue centenarie tradizioni, si mostra invece all'altezza delle aspettative naturaliste. È infatti con ammirazione ed entusiasmo che Montale si concede una lunga digressione sulla bellezza di una regione dove una connessione profonda e autentica tra uomo e natura è ancora possibile:

> Ignoro se La Camargue occupa nella geografia letteraria francese il posto che da noi tennero certi luoghi della campagna toscana e della Maremma. «Si va in Camargue» per scrivere qualche racconto strapaesano o per assistere alla timbratura dei tori o per inforcare qualche discendente degli antichi cavalli saraceni; ma soprattutto si vive in Camargue per ritemprarsi al contatto di una natura primigenia dove la vita è ancora, secondo la frase di Blake poi ripresa da Gide, il matrimonio del Cielo e dell'Inferno. (Ivi: 183)

Pur restando affascinato da alcuni paesaggi di Bretagna e Normandia, è solo in Provenza, una «terra dove la poesia si respira nell'aria come un profumo» (Ivi: 176), che Montale trova la Francia che cercava. L'approccio di Montale, guida turistica improvvisata e non sempre del tutto persuasiva, rivela la sua originalità nell'associare il paesaggio francese a quello italiano, spesso in relazione al proprio vissuto personale: la Camargue alla Maremma, la Côte Fleurie a Forte dei Marmi, Le Mont-Saint-Michel e Les Baux-de-Provence a Capri.

Un'ulteriore cifra caratteristica della prosa di viaggio montaliana è l'interesse sincero e personale (privo di qualsiasi pretesa di oggettività) per l'ambiente e per gli effetti del turismo, tanto di massa quanto di lusso, così come per gli effetti della speculazione economica e industriale. In questo senso, le prose francesi si rivelano fondamentali per comprendere la sensibilità ecologica che affiora nella produzione poetica negli anni Ses-

santa e Settanta in relazione al contesto italiano, e che costituisce un ulteriore pregio (tra i molti) del nostro premio Nobel.

Bibliografia

Duretto Ida. 2023 *"I grattacieli" Una poesia inedita di Montale al Centro Manoscritti di Pavia*, in «Quaderni Montaliani», III: 43 – 51.

Monmarché, Georges. 1948, *Bretagne*. Paris, Hachette.

Montale Eugenio. 2011 *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

Montale Eugenio. 2017 *Fuori di casa*, Milano, Mondadori.

Montale Eugenio. 2018 *Satura*, Milano: Mondadori.

Montale Eugenio. 2021 *Divinità in incognito. Lettere a Margherita Dalmati*, Milano, Archinto.

Taffon Giorgio. 1990 L'atelier *di Montale: sul poeta, sul prosatore e sul critico.* Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Sitografia

Contu Roberto. *Alle origini del dopo Montale: "Fuori di casa" e l'abdicazione della poesia*, https://laletteraturaenoi.it/2013/06/13/alle-origini-del-dopo-montale-fuori-di-casa-e-labdicazione-della-poesia/ [consultato 08/07/2025].

Montale Eugenio. *Il giorno del gran salvataggio nella baia bretone di Saint Michel*,
https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/NjovZXMvaXQvcmNzZGF0aWRhY3MzL0AxNjgyMTU%3D, [consultato 04/03/2025].

Ott Jean François. *En Alsace le nombre de cicognes n'en finit plus de s'envoler*, https://www.lalsace.fr/environnement/2024/12/19/en-alsace-le-nombre-de-cigognes-n-en-finit-plus-de-s-envoler [consultato 05/07/2025].

Les cigognes n'ont jamais été aussi nombreuses en Alsace, Les Echos, https://www.lesechos.fr/pme-regions/grand-est/les-cigognes-nont-jamais-ete-aussi-nombreuses-en-alsace-1322514 [consultato 05/07/2025].

L'histoire de l'ile du Rhin, Conservatoire d'espaces naturels Alsace, https://www.conservatoire-sites-alsaciens.eu/missions-actions/les-programmes/partenariat-pour-la-conservation-des-milieux-naturels-rhenans/histoire-de-lile-du-rhin/ [consultato 26/04/2025].

Fermeture définitive du zoo de l'Orangerie avant sa transformation en parc animalier pédagogique, https://www.zoodelorangerie.fr/ [consultato 12/04/2025].

Pont de Tancarville : l'origine du projet, Pont de Normandie Pont de Tancarville. Chambre de commerce et d'industrie, https://www.pontsnormandietancarville.fr/lhistoire/pont-de-tancarville/lorigine-du-projet/, [consultato 16/04/2025].

Maria Tomaciello

Coscienza ecologica e impegno intellettuale nel Novecento: l'ode Al Serchio *di Giovanni Pascoli*

«Ma di tutto, fiume, eri immemore
tu! fuor che di precipitare
laggiù nell'abisso del mare»

Il fiume protagonista di questi versi di Giovanni Pascoli è il Serchio, uno tra i principali fiumi della Toscana, che scorre in gran parte nella provincia di Lucca per poi sfociare nel Tirreno, in territorio pisano. Al Serchio il poeta dedicò un'ode nel 1902, che, oltre ad essere testimonianza del profondo affetto che Pascoli nutriva per la Garfagnana, sua terra d'adozione, è altresì prova del suo impegno intellettuale.

Il legame tra Pascoli e la Valle del Serchio è ben testimoniato dall'articolo di Matteo Pierotti, giornalista appartenente alla 'scuderia' dei fratelli Treves e collaboratore della rivista «Il secolo XX», sulla quale mensilmente erano pubblicati *reportages* delle vite degli intellettuali, da musicisti a poeti, che allora godevano di maggiore popolarità, e che a Barga incontrò e intervistò Pascoli per il numero di maggio del 1903[1]. L'articolo, intitolato *L'eremo di un poeta. Una visita a Giovanni Pascoli* e corredato da una serie di immagini raffiguranti Pascoli, la sorella Maria e la città di Barga, descrive con grandissima meraviglia ed entusiasmo i paesaggi della Valle, a cui tanto deve la poesia pascoliana, con uno stile paragonabile a quello che «oggi si è affermato sulle pubblicazioni specializzate nella promozione del turismo culturale» (Sereni 1995: 20): così, ad esempio, Pierotti descrive la vista del fiume Serchio e della valle circostante dalla terrazza del caffè Capretz di Barga[2]:

[1] Su Matteo Pierotti, giornalista poco o per nulla conosciuto, che aveva cominciato la sua attività dirigendo «Il Rondinaio», organo di collegamento della Valle del Serchio, cfr. Sereni 1995: 19.

[2] Fondato da una famiglia svizzera scesa in Italia intorno alla metà dell'Ottocento, il Capretz sorgeva nella piazza del Mercato, di fronte al palazzo municipale. Come è noto, Pascoli fu un frequentatore della caffetteria, allora gestita dal figlio del fondatore, Italiano Capretz, che dedicò al poeta un liquore di erbe aromatiche locali, battezzato «Fiori di Giovanni Pascoli», poi mutato, per volere dello stesso Pascoli, in «Fiori di giovani pascoli». Per ringraziarlo dell'affettuoso omaggio, Pascoli dedicò all'amico, a cui era legato da sincero affetto, alcuni versi: «Quando bevo questo verde | fior di giovani pascoli, | si perde il mio cuore e va lontano, | dove un fievole campano | lo richiama, lo richiama, | da Sanchirico o da Lama: |

> Dalla terrazza del Caffè si dominava, con un giro degli occhi tutta l'immensa distesa dell'immenso bacino in cui corre limpido, vorticoso, sonoro il bel Serchio cantato da Shelley. La valle si svolgeva con gli aspetti più magnifici e solenni, verde nei monti ricoperti di castagni e di pini, verde nei campi e nei prati, che si allargavano al basso simili ad una gigantesca scacchiera. (Ivi: 19)

E così, poco più avanti, racconta il suo stupore di fronte alla medesima valle, stavolta vista dall'altana di casa Pascoli: «Che panorama ci si distese davanti agli occhi! Era di una grandiosità e di una bellezza da strappare un grido di ammirazione. Guardammo il fiume scorrere lungo le radici delle montagne, sotto l'ombra delle selve soprastanti» (Ivi: 20-21). Ancor più interessante è la rappresentazione dell'intimo legame tra la poesia pascoliana e il territorio garfagnino messa in bocca ad un amico, vero o presunto, del poeta, che avrebbe accompagnato il giornalista lungo la strada per casa Pascoli:

> Egli adora i nostri monti, le nostre foreste, il nostro fiume, i nostri villaggi, il nostro vernacolo. Il Serchio è diventato per lui l'immensa fonte della sua poesia; nel vivo linguaggio delle montagne barghigiane egli ha saputo trovare un tesoro inesplorato in cui cogliere a piene mani gemme rare e magnifiche da incastonar nei suoi versi. (…) se non ode la voce del Serchio, lo scroscio della Corsonna, il mormorìo del Rio dell'Orso, si sente vinto dalla nostalgia e l'estro gli manca. (Ivi: 21-22)

Il Serchio e i suoi affluenti sarebbero, dunque, diventati fonte di ispirazione inesauribile e imprescindibile per i versi pascoliani: elemento, questo, che è ben rappresentato dall'ode dedicata al fiume, a cui Pierotti non manca di far cenno nel suo articolo (Ivi: 21).

L'ode fu composta nel gennaio del 1902, mentre Pascoli si trovava a Messina, dietro sollecitazione dell'amico Alfredo Caselli, il quale riportava allarmato l'intenzione del Comune di Firenze di privatizzare alcune

---

il mio petto, ecco, s'allarga | e respira aria di Barga! | Ecco io son per la via nova: | un brusio, come se piova, | par che sempre m'accompagni | sotto l'ombra de' castagni. | Oh! Corsonna! Il cuor la sente, | la tua querula corrente: | vede un seguito di pioppi, | ode l'eco di due doppi, | di San Piero e di Caproni, [sic] | dolci suoni, cari suoni, | pieni di malinconia... | Ava, Ave, Ave Maria! | Ch'io ritorni al mio paese | che fiorisce d'ogni mese, | dove son tante vïole, | dove è tanto bello il sole; | ch'io ritorni al campanile | del mio bel San Niccolò, | dove l'anima gentile finalmente adagerò...» (Sereni 2012: 744). A riprova del legame tra i due cfr. anche Distante 1972.

polle del fiume per fini industriali[3], provocando così la riduzione dell'acqua disponibile per i campi, a discapito dei contadini della Valle del Serchio. Dunque egli chiedeva disperatamente al poeta di intervenire, convinto che la sua *voce* avrebbe avuto grande efficacia nella difesa del fiume:

> […] ora permettimi un po' di cronaca: Lucca e tutta Val di Serchio, è in tumulto! Mercoledì scesero più di 30.000 persone, donne, preti, bimbi, operai, agricoltori con le loro vaghe lucenti sulle spalle: chiusi tutti tutti i negozi: una grande corrente di simpatia ci affratellava tutti per questo gran pericolo. I Fiorentini che ci han sempre odiato, vogliono ora rubarci il Serchio; e il Governo tiene il sacco: Niccolini è fiorentino: già da 10 anni il Comune di Firenze aveva comperato i beni da dove scaturivano le polle, ma pensa un po' qual grave danno sarebbe se non si potesse vincere.
>
> Puoi fare nulla te, per il tuo Serchio, per noi? Eppure basterebbe di te, poche righe ma dette da tuo cuore, basterebbe anche sul 'Serchio' in questo momento (ti accludo un biglietto del Direttore, che conoscesti a Lucca col Baracchini?... […] O Giovannino mio, pensa adagino, quale sarebbe l'orgoglio di tutti noi, ed anche la tua onesta soddisfazione in difesa delle acque del Serchio! Io ci intendo poco nei contratti, nei diritti, e nelle cose giuridiche: potrà darsi fatalmente che la polla resti dichiarata proprietà privata, cioè del Comune di Firenze, e che la legge accordi che ce la portino via: ma pensa Giovannino, all'estate, quando il Serchio è in magra, a tutte le centinaia di famiglie che facevano il maggese: non avranno proprio più un filo d'acqua per annacquarlo, sicché addio gran turco. […] Grande dunque se in mezzo al tanto da fare che pure ci hai, puoi offrire a noi, al tuo Serchio un'ora del tuo tempo prezioso: tutti, con me, come me siamo convinti della efficacia grande che avrebbe la voce tua in questi momenti: e convinti pure che per te, in questo momento deve essere cosa incresciosa per la quiete che ti manca! (Florimbii 2010: 220)[4]

Alla preghiera dell'amico di buttar giù qualche riga, Pascoli rispose

[3] La vicenda storica è stata ricostruita da Manfredini 2012, a cui si rimanda. Ci limiteremo qui a notare che, a differenza di quanto afferma Caselli nella lettera citata, il tentativo di appropriazione di alcune polle del Serchio fu opera del comune di Pisa, che nel gennaio del 1900 aveva incaricato una Società di San Remo di fornire acqua potabile alla città. La ditta aveva dunque individuati a tale scopo le sorgenti delle Turrite. La vicenda si concluse a favore dei cittadini del lucchese, dal momento che, grazie all'intervento del *Comitato permanente per la difesa delle acque del Serchio (*vd. *infra)*, il Governo dichiarò le sorgenti del fiume inderivabili e indisponibili, per cui i comuni di Pisa e di Firenze avrebbero dovuto provvedere ad individuare altre fonti di approvvigionamento per i loro acquedotti.

[4] Lettera di Caselli a Pascoli, datata 10 gennaio 1902.

prontamente: «Domani metto allo studio un'*ode* (non un *inno*) al Serchio, e te lo mando subito: tu lo darai o al Serchio o alla Sementa. Quel giornale che non avrà quest'ode, ne avrà poi un'altra» (Ivi: 221)[5]; ma i lavori di stesura procedettero più lentamente del previsto a causa dei molti impegni del poeta, occupato nelle trattative per l'acquisto della casa e del podere di Castelvecchio («Non ho ancora fatta l'ode al Serchio. Che vuoi con questi disturbi!!! Oh! Dio! Quando saremo alla fine? quando?», Ivi: 225)[6], immerso nella composizione dei *Canti* e rallentato dalla lontananza ormai prolungata dalla Garfagnana («È inutile che io ti dica quanto meglio avrei fatta l'ode, se fossi stato costà a rinfrescarmi la memoria! Spero ad ogni modo che ti contenterai», Ivi: 232)[7]. Lo stesso Caselli lamenterà tale ritardo, dicendosi impaziente di ricevere un qualsiasi scritto, sia esso in prosa o in poesia, che, in virtù dell'illustre nome del suo autore, potesse salvare il fiume minacciato dai corrotti *fiorentinacci* (Ivi: 227)[8]:

> Il Prof. Cianelli ti spedirà oggi stesso un lavoro latino di Beverini sul Serchio: altri, più tardi io, che ardo dal desiderio di sentire la voce tua in difesa del tuo Serchio! Perché caro mio pare proprio che ce lo portino via, i Fiorentinacci, che anno comprato perfino un Deputato, il Poli, e l'altro Lucchese Fariseo il Brunicardi affarista! Sono centinaja di migliaia che à spesa questa ricchissima e fatale società di azionisti Tedeschi che a son di intrighi ci ruberanno tutto il nostro Serchio, per venderlo poi a bricino alla gente Fiorentina e Pisana.
>
> Dilla, dunque, la tua parola, in rima, in prosa, come ti pare, ma dilla presto per carità: stasera poi nel solito baccano indiavolato di bottega mia, fra una ventina di Professori e Avvocati, Sindaci e tre Deputati, hanno sgranato tanto d'occhi, pieni di fede e di gratitudine, nel leggere la tua lettera proprio nel punto dove parli del Serchio: e prometti tanto: quando sarà quella mattina che leggeremo?

Il 31 gennaio 1902 Pascoli invia a Caselli l'ode intitolata *Al Serchio nostro*, corredata da alcune indicazioni in merito alla pubblicazione del testo, destinato ad una delle due principali riviste lucchesi, «Il Serchio» o la «Sementa»:

> Caro Alfredo silenzioso, ti mando l'ode (bada, l'ode: l'*ode* sta all'*inno*, come l'*aria* alla *sinfonia*: l'inno o gli inni si faranno più qua, sul luogo) *al*

[5] Lettera di Pascoli a Caselli, datata 11 gennaio 1902.
[6] Lettera di Pascoli a Caselli, datata 20 gennaio 1902.
[7] Lettera di Pascoli a Caselli, datata 31 gennaio 1902.
[8] Lettera di Caselli a Pascoli, inviata da Lucca, datata 21 gennaio 1902.

> *Serchio nostro*. Per quanto concerne la pubblicazione, rivedi accuratamente le bozze: una virgola spostata può rendere oscuro il tutto. E dalla o al Serchio o alla Sementa. Siccome amo di grande amore e la Garfagnana e la Lucchesia, e il povero amico di lassù e i fervidi amici di costà, e sono perciò indeciso, fa tu: dalla a chi vuoi tu. Avanti il fisco, se mai, rispondo io. A Mariù piace: dice che ti dica che l'ho resa felice: felice, non ostante una grande influenza che in questi giorni l'ha prostrata. (Ivi: 232)[9]

A queste indicazioni si aggiungono quelle in merito alla lettura dei versi finali («Impara a leggerla bene, facendo bene scivolare la voce sui due versi finali», *Ibidem*), ribadite anche in un'altra lettera, che riporta la data del giorno successivo: «e pronunzia a *precipizio*, con un grande scivolone!» (Ivi: 233)[10]. Dalla corrispondenza con Caselli sembrerebbe che Pascoli avesse in mente due componimenti differenti[11], uno per ciascuna rivista, che evidentemente non ebbe il tempo di comporre, se l'ode sarà pubblicata su entrambe le testate nella medesima forma. Il 6 febbraio 1902 «Il Serchio», giornale diretto da Demetrio Vannugli, dà alle stampe l'ode[12]: curioso è il fatto che, solo qualche mese prima, Vannugli avesse fatto personalmente richiesta al poeta di un suo scritto da pubblicare, ricordando l'importanza per una rivista locale, com'era «Il Serchio», di ospitare la firma di un personaggio importante e stimato, così come si legge in una lettera inedita conservata presso l'Archivio Casa Pascoli[13]:

---

[9] Lettera di Pascoli a Caselli, inviata da Messina, datata 31 gennaio 1902.

[10] Lettera di Pascoli a Caselli, datata 1 febbraio 1902. Nella medesima lettera ci sono anche indicazioni in merito ad alcune correzioni da apporre al testo: «Mio caro Alfredo, il terzo verso della penultima strofa correggi così: *portandoti a sommo del flutto*; il terzo dell'ultima correggi così: *tu! fuor che di precipitare*. Leggendo quest'ultimo, accentua così: *tú! füor che di prëcipitäre, laggiü nell'abísso del máre*». Nella versione del testo pubblicata nella raccolta *Odi e inni* (cfr. Pascoli 1980: 757) il terzo verso della penultima strofa è modificato in «portandoti in cima del flutto», così come si legge anche nella bozza di stampa conservata nell'Archivio Casa Pascoli (da ora ACP) a Castelvecchio di Barga, alla segnatura online G.76.7.6.

[11] Anche nella lettera del 29 gennaio 1902, inviata da Messina, Pascoli fa intendere che avrebbe dato a titolo gratuito una poesia per ciascuna rivista (Florimbii 2010: 229): «La penultima poesia gratuita la mando a te per la Sementa (o il Serchio) e l'ultima pure a te per il Serchio (o la Sementa)».

[12] «Il Serchio e i suoi affluenti. Periodico settimanale delle province di Massa e Lucca», a. II, 28 (6 febbraio 1902).

[13] La lettera, su carta intestata «Periodico settimanale Il Serchio. Castelnuovo di Garfagnana», è conservata presso ACP, segnatura online G.47.27.

On. Sign. Prof.

Alcuni miei amici carissimi, e, credo, anche Suoi, mi avevano fatto sperare che Ella avrebbe scritto qualche cosa per il nostro giornale. Per ora però gli scritti Suoi, che sarebbero stati per noi e per i nostri lettori un regalo dei più preziosi, non ci sono ancora pervenuti; ma però non abbiamo ancora pervenuta la speranza. Oggi ho deciso di scriverle, per quanto non abbia mai avuta la fortuna di conoscerla personalmente, senza intermediari. Lei sa, meglio di me, quanto siano utili per un giornale gli scritti delle più spiccate celebrità e specialmente se queste godono, come Lei, l'universale stima e simpatia. Quindi, a nome anche degli amici di Redazione, fra cui ricordo gli egregi avvocati Paoli, Baracchini, Dott. Caproni e il carissimo Alfredo Caselli; Le chiedo qualche verso, qualche riga per il nostro "Serchio". Se ora, per mancanza di tempo, non poteste mandarci scritti inediti Le saremmo obbligatissimi se ci autorizzasse a fare la riproduzione di scritti già editi. Le saremmo grati se vorrà indicarci quali componimenti sarebbe più opportuno che riproducessimo e se ci manderà il giornale dove sono stati pubblicati oppure se ci indicherà presso chi sono vendibili. Il giorno 5 del prossimo Gennaio pubblicheremo un numero straordinario in 8 pagine, e sarebbe, per noi, somma fortuna se potessimo pubblicare in quel numero qualche cosa dell'Illustr.mo Prof. Pascoli, che specialmente fra noi è tanto onorato. Possiamo sperare? Lieto di poter avere una risposta affermativa, con ossequi e ammirazione.

Suo Demetrio Vannugli. Redattore del "Serchio".

A soli pochi giorni di distanza (8-9 febbraio 1902) l'ode fu pubblicata anche su «La Sementa»[14], periodico settimanale dei socialisti lucchesi, accompagnata da un articolo di fondo, intitolato la *Voce del poeta*, in cui è bollata la speculazione privata ai danni della popolazione delle due rive del fiume e si rivendicano i diritti dei contadini in protesta, accanto ai quali si era schierato anche l'illustre Giovanni Pascoli, il cui nome campeggia in apertura dell'articolo: «Giovanni Pascoli unisce la voce sua altissima a quella di tutto un popolo chiedente giustizia»[15]. L'ode fu molto apprezzata anche dalla popolazione locale, tanto che Pascoli venne raggiunto dai sentiti ringraziamenti del presidente del *Comitato permanente per la difesa*

[14] «La Sementa. Giornale socialista della provincia [Lucca]», a. III, 6 (8-9 febbraio 1902).
[15] Una riproduzione dell'articolo è presente in Cervetti 2012: 218.

delle acque del Serchio[16], Giulio Lippi, che così scriveva nella lettera inedita datata 11 febbraio 1902[17]:

> Ill.mo
> Sig. Prof. Giovanni Pascoli
> Messina
>
> Mi è grato parteciparle, Illustre Professore, che questo Comitato nell'adunanza tenuta iersera, su proposta dell'egregio Avv. Stefano Paoli-Puccetti, approvava all'unanimità il seguente ordine del giorno:
>
> «Il Comitato permanente per la difesa delle acque del Serchio
>
> Invia unanime, caldo, sentito un tributo di grazie a Giovanni Pascoli pel pensiero opportunamente gentile ed indubbiamente efficacissimo della sua Ode al nostro Serchio, superba della consueta callidità di forma e di rara peregrinità di concetto.
>
> L'Ode con l'ammirazione di tutta Italia richiama sul fiume nostro l'attenzione, la cura per la sua conservazione da quanti hanno il culto gentile delle cose belle, piene di un luminoso avvenire, onde certezza assoluta della perennità sua a maggior incremento dei vitali nostri interessi, cui l'animo del Poeta ha pensato con quell'affetto che ha sempre portato alla nostra Vallata entusiasta ed ammiratrice di Lui, considerato tra noi come uno dei più illustri dei nostri cittadini»
>
> Gradisca i miei ossequi.
> Il Presidente
> Giulio Lippi

Nello stesso 1902 l'ode fu stampata dalla Tipografia Pedreschi e venduta «a profitto del comitato *pro aqua* di Castelnuovo Garfagnana»[18]: in questa brossura di 16 pagine, abbastanza rara, i versi sono accompagnati da una lunga nota dell'autore, inviata «Dal Ponte di Campia, Aprile 1902», poi confluita nella prima edizione di *Odi e Inni* del 1906, a corredo dell'ode[19]. Leggendo la lunga nota, non si può non concordare con Patrizia Paradisi nel ritenerla «vera testimonianza di uno straordinario e misconosciuto Pascoli ambientalista *ante litteram*, informato, preciso, sicuro 'per interposta persona' (e in proprio)» (Paradisi 2022: 108):

---

[16] Il *Comitato permanente per la difese delle acque del Serchio* fu istituito nel 1902, in seguito ad alcune agitazioni popolari, ed era composto dai sindaci dei comuni di Lucca, Capannori, Borgo a Mozzano, Gallicano, dai deputati Matteucci, Martini, Serra e Paoli, e da alcuni avvocati e ingegneri: in merito cfr. Manfredini 2012.

[17] La lettera, su carta intestata «Comitato permanente per la difesa delle acque del Serchio», è conservata presso ACP, segnatura online G.13.2.48.

[18] Cfr Pascoli 2018: 36 e Gambetti-Vezzosi 2007: 643.

[19] Cfr. Pascoli 1980: 800-802; Pascoli 2002: 742-746; Pascoli 2008: 452-455.

> AL SERCHIO. Fu scritta nel 1902 per la minacciata diminuzione del Serchio, uno di quei fiumi che saranno la nostra collettiva ricchezza. Nell'edizione che ne fece il Pedreschi, a Castelnuovo di Garfagnana, era preceduta da queste parole:
>
> IL SERCHIO NOSTRO.
> Li ruscelletti che de' verdi colli
> del Casentin discendan giuso in Arno,
> facendo i lor canali e freddi e molli,
>
> dove sono? Quel valentuomo di Alfredo Bassermann che seguì con tanto amore le orme di Dante in Italia, codesti ruscelletti li cercò invano. Egli dice: «La frescura delle sorgenti che spira da questi versi, mi parve in aperto contrasto con lo stato attuale dei pietrosi letti dei ruscelli, resi da frane ingombri di rottami nudi, e riarsi, e fatti rigonfi soltanto per piogge dirotte da acque devastatrici, dopo le quali, resi più ingombri, nuovamente prosciugano. Presso Camaldoli osservai invece quanto possa operare natura, quando non la si maltratti, e quanto essa contraccambi l'amore dell'uomo. Protetto dagli antichi regolamenti del chiostro, si è qui conservato in vasto circuito un bosco magnifico, così superbo e pomposo, quale non potrebbe vedersi più bello sui monti tedeschi. E il suolo è cosparso di fertile terriccio e di felci e anemoni e viole alpestri; e da ogni lato le acque mormorano e stillano giù per le pietre muscose, sì che anche la sete più infernale potrebbe qui essere estinta. Tale doveva mostrarsi tutto il Casentino ai tempi di Maestro Adamo» (*Orme di Dante*, trad. Egidio Gorra, Bologna, Zanichelli 1902, pag. 105)[20].

La nota si apre con la citazione di tre versi danteschi (*Inf.* XXX, 63-65), che si riferiscono alle parole pronunciate da Maestro Adamo, falsario di monete, che Dante incontra nella X e ultima Bolgia dell'VIII Cerchio infernale. Si hanno poche e incerte notizie sull'identità di questo personaggio[21], condannato a patire una tremenda e implacabile sete: Maestro Adamo, infatti, inchiodato a terra e affetto da idropisia, vedendo sopraggiungere i due viaggiatori, spalanca le labbra riarse e ricorda i freschi e dissetanti ruscelli del Casentino, che certamente avrebbero potuto placarla. I versi danteschi sono seguiti dalla trascrizione di un lungo passo

[20] Tutte le citazioni della nota all'ode *Al Serchio* sono tratte da Pascoli 1980: 800-802.

[21] «È stato riconosciuto in un magister (maestro o dottore Adam de Anglia, di origine forestiera dunque, probabilmente inglese), nominato in documenti bolognesi nel 1273-1277, che per aver falsificato il fiorino d'oro fiorentino, su istigazione e al servizio dei conti Guidi di Romena, fu arso vivo a Firenze, nel 1281»: Alighieri 2009: 299 (nota al testo).

tratto dal saggio *Orme di Dante in Italia* di Alfred Bassermann[22], dantista tedesco abbastanza frequentato da Pascoli, che vi ricorre, inoltre, come pezza d'appoggio nel capitolo XVIII della *Mirabile visione*, intitolato *Il veltro*, a supporto della complessa argomentazione volta a dimostrare, anche in virtù dell'onomastica, che il veltro dantesco sia da identificare in Cangrande della Scala[23]. Il volume di Bassermann è presente nella Biblioteca di Castelvecchio sia nell'edizione originale tedesca (*Dantes Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen*, Munchen, Oldenbourg, 1899), sia nella traduzione italiana (*Orme di Dante in Italia*, opera tradotta sulla seconda edizione tedesca da Egidio Gorra, Bologna, Zanichelli,

[22] «Il Bassermann è caratteristico esponente dell'estetismo delle cerchie colte tedesche prima del 1914; elemento integrante di questo estetismo era il culto di Dante, di cui il Bassermann fu uno dei più cospicui e zelanti diffusori. La sua opera è disuguale, rivelando per vari aspetti l'autodidatta, ma non fu priva di valore ed esercitò un influsso notevole sia in Germania che altrove. Fin da giovane il Bassermann si propose di dare al popolo tedesco una versione della Commedia che riproducesse tanto le caratteristiche della lingua di Dante quanto la bellezza del testo originale» (Elwert 1970: 530-531). Si veda ora Cavalieri 2021.

[23] Basserman è citato da Pascoli (1952: 1020) in nota («Un moderno, Basserman, dichiarò il veltro essere l'imperator de' Tartari»), in riferimento alla ripresa, in tempi moderni, dell'interpretazione, già avanzata da Boccaccio, basata sull'occasionale analogia del nome di Cangrande della Scala e il titolo di Gran Can, che nella tradizione occidentale, a partire da Marco Polo, era dato all'imperatore della Cina, ma anche ai capi delle tribù turco-mongole. Secondo tale ipotesi, Dante alluderebbe alla costumanza dei Tartari di seppellire i propri condottieri avvolgendone la salma in un drappo di feltro; pratica di cui fornisce testimonianza anche Giovanni Villani, ricordato anche da Pascoli (Ivi: 1021): «E le cose che Cacciaguida disse e Dante non ridisse, incredibili cose, hanno da avere attinenza […] con quel suo nome forte, aggiungo io; con quel suo nome che non dinotava solo una bestia dall'agil corso, […]; ma si trovava a significare anche altro. Invero si legge in Giovanni Villani, dei Tartari: "fecero per divina visione loro imperatore e signore un povero fabbro di povero stato, che aveva nome Cangius, il quale in su uno povero feltro fu levato Imperatore; e come egli fu fatto signore, fu soprannominato Cane, cioè in loro linguaggio Imperatore, questi fu molto valoroso e savio…". Difficilmente si potrà negare che tra questa leggenda, assai diffusa, e la concezione del cane dantesco, che è un imperatore, nato tra feltro e feltro, ci sia qualche relazione. Ma se ne avesse ancor più di quel che paia? […] Il nome l'aveva già: Cane. E sarebbe stato un imperatore nato, cioè eletto, come Cangius, fuor dell'aspettazione del trono; […] come il Cane tartaro, che, secondo il racconto del Villani, fu levato in su uno povero feltro, ed ebbe, per dirlo in altro modo, un feltro per porpora!». Bassermann è citato anche in alcuni appunti di Pascoli pubblicati da Durante 2014: 223-225.

1902), che risulta sfascicolata, probabilmente per il continuo uso, e mancante delle ultime trenta pagine. Qui Bassermann, ripercorrendo i luoghi del poema dantesco, afferma di aver cercato quei limpidi e freschi ruscelli evocati nei versi infernali, ma di non averne trovato traccia: i corsi d'acqua, infatti, a cause delle continue frane dovute all'intervento umano, risultavano visibilmente ridotti, se non prosciugati, e i letti ingombri di detriti, come si evince anche dal proseguo della nota pascoliana (Pascoli 1980: 800):

> Ai tempi di Maestro Adamo, che non erano poi i tempi di Adamo nostro primogenito, il Casentino avrebbe certo potuto estinguere la sete di Firenze e di altre città, se l'acqua de' suoi ruscelletti fosse stata condotta al piano. Ora esso non può, a quel che pare, perchè le frane hanno ostruito gli alvei: le frane causate dalla selvaggia distruzione delle selve.

Ma a differenza della regione del Casentino, ormai prosciugata, «freddi e molli sono tuttora i canali dei ruscelletti che discendono in Serchio!», dal momento che, afferma Pascoli (1980: 801), «verdi sono tuttora i colli dai quali discendono: verdi di castagni, di querce, di faggi, d'abeti»: la vegetazione, infatti, permette che l'acqua piovana s'infiltri nel terreno, raccogliendosi in polle e scorrendo in ruscelli. Pascoli descrive, dunque, la simbiosi che esiste tra gli elementi naturali del paesaggio, ognuno dei quali è funzionale alla vita e alla sopravvivenza dell'altro:

> […] gli alberi proteggono le acque, le acque alimentano gli alberi. E quando la bella selva nei meriggi estivi sta immobile sul dorso del monte, pare che porga ascolto alla voce sommessa e dolce, come un vagito nuovo, d'un rio a cui ella diede la vita; e quando i ruscelli son divenuti il fiume, questo, con la sua gran voce inestinguibile, sembra che canti le lodi dei faggi e degli abeti, amici della solitudine e della meditazione, i quali tuttavia di lassù vollero ispirare e animare tanto fremebondo lavoro al piano.

Si tratta del medesimo rapporto fraterno, fatto di necessità reciproca, che è tratteggiato anche nella *Prefazione* ai *Primi poemetti*, in cui, evidenzia Carla Chiummo, «ogni elemento della natura 'serve' da modello ad un altro» (Chiummo 2020: 125):

> A proposito: si chiede a che servono le mosche. Chiaro, che a nutrir le rondini. E le rondini? Chiaro, che a insegnare agli uomini (perciò si mettono sopra le loro finestre) tante cose: l'amore della famiglia e del nidietto. La prima capanna che uomo costruì, de terra seccata al sole, alla sua donna, gli insegnò una coppia di rondini a costruirla. Ciò fu al tempo dei nomadi.

> Le rondini viaggiatrici insegnano all'uomo di fermarsi. E gli dettero il modellino della casa. Solo, l'uomo lo capovolse. (Pascoli 2011: 58)

La natura, dunque, si offre all'umanità come galleria di esempi virtuosi, allo scopo di realizzare quel perfetto connubio uomo-ambiente che Pascoli scopre in Garfagnana: lodevole, prosegue la nota all'ode, è infatti la condotta dei contadini della Val di Serchio, che da sempre avevano avuto cura del fiume e della vegetazione circostante, per cui, intuendo i pericoli di un disboscamento sconsiderato, al posto dei faggi avevano piantato i Castagni:

> Così il Serchio, cioè «il fiume,» come è chiamato dai rivieraschi, canta il suo grande inno di grazie ai colletti frondosi, tra i quali scorre perennemente. Ai colletti, o, meglio, a voi che avete l'antico religioso rispetto per gli alberi e per le acque, per le Driadi e le Naiadi, del vostro paese: a voi che avete piantati i castagni dove erano i faggi, ma non avete lasciate, no, brulle e calve le cime che prima verdeggiavano. Vedo appunto dalla finestra del *Ritrovo del Platano* il colle di Fiattone. Come sarà bello tra poco con la sua riccioluta vegetazione di castagni e con le grandi pampane delle viti! Ebbene era un tempo luogo di faggi. Lo dice il nome stesso, come si dimostra in quel magnifico libro sulla «Toponomastica» di Val di Serchio, opera del mio valentissimo Silvio Pieri. Fiattone era piantato di faggi: tolti i faggi, furono sostituiti i castagni, i quali, oltre calore e materiale, procacciano ai coltivatori anche il dolce «pan di legno». Cedono i castagni? E sottentra la vite che provvede il vinetto arzillino, il vino quanto si voglia leggero, ma che non è «di nuvoli». Man mano le garrule ninfe delle piante si cedono amicamente il posto le une alle altre; ma non dileguano con tristi ululati, tutte insieme, lasciando deserto e aridità e rovina nei monti, sui quali esse conversavano in perenne letizia colle loro sorelle ninfe delle acque.

E proprio i castagni saranno protagonisti di un discorso, di qualche anno successivo all'ode, intitolato *I Castagni di Val di Serchio*, in cui non solo è ribadito il valore simbolico dell'albero legato alla provvidenzialità, ma soprattutto viene posto l'accento sul problema dell'emigrazione, che rischia di compromettere il paesaggio e l'economia della Valle: nel discorso sono gli alberi stessi a prendere la parola e a dialogare con gli uomini, rammentando tutto ciò che i castagni offrono quotidianamente loro, e rivendicando il proprio diritto ad esistere[24]. È, a ben guardare, la mede-

[24] «Ma è vero, che ora mancano le braccia. I giovani son tutti per le Meriche. Chi viene quassù, non dico a mondarci e a governarci ma a cogliere? E poi la polenta

sima condizione dei migranti di *Italy*, il cui allontanamento dalla terra produce la regressione e l'impoverimento economico, culturale e linguistico dei personaggi come del territorio. La nota all'ode *Al Serchio* prosegue, infatti, prospettando l'ingiustizia di vedere sottratto un bene comune come l'acqua, che è necessario «per la sete degli uomini e dei campi, … per le industrie che redimeranno la nazione» (Pascoli 1980: 802): una sete che, per usare una categoria assai frequente nella critica dantesca pascoliana, si potrebbe dire essere anche sete di giustizia.

Quello di Pascoli è, dunque, un pensiero 'ecologico', che coglie l'imprescindibilità delle interazioni tra i viventi e l'ambiente, ma che non può essere ridotto a mero bozzetto bucolico. Al contrario, va letto e integrato nella più ampia prospettiva del pacifismo e della fratellanza socialiste, tipiche del pensiero pascoliano dell'età matura. La nota, infatti, si inserisce nella critica del poeta a quel processo di modernizzazione che, fra la fine dell'Ottocento e il primo quindicennio del Novecento, porterà ad un profondo mutamento del sistema economico e culturale italiano, di cui Pascoli intuisce le insidie: nella conferenza, che prese poi il titolo di *Una*

---

di neccio non dice più a nimo. Soltanto certi vecchietti la mangiano col mallegato. I ragazzacci mostrano il niffo anco alle mondine e alle ballotte. I necci, quelle cialde odorose, croccanti, saporite, sapete? i necci sì, li fanno sempre, per puccèna. Insomma per noi è ita! Chi può resistere or mai alle tentazioni del serpente? […] Le vecchie quercie sono andate. Ora se ne vanno anche i vecchi castagni. Addio, bel paese! E pazienza, le quercie! Hanno servito per le ferrovie. Ci corre sopra il treno. Ma noi! Noi serviamo a far la tinta nera per le vesti de'... Zitti! Ma via! Almeno si guardassero attorno, quelli che ci vendono! Guardate: le travi e i travicelli su cui passeggiate in casa vostra, ve li abbiamo forniti noi. Da più cento anni durano. Quelle belle finestre, quelle forti serrature, sono roba nostra. Come chiudono bene! Le porte e gli usci e persino i pavimenti? Di castagno. Le madie, le casse, i banchi, le tavole? Di castagno. I barili, i bigonci, le botti? Di castagno. E al fuoco che legna è quella che brucia e scoppietta? E sotto il lavezzo, che carbone è quello che lo fa bollire bel bello? Di castagno, care le mie genti! Andate in capanna. Con che fate il letto alle bestie? Con le nostre fronde. Con che date cena alle bestie, quando il fieno è finito e la paglia è scarsa? Con i nostri vincigli. Andate fuori. Che bella vignetta ci avete! Ma i pali per mettere il filo, ma le calocchie per regger le viti, ma i forconi per far quelle belle baracche, di che sono se non di castagno? E che bel campetto! Ma codesto sugo che avete ammucchiato qua e là per ispargerlo poi, come l'avreste fatto senza il lettume che v'abbiamo dato noi? Ingrati! Di che avrebbero vissuto i vostri nonni, se non eravamo noi? E anco voi come sareste cresciuti così forti e belli, se non vi avessimo alimentato noi? Dopo il latte di vostra madre, ringraziate la nostra polenta, dolce come quello!» (Pascoli 2004: 338-339). Su questa prosa si veda Sereni 1995[2].

Sagra[25], tenuta il 6 giungo 1900 in occasione della celebrazione dei 350 anni dell'università di Messina, applicando alla società le dure leggi del darwinismo sociale, basato sull'assunto della sopravvivenza del più forte, Pascoli prevede l'avvento di un tempo in cui «si potrà dinotare per nome l'unico possessore di tutto il mondo: un tiranno al cui servizio sia un genere umano di schiavi», un mondo «dominato dalla monarchia unica e dal possessore unico», di cui l'espropriazione della terra costituisce la fatale premessa, come si evince da un altro significativo passo dell'intervento messinese: «Il campicello è assorbito dal campo, il campo dalla tenuta, la tenuta dal latifondo, e via via. Intere nazioni, sto per dire, sono espropriate della loro proprietà fondiaria. Ahimè chi possiede i campi della terra Saturnia madre di biade e madre d'eroi? Li possiede il credito ipotecario. E questo chi è? È generalmente anonimo, ed è un creditore collettivo. Ma poco a poco, questa collettività si riduce e semplifica; i più forti ingoiano i più deboli […]» (Pascoli 1956: 168-169). La coscienza ecologica pascoliana si lega, dunque, alla critica dei rischi sottesi al sistema di produzione capitalistico, il quale, oltre che sulle economie dei territori, impatta negativamente anche sull'ambiente e sul paesaggio, come nel caso della contrazione delle acque del fiume Serchio e del disboscamento dei colli circostanti. Ciò che stava accadendo in Val di Serchio è, per Pascoli, specchio di ciò che stava accadendo nell'Italia intera: una dinamica, per dirla con Umberto Sereni, che «era come imposta dall'età dell'imperialismo, che obbligava l'Italia a misurarsi con nazioni più ricche e potenti». La medesima preoccupazione, legata alla difesa della piccola proprietà terriera, messa in crisi dai modelli delle grandi industrie, è espressa anche nella conclusione della lunga nota all'ode, in cui Pascoli, appellandosi alla classe politica italiana, chiede di non acconsentire che i contadini di tutto il paese siano vittime dell'ingiustizia di vedersi sottrarre i frutti del proprio lavoro (Pascoli 1980: 802):

> E ora ve lo vogliono prendere, il vostro tesoro?
>
> No: non ve lo prenderanno. Tanti oratori e scrittori in questi giorni hanno esposte le ragioni di diritto che sono per voi. Io aggiungo questa ragione morale. L'Italia, io dico, commetterebbe (perciò non la commetterà!) una *cattiva azione* se rendesse mal per bene, se facesse ripentire i suoi figli di ciò che hanno operato con prudenza e sapienza, se frodasse le economie,

[25] Nell'intervento messinese, che aveva un taglio politico, Pascoli rifletteva sulla figura dell'intellettuale nel mondo contemporaneo, dominato dalla violenza e dalla guerra, nonché sul ruolo del sistema universitario, in un periodo in cui le polemiche sul tema si erano fatte più vive: a tal proposito cfr. Valerio 2021.

se annullasse, per dir così, il testamento d'un buon povero popolo che ha pensato all'avvenire.

Per il figliuol prodigo fu ucciso il vitello grasso: sta bene: ma Gesù non dice che il padre diseredasse a dirittura il figlio savio, per arricchire quell'altro. L'Italia da questa piccola contrarietà (piccola, perchè i rimedi son tanti!) deve imparare qualcosa: deve rivestire i suoi monti, già spogliati dalla spensierata ingordigia dei possessori, se vuol da per tutto ciò che, per provvidenza, per disinteresse, per virtù dei maggiori, è qui in Val di Serchio: le acque per la sete degli uomini e dei campi, le acque per le industrie che redimeranno la nazione. Ma l'Italia non deve pensare, e già forse non pensa più (giova sperare), ad acconsentire che chi ha arato, seminato, roncato, con tante spese e fatiche e traversie e strettezze, si veda, quando è finalmente per segare il grano, toglier di mano il falcetto, e si senta dire: *Mieto io!*

Bibliografia

Alighieri Dante. 2009 *Divina Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Garzanti, Milano.

Cavalieri Raffaella. 2021 *Una vita per Dante. Con Alfred Bassermann tra Germania e Italia*, sulle orme del Poeta, Ravenna, Longo.

Cervetti Vittorio. 2012 *Giovanni Pascoli 1855-1912 vita, immagini, ritratti*, Parma, Step.

Chiummo Carla. 2020 *«E vorrei invitarvi alla campagna». Il pensiero ecologista di Giovanni Pascoli*, in R. Rea (a cura di), *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Distante Carmelo. 1972 *Lettere inedite di Giovanni Pascoli a Italo Stefani e Italiano Capretz*, in «Forum Italicum», IV, 4, 1972: 558-569.

Durante Matteo. 2014 *Pascoli insofferente interprete di Dante*, Messina, CISU.

Elwert W. Theodor. 1970 *«Bassermann, Alfred»,* in *Enciclopedia dantesca* I, Treccani, Roma.

Florimbii Francesca (a cura di). 2010 *Carteggio Pascoli-Caselli (1898-1902)*, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli, Bologna, Pàtron.

Gambetti Lucio –Vezzosi Franco. 2007 *Rarità bibliografiche del Novecento italiano. Repertorio delle edizioni originali*, Milano, Sylvestre Bonnard Ed.

Manfredini Iacopella. 2012 *Serchio, fiume del popolo: perché Pascoli scrisse l'ode al Serchio*, in *Giovanni Pascoli, Ode al Serchio, Ristampa anastatica in occasione del concorso fotografico 2012 "Il nostro fiume: il Serchio"*, Lucca, Amici dell'Archivio Fotografico Lucchese 'Arnaldo Fazzi'.

Paradisi Patrizia. 2022 *L'«Omero del cristianesimo». Divagazioni su Pascoli, Dante e altri dantisti*, in L. Beggi Miani e G. Montecchi (a cura di), Dante 2021. *Lectura Dantis a Modena*, Modena, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti: 79-127.

Pascoli Giovanni. 1956 *Una sagra*, in Id., *Prose*, I: *Pensieri di varia umanità*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori.

Pascoli Giovanni. 1980 *Opere*, I, a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi.

Pascoli Giovanni. 2002 *Poesie*, a cura di Pazzaglia Mario, Roma, Salerno.

Pascoli Giovanni. 2004 *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecchi, Lanciano, Carabba.
Pascoli Giovanni. 2008 *Poesie*, III: *Odi e Inni*, a cura di Francesca Latini, Torino, Utet.
Pascoli Giovanni. 2011 *Primi poemetti*, a cura di Francesca Nassi, Bologna, Pàtron.
Pascoli Giovanni. 2018, Libreria antiquaria Pontremoli, Milano: 36, n. 33.
Sereni Umberto. 1995[1] *Il poeta legislatore: Pascoli a Barga*, Barga, Tipografia Gasperetti.
Sereni Umberto. 1995[2] *Alla ricerca dell'Eden. Pascoli in Val di Serchio*, in «Rivista Pascoliana», 7:193-211.
Sereni Umberto. 2012 *Barga pascoliana*, in «Il giornale di Barga», LXIII, 2012: 744 (tratto dal volume a cura di Vittorio Cervetti, Giovanni Pascoli vita, immagini, ritratti, Parma, Step, 2012).
Valerio Sebastiano. 2021 *«Il presente mi spaura». Pascoli, i concorsi e l'Università nella prosa 'Una sagra'*, «Rivista pascoliana», 33: 29-39.

Arianna Romano

L'esperienza dello spazio come pratica di antiantropocentrismo nelle opere di Antonella Anedda

Gli studi su Antonella Anedda hanno già ampiamente esaminato come la sua poesia si collochi in una dialettica tra le due categorie dello spazio e del tempo e come questo contrasto sia essenziale per definire la postura etica delineata nei suoi testi (Donati 2020: 38-46)[1]. Le categorie critiche adoperate a tale scopo sono state molteplici: gli studi di Marchisotti costituiscono un primo esempio di come gli strumenti della filosofia e della geografia umana siano stati estremamente fecondi (Marchisotti 2021). Ma è già consolidato sui testi di Anedda anche l'uso di approcci ecologici o ecocritici (Orzeł, Serkowska 2022; Borio 2021; Verbaro 2023)[2]. Ciò che qui ci si propone è valutare se si possa isolare il tema del viaggio come esperienza fondamentale per la configurazione di una relazione anti-antropocentrica con il mondo, attraverso la chiave di lettura delle relazioni con la cultura orientale, in particolare il buddismo zen e le pratiche di meditazione, per cui la figura del poeta Bashō in *Geografie* potrebbe essere un importante indizio e una prima porta d'accesso.

In merito alla dimensione spaziale e al tema della percezione, si può individuare un percorso che nelle opere di Anedda affonda le sue radici già in *Residenze invernali* e *Notti di pace occidentale,* per ripresentarsi poi anche in *Dal balcone del corpo* e *Salva con nome*, e giungere a un esito compiuto in *Geografie.* Ma un contributo essenziale proviene anche da testi come *La vita dei dettagli* e *Isolatria. Viaggio nell'Arcipelago della Maddalena*. Per ricostruire tale percorso bisognerà innanzitutto ricordare i fondamenti non solo esistenziali, ma anche filosofici della postura che Anedda adotta nei confronti delle categorie a priori dello spazio e del tempo. Si dimostra utile a questo scopo la geocritica di Westphal, di cui sarà opportuno chiamare in causa i presupposti teorici, spingendosi fino alla concezione spaziale tipica della post modernità e allo *spatial turn*, una

[1] Si veda a questo proposito sia il fondamentale intervento critico di Donati, sia la prefazione di Rocco Ronchi al volume *Tutte le poesie*.

[2] Le posizioni ecologiche di Anedda sono state esplicitamente espresse in varie dichiarazioni pubbliche. Si veda ad esempio l'intervista a cura di Marco Marino https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Intervista_a_Antonella_Anedda.html.

rivoluzione collocata tra gli anni ’60 e ’70 del Novecento che segna la fine di un paradigma temporale e l’inizio di un paradigma spaziale (Westphal 2009).

«Lo spazio non esiste, dicono i filosofi, il tempo neppure, dicono i fisici» (Anedda 2020: 32): questa citazione da *Geografie* è un’ennesima rappresentazione che vede lo spazio e il tempo uniti quasi in un binomio inseparabile, dove l’uno non può essere menzionato senza l’altro, secondo uno stilema che risale già a *Residenze invernali* (Anedda 2023: 99). A questo proposito sembra che le ultime due opere poetiche di Anedda (*Historiae* e *Geografie*) siano un dittico che vuole suggellare la collocazione in uno specifico paradigma, delineando a posteriori, con maggiore nitidezza, categorie da sempre appartenute alla sua poetica. La riproposizione dei concetti di spazio e tempo associati, ora equiparati, ora l’uno subalterno all’altro, risente senz’altro di una concezione della realtà ontologicamente debole, quale è quella tipica dell’epoca postmoderna, in cui lo spazio e il tempo sono compresenti su un unico piano, un piano caratterizzato da un’indecisione sistemica. Nella concezione post-moderna dello spazio, a una logica lineare si sostituisce infatti una logica del frammento, in cui la postura del singolo e la rappresentazione che viene fatta di un luogo diventa fondamentale per la sua definizione (Westphal 2009: 21). In questo nuovo paradigma, Anedda ricerca uno sguardo che attraversa mondi, riconosce la fine di un’epoca e di un’immagine del mondo: insufficiente è ormai la fisica newtoniana e svanita è la certezza di poter contare su spazio e tempo come categorie a priori: «Nulla è allineato come i pianeti che crediamo di capire» (Anedda 2023: 552).

Nell’opera poetica più recente, *Geografie*, si può osservare come l’esplorazione dello spazio ridefinisca il proprio ruolo in funzione spesso salvifica o curativa, svolgendo insomma una funzione etica, come antidoto alla postura egocentrata del soggetto occidentale. A questo proposito la geocritica di Bertrand Westphal emerge come uno strumento appropriato per una lettura dell’opera di Anedda. Il requisito fondamentale richiesto per l’analisi geocritica di un luogo è infatti la presenza di uno slittamento da una prospettiva egocentrica a una prospettiva geocentrica, una dinamica che l’eclissi dell’io di Anedda ricalca perfettamente (Westphal 2000)[3]. Per rendere un testo, o un insieme di testi, adatti per un’analisi geocritica è necessario che al centro non ci sia più la biografia dell’individuo, ma il luogo e la stratificazione di rappresentazioni che su di esso si

[3] Si veda anche Orzeł, Serkowska 2022: 51: «L’uomo, non più al centro come osservatore privilegiato e neanche distinto dall’oggetto dello sguardo, si rivela connesso, implicato e instabile come tutto ciò che lo circonda».

sommano. La questione dell'io di Anedda è un tema che viene gradualmente elaborato in tutta la sua parabola poetica e che in *Geografie* si completa associandosi a una prospettiva prima di tutto anti-antropocentrica e di conseguenza ecologica[4]:

> I pioppi dipinti come le ninfee dipinte non contemplano esseri umani, il paesaggio non è più paesaggio, Monet non è più spettatore, anche cieco riesce a sprofondare nell'aria e nella luce, non ci sono più divisioni fra io e tu, ma soprattutto fra io qui e tu laggiù. Il laggiù è diventato vapore.

In *Geografie* in particolare viene istituito uno specifico rapporto tra la soggettività e i luoghi attraversati in occasione di diversi viaggi. La struttura stessa dell'opera, non lineare, ma circolare, segnata da riprese e corti circuiti, spinge il lettore a non cercare una progressione temporale, ma a tracciare linee, costruire una mappa. Geografie è un libro che, secondo la felice definizione di Marchisotti, «non è un libro sul Covid ma nasce dal covid» (Marchisotti 2021: 196); è un libro che viene alla luce in un contesto che attribuisce al viaggio una funzione essenziale sul piano poetico: il racconto di luoghi "altri" è infatti il necessario contrappunto dell'isolamento spaziale a cui l'individuo è costretto durante le quarantene.

L'esperienza dei luoghi non è uniformemente connotata come positiva, piuttosto forse come necessaria. Marchisotti mutua dal geografo Tally il concetto di topofrenia, ovvero «ansia spaziale», per definire in Anedda una percezione dei luoghi «mai conciliante o pacificata», soprattutto perché questi ultimi sono impregnati delle tracce del passato (Ivi: 192-193). Tuttavia, l'esplorazione dello spazio è un'esperienza radicale, che apre potenzialità conoscitive: «Sgretolarsi significa putrefazione ma anche cambiamento» scrive Anedda, ma anche «Il ritorno serve alla conoscenza di sé stessi» (Anedda 2020: 17).

Fin dagli esordi la poesia di Anedda è caratterizzata da una modalità che già altrove è stata definita antiantropocentrica, dove l'uomo non è più soggetto privilegiato, e anzi è costretto a cedere parte della propria agentività – concetto chiave quest'ultimo, delle Environmental Humanities

[4] Tematiche ecologiche si possono rinvenire già in Historiae, dove nella sezione Animalia si assiste a un accenno di sguardo anti-specista e in un testo ci si domanda se sia giusto uccidere un pesce per mangiarlo: «m'interrogavo sulla natura della compassione /dubitando che bollire in un brodo la mia preda / fino a vedere il bianco velare quello sguardo / facesse parte davvero della mia evoluzione» (Anedda 2023: 525; Orzeł, Serkowska 2022: 55 e ss.). Per il tema dell'io in Anedda si veda innanzitutto Donati 2020: 96 e ss.

(Latour 2014: 2020)[5]. La ricerca dell'eclissi dell'io come obiettivo poetico si somma all'emergere in tempi più recenti di espliciti richiami sul piano tematico ed espressione di posizioni ecologiche; si parla di riferimenti all'inquinamento, all'overtourism, persino a passi sull'inevitabile estinzione dell'uomo. Non dovrà passare inosservata a questo proposito l'influenza di Darwin e Leopardi, due personaggi che sono stati oggetto della sua tesi di dottorato e che hanno entrambi con i propri contributi scientifici e letterari inflitto un colpo letale all'immagine di sé che l'uomo aveva come padrone del cosmo (Anedda 2022)[6].

Ma un elemento che può tracciare un legame tra la dimensione dello spazio, lo sguardo antiantropocentrico e il viaggio come esperienza di spazi "altri", è l'influenza della cultura orientale, in particolare quella giapponese, e dello zen. Nella struttura non lineare di *Geografie*, Anedda dedica alcuni brani al proprio viaggio in Giappone[7]. Un episodio in particolare si distingue tra essi, ovvero la visita alla casa del poeta Bashō. Ci sono elementi a favore dell'ipotesi che si possa riconoscere in questi passi non solo un omaggio, ma l'evocazione di una vera e propria controfigura. Il viaggio è fondamentale per la parabola biografica di Bashō, che è noto come autore autore di haiku, ma anche di resoconti di viaggio.

«Bashō e Montaigne, a distanza, uno prima l'altro dopo, hanno scritto sulla necessità da vecchi di viaggiare come nuvole vaganti, viaggiare, come successe a lui, Bashō, fino a trovare la morte fra sconosciuti» (Anedda 2020: 48). Da questo passo si nota innanzitutto il sincretismo con cui Anedda accosta il poeta giapponese al pensatore europeo, e che sembra indicare l'approdo a prospettive simili da mondi differenti; in secondo luogo, che Anedda riconosce l'essenzialità dell'esperienza di viaggio nella parabola biografica di Bashō. Scrive quest'ultimo: «La nostra vita è un viaggio, che alcuni trascorrono in barca; altri per strada, finché non invecchiano i cavalli del loro carro. Non è la strada la nostra vera dimora? Lo mostrano i poeti d'un tempo che hanno incontrato la morte camminando»

[5] Nell'introduzione di Ronchi al volume *Tutte le poesie* si parla per Anedda di anti-umanismo (Ronchi 2023: 10).

[6] Si ricordi anche *Poesia come ossigeno*, un'opera che raccoglie dialoghi e riflessioni sulla pratica della scrittura da cui emergono esplicite posizioni antiantropocentriche: «Capisco che dire "in nessun tempo", "in nessun luogo c'è bisogno di noi" suoni sconsolato, ma è vero, noi non siamo necessari, presumiamo di esserlo, crediamo di avere un ruolo centrale sulla terra e di poter fare quello che vogliamo» (Anedda 2021: 50). L'autrice cita qui un celeberrimo testo di *Residenze invernali* (Anedda 2023: 87).

[7] Sulla struttura di *Geografie* e la sua «conformazione spaziale» che scardina i generi letterari tradizionali, si veda Marchisotti: 188.

(Bashō 2022).

La citazione sembra suggerire che il viaggio sia una dimensione di esistenza, e che la mobilità è una «dimora». Termine che si potrebbe, almeno in parte, sovrapporre a un altro termine chiave del lessico di Anedda, ovvero la «tregua»: un'idea di pace, di libertà dal dolore, che nelle diverse fasi della sua poesia assume sfumature ora emotive, ora politiche, ora esistenziali, e anch'esso, come il tema dello spazio, percorre la sua scrittura fin dagli esordi: «Non volevo dire della guerra / ma della tregua / meditare sullo spazio e dunque sui dettagli» (Anedda 2023: 36)[8].

Sempre in *Geografie*, dalla lettera del testo appare che questa sofferenza è un parto del pensiero, mentre percepire lo spazio attorno a sé attraverso i sensi permette di ancorarsi al presente, consentendo alla mente di liberarsi dal dolore causato da minacce o preoccupazioni non imminenti, o dall'influenza delle esperienze passate. Il rifugio, o piuttosto, «la tregua», si trova su un diverso asse cartesiano – lo spazio, anziché il tempo: il vivere momentaneo e situato, invece del vivere storicizzato con il peso del finalismo della storia, dei suoi orrori, dell'inevitabilità della morte –.

È una dialettica che ricorda molto i principi dello zen, una scuola del buddismo diffusa prevalentemente in Giappone. Lo zen ha profondamente influenzato la cultura, ma anche la poesia giapponese[9], imprimendo in essa i suoi ideali estetici. Sembrerebbe che lo stesso Bashō nel corso della sua vita abbia praticato la meditazione zen, anche se non con grandi benefici. In ogni caso, il principio buddista di mettere da parte l'ego a beneficio del sé, di una condizione di esistenza più elevata e consapevole, mostra una coincidenza d'intenti con l'abitudine di Anedda di assimilarsi poeticamente ad animali o oggetti, eclissando l'io (Donati 2020: 50 e ss.).

Ma osservando questa citazione tratta da Geografie «Il tempo si consuma, lo spazio meno. Lo spazio si rinnova e non è vero che è vuoto. Questa camera, infatti, è migliore dei pensieri che tormentano o attraversano la mente» (Anedda 2020: 5) si nota come lo spazio non è dunque solo contrapposto al tempo, suo gemello oscuro, ma ai «pensieri che attraversano la mente». Questo nuovo binomio legittima ulteriormente l'evocazione dell'esperienza della meditazione. Sembrerebbe che l'esistere nello spazio, già denso di significati, si accresca un ulteriore spessore grazie all'incontro con l'oriente. Se il rapporto con il mondo esterno e con gli

[8] Sulla «tregua», Donati 2020: 73 ss.

[9] Sui legami tra il buddhismo e l'ecologia, si veda L'idea di natura tra Oriente e Occidente (Ghilardi, Pasqualotto, Vidali 2022), soprattutto i capitoli *L'idea di natura nel pensiero sino-giapponese* (91-138) e *Buddhismo ed ecosofia* (139-178).

oggetti può sicuramente avere come riferimento teorico primario la tradizione filosofica occidentale, in particolare la fenomenologia di Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty (Donati 2000: 51), è tuttavia probabile che le due tradizioni siano confluite da percorsi distinti in uno stesso alveo[10].

Alcuni passi di *Geografie* sembrano suggerire che sia l'esperienza stessa dello spazio a costituire una pratica meditativa. L'utilizzo dell'I Ching nel libro, di cui vengono citati alcuni passaggi, non solo apre una finestra sul tema del caso, ma funge da chiave di lettura sia tematica che strutturale. Scrive Anedda:

«Il segno Huan, dissoluzione, non ha nulla di macabro, anzi si concentra sulla dissoluzione delle nebbie interiori attraverso il paesaggio» (Anedda 2020: 6).

Se «attraverso il paesaggio» fosse letto come complemento di mezzo o strumento, il paesaggio, o piuttosto l'esperienza del paesaggio, sarebbe dunque lo strumento per dissolvere le nebbie interiori.

«Secondo i Giapponesi, gli Occidentali non sono in grado di godere del canto delle cicale, percepirebbero solo rumori» (Ivi: 8). Qui compare un ennesimo raffronto di Oriente e Occidente, e inoltre il rinvenimento di una sfera semantica fondamentale, quella della percezione. In una prosa dedicata a Samo, luogo d'origine sia di Pitagora sia di Epicuro, Anedda apre una parentesi lessicale sulla traduzione di Θεωρέω «esamino, considero», da cui la parola teorema, che la Treccani traduce come «meditazione» (Ivi: 20). Oriente e Occidente si trovano dunque accostati, confrontati, ma anche alleati nel creare cultura. Colpiscono a questo proposito alcuni versi di *Historiae*, dove il gesto di pulire un pesce diventa occasione per meditare – i gesti della vita quotidiana sono già strumenti d'accesso all'esperienza meditativa[11] –. L'immagine è accompagnata dall'evocazione della cultura pagana da un lato, di quella cristiana dall'altro, come se l'esperienza fosse volutamente collocata a un crocevia

[10] La meditazione è uno spunto che attraversa come un fiume carsico anche le opere precedenti. Si legga ad esempio da *Historiae*: «Resto a lungo cosí pensando che l'osservare privo di giudizio basti anche per vivere e sia una forma – data a noi umani – per amare». Anedda 2023: 513.

[11] I maestri zen, come ad esempio Dōgen, insegnano che pratiche quotidiane (preparare cibo, cura degli oggetti, attività monastiche ordinarie) hanno valore etico/religioso, in quanto realizzano il Dharma e permettono quindi di partecipare alla dimensione cosmica. Parkes presenta Dōgen come vero e proprio esempio di «ecologica awareness» (Parkes, *Japanese Environmental Philosophy*, si vedano soprattutto 72-75). Suzuki riporta le parole di un maestro che definì lo Zen come «il vostro pensare quotidiano», 47).

di tradizioni (Anedda 2023: 526):

> Pindaro dice che il poeta deve custodire come un drago
> i pomi delle Muse, ma io cresciuta tra cristiani
> ho trafitto la mia parte di drago scalzando bene le scaglie
> come faccio nel lavabo con i pesci.
> Un gesto poco santo ma chirurgico
> per il quale ci vogliono guanti, forbici
> e molta acqua corrente.
> È ascoltando il suo scroscio che inizio a meditare.

L'obiettivo finale a cui ci si sta avvicinando è quello di ridefinire la pratica della percezione e della presenza nello spazio che emerge nelle opere di Anedda secondo nuovi spunti. Si nota la presenza di una strategia soprattutto linguistica, ma anche psicologica, elaborata in una forma testuale, che ha lo scopo di conquistare per l'individuo una modalità di esistenza adeguata alla nuova posizione dell'uomo nel cosmo. L'importanza nei testi di Anedda della sfera percettiva e dell'utilizzo dei cinque sensi è già stata segnalata da Marchisotti (2021: 191)[12]. Si potrebbe però portare a compimento l'analisi riconoscendo in queste modalità espressive, indagando i campi semantici del corpo e dei cinque sensi, la dimensione specifica di un'esperienza del radicamento nel mondo, contrapposta a un abbandono al pensiero. Un'esperienza che in alcuni aspetti ricorda la pratica della meditazione mindfulness[13].

Citando sempre da *Geografie* si legge: «Se riesci a tenere gli occhi aperti e a trattenere il respiro vedi a cosa porta la dedizione verso le piccole cose.» Segue una sequenza descrittiva fatta di immagini (Anedda 2020: 23). In merito alla solitudine causata dalla situazione pandemica, Anedda sostiene che il riparo che abbiamo cercato dalla solitudine consisteva nell'accumulo di parole e immagini sul virus. Un accumulo tossico, asfissiante, per cui l'antidoto proposto è concentrarsi sui luoghi veri: esperienze reali, situate nella realtà di ciascuno[14]. In un altro passo del testo, si

[12] Sul tema della percezione in Anedda si veda anche Borio 2021.

[13] Con meditazione mindfulness s'intende quella pratica che deriva dagli insegnamenti del buddhismo e dello zen, mutuata nelle discipline mediche e psicologiche occidentali tramite la mediazione di Jon Kabat-Zinn (Siegel 2019).

[14] «Che gli esseri umani non sopportino la solitudine è provato dal numero imponente di parole (comprese le mie ora) sul virus ma soprattutto immagini. Visi e visi. Video, spezzoni, immagini che contagiano. Meglio rintracciare i luoghi veri, concentrarsi sui muri delle case e su come dietro una tenda verde a strisce bianche adesso si muova un corpo che a sua volta muove una sedia» (Anedda 2020: 23).

elenca una successione di stimoli, immagini, suoni, odori e sapori, ai quali segue una descrizione della mente che si ferma, «come quando il corpo fa il bagno nel Mar Morto. Il sale penetra nei pori, galleggiamo senza muoverci» (Ivi: 34).

Il libro è poi costellato da inviti a guardare e ad ascoltare, a fare attenzione, con la ripetizione di verbi di percezione ed espressioni esortative quali: «guardiamo», «osserva», «considera». Anedda si sofferma su un'analisi, anche etimologica, del verbo perlustrare[15]. Sempre sul piano linguistico, degne di nota sono le riflessioni sul linguaggio delle descrizioni geografiche, presentato come «oggettivo e privo di pathos», che permette di «disattivare tutti quei dispositivi emotivi che ci farebbero allontanare appunto dalla soddisfazione dello sguardo» (Ivi: 21)[16]. È questa tipologia di rappresentazione spaziale e descrittiva che fa sì che «L'informazione si traduca immediatamente in esperienza». Anche il tema del trasformarsi in oggetto, già citato come sfumatura dell'eclissi dell'io ricercata da Anedda, che nelle parole dei maestri zen diventa strumento per raggiungere l'illuminazione:

> «Lascia che il tuo corpo e la tua mente si trasformino in un oggetto inanimato, simile nella natura a una pietra o a un pezzo di legno; quando avrai raggiunto uno stato di perfetta immobilità e incoscienza, ogni segno di vita si partirà da te ma anche ogni traccia di limite»[17].

In sintesi, emerge una concezione dell'esperienza sensibile come dimensione benefica, di cui si sottolinea la funzione terapeutica, contrapposta a emozioni negative. Poco sotto si legge «Le guide, anche i dépliants che danno negli alberghi, sono i grandi alleati contro gli attacchi di panico». Difficile non pensare a una delle più note tecniche di radicamento, conosciuta come la tecnica 5-4-3-2-1, usata spesso per gestire l'ansia, gli attacchi di panico o lo stress, e che serve a riportare l'attenzione al momento presente, a radicarsi nella realtà, attraverso l'uso dei cinque sensi. Quest'ultima tecnica proviene dalla psicologia occidentale e dalla terapia cognitivo-comportamentale, anche se condivide alcuni principi con la meditazione mindfulness e può essere integrata in pratiche meditative (Quick

[15] Osservazione e perlustrazione sono, come nota già Maria Borio, due «parole chiave che fanno da titolo a diversi testi» in *Historiae* (Borio 2021: 5-6).
[16] Sulle mappe in Anedda si veda Donati 2020: 83 e ss.
[17] Le parole sono del maestro Sekiso (Shih-shuang), citate da Suzuki: 49.

2013: 58-60)[18]. Si avverte nel testo però anche la suggestione della meditazione zen vera e propria, con l'elogio dell'immobilità e della vacuità: «Quando è tempo di fermarsi, fermati, resta immobile fino a non sentire più il corpo» (Anedda 2020: 25)[19].

Le modalità con cui Anedda elabora una coscienza di sé e del mondo potrebbero dunque riecheggiare influenze nuove, integrando aspetti consolidati della sua ricerca poetica in un progetto di apertura a un diverso codice culturale. L'esercizio di presenza che da sempre costituisce per Anedda un obiettivo poetico si rinnova nelle suggestioni, ma mantenendo una radicale fedeltà alla propria ispirazione. L'altrove dei luoghi lontani svolge qui il ruolo di catalizzatore fondamentale, e permette, a chi ne fa esperienza con consapevolezza attiva, di farsi sia antidoto alla sofferenza individuale e psicologica, sia una possibilità, forse l'unica rimasta per l'uomo, di relazionarsi con un cosmo frammentato.

Bibliografia

Anedda Antonella. 2018 *Più delicati degli storici sono i colori dei cartografi*, Quaderno del Premio di Poesia e Traduzione Poetica "Achille Marazza", XXII edizione, Fondazione Marazza, Borgomanero.

Anedda Antonella, Biagini Elisa. 2021 *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di R. Donati, Milano, Chiarelettere.

Anedda Antonella. 2009 *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli.

Anedda Antonella. 2021 *Geografie*, Torino, Einaudi.

Anedda Antonella. 2022 *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea.

Anedda Antonella. 2023 *Tutte le poesie*, prefazione di R. Ronchi, Milano, Garzanti.

Baird Callicott J., James McRae J. 2017 *Japanese Environmental Philosophy*, Oxford University Press.

Bashō. 2022 *Lo stretto sentiero del profondo Nord*, Torino, Einaudi.

Borio Maria. 2018 *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia.

Borio Maria. 2021 *Dall'individuazione alla relazione. Post-umanesimo e poesia contemporanea*, In *Letteratura e Scienze*. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021.

[18] Per una sintesi sull'assimilazione dei principi buddisti nella pratica clinica della psicologia occidentale e sulle somiglianze tra il buddismo e modelli terapeutici come il cognitivo-comportamentale, in termini di costruzione del rapporto tra pensiero, emozione e comportamento, si veda Shonin, Van Gordon, Griffiths 2014.

[19] Sullo zen si veda anche https://plato.stanford.edu/entries/japanese-zen/.

Della Fontana Lucia. 2021 *La poesia all'epoca dell'Antropocene: Antonella Anedda, Maria Borio, Italo Testa*, «L'Ulisse. Rivista di poesie, arti e scritture», numero 24, novembre/dicembre 2021: *Riscrivere la natura: attraversare il paesaggio*: 224-236.
Donati Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
Ghirardi M., Pasqualotto G., Vitali P. 2022 *L'idea di natura tra Oriente e Occidente*, Scholé.
Latour B. 2014 *Agency at the Time of the Anthropocene*, in «New Literary History», vol. XLV, n. 1: 1-18.
Latour B. 2020 *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Milano, Meltemi.
Marchisotti Camilla. 2021 *Topofreniche e straniere: Le Geografie di Antonella Anedda*, «L'Ulisse. Rivista di poesie, arti e scritture», numero 24, novembre/dicembre 2021: *Riscrivere la natura: attraversare il paesaggio*: 188-204.
Marino Marco. Intervista a Antonella Anedda https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Intervista_a_Antonella_Anedda.html [consultato 30/09/2025].
Orzeł J. H., Serkowska H. 2022 *Abitare la parola "ecologia". L'ottica postantropocentrica di Antonella Anedda*, «Studia Romanica Posnaniensia» 49/3 (2022): 49–61.
Quick E. K.2013 *Solution focused anxiety management. A treatment and training manual*. San Diego, CA: Academic Press Inc., 2013.
Shonin E., Van Gordon W., Griffiths M. D. 2014 *The Emerging Role of Buddhism in Clinical Psychology*, «Psychology of Religion and Spirituality 2014», Vol. 6, No. 2: 123–137.
Siegel D. 2019 *Divenire consapevoli. Una pratica di meditazione rivoluzionaria*, Milano, Raffaello Cortina.
Suzuki D. T. 1978 *Introduzione al Buddismo zen*, Roma, Astrolabio Ubaldini.
Verbaro C, *Il sangue e il corallo. La scrittura ecologica di Antonella Anedd*a, «Polisemie», IV, 2023:33-47.
Verbaro C. *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, «Arabeschi Rivista», Internazionale di studi su Letteratura e visualità, 5, gennaio-giugno. 23-35.
Westphal B. 2000 *Pour une approche géocritique des textes* in La *Géocritique mode d'emploi*, éd. B. Westphal, Limoges, Presses Universitaires de Limoges: 9-40.
Westphal B. 2009 *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, trad. it. di L. Flabbi, a cura di M. Guglielmi, Roma, Armando, 2009.
Westphal B. 2013 *The Plausible World. A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps*, trad. ing. di A. D. Wells, New York, Palgrave Macmillian.

Monica De Rosa

Giorgio Manganelli e la filosofia dei luoghi. Spunti per una coscienza ecologica ante litteram nella Favola pitagorica

> […] viaggiare con bisacce di amore e di odio, ed attingere all'una e all'altra come detta la passione; giacché viaggiare è una esperienza passionale.
> (G. Manganelli, *Viatico*)[1]

La presente analisi si propone di indagare una dimensione ancora relativamente esplorata nel dibattito critico sull'opera di Giorgio Manganelli, ma che si rivela di singolare fecondità interpretativa: la configurazione di una inconsueta "coscienza ecologica", rintracciabile non tanto in dichiarazioni esplicite, quanto nella struttura stessa della sua scrittura e nella modalità con cui l'autore elabora l'esperienza dei luoghi. Si tratta, è opportuno precisarlo, di una coscienza ecologica non ideologica, priva cioè di connotati militanti o programmatici, bensì eminentemente esistenziale e aisthetica. Essa si manifesta come atto di percezione, di ascolto e di partecipazione affettiva, configurando un rapporto simbiotico con l'ambiente circostante. In questa prospettiva, i luoghi non assumono mai la funzione di meri sfondi narrativi, bensì quella di entità vive, e come tali vanno sentiti, rispettati, narrati. La scrittura manganelliana, in tal senso, non si limita a rappresentare l'ambiente: essa lo vivifica, lo trasforma, lo celebra. Si potrebbe parlare di una vera e propria *filosofia dei luoghi*, in cui ogni spazio diventa sostanza ontologica, ogni paesaggio si fa personaggio, ogni elemento sensibile – odore, colore, sapore – si converte in dispositivo conoscitivo. A muovere dal modo stesso di intendere il viaggio, vissuto come percorrenza esperita attraverso i sensi, i luoghi divengono attori di un vero e proprio processo di vivificazione, realizzato attraverso l'uso sapiente degli artifici retorici e linguistici. Metafore, personificazioni, sinestesie si affiancano alla dichiarata dicotomia con cui vengono descritti i diversi siti, naturalistici o urbanizzati, con una propensione per i primi – seppure sia tradita talvolta ammirazione per le architetture, solitamente "detestabili" – e dove il rapporto tra tempo e luogo diviene cifra stessa della visione del mondo propria di un'epoca. L'indagine mira, inoltre, a riflettere sul valore

[1] Manganelli 2005: 13. Il testo citato è posto in posizione incipitaria all'interno della silloge analizzata.

della letteratura come strumento di attivazione e consapevolezza ambientale.

Il *corpus* privilegiato per questa analisi è costituito dalla raccolta *La favola pitagorica*, curata da Andrea Cortellessa. Tale silloge comprende scritti di viaggio pubblicati tra il 1971 e il 1989 su quotidiani e riviste: non, dunque, un'opera concepita unitariamente dall'autore ma una selezione postuma di *reportage* di viaggio che, grazie al criterio tematico e stilistico adottato, precisato nella nota introduttiva dal curatore (Ivi: 177)[2], lascia emergere una sensibilità per l'ambiente che si manifesta in modo obliquo ma intenso, attraverso la centralità del "luogo" come spazio vivo, permeato di sensi, memoria e carne, che nella scrittura di Manganelli non si riduce mai a semplice dato referenziale. L'operazione editoriale, rielaborando un progetto inizialmente delineato da Ebe Flamini, consente di far emergere non tanto un'antologia di viaggi, quanto una 'mappa letteraria' dell'Italia manganelliana. I testi sono ordinati secondo la logica dei "luoghi scritti", protagonisti sensoriali e affettivi, vissuti attraverso le emozioni e la corporeità. In questo senso, il *corpus* dei *reportage* si configura come un osservatorio privilegiato per individuare, nella trasfigurazione letteraria dell'esperienza del viaggio, una forma di sensibilità ecologica, sebbene non tematizzata in termini teorici o ideologici. La struttura composita e stratificata della raccolta consente di cogliere un filo rosso profondo: la modalità di rappresentazione dei luoghi non si limita alla descrizione oggettiva, ma li anima, li umanizza, li rende talvolta persino antropomorfi o archetipici, con manifeste implicazioni filosofiche. È da questa impostazione poetico-filosofica che si può far discendere una particolare forma di coscienza ambientale, fondata non tanto su un'ideologia ecologista quanto su un'intuizione estetica e percettiva del mondo. Proprio la

[2] Nella *Nota ai testi* è lo stesso Cortellessa a ricostruire le dinamiche delle sue scelte, informando che una raccolta di scritti su luoghi italiani venne allestita, all'indomani della morte di Manganelli, da Ebe Flamini, raccogliendo i resoconti di viaggio che Manganelli aveva compiuto in diverse parti d'Italia. Gli articoli erano usciti in vari quotidiani e riviste tra il 1970 e il 1990 ed erano poi stati fatti confluire in un raccoglitore intitolato *La favola pitagorica*, che conserva tre cartelle contenenti ritagli di stampa e dattiloscritti in originale e fotocopie. Per il volume qui analizzato, Cortellessa ha lavorato sul palinsesto dei primi due sommari raccolti da Flamini, aggiungendo alcuni scritti omogenei sfuggiti alla precedente ricognizione. I testi accolti nella presente silloge condividono la qualifica di "luoghi scritti", e non propriamente di viaggi, in quanto, in alcuni casi, la scrittura precede, se non addirittura surroga completamente il viaggio. È il caso, ad esempio, degli scritti su Firenze (Ivi: 27-63) usciti sul «Corriere della sera» nel 1982.

lettura in questa chiave rende possibile osservare, attraverso la lente della filosofia dei luoghi, una coscienza ecologica profonda e coerente. Non dichiarata, forse inconsapevole, ma attiva e operante nel modo di percepire, descrivere e, infine, vivere gli ambienti attraversati.

1. La coscienza ambientale come sensibilità sensoriale

Particolarmente significativo è il modo in cui Manganelli concepisce il viaggio, non come mero spostamento fisico o esercizio intellettuale, bensì come esperienza sensoriale integrale, in cui la vista non è l'unico o il principale strumento di conoscenza. Il viaggio, per Manganelli, non è mai mera osservazione visiva. Il viaggio è esperienza dei sensi, sinestesia percettiva, immersione nell'ambiente.

> Ogni viaggio è il più bel viaggio del mondo […] Il viaggio è fatto in primo luogo da se stesso. È uno spazio longilineo dentro al quale, come in una fessura del pianeta, cadono immagini, profili, parole, suoni, monumenti e fili d'erba. Si possono fare diecimila miglia senza per questo aver viaggiato; si può fare una passeggiata, e la passeggiata può diventare quella fessura, essere viaggio. (Ivi: 11)

E, più avanti:

> Si viaggia con i cinque sensi. Si viaggia con volti e parole. Si sperimentano odori, aromi, si patiscono calori, geli, piogge, venti, si vedono colori che ci feriscono e che non dimenticheremo, si scoprono forme che l'archivio della memoria ignorava, si scopre il gusto dell'aria, si degustano cibi innaturali. (Ivi: 13)

Egli rifiuta i modelli canonici di rappresentazione del reale: emblematica è la sua avversione per la fotografia accusata di sottrarre vitalità, una violenza perpetrata ai danni del paesaggio riducendolo a immagine inerte e priva di respiro. Un atto che pare rubare parti del mondo che si sta osservando e togliere colore al cielo, che strappa l'immagine del luogo e la svuota della sua atmosfera e del suo respiro.

> Per questo credo che sia inutile e pericoloso fotografare. È vero, talvolta mi sono rammaricato di non avere una immagine di qualche forma che mi era rimasta intensamente diletta; ma credo che sia prezzo modesto, per la garanzia che abbiamo di non esemplificare l'immagine, di avere ad esempio la forma di una roccia, di un edificio, ma di aver eraso, nell'atto stesso del fotografare, il colore del cielo, l'odore dell'uovo, i rumori, le voci che affollano l'aria. (*Ibidem*)

A tale violenza dell'immagine tecnica, lo scrittore contrappone una percezione fondata sull'integrazione dei sensi: olfatto, udito, gusto e tatto diventano strumenti epistemici privilegiati attraverso i quali si costruisce un'esperienza autentica dei luoghi. La coscienza ecologica che emerge da questa impostazione non è dunque prescrittiva, ma esperienziale: essa si manifesta come capacità di abitare poeticamente il mondo, evocando in certa misura riflessioni filosofiche di ascendenza heideggeriana sul rapporto tra essere e spazio, e rivelando una forma di rispetto e amore per il "luogo", inteso non come semplice paesaggio, ma come entità viva, piena di significato e sensazioni. Il viaggio, nei *reportage* della *Favola pitagorica*, non è mai un esercizio intellettuale, ma una lenta esplorazione attraverso i sensi.

L'itinerario offerto dalla *Favola pitagorica* si articola idealmente in tre grandi tipologie di luoghi: gli spazi urbani (Piacenza, Firenze, la Toscana), i paesaggi naturali (Pratolino, Bomarzo, l'Abruzzo) e, infine, i siti archeologici del Meridione. Questa tripartizione non è mera ripartizione geografica ma sembra piuttosto palesare l'articolazione di un percorso conoscitivo che rivela un movimento di progressiva decentratura dell'elemento umano a vantaggio della natura e della memoria storica. Significative sono le pagine iniziali, in cui Manganelli descrive odori di città e ambienti – Bombay, Atene, Venezia, la Finlandia – capaci di condensare e rilasciare memorie e atmosfere. La città si annusa, si tocca, si gusta: non è solo vista. L'olfatto, ad esempio, diventa elemento narrativo primario: gli odori di Bombay, della Finlandia o di Atene non sono semplici ricordi, ma chiavi di accesso alla verità dei luoghi:

> Non potrò mai cancellare dalla memoria il grave, carnoso e corrotto odore della prima alba indiana, a Bombay; o l'indugio sfatto degli aromi lagunari a Venezia, o dei giunchi affranti lungo il Po; l'ubriacatura d'aria in una foresta finlandese; e un ventun marzo, all'arrivo notturno ad Atene, la violenza felice, infantile degli odori dei fiori, arcaici amuleti della primavera. (Ivi: 14)

Allo stesso modo, nella descrizione di Piacenza, l'esperienza urbana è restituita attraverso categorie eminentemente sensoriali: odori, sapori e suoni prevalgono sulla vista, mentre il cibo diviene medium privilegiato di conoscenza e di compenetrazione con lo spazio urbano. La città si percepisce attraverso il piacere e il dolore, in un'esperienza precipuamente corporea e sensuale, quasi come una presenza fisica che interagisce col corpo del viaggiatore. Il linguaggio si fa carnale, grave, materico, evocando la componente "bassa" della corporeità. Il cibo continua a essere veicolo di conoscenza. Mangiare è immergersi nel luogo, farsi parte di

esso: il cibo si configura come esperienza sensoriale e relazionale con i luoghi. Piacenza è "consumata" attraverso i brodi e il Gutturnio; una città in cui non si mangia è una città non vissuta. Il viaggio non è mai intellettuale: per conoscere un luogo occorre assaporarlo, toccarlo, odorarlo: «una città in cui non si fa esperimento di cibo è, come dire, rata e non consumata». (Ivi: 17). In tale formulazione, il nutrimento diviene metafora della fruizione sensoriale e relazionale dei luoghi, richiamando, come suggestione intertestuale, il "basso corporeo" di matrice marguttiana, secondo una concezione che si intreccia con la tradizione letteraria e la ridondanza barocca della parola manierista (Torti 2024). La lingua di Manganelli è, come noto, ricca, metaforica, eccessiva: ogni descrizione è un atto di creazione, di letteratura vissuta. Il rapporto tra luoghi e letteratura che s'istituisce nella pagina manganelliana sembra configurarsi, infatti, come chiave di accesso altra alla lettura dei territori visitati o descritti. Firenze è Dante, e non può essere altro da ciò. Ma è anche il luogo in cui ritornare italiani, il luogo in cui i nomi delle vie dedicate agli autori del passato danno la percezione di casa, di vicinato; mentre, in Abruzzo, la commistione tra paesaggio e letteratura, tra luogo e carattere, prende i nomi di Silone, Croce, D'Annunzio, Ovidio, fino a quel Buccio di Ranallo che racconta le vicende trecentesche aquilane e, più di tutti, sembra rendere giustizia all'unicità del carattere abruzzese.

Questo "sentire" i luoghi attraverso i sensi non è fine a se stesso, ma fonda un legame affettivo con l'ambiente. Si tratta di una forma implicita ma costante di rispetto, che prefigura una coscienza ecologica intesa come capacità di abitare poeticamente il mondo. Il rispetto per l'ambiente nasce dalla capacità di ascoltarlo, di entrare in simbiosi con esso, di coglierne l'alterità e la vitalità. Una coscienza forse inconsapevole ma presente nella scrittura, proprio in virtù di quella forza autonoma e menzognera che la scrittura assume nella ontologica critica manganelliana.

2. Dicotomie: natura e città

Nella prospettiva manganelliana, infatti, l'architettura e i cosiddetti "capolavori" dell'ingegno umano non costituiscono mai un oggetto di entusiasmo incondizionato. Al contrario, essi suscitano sovente diffidenza, talvolta persino aperta avversione, in quanto percepiti come espressioni di una forzatura, di un'imposizione dell'ordine razionale sull'originario disordine vitale della natura. La costruzione architettonica, con la sua pretesa di permanenza, armonia e misura, appare a Manganelli come un gesto di violenza nei confronti di quella dimensione primigenia, caotica e onirica, che egli riconosce come carattere essenziale del mondo naturale. La

tensione dicotomica tra natura e città costituisce un asse portante della raccolta. Le architetture monumentali sono spesso percepite come espressioni oppressive dell'intervento umano. Le città, specialmente le architetture monumentali, suscitano spesso fastidio o sospetto: ad Atene, per esempio, lo sguardo di Manganelli coglie nella monumentalità un gesto di violenza simbolica, come se l'uomo volesse imporsi con la pietra sulla plasticità mutevole del paesaggio, e il Partenone è letto come la forma estrema dell'oppressione dell'uomo sulla natura.

> Sull'Acropoli di Atene davanti al Partenone, provai un odio profondo e insieme, oserei dire, nobile, era un capolavoro? Non sono certo che esistano i capolavori. Esistono dei miti che sono diventati marmorea forma. Il Partenone era ai miei occhi, in modo sublime, un mito che detestavo: la chiarezza intellettuale, la superbia geometrica, l'ignoranza del magma, del disordine, del sogno, dei demoni e dell'incubo; avevo di fronte l'ossessivo mito di ciò che sarebbe stato Europa. (Manganelli 2005: 12)

Oppure Firenze, che viene letta come paradigma dell'imposizione dell'ordine artificiale sulla spontaneità del paesaggio: con i suoi palazzi, appare come un «coacervo inverosimile, superbamente venefico» (Ivi: 69), è «un luogo che si consuma nella sua propria bellezza» (Ivi: 16-17) e appare al visitatore come un «campo di battaglia mentale» (Ivi).

> A Firenze tutti quelli che ho chiamato «luoghi» – e possono essere edifici, parti di edifici, statue, dipinti, strade, giardini – hanno una anomala densità mitologica, sono fantasia, significato, indizio, allusione, disvelamento, enigma; sono, soprattutto, potenza. (Ivi: 50)

Nelle numerose pagine sulla città presenti all'interno della silloge della *Favola pitagorica*, le sensazioni che l'autore riporta su Firenze, sono, di volta in volta, diverse: da «città esorcizzata» (Ivi: 32) a forma dell'altrove di cui l'autore sperimenta il fascino; luogo di alterità e letteratura o «città capolavoro» (Ivi: 34), che necessita il recupero delle proprie radici travalicando il suo stesso mito cristiano.

L'atteggiamento di Giorgio Manganelli nei confronti delle architetture monumentali e dei cosiddetti "capolavori" si mostra, dunque, in più di un passo, connotato da una certa insofferenza, se non da un vero e proprio rifiuto. Tale diffidenza non è semplicemente un giudizio estetico di gusto, ma si radica in una visione filosofico-poetica della natura e della sua alterità irriducibile. La natura, per Manganelli, non è mai ordine o misura, bensì caos vitale, sogno onirico, forza primordiale che si manifesta nella sua intrinseca eccedenza e nel suo carattere dirompente. La natura, nella

sua visione, non è mai mera cornice o paesaggio statico, piuttosto si configura come energia primordiale, come sogno e straniamento, come forza prorompente e non addomesticabile: un'esperienza che sfugge ai parametri della forma e della proporzione, generando spaesamento e meraviglia. In questo orizzonte, l'architettura – con la sua aspirazione a fissare, regolare e dominare lo spazio mediante la geometria – si traduce in un gesto di sopraffazione, come una violenza simbolica che tenta di ridurre l'energia metamorfica del mondo naturale a schemi statici e linee coercitive. La costruzione umana, lungi dall'essere un'armonizzazione, si rivela allora come un atto di negazione: essa pretende di trasformare in ordine ciò che è, nella sua essenza, irrequietezza e indeterminatezza. Da questa tensione scaturisce uno dei nuclei più significativi della sensibilità ecologica manganelliana: il riconoscimento che ogni intervento architettonico non soltanto modifica, ma altera e impoverisce la vitalità onirica della natura, sottraendole la sua voce originaria e la sua capacità di spaesare. In tale tensione tra la libertà organica della natura e la cristallizzazione formale delle architetture si colloca una delle dicotomie più significative della scrittura manganelliana: privilegiare l'indeterminato, il metamorfico e il visionario rispetto a ogni tentativo umano di contenimento e razionalizzazione dello spazio. Ne risulta una poetica che predilige il paesaggio naturale, con le sue forme libere e instabili, al monumento, percepito come la traccia più evidente della pretesa antropocentrica di dominare l'indomabile.

Tuttavia, anche nel rifiuto estetico permane una tensione, una forma di vitalità: i luoghi urbani vengono umanizzati attraverso emozioni e stati d'animo, e si configurano come soggetti narrativi dotati di inquietudine, descritti attraverso emozioni e stati d'animo ("irrequietezza", "sogno", "narcisismo"), dando vita a una forma narrativa carica di empatia, pur nella costante tensione tra le due tipologie di luoghi. Nei paesaggi naturali, Manganelli sembra trovare consonanza e pacificazione, possibilità di compenetrazione. La scrittura si fa contemplativa, pacata, rarefatta, testimoniando un rapporto empatico e quasi animistico con la natura. Negli altri, invece, prevale il disagio, l'ironia, talvolta una forma di ripulsa estetica. Architetture e capolavori sono spesso definiti "detestabili", frutto, come detto, di una forzatura dell'ordine umano sull'originario disordine della natura.

Diversamente, nella parte centrale del volume, emergono descrizioni più marcatamente naturalistiche: dall'Etruria all'Abruzzo, Manganelli osserva e restituisce paesaggi che sembrano respirare. In Abruzzo, il silenzio è teatralità, il paesaggio è descritto come spazio respirante, popolato da rocce animate che hanno «movimenti, spasimi e trasalimenti» (Ivi: 106), gli spazi naturali accolgono l'umano senza traumi. Nelle descrizioni

dell'Abruzzo, in particolare, l'integrazione tra opera umana e ambiente è quasi perfetta. Tra silenzi teatrali e paesi che si configurano come creature dormienti, le architetture si incastonano nel paesaggio senza turbarlo, anzi, vi si dissolvono: «gli slarghi consolano e i sassi meravigliano». È una scrittura che trasuda pace, silenzio, empatia. L'Abruzzo rappresenta, in tal senso, la tappa culminante del viaggio sensoriale di Manganelli raccolto nella *Favola Pitagorica*: è qui che l'aria, personificata, «sogna, trasalisce, si quieta», che i paesi sembrano creature dormienti, che ogni elemento paesaggistico si umanizza. Lo stile cambia, si fa contemplativo, pacato, rarefatto. Nella sezione più naturalistica, il paesaggio diventa protagonista assoluto. Le descrizioni dell'Abruzzo sono cariche di quiete e teatralità: la natura umanizzata non è dominata ma viva, possente, rasserenante.

> L'Abruzzo ha una sua vocazione teatrale, è una scena, ha una immagine altamente spettacolare. Le sue montagne, le sue colline cubiste, i suoi verdi pascoli e boschi, le città, i borghi, i casolari, le chiese, le pievi, gli eremi sono uno splendido «luogo»; un «qui» fascinoso e nobile. (Ivi: 144)

A differenza dei monumenti cittadini, spesso percepiti come violenze dell'uomo sulla natura, qui l'architettura si fonde con l'ambiente. Il silenzio abruzzese si fa materia, quasi aria personificata. L'autore non descrive, partecipa. Nella prosa barocca di Manganelli, le personificazioni metaforiche esplodono e si dispiegano con forza dirompente, rivelando tutta la loro capacità di animare lo spazio. Non si tratta di meri artifici retorici, bensì di un atto che sprigiona l'energia generativa della scrittura manganelliana: la parola non rappresenta, ma vivifica, trasfigurando il paesaggio in una presenza viva e quasi autonoma. È in questo apice espressivo che la metafora si fa esperienza, conferendo ai luoghi un'anima propria e proiettandoli in una dimensione visionaria, in cui la materia del viaggio si intreccia con l'energia immaginativa dello scrittore, a cominciare dalla «torre litigiosa e corrucciata»[3] (Ivi: 99) che lo accoglie a Pescina, nei

[3] Va comunque evidenziato, in verità, che talvolta, anche nei passaggi in cui Manganelli si sofferma su palazzi, città e spazi urbani, il lessico non si limita alla descrizione architettonica, ma si colora di tratti umanizzanti. L'aggettivazione attinge in prevalenza al registro delle emozioni e delle condizioni psichiche: ignoto, paura, sogno, visione, irrequietezza, predominio, narcisismo, potenza, silenzio. Si tratta di termini che non solo animano i luoghi, ma li caricano di una forza allegorica, trasformandoli in specchi delle inquietudini e delle aspirazioni umane. Così, in un suggestivo contrasto, alla «torre litigiosa e corruggiata» di Pescina si potrebbe opporre l'«ilare irrequietezza» della facciata di Santa Maria Novella a Firenze (Ivi: 51). I luoghi naturali o urbani, ma anche le costruzioni monumentali,

pressi della tomba di Silone, ove avviene il suo primo incontro con la regione. Particolarmente suggestive risultano le descrizioni dei paesaggi abruzzesi che emergono come veri e propri esercizi di animismo letterario[4]. Diversamente dall'impressione oppressiva che può suscitare la monumentalità urbana di Firenze o di altri centri storici, qui il paesaggio trasmette una pacata ma potente presenza che permea l'intera narrazione. Anche i paesaggi "umani" – borghi, vie, chiese, piccoli centri – non interrompono questa armonia, ma si incastonano come tessere viventi in un mosaico naturale, partecipando al ritmo vitale del luogo senza strappi né violenze: l'opera umana sembra farsi compagna del mondo, piuttosto che imporsi su di esso. In questa prospettiva, il territorio abruzzese diventa non solo scenario, ma presenza viva e partecipativa, mostrando la maestria di Manganelli nel trasformare ogni esperienza percettiva in atto letterario e poetico in cui la narrazione si fa simultaneamente percezione sensoriale e visione poetica: la natura e la cultura dialogano in un continuum animato, trasformando il viaggio in un'esperienza ontologica, dove conoscere significa immergersi nel respiro stesso dei luoghi, ascoltarne le metamorfosi e lasciarsi attraversare dalla loro energia viva.

> Se dovunque la costruzione dell'uomo finisce per identificarsi con lo spazio in cui si colloca, questo è straordinariamente vero in Abruzzo, dove pare esiste una continua dialettica tra l'immagine del luogo e la presenza della costruzione. Sebbene esistano, e frequenti, presenze che diremo monumentali, non è mai possibile trattarle come «monumenti». (Ivi: 134)

E non pare affatto peregrino, ricordando la lezione piacentina, evidenziare nello scritto la lapidarietà della seguente espressione, quasi ieratica tra due elementi di punteggiatura a rinforzarne la significatività, «A San Sebastiano ho mangiato una buona frittata» (Ivi: 103): per conoscere davvero un luogo è necessario immergersi nei suoi sapori. Pratica che in

si presentano dunque come allegorie di stati interiori e di specifiche condizioni esistenziali, rivelando l'abilità manganelliana di trasfigurare l'architettura e il paesaggio in figura emotiva.

[4] Numerosi sono gli esempi e i riferimenti che possono essere citati. Ne elenchiamo, a mo' di esempio, solo alcuni. Oltre ai già richiamati, troviamo ancora (con indicazione della pagina a seguire, tra parentesi tonde): «il lago è calmo, distratto» (106); «la pioggia incalza frigida e trista» (108); «Sulmona ha una grazia cordiale» (108); «[l'Abruzzo] scostante, e anche banditesco» (111); «al parco un tono di austero splendore» (112): «rocce corrucciate e di cattivo carattere» (121); «l'aria ha […] una elasticità di muscoli» (140); «sacche di solitario silenzio» (141); e così via.

Abruzzo si ripeterà con frequenza, trasformando il cibo in strumento di esperienza sensoriale e conoscenza diretta del territorio.

> Mi arrendo alle delizie di un cibo corposo e arguto […] squisitamente pastorale e insieme arcadico, cioè non esente da una punta di non distratta letteratura; un mangiare colto, e non privo, oserei dire, di qualche garanzia metafisica. (Ivi: 108)

Un territorio, dunque, che si snoda seguendo pendici e coste, attraverso gole e strade tortuose, rocce e rupi, tendendo ad essere una gigantesca scena dove paesi, torri, pievi sono personaggi che questa scena invadono e percorrono:

> L'Abruzzo è un grande produttore di silenzio […] ha al suo centro non una città ma una montagna, una grande, bellissima, terribile montagna […] di quelle che colloquiano con gli dèi. (Ivi: 135,143)

3. L'archeologia come ecologia della memoria

Nella parte finale della raccolta, dedicata prevalentemente al Sud, l'interesse si concentra sui resti del passato, siti archeologici, rovine. La sezione introduce un'ulteriore prospettiva: quella che potremmo definire un'"ecologia della memoria". I siti archeologici non sono ridotti a reliquie museificate, ma riemergono come luoghi vivi, capaci di parlare e di trasmettere energia residua. Le rovine, lungi dall'essere segni muti, incarnano la stratificazione storica e la temporalità del paesaggio, configurandosi come testimonianze attive di una continuità vitale. In tal modo, la coscienza ecologica manganelliana si declina nella valorizzazione del passato, nella cura e nel rispetto per la permanenza e la metamorfosi dei luoghi.

Le strade, i tracciati urbani e i percorsi, incisi dall'uomo nello spazio naturale, non sono mai mere infrastrutture funzionali: essi si configurano come dispositivi privilegiati per comprendere la relazione storica tra ambiente e civiltà. Non sono meri canali di transito ma palinsesti estetici e filosofici, capaci di restituire le categorie concettuali di un'epoca. La Roma imperiale, con i suoi assi rettilinei e la sua monumentalità, incarna l'ideale dell'ordine e della razionalità, in cui il paesaggio è piegato a un disegno di potere e di eternità; i tortuosi percorsi medievali, invece, intrisi di simbolismi religiosi e comunitari, riflettono un immaginario più intimo e simbolico, dominato dal sacro; non costituiscono soltanto infrastrutture funzionali: essi restituiscono la stessa visione del mondo che li ha prodotti.

Ogni via, ogni diramazione, si carica di significati che vanno oltre la funzione pratica: la strada diviene forma visibile di una metafisica, espressione materiale di una *Weltanschauung,* documento e insieme allegoria, stratificazione materiale e palinsesto culturale. In tal senso, ogni tracciato urbano diviene così una lente attraverso cui leggere il rapporto tra l'uomo e l'ambiente, un rapporto che non si esaurisce nell'utilità ma si radica in un orizzonte simbolico e immaginativo: linee che non solo collegano luoghi ma anche visioni, ponendo il viaggiatore in una condizione di continuo spaesamento e riconoscimento.

Questi elementi si inseriscono pienamente nella riflessione sulla trasformazione apportata dall'uomo all'ambiente, mostrando come tale trasformazione non sia mai neutra, ma sempre legata a un modo di vedere, portatrice di un sistema di valori, di una sensibilità e di una visione del mondo proprie di ogni epoca, rivelatrice di una costellazione di sogni e di paure. Ogni intervento, dall'urbanistica romana alla viabilità medievale, istituisce un legame profondo tra lo spazio e l'immaginario collettivo, tra la materia del paesaggio e i sogni di chi l'ha abitato. L'ambiente plasmato dall'uomo non è soltanto spazio modificato, ma diviene archivio simbolico e specchio delle visioni del tempo che lo ha prodotto. Le strade, come i monumenti o i resti archeologici, istituiscono un rapporto dialettico tra materia e immaginazione: esse condensano in forma visibile il sogno di un'epoca, la sua proiezione verso l'eterno o la sua oscillazione tra il sacro e il quotidiano. Il paesaggio antropizzato diviene allora specchio e custode delle tensioni spirituali, delle aspirazioni e persino delle utopie di un tempo: un archivio vivo che conserva e trasmette non soltanto la memoria storica, ma anche la dimensione visionaria che ha animato le comunità. In questa prospettiva, l'ambiente si rivela come il luogo in cui l'uomo non solo agisce, ma lascia inscritta la propria identità culturale, i propri desideri e la propria metafisica della storia, scena teatrale in cui si inscrivono, con forza perturbante, le utopie e le angosce collettive. È proprio in tale intreccio tra trasformazione materiale e visione simbolica che si rivela la profondità estetica e filosofica dei luoghi: essi non solo custodiscono la memoria, ma ne restituiscono il carattere archetipico, continuando a parlare al presente con la voce delle epoche trascorse.

Già in Firenze, tra un'intossicazione da capolavori e la rigidità mitica che la contraddistingue, pur nel tentativo della città di rendersi capace di mutamento e proporsi, dunque, come luogo contemporaneo, l'autore rimane incantato da una vasta area di scavi che si è aperta in Piazza della Signoria e sta portando alla luce i misteri della più antiche vestigia della città, secoli di «arguto silenzio» (Ivi: 72) celati dietro il suo più visibile splendore:

> Quegli scavi mi incantano. Vedere alle radici del centro medievale di Firenze, la Firenze più dantesca che si possa immaginare, vedere, dico, i ruderi della città romana, quella misteriosa città che ebbe caro Marte assai prima di San Giovanni: il livello della città romana era di molti metri più basso dell'attuale. Ma il valore simbolico dello scavo mi pare straordinario: Firenze accetta di non essere l'invenzione di due secoli cristiani, ritrova i suoi millenni perduti. (Ivi: 70-71)

Ma è al Sud, alla voce di Mario Napoli, sovrintendente di Salerno, che l'autore affida l'articolazione di idee e concetti centrali per comprendere la sua peculiare visione: attraverso il filtro della citazione, l'autore affida al funzionario le sue riflessioni più intime, lasciandogli pronunciare assunti che sono in realtà il cuore della sua visione, un modo singolare di intendere, nelle regioni meridionali, l'archeologia come memoria viva e, in ultima istanza, il tempo stesso nella sua densità storica: «Le rovine non sono musei sotterranei; sono quel che resta di città che furono lungamente vive; i segni di quella vita noi vogliamo riportare alla luce, interpretare, collegare» (Ivi: 154)[5].

La coscienza ecologica dell'autore si traduce nella volontà di salvaguardare le tracce del passato. Le vestigia sono elementi che «tornano a parlare come luoghi» (Ivi): la pietra, i ruderi, gli scavi non sono reliquie, ma tessere vive di una storia che si respira e si tocca, i luoghi archeologici diventano veicolo di memoria. Le rovine tornano a parlare come luoghi, non più come semplici citazioni nei libri di storia. Anche in questo caso, l'antico si fa vivo, testimone del tempo e della trasformazione dell'ambiente. Si potrebbe pensare che qui la dimensione naturale venga meno ma, al contrario, proprio l'archeologia diventa un ulteriore aspetto di quella che abbiamo voluto individuare come sensibilità ecologica manganelliana. L'attenzione si sposta sul tempo, sulla stratificazione storica, sulla permanenza e la metamorfosi dei luoghi. I resti del passato non sono più solo oggetti museificati, ma "luoghi" che tornano a vivere, che parlano, che raccontano. Luoghi della memoria che rimandano la memoria dei luoghi che furono. Si configura una sorta di "ecologia della memoria", che implica cura, rispetto, conservazione. Manganelli coglie nelle rovine una forma di energia residuale, una traccia ancora viva del mondo che fu. La scrittura si fa evocativa, auratica, attraversata da un senso del sacro che

[5] La medesima cosa avviene con le parole di Dinu Adamesteanu, sovrintendente alla Basilicata: «non si scava per emozione estetica, ma per rintracciare il profilo della vita quotidiana, fatta di case, piante di città, fattorie, commerci, monete, arnesi da lavoro, vasi e santuari» (Ivi: 159).

mai si confonde con la retorica: elementi che «da citazioni nei libri di storia e filosofia torna[no] a riapparire come 'luogo'» (Ivi: 158-159). Il luogo che rifrange la coscienza del tempo, e l'amore per i luoghi si sublima in una forma di custodia e memoria. La coscienza ecologica si declina nella valorizzazione di ciò che è stato, nel rispetto della storia che ogni luogo racchiude.

4. Una scrittura vivificante: la letteratura come esercizio di ecologia percettiva

A livello stilistico, la prosa manganelliana, è noto, è barocca, manierista, iperletteraria. E lo è anche nella narrativa odeporica, giacché propriamente potrebbe parlarsi, nella sua scrittura, di narrazione odeporica, non già descrizione – e va sempre ricordato che Manganelli rifuggiva la scrittura che tende al reale (Matt 2020). Attraverso metafore, sinestesie, personificazioni, ogni descrizione diventa animazione. Le parole non rappresentano, ma generano realtà. È in questo senso che si può parlare di una "filosofia dei luoghi": il luogo non è più contenitore neutro, ma sostanza viva, essente. Non l'essenza del luogo, ma il luogo stesso in quanto essenza.

Uno dei tratti più evidenti della scrittura di Manganelli è l'uso continuo della personificazione. Le città e i paesaggi assumono tratti umani, spesso emotivi: paura, sogno, irrequietezza, ilarità, predominio, silenzio. Il linguaggio stesso si carica di potenza semantica, investendo i luoghi. Non è un semplice stile decorativo: è una forma di "ecologia letteraria", dove l'ambiente è vivo e agisce. La scrittura manganelliana compie una vera e propria osmosi tra essere umano e luogo: i due si compenetrano, si rispecchiano, si modificano a vicenda. Questo è forse il nucleo più profondo della sua coscienza ecologica: l'ambiente non è uno sfondo inerte, ma una sostanza viva che interagisce con l'umano. Manganelli adotta un lessico emotivo, umano, spesso antropomorfico, anche per descrivere strade, palazzi, piazze. Gli aggettivi ricorrenti – ignoto, irrequieto, potente, silenzioso, narcisista – non sono neutri ma rivelano uno sguardo animista, che riconosce agli spazi un'anima, una volontà, una personalità. Si pensi, ad esempio, al modo in cui l'autore trasforma una semplice frittata abruzzese in un atto conoscitivo: mangiare per comprendere, gustare per penetrare il luogo. È una strategia narrativa che può ricollegarsi, come detto, alla corporeità comica e bassa di matrice boiardesca, ma anche a una concezione "olistica" dell'esperienza.

Da ultimo, non si può trascurare l'aspetto metalinguistico della rifles-

sione manganelliana. Lo scrittore si interroga spesso sul senso della letteratura, dichiarandone l'inutilità, ma praticandola con devozione quasi liturgica. In realtà, Manganelli "adopera" la letteratura come strumento di conoscenza del mondo: la parola come lente, come medium, come performance cognitiva. Manganelli non parla mai esplicitamente di ecologia, ma l'effetto della sua scrittura è profondamente ecologico. L'ambiente, naturale o costruito, è inteso come cosa viva, dotata di personalità e meritevole di rispetto. La sua "filosofia dei luoghi" si traduce in una percezione profonda dello spazio e della temporalità, in cui ogni trasformazione ambientale diviene espressione dello spirito di un'epoca.

Seguendo una suggestione presente in *La letteratura come menzogna*, si potrebbe dire che la letteratura serve non a rappresentare il mondo, ma a rivelarne possibilità latenti, a risvegliare nei lettori una sensibilità assopita. Da questo punto di vista, *La favola pitagorica* è un esercizio di ecologia percettiva: non ci insegna come salvare l'ambiente, ma come guardarlo, ascoltarlo, toccarlo, amarlo. In tal senso, la letteratura non è "utile" in senso strumentale, ma è il luogo in cui si può imparare a vedere, sentire e dunque rispettare. Come ha suggerito Manganelli stesso: «la domanda non è a cosa serva la letteratura, ma come la si possa adoperare» (Caferella 2020). E noi possiamo adoperarla per riattivare il nostro sguardo sui luoghi, per reinvestirli di senso e responsabilità.

In tempi di crisi ambientale, recuperare questo sguardo immedesimativo potrebbe rappresentare un antidoto alla distrazione e all'indifferenza. La coscienza ecologica che si delinea nei *reportage* raccolti nella *Favola pitagorica* non assume i tratti di un discorso ideologico o militante, ma si configura come atteggiamento estetico e filosofico, fondato sull'esperienza sensoriale dei luoghi, sulla diffidenza verso l'urbanizzazione monumentale e sulla valorizzazione della natura e della memoria archeologica. Riconquistare questa visione significherebbe restituire valore alla sensibilità ecologica come forma di partecipazione amorevole al mondo. La letteratura, in questa prospettiva, si rivela come esercizio di attenzione e di rispetto, capace di riattivare la percezione del mondo circostante e di stimolare una forma di responsabilità affettiva nei confronti dell'ambiente. Leggere Manganelli, dunque, non solo per il gusto della parola ma per la lezione profonda che offre: il rispetto nasce dallo stupore e lo stupore è figlio dei sensi. Recuperare il suo sguardo poetico e sensibile, in un'epoca segnata dalla crisi ecologica globale, significa riaffermare il valore della letteratura come pratica di conoscenza e come strumento di educazione alla cura del mondo.

In definitiva, la coscienza ecologica di Manganelli si esprime come un

culto del luogo inteso nella sua pienezza vitale: non sfondo inerte, ma sostanza viva, crocevia di elementi. È in questa adesione empatica allo spazio, colto come entità animata e metamorfica, che si rivela la sua filosofia dei luoghi, una forma di ecologia poetica che precede ogni ideologia attraverso una peculiare forma di venerazione del *luogo*, inteso non come semplice cornice spaziale, bensì come principio vivente e vivificante, capace di integrare e armonizzare in sé le molteplici componenti che lo costituiscono: l'elemento urbano, in quanto tessuto vitale contrapposto all'imposizione architettonica; la dimensione naturalistica, nella sua irrequieta forza primordiale; e infine la stratificazione archeologica, che restituisce al presente la memoria di ciò che è stato. In tale prospettiva, il luogo non è mai neutro, ma si configura come un'entità dotata di anima e di tempo, una presenza in cui si incrociano il sublime naturale e il perturbante della storia sedimentata, il pittoresco della varietà sensibile e la vertigine dello spaesamento che accompagna ogni esperienza autentica. L'adorazione manganelliana per i luoghi si traduce così in una vera e propria filosofia ecologica ante litteram: non un'ecologia ideologica o normativa, ma una disposizione percettiva ed estetica, fondata sul rispetto, sull'ascolto e sull'empatia. In questa concezione, abitare il mondo significa lasciarsi abitare dai luoghi, riconoscerne la forza autonoma e partecipare al loro incessante processo di metamorfosi. La letteratura, allora, non rappresenta ma custodisce; non descrive, ma vivifica. Nella crisi di valori ambientali che attanaglia il presente, recuperare tale visione poetica ed empatica significa restituire valore alla sensibilità ecologica come forma di partecipazione affettiva al mondo. Leggere Manganelli, in questo senso, significa non solo viaggiare con lui, ma imparare nuovamente a sentire, a percepire i luoghi. E proprio in questa capacità di rianimare lo spazio – urbano, naturale o archeologico – si compie la più radicale e coerente forma di coscienza ecologica che Manganelli poteva consegnarci: una forma di ecologia poetica che precede ogni ideologia e che trasforma la letteratura in esercizio di custodia *ad perpetuam rei memoriam.*

Bibliografia

Alfano Giancarlo. 2010 *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori.

Cafarella Andrea. 2020 *Epidemia Manganelli. «Il Seminario perpetuo» di Giorgio Manganelli, ovverosia un'opera di Salvatore Silvano Nigro*, in *Altri animali - Scenari culturali* https://www.altrianimali.it/2020/03/13/epidemia-manganelli/ [consultato 09/11/2025].

Coscetta Pino. 2012 *Viaggio in Abruzzo con Giorgio Manganelli*, Chieti, Solfanelli.

Di Marco Vincenzo. 2024 *Malinconiche squisitezze. Sulle "Emigrazioni oniriche" di Giorgio Manganelli* https://www.leparoleelecose.it/?p=49399 [consultato 09/11/2025].
Le cartoline abruzzesi di Giorgio Manganelli, 2023, a cura di P. Coscetta e L. Manganelli, Chieti, Solfanelli.
Manganelli Giorgio. 2004 *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi (I ed. 1985).
Manganelli Giorgio. 2005 *La favola pitagorica*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Adelphi.
Manganelli Giorgio. 2020 *Concupiscenza libraria*, a cura di S. Nigro, Milano, Adelphi.
Manganelli Giorgio. 2023 *Mia anima carnale. Lettere a Ebe, a cura di* S. Nigro, Palermo, Sellerio.
Matt Luigi. 2020 *Perché leggere Giorgio Manganelli*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/artic oli /percorsi/percorsi_267.html [consultato 09/11/2025].
Torti Lavinia. 2020 *Le maniérisme de Giorgio Manganelli. La « création du réel » dans la lecture, l'écriture, les images*, in «Italies», 24, 2020 [consultato 09/11/2025].
Torti Lavinia. 2024 *Il dialogismo di Giorgio Manganelli: coerenze tematiche e lessicali dal laboratorio pre-ilarotragico alle ultime prose*, «Diacritica», X, 3, 53.

Ellen Patat

I suoni di Istanbul tra fine Ottocento e Novecento. La letteratura di viaggio per un'ecologia del paesaggio sonoro

«E qui la memoria dell'udito mi dice quasi di più di quello che ho serbato in fondo alle pupille», scriveva Giuseppe Antonio Borgese nel suo *Autunno a Costantinopoli* (2009 [1929]: 55), esaltando la capacità della memoria acustica di imprimersi nella coscienza con maggiore intensità rispetto alla percezione visiva. In questa affermazione si condensa un'intuizione che si è fatta sempre più centrale nel dibattito contemporaneo sull'ecologia sensoriale (cfr. Stevens 2013): il suono non solo evoca, ma costruisce luoghi della memoria e consente di accedere a una comprensione più profonda dello spazio vissuto[1].

Nell'ambito dell'ecologia acustica, che ha trovato i suoi fondamenti teorici negli studi di R. Murray Schafer (1977) e Barry Truax (1978), il paesaggio sonoro (*soundscape*) è inteso come l'insieme dei suoni percepiti consapevolmente da un individuo in un determinato ambiente. Tale approccio pone al centro l'ascoltatore, che non è uno spettatore passivo, bensì un agente cognitivo in grado di elaborare relazioni tra suoni, spazi e significati[2]. La crescente attenzione verso la dimensione sonora del paesaggio riflette una preoccupazione ecocritica: la scomparsa delle biofonie (i suoni prodotti dagli esseri viventi), l'alterazione delle geofonie (i suoni naturali dell'ambiente) e l'espansione incontrollata delle antropofonie (rumori prodotti dall'attività umana); tutti indicatori della fragilità di ecosistemi e trasformazioni operate dall'uomo (Krause 2013).

In un contesto urbano complesso come quello di Istanbul – città palinsesto per eccellenza, crocevia di culture, religioni e innumerevoli poteri – la diversità ambientale, riflesso delle dinamiche storiche e socioculturali, si manifesta anche sul piano acustico. La stratificazione di fonosfere 'eso-

[1] Numerose discipline studiano il paesaggio sonoro da diverse prospettive metodologiche. Per quanto riguarda Istanbul, si veda, a mero titolo esemplificativo, *The Soundscapes of Istanbul Collection* **(**Çevikayak Yelmi 2015), progetto che analizza i suoni urbani e la vita quotidiana della città, elementi imprescindibili della cultura e del patrimonio culturale immateriale, sottolineando l'urgenza di preservarli per tutelare identità e memoria culturale.

[2] Schafer invita a percepire l'ambiente acustico-sonoro come una composizione musicale e a sentirsi responsabili della sua composizione (1977: 205).

tiche', non indigene, la sovrapposizione caotica di segnali sonori e la graduale omologazione dei paesaggi uditivi contribuiscono alla costruzione di una topografia della crisi ecologica. Analizzare le fonie urbane istanbuliote significa dunque interrogarsi sul fragile equilibrio tra sviluppo e sostenibilità, memoria e oblio, tradizione e modernità, identità e globalizzazione.

In questa cornice teorica, la letteratura di viaggio rappresenta un osservatorio privilegiato per l'indagine delle relazioni tra essere umano, ambiente e trasformazioni sensoriali dello spazio. Essa permette di cogliere le modalità con cui lo scrittore, in qualità di soggetto in movimento, elabora cognitivamente ed emotivamente le sue esperienze percettive. L'approccio cronologico consente inoltre di delineare una 'geografia acustica' della città, che pur mutando nei dettagli, conserva tracce profonde di continuità storica.

Il presente contributo si concentra sull'analisi del paesaggio sonoro della grande Costantinopoli/Istanbul dalla fine dell'Ottocento a tutto il Novecento e oltre, così come percepito e descritto da alcuni autori italiani che hanno attraversato o sostato nella città durante il periodo considerato[3]. Attraverso l'esame di alcuni resoconti di viaggio – *Costantinopoli* (1877) di Edmondo De Amicis, *Autunno a Costantinopoli* (1929) di Giuseppe Antonio Borgese, *Viaggio in Turchia* (1932) di Corrado Alvaro, *Tre uomini in bicicletta* (2002) di Paolo Rumiz e, di rimando, *La cotogna di Istanbul* (2010) dello stesso autore – si cercherà di evidenziare come la ricezione e la documentazione dei fenomeni sonori urbani possano essere interpretate alla luce di una ecologia dello spazio.

Si intende dimostrare come la rappresentazione letteraria del paesaggio acustico di Istanbul possa contribuire alla formazione di una consapevolezza ecologica, intesa non solo come sensibilità ambientale, ma anche come capacità critica di leggere i segni della crisi dell'ecosistema attraverso i sensi e la narrazione. L'analisi si limiterà a un campionamento mirato di estratti significativi, funzionali a delineare le linee interpretative principali.

1. Edmondo De Amicis: una città sinfonica e vitale

Tra i più celebri autori italiani del secondo Ottocento, il ligure Edmondo De Amicis – giornalista, scrittore e viaggiatore – ha contribuito in

[3] Sul viaggio in Oriente, cfr. Brilli 2009 e, per il concetto di 'oriente', l'imprescindibile Said 2013. Per una panoramica, seppur parziale, sugli autori che si sono occupati di letteratura della metropoli levantina, cfr. Ülgen, Karaörs, Öz 2011.

modo significativo all'allargamento dell'orizzonte geografico e culturale del pubblico italiano attraverso i suoi *reportage* di viaggio: *Spagna* (1873), *Olanda* (1874), *Ricordi di Londra* (1874), *Marocco* (1876), *Costantinopoli* (1877), *Ricordi di Parigi* (1879). In particolare, l'opera dedicata a Costantinopoli, pubblicata da Treves in due tomi tra il 1877 e il 1878 e poi raccolta in volume unico, rappresenta un passaggio cruciale nella narrazione letteraria del Levante ottomano.[4] Il testo si distingue per l'ampiezza dello sguardo etnografico e urbano, sebbene la conoscenza della città turca sembri derivare dalle numerose letture piuttosto che dall'esperienza diretta (Bedin 2017: 67). Un'annotazione redazionale indica, infatti, che De Amicis «si era imbarcato il 18 settembre 1874 a Genova senza il Biseo [l'illustratore]; quest'ultimo probabilmente raggiunse la Sublime Porta più tardi, forse avendo già in valigia le bozze del libro deamicisiano a cui adattare il corredo iconografico» (Brambilla 2018); «Il che naturalmente complica ulteriormente il rapporto fra realtà, scrittura e rappresentazione figurativa, di cui il volume illustrato sarebbe stata la sintesi ideale» (Bacci*,* 2008 in Brambilla 2018: 192).

Il brano ambientato sul ponte di Galata restituisce un'intensità sonora urbana di grande impatto:

> Per vedere la popolazione di Costantinopoli bisogna andare sul ponte galleggiante […] Sopra il *mormorio sordo*, che esce da questa moltitudine, *si sentono gli strilli acuti* dei ragazzi greci, carichi di giornali d'ogni lingua; *le grida stentoree* dei facchini, *le risa sgangherate* delle donne turche, *le voci infantili* degli eunuchi, *i trilli in falsetto* dei ciechi che *cantano versetti* del Corano, *il rumor cupo* del ponte che ondeggia, *i fischi e le campanelle* di cento piroscafi, di cui il vento abbatte tratto tratto il fumo denso sopra la folla, in modo che per qualche minuto non si vede più nulla. […] A ogni passo *ci suonava nell'orecchio un grido*. Il facchino turco urlava: - Sacun ha! (Largo!); il saccà armeno, portatore d'acqua: - *Varme su!* – l'acquaiolo greco: – *Crio nero!* – l'asinaio turco: *Burada!* – il venditore di dolci: – *Scerbet!* – il venditore di giornali: – *Neologos!* – il carrozziere franco: *Guarda! Guarda!* Dopo dieci minuti di cammino, *eravamo assordati*. (De Amicis 1997: 33, 39, 50, corsivi aggiunti)

Il "mormorio sordo" della folla costituisce il ronzio di fondo su cui si

[4] Vi sono narrazioni che risalgono a periodi precedenti, come il resoconto di Pigafetta, membro della delegazione ufficiale inviata a Selim II nel 1567-68, in cui, tuttavia, i suoni restano assenti; a titolo di confronto, si veda il capitolo VI, *Si descrive la città di Costantinopoli con tutte le cose notabili, che vi sono dentro, e la città di Pera* (125-142), in cui la descrizione visiva prevale totalmente, lasciando poco o nessuno spazio a fenomeni sonori (Pigafetta 2008).

stratificano voci, rumori, suoni riconoscibili: il paesaggio sonoro che ne emerge è una babele fonica in cui si condensano le identità linguistiche, sociali e culturali dei venditori, facchini, eunuchi, ciascuno portatore di una specifica coloritura timbrica e sociale. De Amicis costruisce un *soundscape lo-fi*[5], dove i segnali acustici si sovrappongono in modo caotico ma significativo, componendo un ritratto urbano in cui ogni voce è un segno di appartenenza, di marginalità o di funzione. Le grida, i trilli, le risate e le declamazioni diventano indizi di una città plurale, il cui corpo fonico è abitato da lingue, mestieri e religioni. Le parole gridate – trascritte in greco, armeno, turco, franco – costituiscono veri e propri *soundmarks* linguistici*,* ovvero punti di riferimento sonoro che segnalano la presenza e l'identità di una comunità nello spazio.

Mutuando da Krause, l'antropofonia può assumere una forma espressiva o distruttiva; in questo passo essa si manifesta in tutta la sua potenza comunicativa, pur sfociando infine in una condizione di assordamento. Tale eccesso, tuttavia, non rappresenta ancora un inquinamento acustico nel senso moderno, bensì una tensione vitale fra ordine e disordine, che restituisce alla città ottomana un'immagine sonora vibrante e in equilibrio instabile. De Amicis coglie così una fase di passaggio: una città in cui la densità antropogenica dei suoni non ha ancora saturato del tutto la possibilità dell'ascolto ecologico, ma la mette costantemente alla prova.

Parimenti, gli elementi meccanici – il «rumor cupo del ponte», i «fischi e le campanelle di cento piroscafi» – amplificano l'effetto immersivo, restituendo un *soundscape* attraversato da un denso intreccio di segnali acustici, che producono un senso di confusione. Il momento in cui «non si vede più nulla» a causa del fumo trasportato dal vento segna un ribaltamento percettivo: il suono prevale sulla vista e diventa guida cognitiva nello spazio urbano.

In questa cornice, la Costantinopoli deamicisiana appare come un crocevia acustico in cui la pluralità delle voci costruisce una mappa sonora della convivenza e della differenza. La mescolanza tra suoni umani, naturali e meccanici esprime una forma di ecologia sonora del passato, ancora non completamente inquinato, dove il sovraccarico sensoriale è parte integrante dell'esperienza urbana. Non si tratta di rumore nel senso moderno, ma di un flusso continuo di segnali che raccontano la convivenza di alterità culturali, sociali e religiose attraverso il suono. Questo mosaico

[5] *Hi-fi* indica un ambiente in cui i suoni sono chiari e distinti, mentre *lo-fi* descrive spazi sonori in cui il rumore di fondo e la sovrapposizione di suoni rendono tendenzialmente difficile percepire dettagli e distinguere le sorgenti acustiche (Schafer 1977: 272).

fonico, pur nella sua apparente confusione, restituisce un equilibrio dinamico tra identità e collettività, facendo del ponte di Galata un autentico nodo fonico dell'Impero ottomano. In sintesi, l'esperienza della città si fonda su un ascolto ecologico, capace di registrare, prima ancora che giudicare, la complessità del vivere comune. E proprio in questo ascolto non orientato ideologicamente ma ricettivo si cela la modernità di uno sguardo – o meglio, di un orecchio – che fa del rumore urbano un elemento di generazione narrativa e connotazione sociale.

2. Giuseppe Antonio Borgese: Il silenzio della modernità

Nel 1929 è Giuseppe Antonio Borgese a visitare Istanbul, ormai parte – seppur da appena sei anni – della Repubblica di Turchia fondata da Mustafa Kemal Atatürk nel 1923. La Turchia si trova ancora nelle fasi iniziali del suo profondo processo di trasformazione; la giovane nazione, di fatto, sta tentando di scrollarsi di dosso l'eredità ottomana e orientale per abbracciare un modello statale laico, centralizzato e nazionalista, ispirato agli ideali dell'Occidente moderno. Le riforme kemaliste hanno già cambiato il volto istituzionale e simbolico del paese: è stato abolito il califfato (1924), vietato il Fez (1925), introdotto il calendario gregoriano (1926) e, proprio nel 1928, la scrittura araba è stata sostituita con l'alfabeto latino. Tuttavia, alla fine degli anni '20, molte di queste riforme restano ancora superficiali o poco interiorizzate a livello popolare. Il paese è attraversato da tensioni tra modernizzazione e tradizione, tra autoritarismo e partecipazionismo. Non ultimo, nel contesto globale, la Turchia affronta anche le prime avvisaglie della crisi economica mondiale: il 1929 segna infatti l'inizio della Grande Depressione, i cui effetti arriveranno anche sul Mediterraneo orientale. È in questo clima di transizione instabile che Borgese arriva a Istanbul: in una città e in una nazione che cercano di parlare una lingua nuova, ma non ne possiedono ancora la voce. Così registra questi aspetti il viaggiatore siciliano: «per quanta libertà di costume la nuova Repubblica abbia voluto dare ai turchi e alle turche, per quanto ha spinta di vita abbia voluto imprimere al popolo, forse su dieci finestre ce n'è una che abbia i vetri aperti e la tendina alzata. […] La solitudine è trasparente; Il silenzio è così leggero che la memoria vi affonda» (Borgese 2009: 64).

Borgese prosegue, «la vecchia metropoli, denudata e spogliata, è muta, ma è malcontenta. Le feste comandate la galvanizzano, senza rianimarla. Le bandiere di ogni venerdì l'arrossano, ma non le rendono il sangue» (Ivi: 71). E continua in tono critico:

> Chi proprio vuole vivere l'Oriente coi sensi *ascolti* la Costantinopoli

> d'oggi che or ora abbiamo guardata. A Pera i *clakson ruggiscono*, con più *frastuono* e meno necessità che nella stessa Milano; a Pera e a Stambùl, di qua e di là dal Corno d'Oro, per tutte l'ore della mattina, mille venditori ambulanti offrono ciascuna la sua merce – tappeti o pesce grasso del Bosforo, calze o cavolfiori – con *cadenze gutturali* che a volte ricordano stranamente le voci della strada palermitana. Questa specie di *canto fermo* non è molto dissimile dalla *lamentazione* che udimmo nella moschea, o dal lungo appello della preghiera che il muezzin, in berretto da ciclista, ripete ai quattro venti dal balcone del minareto, e nessuno gli bada. (Ivi: 65, corsivi aggiunti).

Secondo la teoria di Schafer, un *soundscape* equilibrato si riconosce da una relazione armonica tra suoni, ambienti e significati culturali. In *Autunno di Costantinopoli*, invece, emerge un paesaggio acustico disgregato: i suoni non sono più portatori di senso, ma resti, frammenti, rumori che sembrano non appartenere più a nessuno. Borgese nota che «manca il suono fresco delle nostre campagne, il riso, il canto per le strade» (Ivi: 65): Istanbul appare come un luogo dove la sonorità pubblica è stata spenta. In senso krausiano, potremmo dire che la città ha perso la sua antropofonia strutturata, ovvero quei suoni umani portatori di ordine e cultura, né ha più biofonie riconoscibili: mancano gli uccelli, gli alberi, la natura che risponde al paesaggio umano. Al loro posto, solo «clacson che ruggiscono con più frastuono e meno necessità che a Milano», «venditori ambulanti» e «lamentazioni» inattese; sente l'appello del muezzin, ma «nessuno gli bada»; sente i venditori gridare la loro merce «con cadenze gutturali» che ricordano «la strada palermitana», ma senza allegria, spenti.

I suoni sembrano meccanici, ripetuti, svuotati. Il paesaggio acustico è diventato interamente lo-fi: saturo, indistinto, confuso. In questo contesto, perfino le voci umane perdono direzione: il viaggiatore stesso «pronuncia troppo forte, con gaiezza stonata, le dieci parole di turco che sa» (Ivi: 56) – non per comunicare, ma per vincere il silenzio.

L'unica vitalità, piuttosto flebile, sembra provenire, come accadrà per Alvaro e Rumiz, da figure femminili o da bambini, che restituiscono un'eco di umanità sonora: «tre quattro donne, due tre bambini che giocano per terra [...]. Si ode, finalmente, ridere; qualche voce fresca» (Ivi: 84-85). Sono queste voci, fragili ma presenti, che interrompono il mutismo della città. Alla fine, l'assenza del suono delle campane, simbolo per Borgese di una gioia collettiva e rituale, marca la distanza non solo geografica ma acustico-culturale dall'Europa. Istanbul non è più città della vista, né dell'udito: «nell'Oriente d'oggi, almeno a Costantinopoli, non si vive più con gli occhi» (Ivi: 66); e nemmeno, si potrebbe aggiungere, con le orec-

chie. Questo paesaggio sonoro, così descritto, rende *Autunno di Costantinopoli* una testimonianza unica: non della decadenza materiale, ma del silenzio simbolico di una città sospesa, tra la voce perduta di un impero e la frenesia ancora poco percettibile di una modernità non compiuta.

3. Corrado Alvaro: Dai riti sacri alle voci profane

Nel biennio che separa il viaggio di Borgese (1929) da quello di Corrado Alvaro (1931), la Turchia repubblicana attraversa una fase di accelerazione e irrigidimento delle riforme kemaliste. La modernizzazione si fa più visibile, specialmente nei centri urbani, dove laicizzazione e occidentalizzazione permeano ogni aspetto della vita pubblica. Nel 1930 viene concesso alle donne il diritto di voto alle elezioni municipali e si tenta, seppur brevemente, l'introduzione di un sistema pluripartitico con la fondazione del Partito Repubblicano Liberale. Tuttavia, la rapida chiusura del partito in seguito al successo presso i gruppi conservatori rivela i limiti dell'esperimento democratico e conferma l'impronta fortemente centralizzatrice dello Stato. Lo spazio pubblico diventa più normato, regolato secondo un ideale di cittadinanza moderna, omogenea, nazionalizzata. Nel frattempo, Istanbul continua a perdere centralità rispetto alla nuova capitale Ankara. Simbolo dell'impero ottomano e della sua eredità cosmopolita, la città viene progressivamente marginalizzata dal discorso ufficiale della Repubblica. Nel 1931, appare come un luogo sospeso tra passato e futuro, in cui gli effetti delle riforme si fanno visibili ma non ancora pienamente interiorizzati. Questo spiega, in parte, la percezione di spaesamento e malinconia che Corrado Alvaro restituisce nei suoi scritti: la modernità non ha ancora colmato il vuoto lasciato dalla fine dell'Impero, e i segni di un'identità sonora, visiva e culturale pienamente repubblicana restano ancora sfumati e incerti.

In *Viaggio in Turchia* (1932), Alvaro raccoglie impressioni vibranti di Istanbul e dei suoi 'suoni scomparsi'. Soprattutto nei primi due capitoli *Istanbul e la piccola vita* (60-64) e *Immagini della vecchia Turchia* (65-71), la dimensione sonora emerge, flebile ma presente, come evocazione della memoria collettiva:

> Si annunzia ogni venditore col suono della sua merce; batte la spazzola sulla panchetta il lustrascarpe, batte il venditore d'acqua e di limonate un bicchiere contro l'altro, batte sulla cogoma il venditore ambulante di caffè, fa suonare la lunga teiera di rame il venditore di tè, fa suonare una moneta sull'altra il cambiavalute, e ogni cosa ha un suono. Alla fine due bicchieri urtati fra loro sono il tema della sete, tra il caldo e la polvere mordente; o

> nella notte, al fresco che scende dalla Russia, il rumore d'una ciotola ricorda il caffè caldo e il ristoro dei sensi più svegli. (Alvaro 2003: 60-61)

I richiami dei venditori ambulanti, ognuno con il suono specifico della propria merce – bicchieri, teiere, monete, ciotole – s'intersecano in una composizione complessa, per cui «un musicista avrebbe buon gioco a scrivere una sinfonia di Istanbul» (Ivi: 60); si tratta di una tessitura acustica fitta, stratificata, in cui l'identità si esprime nell'ambiguità e nell'intimità della percezione. È un paesaggio sonoro urbano popolato da antropofonie, in cui ogni mestiere è segnato da un timbro riconoscibile, una firma sonora. Tuttavia, è nel contrasto con i vuoti della modernità che il paesaggio acustico assume significato: la città, un tempo capitale spirituale, è oggi una città 'sepolta' su cui si è innestata una nuova realtà silenziosa.

> Ancora la città ha aspetto di capitale religiosa, dove tutto il potere fu della religione […] Mondi ancora inesplorati di coste antiche, romane e greche, veneziane e genovesi, acquistano il colore di storie crollate, e meglio di religioni abbandonate […] Le moschee somigliano a cumuli di sabbie, sogni d'un popolo nomade approdato qui dai deserti e dalle steppe; i loro minareti sono l'albero chiaro di questa terra senza alberi. […] La penisola su cui sorge la città non ha più l'aspetto d'una terra, ma di un regno profondo e cavo, *echeggiante* di cisterne, volte, archi, templi, acquedotti sotterranei, una città sepolta di cui si vede lo spaccato, su cui un'altra più tranquilla, più leggera, s'è piantata. […] Anche l'epoca delle moschee, dei dervisci, dei seminarii, è finita: *là dove si sentivano le preghiere dei dervisci e i loro ululati piange un bimbo, parla una donna*; Maometto è lontano come gli dei dei Greci e di Roma, ben più lontano, e già le moschee hanno la solitudine dei musei. (Ivi: 65-68, corsivi aggiunti)

Dove un tempo risuonavano «le preghiere e gli ululati dei dervisci», oggi si odono solo «un bimbo che piange, una donna che parla». Seppur nascosta in ampie descrizioni visive, l'annotazione di Alvaro rivela una transizione acustica carica di valenze culturali, simboliche e persino politiche. Il passaggio da «le preghiere e gli ululati dei dervisci» al pianto infantile e alla voce femminile segna un vero e proprio *shift* paradigmatico nella ecologia del suono. L'ululato – normalmente associato all'animale, ma qui attribuito al rito mistico – è un suono liminale, arcaico: è un'estensione vocale dello spirito, un'apertura verso il trascendente. I dervisci, con le loro vocalizzazioni ipnotiche, rappresentano il maschile rituale e religioso. La loro scomparsa, sostituita dai suoni quotidiani di sfere muliebri, introduce un paesaggio acustico più 'basso', intimo, corporeo, domestico. È il passaggio da un paesaggio sonoro sacro e istituzionalizzato a uno profano, segnato dalla vita ordinaria e privata, le cui sonorità appartengono a

soggetti che in precedenza non avevano voce: donne e bambini. Questa modulazione non è neutra; sembra una riappropriazione dello spazio acustico da parte di chi era stato storicamente relegato al silenzio. Il bambino rappresenta l'origine, il futuro, l'elemento involontario e puro del paesaggio; la donna, invece, è il soggetto cosciente che prende parola. Schafer parla della voce come rivelatrice di identità acustica: la voce della donna può essere interpretata come il segno di un *soundmark* urbano in cambiamento. In questo senso, la dissoluzione degli "ululati" e delle "preghiere" non è solo un evento sonoro, ma uno scarto di paradigma. Il *soundscape* di Istanbul si fa più terreno, meno verticale, meno sacro, ma anche più inclusivo, più corporeo, più affettivo. È un paesaggio che, pur segnando la fine di un'epoca, apre spazi per nuovi protagonisti sonori e nuove forme di presenza. Il viaggio di Alvaro diventa così un ascolto attivo della perdita: lo sfondo sonoro di Istanbul è un controcanto, in cui la storia risuona come eco, e il silenzio, colmo di assenze, è il vero protagonista.

4. Paolo Rumiz: La giungla sonora e il suono della memoria

Se negli anni Trenta Corrado Alvaro coglieva, con sguardo partecipe, i primi segnali di un'identità turca in costruzione, fatta di sforzi visibili e contraddizioni profonde, il tempo trascorso fino alla fine del Novecento ha stratificato nuove tensioni, nuovi silenzi e nuove sonorità. Dalla giovane Repubblica alle soglie del XXI secolo, la Turchia ha conosciuto urbanizzazioni repentine, colpi di Stato, migrazioni interne, e un'accelerazione del processo di modernizzazione spesso guidato più dall'urgenza economica che da una visione culturale condivisa. In questo contesto mutato ma ancora inquieto, nel 2001 Paolo Rumiz – scrittore e giornalista nonché viaggiatore – compie il primo di una serie di viaggi a Oriente, in direzione dell'Altrove, in quella «Costantinopoli, il luogo della sintesi, il fulcro millenario dove tutto acquistava senso e le contraddizioni si scioglievano» (Rumiz, Altan 2002: 163).

Proprio il primo libro di viaggio pubblicato da Rumiz, che racconta «uno straordinario viaggio, durato due mesi, da Trieste a Istanbul in bicicletta: diciotto tappe attraverso i Balcani, lungo la Grande Diagonale del Bosforo», compiuto da «tre vecchi ragazzi, Altan Francesco, 58 anni, vignettista, Rigatti Emilio, 47, professore e Rumiz Paolo, 53, giornalista»; è *Tre uomini in bicicletta* (2002). Questo diario, la cui «stesura dei pezzi è avvenuta in diretta, su un comune quaderno di scuola», inizialmente è stato pubblicato in differita su «La Repubblica» nell'agosto 2001, riscontrando un certo successo grazie ad un accostamento di disegno e scrittura. Entrando nell'antica Porta d'Oriente si legge:

> Istanbul non è una città in cui si entra. Per chi viene dai Balcani, Istanbul è un ragno che ti cattura, è un animale lungo sessanta chilometri e in quei sessanta chilometri si imbottiglia – senza offrire alternative ai viaggiatori leggeri – tutto il traffico fra i due continenti, un formicaio di diciotto milioni di abitanti, un Niagara di auto e camion che tuona in un unico canyon rovente tra case, fabbriche, alberghi e condomini. […] Emilio grida qualcosa, ma non lo sentiamo tale è il frastuono. Asfalto deformato, immondizie, orrori edilizi, clacson. (Ivi: 155)

La città è qui un'entità sonora totale, al pari di un organismo vivente – un ragno che cattura, un insetto teratomorfo, lungo sessanta chilometri, in cui il rumore del traffico domina senza tregua. I suoni urbani qui sono caratterizzati da un frastuono incessante: un «Niagara di auto e camion» e "clacson" che si amalgamano in un unico 'canyon' sonoro di rumore meccanico. Questo scenario, reso con toni fortemente negativi, riflette la condizione di un ambiente acustico sovraccarico, dove la comunicazione umana (il grido di Emilio) viene letteralmente sovrastata e annullata. Per l'ecologia del suono, l'ambiente sonoro naturale e umano dovrebbe mantenere un equilibrio che favorisca la salute acustica di uno spazio. Istanbul, così come descritta, è dominata da rumori antropogenici e inquinamento acustico, che soffoca la possibilità di ascoltare qualsiasi altro suono, inclusi quelli umani o naturali. Questo affastellamento sonoro è segno di un disordine ambientale più ampio, dove il suono diventa un indicatore critico del degrado ecologico e sociale.

Istanbul appare come una 'giungla sonora' antropocentrica, in cui il rumore del traffico è un segnale di monocultura acustica che limita la percezione sensoriale e la qualità della vita. In ottica ecologica, questo quadro invita a riflettere su come le città moderne possano diventare ecosistemi sonori disfunzionali, in cui l'imposizione del rumore antropico cancella la varietà e la complessità delle 'voci' ambientali. La città non solo produce rumore, ma impone un regime sonoro che esclude alternative di ascolto, trasformando il paesaggio acustico in un ambiente ostile, sia per gli esseri umani che per la natura. Questa analisi richiama dunque l'importanza di una ricostruzione consapevole del *soundscape* urbano – come auspicato da Schafer e Krause – in cui si possa recuperare una relazione ecologica tra uomo, città e ambiente sonoro. Solo così sarà possibile evitare che metropoli come Istanbul restino 'ragni' che intrappolano i viaggiatori nel loro ronzio assordante, e invece diventino luoghi dove si può coltivare un'armonia sonora capace di nutrire una sensibilità ecologica profonda.

Il rimando a cui si accennava nell'introduzione riguarda *La cotogna di Istanbul* (2010). Sebbene non sia un resoconto di viaggio in senso stretto,

ma un'opera di finzione letteraria, la sua inclusione nel presente elaborato è motivata proprio dal primo viaggio di Rumiz, compiuto nel 2002, che informa la narrazione; esso, infatti, rappresenta la matrice esperienziale da cui scaturiscono i paesaggi, i suoni, gli odori descritti nel romanzo. In questa prospettiva, la narrazione si configura come una forma di 'fiction geopoetica'[6]: il paesaggio urbano di Istanbul non è costruito in modo arbitrario, ma è il riflesso – intensificato, lirico e drammatizzato – di una esperienza vissuta. Come accade nei resoconti di viaggio, anche qui il paesaggio sonoro, gli spazi urbani e i ritmi della città sono restituiti attraverso il filtro personale del viaggiatore-scrittore, che traduce la realtà attraversata in materia narrativa. Rumiz trasporta nella struttura del romanzo i tratti propri del *travel writing* (Marfè 2009): attenzione al dettaglio sensoriale, registrazione dei cambiamenti storici e culturali, immersione empatica nei luoghi visitati. La scelta di trasporre quest'esperienza nella forma di una ballata romanzesca non ne nega il valore testimoniale, ma lo trasforma, dimostrando come la finzione possa essere un veicolo di verità esperienziale. È come se *La cotogna di Istanbul* potesse legittimamente dialogare con i testi di viaggio, perché nasce dal medesimo impulso: quello di dare forma letteraria a un incontro con il mondo, attraverso il filtro dell'ascolto, della memoria e della narrazione.

Il racconto è modulato dal suono. *In primis*, dalla canzone, *Žute dunje,* la "gialla cotogna", un canto d'amore bosniaco*,* 'freccia di Eros' tra Max, l'ingegnere austriaco inviato a Sarajevo nel 1997, e Maša, raffinata donna musulmana di Bistrick; è sia un elemento folklorico e culturale che il principio attivo dell'intera narrazione. La sua melodia attraversa il tempo e lo spazio, fa fiorire l'amore, cura simbolicamente la malattia. Il suono della voce che canta è evento generatore: crea il sentimento, custodisce la vita e, infine, annuncia la perdita. Alla musica, si vanno ad aggiungere l'intreccio sonoro dei luoghi che si agganciano alla memoria. Rumiz costruisce una raffinata ecologia del suono, in cui l'apparato acustico-sonoro non è solo sfondo narrativo, ma forza trainante di emozioni, memorie e legami. L'elemento uditivo è quindi costitutivo dell'identità narrativa: non si raccontano solo fatti, si *ascoltano mondi*.

> […] tra le *urla*

[6] Il concetto di f*iction* geopoetica trova riscontro nella teoria del luogo vissuto: come osserva Relph (1976), i luoghi non sono meri contenitori fisici, ma spazi dotati di significato attraverso l'esperienza soggettiva. In parallelo, Bachelard (1958) sottolinea come lo spazio possa essere liricamente trasformato dalla percezione e dall'immaginazione, dando vita a paesaggi intensificati e poetici che riflettono l'esperienza vissuta dei soggetti.

dei venditori di olive e dolciumi
oltre una piccola friggitoria
vide un uomo a fatica farsi largo
dentro la bolgia come un alberello
giallo, e *sgolarsi*, dicendo così
"Hey sari ayvalar hanimefendi"
Gialle cotogne! Profumo da sballo!
Donne comprate cotogne d'Istanbul!
Dopo quel grido nella pioggia fine
per un momento lungo nel mercato
formicolante di turchi *ci fu*
soltanto quel richiamo e quel profumo
l'odore ruggioso e inconfondibile
della bitorzoluta mela gialla
coperta di peluria come il capo
di un bambino appena nato. E allora accadde
che *Max perse la voce*, annichilito
di ciò che il venditore gli annunciava.
"Efendi sari ayvalar efendi
hey sari ayvalar hanimefendi!
Cotogne! Gialle cotogne d'Istanbul"
gridava sospingendo nobilmente
un carro miserabile a due ruote
sul quale aveva messo un alberello
appesantito di gialle pepite
tutte coperte di perle di pioggia.
(Rumiz 2010: 124, corsivi aggiunti)

All'arrivo di Max a Istanbul, la città viene introdotta non da una descrizione visiva, ma da un *grido*, un richiamo che attraversa la pioggia: «Efendi sari ayvalar efendi hey sari ayvalar hanimefendi! Cotogne! Gialle cotogne d'Istanbul!». È una voce che si fa spazio nel mercato affollato, che paralizza per un istante la realtà con la sua intensità. L'urlo del venditore diventa la soglia sensoriale attraverso cui il protagonista entra in connessione con il suo passato e il suo dolore. L'olfatto e l'udito convergono: il «profumo rugginoso» della mela gialla si salda al suono, evocando Maša e innescando una sorta di cortocircuito emotivo.

Tutto era chiaro e fu allora che Alternberg
sentì di nuovo i cannoni del mare
corrodere gli scogli color ruggine
e *urlare al vento* che Maša per sempre
aveva chiuso gli occhi di ciliegia.
Disse in un rantolo "Maša", poi corse

dall'uomo che vendeva le cotogne
gli tolse dalle mani i frutti gialli
li pagò più del doppio del valore
e uscì dal suk urtando i venditori
seguito da ottomane imprecazioni.
Urlarono passando i ferry-boat
nell'utero del *Bosforo tonante*
in mezzo all'Anatolia e alla Rumelia
e sopra i minareti acuminati
il *cielo color seppia ribolliva*
al punto che le nuvole sembrarono
un pentolone strapieni di anime
a mollo nel bollore dell'inferno.
L'albero giallo aveva generato
come una *nuvola elettromagnetica*
che tolse l'audio al frastuono del suk
paralizzò i telefoni portatili
fermò in un fotogramma il movimento
dei turchi brulicanti tra le vie
e scatenò una tempesta su Istanbul
così terrificante che in un attimo
i minareti di Fatih sembrarono
dei missili puntati contro Dio
e sopra la città dei bizantini
fulmini azzurri fecero qualcosa
di simile a un'aurora boreale.
(Rumiz 2010: 125-126, corsivi aggiunti)

Il dolore di Max per la morte di Maša non è descritto in termini psicologici bensì 'suonati' attraverso l'ambiente naturale e urbano. È una sinfonia del lutto che unisce elementi umani e naturali. Se il grido del venditore è il portale, da cui si accede alla memoria, che risveglia la vita (il mercato, la cotogna, l'innamoramento), il rantolo diviene la soglia d'uscita: spegne la voce, segna la fine (la morte, la perdita, il silenzio). Perciò questa progressione dal grido al rantolo può essere interpretata come una modulazione sonora del dolore: dalla voce del venditore che risuona nel suk, si giunge all'afonia di Max, ovvero alla morte della voce come segno della scomparsa dell'amata. Si tratta di un passaggio dal paesaggio sonoro esterno e vibrante a quello interno, intimo e silenzioso. E se nell'intimo vi è la morte, la natura co-partecipa all'esplosione di dolore. La tempesta che segue la notizia della morte non è solo atmosferica: è interiore, acustica, cosmica; è un'esplosione elettromagnetica che «toglie l'audio» al suk e mostra come l'esperienza umana del lutto si fondi sull'interruzione o la deformazione della sfera sonora. L'angoscia della perdita si esprime nella

distorsione dell'ambiente acustico. La «gialla cotogna» diventa così un nucleo simbolico ecologico: è frutto, voce, rimedio, reliquia; incarna una natura che non è sfondo, ma agente del destino umano. Il suono, pertanto, si configura come un ponte tra umano e naturale, tra sacro e profano, e veicolo della memoria.

Il paesaggio sonoro istanbuliota della vicenda è quindi intimamente ecologico: mostra come gli spazi siano abitati non solo da corpi e immagini, ma da onde sonore che trasportano senso, che costruiscono identità, che segnano la vita e la morte. La sensibilità ecologica del romanzo si gioca proprio su questo punto: nel rendere udibile il dolore, nel mostrare come la natura possa rispondere, risuonare e rispecchiare i turbamenti umani. Attraverso la modulazione sonora – il canto, il rumore, il silenzio – Rumiz sembra voler mostrare che la vera ecologia non è solo rispetto per la natura, ma capacità di ascoltarla come parte di noi.

Riflessioni conclusive

Dall'Istanbul di fine Ottocento di De Amicis, avvolta da suoni codificati – voci, richiami, rumori rituali – che contribuiscono a costruire l'immaginario esotico del viaggiatore europeo, alla città muta ma malcontenta di Borgese, dove il paesaggio sonoro sembra essersi svuotato di senso; dalla tensione fra antico e moderno percepita da Alvaro, che registra un'oscillazione incerta tra tradizione e mutamento, fino alla giungla sonora di Rumiz, di una metropoli che ha smarrito il proprio equilibrio acustico: Istanbul si presenta, attraverso questi quattro sguardi, come un organismo in continua trasformazione, il cui paesaggio sonoro rivela le sue contraddizioni più profonde.

Lungo l'arco temporale che va dal 1874 al 2001, questi viaggiatori ci restituiscono non solo quattro immagini di Istanbul, ma quattro modi di ascoltarla. De Amicis è ancora dentro una logica visivo-acustica orientalistico-romantica: sente e descrive ciò che si aspetta di trovare. Borgese, invece, registra la dissonanza tra ciò che la città è stata e ciò che non riesce più a essere: il silenzio non è quiete, ma assenza di voce collettiva. Alvaro intuisce, tra le pieghe di quel silenzio, una voce che resiste: nei bambini, nelle donne, nella lingua che cambia. Rumiz, infine, denuncia il collasso del paesaggio acustico: la modernità ha imposto un regime sonoro totalizzante, e la città è diventata ostile, tanto per l'uomo quanto per la natura[7].

[7] Per un'analisi della rete urbana istanbuliota in prospettiva femminile e comparata, con attenzione anche alla rappresentazione della relazione tra spazio urbano e paesaggio sonoro, si veda Patat 2021: 213-214.

L'approccio ecologico adottato in questo saggio invita a leggere questi testi come tracce di un'evoluzione – o involuzione – del paesaggio sonoro urbano. Se, come affermano Schafer e Krause, un *soundscape* sano è quello in cui convivono in equilibrio biofonie, geofonie e antropofonie, allora Istanbul rappresenta un laboratorio acustico di crisi: dal canto del *muezzin* alla voce dei venditori, dai silenzi rituali ai clacson invasivi, ogni epoca riflette un diverso assetto ecologico e culturale.

Le voci di De Amicis, Borgese, Alvaro e Rumiz devono essere considerate come un invito concreto alla riflessione sul ruolo del paesaggio sonoro nella costruzione dell'esperienza urbana. Più che semplici impressioni di viaggio, i loro sguardi restituiscono frammenti di un'evoluzione acustica che interpella tanto la sensibilità estetica quanto la responsabilità collettiva. In questo senso, il recupero di un paesaggio sonoro più armonico non è un gesto nostalgico né un esercizio utopico, ma un atto necessario – e oggi urgente – di responsabilità ecologica e culturale. Solo attraverso una maggiore consapevolezza dell'ambiente sonoro sarà possibile immaginare città in cui la pluralità delle voci, umane e non umane, possa tornare a comporre una polifonia significativa, capace di restituire senso all'esserci e all'abitare.

Bibliografia

Alvaro Corrado. 2003 [1932] *Viaggio in Turchia*, Reggio Calabria, Falzea ed.

Bachelard Gaston 1958. *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.

Bedin Cristiano. 2017 *Il report meravigliato. Le "memorie mediterranee" di Amici tra reportage, esotismo e narrative*, Istanbul, Edizioni Isis.

Borgese Giuseppe Antonio. 2009 [1929] *Autunno a Costantinopoli*, Roma, Carrocci.

Brambilla Alberto. 2018 *"La fata dei mille amanti": Appunti su Costantinopoli di Edmondo De Amici*, in «Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies», 28(2), 185-200.

Brilli Attilio. 2009 *Il viaggio in Oriente*, Bologna, Il Mulino.

Çevikayak Yelmi Pınar. 2015 *The Soundscapes of Istanbul Collection*, Koç Üniversitesi Digital Collection, The Soundscape of Istanbul Collection | Koç University [consultato 20/03/2025].

De Amici Edmondo. 1997 [1877] *Costantinopoli*, Milano, Touring ed.

Krause Bernie. 2013. *The Great Animal Orchestra. Finding the Origin of Music in the World's Wild Places*, Boston, Back Bay Books Little Brown.

Marfè Luigi. 2009 *Oltre la 'Fine dei Viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Leo S. Olschki.

Patat Ellen. 2021 *I volti di Istanbul: gli spazi urbani di Cambria, Baydar e Aciman*, in *Mediterranean Encounters and Legacies. Incontri e Lasciti Mediterranei* a cura di Antonio C. Vitti e Antony J. Tamburri, New York, Bordighera Press: 201-217.

Pigafetta Marc'Antonio. 2008 *Itinerario da Vienna a Costantinopoli*, Perrocco da Padova, Il Poligrafo.

Relph Edward 1976. *Place and placelessness*, London, Pion.

Rumiz Paolo e Altan, Francesco. 2002. *Tre uomini in bicicletta*, Milano, Feltrinelli.
Rumiz Paolo. 2010 *La cotogna di Istanbul. Ballata per tre uomini e una donna riscritta per una musica nuova*, Milano, Feltrinelli.
Said Edward. 2013 *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli.
Schafer R. Murray. 1977 *The tuning of the world*, New York, Knopf.
Stevens Martin. 2013 *Sensory Ecology, Behaviour, and Evolution*, Oxford, Oxford University Press.
Truax Barry. 1978 *Acoustic communication,* Norwood NJ, Ablex Publishing.
Ülgen Erol, Karaörs Metin e Öz Emin (eds.). 2011 *Through Foreign Eyes: Istanbul in World Literature*, (trad. ing. Ross, J.), Ankara, Ministry of Culture and Tourism, The Bank Association of Turkey.

Oriana Bellissimo

La lanterna di Diogene *di Alfredo Panzini: il viaggio in bicicletta come esperienza conoscitiva della 'modernizzazione' italiana agli inizi del Novecento*

Nel panorama culturale e letterario italiano tra Otto e Novecento, Alfredo Panzini[1] si distingue per la sua scrittura capace di coniugare ironia, riflessione storica e uno sguardo attento ai mutamenti della società italiana, diventando uno degli emblemi dell'inquieto momento di passaggio tra i due secoli, segnato dalla crisi del Positivismo e da un modificato quadro storico e sociopolitico, conseguente anche al processo di industrializzazione che stava vivendo il Paese (Scappaticci 2000: 10). Questa modernizzazione il professore Panzini la vive in prima persona, quando, dopo aver ricoperto la sua prima cattedra a Castellammare di Stabia e successivamente a Imola, ottiene, anche grazie all'intercessione di Giosuè Carducci, il trasferimento a Milano, concretizzando così l'aspirazione di stabilirsi in una grande città in grado di offrirgli maggiori possibilità di affermazione nel panorama letterario (Ivi: 17). Tuttavia, il soggiorno milanese, oltre a costituire un momento decisivo di confronto con una realtà urbana in rapida trasformazione, molto diversa dai contesti provinciali in cui aveva vissuto fino ad allora, suscita un senso di disorientamento che accentua la sua insofferenza verso una società sempre più dominata dalla logica dell'utilitarismo e della massificazione (Rossi 2010: 125).

Il confronto tra antico e moderno, tra il presente e i ricordi di giovinezza, si manifesta in modo particolare nel racconto del viaggio in bicicletta compiuto da un'alienante Milano ad una fresca Bellaria e raccontato ne *La lanterna di Diogene* che esce sulla «Nuova Antologia» nell'agosto del 1906, con l'aggiunta nel titolo *Visioni dell'estate*, e poi in volume nel

[1] Alfredo Panzini (Senigallia, 1863 – Roma, 1939), narratore, critico, pubblicista, saggista e lessicografo tra Ottocento e Novecento, è da considerarsi una figura di primo piano nel panorama letterario e culturale italiano. Nel 1905 pubblicò il *Dizionario moderno*, un'opera che raccoglieva neologismi scientifici, giornalistici e di costume, riscuotendo un immediato successo. Tra le sue opere narrative più note si annoverano *La lanterna di Diogene* (1907), *Santippe* (1914), *Il mondo è rotondo* (1920). Toccano il tema del viaggio in rapporto a tematiche sociali e politiche *Viaggio di un povero letterato* (1920), *Viaggio con la giovane ebrea* (1935). La sua residenza estiva, la "Casa Rossa" di Bellaria-Igea Marina, è stata trasformata in casa museo ed è sede dell'Accademia Panziniana (vd. https://www.alfredopanzini.it/).

1907. Animato dalla stessa intenzione del filosofo Diogene di Sinope di cercare la vera essenza dell'uomo al di là delle convenzioni imposte dalla società, il viaggio in bicicletta oltre ad essere un espediente narrativo, diventa uno strumento di esplorazione e analisi della realtà italiana in un periodo di profonde trasformazioni sociali, economiche e culturali. Nel senso che Panzini attribuisce al viaggio risiedono sia un continuo divagare fantastico sia un'opportunità di riconquistare la libertà e la purezza sacrificate nella vita moderna, vivendo il distacco come una riscoperta delle bellezze naturali. Considerato nelle sue molteplici declinazioni, il viaggio è un tema presente in diverse opere dello scrittore romagnolo: oltre a *La lanterna di Diogene*, si possono citare alcuni racconti presenti nella raccolta *Piccole storie del mondo grande* (1901), tra cui *Nella terra dei santi e dei poeti*, il primo racconto panziniano di un viaggio in bicicletta da Rimini a Gubbio, e, nella raccolta *Lepida e tristia* (1902), *Dalla padella nella brace*, in cui compare contrasto fra il piacere del viaggio a dorso di un mulo sui monti tosco-romagnoli e l'angoscia per la presenza di banditi e *Divagazioni in bicicletta*, una narrazione che propone la consueta alternanza di scenette e di riflessioni, tra la malinconia del passato glorioso e l'osservazione della modernità nefasta (Scappaticci 2000: 50). Tra i romanzi, invece, il motivo del viaggio si riscontra in *Viaggio di un povero letterato* (1919), una scrittura autobiografica che racconta il viaggio compiuto dall'autore attraverso l'Italia nel 1913, da Milano a Venezia, da Bologna ad Asiago, soffermandosi su paesaggi e città, con uno sguardo critico sulla crisi della società dell'epoca e *Il mondo è rotondo* (1920), in cui Panzini segue i viaggi del protagonista Beatus Renatus, descrivendo i contrasti tra Nord e Sud Italia nel primo dopoguerra.

Pur non essendo una novità negli scritti dello scrittore romagnolo, dunque, la bicicletta ne *La lanterna di Diogene* acquista un ruolo centrale, adeguandosi alle sue idee conservatrici che lo portano a sperare in una riconciliazione con la natura attraverso il ripudio dei ritmi frenetici della vita moderna (Ivi: 62). L'uso della bicicletta come mezzo privilegiato per l'osservazione della realtà non è un caso isolato: nel primo Novecento, infatti, la bicicletta diventa un simbolo di modernità e libertà, motivo per cui numerosi intellettuali e scrittori dell'epoca ne hanno fatto uso nei loro scritti di viaggio, contribuendo a consolidare l'immaginario poetico legato al ciclismo (si ricordino almeno Vittorio Betteloni, Olindo Guerrini alias Lorenzo Stecchetti, Alfredo Oriani, Giovanni Pascoli, Guido Gozzano e Renato Serra), ma anche nel XX secolo la bicicletta continua a essere protagonista nella letteratura, come dimostrano i resoconti di Giovannino Guareschi, che nel 1941 narra le proprie lunghe percorrenze ciclistiche pubblicate sul *Corriere della Sera*, in un'epoca in cui le piste ciclabili non

erano ancora una necessità sentita (Monti 2023)[2].

Il viaggio in bicicletta di Panzini, raccontato da un punto di vista dinamico e immersivo, che gli permette di attraversare i luoghi con uno sguardo più ravvicinato rispetto al viaggiatore in treno o in automobile e più rapido rispetto al viandante a piedi, si snoda per diciannove capitoli in cui si avvicendano scene descrittive di paesaggi raccolti in una silenziosa quiete a momenti riflessione malinconica che scaturiscono da quelle visioni pittoriche (De Rienzo 1968: 67)[3]. Sebbene l'itinerario vero e proprio duri pochi giorni (i cinque giorni di andata occupano soltanto quattro capitoli, mentre il rientro viene dato bruscamente come avvenuto), evidente rilievo viene dato alle le escursioni intorno a Bellaria, da San Mauro a Comacchio (Pazzaglia 1995: 95). In particolare, la Romagna e Bellaria, quella semplice borgata di pescatori, rappresentano un ritorno alle origini[4], anche per uscire dal tedio della monotonia quotidiana e curare la «nevrastenia», un male fisico che si addentra nel profondo come una «malattia insanabile dell'anima» (Gridelli 2014: 71). Il percorso di Panzini comincia dalla caotica città di Milano e prosegue alla ricerca di uomini e paesaggi non ancora contaminati dal progresso industriale: da Lodi, Piacenza fino a Fiorenzuola d'Arda, Rubiera, Modena, Bologna e altri piccoli paesini, ciò che emerge è la mutata riflessione intorno al paesaggio che, dal *locus amoenus* vissuto con stupore, diventa un momento per criticare gli eccessi della modernità e recuperare alcuni gesti quotidiani, come la pesca o il lavoro dei campi. Così, nella prima parte della narrazione, i cimiteri in Lombardia assumono sembianze gentili perché si incontrano lungo la via e non dopo aver percorso sentieri isolati (Panzini 2017: 6) e il fiume Po viene descritto con un'intensa carica simbolica di un luogo tanto agognato dal finestrino di un treno che non lasciava spazio alle fantasie e ora finalmente tangibile; mentre nella seconda parte, con un sentimento di commozione, osserva poderi e ville contadine, provando invidia nei confronti di quegli uomini che curavano la campagna con tanta premura, fino a confessare che il suo sogno di felicità si sarebbe potuto concretizzare nel possesso di «una casetta adorna e piccola» e «con intorno un po' di terra coltivata» tra le piante, considerate non solo come «filtri del veleno dell'aria», ma anche «del veleno della vita sociale» (Ivi: 99-100).

[2] Vd. Barsella 1999: 70-97; Pedroni 2001: 185-205.

[3] Sul tema vd. anche Lando 2013: 113-116; Ead. 2013b: 119-122.

[4] Non è un caso se nel 1931 anche Panzini, come molti illustri scrittori d'Italia, partecipa alla collana curata da Jolanda De Blasi, *Visioni spirituali d'Italia*, con il suo volume *Romagna*, in cui raccoglie riflessioni sugli illustri uomini romagnoli e una descrizione del paesaggio, senza trascurare gli elementi urbanistici, socioculturali e antropologici.

Attribuendo all'incontro con la natura una funzione salvifica, non solo in quanto fuga dalla città, ma anche come un ritorno a una condizione più autentica e armoniosa, il professore Panzini stanco della «cerimonia ufficiale della vita» e dello «sforzo continuo» di «equilibrarsi con gli altri» (Ivi: 2), quando parte da Milano, con l'atto di attraversare una soglia (il dazio di Porta Romana) transita, quindi, simbolicamente, dalla quotidianità cittadina a un'esperienza nuova, caratterizzata dalla libertà e dalla connessione con la natura, per iniziare anche una transizione interiore. Il contrasto tra la città e la campagna è subito evidente: Milano è descritta come un luogo di immobilità e oppressione, dove persino «le motrici e le macchine si sarebbero fermate» (Ivi: 1), mentre la campagna offre una prospettiva di sollievo e rigenerazione:

> Quando, finalmente, l'incubo delle case disparve, disparve la gente densa, e vidi (oh meraviglia, come di oasi al navigante del deserto!) le alte siepi di acacie coi bianchi grappoli odorosi, e sentii le acque mormoranti per il verde piano lombardo, una freschezza forte e giovane mi alitò nel cuore. (Ivi: 4)

In modo particolare, nel passaggio dai momenti di lucida riflessione ad altri contraddistinti da «facoltà illusorie dell'adolescenza, per le quali il mondo appare giovane e ridente» (Ivi: 5), lo scrittore riprende elementi naturali per rielaborare concetti astratti (come nel caso della brezza marina, simbolo di libertà) e fonde i caratteri del paesaggio con le emozioni suscitate dalla vista del nuovo ambiente, presentato attraverso descrizioni visive e metaforiche che ne esaltano la bellezza e la vitalità. Nel secondo capitolo, *Effetti del lambrusco*, infatti, la vivacità del luogo viene sottolineata dall'uso di immagini legate alla festività e alla bellezza naturale:

> Le lontananze del paesaggio sfumavano nel vapore dell'aria, già radiosa di sole; la strada sotto quel bagliore abbacinava la vista. Eppure, che bell'andare! Presso la strada, qualche villa o castello, profondamente sommerso nel verde opaco del parco, mi faceva l'effetto che un sorbetto produce ad un assetato; e tuttavia non riposai a quelle ombre allettatrici, ma mi fu piacevole il proseguire, e proseguii tutto solo in uno stato d'ebbrezza, che non proveniva dal liquore o da vino, ma dal sole e dalla libertà, i due inebrianti che non fanno male. (Ivi: 11)

Con una narrazione che non si limita alla mera descrizione del paesaggio, ma vi intreccia riferimenti storici e letterari, legati allo sviluppo del territorio nel corso dei secoli e alle visioni affiorate dinanzi ai viaggiatori di ogni epoca, dai pellegrini medievali ai moderni *globe-trotters* – tanti

«bei nomi» per indicare «l'ebrezza dell'andare liberi» (Ivi: 12) –, il professore riflette oltre che sulle modalità del viaggio e sul cambiamento delle motivazioni, anche sull'importanza della scoperta e dell'incontro con l'altro. Un esempio viene fornito dalla narrazione dell'arrivo a Modena presentata nel terzo capitolo, *Ebbrezza del latte*. Qui Panzini, delineando il modo in cui le piccole esperienze quotidiane influenzano la percezione del luogo («A Modena un tabaccaio si offerse ad incollarmi egli stesso i bolli su le cartoline illustrate; un caffettiere mantenne la promessa di offrirmi un caffè senza cicoria», Ivi: 23), con la trasformazione della città in uno spazio accogliente e ospitale, ricco di «garbatezze» che «non sono molto frequenti», propone una realtà legata ad una percezione soggettiva del viaggiatore, ma anche una descrizione dettagliata delle caratteristiche della città, ritrovandone l'armonia che caratterizza la popolazione: «le sue contrade sono armoniche anche senza il geometrico, antipatico rettifilo moderno; decorose senza ostentazione di fasto architettonico; silenziose senza tristezza».

L'idea del viaggio "soggettivo" viene confermata dal desiderio di dilatare gli spazi e i tempi del suo viaggio, per conoscere nuovi posti, restando fedele al suo motto «quando e dove arrivo, arrivo bene» (Ivi: 26). Pur allungando l'itinerario, il viaggio si conclude con l'arrivo a destinazione narrato nel quarto capitolo, *Casetta mia…! (d'affitto)*, che offre una profonda riflessione sul rapporto tra l'ambiente naturale e la percezione del viaggiatore, con una forte componente spirituale e di attaccamento nostalgico ai luoghi dell'infanzia. Dopo il contatto con il mondo moderno, infatti, il protagonista avverte un crescente desiderio di fuga, culminando nella ricerca della «casetta solitaria presso il mare» (Ivi: 50). Da questo momento se il viaggio si interrompe, si fa più intensa e ricca la descrizione dei luoghi e delle persone che li abitano, con una prospettiva quasi antropologica, che aiuta a registrare il contrasto tra la modernizzazione delle città, con la diffusione dell'industria e l'urbanizzazione, e la persistenza di un mondo contadino legato a tradizioni secolari.

Nel capitolo *La vecchia e il porcello*, ad esempio, l'autore, oltre a delineare un paesaggio rurale caratterizzato dai segni del tempo e dell'antropizzazione, introducendo figure emblematiche di un rapporto primordiale tra essere umano e territorio, rappresenta personaggi che simbolizzano una relazione ancestrale tra l'uomo e la terra. Tale relazione si configura come un legame di dipendenza immediata da una natura che ha perduto la propria munificenza originaria, come rivela la descrizione dei terreni agricoli: un tempo fertili e prosperosi, essi manifestano ora evidenti sintomi di deterioramento, suggerendo una condizione di affaticamento. In questo paesaggio che sta subendo un lento degrado, la vecchia rappresenta una figura

di resilienza, qualcuno che ha vissuto a lungo in simbiosi con la terra ma che ora si trova a fronteggiare nuove sfide, e il porcello, che la donna redarguisce come un fanciullo, è l'immagine dell'economia rurale tradizionale minacciata da mutamenti ambientali e sociali.

Lo stesso accade nell'osservare le pescivendole, il postino che arriva al calar della sera, il pescatore Jusèf, che si alza presto per studiare il mare tutto il giorno, o anche Pirùzz, protagonista del capitolo sesto, un uomo che vive in simbiosi con la natura, che «si leva prima del dì, e pensa – come un uomo primitivo – a procurarsi la vita con le sue mani» (Ivi: 65), in un tempo sospeso tra tradizione e modernità. Tuttavia, lo scrittore, per rafforzare la posizione dei primi protagonisti su cui si sofferma, con un metodo quasi filosofico, crea un gioco di opposizione con altri che incarnano una concezione più moderna e aristocratica della vita. Uno di questi è un ex capitano dei granatieri, con uno stile di vita segnato dalla cura dell'apparenza e dall'adesione a un'idea di progresso che, paradossalmente, lo limita: pur essendo amante della bicicletta non è descritto come un ciclista audace, ma un personaggio che si preoccupa soltanto dell'apparenza, com'è dimostrato dal suo desiderio di visitare Parigi non per compiere un viaggio di scoperta, ma un pellegrinaggio alla "Mecca" della galanteria in cui aveva trascorso la sua giovinezza. L'opposizione tra Pirùzz e il signor Capitano, dunque, riflette un cambiamento più ampio nel paesaggio e nel rapporto dell'uomo con l'ambiente, perché se da un lato vi è un modello di vita autosufficiente e in armonia con la natura, dall'altro, si scorge una modernità che impone distanze fisiche e simboliche dal mondo naturale.

Tutta l'opera di Panzini, infatti, è costruita su un binomio antico-moderno, con una costante condanna della decadenza dei valori a lui cari: ne è un esempio la contrapposizione della bicicletta all'automobile – che rappresentano rispettivamente la possibilità di un contatto riposato con la natura e la volontà di dominarla ostentando una superiorità garantita dal progresso tecnico e dal culto di una velocità disumana (Scappaticci 2000: 22) – ma anche la distinzione fra lo spregiudicato capitalismo della nuova borghesia industriale e il dignitoso lavoro di pescatori, artigiani e contadini. Non è un caso, infatti, che Panzini inserisca nel suo racconto la narrazione della visita alla Torre di San Mauro, che non rappresenta solamente un luogo di lontananza dalla civiltà delle macchine, ma anche il luogo simbolico di vicinanza alla poetica di Giovanni Pascoli (Gridelli 2014: 73; Lando 2017, 68-70). Questo episodio, in particolare è riferito nel capitolo *Il camposanto ove nacquero le Myricae* che si configura come una riflessione lirico-narrativa in cui si intrecciano memoria personale, meditazione

sulla morte e sul destino della poesia, con un forte legame alla lirica pascoliana e soprattutto alla genesi di *Myricae*, con un tono fortemente evocativo e l'uso di un registro che fonde impressioni sensoriali e richiami alla cultura classica e popolare.

Il viaggiatore, con una peregrinazione senza meta, si lascia trasportare dalla bicicletta «come un sonnambulo», in uno stato di *trance* che lo porta fino al camposanto, luogo di memoria e riflessione esistenziale, che non solo si lega strettamente alla vicenda biografica di Pascoli, ma segna il passaggio da un'indeterminatezza errante a una precisa direzione del pensiero. In questo spazio sospeso, il richiamo al dio Pan e al suo canto, percepito solo dalle cicale, evoca il mondo antico e il suo legame perduto con la natura e il sacro, in una poetica che accoglie la suggestione decadente della frattura tra modernità e mondo mitico:

> L'invisibile Dio Pan, quel vecchio tutto a nodi e bitorzoli, a quell'ora soffia su le canne della zampogna o siringa, che già fu Ninfa da lui molto amata; ma il suo canto è soltanto udito dalle cicale che tengono bordone alle rime del vecchio Nume. È inutile: gli uomini oramai non sentono più la voce degli dèi, né antichi, né nuovi. (Panzini 2017: 119)

Configurandosi come un rimpianto per un'armonia ormai dissolta tra l'uomo e il cosmo, il cimitero per Panzini è anche il luogo di memoria della tragedia personale della famiglia Pascoli, a partire dalla morte di Ruggero Pascoli, che viene ricordata in modo asciutto e privo di pathos. Con una narrazione che rispecchia un atteggiamento di accettazione fatalistica del dolore, infatti, lo scrittore si collega direttamente alla poetica pascoliana, in cui il lutto familiare si sublima in canto elegiaco e memoriale:

> Il piccolo libretto di Myricae è nato qui – pensai – in questo campo del riposo senza risveglio e quelle piccole canzoni in origine non furono scritte per le dame e pei letterati, ma per consolare e placare le ombre dei cari morti. Il buon Dio Pan molto lodò quel canto, nato col sapore di questi campi vicini, dove molta storia riposa; e allora insegnò al giovano poeta il secreto dell'anima del pesco che fiorisce; della rondine che svola; della campanella che squilla sul colle selvaggio; […] Sì, Dio Pan questo insegnò, ma non per le dame o i letterati, ma perché celebrando la vita delle cose […] potesse parere al poeta che quelli pure che stanno sotto la terra avessero intendimento, onde dicessero: "Grazie, figliuolo, grazie, fratello, della dolce canzone". (Ivi: 126)

La poesia, dunque, intesa non solo come memoria e lamento, ma anche

come un atto di devozione alla vita nella sua dimensione più fragile e transitoria, segna la transizione da una visione elegiaca della natura ad una velata critica alla mercificazione promossa dalla modernità, a cui le *Myricae*, nate dall'ombra del dolore, cercano di opporsi. Tuttavia, l'episodio più concreto in cui si allude alla morte di Pan è quello legato a *La morte dei nobili pini*, nell'omonimo capitolo de *La lanterna*, che diventa un momento cruciale di accusa alla modernità e alla travolgente azione degli uomini (Gridelli 2014: 74). Nel racconto della distruzione della «piccola selva dei nobili pini» vengono criticati gli speculatori che devastano la natura, con una particolare attenzione alle realtà ecologica, in contrapposizione alla strada ferrata costruita sul litorale:

> Io vidi i più belli di questi pini segnati con una croce di vernice rossa. La selva dei nobili pini era stata comperata da un ingordo speculatore: questi aveva, alla sua volta, ceduto per trenta lire ogni pino. Per trenta lire caddero in poco tempo i tronchi secolari […]. Vidi le loro cupole di smeraldo, sconciamente a terra, illanguidire come recise chiome di giovanetta: poi farsi fulve come intinte di vero sangue. Vidi le umili piante della campagna circostante guardare con stupore e con pietà quei giganteschi tronchi caduti e da cadere: e quelli superstiti ancora intrecciavano le loro chiome come per difendersi e domandavano al sole, grande e potente, protezione; e il sole li vestiva nel vespero di ogni più bella luce, tolta allo smeraldo, al rubino; ma quella bellezza non placò la scure dell'uomo. (Panzini 2017: 190)

Dall'associazione delle sembianze naturali dei pini abbattuti a quelle di una figura di donna martoriata lo scrittore sposta la sua attenzione sulla «solidale compattezza» (Pazzaglia 1995: 104) degli alberi superstiti che cercano protezione dal sole contro la scure fatale, considerando ormai insanabile il divario tra la civiltà moderna e la natura.

Ponendosi sempre a difesa della natura con un costante desiderio di evasione dalla società moderna, Panzini anche altrove affronta il contrasto tra il mondo incontaminato e la città frenetica, associando anche altri elementi del paesaggio alla sua volontà di allontanamento per trovare rifugio in una dimensione di semplicità e contemplazione. Un esempio di rappresentazione della condizione estatica dell'uomo è data dall'utilizzo del termine "Nirvana" in due capitoli de *La lanterna* (*La quaglia e il Nirvana* e, quello conclusivo, *La fine e il principio del Nirvana*). Questa condizione di alleviamento dell'asfissia provocata dal mondo moderno, nel primo caso, si ritrova nella vista della casetta del cantoniere che diventa il simbolo di un luogo di pace e autosufficienza che affascina il viaggiatore («Quella piccola casetta ride nell'eremo del paesaggio; e quella stazione

quieta, accanto a quel binario [...] mi seduce più di una sontuosa villa», Panzini 2017: 131) e lo attrae verso una vita umile e rurale, in conflitto con la frenesia della modernità, rappresentata dalla «tirannide sociale» che costringe l'individuo a ruoli e convenzioni soffocanti.

Il professore Panzini, infatti, desidera sottrarsi al peso delle aspettative sociali («dottore, professore, elettore, libero schiavo!», Ivi: 133) e rifugiarsi in una condizione di quiete assoluta, simile al Nirvana, ma si rende conto che la società non permette una fuga completa: «Il Nirvana, la narcosi dell'anima che si addormenta nell'immobilità e nella contemplazione, ist verboten, anche in Italia» (Ivi: 134). In questo caso, però, la contemplazione viene interrotta da una donna misteriosa che sconvolge il suo equilibrio contemplativo, rivelando il potere ineluttabile della passione e del desiderio. Tuttavia, anche la descrizione della donna è ricca di contrasti; il suo aspetto negletto e quasi trasandato convive con un'aura di misteriosa eleganza, accentuata dal sontuoso cappello velato:

> Andava scalza e trascinava con moto serpentino certi abiti negletti e cadenti, come persona che si è più coperta che vestita. Così senza calze e in pianelle per la campagna, difendeva il capo ed il volto con un sontuoso cappello alla moda. (Ivi: 135)

La donna è un'attrice, ora decaduta, simbolo dell'effimero e del contrasto tra apparenza e realtà, che lascia il viaggiatore affascinato e turbato, dal momento che avverte in lei la manifestazione della forza istintuale e seducente della femminilità: «Tu sei come il sole che appare, come la terra che feta, tu sei forza soltanto, e immane. Ma anima non sei! Ma che tedio! Che passione! Che coscienza! Sei forza: ecco cosa sei» (Ivi: 138). Questo incontro allontana l'illusione di poter sfuggire alle passioni umane, avvicinandolo alle considerazioni dei monaci e degli asceti che, anche nel loro isolamento, sono stati travolti da Venere, forza primordiale, dominatrice dell'esistenza umana: «Invano è l'eremo, invano è il Nirvana, invano sta il chiostro. [...] Crollano i conventi dei trappisti e dei buddisti quando tu appari: crollano i sistemi dei filosofi, quando tu ridi! […]» (*Ibidem*).

Di fronte alla potenza della passione, Panzini si abbandona a una riflessione filosofica, riconoscendo che la storia umana è regolata da forze immanenti e ineluttabili e mostrando in che modo la sua aspirazione all'isolamento e alla pace interiore viene distrutta dalla consapevolezza che non si può sfuggire alla propria natura. Infine, nell'ultimo capitolo, *Il principio del Nirvana e la sua fine*, questo concetto filosofico viene ironicamente associato alla condizione di benessere e appagamento materiale che il viaggiatore sperimenta attraverso il cibo e il vino: uno stato di piacere che volge al termine con l'arrivo dell'inverno e con il cambiamento

della stagione («Anche per me il nirvana sotto il sole, è finito: la sera diventa buia; la sera è fredda: io sento non so quale voce di lamento, parlato dalle cose», Ivi: 208). Il presentimento della fine – e della morte – viene anticipato dal sacrifico del maiale allevato dalla vecchia del paese che, da simbolo di abbondanza e di sazietà, diventa vittima predestinata, ingannato dalla padrona che lo tradisce dandogli da mangiare per farlo salire sul carro, con un atto tragico e umanizzante.

Dopo la personificazione del lamento del maiale reso "umano" dal parallelismo con la condizione di fronte alla morte inevitabile, anticipa un altro passaggio irreversibile, segnato dall'arrivo dell'inverno**,** evocato attraverso la figura del vecchio paron Jusèf, che con la sua saggezza contadina svela l'ineluttabilità del tempo, che suggerisce al professore l'amara consapevolezza della fugacità della giovinezza: «La domanda che voi mi fate equivale a quest'altra: Tornerò ancora giovane? Sì, quando vostra madre vi partorirà un'altra volta» (*Ibidem*).

Confrontandosi con la propria mortalità e con la fine di un'epoca di leggerezza, Panzini conclude il suo racconto con due esempi di morte: quella del maiale e quella del suo collega rimasto a Milano in estate, a impartire lezioni private. In particolare, il secondo esempio diventa anche il pretesto per ritornare nella città rumorosa, per il rito funebre, senza nessun cenno al viaggio di ritorno, ma con una proiezione immediata in quella realtà, dominata dal cielo grigio, che continua a trattare con ironia. Con un gioco di contrasti tra il lutto ufficiale e la comicità grottesca delle usanze funebri, il collega defunto, che in vita era arguto e ironico, sembra continuare a parlare anche dalla bara, ridicolizzando il cerimoniale ipocrita che lo accompagna alla sepoltura: «Io sono veramente mortificato, o signori: io giaccio disteso e voi state in piedi; io sto al coperto, e voi sotto la neve e non vi posso nè meno dire: "Accomodatevi!"» (Ivi: 210).

Evidenziando una critica alla formalità delle cerimonie funebri, che diventano quasi uno spettacolo teatrale più per i vivi che per il morto, anche il ritorno alla città rappresenta la fine del contatto con la natura e con i ritmi semplici della campagna, a cui Panzini deve adeguarsi nuovamente, perdendo la libertà vissuta nel mondo rurale. L'itinerario tracciato da Panzini si configura, quindi, come un cammino non tanto nello spazio, quanto nello spirito: un pellegrinaggio interiore in cui il movimento fisico diventa allegoria di una ricerca di senso, sempre più difficile in un'epoca attraversata da una crisi dei valori. Il protagonista, sospeso tra curiosità intellettuale e disincanto, non è riuscito a raggiungere una verità definitiva, con la stessa velocità con cui ha raggiunto la sua casa sull'Adriatico, ma si è mosso in un orizzonte frammentato, dove l'ironia è diventato uno stru-

mento di sopravvivenza e la malinconia ha accompagnato la presa di coscienza dell'inadeguatezza del reale.

Questa figura viandante incarna pienamente la coscienza moderna dei primi del Novecento: un'umanità che ha perso le certezze metafisiche del passato e si confronta con una realtà dominata dalla razionalizzazione, dalla produttività e dall'efficienza, che non ha prodotto chiarezza, ma una moltiplicazione delle illusioni e dei miti sociali. La "lanterna di Diogene", che un tempo cercava l'uomo autentico, oggi rischia di illuminare soltanto gesti svuotati di significato, routine senza profondità, e un'esistenza che procede più per inerzia che per scelta consapevole. In questo senso, *La lanterna di Diogene* non è soltanto una raccolta di riflessioni o un diario di viaggio, ma un'opera che registra con finezza il disagio dell'individuo moderno, costretto a cercare se stesso in un mondo che non offre più direzioni condivise, né tanto meno una verità.

È per questo motivo che, in un raffinato intreccio di ironia, malinconia e riflessione esistenziale, il viaggio, non può non concludersi con la circolarità della morte (Pazzaglia 1995: 118), che assume qui una valenza tutt'altro che puramente biologica: essa diventa simbolo del ritorno a un'origine ineluttabile, un punto di approdo che svuota di senso il movimento stesso. Tuttavia, ciò che permane al termine di questo percorso non è solo il silenzio del nulla, ma una consapevolezza lucida e disillusa, veicolata dalle parole immaginate del defunto, che si fanno voce critica e distaccata della vacuità dei gesti quotidiani. Ogni azione, ogni abitudine ripetuta si rivela allora parte di un automatismo privo di direzione autentica, espressione di un'esistenza che ha elevato la produttività a unico criterio di valore, sacrificando sull'altare dell'efficienza ogni dimensione interiore e spirituale (Gridelli 2013: 111-113).

Tale riflessione si inserisce nel più ampio contesto della crisi dell'individuo all'alba del Novecento, un'epoca segnata da profonde trasformazioni sociali, economiche e culturali, in cui l'irruzione della modernità, con il suo culto della tecnica, del progresso e della razionalizzazione, ha prodotto un individuo sempre più alienato, frammentato, incapace di trovare un senso autentico nell'agire quotidiano. In questo scenario, la morte – intesa anche come ultimo viaggio – diventa l'unico evento non mercificabile, capace di spezzare il ciclo dell'inconsapevolezza. È proprio nella distanza che essa impone che si apre uno spiraglio di verità: l'illusione di un'esistenza funzionale e lineare viene smascherata, lasciando emergere l'inquietudine di un soggetto disilluso, sospeso tra il desiderio di autenticità e la constatazione del proprio smarrimento.

Bibliografia

Barsella Susanna. 1999 *Bicicletta: il mito e la poesia*, in «Italica», 1999, vol. 76, n. 1: 70-97.

De Rienzo Giorgio. 1968 *Alfredo Panzini*, Milano, Mursia.

Gridelli Fulvio. 2013 *Il dualismo del professor Panzini*, in «La Piè». Rivista bimestrale d'Illustrazione romagnola, LXXXII, 3: 111-113.

Gridelli Fulvio. 2014 *La Romagna nell'opera di Alfredo Panzini*, in «Otto/Novecento», XXXVIII, 2: 65-81.

Lando Mariangela. 2013 *Le aurore nella scrittura di Panzini*, in «La Piè». Rivista bimestrale d'Illustrazione romagnola, LXXXII, 3: 113-116.

Lando Mariangela. 2013a *I quadri vespertini ne* La lanterna di Diogene, in «La Piè». Rivista bimestrale d'Illustrazione romagnola, LXXXII, 3: 119-122.

Lando Mariangela. 2017 *La Romagna di Alfredo Panzini e Giovanni Pascoli*, in «La Piè». Rivista bimestrale d'Illustrazione romagnola, LXXXVI, 2: 68-70.

Monti Claudio. 2023 *Panzini in bicicletta da Milano a Bellaria: il viaggio che ha fatto storia compie 120 anni*, in «Rimini 2.0», https://www.riminiduepuntozero.it/panzini-in-bicicletta-da-milano-a-bellaria-il-viaggio-che-ha-fatto-storia-compie-120-anni/ [consultato 6/05/2025].

Panzini Alfredo. 2017 *La lanterna di Diogene*, Massa Carrara, Tarka.

Pazzaglia Mario. 1995 *Alfredo Panzini: i viaggi, le mete*, in *Tra Bellaria, San Mauro e Savignano. Atti del convegno "Panzini oggi". San Mauro Pascoli e Savignano sul Rubicone*, *28 e 29 maggio 1994*, a cura di Mario Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia.

Pedroni Matteo. 2001 *Poesia ciclistica delle origini: Betteloni, Canizzaro, Gozzano, Pascoli, Stecchetti,* in «Versants: revue suisse des littératures romanes», 40: 185-205.

Rossi Michele. 2010 *Il demone della modernità e il talismano dell'idillica classicità*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna dall'Ottocento al contemporaneo. I. Dall'Unità alla Grande guerra,* a cura di Piero Pieri e Luigi Weber, Bologna, Clueb: 119-136.

Scappaticci Tommaso. 2000 *Il caso Panzini*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Clementina Greco

Autobiografie alpinistiche tra contraddizioni e sensibilità ecologica

the creature that wins against
its environment destroys itself
(Gregory Bateson)

Se il termine *ecologia* – nella sua versione tedesca di *ökologie* – è stato coniato nel 1866 dall'eminente biologo e filosofo Ernst Heinrich Haeckel, è a partire dal secondo Novecento e, ancor di più, dal XXI secolo, che il dibattito ecologico ha pervaso la produzione artistica, letteraria e culturale in genere. Marina Spunta e Silvia Ross parlano di «un vero e proprio passaggio epocale, forse uno dei maggiori *turn* delle *humanities*» (Spunta, Ross 2022: 9) per descrivere questa magmatica temperie basata sul «dialogo interdisciplinare tra scienze e letterature» (*Ibidem*). La complessità della questione impone, a ben vedere, un approccio teorico prismatico, che guardi tanto all'ecocritica (Fromm, Glottfelty 1996) quanto all'ecologia letteraria (Iovino 2014).

Tra i viaggiatori testimoni del cambiamento emergono – per quantità e per popolarità – gli alpinisti che, attraverso vari media, registrano i mutamenti occorsi all'ambiente montano, dalla riduzione dei ghiacciai all'innalzamento delle temperature. In particolare, fin dal diciottesimo secolo, il mezzo da essi più adottato per raccontare le proprie avventure è l'autobiografia alpinistica. Arne Dekke Eide Naess, alpinista di successo, membro onorario del Norwegian Alpine Club e della Norwegian Trekking Association, docente di filosofia presso l'Università di Oslo dal 1939, rivolge le sue riflessioni dagli anni Sessanta all'ecofilosofia, giungendo a fondare il movimento dell'ecologia profonda. In particolare, sostiene – come spiega Cavazza – «l'idea che il sé individuale sia un'illusione, un'astrazione fallace che ci allontana dal riconoscere la nostra appartenenza a una rete di relazioni vitali» (Cavazza 2021: 15). È interessante che sia proprio un alpinista a mettere in rilievo come i contorni dell'individuo sfumino in favore di un sistema complesso di stratificate interconnessioni. L'alpinismo – inteso come pratica sportiva o come esercizio di contemplazione – , caratterizzato dall'«enfasi sull'individualità» (Yates 2014: 215), rappresenta, infatti, un'attività controversa, che conduce molti dei suoi protago-

nisti a delle profonde contraddizioni, sia per l'impatto causato sull'ambiente – soprattutto a partire dall'introduzione dello *spit* e dei percorsi chiodati – sia per l'intrinseca competizione esistente con altri alpinisti e/o con la montagna stessa.

Da un'analisi diacronica, si evince che i protagonisti prediligono il genere dell'autobiografia per raccontare le loro imprese e il loro rapporto con la montagna, nel tentativo di soddisfare quelle che Enrico Camanni chiama «esigenze sensazionalistiche del lettore» (Camanni 1985: 9) e il proprio «narcisismo più o meno dichiarato» (*Ibidem*). Il presente contributo intende proporre, quindi, una serie di rappresentazioni letterarie di paesaggi montani in trasformazione, prendendo in analisi un *corpus* sostanzioso di autobiografie alpinistiche sia italiane che straniere, con l'intento di mettere a fuoco come sia cambiata la mentalità – non sempre in meglio – degli alpinisti nei confronti dell'ambiente alpino e come ciò sia stato rappresentato in letteratura.

Tenendo conto che «la montagna è divenuta culturalmente visibile solo con il Romanticismo» (Brevini 2013: 178), dobbiamo guardare al mondo anglosassone per rintracciare l'origine del genere – nonché dell'attività stessa. Nel 1871, Leslie Stephen, giornalista, presidente dell'Alpine Club nonché padre della scrittrice Virginia Woolf, scrive nella sua autobiografia alpinistica, *The playground of Europe*:

> Come ognuno ben sa, "alpe" significa semplicemente zona d'alto pascolo. L'abitante del luogo considera naturalmente le montagne in termini di foraggio per il bestiame; e in francese la parola montagne è usata con un senso analogo. Ma, anche se l'uso della parola implica innanzi tutto un fine piuttosto utilitaristico, per una persona con un fine più romantico questo paesaggio, che esprime l'essenza delle Alpi, ha un significato di per sé. (Stephen 2016: 139)

Le autobiografie alpinistiche realizzate durante la stagione romantica sono caratterizzate dal racconto di ascensioni dominate dalla ricerca del sublime – in linea con quanto teorizzato da Edmund Burke nel 1757 – e da descrizioni puntuali di come e in che misura l'uomo abbia la tendenza ad antropomorfizzare il territorio, a imbrigliarlo, ad aggiogarlo al suo controllo. Di fatti, sempre Stephen annota ironicamente: «Dalla pubblicità viene costantemente ribadito il concetto che il miglior paesaggio del mondo è valorizzato dalla presenza di un buon albergo in primo piano» (Ivi: 152).

Nello stesso anno, Edward Whymper, autore del volume forse più famoso della letteratura alpinistica, *Scrambles amongst the Alps: in the years 1860-69*, dà conto di un cambiamento occorso nelle Alpi e, nello

specifico del ritiro dei ghiacciai:

> In una delle raccolte di note da lui lasciate, il defunto J. D. Forbes dice che la depressione oggi chiamata Breuiljoch era un tempo il valico consueto tra la Valtournanche e Zermatt; fu poi abbandonata per il colle del Thèodule, in seguito ai cambiamenti avvenuti nei ghiacciai. […]. Si basa forse su qualche tradizione locale ma gli si può prestar fede, poiché, con ogni probabilità, i pendii nevosi di cui ho parlato non esistevano prima che i ghiacciai si fossero ritirati per una così grande estensione. È più che probabile che i ghiacciai si elevassero in pendii dolci fino alla sommità del colle, offrendo così un facile mezzo di comunicazione tra le due valli. (Whymper 1933: 57)

In questa fase, dominata dagli alpinisti britannici, gli autori avvertono tali trasformazioni territoriali ma non le correlano alle azioni dell'uomo che, però, è protagonista, operatore attivo, di gesti percepiti come abusi, come profanazioni, come atti che illecitamente danneggiano non l'ambiente bensì il paesaggio.

Pochi anni dopo, nel 1886, l'alpinista svizzero Èmile Javelle scrive, parlando di Champéry, un villaggio alpestre che in quegli anni sta modificando rapidamente la sua fisionomia: «non tarderà a venire il giorno in cui (facile previsione) non essendo più sufficienti gli abeti, si vedranno comparire le case di pietra e i muri tirati a pulimento con la calce; e davanti all'intonaco, davanti al progresso, addio per sempre al pittoresco!» (Javelle 1947: 21). Allo stesso modo, registra la cosiddetta «invasione umana» (Ivi: 163) presso il valico dei Montets, al confine con il Vallese svizzero, con la conseguente costruzione di baite, di chiese, di botteghe ecc. che Javelle ritiene siano ubicati «troppo vicini davvero al fiato del ghiacciaio» (Ivi: 165) ma teme – a ragione – che il peggio debba ancora arrivare: «sì, i forestieri verranno, e porteranno oro. Ma davanti a loro quante cose se ne andranno per non ritornare mai più! Con loro porteranno la città» (Ivi: 194). L'equazione tra alpe e luogo da sfruttare da parte dell'uomo emerge sempre di più, come si delinea, al contempo, la questione dell'intervento diretto da parte degli alpinisti sul paesaggio montano.

Albert Frederick Mummery, nel suo *My climbs in the Alps and Caucasus*, al crepuscolo del secolo, descrive il «sentiero della perdizione sul quale l'arte di scalare prendeva a dirigersi per sfociare nell'ascensione con corde fisse» (Mummery 1965: 78), tanto da rifiutarsi di profanare i Charmoz con ganci e pioli. Mummery prosegue su questa linea quando afferma: «il Cervino "coperto di corde", e "imbottito di rifugi", la guida "capace di camminare a occhi chiusi", sono […] bene accetti soltanto perché

rappresentano il primitivo inizio di quel progresso che toccherà il suo apogeo con le funicolari e le cremagliere» (Ivi: 84), per poi concludere la riflessione dicendo: «Serbiamo anche la speranza che le grandi Alpi sappiano resistere agli sterratori e agli ingegneri almeno pel tempo in cui viviamo» (Ivi: 85). Preoccupato per il progresso che assume le sembianze di terribili funicolari e di cremagliere, Mummery difende l'alpinismo senza l'ausilio di strumenti che determinano il depauperamento del paesaggio montano, come corde fisse e pioli ancorati alla roccia (Ivi: 100)[1]. Non si rileva ancora una coscienza ecologica – seguendo le orme di Jonathan Bate, Laurence Coupe parla di una «romantic ecology» (Coupe 2000: 13) ravvisabile nelle opere, per esempio, di Wordsworth, Coleridge e Ruskin –, ma si avverte, tra le righe di questi volumi, una sorta di tensione, di ansia nel prendere atto di modificazioni interne alla pratica alpina da un lato e graduali stravolgimenti paesaggistici dall'altro, dovuti alla costruzione di alberghi, di baite, di strade, di impianti di risalita e quant'altro. Pur superando la prospettiva romantica che impone allo scalatore la ricerca del sublime e del pittoresco, le autobiografie alpinistiche novecentesche ripropongono la medesima rappresentazione montana, soffermandosi sulla deturpazione paesaggistica perpetrata dall'uomo. Occorre insistere sul concetto di paesaggio perché ciò che interessa maggiormente gli alpinisti di questo periodo è l'involucro percettibile della natura, un campo strettamente correlato con il regime scopico. È necessario, infatti, «vagliare l'ineliminabile tensione tra l'operazione fisica del vedere, la percezione ottica cosiddetta naturale, e le determinazioni discorsive, tecniche e culturali in cui ha luogo e si colloca la visione» (Morawski 2022: 275).

Nel 1914, Guido Rey annota, nella sua famosa autobiografia *Alpinismo acrobatico*, la presenza sul Grépon di un gancio di ferro[2] (Rey 1914: 60), lasciato lì da qualche alpinista, nonché alcune iniziali incise su un masso (Ivi: 62). Anche in alcuni passaggi della Torre Delago, sulle Dolomiti, riscontra dei ganci attorno a cui fa passare la corda (Ivi: 191). Quando poi si ritrova a San Martino di Castrozza nota che rispetto a qualche anno prima sono stati edificati una chiesa molto ampia, dei palazzi e degli hotel, e riflette:

> Per l'amore che porto alla montagna questo progresso m'impensierisce; con assai maggiore reverenza e studio dovrebbero accostarsi i costruttori moderni a questi delicati giardini che sono le valli dell'Alpi […]. Quanti

[1] «Quest'ultima variante è stata attuata da una sconosciuta comitiva la cui esistenza vien dedotta soltanto dai numerosi pioli di legno piantati nel camino». Qui l'autore si riferisce, in particolare, al Grèpon.

[2] Lo stesso avviene sul Dent du Réquin (Ivi: 82) e sul Petit Dru (Ivi: 123).

> austeri profili di valichi e ridenti coste e romite sponde di laghi sfregiati […] da edifici che sembrano piaghe sul bel corpo dell'Alpe. (Ivi: 243)

A sua volta, Eugen Guido Lammer, alpinista austriaco solitario, spericolato, vicino all'ideologia nazista e appassionato tanto a Nietzsche quanto a Taylor, nella sua corposa autobiografia così riflette:

> Ciò che noi apprezziamo e cerchiamo sui monti è la natura intatta, gli elementi scatenati, la solitudine dove aleggia il mistero. Ed ora allettiamo e rimorchiamo lassù milioni di persone, costruiamo rifugi chiassosi, passeggiate sulle cime con abominevoli funicolari e stillicidi d'olio, ci rendiamo colpevoli di ferrovie di montagna, e coscientemente calpestiamo tutto. (Lammer 1932: 21)

Julius Kugy, nella sua autobiografia *Aus dem Leben eines Bergsteigers*, ammirando la Forcella Korita delle Giulie orientali scrive: «Non contaminatela con colori e chiodi! Lasciatela com'è» (Kugy 2000: 73) e, ancor più sferzante, confronta la parete della montagna al corpo martoriato di San Sebastiano (Ivi: 96-98)[3], per poi chiedere inascoltato: «Non esageriamo con le martellate, le costruzioni, i segnavie. Quanto più rendiamo praticabile la montagna in questa guisa, tanto più distruggiamo» (Ivi: 100).

Sulla stessa stregua, si inserisce la valutazione di Lampugnani che nella sua autobiografia, scritta a sei mani con i fratelli Gugliermina, racconta, descrivendo il paesaggio attorno alla Punta Parrot, nel 1927: «Non è difficile trovare i segni della mano dell'uomo: tracce di sentiero, rocce martellate e poi presso il tagliente della cresta, il sentiero ben segnato» (G. F. Gugliermina, G. B. Gugliermina, Lampugnani 1927: 79). Dagli anni

[3] «Ora troviamo lunghe catene di macchie rosse. Basta guardare queste, non occorre guardare il monte. Dicono che ci son dei posti nelle nostre Alpi, dove a furia di segnavie la montagna non si vede più. […]. Mal per noi, se abbiamo amato una volta un tal sito in montagna! Che importa al buon membro d'una società il gemito angoscioso della nostra anima? Egli tinge di rosso i posti che ci erano sacri, ci colpisce al cuore col pennello, senza pietà. […]. Se quegli "amici della montagna" sono gente d'"alta" montagna, conficcano nella roccia pioli di ferro, da farla apparire più deplorevole che il corpo di San Sebastiano, e vi tendono funi, da noi preferibilmente funi di ferro anziché di canapa […]. Poi, su per quelle file di chiodi, spingono colleghi, consoci e conoscenti. […]. Il sentiero artificiale è quasi sempre una profanazione. S'incatena il gigante, lo si butta a terra e si grida alla folla: "Eccovelo, ora lo potete calpestare". […]. Agli amici della montagna col pentolino del colore, a quelli che salgono con la pala, coi pioli di ferro, con le corde metalliche, vien dietro una moltitudine urlante. E questi vogliono i rifugi con servizi di trattorie, o meglio rifugi-alberghi, o diciamo pure: osterie alpine».

Venti, in effetti, all'aumentare della difficoltà d'ascensione – si parla di sesto grado della scala Welzenbach – accresce la quantità di pareti ferrate su tutto l'arco alpino. A delinearsi sempre più marcatamente, quindi, – a distanza di quattro decenni da *La via ferrata* di Pascoli – è il contesto dell'Antropocene, ovverosia «l'epoca geologica in cui i cicli biogeochimici del sistema Terra risultano condizionati principalmente dall'agire umano» (Calidori 2022: 2).

Il secondo dopoguerra, invece, è caratterizzato dall'himalayismo, quel fenomeno che vede la corsa alle quattordici montagne che superano gli 8000 m di altitudine; le prime ascensioni avvengono dal 1950 al 1964 e le modalità sono disastrose per l'ambiente montano perché si tratta di spedizioni complesse che coinvolgono gruppi di alpinisti e di portatori, i quali allestiscono campi intermedi per avvicinarsi alla cima e usano mezzi pesanti per raggiungere il proprio scopo. Anche in questo caso ci sono delle eccezioni virtuose: Walter Bonatti, per esempio, soprattutto in seguito alla delusione della vicenda del K2 legata alle scorrettezze di Ardito Desio, preferisce scalare in solitaria per «entrare in sintonia con la Grande Natura» (Bonatti 2020); Fosco Maraini – che nel corso delle sue spedizioni ricerca «l'*itinerarium mentis in naturam*, e l'*itinerarium mentis in doctrinam*» (Maraini 2003: 10) – adotta lo stile alpino, così come Nives Meroi e Romano Benet.

Negli anni Sessanta, come abbiamo introdotto, si inizia a parlare sempre di più di ecologia, di tutela dell'ambiente, di interdipendenza tra realtà animata e inanimata del pianeta e ciò ha un riverbero anche sulla letteratura di matrice alpinistica. Ben lungi dal proporre la figura del «letterato ecologico come nuovo intellettuale della corresponsabilità» (Salabè 2013: XI-XVI), l'alpinista-scrittore, in alcuni casi, tenta di spostarsi «lentamente verso il centro di significazione» (Luchetta 2019: 102) ma, il più delle volte, reitera il rapporto oppositivo «tra centro e margine, tra cultura e natura, tra abbandoni e ritorni» (Turini 2022: 43).

Negli anni Settanta, quindi, il dibattito ecologico è già avviato, ma la pratica alpinistica si caratterizza per competizione tra cordate internazionali che usano strumenti di ogni tipo, inquinando notevolmente le vette soprattutto asiatiche e sudamericane. Si rileva, per esempio, come Chris Bonington evidenzi più volte il fatto di aver recuperato materiale lasciato dalla spedizione giapponese del 1973 – parlando di «immondizie appena scavate» (Bonington 1977: 143) – per poi chiarire, alla fine del volume, di aver anch'egli abbandonato sulla parete buona parte dell'equipaggiamento. Solo due anni dopo, Pete Boardman, trovandosi al campo base della parete Ovest del Changabang, in India, commenta:

> Le spedizioni avevano portato la devastazione in quel luogo. C'era tutta la spazzatura di roba buttata via o rotta e gli spiazzi per le tende erano stati scavati nel pendio con muretti di sassi costruiti attorno. Ora che ero da solo mi sembrava un vandalismo. (Boardman 2014: 247)

Nel 1989, Kurt Diemberger, nonostante non conduca una riflessione ecologica, registra nostalgicamente una modifica, ovverosia il dissolvimento del ghiaccio, avvenuta tra il 1957 e il 1984 sul Broad Peak (Diemberger 2000: 68)[4], ma ancora più emblematiche sono, invece, due fotografie (Ivi: 100): in una si notano le iscrizioni su un roccione di Urdokas lasciate dalle spedizioni nel corso di tre decenni; la seconda mostra un'ingente quantità di spazzatura abbandonata alla base del K2. Paradigmatico è anche quanto riporta Simone Moro che nel 2000 trova, senza scandalizzarsi in alcun modo, cibo, bombole di gas e materiali di scarto sull'Everest (Moro 2020: 33-34)[5]. Si interroga sull'impatto ambientale provocato sul Baltoro in una spedizione di centocinquanta uomini e riporta nella sua autobiografia il ragionamento che lo conduce a compiere l'ascensione invernale del Gasherbrum II nel 2011 senza portatori ma utilizzando, al loro posto, un elicottero (Ivi: 203)[6]. Nuovi strumenti, nuove tecnologie, stesso risultato: la letteratura registra approcci e visioni diverse, fotografa una situazione frammentaria in cui l'alpinista è attore e testimone al contempo, opera nel campo e osserva lo stesso, modificandolo e automodificandosi, rappresentandolo e autorappresentandosi.

Il timore del progresso ravvisabile, come abbiamo detto, nelle autobiografie alpinistiche di fine Ottocento e primi decenni del Novecento ha

[4] «Ci siamo rimessi a salire su una cresta che però dal 1957 è cambiata profondamente: dove allora usavamo i bastoncini da sci, adesso c'è da arrampicare lungo una cresta affilata di roccia in continua esposizione. Dappertutto il ghiaccio si è ritirato o addirittura sparito, ed il percorso è diventato molto più difficile. Irriconoscibile. Anche per una montagna, quindi, 27 anni possono significare qualche cosa».

[5] «Un altro rischio enorme è quello di rimanere senza cibo e gas, per questo andammo a rovistare tra le bombolette di gas e negli avanzi di cibo abbandonati in quel punto dalle spedizioni che ci avevano preceduto». Allo stesso modo riferisce di aver trovato scalando il Nanga Parbat nel 2012 «materiale vecchio» (99) abbandonato da qualche altra spedizione.

[6] «Altro fattore importante da considerare era l'impatto ambientale che avrebbe avuto sul ghiacciaio Baltoro la presenza di centocinquanta uomini che devono espletare quotidianamente le proprie necessità fisiologiche. Ogni portatore, poi, consuma da mezzo litro a un litro di kerosene al giorno per riscaldarsi e cucinare: moltiplicando per il numero dei portatori e per i giorni di marcia si arriva a quasi duemila litri».

molto in comune, per esempio, con quanto afferma Armando Aste in *Cuore di roccia*:

> In questa Italia nostra […] si sviluppa e prospera una nuova categoria. Sono i "valorizzatori". Niente e nessuno può né vuole fermarli. Anche perché vengono avanti vestiti da guaritori delle zone depresse […]. Non si tratta, che so, di imbrattare la facciata della basilica di S. Marco […]. No, nessuno oserebbe, per ora. Si tratta semplicemente di deturpare le facciate, le cattedrali, i colonnati inimitabili, come la Marmolada […]. Avanti, sempre più su con le ragnatele d'acciaio. Tutti hanno diritto di godere la bella vista. (Aste 1988: 168)

Questa sorta di democratizzazione della montagna viene dunque percepita, dagli albori dell'alpinismo ad oggi, come l'applicazione ottusa, in quanto inadatta alle terre alte, di un'ideologia solo ipoteticamente corretta. Il sostanziale elitarismo della pratica alpinistica può autorappresentarsi come una forma controversa e discutibile – ma spesso efficace – di salvaguardia del pianeta. Mick Fowler riferisce di una «devastazione ecologica» (Fowler 2018: 257) che colpisce la valle del Solu Khumbu, in Nepal, a causa del turismo alpinistico. Altrettanto sferzanti sono le considerazioni di Fowler sulla distruzione perpetrata dal governo cinese nei confronti di luoghi naturali come la Chang Ping Valley al fine di edificare massicciamente per speculazioni finanziarie. Per quanto riguarda Reinhold Messner, fondatore della Mountain Wilderness (Messner 2011: 266)[7] nel 1987 nonché uno dei più grandi alpinisti della storia, afferma, per esempio, che «il Cervino è bello solo dal basso. Una volta su, la roccia si sbriciola sotto le mani. È tutto fradicio e sulla via normale c'è puzza di troppa umanità: urina, rifiuti, sudore» (Ivi: 187). E allora cerca «il silenzio, la vastità e l'armonia» (Ivi: 269) in luoghi incontaminati e vergini tra cui l'Antartide. Messner esemplifica perfettamente i movimenti tellurici dell'alpinismo post-moderno perché, nel corso della sua carriera, ha vissuto fasi alterne e il suo rapporto con la montagna si è evoluto. Il tutto è stato ampiamente descritto nelle sue numerose autobiografie che, sempre di più, pongono l'accento sui danni irreparabili provocati dall'alpinismo fin da quando è divenuto uno sport di massa. Come rileva Camanni, in conclusione, «l'attuale contro-cultura alpinistica conserva in realtà molti limiti di chiusura

[7] «L'intenzione era quella di sottolineare con il blocco di impianti di risalita e di strade, nonché di lavori di sgombero, i problemi ambientali provocati dal turismo di massa sulle montagne e di sensibilizzare tutti coloro che praticano sport nel pieno rispetto della natura».

sottoculturale tipici di ogni gruppo esclusivo e auto-emarginante» (Camanni 1985: 6), nonostante si opponga ai modelli precedenti. Il rapporto uomo-montagna, immerso nella macro-relazione uomo-ambiente, sembra ancora innestarsi in quella che Naess denomina «shallow ecology» (Naess 1973). Percepire la montagna non solo come «agente di elevazione spirituale» (Camanni 1985: 13) ma come elemento del «campo totale relazionale» (Cavazza 2021: 22) che è la natura sarebbe la chiave di volta per una modifica sia dell'esperienza alpinistica che della rappresentazione di essa in letteratura. L'io dell'alpinista necessita di trasformarsi in «sé ecologico» (Ivi: 26) espanso, proiettato e integrato con tutto ciò che lo circonda, in linea con quanto affermato da Rachel Carson in *The Silent Spring* nel 1962. È possibile, d'altro canto, che cambiando il rapporto con sé stesso e con il mondo, l'alpinista abbandoni il binario dell'autoriconoscimento letterario e, forse, la pratica stessa.

Bibliografia

Aste Armando. 1988 *Cuore di roccia*, Calliano, Manfrini.

Bate Jonathan. 1991 *Romantic ecology. Wordsworth and the environmental tradition*, London-New York, Routledge.

Boardman Peter. 2014 [1978] *La Montagna di luce*, Milano, RCS.

Bonatti Walter, 2020 *I miei ricordi. Scalate al limite del possibile*, Milano, Solferino.

Bonington Chris. 1977 [1976] *Everest. 33 giorni di scalata sulla parete Sudovest*, Milano, Rusconi.

Brevini Franco. 2013 *CAI 150: 1863-2013. Il libro*, a cura di Aldo Audisio, Alessandro Pastore, Torino, Museo nazionale della montagna Duca degli Abruzzi-CAI di Torino, 177-193.

Burke Edmund. 1757 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, R. and J. Dodsley.

Calidori Noemi. 2022 *Antropocene*, in «APhEx», n. 26, Trieste, EUT: 1-29.

Camanni Enrico. 1985 *La letteratura dell'alpinismo*, Bologna, Zanichelli.

Carson Rachel. 1962 *The Silent Spring*, San Francisco, Houghton Mifflin.

Coupe Laurence. 2000 *The green studies reader. From Romanticism to Ecocriticism*, London-New York, Routledge.

Diemberger Kurt. 2000 [1989] *K2 Il nodo infinito. Sogno e destino*, Milano, Corbaccio.

Fowler Mick, 2018 [2005] *Su ghiaccio sottile*, Lecco, Alpine Studio.

Fromm Harold, Glotfelty Cherlyll. 1996 *The Ecocriticism Reader*, Athens, University of Georgia.

Gugliermina Giuseppe Fortunato, Gugliermina Giovanni Battista, Lampugnani Giuseppe. 1927 *Vette. Ricordi di esplorazioni e nuove ascensioni sulle Alpi, nei gruppi del Monte Rosa, del Cervino e del Monte Bianco dal 1896 al 1921,* Varallo, Sezione di Varallo del Club Alpino Italiano.

Iovino Serenella. 2014 [2006] *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Ambiente.

Javelle Èmile. 1886 *Souvenirs d'une alpiniste*, Lausanne, Arthur Imer.

Kugy Julius. 1925 *Aus dem Leben eines Bergsteigers*, München, Rudolf Rother.

Kugy Julius. 2000 [1925] *Dalla vita di un alpinista*, Trieste, LINT.
Lammer Eugen Guido. 1932 [1922] *Fontana di giovinezza*, vol I, Milano, L'Eroica.
Luchetta Sara. 2019 Ritorni narrativi alla montagna. Prospettive geoletterarie sulle terre alte, in «Rivista geografica italiana», CXXVI, 126: 101-120.
Maraini Fosco, 2003 [1963] *Paropàmiso. Storie di popoli e culture, di montagne e divinità,* Milano, Mondadori.
Messner Reinhold. 2011 [1984] *Tutte le mie cime*, Milano, Corbaccio.
Morawski Tommaso. 2022 *Regimi geoscopici. Appunti per una tecno-estetica della visione terrestre*, in «Thaumàzein», 10-2: 274-294.
Moro Simone. 2020 [2012] *La voce del ghiaccio. Gli Ottomila in inverno: il mio sogno quasi impossibile*, Milano, BUR.
Mummery Albert Frederick. 1965 [1871] *Le mie scalate nelle Alpi e nel Caucaso*, trad. Adolfo Balliano, Torino, Andrea Viglongo & C.
Mummery Albert Frederick. 1895 *My climbs in the Alps and Caucasus*, London-New York, T. Fisher Unwin-Scribner's.
Naess Arne. 1973 *The Shallow and the Deep Long-Range Ecology Movement: a Summary*, in «Inquiry», 16 (1-4): 95-100.
Naess Arne. 2021 *Siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, a cura di Elisa Cavazza e Alan Drengson, Prato, Piano B.
Rey Guido, 1914 *Alpinismo Acrobatico*, Torino, Lattes.
Salabè Caterina (curr). 2013 *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli.
Spunta Marina, Ross Silvia (curr). 2022 *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, Firenze, Franco Cesati.
Stephen Leslie. 2016 [1871] *Il terreno di gioco dell'Europa. Scalate di un alpinista vittoriano*, Milano, RCS.
Whymper Edward. 1871 *Scrambles amongst the Alps: in the years 1860-69*, London, John Murray.
Whymper Edward, 1933 [2001] *Scalate nelle Alpi*, Torino, Montes.
Yates Simon. 2014 [2001] *La fiamma dell'avventura*, Milano, RCS.

Anastasija Gjurčinova

Natura e storia: l'Alto Adriatico negli scritti di Claudio Magris

L'opera di Claudio Magris, autore di frontiera, è in gran parte legata al concetto dello spazio, dei passaggi e degli spostamenti. Non a caso l'autore triestino, forse solo accanto a Calvino e pochi altri, è tra gli scrittori italiani che vengono evocati da Bertrand Westphal, nell'ambito della sua geocritica, che studia i modi in cui gli spazi diventano luoghi letterari. Il comparatista francese ha individuato l'opera di Magris (in primis il suo *Danubio*) quale "pietra miliare" della *fiction geografica*, un genere ibrido che unisce la narrazione alla cronaca autobiografica e al testo di viaggio, in cui la letteratura, storia e geografia interagiscono tra loro (Westphal 2009: 162).

Per quel rapporto stretto con gli spazi e con i luoghi letterari, Magris potrebbe benissimo essere chiamato anche "geopoeta", se per geopoetica intendiamo quella disciplina che tratta i legami tra la scrittura e il paesaggio, ovvero tutte le relazioni che nascono tra lo spazio e lo spirito umano e vengono espresse tramite la letteratura. Secondo il capostipite di questa disciplina, il poeta scozzese Kenneth White, le più grandi poetiche derivano dal contatto stretto con la terra, tramite le letture delle tracce e delle linee del mondo (White). Analoghe sono le riflessioni di Franco Cassano, nel suo indimenticabile *Pensiero meridiano,* dove il filosofo barese ricorda*:* «Il pensiero non è indipendente dal luogo in cui nasce, dalla luce e dalle ombre che trova» (Cassano 1996: 91).

Nel caso di Claudio Magris, il suo luogo letterario è in primis la sua città; la città di Trieste è la sua lente di ingrandimento, attraverso la quale egli osserva il mondo, quella che gli ha permesso anche di sviluppare la famosa idea dell'identità di frontiera. Raffinato germanista e specialista del paesaggio culturale mitteleuropeo, in particolare tramite i fiumi che attraversano questo spazio, Magris ha più volte ribadito che il mare è infatti il suo vero "habitus", pensando al Mar Mediterraneo e in particolare al Mare Adriatico, avendolo letteralmente "sotto casa". Il Golfo di Trieste, allargato ai paesaggi dall'altra parte della frontiera, al Golfo di Quarnero e alla Penisola dell'Istria, sono senz'altro tra i suoi luoghi più amati e più apprezzati. Il suo sguardo intimo è spesso rivolto proprio nella direzione sud-est di Trieste, ovvero nell'Alto Adriatico: Pirano, Salvore, Pola, Fiume, e il piccolo arcipelago attorno alle isole Cherso e Lussino. Confessa l'autore: «La terra che sento davvero mia arriva appena più a sud di

Lussino: le isolette di San Pietro in Nembi (Ilovik), Selba e Ulbo ne segnano l'estremo confine meridionale» (Fertilio 1996: 1). Tra le opere di Magris in cui si trovano pagine dedicate a questi spazi marini, citiamo almeno due esempi di prosa geografica, *Microcosmi* (1997), e *Infinito viaggiare* (2005), e alcuni romanzi: *Un altro mare* (1991), *Alla cieca* (2006) e *Non luogo a procedere* (2015).

Un altro mare è quell'opera dedicata ai mari, dove anche l'immagine della nave è presentata con una certa ambiguità. Quest'immagine è visibile da un lato tramite le piccole barche con le quali il protagonista Enrico Mreule e i suoi amici goriziani girano l'Alto Adriatico, e dall'altro nel momento iniziatico in cui il protagonista decide di attraversare il grande oceano, sul bordo della nave *Columbia*. Il confronto tra la barca e la nave è uguale all'essenziale dicotomia di questo libro, quello tra il mare vicino (l'Adriatico) e il mare lontano (l'Atlantico).

Il primo mare è quello familiare, che al protagonista porta quei pochi piaceri e dolcezze della vita, legati prevalentemente alla gita di tre giorni a Pirano, assieme agli amici e alle tre affascinanti ragazze Fulvia, Argia e Paula, unite in un nome unico, *Fulviargiaula.* Il protagonista è innamorato di Paula, la sorella di Carlo, cui fascino si fonde nelle acque dell'Adriatico:

> Tre giorni a Pirano, sulla spiaggia a guardare le onde o in barca fino a Salvore, sulla punta dell'Istria davanti al faro bianco e alle rocce bianche, disteso col viso fuori dal bordo quasi all'altezza dell'acqua. [...] La barca inclinata filava da sola, il viso sfiorava il mare come un pesce che salta a pelo d'acqua, lui era disteso a faccia in giù ma Paula supina sporgeva indietro la testa, i capelli vicinissimi al suo viso, scuri, neri nel vento. Il blu tremava dietro quei capelli neri e più indietro ancora la striscia di terra rossa, il verde tenero e cupo di pini e cipressi; il ventre di un gabbiano splendeva avorio verde mentre piombava a rasentare l'acqua, un ulivo divaricava al cielo un sesso violento e innocente, ma la barca aveva già doppiato la punta e appariva il faro bianco. (Magris 2003a: 19)

L'altro mare, l'oceano, è per il protagonista il mare delle tenebre, del freddo, dello strano e dello sconosciuto. Così lo descrive l'autore:

> Quello è il Mare Tenebrarum, il niente informe e amaro in cui non succede niente. Ulisse e gli Argonauti viaggiano nel Mediterraneo e nell'Adriatico, oltre le colonne d'Ercole le storie solo finiscono, cadono fuori dal mondo. […] Sulle navi che spezzano l'oceano grigio come frangiflutti dell'oblio, non c'è posto per Fulviargiaula. (Ivi: 20-21)

In questo breve romanzo*,* importantissimo per la poetica magrisiana,

vengono evocate soprattutto alcune zone settentrionali dell'Istria, prima di tutto Pirano, dove si realizza la famosa gita di tre giorni, mentre verso la fine della narrazione tutte le immagini confluiscono a Salvore, l'estremo punto promontorio dell'Istria. Dopo la fuga per "altri mari" fino alla lontana Sudamerica, e dopo una serie di prove esistenziali, è qui che il protagonista Enrico torna e si stabilisce, in una piccola casetta proprio sul litorale istriano, fisso a guardare il mare oltre i pini, in cerca di pace e un poco di benessere. Questo è il mare della "persuasione", qui Enrico Mreule tende ad applicare la filosofia dell'amico poeta Carlo Michelstaedter, vivendo esclusivamente nell'attimo presente. Anche nei suoi *Microcosmi* Magris torna a elaborare questa «grande persuasione marina», spiegando che anche per lui la vita al mare è un «abbandono disteso, puro presente della vita che basta a se stessa e non si consuma nella corsa verso mete da raggiungere […] ma è felicità senza meta e senza assillo, eternità e autosufficienza dell'attimo» (Magris 2003b: 176). Un'esplicazione chiara e precisa, come se fosse letteralmente una citazione tratta dalla *Persuasione e rettorica* di Carlo Michelstaedter.

La località istriana di Salvore appare di nuovo in Claudio Magris, molti anni più tardi, nel suo romanzo *Non luogo a procedere*, dove viene vista come luogo della naturale autenticità, salvezza e rifugio per gli ebrei perseguitati durante la Seconda guerra mondiale a Trieste, che altrimenti rischiavano di finire facilmente nel vicino lager della Risiera di San Sabba. Nell'ambito della zona militare chiamata dai nazisti Litorale Adriatico, ovvero OZAK Operations Zone Adriatisches Küstenland, proprio Salvore si offre come un ideale contrappunto agli eventi orrendi del grigiore quotidiano, in particolare alle feste grottesche degli ufficiali SS, negli spazi eleganti del castello Miramare, e in altre ville sul Carso, dall'altra parte del Golfo triestino. Allo stesso tempo, scrive Magris, continuava a uscire il denso fumo dal camino della Risiera, esattamente di fronte a queste elegantissime terrazze; usciva e emanava cattivi odori questo fumo generato dal rogo dei corpi umani. Si trattava di migliaia di ebrei, partigiani, comunisti e antifascisti imprigionati e poi sterminati nella vecchia fabbrica di riso, mentre l'odore cattivo poi passava al canale di Muggia, poco lontano, dove il ruscello scaricava le ossa della Risiera, portandole al mare, che odorava di putredine (Magris 2015: 321). È ovvio che qui il mare perde quell'aura di bellezza idealizzata con la quale fu circondato sulle pagine del romanzo *Un altro mare*.

Una parola che si ripete forse più di tutte le altre in quest'opera è la Storia, quella con la S maiuscola. Per Magris la storia è il «treno con alito cattivo», un odore che dà la nausea, indipendentemente dal fatto che arrivasse dai treni che trasportavano le vittime nei lager, oppure dalle camere

a gas nella Risiera. La storia è per lui una «discarica di rifiuti», oppure un «tumore da investigare con la TAC o con la risonanza magnetica», mentre la Risiera è rimasta quale «buco nero nella storia dei triestini». Questa è l'immagine vergognosa di Trieste che l'autore ha coraggiosamente rivelato nel suo romanzo. In quello spazio corrotto dal male, i rari luoghi tranquilli e sereni rimangono quelli fuori dalla città, ai due estremi del Golfo di Trieste, come la sopraccitata zona del Salvore in Istria, al Sud, oppure la piccola baia di Duino, al Nord, dove due dei suoi protagonisti trascorrono allegre giornate al mare. Si tratta di luoghi in apparenza marginali che diventano sinonimi di felicità, di autentici rapporti umani, di gioia e di serenità.

Al lettore del suo celebre volume *Microcosmi*, in particolare del capitolo "Assirtidi", diventa chiaro che per Magris il paradiso si trova in una zona ancora più meridionale, sulle isole dell'Alto Adriatico, in primis su Cherso e Lussino, come anche sull'intero Golfo di Quarnero con la città di Fiume nel fondo. Infatti, Cherso e Lussino, assieme al loro arcipelago, vengono chiamati Absirtides o Apsirtides, dal nome del fratello di Medea, Absirto, che secondo il mito fu ucciso vicino a queste acque, mentre le isole sono nate dal suo corpo gettato a pezzi nel mare (Magris 2003b: 174). Tornandovi ogni estate, ecco cosa trova l'io narrante: «Odore di salvia, di mirto e di pino, salsedine sulla pelle, il vento che passa asciutto sul viso, lo stridio delle cicale […] memoria o presagio di un mondo regale e grande in cui si è a casa, come il cavaliere di San Marco nel suo Palazzo» (Ivi: 161). Questa affascinazione vale soprattutto per alcuni piccoli posticini nascosti, ma per lui magici, come la spiaggia di Miholašćica oppure la baia Martinišćica a Cherso. In particolare, Miholašćica ha avuto per l'autore un valore speciale, perché è lì che Magirs aveva trovato "il baule" di Enrico Mreule, con i suoi libri e il suo lazo da gaucho, che poi gli ha servito come spunto per la scrittura di *Un altro mare*.

Il narratore sa che questi luoghi di natura sono anche luoghi di storia, ma non si lascia travolgere dalle turbolenze storiche: «Ogni volta che si arriva sull'arcipelago […] ogni riferimento a una Storia presente in tante cicatrici ancora fresche si dissolve, svanisce come foschia nei riverberi del sole sul mare […] La Storia viene assorbita come la pioggia o la grandine nelle fessure delle rocce carsiche…» (Ivi: 160).

La Natura e Storia, però, vivono e convivono in questi spazi, quasi in perfetta armonia. E questa zona marittima pian piano acquista una specie di autonomia, con un'identità sua, particolare, che resiste a tutti, eppure numerosissimi, stati che l'hanno appropriata lungo la storia: Venezia, Austro-Ungheria, l'Italia, la Jugoslavia, la Croazia. La bellezza della natura nell'ambiente mediterraneo, la flora e la fauna, l'intensità dei colori, degli

odori e dei sapori, intrecciata con i numerosissimi racconti sugli abitanti locali e i loro incredibili destini nel vortice della storia, tutto contribuisce alla singolarità di questo spazio, che si trasforma probabilmente in uno dei luoghi letterari più vivi e più straordinari di tutta l'opera magrisiana. È qui che l'autore si trova a casa; nelle lunghe giornate estive qui c'è anche la sua famiglia e in particolare sua moglie Marisa, italiana di Fiume, che in certo modo "è contenuta" in quello spazio:

> L'isola di Cherso, per me e Marisa, non è tanto evasione, riposo, pausa: piuttosto la vita in senso forte, come anche in altri luoghi vicini, dell'Istria marina: Rovigno, Salvore. La pienezza, l'abbandono, l'amore, che ha molto a che fare col mare, l'assoluto dell'estate. L'Istria è il luogo in cui si sono svolte tante cose essenziali della mia vita. La vita vissuta a fondo […] Per me quei luoghi sono, concretamente, Marisa e il suo sorriso. (Fertilio 1996: 1)

Nel viso di Marisa vengono semplicemente riflessi questi luoghi e queste immagini: «Era me stessa che trovavo, guardando come in uno specchio quel paesaggio, mutevole di asprezze e di incanti», cita Magris le parole di Marisa, riprese dal suo libro *Verde acqua* (Magris 2003b: 161). Rivedendo per la prima volta quei luoghi natii da adulta, l'autore crede che Marisa non abbia ritrovato in essi solo un passato perduto, ma una felice dimora nel mondo, forse sognata da lei nei lontani tempi dell'infanzia.

La storia del suo esilio, assieme a quello di alcune centinaia mila italiani, profughi dell'Istria e della Dalmazia dopo la Seconda Guerra mondiale, quando queste terre, una volta italiane, diventano parte della Jugoslavia, è una storia sempre presente sullo sfondo della narrazione. Ma neanche questa triste vicenda viene raccontata con amarezza, dato che Marisa ha più tardi scoperto le sue origini incontaminate e intrecciate con altre nazionalità, in particolare con elementi slavi e ungheresi (Madieri, Madierich, Madjarić). D'un tratto l'odio non trovava più il suo destinatario, trasformandosi pian piano nel suo contrario, ovvero in un elemento produttivo del dialogo e dell'arricchimento reciproco. È proprio nella sua breve postfazione al libro di Marisa che l'autore sviluppa la sua idea di quella «plurima identità di frontiera»:

> Ripercorrere la propria odissea diviene per Marisa Madieri – spontaneamente, senza alcun progetto ideologico - il modo di acquisire il sentimento di una più ampia e più alta identità umana, in cui le determinazioni particolari - comprese quelle nazionali – non sono più ferite in suppurazione,

> bensí valenze diverse, vissute armoniosamente. Questo senso di universalità umana si basa a sua volta, concretamente, sulla scoperta e sulla consapevolezza di una propria plurima identità di frontiera, non immemore delle contraddizioni, ma conciliata anche con se stessa e con le proprie componenti diverse – col proprio essere aldiquà e aldilà della frontiera. (Madieri 2006: 284-285)

Lo studioso spagnolo Pedro Luis Ladròn de Guevara in un saggio dedicato ai legami di Magris con questi luoghi del Mare Adriatico ricorda che le frontiere per lui e per Marisa non sono mai solo separazione ma anche ponti: «Andare oltre le frontiere, per far vedere che esse uniscono e non separano, è sempre stato un loro obiettivo» (Ladròn de Guevara 2000: 465) Nel testo di viaggio *Primavera istriana* del libro *Infinito viaggiare*, Magris riprende le osservazioni sugli eventi passati, cercando di trovarne giustificazioni nella stessa Storia. Dopo una visita alla città di Pola nel 1990, riflettendo ancora il carattere italiano dell'Istria, l'autore torna all'esodo degli Italiani nel decennio tra il 1944 e il 1954. Secondo lui, sono stati i pregiudizi antislavi, come anche gli errori e le colpe dell'Italia fascista, ad essere poi pagati sulla propria pelle da quella gente che ha perso tutto e si è trovata nell'occhio del ciclone quando gli slavi, oppressi dal fascismo, hanno avuto la loro riscossa. (Magris 2005: 121) Nella bella terra istriana, «terra rossa, pietre bianche, acqua verde-azzurra», al posto dell'odio e del rancore, l'autore desidera trovare la convivenza e un nuovo tipo di identità condivisa, legata appunto a quella singolarità dello spazio, di cui si è parlato prima:

> I migliori figli di queste terre sono coloro che hanno saputo superare il nazionalismo elaborando, pur nella lacerazione, un sentimento di appartenenza comune a quel composito mondo di confine, vedendo nell'altro – rispettivamente nello slavo e nell'italiano – un elemento complementare e fondamentale della propria stessa identità. (Ivi: 122-123)

Si tratta della visione di una specie di identità istriana sopranazionale o transnazionale detto con i termini della critica letteraria di oggi, una vera identità "di frontiera" dove è praticamente assurdo andare in cerca della purità etnica o nazionale. Questo è evidente nei toponimi, ma anche nell'onomastica. Per quanto riguarda i nomi dei luoghi, citiamo almeno un esempio, quello della baia Cigale, ovvero Čikat in croato. L'autore ne spiega quasi poeticamente l'etimologia:

> Per chi è nato e cresciuto sul mare ogni partenza non è solo la tristezza dell'addio, ma fa pensare anche al ritorno. Lo sapevano i lussignani che avevao chiamato Čikat, in italiano Cigale, la più bella baia della loro Isola,

> dal verbo croato čekati, che vuol dire aspettare, attendere i familiari partiti con la barca o con la nave. (Ivi: 195)

Nella combinazione dei nomi degli abitanti di questi luoghi, invece, si scopre il labirinto dei destini, loro e dei loro antenati: sarebbe inutile cercare la "purità etnica" di un certo Livio Isaak Sirovich, che non può che testimoniare la componente italiana, ebrea e slava nella sua identità. Scavare nella profondità non porta mai fino all'ultimo fondo, nemmeno alla prima origine, pura e incontaminata. Ogni volta quando si gratta sotto la superficie di un nome italianizzato, si scopre anche lo strato slavo, ricorda Magris, come nel caso di un certo Bussani (o Bussanich), e se si continua avanti, forse uscirà fuori ancora qualcosa di diverso, di più lontano (Ivi: 165).

L'io narrante, che osserva e scrive, ammira anche il linguaggio locale, una volta dialetto veneziano, ora diventato un linguaggio ibrido, un croato italianizzato, o italiano croatizzato. Egli riprende certe espressioni miste, intrecciandoli nel tessuto della propria narrazione, come nel caso delle «belle *djevojke»,* figlie della signora Babich, che il narratore segue mentre «corrono al mare, ridono e mostrano i denti bianchi», oppure descrivendo la signora Gliha, proveniente da Rijeka, che in un momento scomodo della conversazione desidera cambiare l'argomento e dichiara: «Noi *fjumanke* capiamo poco di politica» (Ivi: 168-170). A Magris piace sottolineare quell'identità plurima, peculiare di queste isole, mantenuta nei diversi secoli e sotto i diversi domini (da Venezia all'Austria, dall'Italia alla Jugoslavia). Gli piace definirla «autonomismo democratico adriatico», anche per distinguerla dall'autoritario centralismo del governo croato nei tempi più recenti (Ivi: 164).

Comunque, l'immagine armoniosa e idealizzata del bel paesaggio adriatico non si addice completamente alla scrittura poliedrica di Claudio Magris. Già nel romanzo *Un altro mare* è stato accennato che il mare può essere anche perfido, un concetto ulteriormente e estremamente sviluppato dall'autore nel romanzo *Alla cieca* del 2006. Nella stessa zona del Quarnero, pochi chilometri dal Cherso e dalle baie del paradiso, si trovano anche San Gregorio (Sv. Grgur) e l'Isola Nuda (Goli Otok), isole della tortura e delle sofferenze. Le isole, dunque, anche per etimologia sono legate all'isolamento, come ricordato da Predrag Matvejević nel suo *Breviario mediterraneo*: «Le isole diventano sovente luoghi di raccoglimento o quiete, pentimento o espiazione, eislio o incarceramento, donde la presenza su di esse di tanti monasteri, prigioni e asili, istituzioni che talvolta portano all'estreme conseguenze il destino insulare» (Matvejević 2006: 31).

Un tema che ricorre spesso, in molte opere di Magris riguarda il triste destino dei 2.000 comunisti italiani di Monfalcone, che dopo la Seconda Guerra sono stati mandati dal PCI in Jugoslavia, per aiutare alla costruzione del socialismo nel Paese oltre la frontiera. Queste persone, che lavorano con passione nelle miniere dell'Istria oppure nei cantieri navali di Fiume, presto si trovano di fronte a un incubo, quando devono fare una scelta difficilissima e al momento della divisione fra Tito e Stalin, nel 1948, si mettono dalla parte "sbagliata" della storia. Processati in fretta, finiscono nel lager dell'Isola Nuda, circondati dal "perfido" mare, dalle rocce e dalle pietre, sottoposti a una tortura sia fisica che mentale. Si combatteva lo stalinismo con metodi stalinisti, osserva Magris, che ha più volte raccontato questa triste storia: prima nel romanzo *Un altro mare*, tramite l'accenno alla sorte del personaggio Tojo Zorzenon, e poi anche nel sopraccitato capitolo "Assirtidi", sulle isole del Quarnero, nei *Microcosmi*. Ma a questo tema torna, dedicandogli un intero romanzo, *Alla cieca*, tramite l'autonarrazione allucinante del protagonista Salvatore Cipicco, alter-ego di tutti i tragici rappresentanti dei comunisti italiani trasferiti in Jugoslavia. Dopo essersi salvato dalla fatale Isola Nuda, egli affronta nuove delusioni, perché dopo il ritorno in Italia non viene più accettato neanche dai compagni del PCI, e finisce in manicomio a Barcola, vicino a Trieste.

Così, nei testi di Magris il lettore trova due storie di frontiera che si intrecciano, quasi contemporaneamente: l'esodo degli Italiani dall'Istria in Italia, e l'emigrazione degli operai monfalconesi in Jugoslavia; un «duplice esilio incrociato», che si svolge sulla stessa strada, ma in direzione opposta. L'autore è pieno di ammirazione per le imprese del protagonista Cipicco, per la purezza dei suoi ideali della gioventù, e la sua fede nella speranza di un mondo migliore. Magris ammira sia la sua utopia (entusiasmo per la rivoluzione e per la bandiera rossa) sia il suo disincanto (la sciarpa rossa sul collo, che rischia di strangolarlo!) (Magris 2006: 65). Attraverso queste due categorie: utopia e disincanto (titolo di un suo importante libro di saggistica del 1999), l'autore riflette il senso e le assurdità della Storia, ricordando che ambedue le categorie sono necessarie e importanti per capire il percorso storico dell'umanità: «Utopia e disincanto, anziché contrapporsi, devono sorreggersi e correggersi a vicenda» (Magris 1999: 12).

È stato già notato dalla critica che Magris scrive la storia di Cipicco per raccontare la storia di tutti gli sconfitti e i disillusi delle grandi promesse di rinnovamento che hanno animato il secolo. Qui è, certo, presente anche la ormai troppo nota tesi sul vuoto rimasto dopo la fine delle ideologie alla fine del Novecento, però, come ricordato da Luca Mozzachiodi

«non certo per Goli Otok l'autore può avere nostalgia, ma per l'ingenua abnegazione che spinse i Cipicco ad esservi rinchiusi» (Mozzachiodi 2020: 384).

Nell'intenzione di far comprendere meglio i luoghi e gli eventi storici, Magris ricorda che il mare del Quarnero non è perfido solo per la presenza del lager comunista sull'Isola Nuda, ma anche perché in altri tempi qui sono successe altre torture. L'autore rievoca quelle della vicina isola di Rab, dove la popolazione slava ha sofferto sotto il fascismo italiano nel periodo tra le due guerre mondiali, quando a loro è stata imposta un'italianizzazione forzata (Magris 2003b: 176-177) Come se un male avesse incentivato l'altro, riflette l'autore, il che non giustifica il secondo, ma certamente aiuta a capirlo meglio. In fondo, neanche il suo protagonista Cipicco aveva visto solo il male nelle zone dell'Alto Adriatico, perché proprio nel Quarnero aveva vissuto il suo grande amore, con una dolce ragazza di Fiume, Maria, mentre i loro incontri felici si svolgono sempre sulle belle spiagge nelle isole vicine, questo eterno luogo di felicità nella cartografia magrisiana. Secondo il sopraccitato studioso Ladròn de Guevara, queste isole e quei luoghi dell'Istria e della Dalmazia sono diventati per Magris luoghi senza *kronos*, dove la vita trascorre al di là del tempo e dello spazio, dove l'uomo Magris si trova con se stesso con la vita semplice di fronte a un mare assoluto (Ladròn de Guevara 2000: 466). Magris, crede lui, ha un forte senso geografico della zona dell'Adriatico quarnerino, un senso marittimo, e non nazionalista, perché per lui, in fondo, questa è sempre una variante del Golfo di Trieste, indipendentemente dal paese al quale appartenga in un momento preciso (Ivi: 461).

In conclusione, Magris crede che un autore, anche quando descrive i luoghi, deve necessariamente fare i conti con la drammaticità dell'esistenza e con le sue contraddizioni. Perché la dimensione morale della letteratura, e soprattutto l'esigenza di dire la verità, è per lui più forte di qualsiasi altro aspetto del processo letterario (Magris 2005: 73-74). Nella scrittura di Claudio Magris, come ha ben notato la studiosa statunitense Nicoletta Pireddu nel suo volume dedicato alle opere dello scrittore triestino, tutto può essere negoziabile, tranne il senso dell'umanità, ovvero gli essenziali diritti umani (Pireddu 2015: 120). In questo senso Magris diventa un vero testimone anche del cambiamento dello spazio dell'Alto Adriatico, impegnandosi nelle sue opere a presentarlo in una perenne oscillazione fra Natura e Storia.

Bibliografia

Cassano Franco. 1996 *Il pensiero meridiano*, Bari, Laterza.

Fertilio Dario. 1996 *Magris. Esilio nel cerchio incantato*, «Corriere della sera», (24 agosto).
Ladròn de Guevara Pedro Luis. 2020 *Le isole d'Istria e la Dalmazia nell'opera giornalistica e nella vita di Claudio Magris. Un luogo senza tempo*, in *Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana*, a cura di Giorgio Baroni e Cristina Benussi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore: 461-466.
Madieri Marisa. 2016 *Verde acqua - Radura*, Torino, Einaudi.
Magris Claudio. 2003a [1991] *Un altro mare*, Milano, Garzanti.
Magris Claudio. 2003b [1997] *Microcosmi*, Milano, RCS Quotidiani S.p.A.
Magris Claudio. 1999 *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno,* Milano, Garzanti.
Magris Claudio. 2005 *Infinito viaggiare*, Milano, Mondadori.
Magris Claudio. 2006 *Alla cieca*, Milano, Garzanti.
Magris Claudio. 2015 *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti.
Matvejević Predrag. 2006 *Breviario mediterraneo*, Milano, Garzanti.
Mozzachiodi Luca. 2020 *Goli Otok come metafora della storia*, in *Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana*, a cura di Giorgio Baroni e Cristina Benussi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore: 380-385.
Pireddu Nicoletta. 2015 *The Works of Claudio Magris: Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders,* New York, Palgrave Macmillan.
Westphal Bertrand. 2009 *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando.
White Kenneth. *Il largo spazio della geopoetica*, https://institut-geopoetique.org/it/testi-fondatori/54-il-largo-spazio-della-geopoetica [consultato 30/09/2025]

Angela D'Angelo

Una narrazione ecocritica delle lagune: il viaggio-scrittura tra Andrea Zanzotto e Claudio Magris

> La laguna è un paesaggio adatto a questo lento vagabondare senza meta in cerca di segni della metamorfosi, perché i mutamenti, anche quelli del mare e della terra, sono visibili e si consumano sotto gli occhi. (Magris 2015: 58)

1. Introduzione

Numerosi sono gli scrittori-viaggiatori che nel corso del Novecento hanno contribuito a fare di Venezia e della laguna dell'alto Adriatico un palinsesto di percezioni e di significati: si ricordano, ad esempio, Riccardo Bacchelli, Vincenzo Cardarelli, Pier Vittorio Tondelli. Salvatore Quasimodo, in risposta alla domanda *Che cosa rappresenta Venezia per uno scrittore*, definisce la città «un'astrazione densa di storia, dove il tempo ha segnato più che altrove il suo passaggio sulla materia»[1]. Il passaggio del tempo sulla materia si avverte per il cambiamento dell'ambiente della laguna, che «pervade in ogni fibra» (Cardarelli 1981: 625) anche la città stessa. Nella produzione di due autori, Andrea Zanzotto, originario di Pieve di Soligo, e di Claudio Magris, nato a Trieste, è possibile trovare dei tratti comuni nella narrazione dell'ambiente lagunare: mettendo a confronto le 'lagune' di Zanzotto in *Luoghi e paesaggi*, e di Magris in *Microcosmi* - uno dei «tre volumi a cui Magris affida la trasposizione letteraria delle sue esperienze di viaggio» (Clerici 2008b: 1435) - si evidenziano sia la percezione degli autori nei confronti dello spazio-paesaggio, sia le mutazioni della laguna dovute ai cambiamenti climatici e all'intervento antropico. Entrambi gli autori – in particolare, Magris definisce il paesaggio nella poesia di Zanzotto come «stratificazione di terra e di storia» (Magris 2009: XVII) - descrivono la laguna come una rete di relazioni con specifiche proprietà che le consentono di esistere in quanto tale. Con il presente lavoro, si intende fare una proposta di lettura di questi testi in chiave ecocritica, intendendo con ciò l'individuazione di 'formule', metafore e dispositivi retorici in grado di far emergere una coscienza 'ecologica', «prospettiva che colloca l'io in un ambiente e ne fa non solo un soggetto ma

[1] Dall'intervista di Ivo Prandin a Salvatore Quasimodo*: La loro Venezia - Un suono d'ali nel gran silenzio - Colloquio con Salvatore Quasimodo*, «Il Gazzettino» n. 12, anno 82, 14 gennaio 1968: 4.

anche un oggetto di osservazione» (Scaffai 2017: 33).

2. Ecocritica della laguna

Oltre a far emergere le strutture e le modalità della rappresentazione, in letteratura, delle interconnessioni tra natura e cultura, dell'analisi dei fenomeni culturali attraverso la prospettiva dell'ecologia, la critica letteraria in chiave ecologica si propone di dimostrare «how literary texts can and should be examinated as to the way in which they select, present, and evaluate information about environmental issues such as climate change» (Müller 2012: 9). Per Scott Slovic – che per la definizione di 'translocalità' fa riferimento a Lawrence Buell – «l'ecocritica [è] un campo di ricerca che può essere definito come lo studio dell'espressione artistica che prende in considerazione il rapporto tra esseri umani e mondo-più-che-umano» (Salabè 2013: 27). Quindi, studio delle rappresentazioni delle relazioni, in un ecosistema, che si manifestano anche e soprattutto sotto forma di cambiamenti, di mutazioni di equilibri. Sull'aspetto del cambiamento – di scenari e relazioni, del culturalmente 'intuitivo' e familiare *status quo* di un ecosistema – insiste Serenella Iovino: «Gli studiosi di ecologia letteraria […] non solo analizzano i testi per definire in che modo la natura e la sua relazione con l'umano rientrino nella rappresentazione letteraria e si consolidino come immagini culturali ma, nel far ciò, essi cercano anche di sollecitare un cambiamento e una maggiore consapevolezza delle questioni ecologiche» (Iovino 2006: 15). Tra i possibili modelli e approcci dell'ecocritica, è proprio Serenella Iovino, poi, a proporre l'ecocritica 'materiale', *Material Ecocriticism*, che «amplifies and enhances the narrative potentialities of reality in terms of an intrinsic performativity of elements» (Müller 2012: 58). Si amplia il campo di possibilità narrative, estese dalle soggettività umane agli agenti non umani:

> In fact, matter is everything but a conceptual abstraction. From the standpoint of environmental thought, "materiality" is the condition through which bodies act with and relate with each other, shaping other bodies; it is the condition whereby the health of living beings is mirrored and mutually determined by the ecological balances or imbalances of their environments or, in other words, the condition by which a toxic place determines toxic bodies and toxic life-styles determine toxic place. Reflecting on matter means reflecting on the modes of production and consumption of nature(s) as reservoirs of usable elements; it means reflecting on the way the matter of the world is embodied in human experience. (Ivi: 51-52)

Per Niccolò Scaffai «ogni ipotesi di attribuzione di una facoltà narrativa alla materia va considerata esclusivamente sul piano fittivo e può esercitarsi attraverso un dispositivo straniante» (Scaffai 2017: 62). Proposta di interpretazione che apre ampie possibilità narrative ed ermeneutiche – ed etiche, in prima istanza – alla letteratura: è a «prendere coscienza e assumersi la responsabilità dell'altro, e di dare valore all'ibrido che risulta dall'incontro con esso» – continua Scaffai – che serve «l'elaborazione letteraria dei temi ecologici, con le sue forme e i suoi dispositivi retorici» (Ivi: 65). Tra i dispositivi retorici e le forme per «parlare di letteratura attraverso l'ecologia, cioè attraverso lo studio delle istanze ecologiche espresse dagli scrittori nelle loro opere» (Ivi: 18) Scaffai isola ed evidenzia due modalità narrative – lo straniamento e la dialettica tra naturalizzazione e defamiliarizzazione – e alcune costanti della critica ecologica, della narrazione in chiave ecologica, riguardanti questioni di forma – nel rapporto tra referente e oggetto –, della pratica concreta dell'esperienza e di un tema in movimento, inteso come tema che «si fa trama contemplando in sé già una relazione e uno sviluppo» (Ivi: 72). Tra le due modalità narrative – straniamento e dialettica tra naturalizzazione e defamiliarizzazione – lo straniamento interessa il rapporto tra soggetto narrante e oggetto narrato, e, più nello specifico, investe la questione della centralità del referente:

> Lo spazio non è oggetto dell'osservazione, né tantomeno della semplice proiezione, di un singolo soggetto; perché si produca lo sguardo straniante sull'ambiente è necessario che lo spazio venga osservato da soggetti diversi, per mezzo di coordinate diverse […] per la critica ecologica, la modalità attraverso cui il referente viene rappresentato è cruciale, perché ne determina la specificità rispetto al semplice studio del tema naturale o ambientale. (Ivi: 66)

La centralità del referente – la posizione da cui la realtà viene letta, raccontata e filtrata – si può intendere nei rapporti tra figura e sfondo, tra figura narrante e sfondo narrato. Questo dualismo di prospettiva agente e dimensione oggettivata è ciò che il *Material Ecocriticism* proposto da Serenella Iovino cerca di superare, attraverso la facoltà di azione – *agency* – complessiva della materialità dei fenomeni, che 'emergono' dallo sfondo e si pongono in posizione di dialogo con le 'figure'. Prospettiva – quella del dualismo figura-sfondo – problematizzata anche da Elvia Wilk in *Narrazioni dell'estinzione*:

> Anche quando la vita di un individuo appare banale rispetto ai "grandi" eventi mondiali, le persone rimangono il veicolo della comprensione,

> dell'identificazione e del significato. È inevitabile che le persone si identifichino con le persone. In un certo senso, una storia è questo: persone che agiscono e reagiscono a ciò che fanno e a ciò che fa il mondo. Gli svantaggi di questa struttura sono numerosi e ben documentati. (Wilk 2023: 15)

Le storie di persona – continua Wilk – sono «una delle migliori tecnologie che abbiamo per capire cosa significhi essere una persona. Ma cosa significhi essere una persona in un'epoca di drastico declino ecosistemico, di estinzione planetaria, sta cambiando» (Ivi: 17). Riprendendo dal lavoro di Daisy Hildyard – *The Second Body* – la definizione appunto di 'secondo corpo', Elvia Wilk considera l'unificazione della dimensione del corpo sociale e del corpo 'ecosistemico' possibile attraverso le strategie della narrazione:

> Potrei chiamare il secondo corpo 'corpo ecosistemico', quello che è costantemente coinvolto e influenzato da ecologie che vanno al di là dell'individuale. Il corpo ecosistemico è diverso dal corpo pubblico e dal corpo sociale in quanto è legato - in modi sia identificabili che misteriosi - a microbi, zanzare, balene, iceberg, terre emerse e precipitazioni medie annue, oltre che, naturalmente, alle formazioni politiche e sociali umane [...]. Il problema dei due corpi è un altro modo di pensare al problema figura-sfondo. Il primo corpo è la figura, la tua figura; il secondo corpo è il mondo formalmente conosciuto come sfondo. Essere consapevoli di avere due corpi significa sperimentare un costante passaggio tra l'io e il mondo, che può essere illuminante ma anche provocare un senso di orrore. Dove inizia e dove finisce l'io? (Ivi: 27)

Il senso di orrore e di illuminazione dato dal riconoscimento del proprio corpo come 'problema dei due corpi', costituito in-differentemente da primo e secondo corpo, è al centro della seconda modalità narrativa, oltre allo straniamento, identificato da Scaffai per la critica ecologica – la dialettica tra naturalizzazione e defamiliarizzazione: «La letteratura a sfondo ecologico conta sugli stereotipi per attivare la dinamica della narrazione. Più canoniche e familiari sono le immagini di partenza o gli sfondi su cui si muovono i personaggi, più efficace sarà l'effetto di straniamento che contraddice la rappresentazione abitudinaria» (Scaffai 2017: 67).

Alla luce di questa possibile 'mappa' di strumenti – la prospettiva del *Material Ecocriticism*, le modalità narrative dello straniamento e del rapporto tra naturalizzazione e defamiliarizzazione, e le costanti (formali, di pratica e di esperienza e del tema in movimento) della critica ecologica – si avvierà la proposta di lettura della narrazione della laguna dell'alto Adriatico dai testi di Claudio Magris e Andrea Zanzotto rispettivamente

in *Microcosmi* e in *Luoghi e paesaggi*.

3. Enigma della laguna

Come si può dare una narrazione diversa di un luogo noto nella percezione e nel senso comune com'è la laguna – come sono le lagune – di Venezia e dell'alto Adriatico? Un ecosistema di luoghi – un contesto anfibio – che è la misura di una complessità territoriale capace di essere compresa però soprattutto attraverso l'esperienza sensoriale diretta che implica la materialità dei fenomeni. Magris e Zanzotto si mettono in viaggio, per fare esperienza di questi contesti anfibi. E, nel loro mettersi in viaggio, scoprono attraverso la narrazione 'microcosmi' ed 'enigmi' della laguna naturalizzata e defamiliarizzata, scavata strato dopo strato e fatta di «tempo rappreso, tempo plurimo» (Magris 2009: XVI). Così, il viaggio «scopre non solo la precarietà del mondo, ma anche quella del viaggiatore, la labilità dell'Io individuale, che comincia […] a disgregare la propria identità e la propria unità, a diventare un altro uomo […] un nuovo stadio antropologico, oltre l'individualità classica» (Ivi: XI). Oltre a costruire questa disgregazione della funzione centralizzata e centralizzante della soggettività umana, il viaggio è inestricabilmente connesso con la narrazione – una destabilizzazione di miti mutanti del rapporto uomo-natura:

> Il viaggio-scrittura è un'archeologia del paesaggio; il viaggiatore – lo scrittore – scende come un archeologo nei vari strati della realtà, per leggere anche i segni nascosti sotto altri segni, per raccogliere quante più esistenze e storie possibili e salvarle dal fiume del tempo, dall'onda cancellatrice dell'oblio, quasi costruendo una fragile arca di Noè di carta, sebbene ironicamente consapevole della sua precarietà. (Ivi: XVII)

Questa 'archeologia' della fragilità, fatta emergere dai racconti di viaggio, è per Magris resa possibile attraverso la forma letteraria della scrittura 'diurna', che «cerca di capire il mondo, di rendersi ragione dei suoi fenomeni, di collocare i singoli destini, anche dolorosi, sullo sfondo della totalità del reale e del suo significato. È una scrittura che vuole dare senso alle cose» (Magris 2009: XXIII). Una scrittura che diventa ricca di identità plurime, che forse va oltre l'idea del 'bioregionalismo' proposta da Tom Lynch, la centralità dell'attaccamento emotivo e sensoriale ai luoghi, che «tende a dare risalto a caratteristiche geofisiche specifiche (spesso locali) come il clima, i corsi d'acqua […] la flora e la fauna regionali, e altri fenomeni simili […] con la sua celebrazione idealistica degli stili di vita locali e la sua critica del commercio globale» (Salabè 2013: 31). Come

'insufficienza' dell'idea di bioregionalismo proposta da Lynch, «la modernizzazione e il capitalismo industriale aggressivo hanno deterritorializzato i luoghi ed eroso i loro significati unici e identificabili: hanno cioè trasformato i luoghi in non-luoghi» (Ivi: 32). Lawrence Buell definisce 'translocale' la 'tensione' opposta all'azione centralizzante del bioregionalismo, vale a dire – se si vuole definirlo in senso ossimorico – il bioregionalismo 'cosmopolita': «Qualunque forma di identità basata sul luogo deve essere consapevole che tutte le realtà locali sono 'connesse e intrecciate tra loro a vari livelli', e soprattutto l'idea che anche l'individuo intimamente legato a un luogo specifico deve comprendere le sue connessioni con il pianeta nel suo complesso» (*Ibidem*). Non è il luogo a diventare un non-luogo solo perché comprende tutti gli spazi divenuti luoghi, ma è anche il paesaggio implicito dell'autore che si allarga a inglobare il paesaggio fisico. E in questa modalità di espansione la soggettività si frantuma in frammenti di storie; così Stefano Calabrese: «L'aderenza ontologica di un luogo e di un Sé è entrata in una fase di turbolenza irreversibile: nessun folklore territoriale può oggi impedire la diaspora progressiva dei luoghi da un Sé e dei Sé da un luogo» (Calabrese 2005: 48-49). In *Microcosmi*, pubblicato nel 1997, Claudio Magris racconta spazi divenuti luoghi, resi significanti dalla fecondità delle storie nascoste e svelate dal 'tempo plurimo'. In questi luoghi circoscritti, da cui emergono «piccole storie di piccoli personaggi», l'io «è uno sguardo, un sentimento, una conchiglia in cui echeggia il mormorìo del mondo» (Pellegrini 2003: 220). Sempre in Ernestina Pellegrini si legge che «con *Microcosmi* Magris costruisce un autoritratto per via obliqua […] non di un io diviso, ma di un io policentrico che viaggia per ritornare e per ritrovarsi» (Pellegrini 2003: 216). La questione del soggetto – il rapporto tra referente e oggetto individuato da Scaffai come costante formale della critica ecologica – nel testo *Lagune* all'interno di *Microcosmi* si configura nella costruzione narrativa di un 'personaggio-viandante' che «si muove in microcosmi autosufficienti e al tempo stesso rinvianti ad altro» (Magris 2015: III). La *batela* che si muove nella laguna di Grado e «si avvia lungo la litoranea veneta, la strada marina che porta a Venezia» (Ivi: 57), passa attraverso frammenti in movimento e decomposizione, resti di vegetali, animali e scarti dell'attività antropica, delineati e non confusi, ma interconnessi in una sorta di 'indifferenza':

> La laguna, subito oltre il ponte, comincia con un cimitero di barconi. Dal fianco di uno di essi si sporge una gru rovesciata e sul ponte gli argani sono arrugginiti, ma le gomene sono ancora intere e robuste. Questo naufragio è mite; la nave si appoggia stanca e tranquilla su una secca, dopo aver portato per tanto tempo pesce e soprattutto sabbia, e attende la consunzione. Di un burchio, più devastato, restano quasi solo i madieri e la

> chiglia, un astratto ricamo di lunghi chiodi spavaldi, ma gli altri sono ancora solidi; il legno è duro, la forma panciuta e forte mostra la sapienza delle mani che l'hanno forgiata, conoscenza di venti e maree accumulata da generazioni. Sulle fiancate si stringono strisce rosse e blu, ma qua e là il colore è ancora vivo e caldo. Ci vorrà molto tempo prima che le maree, la pioggia e il vento sfascino quelle barche in rottami e ancora di più prima che questi marciscano e si sbriciolino […] La batela sguscia fra le alghe e fra una secca e l'altra, costeggia un tapo, uno degli innumerevoli isolotti che appena emergono dalla laguna; i ciuffi d'erba, fra i quali saltellano piccoli uccelli dalla testa rossa, si confondono pochi metri più in là con le alghe nell'acqua [...] Dal fango salmastro spunta il gambo slanciato e gentile, il viscido mollusco genera la perfetta e iridescente spirale della conchiglia». (Ivi: 57-59)

Le condizioni geo-ecologiche della laguna testimoniano le mutazioni dell'equilibrio biologico, che Magris lascia raccontare dai fenomeni materiali e materializzati:

> La laguna è un paesaggio adatto a questo lento vagabondare senza meta in cerca di segni della metamorfosi, perché i mutamenti, anche quelli del mare e della terra, sono visibili e si consumano sotto gli occhi. Il banco di sabbia a sinistra, che argina il mare aperto, il Banco d'Orio, si è spostato, durante i due anni nei quali Fabio Zanetti lo studiava per la sua tesi di laurea, di parecchi metri, specialmente verso ovest, causa un'eccezionale bora. Il movimento è tangibile, come il passare del tempo sul volto di una persona. I venti sono gli estrosi architetti del paesaggio: lo sciroccale rompe, la bora spazza e porta via, la brezza costruisce e ricostruisce (Ivi: 58).

In *Lagune* i personaggi «sono i luoghi, i fondali. Si assiste a una sistematica mimetizzazione dell'io. Il soggetto diventa fronda, nuvola, goccia d'acqua, pesce, voce» (Magris 2012: LIII). Il lasciar raccontare ha come risultato lo straniamento, con la 'delega' della soggettività narrante:

> Attraverso le fose, che tagliano il cordone sabbioso litoraneo, la marea entra nella laguna e con essa le grandi acque delle lontananze penetrano negli stagni salati, nelle valli dove il pesce allevato passa l'inverno. La lenta tranquillità della laguna, che nella cattiva stagione la nebbia e la melma cedevole possono trasformare in un'insidia pericolosa, è anch'essa un volto del mare, della sua magnanima indifferenza» (Magris 2015: 59)

e questa delega di sguardi e di prospettiva sposta in una sorta di 'quinta dimensione' il piano della realtà, facendo emergere la narrazione del tra-

scurato, rendendo meno familiare, attraverso la naturalizzazione del fenomeno materiale, ciò che è intravisto e mai troppo spesso visto:

> Il tapo affiora sempre, ma la velma è una terra che solo con la bassa marea e poi ritorna sotto, ora familiarmente esposta agli sguardi ora affondata nel mistero delle acque, che anche mezzo metro basta a creare; il mistero velato e apparentemente immobile della profondità, dei sassi e delle conchiglie sul fondo, così strani e lontani quando la mano si tuffa anche solo per pochi centimetri per violare il loro incanto – la malia delle città sommerse come Vineta o Atlantide, il cui bagliore brilla anche in un po' di fanghiglia subacquea. (Ivi: 58-59)

Ritornando alle costanti di Scaffai, il viaggio poi è il 'tema in movimento' per eccellenza, il «tema che si fa trama» (Scaffai 2017: 72). In *Lagune*, il viaggio rischia di farsi naufragio nel tempo, non tanto nel 'tempo rappreso' del passato – fatto delle 'microstorie' delle isole incrociate nella laguna, dove accade, ad esempio, che una chiesa diventa salvezza fisica dall'acqua alta delle maree, prima che spirituale – quanto nel futuro. Se è vero che «il viaggio è sempre un ritorno» (Magris 2015: 91) le narrazioni denunciano i cambiamenti irreversibili e fanno emergere la volontà della conservazione, della continuazione, cioè la possibilità del ritorno: «luoghi e cose [sono] difficilmente separabili dalle persone amate e dall'immagine del mondo che le avvolge: il mare, il vento fra i pini, lo stridio delle cicale, i gabbiani, l'ambra dell'estate» (Ivi: 91). La *batela* di *Lagune* si sposta poi verso Venezia: infatti, da quelle «lagune nasce Venezia» (Ivi: 79). Poche realtà urbane nel mondo sono 'contaminate' da sguardi e storie quanto Venezia con la sua laguna, narrazioni che lasciano segni e impronte sulla città e che suscitano nel visitatore/turista un senso forzato e falsato di familiarità. Contro questo senso di 'iperfamiliarità' emerge la narrazione di Venezia di Andrea Zanzotto, che in *Luoghi e paesaggi* propone un viaggio verso la laguna che è una sfida alla 'comodità' del senso comune:

> Solo un lungo esercizio di spostamenti, eradicazioni, rotture di ogni accertata prospettiva e abitudine potrebbe forse portarci nelle vicinanze di questi luoghi. Forse, per capirne qualcosa, bisognerebbe arrivarci come in altri tempi con mezzi di altri tempi, per paludi, canali, erbe, glissando con barche necessariamente furtive, dopo esser passati attraverso la scoperta di uno spazio dove tutte le distinzioni son messe in dubbio e insieme convivono in uno stupefacente caos, rispecchiate e negate a vicenda le une dalle altre (Zanzotto 2013: 87).

Le modalità di viaggio 'scelte' in *Lagune* diventano in Zanzotto la sola

possibilità di una narrazione alternativa. La prosa che si è appena citata, tratta da *Luoghi e paesaggi*, è stata scritta nel 1976 ed è stata inclusa nel libro *Essere Venezia* del fotografo Fulvio Roiter. Fin dal titolo - *Venezia, forse* - emerge un'azione di straniamento che diventa dispositivo di defamiliarizzazione, attraverso la costante della pratica esperienziale. Non risparmia parole e immagini, Zanzotto, in quella che si potrebbe definire un'azione 'biolegale', più che 'biologale': «Si è sull'angolo di mare Mediterraneo e Adriatico che si sfibra e diventa sempre meno profondo, da queste parti, e che mostra la sua natura di povera pozza ormai addensita di liquami, dove la madreperla più pura si fonde con le iridi equivoche delle deiezioni industriali» (Ivi: 89). L'esercizio della messa in dubbio delle 'distinzioni' – la 'magnanima indifferenza' a cui faceva riferimento Magris – porta all'emersione dello 'stupefacente caos', quasi un riferimento implicito all'idea di 'indifferenza' di Jakob von Uexküll in *Ambienti animali e ambienti umani*. Un caos che si pone quasi come un muro impenetrabile all'occhio umano, fatto di leggi sue proprie, ma che restituisce in modo leggibile e trasparente gli effetti dell'azione antropica. Nella seconda prosa dedicata alla laguna veneziana contenuta in *Luoghi e paesaggi* e intitolata anch'essa – come in Magris – *Lagune*, Zanzotto parla di «sovraccarico geologico e storico» (Ivi: 111):

> Sì, tutto oscilla, tutto si stabilizza, in un certo senso, e sintetizza nell'oscillare, si succedono gli strati archeologici, le forme di civiltà; e il tempo si fa visibile, infine, di ora in ora nel gioco delle maree e dei colori che assumono le barene e le velme, gli specchi più o meno alti. E sempre più si spiega e manifesta quel potere serpentino, quel flusso quasi di un sangue metafisico, che dà ai canali o ai ghebi e alle loro anastomosi sempre instabili, il fiorire di piante e poi di erbe che nell'arco delle stagioni creano sempre rinnovate figure, un infinito riecheggiare, da abissali lontananze, di una continuità. Questa è la Laguna, questa non è la Laguna, questo è l'enigma della Laguna, questa è la chiarezza evidentissima della Laguna. L'incontro è massimalmente fluido, una fluidità di sostanze variatissime, in una serie di figure topologiche e di frattalizzazioni, con gli imperativi del tempo storico veneziano che, come sempre, aggiungono eleganti geometrizzazioni, linearità o ricami. (Ivi: 115-116)

L'enigma della laguna è lo stesso 'mistero' visto ed esperito nel testo di Magris, è la materialità dei fenomeni non leggibile alla sola luce - con i soli occhi - dell'esperienza umana. Serenella Iovino, a proposito di Venezia, sospesa tra bellezza e degrado industriale, la definisce «an extraordinarily dense subtext made of the co-emerging dynamics of waters, land, climate, ecology, and history […] the Venetian Lagoon stays there not

merely as a place, but also as an organism, a living complexity where space and time intimately mingle in dynamics both human and inhuman» (Iovino 2016: 59-60). Venezia e la sua laguna sono un testo fatto da e di narrazioni collettive, con personaggi-protagonisti-testimoni le cui soggettività e agentività sono sia umane che che non umane. Zanzotto contribuisce all'effetto di straniamento defamiliarizzando i luoghi e le rappresentazioni soprattutto attraverso l'uso della parola, con un linguaggio non familiare e non comune, un lessico specialistico preso dalla medicina e dalla matematica: i flussi d'acqua dei canali che si intrecciano diventano 'anastomosi'; lo 'stupefacente caos' viene reso visivamente e matematicamente come 'figura topologica' e 'frattalizzazione'; inoltre, gli elementi della laguna – barene e velme – sono nominati senza essere descritti, come se fossero amuleti o incantesimi. Si fa riferimento a frattali e figure topologiche - enti geometrici con determinate proprietà - che esistono perché sono rispettate tutta una serie di vincoli e di leggi. Vincoli e leggi su cui riposa anche il fondamento stesso della laguna, e di cui Zanzotto con una nuova narrazione e un linguaggio 'scomodo' e non familiare denuncia l'erosione irreversibile, ma controllabile nelle azioni di salvaguardia:

> Ora, in tempi di accelerazione negativa di epocali mutamenti, già si parla di minaccia di sommersione delle terre litoranee in tutto il mondo, se la pazzia umana non riuscirà ad autofrenarsi – ma è possibile? – mentre si sta constatando l'abbassamento dei fondali causato anche dagli sconsiderati lavori dei recenti decenni. Nasce un senso di impotenza e quasi disperazione: ma si corre allora ad afferrarsi alla prepotenza della bellezza che sale come una fiamma, una calma ed intensa fiamma, dalla Laguna, per imporci di rendere sempre più efficace e costante la salvaguardia di questo suo spazio, dei suoi habitat, flora e fauna, compresa quella umana, la più incontrollabile. (Zanzotto 2013: 11)

4. Conclusione

Per Scaffai, «gli effetti della letteratura incidono in senso ecologico: la sua prerogativa è quella di costruire narrazioni efficaci, che abbiano cioè effetto sul modo in cui percepiamo la nostra esistenza in relazione a quella degli altri, sul modo cioè in cui abitiamo il nostro ecosistema sociale e biologico» (Scaffai 2017: 41). L'azione degli scrittori può trasformare il senso di impotenza nei confronti dei cambiamenti climatici in presa di coscienza, facendo 'emergere' nuove modalità di rappresentazione, nuovi punti di vista, storie e narrazioni in grado di condurre a processi di mitigazione, andando oltre e al di là della controintuitiva «separazione tra il regno umano (sistema) e il mondo naturale (ecosistema)» (Wilk 2023: 17).

Nei testi di Magris e di Zanzotto, dei quali si è voluta dare una proposta di lettura in chiave ecocritica – evidenziando i 'dispositivi' dello straniamento e della relazione dialettica tra naturalizzazione e defamiliarizzazione e le costanti individuati da Scaffai, e attraverso la prospettiva del *Material Ecocriticism* proposto da Iovino – è possibile notare che l'esperienza e il racconto del viaggio contribuiscono alla formazione e al rafforzamento della coscienza ecologica. Inoltre, per tale coscienza, 'filtrata' ed elaborata attraverso la soggettività dell'autore, non sempre coincidente con la voce dei protagonisti-personaggi-testimoni, siano essi agentività umane o non umane, «non meno significativa appare la mediazione del lettore che, divenendo artefice di un'ulteriore elaborazione privata della realtà rappresentata, si configura parte integrante dell'ingranaggio dialogico generatore di senso» (De Fanis 2001: 39). La laguna di Venezia e dell'alto Adriatico, nei testi di Magris e di Zanzotto, si presenta come un 'campo' per sé stesso esplicativo di un contesto anfibio incubatore di natura, storia, intervento antropico, stratificazione di tempo e materia, mutamenti irreversibili ma controllabili, materialità dei fenomeni: caos, frattalizzazione, mistero ed enigma, per i quali la narrativa, volendo prendere in prestito le parole di Elvia Wilk, « ha il potenziale per descrivere l'esperienza di un soggetto umano senza ridurre l'universo all'esperienza del soggetto umano» (Wilk 2023: 111). «La vicenda umana» - si legge in Zanzotto - «qui non è terminata, non terminerà: in questo che è un 'luogo' come possibilità, campo, idea stessa in cui la vita può riconoscersi» (Zanzotto 2013: 109): sarebbe non etico pensare il contrario. Nuove narrazioni per nuove responsabilità, per un 'nuovo umanesimo', per dirla con Serenella Iovino: «Qual è allora qui la funzione della letteratura? Dilatare le categorie del possibile [...] Questo è anche il cuore della cultura ecologica. L'io ci aiuta a conoscere il mondo, ma il mondo non è solo per l'io; dobbiamo imparare a vivere oltre l'io, se vogliamo avere reale esperienza del mondo. In ciò, la cultura ecologica, cultura del limite e della possibilità, è un illuminismo, un nuovo umanesimo» (Salabè 2013: 25).

Bibliografia

Benedetti Carla. 2021 *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi.
Calabrese Stefano. 2005 *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi.
Campana Andrea. 2023 *Percorsi nella letteratura italiana di viaggio. Secoli XVIII-XX*, Roma, Carocci.
Cardarelli Vincenzo. 1981 *Opere*, Milano, Mondadori.
Carson Rachel. 1999 *Primavera silenziosa*, Milano, Feltrinelli.

Clerici Luca. 1999 *Viaggiatori italiani in Italia. 1700-1998. Per una bibliografia*, Milano, Sylvestre Bonnard.
Clerici Luca. (cur.) 2008a *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, Milano, Il Saggiatore.
Clerici Luca. (cur.) 2008b *Scrittori italiani di viaggio. 1861-2000*, Milano, Mondadori.
De Fanis Maria. 2001 *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma, Meltemi.
Iovino Serenella. 2006 *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
Iovino Serenella. 2016 *Ecocriticism and Italy. Ecology, resistance and liberation*, London, Bloomsbury.
Ivetic Egidio, Mascilli Migliorini Luigi. 2025 *Il destino del mare. Napoli e Venezia*, Bologna, Il Mulino.
Magris Claudio. 2009 *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori.
Magris Claudio. 2012 *Opere*, Milano, Mondadori.
Magris Claudio. 2015 *Microcosmi*, Milano, Garzanti.
Masiello Vitilio. (cur.) 2006 *Viaggiatori dell'Adriatico. Percorsi di viaggio e scrittura*, Bari, Palomar.
Müller Timo, Sauter, Michael. (cur.) 2012 *Literature, ecology, ethics. Recent trends in Ecocriticism*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
Pecere Paolo. 2024 *Il senso della natura. Sette sentieri per la Terra*, Palermo, Sellerio.
Pellegrini Ernestina. 2003 *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali.
Ricorda Ricciarda. 2012 *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La scuola.
Rumiz Paolo. 2003 *È Oriente*, Milano, Feltrinelli.
Salabè Caterina. (cur.) 2013 *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli editore.
Scaffai Niccolò. 2017 *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
Turi Nicola. (cur.) 2016 *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press.
Wilk Elvia. 2023 *Narrazioni dell'estinzione*, Torino, Add.
Zanzotto Andrea. 2013 *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani.

Assunta Zimbardi

«Non c'è più l'isola»: deriva ambientale nella narrativa di Brignetti

Cresciuto tra le isole dell'arcipelago toscano, Raffaello Brignetti sviluppa un rapporto simbiotico con l'elemento marino, che nelle sue opere non è solo spazio fisico, ma misura della precarietà umana. A questa dimensione si accompagna una precoce consapevolezza ecologica, priva di implicazioni ideologiche, ma già straordinariamente lucida nel cogliere gli effetti devastanti dell'azione antropica sugli ecosistemi. Ciò emerge chiaramente in alcuni racconti dell'autore e poi, in maniera ancora più evidente, nel romanzo *La spiaggia d'oro* che gli valse il premio Strega nel 1971.

Già nel 1967, con la pubblicazione del racconto *Il raggio verde*, della raccolta *Il gabbiano azzurro,* l'autore si concentra sul rapporto tra uomo e ambiente*,* evidenziando una spiccata sensibilità verso le tematiche ambientali. Si tratta di un racconto ecologico *ante litteram*, perché precedente alla diffusione dell'ambientalismo di massa, che scopre un Brignetti quasi inconsapevolmente ecologista. Protagonista un delfino che, nuotando disperatamente, tenta di salvarsi da un'immensa macchia di petrolio che contamina la superficie marina, ostacolandogli la piena respirazione una volta riemerso. Seguendo una tendenza letteraria a lui cara, evidente già in altri racconti come *Il grande mare*, Brignetti dissemina abilmente alcuni indizi sull' oggetto della narrazione, rivelando solo in seguito la sua vera identità, procedendo attraverso «una approssimazione successiva e sempre più stringente» (Viola 1973: 44):

> Trapassava torpide onde; il sonno della notte sembrava rimasto nel mare, lui filava, con nuoto uniforme, correndo distanze calcolate sotto la superficie, nel giorno incominciato. Spuntava, respirava e subito il dorso appariva e spariva dietro il muso, brillava un guizzo di coda: il delfino andava, la lunghezza sott'acqua era uguale (Brignetti 1967: 9).

Questo procedimento, che acuisce la *suspense*, viene utilizzato dall'autore anche nella descrizione della macchia di petrolio. Il lettore viene a conoscenza della presenza di una macchia che ha contaminato il mare, ma scopre solo dopo diverse pagine che quell' «avvolgimento colloso» (Ivi: 11) è proprio petrolio. Soffocato dalla macchia, il delfino segue affanno-

samente diverse imbarcazioni, posizionandosi lungo la scia delle loro eliche per respirare. Benché l'animale si salvi, raggiungendo il mare aperto e incontaminato, la storia non può assolutamente considerarsi a lieto fine. Infatti, contemporaneamente, si verifica un vero e proprio sterminio di altre specie marine impossibilitate a salvarsi, le quali morendo «affioravano aumentando con i corpi lo strato» (Ivi: 18). L'impossibilità di un lieto fine è data anche dall'acquisita consapevolezza da parte dell'autore dell'inarrestabilità del degrado ambientale. Tale consapevolezza si manifesta nelle parole rassegnate dei pescatori, i quali, mentre si adoperano per ripulire il mare, si interrogano con amara ironia sul suo destino futuro: «che sarà poi del mare». La risposta che segue «noi stessi andiamo a nafta, meglio che a vela» (Ivi: 30), lascia intendere che il progresso costa amaramente un prezzo troppo alto, tutto a discapito dell'ambiente. Una riflessione che suggerisce, tra l'altro, «che per liberare il mare dall'inquinamento è necessario ricorrere a mezzi anch'essi in qualche modo inquinanti, sicché il cerchio della contaminazione non può più essere spezzato» (Bianucci 1974: 111). Nonostante il tema ecologico prevalga nel racconto, Brignetti non sembra aver abbandonato i temi cari di *Morte per acqua*, sua prima raccolta di racconti del 1952: «il mare è ancora la stagione del caso: vi si producevano misteriosamente attimi benigni o funesti, morte e vita» (Brignetti 1967: 31). Del resto, il delfino non si salva per aver scelto una direzione con consapevolezza o per l'intervento volontario delle persone presenti sulle imbarcazioni, disinteressate alla sorte del cetaceo. Si salva casualmente, posizionandosi in prossimità dell'elica dell'imbarcazione diretta verso il mare aperto: «Questo mare il delfino abbandonava accodato a una vedetta; andava come in principio, sulla via qualsiasi, ora però nella direzione di acque libere» (*Ibidem*).

L'idea di un mare contaminato e ormai compromesso non si esaurisce nei racconti, ma trova pieno sviluppo simbolico e narrativo ne *La spiaggia d'oro,* romanzo scritto a seguito di un grave incidente automobilistico che causò all'autore gravi limitazioni fisiche, costringendolo in carrozzina. Tale episodio autobiografico influenzò profondamente la stesura dell'opera. Questo perché, al gioco imprevedibile del caso, si intreccia la ricerca di un eden perduto, condotta con un sentimento di nostalgia quasi morbosa verso l'infanzia e i felici tempi passati, quando l'autore, privo di limitazioni motorie, era libero di andare per mare e stupirsi di fronte alle nuove scoperte. Peraltro, confidandosi con un amico, invalido di guerra e perciò interlocutore adeguato, lo stesso Brignetti sembra sottolineare questa tesi: «il guaio è stato grosso, è soprattutto per me feroce perché mi vincola l'andare e il venire, l'affacciarmi spesso come prima facevo nell'isola, il bazzicare gli scogli, il mare» (Brignetti 1987: 64). Unica nota

positiva di questo drammatico incidente è che «ne è venuto un ritorno alla vocazione vera» (*Ibidem*).

La Spiaggia d'oro è un romanzo fortemente simbolico, narrante il viaggio verso un'isola di un uomo con la sua nipotina a bordo di una goletta. Qui le lezioni marine di Brignetti, rispetto ai racconti precedenti, vengono calate maggiormente nella narrazione e appaiono più naturali poiché trovano un ascoltatore vivo nel testo, la bambina con la sua innata curiosità. Parte del romanzo, infatti, consiste di domande e risposte tra i due interlocutori, tecnica attraverso la quale Brignetti può dispiegare tutta la propria conoscenza del mare e la sua visione marina dell'esistenza. Le scoperte della bambina avvengono in un'atmosfera leggera e quasi favolosa alla quale partecipa lo stesso protagonista, quasi fosse tornato bambino, assorbendo persino le rigidità e le limitazioni proprie del pensiero infantile, tra cui l'animismo. I pesci diventano così capaci di pensare, il mare assume inquietanti sembianze umane «Io lo volevo acchiappare con la mano e invece mi ha preso lui» (Brignetti 1971: 16) e la goletta stessa diventa capace di esternare sentimenti al punto che «vuole essere trattata bene» (Ivi: 8).

I frequenti flashback, creando uno sfasamento temporale tra tempo della narrazione e tempo della realtà, diventano funzionali alla rievocazione di memorie infantili da parte dell'uomo che le racconta alla bambina con l'illusione di riviverle. Ma il passato, seppur in parte rievocabile, è irrimediabilmente perduto, per cui il viaggio resta senza meta, almeno per questi due protagonisti. L'isola viene raggiunta, invece, da un vecchio e una donna che compaiono sulla goletta nel corso della narrazione, identificabili rispettivamente in Nequa e Uria, personaggi delle memorie infantili dell'uomo. Questo perché l'isola assume chiare valenze simboliche. Mentre il vecchio e la donna aspirano ad approdare all'isola per motivi pratici e materiali, indifferenti al rischio di deturparne la bellezza naturale e contribuire ad accrescerne l'inquinamento, per l'uomo e la bambina l'isola rappresenta un luogo incontaminato, dove vivere in comunione con la natura, «dove il mondo e la gente sono la stessa cosa» (Ivi: 55). Ma questo mondo è ormai appartenente al passato e perciò raggiungibile soltanto attraverso i ricordi. Se dapprima l'isola viene idealizzata ed etichettata come «incorrotta […] senza pericoli, sicura e graziosa» (Ivi: 109), procedendo nella navigazione l'uomo si disillude, assumendo l'amara consapevolezza che «non c'è più, l'isola» (Ivi: 234) o meglio «l'isola come lui l'aveva cercata non doveva più essere altro che fantasia» (Ivi: 232), rendendo vano l'approdo.

È chiara, dunque, ancor più che ne *Il raggio verde*, la connessione tra la narrativa brignettiana e la dimensione ecologica. Il romanzo risponde

pienamente ai criteri che definiscono un testo come ecologicamente rilevante: l'ambiente non si configura come mero sfondo, ma incide profondamente sullo sviluppo della trama, influenzandone tanto il senso quanto la struttura.

L'isola che non c'è, che non c'è più, riconosce la propria vita e la propria morte nelle sembianze dell'argonauta, un piccolo mollusco a rischio di estinzione a causa delle scellerate azioni condotte dagli uomini sull'ambiente. L'uomo rende nota alla bambina l'esistenza di questo piccolo essere, esprimendo tutta la sua amarezza per un mondo ormai passato:

> Forse non riuscirai più a vedere un argonauta. È un furto e non lo saprai. Tu sarai esistita, […] sarai passata nell'isola, senza avere avuto questa occasione che poteva o no interessarti, ma che era tua. […] L'argonauta non c'è al mercato. […] se è sparito non ci pensi, ma se ci pensi non c'è potente della terra che ti possa ricompensare. Era solo bellezza viva». (Ivi: 202)

Nel narrare le differenze esistenziali che separano il vecchio e la donna dall'uomo, il narratore grida, in maniera inferenziale, la violenta denuncia sociale non solo contro l'insensibilità mostrata dagli uomini verso la salvaguardia delle specie animali, la speculazione e l'inquinamento, ma anche verso l'esistenza di allevamenti intensivi, gli sprechi e il progresso sfrenato di un mondo che sembra arrovellarsi al pensiero che «il senso della vita è: scambiare, comprare e vendere» e che, paradossalmente, sia proprio questo il «buon senso» (Ivi: 193).

Questa visione spregiudicata, celata dietro la corsa al benessere, deturpa l'umanità della bellezza e del vivere a contatto e in armonia con la natura, riducendo quest'ultima a schiava di un progresso che corrompe anziché arricchire. Proprio perché «il genio per cui si deve succhiare da ogni ferita del mondo è una lebbra venuta dopo» (Ivi: 225), il protagonista del romanzo rinuncia ad alcuni effetti del progresso che potrebbero facilitare la navigazione, interrompendo, però, l'atmosfera sognante e quasi fuori dal mondo propria di quel viaggio. Così si rifiuta di accendere il motore anche quando la goletta rimane ferma a causa dell'assenza di venti e di noleggiare "l'albergo" posto all'interno dell'imbarcazione, composto da «lucernario a vetri e gran luce, la televisione, il frigorifero e il telefono» (Ivi: 187), comfort cui l'uomo moderno non soltanto non riesce a rinunciare, ma di cui spesso addirittura abusa, con conseguente alienazione e smarrimento della propria umana dimensione. Nella loro logica spregiudicata e volta al mero interesse economico, Nequa e Uria cercano di irretire anche la bambina, inducendola a perdere precocemente l'innocenza e l'ingenuità propria dei più piccoli. Perciò le raccontano storie di lutto e di violenza che chiunque avrebbe risparmiato ai bambini. È così che Nequa

esprime il proprio infame proposito di privare i bambini della loro immaginazione, costringendoli ad immergersi nella cruda realtà:

> Quando avremo levato ai bimbetti la mania, il lusso, la sfida della paura e di credere a tutto avremo finito: l'opera sarà fatta. Saremo tutti uomini e tutti a posto. […] Se sentono il diavolo e credono ai maghi, agli orchi, ai lupi, agli spettri, loro dopo si aspettano chissà che cosa, che mondo e che meraviglie; non si piegano. Sono fantasiosi. Non si inquadrano. Tutti gli altri vanno al passo ma loro no. Bisogna prendere i bambini. Per questo, tutti a dire: "Niente fantasmi, niente orchi; via, via!". (Ivi: 98-99)

Ma la paura che Nequa tenta di soffocare nella bimba è quella che egli stesso prova per il mare in tempesta, che con la sua incontrollabilità e imprevedibilità sfugge alla volontà e all'azione dell'uomo che vorrebbe governarlo, riducendolo entro i limiti del suo controllo:

> L'acqua inafferrabile non era cambiata […] Il mare aveva una propria dimensione comunque invincibile. I rapporti avevano la loro chiarezza, le proporzioni universali. A volerlo invece inquadrare, trasformare in una materia regolata da leggi, sottomettere e avvilire, come inquadrare tutto, regolare tutto, allora sì che le proporzioni si urtavano. (Ivi: 109s.)

Il rischio evocato da Brignetti è, però, che l'uomo, reiterando le sue condotte negative, finisca per alterare permanentemente anche la casualità e la natura rigenerante del mare, distruggendone una volta per tutte la sua esistenza:

> Sbucciarono una mela per uno e gettarono le bucce in mare come le lische dei pesci. A questo punto il ragionamento era su un nuovo caso in apparenza pure singolare. Il mare non si sporcava. […] Il mare aveva realmente la forza della cancellazione. Prendeva, assorbiva, filtrava, disfaceva e annullava; non rimaneva niente. Ecco che se un giorno gli uomini fossero riusciti a sporcarlo, a levargli questa forza, ci sarebbero stati, da quel giorno, da un lato, tutto, dall'altro il tempo incredibile. (Ivi: 21s)

È proprio quel "se un giorno" che, se prospetta un futuro catastrofico, apre anche alla speranza nel presente di resilienza della natura stessa nei confronti delle azioni degli uomini.

Tra la speranza che alberga nell'atmosfera favolistica e onirica di questo romanzo e l'amara costatazione della insensibilità di uomini non rispettosi del proprio ambiente naturale si situa l'atteggiamento di fermezza e testardaggine del protagonista, profondamente convinto che l'approdo

all'isola di Nequa e Uria, alla "loro isola" dalla natura corrotta e contaminata, avrebbe rappresentato un tradimento della natura stessa, del mare, del proprio mare. Le ragioni dell'utile non possono prendere il sopravvento sull'etica della responsabilità alla quale il protagonista, nella sua estrema resistenza, si appella in nome della difesa dell'ambiente naturale, nel ricordo di un'isola che non c'è più.

Bibliografia

Bianucci Piero. 1974 *Invito alla lettura di Brignetti*, Milano, Mursia.
Brignetti Raffaello. 1987 *Arco di sabbia e lettere agli amici*, Pisa, Giardini.
Brignetti Raffaello. 1971 *La spiaggia d'oro*, Milano, Rizzoli.
Brignetti Raffaello. 1967 *Il gabbiano azzurro*, Torino, Einaudi.
Viola Eugenio. 1973 *Raffaello Brignetti*, Firenze, La nuova Italia.

Gianpaolo Altamura

Togliere la carta da parati al mondo: le Avventure in Africa *di Gianni Celati*

La poetica celatiana subisce una modificazione strutturale negli anni Ottanta, quando lo scrittore si unisce alle esplorazioni di Luigi Ghirri lungo il Po, compiute nell'ambito del celebre progetto *Viaggio in Italia*. Si tratta, come è noto, di uno dei più importanti tentativi mai compiuti di rinnovare l'iconografia del paesaggio italiano, rimuovendo il filtro pittoresco e "cartolinistico" con cui per secoli è stato rappresentato il nostro paese, anche all'estero. L'obiettivo di Ghirri e dei suoi sodali è quello di evitare ciò che Celati chiama le «vedute sensazionali», il «vizio del bottino estetico» (Celati 2008: 32), tenendosi lontani tanto dalla retorica turistico-monumentale quanto dalle «mitologie della documentazione sociale» (Celati 2019: 262). L'adesione di Celati ai valori formali, estetici e culturali espressi dall'esperimento ghirriano è totale: hanno origine in questi anni "racconti di osservazione" come *Narratori delle pianure* e *Verso la foce*, frutto delle perlustrazioni e dei "vagabondaggi" che l'autore compie a piedi, in corriera e in autostop, seguendo il corso del fiume fino al delta. Ma è collocabile in questa fase anche la genesi di *Quattro novelle sulle apparenze* e, almeno in parte, di *Cinema naturale* (edito nel 2001), libri in cui Celati pratica una scrittura sobria e anti-romanzesca, che si affranca da ogni sovrastruttura *fictional* e risulta costantemente sospesa tra annotazione e digressione.

Nato come diario di bordo di queste esplorazioni, *Verso la foce*, in particolare, ha, come dice Rebecca West, una «natura antimonumentale» (cfr. West 2000: 60-90), mettendo in scena una «Padania divelta, senza nostalgie folcloriche» (Scabia 2019: 319), fatta di superfici scabre, paesaggi spogli, posti anonimi «che nessuno va a vedere» o «che ci capita di vedere quando sbagliamo strada» (Celati 2019: 266). Ciò che di bello hanno le pianure è proprio questo, sottolinea Celati: che «non hanno confini definiti – i confini delle pianure bisogna immaginarli, si inventano strada facendo» (*ibidem*). Per rappresentarle la memoria celatiana attinge ai modelli estetico-formali del neorealismo e ai codici linguistici del documentario: dal Visconti di *Ossessione* al Rossellini di *Paisà*, dalla poetica del "puro accadere" (Bellizzi 2011) de *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov alla visione "eidetica" di autori come Antonioni, Wenders, Herzog, con

riferimento specifico a film come *Il grido*, *Gente del Po*, *Deserto rosso*, *Nel corso del tempo*, *Fata Morgana*. Le valli del Po sono una mescolanza di rive, acque e cielo in cui prende corpo qualcosa di simile a ciò che Franco Cassano ne *Il pensiero meridiano* ha chiamato *dissòi lògoi*, cioè quei «discorsi in contrasto» nei quali «si toccano i diversi» e si «interrompe l'integralismo della terra» (Cassano 2005: 68). Questa «geografia degli scarti» (Iacoli 2011) è correlata «all'esercizio costante di un pensiero critico» che si traduce in una netta presa di distanza non solo dalle convenzioni e dagli schemi della *fiction* – cioè di una letteratura che, per citare Zavattini, è assolutamente necessario "defurbizzare"[1] (Zavattini in Celati 2007) –, ma anche dal processo di "americanizzazione" del paesaggio italiano, iniziato negli anni del boom economico. Quello di Celati è un punto di vista radicale, politico, che mette in questione la logica della modernità occidentale: vi è in proposito una sequenza di *Strada provinciale delle anime* in cui lo scrittore polemizza con il sindaco di Comacchio per aver ipotizzato di sfruttare questi luoghi a scopo promozionale e turistico[2]. Celati è convinto, sulla scorta di Zavattini, che la "qualsiasità" di questi territori, difficili da inquadrare in categorie immediatamente decifrabili, sia garanzia della loro "inconsumabilità" estetica, percettiva, narrativa, della loro ontologica irriducibilità allo *storytelling*.

> L'elemento "qualsiasi" ha questa caratteristica: non è né significativo, né insulso, né bello né brutto, né elevato, né volgare. Nel qualsiasi si annullano queste antinomie e si fa avanti un'altra nozione, quella dell'accadere […]. (Celati 2019: 265)

Questa resistenza mette in evidenza la quota di menzogna, di mistificazione insita nel cosiddetto "realismo borghese", la cui presunta visione oggettiva ha un bisogno vitale di storie costruite in modo schematico, convenzionale, basate su moduli discreti e riconoscibili, che restituiscono soltanto una illusione di realtà e non sono interessate all'essenza delle cose.

[1] Nella *Lettera sul destino di Zibaldoni*, rivista a cui collabora negli anni 2000, Celati cita esplicitamente le parole di Zavattini sulla "furberia" dell'ambiente letterario: «Quanti furbi professionali, espliciti! Capisco, non è facile defurbizzare un ambiente, l'uomo rinuncia malvolentieri a questa sua qualità che gli permette di ottenere i massimi risultati col minimo mezzo… Solo occupandoci del costume con maggior coraggio {io traduco: uscendo dal seminato delle parole d'ordine giornalistiche, delle chiacchiere a vuoto e della stupida "curiosità"} noi faremo del cinema antiretorico {traduco: faremo una letteratura non votata ai paroloni pubblicitari della retorica attuale, con cui i libri sono diffusi} nella quale il cinema è il grande assente» (cfr. Celati 2007).

[2] La sequenza si trova al minuto 37 del documentario.

Per Celati non soltanto è possibile, ma è assolutamente necessario raccontare anche «il non degno di racconto, il non epico» (Scabia 2019: 319), il «disponibile quotidiano» (cfr. Grosoli 2010).

> Il problema è quello di rompere queste determinazioni del realismo e concepire quello che noi chiamiamo il reale piuttosto come un ostacolo, un inciampo, il reale esiste quando c'è l'inciampo. […] Il realismo ha un po' supposto che ci fosse un mondo esterno che va avanti, coglibile a fette. (Bellizzi 2011)

La scrittura celatiana non si fonda su criteri e meccanismi pensabili "a priori", ma su una disposizione sentimentale, «un'atmosfera, una tonalità affettiva, che viene prima di tutto» (Celati 2019: 266). «Io non ho mai scritto un libro dall'inizio alla fine, con un piano di lavoro e una trama in mente», testimonia lo scrittore. «Ho sempre scritto […] quello che mi veniva in mente giorno per giorno, secondo gli stati d'umore, le voglie o le depressioni» (Celati 2011: 111). L'atto di scrivere è consacrato alla durata, all'estemporaneità: è un modo di «consumare il tempo, rendendogli l'omaggio che gli è dovuto» (Celati 2016: 955). La poetica della contingenza del secondo Celati (cfr. West 2000: 60-90) si regge su un continuo scartamento, su un movimento laterale che impedisce ogni sviluppo prospettico, ogni progressione narrativa, obbligando il racconto a passare attraverso una serie di "inciampi", digressioni, *detour*. Questo *lateral moving* è intimamente connesso a un *lateral thinking* (cfr. Marcoaldi 2019: 339), cioè a una sensibilità divergente che, iniziando a raccontare, rinuncia a qualsiasi posizionamento privilegiato, a qualsiasi punto di riferimento rispetto al mondo che deve raccontare. Celati è convinto, del resto, che «solo perdendosi nei luoghi, trovandosi dispersi nello spazio, si comincia a osservare le cose per potersi orientare» (Celati 2022: 15). Questa perdita di centralità e di prospettiva dello sguardo autoriale implica una svalutazione del concetto di verticalità in favore del "racconto di superficie". Cortellessa ha parlato in proposito di un rifiuto celatiano «dell'antica profondità del discorso», contestualizzandolo nel quadro del generale «divorzio tra la tradizione modernista e la profondità» (Cortellessa 2019: 411). Lo scrittore non ha nessun vantaggio posizionale rispetto al lettore: da questo punto di vista, è paragonabile a

> un rabdomante che segue le vibrazioni del suo bacchetto per scoprire dov'è l'acqua, e la scoperta dell'acqua dipende dal variare istantaneo di tutto il sensibile, dal riorientarsi momento per momento di tutta la sensibilità. (Celati 2019: 225)

Quasi tutte le scritture di questa nuova fase, da *Verso la foce* ad *Avventure in Africa*, da *Cinema naturale* a *Fata Morgana*, si mettono in moto a partire da un meccanismo di disattesa, una strategia di scartamento che rovescia il tavolo del senso comune assegnando allo scrittore una sorta di *licentia vagandi*, una libertà di digressione che lo svincola da qualsiasi *contrainte*. Ciò non vuol dire che Celati non faccia ricorso, in assoluto, a schemi e tecniche narrativi, ma che il margine di improvvisazione che si concede è in realtà finalizzato a un allontanamento coerente e sistematico dai moduli di una letteratura "razionale" e naturalista, «ospedalizzata nella realtà» (cfr. Celati 1987; Rizzante, Celati 2008). La possibilità di narrare è quasi sempre inaugurata da un atto preliminare di straniamento, uno smarrimento preventivo che può assumere le sembianze dell'incidente, dell'equivoco o di qualsiasi altro evento comico-straniante, che scompagina il corso degli eventi e permette di iniziare a raccontare.

Il meccanismo fondante della scrittura celatiana è proprio questa dinamica di perenne smarrimento/ri-orientamento, che è legata a doppio filo all'obiettivo di liberare lo sguardo dalle cataratte percettive, dai pregiudizi psicologici ed estetici che condizionano la visione. La letteratura ha per Celati un fine benefico, eudemonistico (cfr. Gramigna 2019: 207), poiché serve a stabilire un contatto con l'altro, a sintonizzarsi con le "apparenze", nell'esigenza di togliere – per citare una bella espressione di Ghirri – la carta da parati al mondo[3] (cfr. Monina 2025; Ghirri 2010), in modo da renderlo davvero visibile e vivibile.

> Non esiste nessun racconto che valga la pena d'esser fatto, se non dà sollievo (anche la tragedia dà sollievo, i brillanti smascheramenti d'ogni finzione invece no). Crediamo che tutto ciò che fa la gente dalla mattina alla sera sia uno sforzo per trovare un possibile racconto dell'esterno, che sia almeno un po' vivibile. Pensiamo che anche questa sia una finzione, ma una finzione a cui è necessario credere. (Celati 2017: 356)

Questa finalità curativa, terapeutica, della letteratura viene tematizzata molto bene in un racconto come *Cevenini e Ridolfi*, pubblicato in *Cinema naturale* (2001), trasfigurazione narrativa di un viaggio compiuto nel gennaio del 1997 da Celati assieme all'amico Jean Talon tra Mali, Senegal e Mauritania. Il "quaderno di bordo" del viaggio reale, *Avventure in Africa*, viene pubblicato nel 1998: nella *Notizia* introduttiva lo scrittore spiega di

[3] L'espressione completa di Ghirri, contenuta in *Lezioni di fotografia*, è: "Allargamento di sguardo sul paesaggio: uscire dal muro dell'arte. Mi preoccupavo della carta da parati, mentre il problema era che sbattevo la testa contro un muro" (cfr. Monina 2025; Ghirri 2010).

essersi limitato ad accompagnare Talon, il cui obiettivo iniziale era quello di realizzare un documentario sui guaritori dogon, facendo base nel Centro di Medicina Tradizionale di Bandiagara diretto dall'etnopsicologo italiano Piero Coppo.

Il viaggio, tuttavia, non comincia sotto i migliori auspici: appena atterrato, immerso nella confusione infernale dell'aeroporto di Bamako, dove «tutti parlano una lingua che non capisco», Celati dichiara: «non so neanche cosa sono venuto a fare in Africa» (Celati 2016: 1104). Questa affermazione non è che il preludio della *bagarre* che caratterizzerà l'intera permanenza dei due compagni nel continente. Tanto per cominciare, una volta arrivati al Centro, Celati e Talon vengono informati dai collaboratori di Coppo che questi è assente e, benché tutti assicurino che arriverà a breve, in realtà il direttore non si farà mai vivo per tutta la loro permanenza – novello Godot. I due vengono così alloggiati nell'abitazione dello studioso italiano, dove alcuni giorno dopo, all'improvviso, irrompe bruscamente il dottor Diakité, vicepresidente del Centro, che li fa allontanare senza fornire particolari spiegazioni (anche se, suggerisce sibillino Celati, la causa è forse da attribuire proprio ai suoi screzi con Coppo). Celati e Talon si mostrano perplessi, ma non eccessivamente sorpresi di fronte all'espulsione, che accettano con filosofia, già rassegnati o quasi alla «dimensione dell'errore» (Cortellessa 2019: 416) che sembra imporsi da subito come l'autentica dominante della spedizione africana.

> Il mondo è un grande equivoco, anzi dice Jean che è un malinteso. Per questo ci si insegue o ci si fugge, sempre spinti di qua e di là dal sentito dire sui posti, sulle mete, sui desideri, ma in sostanza correndo dietro soltanto a quello che non si è capito bene. (Celati 2016: 1142)

Iniziano così, sotto il segno del malinteso, le peregrinazioni di Celati e Talon, un itinerario picaresco e beckettiano che, come è stato notato, prende «la giusta piega solo dopo che sia venuto meno l'originario pretesto pseudoscientifico» (Genovese 1998: 6). Da adesso in poi *Avventure in Africa* assumerà la forma di una "novella a infilzamento", priva di un andamento logico e di una ossatura narrativa definita, nella quale i protagonisti andranno incontro a una serie di vicende e situazioni impronosticabili. Rebecca West osserva in proposito come la parola "avventura", parte del titolo, identifichi

> "quello che viene nel futuro" (dal latino *advenire*), e perciò è legato all'idea dello sconosciuto e dell'inaspettato. Celati non può sapere quello che gli succederà; può soltanto darsi agli eventi che gli vengono incontro. Scrivere in tale condizione significa non sapere come finirà la storia; se

> una trama c'è, essa emerge *postfactum*, dalla mole di esperienze, incontri, e scoperte che creano il viaggio stesso. (West 2007)

Non è casuale che Celati immagini in tempo reale, camminando, il nucleo germinativo di *Cevenini e Ridolfi*, due uomini di mezz'età della provincia padana che passano le loro giornate nel bar di paese, ma decidono un giorno di intraprendere un surreale viaggio in Africa. Ridolfi, *alter ego* dell'autore, è soggetto a continue e preoccupanti crisi d'ira, la cui motivazione è una non meglio precisata «rabbia di essere al mondo»; inoltre è vittima delle sue fumisterie intellettuali e «per quello vuol sempre avere ragione e non sopporta d'essere contraddetto» (Celati 2016: 1172). Cevenini, libera proiezione di Talon, ci vede molto poco ma vuole particolarmente bene a Ridolfi, al punto di accompagnarlo in Africa per aiutarlo a ritrovare il senno. La cornice ariostesca di questo racconto si riflette nell'epigrafe che Celati premette ad *Avventure in Africa*, tratta dal *XXXIII canto* dell'*Orlando furioso*: «Per l'Africa vagar poi si dispose / dal mar d'Atlante ai termini d'Egitto». Ridolfi e Cevenini – i cui cognomi danno la crasi "Ridol-ini" (cfr. Cortellessa 2019: 417) – decidono di partire perché quest'ultimo un giorno leggendo il giornale scopre dell'esistenza di un professore italiano, Paponio, che è in grado di curare l'anima delle persone "con la magia", e pensa subito che questo metodo possa fare al caso dell'amico. Giunti a destinazione dopo una settimana di viaggio, tuttavia, i due vengono quasi immediatamente estromessi dal centro, iniziando così a vagare senza meta per i villaggi attorno. Ridolfi, che nel frattempo si è pure invaghito di una donna in abito turchese incontrata su una corriera, è tuttavia sempre di cattivo umore e non fa altro che ripetere tutto il giorno le sue teorie – dal riconoscibile sapore leopardiano – sul potere illusorio dell'immaginazione. Questa, afferma Ridolfi, è oltremodo pericolosa perché «ti fa immaginare sempre le cose in generale, mentre le cose esistono solo […] come cose particolari, una per una, e non sono mai come uno se le immagina da lontano» (Celati 2016: 1465). L'unico modo per non subire il suo scacco è, assicura,

> scaricare via le fisime dell'immaginazione, che poi fanno venire sempre delle foie, e con le foie dopo uno vorrebbe che tutto andasse come vuole lui. Perché è così che ci si sbaglia: a forza di badare all'immaginazione […]. "Mi sono spiegato?" ha concluso Ridolfi. (Ivi: 1465)

Da notare come una delle possibili etimologie di "fisima" è, dal greco *phýsema*, «cosa gonfiata, soffio, vescica», da cui il significato figurato di

«enfiamento di mente e di parole»[4], cioè fissazione, mania, ticchio. Sarà, in ogni caso, proprio il turbinio di emozioni affrontato in queste vicissitudini a distrarre Ridolfi, che infine riesce a far "prendere aria ai pensieri" e non pensare più tanto alle sue fisime, iniziando a poco a poco a star meglio.

> "Sai, Cevenini, qualcosa che ho nella testa si sta sgonfiando". "Come, sgonfiando?" chiede l'altro subito preoccupato. "Ma sì, sgonfiando, sgonfiando" […]. (Ivi: 1466)

L'ispirazione "leopardiana" della storia di Cevenini e Ridolfi trova un possibile riscontro nella tempesta di sabbia che a un certo punto sorprende i due personaggi nella *brousse*, simile a quella di cui si legge nel finale del *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Questa, tuttavia, non seppellisce vivi i due compagni, ma li fa cadere in un fosso dal quale vengono estratti qualche tempo dopo, in circostanze miracolose. Venuto in Africa per sfuggire alla – sua – natura, Ridolfi finisce i suoi giorni nel sottoscala di un albergo adibito a ricovero, in preda al delirio ma finalmente pacificato: le ultime immagini che gli passano davanti agli occhi sono quelle della sua amata maliana in abito turchese – poco importa se sono frutto dell'ennesima fantasticheria. Toccherà a Cevenini, una volta tornato in paese, riferire agli amici del bar delle loro eccezionali avventure africane.

La sensibilità leopardiana del Celati "africano" trova il suo cardine nel gusto per la fantasticazione, corroborato dalla tendenza a una prosa «erratica» e «dissipatoria», «mobile e sospesa» (Celati 2016c: 226), che «può espandersi in ogni direzione, inseguendo la sorpresa del dire qualcosa che fino ad allora non si pensava» (*Ibidem*), del pensare scrivendo. «Se scrivo non penso troppo» (Celati 2016a: 1138), afferma, non a caso, Celati in un appunto di *Avventure in Africa*, riferendosi alla capacità della scrittura di dare forma al pensiero nel concreto, e non in astratto o, per citare il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, «per ispeculazione». È sintomatico il fatto che, proprio nei mesi in cui pubblica la cronaca africana e concepisce *Cevenini e Ridolfi*, Celati stia riflettendo a fondo sul poeta recanatese, che è l'argomento di una *lectio* tenuta alla Sapienza il 30 aprile 1998. Nell'intervento, intitolato *Discorso sull'aldilà della prosa*, lo scrittore nativo di Sondrio sostiene che le *Operette morali* sono un libro simbolico, «che tutti gli italiani dovrebbero leggere» perché «ci ricorda la nostra mortalità insegnando a vergognarci delle nostre vanità, a non esser categorici mai. Per me quelle pagine sono l'educazione più sicura, quella

[4] Si veda la voce *Fisima* sul vocabolario etimologico "Etimo.it", https://www.etimo.it/?term=fisima&find=Cerca [consultato 20-05-2025].

a cui sento di dover tornare…» (Celati 2016c: 226). La centralità di Leopardi nella cultura italiana sta secondo Celati nella capacità di rimarcare l'importanza delle illusioni e della vaghezza, di riportarci di continuo all'umiltà dello sguardo in opposizione alla *ybris* razionalista dei moderni, ricordandoci come «la visione naturale non possa mai abbracciare i limiti del nostro sguardo, definire il suo campo, fissare in modi prescritti quel che c'è da vedere intorno a noi» (Ivi: 265). Lo stesso autore di *Avventure in Africa* è consapevole di questo limite dello sguardo, osservando in un passaggio: «Io vorrei seguire ogni momento prendendo appunti, annotare tutto quello che posso, ma il ritmo vale più dei concetti per acchiappare il mondo» (Celati 2016a: 1126). Questo libro, cronaca del primo viaggio compiuto da Celati nell'Africa subsahariana (il primo contatto con il continente era avvenuto circa un trentennio prima, in Tunisia, terra di origine della prima moglie Anita Licari), è anche una dimostrazione di come lo «sguardo esogeno» (cfr. Westphal 2009) dei turisti occidentali – o, come li chiama Talon, i "pingoni bianchi" (Celati 2016a: 1105) – sia condizionato da un atteggiamento antropocentrico ed etnocentrico che distorce ogni rappresentazione riducendola a una sorta di vetrofania, a una visione fantasmatica, effimera, levigata, priva di spessore: «noi turisti profani proviamo meraviglia dietro il nostro schermo di vetro», considera lo scrittore (Ivi: 1127).

Pure, le "meraviglie" africane non stanno certo nella magnificenza del paesaggio, che viene definito senza enfasi come "niente di speciale"; anche il cielo è lontano da qualsiasi *cliché* edenico o idilliaco, descritto spesso con aggettivi dal suffisso spregiativo o attenuativo, come "biancastro" o "grigiastro". Anche le *dramatis personae* Cevenini e Ridolfi restano deluse dall'aspetto "immediato" dell'Africa.

> Un cielo grigiastro, un gran vuoto dappertutto, l'orizzonte della savana che baluginava confuso sotto il sole. Ogni tanto cespugli qua e là, poi villaggi qua e là con poche capanne fatte di paglia o fatte di fango. "Guarda qua, che vivono vestiti di stracci e non hanno neanche un bel cielo azzurro," diceva Ridolfi a Cevenini. (Celati 2016b: 1439)

Il principio di individuazione del paesaggio centrafricano sembra essere, piuttosto, l'accumulo, la distesa casuale di oggetti rotti e parziali, vero e proprio *debris* della modernità capitalista, trasportato dalle correnti di risacca dell'economia globale. Questo «bazar archeologico» trova il suo rovescio in quello che Celati chiama «bricolage africano infinito» (Celati 2016a:1215), ovvero la straordinaria attitudine adattiva dei locali, che sono maestri nell'arte di aggiustare e ricombinare in modalità nuove e im-

prevedibili ogni resto o frammento di manufatto, che rinasce in nuove funzioni, come in una strana forma di parodia del *ready-made*.

> Qui si vedono ammassi di spazzatura per mezzo chilometro, che in realtà sono distese di sacchi di plastica vuoti, senza più la spazzatura. Perché capre, asini, galline, cani e altri animali vanno lì in cerca di cibo, spazzando via tutto tranne i sacchetti di plastica. Anche la spazzatura è riutilizzata: bricolage africano infinito, tutto riutilizzato in qualche modo, dalle carcasse d'auto agli scarti domestici. (*Ibidem*)

Vengono meno le visioni idealizzate, esotizzanti dell'Africa, così come in *Verso la foce*, circa un decennio prima, andava declinando un'idea estetizzante del paesaggio italiano in nome di un allargamento del campo visivo a ciò che rimane solitamente fuori dalla "cornice", come insegnava Ghirri. «L'assoluto sta nel niente di speciale, che è l'assolutamente necessitato (idea di Ridolfi, spinoziano)» (Ivi: 1195), annota in un passo del suo taccuino africano Celati, riferendosi a quegli elementi anonimi e banali della realtà che tuttavia, proprio in virtù della loro "qualsiasità", possono divenire cifra o simbolo dell'universale. Opere come *Avventure in Africa* – o, anche, *Fata Morgana* e *Passar la vita a Diol Kadd* – procedono su questo doppio movimento di smascheramento e reincantamento, dapprima smontando i luoghi comuni e le retoriche etnoantropologiche circolanti sull'Africa e quindi recuperando qua e là, dove nessun altro scrittore li cercherebbe, estemporanei lacerti di meraviglia, di ammaliamento.

Peraltro, Celati non disdegna di riferire, con postura scettica ma ricettiva, alcune dicerie e leggende che afferiscono al fondo animistico centrafricano (nonché al celatiano "spirito della novella"), come quando la guida Ibrahima racconta ai suoi assistiti che «suo nonno con le arti magiche poteva spostarsi fuori dal corpo, incontrare gente a cento chilometri di distanza, saper notizie da villaggi lontanissimi», o di come suo cugino «abbia la capacità di andare fuori dal corpo e prenda l'aspetto di varie bestie della savana, iena, serpente, uccello. Lui però non lo vede da tanto tempo» (Ivi: 1113), aggiunge Celati, che sottolinea anche come questi siano gli "argomenti preferiti" di Ibrahima.

In questa galleria di caratteri affabulatori e istrionici entra di diritto Amadou "l'italien", tuttofare del dottor Coppo presso il Centro di medicina tradizionale e sedicente «rampollo della famiglia di fondatori di Bandiagara». Questi avvince Celati con la sua personalità cangiante, screziata, capace di calarsi nei panni di un «uomo serio e riservato che non si mescola con i suoi conterranei» o con visitatori bianchi che non siano antropologi e, un attimo dopo, in quelli di talentuoso intrattenitore e procacciatore di servizi a beneficio del miglior offerente. «Persona stupefacente, di

umanità multipla, ribaltabile, io lo ascolterei sempre questo incantatore» (Ivi: 1155), commenta Celati. La teatralità proteiforme e ambigua di figure come Amadou, di cui l'Africa centrale pullula, offre allo scrittore l'opportunità di segnalare il vizio clinico degli antropologi, che

> non tengono mai conto di queste recite, né del fatto che tutti recitiamo per far finta d'essere noi stessi. Loro eliminano subito questo teatro degli incontri, che produce emozioni, simpatie e antipatie, oltre a una gran quantità di racconti fantasiosi. Prendono tutto come informazione, dato di fatto, spiegazione concettuale. (Ivi: 1157)

Nella loro febbrile animazione, le *sprawltown* africane sono un grande repertorio semiotico-culturale dove si possono trovare a volte imprevedibili punti di contatto, metastorici e metageografici, con la cultura occidentale, come la marionetta in cui Celati si imbatte in una piccola fiera:

> naso lungo, mento in fuori, vestita all'europea come in abiti troppo stretti (ma tutta di legno), mi è sembrata uguale al nostro Totò. Faceva anche gli stessi gesti delle braccia. Da quale antica patria viene la maschera di Totò? Da dove viene la sua comicità con dentro tutto il disordine della vita che c'è da queste parti? (Ivi: 1116)

L'Africa è un universo confuso e controverso, nel quale non è semplice orientarsi e l'inganno ottico è costantemente in agguato: qui le prostitute che frequentano gli alberghi internazionali possono sembrare distinte professoresse, i *griot* parlano come presidi pedanti e moralisti, i poliziotti sono personaggi piuttosto complicati da inquadrare, e compagne di viaggio amichevoli e premurose come Batouly Sarr, ragazza senegalese che Celati conosce sul treno Bamako-Dakar, possono cambiare all'improvviso d'umore e atteggiamento, deluse da chissà quale mutamento di segno[5]. Ad Abidjan, pure, lo scrittore dona del denaro a un sarto che lo impietosisce dicendogli di aver perso il portafogli, ma in hotel, pochi minuti dopo, Talon gli rivela, leggendo una guida, che si tratta in realtà di un trucco «per

[5] Durante il viaggio per il Senegal, peraltro, Celati pone forse le basi per il progetto di *Passar la vita a Diol Kadd*, che sarà intrapreso di qui a qualche anno, nel quale la comunità di un villaggio locale sarà chiamata a mettere in scena il *Pluto*, una commedia di Aristofane che ha per argomento il conflitto tra ricchezza e povertà (cfr. Celati 2012; Altamura 2024). Secondo il progetto ideato da Talon, sul treno per Dakar si dovrebbe infatti ambientare il racconto della guida Boubacar sui «ragazzi dogon che scappano in città, e intanto filmare la savana. Indi sul treno si dovrebbe incontrare: chi? Il noto regista tedesco Thomas Harlan, con la sua compagnia itinerante di attori, che si fermano a recitare la *Tempesta* di Shakespeare...» (Celati 2016a: 1219). Le affinità con il documentario celatiano su Diol Kadd sono, come si vede, palesi.

scroccare soldi ai turisti. Eppure – si meraviglia Celati – […] mi ha scritto il suo indirizzo a Bamako, con bella calligrafia dal tratto quasi arabo, il nome di suo suocero che lavora alle poste, più tre numeri di telefono messi in fila» (Ivi: 1134).

La tendenza africana alla recitazione a soggetto, al mascheramento e al cambiamento volubile di maschera, a ciò che Goffman chiama «performance dell'identità» (cfr. Goffman 1956), vale in ogni caso anche in senso contrario, condizionando le strutture cognitive e il sistema di attese degli autoctoni riguardo agli occidentali. Per questa gente, riflette Celati esaminando gli intagli di un modellino di granaio comprato in un villaggio dogon, «tutti i segreti del mondo stanno racchiusi nelle maschere, perché le maschere sono i morti che si reincarnano nei vivi. E il nostro viso nudo forse per loro non dice niente...» (Celati 2016a: 1140). Un esempio di questa insignificanza del "volto nudo" è il fatto che «qui tutti gli americani diventano un unico indifferenziato americano, che va bene anche se falso. Quello è il massimo della tua rappresentazione come bianco…» (Ivi: 1129). È in ogni caso complicato sottrarsi a queste categorizzazioni all'ingrosso poiché le marche identitarie e i tratti pertinenti validi in Occidente qui perdono inesorabilmente di senso. C'è in proposito un momento delle *Avventure* in cui Talon rimprovera Celati di non essersi «presentato come un serio scrittore europeo» durante un incontro avvenuto pochi minuti prima con alcuni ragazzi dogon. Eppure, ribatte l'autore,

> io qui sono prima di tutto un fantasma di pelle bianca, sperduto turista, c'è poco da dire. Troppo comodo fare gli scrittori che vanno in paesi esotici con idee molto avanzate, dimenticandosi d'essere bianchi e turisti. (Ivi: 1144).

A questo copione obbligante lo scrittore si sottrae del resto poche volte nei taccuini africani: su tutte, vale la pena menzionare la sequenza del saluto finale di Celati alla ex compagna di viaggio Batouly, con cui nel frattempo è entrato in confidenza, avendola rivista più volte.

> Volevo toccarle le dita rimaste per aria, dire cose affettuose, ma inutile pronunciare le nostre frasi insensate. Via da tutto, il taxi aspettava, quando faccio l'uomo buono è la recita più falsa. (Ivi: 1264)

Gli occidentali che visitano l'Africa sono in linea generale quasi sempre afflitti da una specie di febbre individualistica, una forma di egotismo che si esprime in un «automatico chicchirichì dell'io» (Ivi: 1131). L'ottica di Celati è impietosa, ma autoironica: i turisti incontrati a Bamako o a Dakar gli sembrano una strana «tribù internazionale», che è «sempre in

cerca di esotismi» (Celati 2012: 98) e ha pudore dei suoi stessi comportamenti mimetico-sociali. Alloggiano negli stessi alberghi, trascorrono le giornate negli stessi modi, occupando i medesimi spazi e percorrendo persino le medesime traiettorie, ma quando si incontrano in ascensore, nei corridoi e nella sala della colazione evitano di incrociare gli sguardi, «quasi si vergognassero di riconoscersi» (Celati 2016a: 1115). Riflettendo su questo curioso fenomeno, allo scrittore viene in mente

> una malattia chiamata "latah" dai Malesi: se una persona è latah e vede qualcuno fare un gesto oppure vede dei rami mossi dal vento, imita quel gesto o il movimento dei rami senza poter più smettere. Nell'hôtel de l'Amitié si vive sotto un incanto tipo latah. (Ivi: 1189)

La differenza tra il comportamento dei turisti e gli abitanti del luogo è sostanziale, e si riflette soprattutto a livello prossemico. Andando in giro per i villaggi e le città, si può osservare che i «bianchi che passano hanno tutti l'andatura rigida e gli occhi vaganti, mentre i locali procedono con brevi raffiche di sguardi laterali», senza rivolgere mai «occhiate di sorveglianza come in Inghilterra, né di valutazione come in Italia, ma spesso è come se uno ti venisse incontro per darti la mano, poi all'ultimo secondo scantonasse via» (Ivi: 1221). Alla postura ciondolante e rilassata dei maliani si contrappone la rigidità ansiosa dei bianchi, che puntano ad avere tutto sotto controllo, portandosi anche in viaggio la «smania della prestazione» (Cortellessa 2019: 417), la coazione all'efficienza, le nevrosi da cui sono normalmente afflitti a casa. Questo discorso accende la fantasia comico-straniante di Celati, che a un certo punto confessa candidamente:

> Passerei il tempo a guardare la vita sul Niger, forse mi metterei una cravatta per passeggiare alla sera nelle strade di sabbia, insieme a cani e galline che vanno a spasso in libertà. (Celati 2016a: 1128)

La sensibilità di Celati nei confronti dei turisti tuttavia non è negativa, visto che lo scrittore sente di appartenere a buon diritto a questa consorteria, ma è tesa comunque a individuarne l'"essenza comica", le dinamiche di spaesamento, causate dalla difficoltà di aderire alla «non specializzazione del tempo» (Cortellessa 2019: 417) che ha luogo in Africa, ovvero all'impossibilità di definire la coscienza in termini razionali, funzionali, "economici". I turisti sono un popolo spaesato, straniato, che – scherza, ma fino a un certo punto, Celati – ha «elaborato un proprio sistema di credenze, una mitologia molto complessa, dei propri modi di vestirsi, mangiare, viaggiare», l'unico «a cui si può appartenere ormai, in quanto

viaggiatori o sbandati perpetui» (Celati 2016a: 1253). E come tutte le popolazioni, questa sorta di "internazionale di sbandati" ha il proprio «predatore» o «parassita»: il turista stimola l'«istinto della caccia grossa» nei ragazzini, negli ambulanti, nei piccoli truffatori che tentano in ogni modo di spillargli denaro aiutandolo «nel lavoro di non far niente dalla mattina alla sera» (Ivi: 1111); qualcosa di simile accade tra i soldati di *Paisà* o del malapartiano *La pelle* e i ragazzini della Napoli appena liberata dal nazifascismo. Questo gioco tra turisti e locali è un grande spettacolo a cielo aperto, un «teatro di mosse ardite» che è più godibile, secondo Celati, di qualsiasi commedia da cartellone in scena in Europa.

> Quando poi è arrivato l'aereo da Bruxelles, tutti i ragazzi in attesa non si tenevano più. Dal terrazzo scrutavano i rosei tedescotti e le pallide fiamminghe che sbarcavano ignari di cosa li aspetta. Anche Jean eccitato mi indicava la scena. […] Appena i turisti passano dalla dogana scatta l'assalto, ed è uno spettacolo da non perdere. (Ivi: 1265)

La tentata vendita, la trattativa, il commercio di strada sono la sublimazione in atto dello spirito africano, costantemente in bilico tra pragmatismo e "fantasia". L'etica del commercio è permeata da una poetica polifonica e connettiva, basata sulla contrattazione come *frame* rituale. È uno scambio con forti connotazioni ludico-cerimoniali, in cui si sperimentano relazioni, si compensano le differenze, si comunicano sentimenti: la continuazione della vita con i mezzi dell'economia.

> qui sembra che vivere e commerciare siano la stessa cosa, la stessa sostanza delle ore del giorno, per cui gli scopi del profitto non sono separati dalle chiacchiere nella nuvola di polvere […]. Ad esempio ieri Ibrahima mi insegnava come fare l'acquisto dei calzoni, dove è lecito dire anche menzogne, ad esempio trovando un difetto inesistente nei calzoni, ma è importante contrattare molto fino a raggiungere una specie di accordo amichevole come tra parenti ("Comme en famille"). (Ivi: 1114)

Avventure in Africa è in definitiva un libro interamente «segnato dal tema della malattia e della cura» (Sasso 2014: 23). C'è un passaggio in cui un poliziotto chiede a Celati se sia per caso un medico e, quando questi replica di essere uno scrittore, controbatte pronto: «Allora lei è un medico delle parole!» (Celati 2016a: 1187). Il motivo dell'erranza è in questa cronaca itinerante una maschera del discorso sulla diversità, sull'alterità, sulla "devianza", che lo scrittore ha codificato e rappresentato in vari modi nella propria produzione attraverso una moltitudine di solitari, "pascolanti", *idiot savant* e altre figure *borderline* accomunate da una condizione invariabilmente marginale, eccentrica rispetto alla "topografia del progresso".

Questa suggestione riguarda anche, leopardianamente, il discorso sulle sorti della civiltà. Verso la fine del viaggio, nel suo albergo a Dakar, Celati trova per caso un pacchetto di fiammiferi della Marlboro con l'immagine di un cowboy, sul quale campeggia – sorta di ironica *mise en abyme* – la scritta «Un pas de plus vers l'Ouest», un passo in più verso l'Ovest. Il ritrovamento suscita in lui una serie di interrogativi – non retorici – sul destino di una civiltà che forse, dopo tutto, è ancora altra rispetto a quella occidentale.

> Ma gli africani andranno verso l'occidente? Diventeranno scomposti, pedagogici, romantici, depressivi, maniaci del tutto sotto controllo? Crederanno nella privacy, nelle vacanze, nei progetti, nella testa proiettata verso l'avvenire e mai nel presente dov'è? Si vergogneranno della deperibilità dei corpi, del vecchiume, degli scarti, del rimediato, dell'aggiustato? Bandiranno il disordine naturale delle cose, il contatto non legalizzato dei corpi, le mescolanze del nuovo e del vecchio, del fresco e del putrido? Meditazione notturna a Dakar... (Ivi: 1263-1264)

In conclusione, si può affermare che l'Africa osservata da Celati sia un luogo «disambientato» e «ritto sul presente» (Francione 2008), che non ha nulla di mitico, arcaico o consolatorio, ed è distante tanto dal "cartolinismo" turistico quanto dal "bozzettismo" antropologico. La narrazione celatiana evita del resto sia le suggestioni esotiche della tradizione odeporica sia la prospettiva alterizzante del documentario, che anzi viene fatta oggetto di una sferzante parodia in un'opera straniante e iconoclasta come *Fata Morgana*, scritta a metà degli anni Ottanta ma pubblicata alcuni anni dopo le *Avventure*. A Celati interessano poco, del resto, i "bottini estetici": sa che «il visibile è sempre il già visto, il dicibile è sempre il già detto» (Celati 2016: 10). Il suo è uno sguardo agile e leggero, che smorza le pretese dell'io-che-guarda affidandosi alla contingenza delle cose e alla volatilità delle apparenze, intese come un valido antidoto contro ogni volontà di potenza autoriale, come un modo per «togliere la carata da parati al mondo». I soli punti fermi delle avventure africane di Celati sono, a ben guardare, il dubbio, l'errore, l'incantamento, sorgenti inesauribili di complicazione e di meraviglia, quindi di racconto.

> La grande signora nera mi ha chiesto se non faccio fotografie. In un raptus di simpatia per lei, le ho confessato che io faccio le foto scrivendo. Lei ha chinato la testa, io volevo spiegarle. Mi sono ingarbugliato e lei non capiva niente, poi non aveva tempo di ascoltare le mie elucubrazioni da scrittore in vacanza. In momenti del genere uno intravvede cosa avrebbe potuto essere, quali belle figure avrebbe potuto fare nella vita, se non gli fosse toccato d'essere quello che è (Celati 2016a: 1129).

Bibliografia

Altamura Gianpaolo. 2024 *Passar la vita a Diol Kadd: l'Africa disambientata di Gianni Celati*, in «Altre modernità», n. 31 - 05/2024.

Bellizzi Marco. 2011 *Intervista inedita di Matteo Bellizzi a Gianni Celati*, https://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404 [consultato il 20/05/2025].

Belpoliti Marco e Sironi Marco (curr.). 2008 *Gianni Celati, "Riga n. 28"*, Milano, Marcos y Marcos.

Belpoliti Marco e Sironi Marco e Stefi Anna (curr.). 2019 *Gianni Celati, "Riga n. 40"*, Milano, Marcos y Marcos.

Belpoliti Marco, Stefi Anna (curr.). 2022 *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet.

Cassano Franco. 2005 *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza.

Celati Gianni. 1987 *Prefazione*, in O'Brien Flann, *La miseria in bocca*, Milano, Feltrinelli.

Celati Gianni. 2007 *Lettera sul destino di Zibaldoni*, in «Zibaldoni e altre meraviglie», 20/12/2007, https://www.zibaldoni.it/2017/12/20/lettera-sul-destino-di-zibaldoni/ [consultato 20/05/2025].

Celati Gianni. 2008 *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, in Belpoliti Marco e Sironi Marco (curr.), *Gianni Celati, "Riga n. 28"*, Milano, Marcos y Marcos: 25-37.

Celati Gianni. 2011 *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet.

Celati Gianni. 2012 *Passar la vita a Diol Kadd*, Milano, Feltrinelli.

Celati Gianni. 2016 *Narratori delle pianure*, in Celati Gianni, *Romanzi cronache e racconti*, Milano, Mondadori: 733-866.

Celati Gianni. 2016a *Avventure in Africa*, in Celati Gianni, *Romanzi cronache e racconti*, Milano, Mondadori:1099-1268.

Celati Gianni. 2016b *Cinema naturale*, in Celati Gianni, *Romanzi cronache e racconti*, Milano, Mondadori: 1269-14674.

Celati Gianni. 2016c *Discorso sull'aldilà della prosa*, in Celati Gianni. 2016 *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet: 239-273.

Celati Gianni. 2017 *Finzioni a cui credere*, in Celati Gianni. 2017 *Animazioni e incantamenti*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, l'Orma: 353-356.

Celati Gianni. 2019 *Il narrare come attività pratica*, in Belpoliti Marco e Sironi Marco e Stefi Anna (curr.). 2019 *Gianni Celati, "Riga n. 40"*, Milano, Marcos y Marcos: 219-225.

Celati Gianni. 2019 *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in Belpoliti Marco e Sironi Marco e Stefi Anna (curr.). 2019 *Gianni Celati, "Riga n. 40"*, Milano, Marcos y Marcos: 262-273.

Celati Gianni. 2022 *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Macerata, Quodlibet.

Cortellessa Andrea. 2019 *Africa*, in Belpoliti Marco e Sironi Marco e Stefi Anna (curr.). 2019 *Gianni Celati, "Riga n. 40"*, Milano, Marcos y Marcos: 408-419.

Francione Fabio. 2008 *Celati regista, dai residui d'esistenze al progetto africano*, in «Il manifesto», 4 ottobre 2008.

Genovese Rino. 1998 *Un turista ascetico alla ricerca della grazia. L'ecologia della letteratura tra avventure africane e ibridi culturali*, in «L'Indice dei libri del mese», anno XV, no. 4 (1998).

Ghirri Luigi. 2010 *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet.

Goffman Erving. 1969 *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino.
Gramigna Giuliano. 2008 *In un "Cinema" si trova la felicità*, in Belpoliti Marco e Sironi Marco (curr.). 2008 *Gianni Celati, "Riga n. 28"*, Milano, Marcos y Marcos: 206-207.
Grosoli Fabrizio. 2011 *Il disponibile quotidiano. Gianni Celati risponde a Fabrizio Grosoli*, in Palmieri Nunzia (cur.). 2011 *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, Roma, Fandango 2011: 7-16.
Iacoli Giulio. 2011 *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet.
Marcoaldi Franco 2019 *Gianni Celati picaro africano*, in Belpoliti Marco e Sironi Marco e Stefi Anna (curr.). 2019 *Gianni Celati, "Riga n. 40"*, Milano, Marcos y Marcos: 339-340.
Monina Cecilia. 2025 *Amici di sguardo: l'arte di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, in "Lucy. Sulla cultura", 04/04/2025, https://lucysullacultura.com/amici-di-sguardo-larte-di-gianni-celati-e-luigi-ghirri/ [consultato 20-5-2025].
Rizzante Mario, Celati Gianni. 2008 *Gianni Celati. Dialogo sulla fantasia con Massimo Rizzante*, in «Griseldaonline», no. VII, 2007-2008, https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dialogo-fantasiamassimo-rizzante [consultato 20-05-2025].
Sasso Luigi. 2013 *Fantasmi africani*, in «Quaderni delle Officine», XXXII, agosto.
Scabia Giuliano. 2019 *Un narratore delle pianure*, in Belpoliti Marco, Sironi Marco e Stefi Anna (curr.), *Gianni Celati, "Riga n. 40"*, Milano, Marcos y Marcos: 319-320.
West Rebecca. 2000 *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press.
West Rebecca. 2007 *Celati e l'Africa*, in «Bollettino '900», giugno-dicembre 2007 (n. 1-2), http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/West.html [consultato 20-05-2025].
Westphal Bertrand. 2009 *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando editore.

Laura Fonte

Ambiente e coscienza identitaria in Verso la foce *di Gianni Celati*

Nella contemporaneità avanza la necessità di confrontarsi con l'azione umana sulla realtà naturale del pianeta, una discussione che trova come effetto primo lo scontro con le rovine di ciò che è sorpassato, rimasto invenduto o di cui è impossibile disfarsi per altri beni di consumo di nuova produzione, che ha profondamente trasformato l'ambiente, come risultato del boom economico e della speculazione edilizia. Questa indagine non è soltanto di ordine socio-economico, ma coinvolge un aspetto ecologico che sviluppa una questione di interesse collettivo, diventando sempre più attuale nella recente contemporaneità.

Una caratteristica che emerge è la biunivocità del rapporto tra l'uomo e lo spazio che abita: la trasformazione ambientale comporta delle conseguenze, le azioni dell'uomo sulla natura, ma che restituiscono l'impatto subito sulla vita quotidiana dell'essere umano. In questo quadro di interazione e rispettiva trasformazione, il ventesimo secolo con una forte industrializzazione paesaggistica si qualifica come un punto di svolta nella percezione del rapporto dell'uomo con l'ambiente naturale in cui si muove. Tra gli autori che si sono impegnati a rappresentare la nuova percezione del movimento umano in questi spazi, Gianni Celati occupa uno dei ruoli principali, riconosciutogli da una parte di studi critici, che ne hanno sottolineato l'impegno nella rappresentazione della trasformazione paesaggistica italiana.

In questa occasione si vuole evidenziare un aspetto secondario dell'attenzione allo spazio appena descritta, la rappresentazione della trasformazione come momento di coscienza ecologica rispetto alla responsabilità umana sull'ambiente naturale.

In particolare, in *Verso la foce* la riflessione che accompagna le pagine coinvolge un aspetto fisico non secondario: in effetti, una parte della carriera dell'autore si può interpretare nell'ottica di un movimento continuo all'interno dell'infraordinario, compiuto attraverso l'atto di passeggiare liberamente, perdendosi nella natura. Questo si configura così non soltanto come il mezzo che permette il viaggio, ma come un gesto ecologico ed etico nei confronti dei paesaggi che si attraversano, consentendo di misurarsi con gli spazi, in un modo dinamico, progressivo e graduale. Quest'azione costituisce per il viaggiatore una riappropriazione dello spazio naturale.

La passeggiata coinvolge dunque un paesaggio in costante cambiamento, non soltanto per un'esigenza geofisica, che ne implica la trasformazione attraverso il movimento, ma anche come conseguenza dell'azione dell'uomo sul territorio, ora capace di donare ai luoghi naturali uno statuto omologante: tra questi, il territorio della Pianura Padana sembra costituirsi come nonluogo per eccellenza. La passeggiata sembra portare sempre negli stessi punti della mappa, impedendo una precisa definitezza geofisica. Nel paesaggio padano:

> Vi imperversa una ripetizione di moduli architettonici a scarsa connotazione estetica. Ed è anche un paesaggio entropico: luoghi della amnesia, dello scarto e delle scorie del moderno, in altre parole quei vuoti del mondo urbano-industriale in cui nell'assenza di controllo la natura continuamente smantella l'opera umana e però non riattinge lo stato anteriore di integrità. (Schilirò 2005: 213)

Si sviluppa una nuova sensibilità nei confronti della fisionomia della regione italiana: per riuscire a ritrovarsi nello smarrimento del contemporaneo l'esigenza dell'uomo parte dalla riappropriazione del suo spazio, "a misura d'uomo", attraverso il movimento naturale del suo corpo nell'attraversare luoghi carichi del senso del ricordo, del silenzio, che si costituiscono come un interstizio tra il presente e il passato, svuotati del loro significato. In queste quattro passeggiate l'autore si confronta con le trasformazioni che il territorio presenta a seguito di un'azione umana, in una riflessione continua sul modo in cui l'uso pianificato delle risorse naturali abbia stravolto il territorio. La visione della realtà agisce attivamente sulla riflessione dell'autore, configurandosi quasi come un punto di non ritorno, trasformante, capace di stimolare la riflessione critica sull'identità dell'uomo all'interno di un paesaggio irriconoscibile.

Attraverso il mutamento del panorama sembra possibile cogliere l'importanza del ruolo che l'uomo ha nella sua alterazione, in un'ottica di restituzione del passato, nel consolidato intento celatiano di ritrovare o, piuttosto, di ritornare a "casa". In questo, la scrittura di Celati riesce ad offrire delle istantanee fotografiche del cambiamento, ritraendo gli spazi in cui si riesce a cogliere soltanto l'attesa del tempo che passa: l'immersione è incisiva, in una presa diretta dell'immagine.

Nelle passeggiate si sovrappongono così due piani di realtà, un movimento che è posto su due linee temporali: al presente corrisponde la descrizione dei luoghi, ma in costante rievocazione del passato attraverso la voce dei testimoni dei luoghi stessi e altri materiali di analisi come mappe o cartine geografiche. Allo spazio naturale trasformato si sostituisce

l'omologazione tecnica del territorio, capace di costituire dei luoghi immobili, ma abitati, che restano immutati rispetto al movimento della vita. Il soggetto si lascia così riempire dallo spazio che lo circonda, vivendolo e diventando portavoce dei campi, del fiume, come del luogo vuoto.

La scrittura diventa indagine sulle grandi mutazioni del territorio italiano, l'obiettivo della narrazione punta a risvegliare nel soggetto la nostalgia di una immersione profonda nell'ambiente, dove l'individuo tenta di ritrovare pieno senso, in contrasto con una visione reificante, turistica dei luoghi, costituiti infine come una massa di posti identici da attraversare. L'ambiente, che si presenta come accozzaglia dissonante di elementi fortemente diversi tra loro, cancellando così ogni sentore di idillio, invita alla riflessione sulla responsabilità umana degli scarti: l'armonia appare irrecuperabile e il suo lascito, levigato dal tempo, non raccoglie in sé la potenza dell'eredità, ma si riconfigura come scarto da cancellare o sfruttare. Da questa sorte sono colpiti anche gli spazi abitati, in cui solo il tempo sembra compire un movimento, non proficuo:

> Nel complesso, l'immagine di questi luoghi è quella di un «deserto di solitudine» o di una *death valley*, area sì ricca dal punto di vista industriale ma povera di abitanti e priva di veri e propri centri abitati. Ad eccezione delle grandi città come Milano, Mantova e Ferrara, Celati sottolineava come il resto del territorio padano fosse composto per lo più da piccoli centri di massimo diecimila abitanti, quali Brescello, Occhiobello, Sermide, Borgoforte, e Codigoro, per citarne alcuni: «paesini che non sono sulle guide turistiche, di cui nessuno ha sentito parlare». (Giantomasso 2022: 123)

Attraverso la selezione di momenti rappresentativi per ognuna delle passeggiate compiute in *Verso la foce*, è possibile indagare la più larga attitudine autoriale, ripetuta in modo costante nelle pagine. In questi momenti è possibile identificare la sottile riflessione a margine sull'azione trasformante dell'opera dell'uomo.

> Lungo il fiume salici e pioppi e molti uccelli, e lontano dall'altra parte si vede la cupola della centrale nucleare, che assomiglia a una grossa pignatta. […] Risalito sull'argine in riva al Po ci sono molti pescatori arrivati nel pomeriggio. Pescano carpe, ma dopo averne pescate un bel po', ributtano in acqua quelle che non sono abbastanza grosse, e così c'è sempre una quantità di carpe pescate per niente e lasciate a morire sull'erba. (Celati 1989: 19-20)

La descrizione si focalizza inizialmente sull'aspetto più incontaminato

del fiume per proseguire con l'immagine artificiale della centrale nucleare: un elemento che per primo mostra il rapporto di stravolgimento che il paesaggio subisce a seguito dell'intervento dell'uomo, una visione che aveva stimolato particolarmente l'attenzione dell'autore in quei giorni subito successivi al disastro naturale ed energetico di Chernobyl. La presenza della centrale nucleare che si staglia sulla natura sembra quasi un monito del potenziale pericolo insito nel controllo umano.

Ma l'interazione tra uomo e ambiente naturale trova un'altra rappresentazione che stimola la riflessione sull'uso del territorio e delle risorse: infatti, la pesca della carpa non presenta un'utilità collettiva o personale, ma si qualifica come attività ludica, in un'implicita sensazione di scarto o spreco di vita e di risorse.

> In una radura c'era una marea di piante infestanti come non ne ho mai viste; piante a stelo da cui spunta un'unica grande foglia bassa e rigonfia, con superficie molto lustra, brillante, d'un verde che sembra artificiale. E sembravano artificiali quelle piante […] Abbiamo pensato che quella marea di piante potesse essere spuntata in seguito alla caduta di sostanze radioattive, così come molte colonie di piante infestanti si stanziano e crescono grazie alle piogge acide, prevalendo su popolazioni di piante più deboli. (Ivi: 46-47)

Anche in questa occasione, durante la seconda passeggiata, si trova un'impressione stimolante per il rapporto che si sviluppa tra la coscienza umana a confronto con un mondo in cui la naturalezza incontaminata sembra tanto bizzarra da far pensare all'artificialità radioattiva, derivata dalle conseguenze dell'industria umana, in un rapporto di naturalità in cui prevalgono le leggi della sopravvivenza del più forte. Le piante risultano dunque come un elemento strano e artificiale, in un rovesciamento totale dei ruoli di natura e creazione tecnica.

> Siamo in una strada di villette residenziali tipo chalet svizzero; nel giardino d'una di queste villette c'era una voliera piena di uccelli esotici, che facevano un baccano di grida e richiami e trilli, come essere in una giungla tropicale. Macchine arrugginite e senza ruote in mezzo ai campi, tutto un grande campo pieno di corriere e camion sfasciati, e di fronte un laghetto per la pesca a pagamento (Ivi: 67).

Contestualizzare questa descrizione di un paese della Pianura Padana, di cui si è già ribadita una generale omologazione dei piccoli centri abitati, è importante per i molteplici riferimenti esotici che vengono richiamati: dall'architettura alla presenza di animali di lontana provenienza e che tuttavia riescono a coesistere con la fisionomia del paesaggio padano, poiché

tenuti insieme dall'azione dell'uomo, che li ha sradicati dal proprio luogo di origine. Questo spazio, benché dovrebbe essere lontano dall'oppressione dei grandi centri, risulta comunque altrettanto soffocante. Dalla descrizione del dominio delle voci di animali, ingabbiati, si affaccia un'altra scena di desolazione: i rottami che, posati come residui industriali sui campi, abitano altrettanto i luoghi, inquinandoli, ma partecipi in egual misura degli abitanti del paese alla sua fisionomia, improduttivi e lontani dal vivere pienamente il luogo.

Il laghetto di pesca a pagamento rappresenta altrettanto bene come un elemento naturale venga riconfigurato in chiave di profitto, un altro aspetto pienamente legato all'azione umana nei confronti del territorio.

> Nella mia cartina la zona della grande bonifica è tutta un incrocio di canali che coprono un'area di antiche paludi, e a sud un ramo antico del Po passa di qui come Po di Volano. Il Volano sfocia adesso in posti tremendi e tutti asfaltati, i lidi ferraresi progettati per le vacanze e i commerci estivi, affollati di costruzioni senza volto, e vuoti d'inverno come un cimitero. Sono venuto da queste parti per vedere le zone della grande bonifica, e cosa ne resta delle campagne. Tutta la vita e tutta la terra ormai consegnate a un progetto. Ma devo smetterla con le diffidenze. (Ivi: 96)

La profonda trasformazione territoriale che ha subito la campagna impedisce un rapporto di esplorazione diretto, ma diventa il risultato di un'organizzazione razionale dello spazio, voluta e pianificata, in contrasto con la sua natura spontanea. La sfiducia che l'autore prova si collega alla mancanza di riconoscibilità del territorio, ormai inquinato, identico e compromesso dalla presenza di luoghi predisposti per specifiche attività, un terreno razionalmente squadrato e venduto, che ormai sovrasta i residui del fiume, fissato nel presente decifrabile solo dalle mappe.

> Les plaines arpentées par Gianni Celati sont des terres où cohabitent une forme générale d'abandon et une exploitation intensive du sol. Les terrains vagues, les friches industrielles côtoient des hypermarchés aux parkings démesurés, des fabriques, des entrepôts, des lotissements de villas densément habités. L'image de désert, de stérilité et de solitude contraste avec celle de régions agricoles productives, de villages et de bourgs où les étincelles de vie jaillissent à tout moment, de partout. (Scariati, Hochkofler 2024: 23)

Si costituisce così come un momento capitale della riflessione autoriale: davanti alla desolazione di un paesaggio ormai completamente stravolto, l'autore non lascia trasparire lo sconforto, ma propende verso la

speranza e un'attitudine che vuole sconfiggere le diffidenze verso un territorio che appare del tutto come straniero, in una ricerca di senso non banale. L'ultima passeggiata, in effetti, si fonda sulla ricerca del senso per eccellenza: il senso delle cose, recuperabile dal confronto col passato, nel cambiamento che riesce a uniformare in senso sterile tutto un territorio, sulla responsabilità collettiva per il deturpamento e lo sfruttamento industriale dei luoghi. L'obiettivo di queste passeggiate, predisposte per un ritorno verso casa, coinvolge la ricerca metafisica di questo luogo, riconoscibile, in cui si possa considerare di fare ritorno.

Bibliografia

Brysiak Anna Małgorzata. 2022. *Un flâneur al pascolo. Gianni Celati e l'esperienza dell'ambiente* in «Studia Romanica Posnaniensia» 49/3: 93–104

Celati Gianni. 1989 *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli.

Conti Eleonora. 2008 *Nonluoghi della Pianura Padana. L'occhio 'risemantizzante' in Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli* in «Italianistica», II: 151-164.

Giantomasso Camilla. 2022 *Addio a Gianni Celati, scrittore-viandante delle pianure (Sondrio, 10 gennaio 1937 - Brighton, 3 gennaio 2022)* in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXXIV: 121-124

Martelli Matteo. 2020 *Gianni Celati, lo spazio d'assenza e il negativo del visibile* in «Recherches», XXIV: 33-44.

Martelli Matteo. 2020 *Ciò che resta, in qual(ch)e luogo. Claudio Parmiggiani, Gianni Celati e il paesaggio dell'impronta* in Viaggi minimi e luoghi qualsiasi. In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea: 129-138.

Scariati Renato e Hochkofler Gianni, 2024 *En route dans l'Italie des années '80 avec Gianni Celati et Luigi Ghirri* in «Le Globe»: 21-32.

Schilirò Massimo. 2005 *Il camminatore nelle pianure. il diario di strada di Gianni Celati* in «Rivista di studi italiani»: 199-225.

Nicolò Marangoni

Abitare lo «spazio nomade»: il viaggio lungo il Po di Gianni Celati

La prospettiva teorica che sostiene e dà il titolo a questo intervento, sulla figura di Gianni Celati e il suo rapporto con l'ambiente nei diari di *Verso la foce*, si fonda su una distinzione elaborata da Gilles Deleuze e Félix Guattari nel 1980 (cfr. Deleuze, Guattari 1987: 540-541). Nel voluminoso testo *Mille plateaux* i filosofi francesi proposero di distinguere due tipi di spazio: uno «spazio striato», omogeneo, che è quello delle città e dello Stato e poi all'opposto uno «spazio liscio», cioè nomade, eterogeneo, che continuamente si sposta e si modifica, e che è quello dei deserti e del mare.

> Lo spazio sedentario è striato, da muri, recinti e percorsi tra i recinti, mentre lo spazio nomade è liscio, marcato soltanto da "tratti" che si cancellano e si spostano con il tragitto. […] lo spazio liscio è proprio quello dello scarto minimo: non ha quindi omogeneità che all'interno di punti infinitamente vicini e il raccordo tra le vicinanze si fa indipendentemente da ogni via determinata. (Ivi: 557)

Nel clima culturale degli anni Ottanta in cui Celati comincia i suoi «racconti d'osservazione», gli studi geocritici hanno ormai ampiamente proliferato, sostituendo l'egemonia degli studi classici sul tempo. È il problema geografico infatti ad imporsi, come sottolineato dal sociologo Daniel Bell (cfr. Bell 1972: 11-38), come il reale «problema estetico» del secondo Novecento (cfr. Westphal 2009: 38-39). Anche lo stesso Gilles Deleuze d'altronde ribadirà più volte che «il divenire è geografico» (Deleuze 2020: 48).

Qualche anno più tardi David Harvey nei suoi celebri studi sulla condizione postmoderna mise in luce un aspetto di «compressione» che caratterizzerebbe il cronotopo contemporaneo, sempre più ridotto «nel passaggio postmoderno a un sistema di accumulazione flessibile postfordista»:

> Dato che lo spazio pare ridursi al "villaggio globale" delle telecomunicazioni e all'"astronave terra" delle interdipendenze economiche ed ecologiche […] e che gli orizzonti temporali si appiattiscono totalmente sul pre-

> sente (il mondo dello schifrenico) dobbiamo imparare ad adattarci al sentimento opprimente della compressione dei nostri mondi spaziali e temporali. L'esperienza della compressione spazio-temporale rappresenta una sfida: una sfida fonte di eccitazione e stress, e talvolta profondamente inquietante. (Harvey 1990: 240)

Celati, lucido osservatore dei cambiamenti in atto, nei diari di viaggio lungo il Po cercherà proprio di mettere a fuoco le 'ferite' del progresso di globalizzazione connesse alla trasformazione del paesaggio, orami «liquido» e dominato dai nonluoghi.

Nel 1981 lo scrittore emiliano era entrato in contatto con il fotografo Luigi Ghirri il quale lo aveva spinto a riprendere in mano i testi di Wittgenstein; sarà infatti a partire dal filosofo austriaco che lo scrittore intuisce che porsi il problema ambientale significhi innanzitutto porsi un problema di linguaggio («peste linguistica» già avvertiva Calvino in 1980: 306) e conseguentemente un problema di spazialità, da intendersi come insieme di «filtri affettivi»: «anche il linguaggio fa parte dell'ecosfera e la sua degradazione ha effetti paragonabili a quegli degli alberi e dei fiumi» (Celati 2022: 170).

Luigi Ghirri aveva cominciato a sua volta a porsi con urgenza i problemi ecologici e i risvolti postumani della sconsiderata speculazione edilizia, rendendosi conto di quanto ormai necessaria fosse una nuova riformulazione di un «racconto esterno», in particolare del territorio della valle Padana, ormai profondamente trasformata. Nacque allora il progetto condiviso di un'osservazione e documentazione sul nuovo paesaggio italiano post-industriale, che porterà al libro collettaneo intitolato *Viaggio in Italia*[1].

Celati comincia sulla spinta di Ghirri e della sua squadra di fotografi[2] a raccogliere così, tra il 1981 e il 1986, una serie di diari di viaggio, resoconti di attraversamenti nomadici lungo la valle del Po, dalle campagne cremonesi fino al Delta. Questi diari, poi rinominati «racconti d'osservazione», saranno successivamente raccolti e sistemati nel 1989, quando vengono pubblicati col titolo *Verso la foce*: «sono venuto da queste parti per vedere le zone della grande bonifica, il terreno uniformato e reso tutto

[1] È stata recentemente ripubblicata una nuova versione per Quodlibet (2024).

[2] L'*équipe* era formata da venti fotografi: Luigi Ghirri (capofila del progetto), Oliviero barbieri, Gabriele Basilico, Ginantonio Battistella, Vincenzo Castella, Andrea Cavazzuti, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Carlo Garzia, Guido Guidi, Shelley Hill, Mimmo Jodice, Gianni Leone, Claude Nori, Umberto Sartorello, Mario Tinelli, Ernesto Tuliozi, Fulvio Ventura e Cuchi White.

produttivo, e cosa ne resta delle campagne. Tutta la vita e tutta la terra ormai consegnate a un progetto» (Celati 1989: 96).

Il nomadismo di Celati, al modo di Deleuze, è polisemico: identitario, intellettuale e culturale. Si propone dunque di ripensare completamente i concetti di abitare, transitare ed 'essere' in una filosofia geopoetica della scrittura come cammino e viceversa. Una volta posto dunque il mondo in generale, inteso come «ciò che noi vediamo», e la connaturata fede che ne consegue, bisogna confrontarsi, dice Celati, con il 'come' la realtà viene a strutturarsi nella nostra percezione visiva. Una qualsiasi esperienza dello spazio si complica quindi, trovandosi soggetta alla necessità di capire «che cos'é mondo»; emerge a questo secondo livello d'analisi una eccedenza di senso, ed è in questa densità delle cose che si articola il pensare-immaginare di Celati, in cui lasciandosi trasportare da una leopardiana vaghezza lo scrittore si dispone ad un'attesa, che Heidegger chiamava *Weltbild*, cioè la «visione del mondo». Altrettanto prossimo anche alla fenomenologia di Merleau-Ponty, Gianni Celati si pone allora la domanda da cui comincia la sua *Wanderung* padana: «come possiamo avere l'illusione di vedere ciò che non vediamo» (Merleau-Ponty 1969: 33)? Il tema dell'illusione, declinato nei testi celatiani sotto il termine apparenza, sarà uno dei nodi centrali in tutta la produzione narrativa e teorica degli anni Ottanta.

Lo scrittore riconosce nella condizione moderna un vuoto dell'immaginario, un'anestetizzazione collettiva della visione dovuta ad insiemi di abitudini, tali per cui ciò che si vede «non equivale mai al pieno del percepito». Parallelamente così Celati delinea una «miseria di storie» (Celati 1985: 105), correlato oggettivo del disfacimento ambientale: «è come se ci trovassimo in un mondo che è impoverito di storie di cui servici, così come è impoverito d'alberi e d'ossigeno» (Id. 2019: 239). Nell'epoca contemporanea della virtualità, lo scrittore si sofferma a raccontare la scomparsa delle contrade e l'operosità del mondo contadino in un'Emilia postmoderna, delineando così una nuova topografia che tenta di preservare la memoria dei luoghi tramite il recupero di una regola immaginativa che si affianca a quella scientifico-positiva. È necessario per Celati cercare, o creare, una via d'uscita dall'orizzonte apocalittico che ci attende e che si misura nel quotidiano di ogni giorno, nell'inaridimento collettivo della fantasia, intesa come la capacità di uscire dalla prospettiva mimetica e pacificata del mondo come «dato di fatto da rappresentare» (Ivi: 233). Questo ricerca narrativa avventura l'autore dentro sentieri ispirativi capaci di attivare un «contro-sito», ovvero un luogo rovesciato, definito da Foucault come eterotopico.

Porsi il «problema del mondo» e insieme delle storie, significa allora

ricostruire un cammino tra l'immaginario (la «vita interiore di chi osserva») e il percepito (l'«essere in sé» delle cose). È nel «terreno dell'indeterminatezza» di queste due dimensioni, «dedans-dehors» come proponeva Bachelard (1957: 247), che la scrittura può articolare un divenire, a partire da una incrinatura del mondo pensato come già conosciuto. Anche Marco Sironi in Geografie del narrare sembra volgere la sua analisi in questi termini:

> Quello che è fuori, sembra dirci Celati, non è mai *altro* da ciò che *in*sorge. […] Su questo limite si incrina l'immagine del mondo già tutto interpretato […], e forse comincia pure a ricomporsi l'antica frattura avvertibile al cuore dell'esperienza- quella separatezza che assicurava al soggetto un posto privilegiato, al riparo dalle pastoie del mondo, confermandolo nell'illusoria sicurezza di poter guardare come da una trascendenza senza luogo, sottratto dall'incertezza a cui ogni percezione ci espone. (Sironi 2005: 139)

Durante l'itinerario di viaggio quello che guiderà la scrittura visuale di Celati è una risemantizzazione del lutto. Nei paesaggi devastati dall'urbanizzazione sconsiderata o nelle campagne abbandonate a sé stesse quello che intuisce lo scrittore è che esiste un'*anima mundi* che pur sempre parla nelle cose e che risveglia, a chi guarda, uno stupore antico: «per i greci la parola che diceva "natura" aveva dentro di sé una radice verbale che indicava l'apparire, il venire a manifestazione, lo spuntare. Quindi è una cosa molto antica a cui dobbiamo pensare» (Celati 2019: 148). Accanto, dunque, ad una prima esperienza conflittuale dello spazio avvertito come *différance*, si contrappone un «vuoto che produce», dato da un'*agency* delle cose capaci non solo di muovere una commozione, ma anche di ricomporre un *hic et nunc* e una memoria: «campagne vuote. Tutto questo mi dà voglia di scrivere, come se le parole seguissero qualcosa che è fuori di me. Se guardo in distanza, prima di tutto c'è una grande apertura nello spazio là fuori, il vuoto che accoglie tutte le cose» (Id. 1989: 54-55). Sottesa alla pura esteriorità c'è dunque insieme l'inerzia di un abbandono, necessario per il radicamento che solo può darsi dentro un «legame intimo», amoroso, coi luoghi (cfr. Celati 1995).

Sporgendosi così sul fronte della negazione, dentro un «venir meno» delle cose, Celati coglie, prossimo ad una sensibilità rilkiana[3], un fondo segreto, un «illimite» che produce una *poiesis*, cioè una continuità del mondo reale dentro il flusso dell'immaginazione: «la geografia del mondo

[3] In particolare 'L'Ottava elegia' (*Die achte Elegie*), da lui tradotta ed in seguito presentata in occasione del seminario *Dopo la siccità: Sul viaggio mistico di Rilke* (1994).

è fatta di cose sognate, fantasticate, di residui immaginari, ancor prima che di mappe e di carte geografiche» (Id. 2022: 178).

In una intervista con Saverio Cesari, in occasione dell'uscita di *Verso la foce*, Celati dichiarò il carattere terapeutico di un «pensiero del lutto»: «è il pensiero del lutto per ciò che svanisce, l'origine d'ogni cura che possiamo avere per il mondo esterno» (*Ibidem*).

Accogliere ciò che svanisce è dunque lo sforzo che si impone tra le pagine lo scrittore, lucidissimo nel capire che solo in questi termini è possibile «la progettazione d'un mondo futuro, che è già al di là del lutto e della nostra morte» (Ivi: 177). È propriamente allora la sparizione, lo smarrimento, la perdita a permettere un rapporto con lo spazio e con la parola che, solo in una condizione di perenne congedo, nel luogo può rivelarsi: «nel momento in cui qualcosa che vedo come un luogo sta per perdere i suoi connotati, l'essenza del luogo mi si rivela come uno spazio per certi incontri» (Ivi: 377). Ecco da qui la dimensione della *Wanderug* come consapevolezza del peso della propria caducità e come primo esito di risemantizzazione del *vuoto* e riterritorializzazione del «molteplice diffuso» (Ivi: 177): la scrittura celatiana cerca in tal senso di indurre a quel trasporto necessario per un «mite transito di parole» (Ivi: 388) che possa riattivare una riserva del linguaggio e insieme una rete di rapporti che ci leghi agli altri.

Se dunque «non si può essere scettici verso il linguaggio», come diceva Wittgenstein, è a partire dalla lingua e dalle sue articolazioni che dobbiamo filtrare il presente (Ivi: 18). Da ciò consegue poi che l'uso che si fa delle parole produce un effetto sull'uso che si fa del mondo e delle sue infinite variazioni.

In una conferenza tenuta nel 2006[4] Celati ricorda quanto diceva Ansel Adams per cui il paesaggio sarebbe oggi il «luogo della distruzione» dove finisce la natura, connesso alla condizione 'travolta' dell'abitare moderno. L'equivoco a partire dal quale si interroga lo scrittore emiliano risiederebbe nell'origine dell'idea romantica di paesaggio, connessa in un secondo tempo agli esiti di desemantizzazione dei luoghi e dunque alla correlata diseducazione di una percezione visiva-affettiva dell'abitare. Nella decostruzione contemporanea della stessa parola 'paesaggio' è l'*archè* da cui origina a venir meno, cioè il *pays* (il paese, la contrada). Non c'è infatti più nessuna origine nel 'nuovo paesaggio', «l'occhio non si perde mai

[4] Intervento in un convegno promosso dall'Assessorato alla cultura e al paesaggio della provincia di Reggio Emilia, intitolato *Il paesaggio come capitale*, Reggio Emilia 2 dicembre 2006.

nello spazio aperto» (Celati 2000: 203) delle pianure del Po, e la modernizzazione ha profondamente sfigurato i luoghi e diviso le comunità, producendo un «sentimento livido della vita» (Id. 2022: 177) e una solitudine tra gli uomini. Le forme sono state deprivate dell'anima di chi guarda; esattamente il contrario di quanto scriveva invece Goethe nel suo *Gran Tour* italiano, il quale riconosceva allora un «intimo delle cose», che quasi debordavano da sé stesse per un insito «movimento e una vita». L'equivoco all'origine della dialettica culturale tra la civiltà e una sua possibile «alternativa naturale» nascerebbe con la transizione avvenuta da un sistema di carattere percettivo ad un altro di tipo categoriale. Nei Tempi Moderni, infatti, rispetto ad una soggettività emotivamente connotata, si sarebbe imposta una «oggettività della cosa guardata» (Id. 2019: 280) ed insieme un «guardare categoriale» (*Ibidem*), esito scopico di una dialettica della desolazione.

Contrariamente rispetto ad una tale logica 'disambientata' della visibilità, lo sguardo dovrebbe ritornare invece, secondo lo scrittore emiliano, ad indagare l'incatturabilità dei momenti e delle cose: «quello che c'è nello spazio intorno, più che una realtà catturabile, sembra una zona d'ombra da attraversare» (Ivi: 296). La *zona* di cui scrive Celati, analogamente al «campo di energie» di cui parla McHale (1987), è intesa come estensione, a partire dalla definizione foucaultiana di «eterotopia», di una postura tipicamente postmoderna del narrare in cui si fa pensabile un tenersi insieme dell'io col mondo, e allo stesso tempo uno sconfinamento reciproco tra realtà e immaginazione dentro un solo linguaggio, che dicendo l'invenzione dice verosimilmente anche la realtà e viceversa. Similmente anche Carla Benedetti nel suo recente studio *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, parla di queste «zone *non sorvegliate*»:

> Anche nel mondo occidentale esistono serbatoi e laboratori di visione che i paradigmi dominanti non hanno potuto uniformare: zone *non sorvegliate* del pensiero e dell'invenzione, che sono state e sono tuttora in urto con le abitudini mentali più consolidate, e che hanno continuato ad andare liberamente in orizzonti più vasti e aperti, muovendo tutte le leve dell'animo umano. (Benedetti 2021: 21)

È dunque in queste zone disambientate che si articola l'«estetica del reincanto» (Rizzante 2018: 33-34) celatiano, che da un iniziale «scontro» provato nell'osservazione diretta della realtà ferita, si impone affermativamente come un impegno etico teso a «risensibilizzare la percezione» e insieme «ritrovare la primitività d'ogni paesaggio, come spazio d'iniziazione all'esperienza estatica» (*Ibidem*). In questo si riscontra tra i riferimenti di Celati anche l'arte figurativa, in particolare, come ha evidenziato

Filippo Milani, l'opera di Turner e di Morandi, dove emerge il «tentativo di togliere la sovrastruttura del pittoresco alla natura» (Milani 2020: 62).

In una simile «percezione organica della luce» si articola la produzione narrativa celatiana dei diari, arrivando radicalmente ad un rovescio dei sensi per cui si «vedono delle voci» e si «ascoltano delle cose» (cfr. Celati 1998); Rebecca West colse in questo anche il richiamo dantesco del decimo canto del *Purgatorio*, dove il Poeta parla di un «visibile parlare» (West 2000: 91)[5].

Centrale nella scrittura di *Verso la foce* è quindi la «rispondenza alla chiamata delle cose» (Sironi 2005: 131), in cui, imitando la scrittura per salti di Robert Walser, le parole seguono il ritmo dell'andatura e il tono delle pagine è rimesso ad una calma diffusa degli spazi percorsi a piedi. Una scrittura dunque mediana, intermondo possibile tra un piano visibile e un altro invisibile, uno spazio sonoro e uno muto: «c'è un mormorio diffuso. Ascolto, e ogni frase ha una modulazione di canto, ogni parola è un richiamo. La gente si chiama come fanno gli uccelli, canta o racconta e non fa altro, questa è la vita di ogni giorno. Forse ciò che ci diciamo ha pochissima importanza» (Celati 1989: 116).

Il nomadismo di Celati dipende così da una disponibilità a porsi fuori da sé, nell'immaterialità luminosa: allontanandosi così dai «codici familiari» lo scrittore emiliano documenta un mondo sommerso, un corso autentico delle cose e del tempo che sembra ancora esistere e dietro cui si ravvede sopravvivere l'antico focolare dei *pays*. «Dire questo Paese» significa allora dire anche la via, la traccia di «un 'qui' oscuro e cieco» (Sironi 2005: 129), di un andare *verso*, assimilabile a una sorta di *quête* diretta ad una *finis terrae* (il delta, la morte); dichiaratamente, peraltro, lo scrittore richiama spesso tra i suoi amori letterari la materia di Bretagna, i racconti Celtici e Chrétien de Troyes. Non dimeno anche la stessa vita 'erratica' condotta da Celati si potrebbe definire una storia cavalleresca con tutti i crismi, in cui l'ostacolo dell'eroe diventa la stessa realtà, l'«inconscio esterno che ci avvolge» (Id. 2022: 391).

Come si struttura allora questa realtà in divenire, se pur sempre qualcosa persiste nella memoria dei luoghi? È possibile riproiettarsi il quel

[5] «For modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be explained, prison- houses which lock the understanding away from the world (*Iconology;* 8). The father of Italian literature/ Dante Alighieri, included his own contribution to the 'enigma' of these elementary modes in the tenth Canto of the *Purgatorio,* in which he wrote of 'visibile parlare' or 'Visible speech' in the form of sculpted stories of exemplary humility carved on the first terrace of the purgatorial mountain where the sin of pride is purged», West 2000: 91.

senso magico del quotidiano degli uomini, delle cose e che nutre i racconti? È particolarmente importante riprendere a riflettere su queste questioni alla luce dei nuovi cambiamenti climatici e della continua espansione tecnico-commerciale, che danneggia i luoghi e riduce le dimensioni di spazio e tempo a rigide categorie.

Già nel secolo scorso lo scrittore Massimo Bontempelli parlava di una 'malattia' che caratterizzerebbe i tempi moderni: «non credere più in un universo esteriore, in quella oggettiva realtà dei suoi elementi necessari che sono, appunto, il Tempo e lo Spazio» (Bontempelli 2021: 17). Porsi nel progetto di una riconsiderazione di questi «elementi» significa innanzitutto ricomporre il rapporto tra soggetto ed *esperienza*, nodo a partire dal quale può cominciare una autentica e decolonizzata soggettività del mondo ed un ritrovato fiato per il narrare. Un sentire, dunque, che non può essere kantianamente inteso a priori, ma solo conseguente al rapporto diretto col molteplice della realtà, non de-costruibile dentro schemi mentali.

Rovesciando l'idea copernicana all'origine di una realtà antropocentrica, Franco Arcangeli nei suoi studi estetici, noti a Celati, riflette su una risemantizzata di quello che chiama «spazio romantico»: «lo spazio romantico […] non è lo spazio d'una coscienza intellettuale. […] è uno spazio che può arrischiare l'indagine, e l'intuizione in immagini, dell'immensità dell'universo non più autocentrata dall'uomo proprio perché, nello stesso tempo, presuppone una esplorazione interiore che non conosce limiti» (Arcangeli 1977: 10-11). Il tema a questo punto da approfondire è il processo «percettivo-proiettivo» con cui si fa esperienza delle cose.

Una figura guida per Celati nelle sue considerazioni sul «sentimento dello spazio» (Celati 2022: 229), mentre percorre la *west land* padana (citata spesso come *no man's land*), fu lo scultore surrealista Alberto Giacometti. In un saggio a lui dedicato,[6] Celati cerca di sciogliere il problema di fondo che lo stesso Giacometti si poneva intorno al suo lavoro: «come le cose si presentano nello spazio della nostra percezione» (Id. 2019: 299)? E poi, continua ancora Giacometti citato da Celati: «io sono meravigliato ogni volta che vedo, perché non posso più credere alla realtà – come dire? – la realtà materiale assoluta. Tutto non è che apparenza no?» (*Ibidem*).

Il pensiero surrealista aveva posto il lavoro artistico ad una sorta di *impasse* secondo cui nella raffigurazione dello spazio ci sarebbe un «dentro del fuori», dove immagini e apparenze si traducono nella percezione

[6] Testo raccolto in «Riga 40», poi ripreso e ampliato per una relazione intitolata *Visione di spazi e ultraspazi*, presentata nel 2002 presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'università di Bologna, ora consultabile online sul sito della rivista elettronica http://www.golemindipensabile.it

di un pensiero figurato: «la possibilità d'esistenza di ogni punto dipende dal fatto che lì vi sia un "dentro dello spazio", come ciò che si innesta sul fuori. […] Per cui l'esterno è fatto solo di tanti punti con una loro visione interna» (Ivi: 304).

Se allora ciò che si chiama realtà altro non è che il «residuo di una visione» (*Ibidem*), non si può più continuare razionalisticamente a riproporre la rigida separazione di reale e immaginario. La frattura è confutata infatti per Celati nel momento stesso in cui inizia a camminare ed a osservare ciò che lo circonda: «le immagini danno al pensiero la potenza della passione, perché, dice Aristotele, tutto il sentire dei sensi e ogni percezione delle cose corrisponde a una forma di passione – ossia a uno stato ricettivo con cui ci apriamo» (Rizzante 2005).

Si produce nello sguardo dello scrittore una ricombinazione speciale del territorio, pensabile dentro un'estensione infinitamente più profonda di quella reale: emerge così uno *spatium* nuovo, un «mondo immaginale» che trasforma le visioni interiori in esteriori e viceversa: «anche l'immaginazione fa parte del paesaggio: lei ci mette in uno stato d'amore per qualcosa là fuori […]; senza di lei non potremmo fare un passo, ma lei porta sempre dove non si sa dove. Ineliminabile dea che guida ogni sguardo, filo d'orizzonte, così sia» (Celati 1989: 103).

La pulsione scopica di Celati, che si traduce in un autentico colloquio con l'ambiante, è determinata *sub specie* da un'altra azione a cui si dedica ritualmente lo scrittore, ovvero il camminare. Non si tratta più di entrare dentro lo spazio, quanto invece di «andare con esso, accompagnarlo nel suo sviluppo» (Gabellone 1986: 182). Come ha scritto Massimo Rizzante l'andare di Celati è una vera e propria *Wanderung* che, animata da uno *strom* (flusso) (cfr. Collini 1996: 57-58), tenta di risolvere le contraddizioni tra il fuori e il dentro, il dato reale e il 'varco' immaginativo che nasce camminando.

Farsi prossimo al mondo è per Celati il modo di riattivare una *riserva*, una dimora del linguaggio in cui tutto scorre e si ricombina, metafora dello stesso fiume Po. L'orientazione equorea di Celati nell'aperto delle campagne emiliane è sottolineata anche dalla condizione intrascendibile di spaesamento verso cui è orientato il suo scrivere-camminare: la foce del Po è infatti un'eccellente esemplificazione postmoderna di non-luogo, dato dall'indefinitezza naturale delle improvvise nebbie e dall'intreccio illusorio degli argini. Lo scrittore avverte però che il de-centramento, come in certi film di Antonioni,[7] possa essere un *humus* fertile per co-

[7] Cfr. Il film di Antonioni *L'avventura*.

struire il terreno di nuove parole che possano articolare con maggior consapevolezza il rapporto coi luoghi. Prossimo alla lezione heideggeriana, Celati capisce che bisogna rimanere in attesa (*Warten*) dunque a «ciò che viene incontro in quanto appartiene originariamente. [...] perché è, fin dall'inizio, ad-propriato (*ge-eignet*) a ciò che viene incontro» (Heidegger 2004: 20).

Così la pratica del camminare ed insieme dell'indugiare, disciplinano il sentire-pensare-immaginare dello scrittore e il depotenziamento del *self* a vantaggio di un aperto che «riluce di immagini», come diceva Hölderlin, paradigma alternativo in cui si vuole che sia lo spazio a «dominare» (cfr. La Cecla 2020: 95) e non l'uomo. Riabilitare allora i sentieri alternativi, le deviazioni rispetto alle segnaletiche dei percorsi maestri, diventa sostanziale nella pratica descrittiva del suo vagabondare: «solo perdendosi nei luoghi, trovandosi dispersi nello spazio, si comincia a osservare le cose. L'orientamento dipende da un modo di sentire lo spazio» (Celati 2022: 15). Ed è così che nelle marginalità delle province abbandonate, dove apparentemente sembra non accada mai niente, si rivela allo scrittore l'incontro con una *voce* immemoriale. Celati camminando riscrive il solco fiabesco in cui il tempo e lo spazio si tengono insieme come dentro un'unica 'atmosfera', arrivando così negli anni Ottanta ad una conversione narrativa: «a un certo punto ho sentito quanto era miserabile quell'attaccamento a una voce unica, che bisbigliava delle cose, mentre la grande meraviglia è che il mondo sia pieno di voci» (Id. 1998: 15).

Distaccandosi allora da una voce unica, lo scrittore decide di adottare un'apertura lirica nella costruzione delle frasi. Un nuovo codice narrativo-poetico che Celati non inventa da zero, ma che ritrova già insito nei toni del paesaggio, nelle abitudini contadine e nei loro piccoli «carimoniali» di cui si fa testimone: «gli unici paesaggi a cui si va incontro sono andamenti di abitudini, circostanze secondo le ore, le luci e colori e rumori che cambiano. Tutto questo svanire da cui nascono i racconti, la nostra piccolezza dispersa vicino a un fiume» (Id. 1989: 82).

Nella musicalità della prosa celatiana c'è dunque un accordo (*Übereinstimmung*), una 'sintonizzazione' inedita tra il mondo percorso e il soggetto errante nello spazio; che, come il fiume che accompagna, accoglie nel suo andare voci e temperatura diverse, prima di arrivare a punto (e a una foce) in cui tutto possa poi chiarificarsi in un unico *cantus firmus*, dentro «l'oscura domanda che bisogna sempre tenere in sospeso» (Ivi: 110):

> È l'idea che tutto quello che facciamo o pensiamo appartenga alla trama che ci lega agli altri, e che determina i miei gesti. [...] Il legame massimo

> sta poi nel fatto che tutti quelli che vedo in giro, tutti gli altri con cui parlo, vanno come me verso la morte, come se ci accompagnassimo tutti in quel tragitto. Quello è stato il punto d'arrivo di una specie di cura o terapia, andando verso la foce. (Id. 2019: 293)

Analizzando il carattere 'terapeutico' della scrittura celatiana bisogna soffermarsi sull'enigma della morte che emerge nel passo appena riportato. La morte è propriamente il centro su cui riconsiderare tutta la pratica narrativa di Celati: «come una tendenza naturale che ci assorbe, ogni osservazione intensa del mondo esterno forse ci porta più vicini alla nostra morte; ossia, ci porta ad essere meno separati da noi stessi» (Id. 1989: 10). Nella fitta trama delle apparenze è il sentimento della caducità, per lo scrittore, a darci la misura del tempo e il *pathos* per gli spazi aperti. In questa prospettiva, uno dei temi più rilevanti che emerge nei diari di Celati è la doppiezza del tempo provata durante certe allucinazioni visive:

> Le cose stanno là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza. E quando un uomo muore porta con sé le apparizioni venute a lui fin dall'infanzia, lasciando gli altri a fiutare il buco dove ogni cosa scompare. (Ivi: 126)

I riverberi del fiume e le nebbie nelle campagne danno origine, accanto ad un iniziale effetto di straniamento, ad una 'poetica dell'apparenza' in cui ogni cosa sembra esistere e poi d'improvviso scomparire. Mediante gli spaesamenti padani Celati tenta allora di ricostruire una «poetica dello spazio», articolata da un tempo che incede, che non si frammenta nel suo scorrere, ma che si richiama al sentimento handkiano della *dauer*, la durata.

Verso la foce è dunque la riscrittura dell'esperienza quotidiana nel segno di una traccia magica di un mondo dimenticato che continuamente rivive nella lenta osservazione dello sguardo e nel meditato lavoro sulle parole.

Avviandoci ora verso una conclusione ci si può domandare «*cosa parla* dentro le parole?» (Id. 2019: 23-24). Celati risponderebbe che ci dev'essere una *sorgente*, una «piccola oasi» (cfr. Celati 2011), il ristoro di un incontro che ci sta attendendo e che non sappiamo perché o come, ma riannoderà nel suo 'evento' il significato delle storie raccontate e la strada percorsa. Nelle pagine finali di *Verso la foce*, infatti, nel segno di un'ul-

tima epifania, lo spazio «nomade» si schiude e anche nel paesaggio desolato della valle padana una seconda linea percettiva si impone a tracciare una diversa tonalità estetica:

> È ancora presto, il sole si alza così lentamente su queste pianure che bisogna aspettare il mezzogiorno perché le ombre si distendano. […] Laggiù l'acqua del ruscello è stagnante e rossastra, la mota sulla riva tutta crepata per la siccità di molti mesi, e il polline lanoso dei pioppi s'è posato dovunque, anche su un grumo di catrame. Piante di camomilla crescono a caso in un fosso pieno di macerie, dove un copertone sventrato segna il limite di qualcosa che non so. (Id. 1989: 55)

Il paesaggio desolato, inaridito, post umano, ritrova una nuova collocazione spaziale e temporale portandosi fino ad un barthesiano «grado zero», a cui la stessa scrittura, non da ultimo, tenderebbe. Ecco la scelta di un narrare breve, minimale, prossimo ad una «logica del deserto», sempre cauto nel suo procedere verso una *Stimmung* in cui le parole sembrano vibrare di una «silenziosa trascendenza», ritrovano l'«identità senza identità» dei luoghi che descrivono.

Questo nuovo sentire di Celati non sarà limitato ai soli diari di *Verso la foce*, ma accomunerà gli interi lavori fenomenologici degli anni Ottanta. Si può riportare infatti ad esempio un passaggio tratto dalla raccolta *Quattro novelle sulle apparenze*:

> Tutto ciò che si scrive è già polvere nel momento stesso in cui viene scritto, ed è giusto che vada a disperdersi con le altre polveri e ceneri del mondo. Scrivere è un modo di consumare il tempo, rendendogli l'omaggio che gli è dovuto: lui dà e toglie, e quello che dà è solo quello che toglie, così la sua somma è sempre lo zero, l'insostanziale. Noi chiediamo di poter celebrare questo insostanziale, e il vuoto, l'ombra, l'erba secca, le pietre dei muri che crollano e la polvere che respiriamo. (Id.1987: 95)

La scrittura reca sempre la traccia (l'atmosfera) di ciò che esperisce nel luogo che attraversa, ma nel momento stesso in cui comincia, si costituisce di frasi senza luogo e senza sfondo. In altri termini il luogo della storia è sempre localizzato, ma l'essenza, o meglio la provenienza della storia, è «un posto mitico che a un tempo c'è e non c'è» (Sironi 2005: 133). Questo 'luogo fantasmatico' costantemente elude le possibili letture e misurazioni, introducendo così a una narrazione immaginaria, a un moto di allontanamento e ritorno verso la «lingua madre» del racconto: «c'è un angelo all'orizzonte che ci guida all'ascolto della lingua madre. Nella lingua

madre tutti i racconti sono già presenti, in stato di germinazione, perché i racconti non sono altro che il sentito dire sul mondo» (Celati 1988: 8).

La «conurbazione lineare emiliana» si presenta come un territorio di frontiera, vasto e privo di un centro preciso, metafora di un generale «indifferenziato fuori da noi» postmoderno nel quale Celati riconosce una dimensione di soglia insita in questo paesaggio frammentato. Nel suo camminare, concepito quindi come un costante superamento di una soglia, Celati ritrova il silenzio negato delle cose e del linguaggio che, nel «cuore delle cose-vocaboli» (Nancy 1992: 126-127)[8], si fa muto. «La parola ritrovata per mezzo del silenzio» (Celati 2011: 15) ricompone così una corrispondenza con lo spazio che, nonostante le sue apparenze indecifrabili, offre allo scrittore tracce di una verità: «il deserto è questo cammino: è la via del silenzio, la celebrazione della piccola oasi, la scoperta di qualche traccia mitica baluginante, o accecante, o commovente, la presenza di un fiore, d'un animale, d'un sasso, nell'indifferente deserto planetario – ciò che comunque si chiama Natura» (*Ibidem*).

Nell'epoca dello sradicamento e della riduzione del mondo ad immagini da consumare, i diari di *Verso la foce* rimandano così ad un 'ricominciamento' possibile, a partire da una «ovvietà» della percezione: «non facciamo che citare la nostra appartenenza a un terreno comune, quello del parlare, dei legami verbali, e del sentito dire delle parole in cui siamo immersi. È ciò che costituisce l'ovvietà, che possiamo anche chiamare abitudine, habitus, terreno o tradizione» (Id. 1986: 20).

Nello scrivere-camminare l'ovvietà si fa metafora della necessità di un ritorno a un «terreno comune», tentativo di un appaesamento. La pratica del camminare è per Celati un *habitus* antico, strettamente legato all'immagine dal vero, al «teatro del mondo» fuori dai simulacri, all'idea che dai luoghi non si deve pretendere nessuna verità; perché anche ipotizzandone un'esistenza, la Verità si mantiene nel suo riserbo, e per coglierne appena la presenza bisogna camminare: «la superficie non si svela: si ripercorre» (Celati 1973: 94). Si comprende, sotteso all'estetica del cammino, la natura erratica dello scrittore, *deraciné* per il mondo, che a fatica riesce a rintracciare un «luogo stabile a cui fare ritorno» (Sironi 2005: 133):

> Sul Po di Pila col sole sopra la testa, mi è venuto in mente un film di John Ford dove si vede Henry Fonda che torna a casa dopo tanto tempo e trova le baracche del suo villaggio abbandonate, e un predicatore ubriacone gli

[8] «Al cuore delle cose, là dove questo cuore è identicamente il cuore dei vocaboli, e il cuore del pensiero […] Al cuore delle cose-vocaboli, come al cuore di ogni cosa, non c'è linguaggio» (Nancy 1992: 126-127).

> spiega che verranno le ruspe ad abbattere tutto, perché tutto è cambiato e non c'è avvenire per i luoghi. Danzando nel buio con un cerino in mano, quel predicatore pronunciava la profezia: "Senza luogo! senza luogo!". (Celati 1989: 132)

Verso la foce si può leggere dunque come un invito al cammino, e non conta se questo sia reale o meno, l'importante è per lo scrittore abbandonare le rive, le certezze familiari e pascalianamente imbarcarsi (cfr. Iacoli 2005: 13):

> L'esperienza stessa del camminare, del mantenersi in essa perché possa prodursi l'incontro non con qualcosa che ci sta di contro, ma che ci viene incontro e al tempo stesso ci chiama ed esige. […] che questo possa valere anche per la scrittura […] che la scrittura possa aprirsi la via alla superfice dei testi – viaggio o itinerario critico che, come suggeriva Ghirri, si svolge davvero «dentro l'immagine, dentro il libro». (Sironi 2005: 115)

La passeggiata senza meta si traduce da qui in flusso narrativo, il quale assume la stessa andatura dei passi. La scrittura traccia un cammino che, accanto a quello reale, si abbandona all'osservazione «rasoterra» (cfr. Matt 2022) del mondo, richiamando il desiderio di uno smarrimento per il fatto che, di ciò che si vede, nulla ci appartiene: «ogni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé, ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce» (Celati 1989: 10).

Le pianure stesse si rivelano al cammino come superfici piatte, al punto che «si è sempre esposti in qualsiasi punto dell'orizzonte»; metafore di un'immagine della terra che mai «si lascia dire discorsivamente» (Sironi 2005: 94): «lì capisci che lo spazio è qualcosa in cui ci si perde, dove ogni cosa naviga nello spazio per conto suo nella luce, e non un insieme di linee prospettiche che portano l'occhio verso punti fissi» (Celati 2019: 26-27). In questo riserbo delle immagini emerge lucida, nelle parti più descrittive dei diari, la devastazione in atto nel paesaggio. Il «generale abbandono del mondo esterno» è qualcosa che comprende anche il sentire di Celati che ne restituisce nei suoi scritti una «minuziosa cartografia» (Sironi 2005: 97). Così lo sforzo a narrare la desolazione è lo sforzo di ricomporre la promessa di un nuovo ordine e di un possibile riorientamento, contrapposto alla frammentarietà. Dentro la natura delle parole che si rivelano, si compie una grazia in cui «l'esser-qui» corrisponde a l'«esser-fuori», dentro una affettività per gli spazi tale da porre un contrappeso alle ferite della terra e «ai centomila sprofondamenti» (Celati 1989: 122). Le parole e i pensieri a questo punto non sono più strumento oggettivo di uno scrittore

demiurgo, ma sono «restituite al terreno comune da cui ogni dire proviene» (Sironi 2005: 146); semplicemente accadono in quanto scaturite da «un pensiero incessante e appassionato» (Heidegger 2004: 40): «cadono a lato di noi stessi, quasi non sapessero dove andare. Questi pensieri sono come fenomeni esterni, in qualche modo. Sono come la luce oppure un taglio d'ombra in un muro, cioè cose che accadono e ci accadono» (Celati 2022: 26). Celati diventa, in quanto viandante, custode di un «racconto del luogo» e del suo orizzonte mitico in cui le lingue, le voci, tradizioni e le storie, si stratificano in una profondità immemoriale: «le ere mitiche sono là, nel paesaggio nelle strade che attraversano i territori, e in tutto questo uso del mondo che si fa dovunque» (Id. 1989: 100).

I diari di viaggio sono allora anche l'occasione per un confronto con una tradizione narrativa di scrittori-camminatori padani, una patria elettiva a cui Celati appartiene: «c'è un senso nel tornare così di lontano a qualcosa che è nativo e familiare, perché è come la ricerca di una piccola patria» (Id. 1994: IX). Il linguaggio celatiano è dunque animato anche da questa patria comune di tramandi attivi, uno spazio d'affezione in cui la realtà convive con la «finzione immaginativa» (Sironi 2005: 165).

Si intrecciano in *Verso la foce* tutti questi richiami, evolvendo nell'ispirazione complessiva di Celati fino al punto in cui camminando arriva al mare:

> Il delta delta del Po è fatto di lobi, formati da detriti che i vari bracci del fiume hanno portato, spostando le foci sempre più avanti nel mare. […] questi terreni sono dunque masse di detriti che scivolano sulla placca continentale verso il mare, una pianura color del muschio in inverno, con molti verdi e gialli nelle stagioni in cui la luce è meno radente, e con un grande fiume che arriva a destinazione aprendosi a ventaglio in sei bracci: come se questa fosse la tendenza di tutto qui, aprirsi andando alla deriva verso il mare, raggiungere una foce dove tutte le apparizioni si eclissano ridiventando detriti. (Sironi 2005: 126)

A quest'ultima soglia, l'enigma di un al di là si impone allo sguardo dello scrittore che sente, nel venir meno delle parole, la necessità di un'invocazione finale, prossimo al sentire Rilke e Holderlin. Così, guardando la terra ormai indistinta dalle acque, scrive:

> Ti accorgi di esser lì vorresti gettar ponti con le parole, ma impossibile. Smettiamola: il buco dove tutto scompare è qui dove sono, ingorgato dal sentimento di tutti quelli che se ne sono andati prima di me. Sono qui alle foci del Po e penso a loro […] e quello che possiamo fare è chiamare le cose, invocarle perché vengano a noi con i loro racconti: chiamarle perché

> non diventino tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci. (Celati 1989: 134)

Chiamare le cose «perché restino con te fino all'ultimo» (Ivi: 140) è la tensione finale d'arrivo, la meta di un camminare in cui a ciò che svanisce nell'evanescenza di una visione si contrappone il venir alla luce di una presenza. Ed è nel suo darsi che la «frattura antica tra io e mondo» può risolversi nella circolarità di una celebrazione delle cose umilmente dette nel riserbo, comunque, di un loro silenzio, di un loro mistero.

Bibliografia

Arcangeli Francesco. 1977 *Dal romanticismo all'informale. Dallo «spazio romantico» al primo Novecento*, Torino, Einaudi.

Bachelard Gaston. 1957 *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo.

Bell Daniel. 1972 *The cultural Contradictions Of Capitalism*, in «*The Journal of Aesthetic Education»,* VI, No. 1/2, Illinois, University of Illinois Press.

Belpoliti Marco, Stefi Anna (curr.). 2022 *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet.

Benedetti Carla. 2021 *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi.

Bontempelli Massimo. 2006 *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Milano, Abscondita.

Calvino Italo. 1980 *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi.

Celati Gianni. 1973 *Il racconto di superficie*, in «il Verri», I.

Celati Gianni. 1985 *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli.

Celati Gianni. 1987 *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano Feltrinelli.

Celati Gianni. 1988 *L'angelo del racconto*, in «il Manifesto».

Celati Gianni. 1989 *Note su* "*Kleist a Thun*", in «Marka», XXVI.

Celati Gianni. 1989 *Verso la* foce, Milano, Feltrinelli.

Celati Gianni. 1994 *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi.

Celati Gianni. 1998 *Narrare come attività pratica*, in L. Rustichelli, W. Lafayette (curr.), *Seminario sul racconto,* Bordighera, Bordighera Edizioni.

Celati Gianni. 2003 *Ultimi contemplatori*, in C. A. Sitta (curr.), *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia*, Modena, Edizioni del Laboratorio.

Celati Gianni. 2011 *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet.

Celati Gianni. 2019 *Giacometti e lo spazio*, in M. Belpoliti, A. Stefi (curr.), *Gianni Celati*, «Riga 40», Macerata, Quodlibet.

Celati Gianni. 2019 *Palomar nella prosa del mondo*, in M. Belpoliti, A. Stefi (curr.), *Gianni Celati*, «Riga 40», Macerata, Quodlibet.

Collini Patrizio. 1996 *Wanderung: il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli.

Cottafavi Beppe, Magri Maurizio (curr.). 1987 *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Modena, Mucchi Editore.

Deleuze Gilles, Guattari Félix. 1987 *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi.

Deleuze Gilles. 2020 *Conversazioni*, Verona, Ombre corte.

Gabellone Lino. 1986 *Quello che sta fermo, quello che cammina*, in «Nuova Corrente», XCVII: 27-31.
Harvey David. 1990 *The condition of Postmodernity. An Enquiry Into the Origins of Cultural* Change, Cambridge, Blackwell.
Heidegger Martin. 2004 *L'abbandono*, Genova, Il nuovo Melangolo.
Iacoli Giulio. 2005 *Atlante delle derive*, Parma, Diabasis.
La Cecla Franco. 2020 *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Milano, Meltemi.
Matt Luigi. 2022 *Gianni Celati: la scrittura dello smarrimento*, in «Treccani».
McHale Brian. 1987 *Postmodernist Fiction*, Routledge, London.
Merleau-Ponty Maurice. 1969 *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano.
Milani Filippo. 2020 *La luce «turneriana» dei paesaggi padani*, in M Martelli. M. Spunta (curr.), *La scrittura dello sguardo*, «*reCHERches*», XXIV, Presses Universitaires de Strasbourg
Nancy Jean-Luc. 1966 *Un pensiero finito*, Milano, Marcos y Marcos.
Rizzante Massimo (curr.). 2005 *Dialogo sulla fantasia. Gianni Celati risponde a Massimo Rizzante*, in «Zibaldoni e altre meraviglie».
Rizzante Massimo. 2018 *Il geografo e il viaggiatore: variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Fossombrone, Metauro.
Sironi Marco. 2005 *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Parma, Diabasis.
West Rebecca. 2000 *Gianni Celati: The craft of everyday storytelling*, Toronto, University of Toronto Press.
Westphal Bertrand. 2009 *Geocritica. Reale, finzione e spazio*, Roma, Armando editore.

Francesco Toscani

Trasformazione del paesaggio e rappresentazione autoriale in Viaggio in Italia*,* Fratelli d'Italia*,* Verso la foce*: per un'analisi comparatistica*

1. Piovene, Arbasino e Celati viaggiatori: alcune convergenze

Scopo di questo intervento è proporre una lettura parallela di *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino e *Verso la foce* di Gianni Celati.

Dissimili per postura autoriale, strategie stilistiche, impianto ideologico e genere letterario d'appartenenza, i tre testi mostrano tuttavia una convergenza di fondo: all'attraversamento di una geografia italiana puntualmente descritta intrecciano l'analisi delle metamorfosi indotte dalla modernità, l'osservazione di costumi e abitudini degli italiani, la riflessione su quel che l'autore desidera o teme che il paese possa diventare o stia diventando. Sono compresenti un paesaggio *fisico* e uno culturale, antropologico, storico, cui si aggiunge la ragnatela delle idee e delle speranze che questo induce in chi lo percorre e osserva; un paesaggio per così dire *mentale*. Questa coincidenza di approcci non significa che tra Piovene, Arbasino e Celati siano rintracciabili casi di intertestualità diretta. Si tratterà piuttosto di risposte simili, elaborate da scrittori diversi ma di paragonabili intelligenza e solidità stilistica, di fronte a una materia comune: la trasformazione di un territorio sottoposto a una veloce modernizzazione, e l'impatto che questa ha sulla psiche dei suoi abitanti.

Un secondo elemento in comune a *Viaggio in Italia*, *Fratelli d'Italia* e *Verso la foce* è poi il rapporto problematico che intrattengono con la propria natura testuale. Il *reportage* di Piovene non nasce come oggetto letterario; si tratta della trascrizione – pur con significative modifiche – di un programma radiofonico realizzato per conto della RAI; un'operazione, dunque, ante-litteram transmediale. Il romanzo di Arbasino riceve, come è noto, diverse riscritture: pubblicato quattro volte – nel '63 per Feltrinelli, nel '67 nuovamente per Feltrinelli, nel '76 per Einaudi e infine nel '93 per Adelphi – accumula di stesura in stesura aggiunte via via più corpose, che ne espandono a dismisura la fisionomia: l'edizione Adelphi conta quasi millequattrocento pagine, poco meno del triplo della *princeps*. *Fratelli d'Italia* tende poi per sua natura all'ibridazione: è un romanzo, ma assume costantemente le movenze del saggio, del diario di viaggio, dell'aforisma, della recensione, della meta-riflessione letteraria, del *pamphlet*, in una

sorta di attraversamento di molteplici generi non-finzionali che riduce fortemente l'elemento narrativo. Infine *Verso la foce* – da questo punto di vista certo il caso più semplice – nasce dalla giustapposizione di quattro diari di per sé autonomi, scritti da Celati dall'83 all'86 al seguito di alcuni fotografi intenti a realizzare un *reportage* lungo il corso del fiume Po.

Forme mobili, fluide, apparentemente restie ad assumere una struttura discorsiva definitiva e conchiusa; ma forse proprio per questo più adatte di altre a restituire sulla pagina la complessità di un reale in costante cambiamento[1].

2. *Il viaggiatore invisibile:* Viaggio in Italia

La prima impressione che ha il lettore o l'ascoltatore del *Viaggio in Italia* è quella di un libro di viaggio in cui il viaggiatore tende all'invisibilità.

Ecco l'incipit del libro:

> Comincio questo viaggio d'Italia senza preamboli. Parto dall'estremo nord, con l'intento di scendere fino a Pantelleria regione per regione, provincia per provincia. Sono curioso dell'Italia, degli italiani e di me stesso; che cosa ne uscirà, non saprei anticiparlo.
> Bolzano, come tutti sanno, è città di sfondo tedesco. Si sente in essa, e nei dintorni, la vita di un popolo comodo, sordo, chiuso, cocciuto, sentimentale, pochissimo passionale, orgiastico ad ore fisse. Dalla finestra del mio albergo, contemplo le vicende del Catinaccio. Al crepuscolo è avvolto da luci di temporale, anzi di eclissi, da fine del mondo. Vi spunta poi una luna enorme, bianchissima. Ma il monte è estraneo alla città, la città al monte.
> Rifletto che cosa significa essere sentimentale, un popolo sentimentale. Questa disposizione si associa alla mancanza delle idee, che con il loro movimento rinnovano l'oggetto delle nostre predilizioni. Il sentimentale infatti versa in perpetuo le emozioni del cuore sugli oggetti predestinati ad accoglierle; così i popoli, di padre in figlio. Le rocce dolomitiche, l'*edelweiss*, la casa nel bosco, il boccale di birra. Perciò è così difficile condurre la popolazione autoctona dell'Alto Adige ad accettare il costume italiano. Essa è immutabile al di fuori della sua volontà.
> Bolzano è salita dai 19.000 abitanti dell'altro dopoguerra agli 80.000 di oggi. È opulenta, moderna. Ma la sua bellezza è gotica: le lunghe vie fiancheggiate di portici, abbellite non tanto da questa o quella costruzione, quanto dal movimento degli angoli e delle sporgenze, che crea fondali di teatro, giochi di luce. Il suo sapore viene dall'incontro di questo sfondo con l'emigrazione italiana. Una folla inquieta, petulante, variabile, che

[1] Tra i riferimenti teorici per l'analisi di questo tipo di scritture il denso e ormai classico *Dall'opera al testo* di Roland Barthes (1971), in italiano in Barthes 1988.

> parla forte in dialetti diversi, si esibisce, gesticola, litiga, simile a uno sciame di maschere nello scenario opaco delle case e degli animi locali. Appare, nel contrasto, più meridionale. Bolzano è una città di montagna dell'Austria a cui si sovrappone un porto levantino. (Piovene 1957: 11)

La sintassi è paratattica, con larga predominanza di periodi molto brevi; il che non stupisce se si considera la destinazione anzitutto radiofonica del testo. Più interessante e meno scontato il tono assiomatico e sicuro con cui Piovene descrive le caratteristiche dei bolzanesi, che gli appaiono «sordi, chiusi, cocciuti, sentimentali» e via dicendo senza che queste caratteristiche siano in alcun modo dimostrate o incarnate in aneddoti o episodi rivelatori. La voce che racconta descrive le caratteristiche di una popolazione "sentimentale" con la stessa sicurezza con cui enumera gli abitanti di Bolzano. È una prosa che tende a un'oggettività stenografica, ravvivata però da una ricchissima aggettivazione.

A tratti Piovene assume un curioso tono valutativo: qui, per esempio, viene osservato che la bellezza di Bolzano non dipende dalle architetture quando dal «movimento degli angoli e delle sporgenze»; poco dopo, spiegherà che il mercato di Bolzano «non ha l'estro, la patina orientale di quelli di Verona e di Pavia» (*Ibidem*) – la valutazione può farsi a ogni momento comparazione delle diverse bellezze di una regione. Di nuovo, non ci viene detto da che prospettiva Piovene stia osservando questi angoli, queste sporgenze, né che traiettoria compia attraversando il mercato. Si tratta di un aspetto che sarà comune a tutto *Viaggio in Italia*. Rarissimamente Piovene si mostra nell'atto di camminare o di osservare: quando questo accade, solitamente siamo in un momento di raccordo tra due città diverse, o all'inizio di una sezione nuova; si veda, qui, il rapidissimo accenno al fatto che il monte venga osservato dalla finestra, in un passo peraltro assente dalla versione radiofonica[2].

La dimensione valutativa e quella più sobriamente descrittiva continueranno a intersecarsi per tutto il vasto *reportage*; resterà costante anche la scarsissima narratività di questa prosa. Quando Piovene incontra un personaggio locale non ne descrive quasi mai l'aspetto fisico, né dettaglia luoghi e modi dell'incontro; quando arriva in una città nuova non si sofferma se non per accenni su mezzi di trasporto utilizzati o condizioni di alloggio. Non compariranno inconvenienti, incidenti, traiettorie da modificare all'ultimo. Il pittoresco, l'aneddotico, il romanzesco, quel tanto di avventuroso che ogni viaggio comporta sono decisamente banditi dal *Viaggio in Italia*, che in un certo senso resta un libro di viaggi *senza il viaggio*: descrizione limpida di diverse località che si susseguono allo

[2] Edoardo Melchiorri (a cura di), Piovene 1953.

sguardo di un uomo intelligente e infinitamente curioso, ma pochissimo presente come *personaggio* all'interno della propria opera.

Questa scarsa presenza dell'io diventa poi totale assenza nei passi – e sono molti – in cui la voce che narra sceglie di raccontare la storia dei paesi che sta attraversando – così, poche righe dopo l'incipit: «Ma se si vuole penetrare oltre la scena e lo spettacolo, bisogna rifarsi alla storia ancora breve della regione autonoma. Nell'anno prima della guerra, quando fu concessa l'opzione, e nazisti e fascisti costrinsero i tedeschi altoatesini a optare per la cittadinanza tedesca, solo i poveri diavoli passarono dall'altra parte» (Piovene 1957: 11-12) – dove, peraltro, l'osservazione iniziale («Ma se si vuole penetrare oltre la scena e lo spettacolo») sembra autocorreggere un eccesso di attenzione dato all'esuberanza visiva del mercato nelle righe precedenti. Passi di questo genere, in cui l'autore si fa storiografo o analista del territorio che sta attraversando, sono presenti quasi ad ogni capitolo.

Più ancora della storia, però, è l'economia a interessare Piovene. Come in manuale di geografia, l'autore si dilunga a descrivere di volta in volta cosa venga venduto e prodotto in tutte le zone che attraversa, con un'acribia e una puntigliosità sorprendenti, a tratti rivendicate in opposizione al gusto per l'esotico e l'ornamentale:

> Venezia perciò ci riporta a Marghera, porto industriale in terraferma, appena traversato il ponte. Occuparsene non è facile per chi vive a Venezia, o semplicemente vi sosta. Bisogna vincere la quasi irresistibile abitudine, che qui ci lascia scorgere solo gli aspetti artistici, turistici, mondani. Pure Marghera dà lavoro a 25.000 persone. (Ivi: 29)

Altre volte invece la descrizione di un'attività artigianale ingloba la quasi totalità dello spazio dedicato a un luogo. Accade così per esempio a Cremona, dove Piovene si concentra quasi esclusivamente sulla perlustrazione di una liuteria. A Roma, poi, Piovene dettaglierà per diverse pagine – com'è inevitabile – le architetture, i paesaggi, la luce; ma subito dopo concederà altrettanto spazio alla fondazione e alla composizione dell'EUR, «forse l'unica impresa [tra quelle compiute a Roma negli ultimi decenni] su cui il giudizio dev'essere positivo» (Ivi: 657). Dove molti scrittori di viaggio coevi, da Cecchi a Comisso a Soldati, puntano su una scrittura capace di mimare la partitura di sensazioni suscitate dall'incontro con un luogo – siano esse visive e auditive, o perfino olfattive e tattili –, Piovene insiste a raccogliere ed elencare informazioni, col massimo della precisione e della chiarezza possibili. Il rischio di questa impostazione è naturalmente quello di un eccesso di monotonia, che nella versione radiofonica viene attenuata dalle interviste a decine e decine di italiani còlti, a

questo punto non del tutto sorprendentemente, soprattutto sul luogo di lavoro; poco importa se industriale, contadino, tessile, artigianale, gastronomico, o di qualsiasi altro genere. Queste interviste sono state quasi totalmente eliminate al momento della pubblicazione in volume, ed è facile comprenderne il motivo; tolta la ricchezza di dialetti, cadenze, inserti in altre lingue, tolta l'espressività delle singole voci, alle parole sarebbe rimasto ben poco del loro fascino. La versione cartacea in compenso vede aumentare i pochi momenti di intensificazione lirica del dettato ed estendersi la dimensione speculativa; ma l'ossatura di *Viaggio in Italia*, in ciascuna delle sue due forme, è costituita dall'ostinata aderenza di Piovene al dato socio-economico, così apparentemente anti estetico.

Si potrebbe credere che questo tratto si giustifichi con un desiderio di oggettività; e però Piovene, soprattutto nella versione radiofonica delle *Conclusioni del viaggio*, dimostra di non credere poi troppo a una descrizione neutra ed esauriente del reale; come osserva in righe eliminate nel volume cartaceo, «la vita non sarebbe abbastanza lunga nemmeno per descrivere tutti i particolari di un albero, come fanno i pittori: dovevo accontentarmi di prendere da ogni luogo quanto bastava a ottenerne il ritratto»[3]. L'attenzione al mondo del lavoro non è dunque incidentale; a Piovene interessa il lavoro perché gli interessa lasciare una specifica immagine del popolo italiano: operoso, antiretorico, dedito lentamente, e in forme sempre diverse, a ricostruire un paese ancora segnato da un passato sanguinoso; si è visto come nelle primissime pagine di *Viaggio in Italia* appaiano i primi cenni – discreti e veloci, ma significativi – al nazifascismo e alla guerra civile. L'apparente nitore oggettivante mette in rilievo le qualità e le caratteristiche del carattere nazionale che si spera di veder prevalere. Ma è lo stesso autore a chiedersi quanto questa immagine possa a lungo termine corrispondere alla realtà – in particolare nella versione cartacea delle *Conclusioni*: un saggio leggibile anche autonomamente, di impressionante lucidità, in cui Piovene contrappone lo sviluppo materiale ed economico dell'Italia a quello che ritiene un mancato sviluppo, per il momento, di qualità morali e civili paragonabili:

> L'Italia è varia, ma non complessa. Cambia da un chilometro all'altro, non solo nei paesaggi, ma anche nella qualità degli animi [...] Sono però diversità vissute come fatti della natura, che fomentano umori litigiosi ed incomprensioni, ma non conducono al distacco. Meno esiste una vera complessità spirituale. (Piovene 1957: 660)

[3] Edoardo Melchiorri (a cura di), Piovene 1953.

È una tesi, questa della scissione tra sviluppo materiale e culturale, intellettuale, "spirituale", che sembra anticipare di quasi due decenni l'idea pasoliniana di un'antitesi tra un incontrollabile "sviluppo" economico e un "progresso" umano mancato. Qui però lo sviluppo materiale non ha la connotazione nefasta che assumerà per lo scrittore friulano; al contrario ricorre l'idea che il lento lavorio degli italiani sia una sorta di *antidoto* alla tendenza alla sopraffazione, alla *grandeur*, alla violenza e alla retorica che sono state linfa del regime mussoliniano:

> Grazie alla sua ricostruzione, l'Italia è più rispettata di un tempo. Si fa rispettare di più lavorando in sordina, con poca risonanza, apparendo di rado sulle testate dei giornali stranieri. Si avvera per tutta l'Italia quello che ho notato per Roma. Da città semiprovinciale, a ad ogni modo strettamente italiana, Roma è divenuta una vera metropoli internazionale non appena ha cessato di chiamarsi imperiale. Nello stesso modo all'Italia è stata offerta l'occasione di diventare un grande popolo non appena ha cessato di essere quello che nel gergo antiquato delle cancellerie si chiama una Grande Potenza. Questo terribile veleno, il concetto e l'orgoglio della Grande Potenza, non ci travaglia più. (Ivi: 669)

Al tempo stesso, però, anche in Piovene affiora costante il timore che l'arricchimento degli italiani si riduca a un brutale cedimento a una gretta istintività ferina: «In nessun altro Paese sarebbe permesso assalire come da noi, deturpare città e montagne, secondo gli interessi e i capricci del giorno» (Ivi: 665), «la trasformazione sociale si accompagna con un abbassamento di cultura maggiore che negli altri paesi di pari civiltà» (Ivi: 667), e, nell'*explicit*:

> È la conclusione di un viaggio in cui ho veduto sorgere tante speranze da secoli di sudori, di miserie, di accettazioni faticose di una vita ingrata. Sarebbe triste se il rigoglio dell'Italia del dopoguerra fosse condotto a ripiegarsi in un'interpretazione troppo gretta del *primum vivere.* (Ivi: 669)

Viaggio in Italia si conclude con una nota dubitativa; armoniche pessimiste inquinano la serenità fino a questo momento quasi sempre mantenuta. Ma a ben guardare, alcune crepe nella sicurezza dell'autore erano già intuibili; soprattutto nelle pagine dell'edizione cartacea dedicate a Vicenza, totalmente differenti dalla versione radiofonica. Caso unico nel corso del *reportage*, Piovene al momento di tornare nella sua città natale parla esplicitamente di sé stesso: «Non so che cosa direbbe uno psicanalista se gli rivelassi che, mobile come sono, e portato a girare il mondo, io sogno questi luoghi ogni notte, e nei momenti d'ansia con dolcezza quasi ossessiva» (Ivi: 43); si rappresenta mentre indugia nei luoghi in cui ha

scritto il primo romanzo, e cede a un tono funereo, testamentario: «Una vita, di cui io conobbi gli avanzi, finisce di consumarsi nel tempo e si riconsegna all'eterno; ed io sono forse l'ultimo a renderne testimonianza» (*Ibidem*).

Al cuore di questo libro che trabocca curiosità c'è l'angoscia di chi osserva il dissolversi del mondo che ha conosciuto nell'infanzia; al centro di tanta fiducia nel carattere italiano, l'incertezza su ciò che porterà il futuro – e l'eco di un passato sanguinoso. Chiaroscuri che contribuiscono a rendere più affascinante e complesso questo coraggioso tentativo di ritrarre, palmo a palmo, un'intera nazione còlta nella totalità dei suoi aspetti; e di indicarle una via da percorrere.

3. Fratelli d'Italia *verso la cartografia dei luoghi comuni*

Fratelli d'Italia è un romanzo che tenta spesso di auto-definirsi. Esibisce lucidamente i propri presupposti teorici, le proprie ambizioni militanti. Tra le molte sintetiche definizioni che il testo dà di sé stesso, questa è forse la più ripresa e commentata:

> [...] non sarebbero male, dei libri-conversazioni dove potersi aggirare come in quei grandi ricevimenti dove si chiacchiera di tanti argomenti in molte sale e salotti, fra persone diverse... e tu entri ed esci, apri e chiudi porte, siedi dove ti pare... trovi sempre dove inserirti dopo due minuti... Romanzi-galleria, romanzi-club... (Arbasino 1993: 119)

Dunque un romanzo che incorpora elementi saggistici e si può leggere in qualsiasi ordine, come una raccolta di aforismi o appunto di saggi. Non mancano i tentativi di tratteggiare ipotetiche genealogie: «Il romanzo-saggio! Cioè, sempre il meglio dei due mondi. Come appunto dimostra il *Doktor Faustus*, oltre che ovviamente Musil» (Ivi: 111); oppure delle autoironiche palinodie: «[...] te la prendi tanto col ba-badinage intellettuale di Gide e Huxley tanti anni fa... [...] Ma poi sei sempre lì allo stesso punto... al romanzo-conversazione... e pretendi di tenerci lì tutti... anche noi...» (Ivi: 129). Romanzo-saggio, romanzo-conversazione, ma anche – seguendo il movimento opposto – saggistica che tende a farsi dialogica, narrativa: «Però queste varie conversazioni hanno una loro funzione precisa, oltre che sceneggiare la saggistica: rendere sempre più legittimo l'uso di un italiano parlato colto...» (Ivi: 140). Meno commentata delle altre, la definizione di "saggistica sceneggiata" descrive molto bene – quanto e forse più quella di romanzo-conversazione – l'operazione compiuta da Arbasino soprattutto nell'ultima versione di *Fratelli d'Italia*.

Protagonista del racconto un quartetto di ragazzi meno che trentenni:

l'Elefante – narratore in prima persona del romanzo, il cui vero nome non viene rivelato –, Antonio – trasparente alter ego dell'autore –, il parigino Jean-Claude e il tedesco Klaus. Omosessuali, vivono l'eros in modo disinibito e ironico, giocoso e disincantato, esplicitamente anti-vittimario. Sono coltissimi, con minime variazioni nel temperamento e negli interessi: l'Elefante, per esempio, ostenta di essere interessato solo alla storiografia e alle dinastie nobiliari, e ha Saint-Simon come autore prediletto; eppure non sembra mai in difficoltà quando la conversazione cade su Lukács e Adorno, Webern e Stravinskij, Broch e Eliot. I quattro vorrebbero passare le vacanze estive attraversando l'Italia in auto, realizzando un film a un tempo comico e sperimentale – che naturalmente non verrà mai girato. Si aggiungono via via altri amici; uno di loro, Raimondo, morirà di una malattia non meglio specificata che intuiamo essere cancro; un'altra, unica donna del gruppo – l'affascinante aristocratica Desideria, ciclotimica e intelligentissima, modellata sulla principessa Maria Laudomia del Drago – si suiciderà nelle ultime righe del romanzo.

Al di là delle due morti, comunque risolte in pochissimo spazio, la "trama" di *Fratelli d'Italia* è quasi tutta assorbita dagli spostamenti dei protagonisti e soprattutto dalle loro conversazioni, che però vere e proprie conversazioni non sono: già dopo pochi capitoli le diverse voci diventano indistinguibili, la pagina si fa satura di osservazioni culturali, si discute sul futuro della letteratura, si emettono stroncature trancianti e spesso ferocemente comiche, si deride il modello dello scrittore *engagé*:

> «Qui si sta trascurando la grandiosità delle coincidenze con la Storia! Sia in Sartre sia in Genet c'è sempre qualcuno che lo prende nel culo mentre i tedeschi stanno entrando o uscendo da Parigi. Il contenitore conta! [...]»
> «A cosmic metaphor!»
> «E certo. Prenderlo a Brescia, mentre cade un governo Fanfani, è tutt'altra musica. Non reggerebbe neanche un adulterio tra industriali del tondino» (Ivi: 122)

Poco dopo, rievocando la trama de *Il giardino dei ciliegi*, uno dei personaggi commenterà che «Quando nessuno lacrima sulla distruzione di Villa Ludovisi, come si fa a dar peso alla sorte di un fruttetino in fondo al buco del culo della provincia russa, e che si può benissimo ripiantare qualche metro più in là?» (Ivi: 123). Il patetismo e il pittoresco sono il bersaglio prediletto di questa prosa ostentatamente sprezzante e snobistica, ed è l'odio per il patetismo e per il pittoresco a ispirare l'antimeridionalismo dei personaggi: l'Elefante riserva alcune tirate molto violente, pressoché razzistiche, al Sud Italia – questa nelle sue parole è Napoli:

> [...] non arriva l'ambulanza perché bloccata nel traffico [...] crepa la vecchietta dopo un sorso dal rubinetto [...] quanti dettagli negligéables e inutilmente polemici rispetto alla delizia degli odori e colori e sapori della triglia all'aglio, delle mozzarelle e sfogliatelle che galleggiano fragranti sul mare della merda – divine! (Ivi: 39-40)

Ma anche Venezia, molto più in là nel romanzo, sarà osservata senz'ombra di simpatia:

> Le casette vecchie, un disastro: molti antoni chiusi per sempre; e tanti proprio mancanti, un buco nero di travi cadute. Quelle rifatte, anche abbastanza orribili [...] I palazzi si stanno disfacendo mentre il tempo e le maree e i miasmi e gli arredatori continuano a colpirli in una medesima direzione [...]
> Galleggiano le porcherie, tra i fetori, davanti ai piccolissimi cantieri dove si riparano i barconi delle bibite, e si asciugano i drappi inzaccherati delle pompe funebri. (Ivi: 981)

Già da queste citazioni si nota come tra le voci dei personaggi e quella dell'io narrante la differenza sia minima. Le stesse movenze discorsive saranno poi assunte da Antonio, quando nel capitolo conclusivo del romanzo – *Finale* – leggiamo il libro a cui ha lavorato durante il viaggio, e che prevedibilmente si dissolve in un susseguirsi di annotazioni su un altro libro da scrivere. La componente saggistica della scrittura ingloba quasi completamente l'elemento narrativo; c'è uno squilibrio ricercato tra il labile susseguirsi di eventi e l'enorme massa di riflessioni, aneddoti, battute, recensioni in miniatura che si espandono incontrollati per centinaia di pagine. Pur "sceneggiato", il saggismo rimane appunto saggismo, anche se più che argomentare Arbasino preferisce accumulare idee e osservazioni. *Fratelli d'Italia* dichiara continuamente i propri modelli letterari: italiani appartati come Gadda, Longhi e Praz, maestri del Modernismo come Eliot, Auden, Musil, Mann, Céline, Proust, autori latini come Orazio, Giovenale, Petronio. Eppure quello verso cui tende è piuttosto un genere preletterario o paraletterario; lo zibaldone, il quaderno di appunti, il diario d'osservazioni.

A parere di alcuni critici la ricchezza di citazioni, l'autocoscienza teorica, il *name dropping* hanno ridotto fortemente la portata realistica di *Fratelli d'Italia*, rendendolo un romanzo soprattutto metaletterario in forte anticipo sul postmoderno (Donnarumma 2024; Borgarello 2018). C'è senz'altro del vero in questa tesi, che però può essere bilanciata da alcune contro-argomentazioni. Innanzitutto, è Arbasino stesso a insistere più volte sull'idea che proprio riproducendo in maniera millimetrica ciò che è

effimero – conversazioni, idee ricevute, modi di dire, espressioni idiomatiche... – si possa catturare l'essenza di un momento storico; mentre grande, come abbiamo visto, è la sfiducia nella rappresentazione diretta di eventi collettivi. Naturalmente si potrebbe obiettare che nessun'opera può essere valutata solo sulla base delle dichiarazioni d'intenti che ostenta, e che si può scrivere un testo ripiegato su sé stesso, ombelicale, convincendosi di aver ritratto lo spirito di un'epoca. È però evidente che quando i personaggi di Arbasino si lanciano nelle loro discussioni, anche in quelle più letterarie e culturalistiche, è al paese in cui vivono che stanno pensando. Tutte le polemiche portate avanti hanno l'Italia come necessario sfondo; quando per esempio si teorizza – come avviene nel capitolo *La cena letteraria*, da cui abbiamo già estratto diverse citazioni – che scopo della letteratura sia solamente il divertimento, è chiaro che questa invettiva va letta al fianco delle lamentele sul fiorire di una letteratura impegnata e seriosa, della critica alla tendenza a chiedere all'arte un valore edificante a scapito di qualsivoglia complessità formale, degli attacchi continui alla retorica nazionale. Pochi libri italiani sono ossessionati dall'Italia come questo.

Fin dalle primissime pagine si esibisce una discreta frivolezza:

> Quest'anno però senza troppe storie anche se la laurea si rimanda ancora di una sessione (ma praticamente gli esami li ho finiti tutti), la MG nuova me l'hanno presa lo stesso, celeste-pervinca come i miei begli occhi, deliziosissima. Come del resto è anche giusto: tanto, mio papà ha più di dieci milioni di franchi al Crédit Suisse, e in casa siamo pochissimi. Il boccon di pane non dovrebbe mancare mai. (Arbasino 1993: 16)

Ma la frivolezza non è fine a sé stessa, e ha almeno due scopi. Il primo è quello di documentare col massimo dell'esattezza i movimenti mentali di una nazione. La precisione con cui vengono nominate marche e vestiti, la continua ricognizione e messa alla berlina di stereotipi e luoghi comuni riportano al progetto di restituire una mappatura dell'Italia nella sua interezza e in un preciso momento storico, non però con strumenti analitici o descrittivi, ma tramite la riproduzione delle idee che, in quel momento storico, dagli italiani vengono discusse. Una cartografia della nazione disegnata attraverso i suoi luoghi comuni, i suoi pregiudizi.

Il secondo scopo della frivolezza è proporsi come modello stilistico ed etico. Con tutte le differenze tra i due testi, c'è un filo tematico che lega le considerazioni svolte da Piovene nelle *Conclusioni* del *Viaggio in Italia* a quanto qui argomentano l'Elefante, Antonio e gli altri; anche Arbasino si interroga sulla mancanza di «una vera complessità spirituale», sia pur con termini diversi – lamentando magari l'insufficienza di una popolazione

garbata, di una conversazione colta, di un giornalismo brillante, di un'arte elegante. E anche Arbasino, mentre descrive il presente che lo circonda, prova a indicare una via da seguire. La sfiducia di Piovene nel pittoresco, la sua fascinazione per il dato economico, è ciò che muove anche le sfuriate anti-folcloriche di *Fratelli d'Italia*; ma se Piovene vedeva nell'operosità silenziosa degli italiani, o in quella che lui riteneva tale, il possibile modello di un futuro cambiamento antropologico, Arbasino quel modello non cerca di rintracciarlo nel reale, quanto piuttosto di crearlo: è lo stesso romanzo che stiamo leggendo a «rendere sempre più legittimo l'uso di un italiano colto», a incarnare le vie di narrativa ritenute ancora praticabili. Il libro vuole, al contempo, tratteggiare la situazione dell'Italia contemporanea; indicare una possibile via di rinnovamento culturale; e proporsi come avanguardia di questo stesso rinnovamento. Un limite dell'operazione sta forse nella mancanza di un senso storico solido: mentre Piovene lascia intendere che lo stato dell'Italia a lui contemporanea sia connesso al passato del paese uscito dalla guerra, Arbasino vede ovunque posi lo sguardo imprecisione, dilettantismo, sporcizia, retorica, caos e stupidità – ma non sembra mai chiedersi *perché* l'Italia abbia assunto questa fisionomia.

Se in Piovene a svanire era il viaggiatore, qui a dissolversi è soprattutto il paesaggio, certamente soverchiato dalla dimensione riflessiva travestita da dialogo. A tratti, però, Arbasino dimette la propria effervescenza e fissa sulla pagina con grande precisione i luoghi che attraversa. Così descrivendo Amsterdam, che cortocircuita con l'immagine di Venezia:

> In piena notte, in qualunque stagione, anche d'inverno, migliaia di finestre illuminate riflettono "interni" gremiti di piante e lampade e libri sull'acqua luccicante dei canali; centinaia di persone animate su e giù per i ponti, nel cuor della notte; e decine di locali allegri affollati di gente festosa, decisa a restar fino alla chiusura, verso l'alba, con versi e colori vivaci come d'uccelli esotici. E belle ceramiche antiche, ottoni lucidi e ferri battuti, lini ben stirati, bei legni scuriti dal tempo e illuminati da fiamme e fiammelle, non già da lampadine e da neon... Sarà mai stata davvero come questa Amsterdam, la Venezia che abbiamo lasciato con tutte le finestre del Canal Grande spente già all'inizio della serata, la piazza desolata, e tutto intorno un deserto di case morte, calli lugubri, vicoli infetti abitati da guardie notturne e da gatti, e impossibile mangiare dopo le undici e bere dopo la mezzanotte? (Ivi: 980)

L'enumerazione caotica di immagini riesce, con mirabile capacità di sintesi, a delineare davvero il ritratto di un luogo, di nuovo, tanto fisico – le due città descritte – quanto mentale – Amsterdam modello della vitalità gioiosa ed elegante che all'Italia manca, Venezia precipitato di quanto di

plumbeo e depressivo è nel paese. In passi come questo Arbasino, con tutti le sue idiosincrasie e il suo snobismo, con tutto quel che di asfissiante può riscontrarsi nella sua prosa, cattura la realtà che ha sotto gli occhi con l'efficacia impareggiabile che contribuirà a renderlo un modello stilistico imprescindibile per tanti scrittori e saggisti italiani successivi.[4]

4. *La prosodia del vuoto:* Verso la foce

Anche Gianni Celati sovrappone alla descrizione del territorio attraversato i desideri e le aspirazioni che il paesaggio gli suscita. In Arbasino e Piovene questi desideri erano diretti verso l'esterno; la speranza era quella di contribuire a indurre una trasformazione della cultura italiana. Per Celati vale l'opposto: quel che spera non è di mutare la geografia morale dell'Italia, ma al contrario che la geografia italiana agisca su lui che la osserva.

Verso la foce, come si diceva, è composto da quattro diari, assemblati senza seguire l'ordine cronologico di stesura; il primo è il più tardo (dell'86), il terzo è dell'84, il secondo e il quarto coprono due viaggi avvenuti a distanza di pochi giorni nell'83. Evitando una progressione temporale, l'ordinamento dei diari mima invece un percorso nello spazio; ogni diario corrisponde a un avvicinamento alla foce del Po, raggiunta solo nell'ultimo testo. Questo avvicinamento corrisponde anche a un allontanamento dalla dimensione della cronaca; il primo testo, *Un paesaggio con centrale nucleare*, è attraversato con discrezione dalle notizie che arrivano del disastro di Černobyl' – che resteranno comunque una sorta di sottofondo, senza mai prendere uno spazio superiore a quello dedicato alla descrizione degli spazi attraversati o degli uomini incontrati.

Rispetto alle cattedrali di Piovene e Arbasino, *Verso la foce* è un testo molto più concentrato – l'edizione Feltrinelli supera di poco le cento pagine, contro le più seicento di *Viaggio in Italia* e le oltre milletrecento di *Fratelli d'Italia*. Anche il viaggio descritto è molto meno esteso; Celati percorre non la superficie del territorio nazionale, ma relativamente pochi chilometri tra Lombardia ed Emilia. Ma a differire è soprattutto la postura dell'autore. Piovene tende a dare informazioni sui luoghi senza autorappresentarsi nell'atto di raccoglierle; Arbasino alterna poche, precisissime

[4] Arbasino è oggi imitato e omaggiato da un gran numero di opinionisti e giornalisti soprattutto di area *liberal*, a parere di chi scrive raramente all'altezza del modello; basti pensare a Sciandivasci, Masneri, Soncini, Langone; ma è stato anche fonte d'ispirazione per un saggista di grande acume come Tommaso Labranca, oltre che per alcuni dei romanzieri italiani più talentuosi degli ultimi decenni, da Tondelli e Busi a Pecoraro e Siti.

descrizioni a lunghi flussi di ragionamenti e osservazioni in forma dialogica. In *Verso la foce*, invece, Celati si tiene sempre aderente alla forma diaristica che ha scelto. Istante dopo istante mostra quello che vede, gli incontri che compie; descrive che genere di movimento sta facendo, se ha ottenuto un passaggio o se sta camminando: «Un signore coi baffetti mi ha dato un passaggio sulla strada di Migliarino, ma brontolando» (Celati 1989: 107), «da un'ora cammino in mezzo ai campi, ho seguito un canale che nella mia cartina si chiama Canale Leone» (Ivi: 90). Gli capita di leggere, e allora dice quello che sta leggendo: «Salito a Parma e diretto a Piacenza, leggo un libro che Tonino Guerra mi ha regalato» (Ivi: 17); «Il racconto di Delfini che più mi piace è quello che si intitola "Il fidanzato"» (Ivi: 128); segue in entrambi i casi un veloce riassunto del contenuto dei testi. Quando Celati pensa, riporta i suoi pensieri, spesso in forma concentrata e aforistica: «Non si è mai estranei a niente di ciò che accade intorno, e quando si è soli ancora meno. Il corpo è un organo per affondare nell'esterno, come pietra, lichene, foglia» (Ivi: 97). Meno frequente è la trascrizione di battute di dialogo; compaiono decine di personaggi, la maggior parte dei quali incontrati per caso, ma le loro parole sono quasi sempre affidate al discorso indiretto:

> M'ero seduto sul gradino e stavo per levarmi la scarpa, quando lei m'ha chiesto se quello che vedo da queste parti lo metterò in un libro. Ho risposto che mi piacerebbe fare un libro di viaggi sul Po, ma non so ancora come: se ci riesco, probabilmente utilizzerò questi appunti.
> Ecco. Forse è stato per questo che mi ha invitato in casa, in un salottino buio che faceva da ingresso, e mi ha presentato sua madre, e dopo mi ha aiutato a fasciarmi il piede. Quindi mi ha dato indicazioni per "arrivare al Po e vederlo nella sua estensione, fuori dal paese e oltrepassando la zona tra l'argine comprensorio e l'argine maestro, fin qui dove mi trovo adesso. (Ivi: 34-35)

Uno stile anti-gerarchico, basato su frasi brevi, assoluto dominio della paratassi, semplicità lessicale, che dà l'impressione di star seguendo passo dopo passo l'itinerario fisico di Celati, in ciò aiutato dalla frequenza di deittici – "Adesso", "Qui", "Ora" e via dicendo – e dall'utilizzo costante dell'ellisse: tutto *Verso la foce* si articola in brani di lunghezza tendenzialmente omogenea – a loro volta spesso articolati in paragrafi – che raramente superano l'estensione di una pagina, separati tipograficamente da una riga bianca. Ogni brano coincide approssimativamente con un episodio, un incontro, un paesaggio, una riflessione, un tragitto – insomma con un segmento leggibile autonomamente. Molto di frequente l'attacco è una

notazione scarna, talora affidata a frasi nominali, che chiarisce dove l'autore si trovi e come ci sia arrivato: «Ore 15. Tornato sulla provinciale e zoppico un po'» (Ivi: 35), «nella pioggia sono andato a vedere la città morta, sotto l'argine verso il fiume» (Ivi: 76), «pomeriggio in camera» (Ivi: 96). Quel che le elissi coprono è naturalmente il trascorrere del tempo tra un segmento e il successivo, con un effetto di complessivo alleggerimento del dettato, come se le diverse situazioni si staccassero dal vuoto.

Questa mancanza di gerarchia nello sguardo è accompagnata da una grande capacità di sintesi; non c'è incontro né immagine che non posso essere riassunta in un paio di paragrafi, e anche quando la prosa si fa contemplativa Celati non estende mai a più di poche righe le proprie descrizioni:

> Su un'ansa del fiume a occidente un'isola piena di pioppi sembra allagata, pochi uccelli volano a pelo d'acqua e forse sta per piovere. Nubi bianche e gonfie, coperte dalle cime dei pioppi cipressini in riva al fiume. Sull'altra sponda lontana si sente il canto del cuculo. (Ivi: 35)

Oppure, in un passo che sintetizza molto di quanto detto fin qui:

> Ancora voglia di scrivere, dopo cena fuori dal paese e in cerca d'una cabina telefonica. Davanti allo stabilimento della grande idrovora ci sono canali dove qualcuno sta pescando.
> Un bagliore rosso al tramonto, e subito la sensazione d'un rimorso per qualcosa che non ho fatto o non sto facendo, insieme al pensiero di persone da cui sono separato, con la certezza che continueremo a perderci. Sul viottolo in riva al canale adesso vedo molti uomini che stanno pescando con la nanna, seduti su seggiolini pieghevoli.
> Si sente un rallentamento dei ritmi, anche nelle grida degli uccelli, nelle macchine che passano sullo stradone, in un cane che abbaia in distanza. Con questa luce i campi in prospettiva, tagliati da canali, sembrano la superficie d'un gioco. Qualche pescatore ha già acceso la sua lampada a petrolio, dentro un cespuglio di salici c'è solo ombra indistinta e la calma astratta di quest'ora del giorno. (Ivi: 97-98)

La paratassi accosta la luce, i suoni, i pensieri e i desideri del viaggiatore, le similitudini o le deformazioni della visione, gli esseri umani e gli animali. Sembra che Celati aspiri a una prosa libera da concatenazioni causali, dove tutto venga ad assumere la stessa importanza: incontri, movimenti, avvenimenti, addirittura assenze – «Completa assenza di uccelli nell'aria» (Ivi: 27).

All'inizio di *Verso la foce*, Celati incontra un insegnante di matematica che cerca ostinatamente di parlare con lui di fatti letterari, e si stupisce del

suo interessamento per una realtà così dimessa. Ed effettivamente il paesaggio attraversato sembra privo di vistose attrattive. Città minuscole, locande isolate, strade tra i campi, villette a schiera, piccoli animali, e poi fabbriche, stabilimenti, tangenziali, cartelloni pubblicitari; un mondo dimesso, monotono, privo di tinte accese, caratterizzato da un'apparente temporalità lenta. Uno scrittore meno abile sarebbe potuto scivolare, di fronte a questa materia, nella retorica; nell'elogio, per esempio, dei piccoli centri di campagna contrapposti alla frenesia cittadina. Ma *Verso la foce* non nasconde affatto la bruttezza di molti dei territori attraversati; anzi uno dei tre diari – il secondo – si conclude col fotografo Luciano, compagno di viaggio dello scrittore, che vinto dalla tristezza dei luoghi decide di tornare a casa e interrompe il tragitto in anticipo. Il punto non è quello di elogiare alcuni costumi e di deprecarne altri, ma semplicemente di lasciare che l'osservazione della realtà, in tutti i suoi aspetti, soverchi l'intelligenza e superi la ragnatela di pregiudizi che ogni viaggiatore porta con sé – concetto ribadito nella conclusione tanto del primo quanto del terzo diario:

> Deperibilità svelta del cosiddetto "mondo reale", non si distingue bene da un miraggio. Per forza l'intelligenza arriva sempre in ritardo: non lo capisce proprio tutto questo passare e perdersi nell'incerto, la dimenticanza che dovunque ci avvolge e ci porta. (Ivi: 49)

> Ogni volta è una sorpresa, scopri di non saper niente di preciso sul mondo esterno. Allora viene anche la voglia di scusarsi con tutti: scusateci la nostra presunzione, scusateci i nostri discorsi, scusateci di aver creduto che voi siate un pugno di mosche su cui sputare le nostre sentenze.
> Scusate, scusate, noi siamo inetti e smemorati, e neanche tanto furbi da stare a casa, tacere e non muoverci, fare come gli alberi. (Ivi: 104)

In brani come questi è reso esplicito l'intento di Celati: guardare il mondo senza più il filtro della soggettività raziocinante. L'andamento della prosa – con le sue veloci messe a fuoco di pochi elementi per volta, col suo andamento piano, dimesso, con la sua sintassi paratattica che accosta gli elementi più disparati del viaggio – mima esattamente quest'esperienza di visione della realtà. C'è una corrispondenza tra la monotonia del paesaggio, il ritmo del periodare, e la modalità di osservazione del reale a cui Celati tende.

Nell'ultimo diario riportato, lo scrittore fa spesso riferimento a un suo amico più anziano morto da poco, Costantino; l'esperienza del viaggio e dell'osservazione viene messa in relazione con la dimensione della finitezza umana:

> Le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo davanti ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza. E quando un uomo muore porta con sé le apparizioni venute a lui fin dall'infanzia, lasciando gli altri a fiutare il buco dove ogni cosa scompare. (Ivi: 126)

Il mondo, insomma, non esiste se non nell'esperienza di chi lo attraversa – esperienza che per questo sarà sempre irriducibile alle leggi della storia collettiva. La prosa di Celati non mira all'eruttiva genialità di Arbasino né alla lucidità analitica di Piovene; il suo sguardo, però, è forse quello che più sentiamo fraterno, in tempi e in luoghi restii ad essere catturati da una sintesi complessiva, ma ancora disponibili a essere osservati e attraversati palmo a palmo.

Bibliografia

Arbasino Alberto. 1964 *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli.

Arbasino Alberto. 1963 *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli.

Baldacci Luigi. 2000 *Novecento passato remoto*, Milano, Mondadori.

Balestrini Nanni (a cura di). 1966 *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli.

Barthes Roland. 1988 *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi.

Borgarello Anna. 2018 *Un romanzo lungo trent'anni. Fratelli d'Italia di Alberto Arbasino tra modernismo e postmoderno*, in «Allegoria», n. 78: 54-72.

Celati Gianni. 1975 *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi.

Celati Gianni. 1989 *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli.

Clerici Luca (a cura di). 1999 *Il viaggiatore meravigliato. Italiani a spasso per l'Italia (1700-2000)*, Milano, Luni Editore.

Cordelli Franco. 2011 *L'ombra di Piovene*, Firenze, Le Lettere.

Cortellessa Andrea (a cura di). 2023 *Arbasino A-Z*, Roma, Electa.

Cortellessa Andrea. *L'Italia variabile di Guido Piovene*. https://www.leparoleelecose.it/litalia-variabile-guido-piovene/ [consultato 13/07/2025].

Donnarumma Raffaele. 2014 *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino.

Gerbi Sandro. 1999 *Tempi di malafede. Una storia italiana tra fascismo e dopoguerra. Guido Piovene ed Eugenio Colorni*, Torino, Hoepli.

Piovene Guido. 1986 *I saggi*, I-II, a cura di L. Simonelli, Milano, Mondadori.

Piovene Guido. 1957 *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori.

Rasy Elisabetta. 1989 *Gianni Celati, "Verso la foce"*, in «Nuovi Argomenti» 32: 123-125.

Rizzante Massimo (a cura di). 2002 *Guido Piovene. Tra realtà e visione. Atti della Giornata di studi*, Trento, Università degli Studi di Trento.

Ronchi Stefanati Marco (a cura di). 2019 *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, Canterano, Aracne: 49-68.

Sironi Marco. 2004, *Geografie del narrare, Insistenze sui luoghi di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, Reggio Emilia, Diabasis.

Trifone Pietro. 2017 *Alberto Arbasino*, in «Nuovi argomenti» 77: 211-216.

Pietro Sisto

Fra Bari e Taranto. Le trasformazioni del paesaggio pugliese e gli scrittori del Novecento e del nuovo millennio

Nel 1891 il saggista e commediografo francese Paul Bourget esaltava la luminosa bellezza di Bari, sia del mare azzurro e del borgo antico caratterizzato da un labirinto di strade tortuose e case bianche, sia la città nuova con «le sue larghe vie ad angoli retti», nonché la vitalità e l'operosità dei suoi abitanti che si manifestavano soprattutto nei colori, nei suoni e nelle voci di «un giorno di mercato»:

> … questa città nuova mi piace, con le sue larghe vie ad angoli retti, che permettono di veder sempre il mare in fondo, come a Torino si vedono le Alpi. E che dolce, che voluttuoso mare, è questo di cui parla la *Leuconoe* del poeta: "…il mare voluttuoso dove cantano le Sirene", e turchino d'un sì profondo turchino, come d'un fuso zaffiro, nel quale sembra che un oggetto si tingerebbe d'azzurro, se vi fosse immerso! Le case che fiancheggiano queste vie mi ricordano Tangeri e Cadice nella loro intensa bianchezza. Son tutte imbiancate a calce, quadre, massicce, e molte ostentano, sul primo piano finito e visibilmente abitato, un secondo piano incompiuto.
>
> […] a chi visiti il mercato che tiensi al porto vecchio in un vasto ambiente, la felicità materiale di questa terra, benedetta dagli dei, si manifesta, per mille segni. E la più ridente, la più multicolore mostra di frutti, disposti in una civetteria di nitidezza che smentisce le comuni leggende. Le uve dorate e le nere accumulano nelle ceste i grappoli lunghi. Le aperte melagrane mostrano i rossi grani. I meloni d'acqua, le brune pere, le piccole mele dal profumo di moscato, riposano accanto a noci grezze come pesche. I panieri son colmi di enormi fichi secchi cosparsi d'anisi. Accanto ai fruttivendoli, dei contadini vendono polli e selvaggina, in una profusione che ne spiega il buon mercato. Vedo una donna della borghesia comprare due oche vive per meno di tre lire, e dei tordi a due soldi l'uno. Vicino, la pescheria, giustifica con la varietà delle specie offerte ad alta voce, il vecchio epiteto di *piscosum*, che Orazio applicò alla città. La madreperla azzurra o rosata delle scaglie scintilla quando il sole le investe; e i venditori, seminudi in quella luce, olivastri, sensuali, ridono a bocca spalancata. (Herrmann, Semeraro 1991: 441-442)

Dopo pochi anni, nel 1897, lo scrittore inglese George Gissing, partito

da Napoli per visitare la Calabria e soprattutto per conoscere i resti e le bellezze del mondo antico e della Magna Grecia si fermò per qualche giorno a Taranto, rimanendo invece deluso da una città che non sembrava disposta a conservare gelosamente i segni del suo glorioso passato perché stava già imboccando la via della modernità e della industrializzazione. Significative a questo proposito le osservazioni sulla presenza nel cuore del centro abitato di «un muro molto alto […] con un grosso portone di ferro con accanto delle garitte militari sorvegliate da sentinelle armate. Ero arrivato al cospetto del nuovo Arsenale militare della Marina, l'orgoglio di Taranto moderna e fonte, a quanto pare, della prosperità di cui la città godrebbe ai nostri giorni»:

> Per motivi particolari e generali – affermava con fermezza – io provo sempre sdegno e una incoercibile riprovazione nei confronti di questo genere di ingombranti ammassi di muratura di orribile fattura, così come per tutte le architetture in stile militare. Avevo appreso dalla lettura di Lenormant che, giunti in un certo punto sul litorale, in un luogo che si chiama Fontanella, lungo le rive del Mar Piccolo di Taranto, sarebbe stato ancora possibile osservare i resti di certi grandi e antichi cumuli di conchiglie di murice - il *murex*, prezioso per il colore della sua porpora; quello di *Tarentum* nel mondo antico fu secondo per notorietà e gloria solo a quello della porpora di Tiro. Speravo perciò di vedere questi mucchi di preziose conchiglie, forse persino di portarne via qualcuna come souvenir. Ma per quanto avessi cercato in lungo e in largo questo posto che si chiamava Fontanella sembrava svanito nel nulla […] Credo che oggi non importi a nessuno, tranne che a pochi lunatici e cercatori di fantasie come me, che si conservino intatti simili avanzi del passato e altri ricordi del mondo antico; cose che per me saranno invece sempre più care e preziose di qualsiasi costruzione e oggetto frutto del trionfo del mondo meccanico e delle tecnologie imperanti dei nostri giorni. (Gissing 2022: 69-70)

E non certo rassicurante gli appariva, inoltre, l'immagine delle «grandi costruzioni di una pietra bianco-giallastra, tra le peggiori che possa fare l'architettura moderna» nei nuovi quartieri della città che contrastavano con la bellezza delle case bianche del borgo antico e con la serenità del mondo dei pescatori e dei pastori, dei contadini e dei ragazzini. E uno scrittore attento alle immagini, ai temi e ai miti della classicità non poteva certo dimenticare il fiume Galeso, così piccolo e misterioso, così sospeso tra finzione letteraria e realtà da diventare quasi il simbolo di una città che fa ogni sforzo per adeguarsi alla modernità e al progresso, pur conservando «una forza che ancora ritarda e resiste a questa rincorsa»:

> Era davvero questo il *Galaesus*, il fiume amato da Orazio, sulle cui rive si

> pasceva una famosa razza di pecore, animali con un vello così prezioso e pregiato che veniva coperto dai pastori con una sorta di gualdrappa rivestita di cuoio? È certo che tutti i fiumi e le acque libere dell'antica Magna Grecia sono diminuiti di portata dai tempi classici a oggi, ma (a meno che non ci siano stati altri grandi cambiamenti locali, dovuti, per esempio a un terremoto) questo ruscello ha sempre avuto questa stessa lunghezza, ed è difficile pensare al *Galaesus* come a un rigagnolo così insignificante. Deluso, rimuginando, ho seguito ancora il corso della sua corrente verso il mare. Proseguendo sulla riva di quella spiaggia ionica, esausto com'ero, tra profumi di menta e rosmarino, mi sedetti finalmente a riposare […] Con gli occhi semichiusi, in una specie d sonnolenta stupefazione riuscivo a immaginare la vera *Tarentum,* la città antica che sfumava un po' alla volta oltre la realtà invadente di quel paesaggio […] Questo minuscolo ricordo non ha per me alcun senso di delusione. Quel luogo avvolto dalle canne che frusciano intorno al segreto della sua limpida sorgente nascosta, mi è sembrato ancora serbare il rifugio più adatto all'apparizione di una bellissima Naiade. Mi basta questo. In fondo sono contento di non aver potuto vedere l'acqua gorgogliante che zampilla dalla sua sorgente, perché ne resta celato il mistero. Finché vivrò, il *Galaesus* mormorerà per me da lontano il suo dolce richiamo, e da quella pozza per me inattingibile l'acqua che vi zampilla brillerà per sempre nella luce dorata di un tiepido pomeriggio autunnale. (Ivi: 77-80)

L'immagine rassicurante e luminosa di Bari delineata da Bourget resiste almeno fino agli inizi degli Anni Cinquanta del Novecento se è vero che Pier Paolo Pasolini giunto in tarda serata alla stazione del capoluogo pugliese dopo aver provato quasi come un personaggio kafkiano una «sorda disperazione» di fronte a «tutti quei salumai, droghieri, farmacisti e macellai aperti alle dieci di sera», apprezzò nella seconda parte del *reportage* intitolato *Le due Bari* la "freschezza" e la "felicità adriatica" della città nella "nuova mattina":

> Che freschezza, la mattina a Bari! Alzato il sipario del buio, la città compare in tutta la sua felicità adriatica.
>
> Senti il mare, il mare, in fondo agli incroci perpendicolari delle strade di questa Torino adolescente: un mare generoso, un dono, non sai se di bellezza o di ricchezza. Davanti al lungomare (splendido), sotto l'orizzonte purissimo, una folla di piccole barche piene di ragazzi (i ragazzi baresi alti e biondi, coi calzoni ostinatamente corti sulla coscia rotonda, la pelle intensa, solidi) si lascia dondolare nel tepore della maretta. Nella luce stupita si incrociano i gridi dei giovani pescatori: e senti che sono gridi di soddisfazione, che il mare dietro la rotonda è colmo di pesciolini trepidi e dorati. E mentre il mare fruscia e ribolle, senti dietro di te con che gioia la città

riprende a vivere la nuova mattina!

> I baresi si divertono a vivere: ci si impegnano col cuore leggero, e col cuore leggero vanno discutendo di affari per le strade, prendono il caffè, si recano al lavoro, senza avere nemmeno il sospetto che questo non rappresenti una piacevole avventura. C'è aria di festa. […] E l'allegria dei baresi è seria, sicura e salubre: su queste teste solide il delicato biondo veneziano dei capelli (che è la carezza dell'Adriatico), perde in languore e acquista in chiarezza. Qui tutto è chiaro: anche la città vecchia, dalla chiesa di San Nicola al castello svevo, pare perennemente pulita e purificata, se non sempre dall'acqua, dalla luce stupenda. (Pasolini 1998: 1422-1423)

E un'immagine simile, per certi aspetti azzurra e rassicurante, luminosa e colorita avrebbe offerto dopo qualche anno anche la città ionica. Se è vero, infatti, che nel 1955 Tommaso Fiore concludeva *Il cafone all'inferno* con un saggio significativamente intitolato *Taranto non vuole morire per denunciare* la povertà e la disoccupazione tra i ceti popolari, i limiti e le contraddizioni della borghesia e delle classi dirigenti incapaci di progettare un futuro diverso dopo la crisi dei vecchi comparti produttivi, è anche vero che Guido Piovene in una pagina del *Viaggio in Italia* (1957) dedicata alla Puglia scriveva:

> Taranto è uno dei posti più vivaci dell'Italia del Sud, e non saprei trovarne di paragonabili; sembra illustrare una novella orientale, di quelle dove i pesci parlano e sputano anelli preziosi […] I frutti di mare, le ostriche, le cozze, i datteri, le noci che soffiano acqua, le noci reali da cui spunta una lingua di corallo, ed i pesci, gli scorfani, le sogliole, le orate, alcuni altri affusolati, verdi smeraldo con fiammate rubino, e con un nome popolare che non può ripetersi, si umanizzano, diventano personali, prendono luci e colori preziosi: è il contenuto di una grotta d'Aladino diventato vivo […] questo porticciolo orientale, questa popolazione di pesci e di molluschi, è uno dei migliori ricordi italiani; e così nell'insieme il ricordo di Taranto, città di mare tersa e lieve, tanto che passeggiandovi sembra di respirare a tempo di musica. (Piovene 1957: 697-608)

E ancora nel 1959, un anno prima dell'inaugurazione dell'Italsider, lo stesso Pier Paolo Pasolini pubblicava con il titolo *La lunga strada di sabbia* il *reportage* di un viaggio che gli aveva offerto la possibilità di conoscere sia Taranto sia Bari. E mentre definiva il capoluogo ionico una «città perfetta. Viverci, è come vivere nell'interno di una conchiglia, di un'ostrica aperta. Qui Taranto nuova, là, gremita, Taranto vecchia, intorno

i due mari, e i lungomari» (Pasolini 2014: 113), non mancava di evidenziare anche la "suprema bellezza" della cattedrale di Bari sul mare e «sotto, i neri, biondi malandrini nudi tra gli scogli» (Ivi: 129). Una bellezza che, come scrisse in *Poesia in forma di rosa* qualche anno dopo – quando scese nuovamente al Sud in cerca di luoghi dove ambientare alcune scene del Vangelo secondo Matteo –, gli appariva ossimoricamente in tutto il suo splendore nel bianco della calce e nella povertà di "Bari vecchia, un alto villaggio sul mare malato di troppa pace":

> Un biancore di calce viva, alto / – imbiancamento dopo una pestilenza / che vuol dir quindi salute, e gioiosi / mattini, formicolanti meriggi – è il sole / che mette pasta di luce sulla pasta / dell'ombra viva, alonando, in fili / di bianchezza suprema, o coprendo / di bianco ardente il bianco ardente / d'una parete porosa come la pasta del pane / superficie di medioevo popolare / – Bari vecchia, un alto villaggio / sul mare malato di troppo pace – / un bianco ch'è privilegio e marchio / di umili – eccoli, che, come miseri arabi, / abitanti di antiche ardenti Subtopie, / empiono fondachi di figli, vicoli di nipoti, / interni di stracci, porte di calce viva, / pertugi di tende di merletto, lastricati / d'acqua odorosa di pesce e piscio / – tutto è pronto per me – ma manca qualcosa. (Ricorda 2022: 737)

E come le immagini e i resoconti di Piovene e Pasolini sono il segno evidente dell'incanto e dello stupore che entrambi provano di fronte ad un mondo che ancora appare autentico e originario, avvolto in una dimensione quasi idilliaca, così la percezione di quel mondo incominciava a cambiare di fronte al tramonto degli ideali degli anni Cinquanta, all'avvento dell'industrializzazione e ad un paesaggio destinato a trasformarsi profondamente.

Il nuovo decennio si apriva intanto con la pubblicazione del *Pellegrino di Puglia* di Cesare Brandi che offre delle due città immagini diverse, se non addirittura contrastanti. Taranto appare "squallida", sfigurata dalle tradizionali esigenze dei militari e dei preti e dalla più recente "retorica architettonica" e nello stesso tempo minacciata dai progetti di un gruppo di "volenterosi" che intendono dare un assetto moderno alla città:

> È Taranto una città che, posta in un sito singolarissimo, potrebbe essere stupenda: e invece è squallida. Squallida con quel sole, con quel mare di raso, con quelle coste lontane e il Mar Piccolo che quasi sembra un Mar di Marmara più piccolo. Squallida, con quella luce radiante, insinuante, maliarda che fruga i cantoni, e riduce le ombre trasparenti come zanzariere. Squallida, con quelle annose palme e il lungomare aperto, che potrebbe essere assai più affascinante della *cornische* della Costa Azzurra, e nella città vecchia, almeno così gradevole come la passeggiata che porta alla

> Fonte Aretusa. Potrebbe, ma non lo è: e lo si constata con rammarico, anche per quei volenterosi che intendono riaprire Taranto ad una cultura moderna: come è avvenuto con l'infelice tentativo del monumento a Paisiello. Ma io non parlerò di questo, che doveva essere una specie di fulmine astratto, solidificato all'ingresso della città vecchia. Io non vorrei parlare che il meno possibile di Taranto, perché la congiuntura del porto militare e dell'architettura di Brasini e di Bazzani ne hanno fatto in parte una bandita militare, e in parte una grottesca parata di retorica architettonica […] Insomma Taranto è ben servita dai militari, dai preti, dagli architetti. Presto udiremo di una piccola strage di San Bartolomeo perpetrata sugli autori dei premi Taranto e del monumento a Paisiello. Allora la pace greve, ottusa di una città di provincia quasi africana tornerà completa. (Brandi 1960: 124-126)

Rassicurante e luminosa, invece, l'immagine di Bari e non tanto della festa di san Nicola, del lungomare e dei grattacieli quanto soprattutto della città vecchia abbellita da strade, piazze ed archi che ricordano l'urbanistica araba e dalla straordinaria "intelligenza architettonica" della basilica di S. Nicola:

> … quando vidi per la prima volta Bari, io non sapevo capacitarmi di questa dissomiglianza radicale con le città che in teoria dovrebbero più assomigliarle: e l'ho capito più tardi, dopo aver visitato Gerusalemme. D'un colpo nella Gerusalemme vecchia, mi sentii a Bari: e come capii, allora, il senso esatto di corte che è stato dato alla piazzetta-sagrato antistante al San Nicola. Non è la piazza italiana, è una corte di moschea e, sia pure in piccolo, l'*Haram*, lo spiazzo sacro dove fu il Tempio a Gerusalemme, in cui si entra dalle porte e ad una certa ora si chiudono i cancelli […] Bari vecchia è l'aggregato arabo, e quando non è Gerusalemme, è Damasco: le volte hanno il senso del mercato coperto, che sia Bazar o Suk. E sono anche le volte di un paese che vuole deviare e rompere i venti gelidi che vengono dal Settentrione, e ripararsi dal sole che, d'estate, ossia per otto mesi, calcina gli occhi e le pietre. Certo il San Nicola doveva pur vedersi dal mare, incutere rispetto, nostalgia, orgoglio, così erto sulle onde, al navigante: ma forse proprio da questa necessità di porsi come un muro impervio alla scalata, e dunque fare fortificazione, si introdusse la caratteristica, che è solo pugliese nell'architettura romanica, di quell'alto muro che unifica e chiude abside e transetto. L'idea, possa essere stata copta o siriaca, certo ebbe in Puglia un'applicazione in scala incomparabile, e d'un' intelligenza architettonica che oltrepassa i modelli. (Ivi: 28-30)

Appena a due anni di distanza dalla pubblicazione del volume di Cesare Brandi e con l'Italsider ormai attiva, Dino Buzzati scriveva un testo

per il documentario *Il pianeta d'acciaio* commissionato da Finsider a Emilio Marsili nel quale descriveva la "forza infernale" dei bulldozer che abbattevano i maestosi, millenari ulivi per far posto agli altiforni, distruggendo così «l'antico incanto mediterraneo»:

> Il mare, la riva deserta, gli ulivi, il sole, le cicale, la pace, la sonnolenza, tutto rimasto immobile e intatto dai tempi della Magna Grecia. Ma ora state attenti, lo metteranno a ferro e fuoco, letteralmente. Perché? Quando vivevano Platone ed Archimede questo ulivo era già nato. A morte! [qui il brutale primo piano di un bulldozer che scaraventa a terra in un lampo un imponente ulivo dal tronco maestoso] Dopo duemila anni, divelto da una forza infernale. Schiantato giù nella polvere come fosse uno stecco. Si aggirano gli orribili dinosauri di metallo. Via gli ulivi, via le vecchie casupole, via le cicale e l'antico incanto mediterraneo. Via! Le bestiali macchine vogliono fare il deserto: una landa piatta senza un filo d'erba. L'hanno già fatta. Poche ore sono bastate per cancellare i millenni. E adesso bestioni preistorici mugolanti di soddisfazione fra il sole e il polverone insistono a spianare, testare, livellare. Ma perché hanno devastato così? Perché? Perché gli ulivi, il sole, le cicale significavano sonno, abbandono, rassegnazione e miseria, e ora qui invece gli uomini hanno costruito una cattedrale immensa di metallo e di vetro per scatenarvi dentro il mostro infuocato che si chiama acciaio e che significa vita.

E non molto tempo dopo lo scrittore avrebbe usato il termine *La zuppa del demonio* nel commento ad un altro documentario industriale per descrivere il lavoro degli operai negli altiforni e sottolineare il contraddittorio rapporto fra tradizione e modernità, tra paesaggio agrario e industrializzazione che stava accompagnando la crescita del Siderurgico, una nuova "cittadella" che un po' a tutti, anche a lui, appariva comunque come una «strepitosa iniezione di sangue, come un'esplosione di forza» per l'intero Mezzogiorno:

> Questa cittadella, nuova per il Sud, è come una strepitosa iniezione di sangue, come un'esplosione di forza: là dove tutto ristagnava da secoli, come una strepitosa carica di vita calata improvvisamente fra gli ulivi, fra gli antichissimi, sonnolenti ulivi, e subito intorno si propaga una scossa, un fremito, un risveglio. Sì, il lavoro, i soldi, il mangiare meglio, perché vergognarsi? Non vogliamo dire "la felicità", ci mancherebbe altro. Però…

Poi, nei primi anni Settanta il grande orientalista Francesco Gabrieli, prendendo spunto proprio dal «libretto di viaggio sullo Ionio di George Gissing» raggiungeva Taranto sia per verificare l'effettiva esistenza del

Galeso sia per vedere come il fiume potesse apparire a distanza di settant'anni con l'avvento della modernità, della società di massa e soprattutto dell'Italsider:

> Ma cosa troveremo laggiù, nell'avanzare inesorabile dell'edilizia e dell'urbanistica, nel fiotto inarrestabile del cemento e dell'asfalto? […] I fumaioli e i depositi di carburante dell'Italsider, che accolgono oggi per primi il visitatore della lacedemonia Taranto, la fungaia dei suoi nuovi edifici e il pullulare dei grattacieli, gli aspetti insomma più inamabili della "civiltà di massa" di cui si era disputato a Bari in un recente convegno, tutto minacciava delusioni e dolori alla nostra romantica ricerca. Eppure, *contra spem sperantes*, ci siamo imbarcati in un autobus di periferia, e siamo partiti per la problematica esplorazione […] fatti pochi passi, sotto un ponte, ecco brillare e frusciare l'acqua: un modesto torrente, che una semplice passerella di legno basta a varcare, si allarga proprio lì in un piccolo bacino, e riprende a scorrere verso la non lontana foce in un verde, pittoresco alveo, orlato di una duplice corona d'alberi. *Eurèkamen*, il Galeso almeno di Gissing, se non con certezza quello di Orazio, è trovato. (Gabrieli 1974: 83-86)

E l'insperato ritrovamento del decantato fiume che scorreva ormai sullo sfondo delle «sagome della dimidiata flotta» e delle «costruzioni della moderna Taranto» induceva lo studioso a sottolineare l'importanza dell'Antico nella società di massa, il valore della coscienza e della dignità individuale nonché il rifiuto di ogni forma di conformismo e di istinto gregale:

> … bisogna innanzitutto che l'uomo sia nutrito, vestito, alloggiato, remunerato nel suo lavoro, sicuro del suo avvenire, oltre un livello minimo a raggiungere il quale debbono tendere gli sforzi di ogni lotta politica, di ogni civile vita associata. Ma se oltre quel livello voi non pensate anche alla libertà e individualità dell'uomo, non gli istillate e alimentate certi bisogni (compreso, poniamo, quello di andare a cercare la pace del Galeso alla periferia di una città in via di industrializzazione), non ne favorite lo spirito critico, il desiderio di autonomia culturale, la repugnanza al conformismo e all'istinto gregale, se insomma non lottate per rifarlo da molecola di massa atomo individuale, allora tutta la vostra fatica sarà sprecata: avrete un gregge di *oves pellitae* come quelle che Orazio vide qui, docili alla tosatura dei pastori, e non una società di uomini degni di questo nome. Tutte queste sembrano banalità, e forse lo sono; ma è significativo che occorra ricordarle, a rischio di passare per la voce di quell'umanesimo antiquato e retrivo, cortigiano e servile, contro cui si appuntano i sacrosanti strali dei moderni "impegnati". Da un povero umanista proletario, che non ha a difendere altra proprietà e privilegio che la libertà di pensiero e

dell'anima sua, non rincresca, sulle rive del classico Galeso, questo sospiro e questo monito. (Ivi: 88-91)

E considerazioni analoghe Gabrieli faceva a proposito di Bari caratterizzata dalla «rapidità e radicalità della trasformazione» ovvero del borgo murattiano e umbertino, simbolo evidente dei paradossi della moderna urbanistica:

> strade che cambiano volto facendosi sempre più strette per l'ingombro dei veicoli in sosta, sempre meno luminose per gli edifizi che svettano sempre più in alto, sempre più affollate per l'accresciuta popolazione che vi si aggira… Luce, spazio, respiro: è uno dei paradossi della nostra urbanistica, che dopo averci liberati dalle angustie dei vecchi agglomerati dei secoli scorsi, e tentato di dar dignità, accoglienza, comodità e misura umana alla dimora dell'uomo, è ora costretta via via a lesinargliele o ritoglierle sotto l'incalzante pressione demografica, l'avidità della speculazione, l'ingannevole progresso della tecnica, e tutti gli altri ameni aspetti della civiltà di massa, di cui mi par superfluo ritessere l'elogio qui […] Non mi sogno affatto di azzardare che tutto sia cambiato in peggio […] mi affretterò per esempio a dire che l'attrezzatura alberghiera della Bari odierna ricaccia nel mito il ricordo delle esperienze quasi picaresche vissute laggiù in fatto di alberghi mezzo secolo fa. Ma non di sola assenza di cimici vive il viaggiatore, benché questo requisito, sin dai tempi di Aristofane, sia stato sempre debitamente apprezzato: vive anche di un'aura di memorie, d'un sapore di genuino e d'antico, d'un costume cordiale e ospitale […], d'una signorilità magari non blasonata ma non perciò meno reale, che emanava nella Bari di allora, e nella nuova metropoli di cemento armato, di vetro e d'asfalto, è così difficile ritrovare. (Ivi: 59-63)

E avvicinandoci ancora di più ai nostri giorni, tra gli scrittori del nuovo millennio non potremmo certo dimenticare le amare riflessioni di un grande, sensibile scrittore di fatti e misfatti tarantini come Alessandro Leogrande scomparso non molti anni fa, che forse più di altri ha evidenziato la «maestosa invadenza del Moloch d'acciaio» e definito Taranto una città molto fragile, incapace di progettare una industrializzazione meno caotica e più rispettosa dell'ambiente:

> Benché viva lontano da Taranto ormai da vent'anni, torno spesso in città. Ci torno per lavoro, ci torno per trovare i miei genitori che vivono ancora qui […] Negli ultimi tempi, ogni volta che sono tornato in città, mi è capitato di pensare a quelle poche pagine di Pasolini poi raccolte, insieme al resto del reportage, nel volume *Una lunga striscia di sabbia* (ora ripubblicato da Contrasto). Come se, su quella città remota che non la lasciato dietro di sé il minimo reperto archeologico, al di là delle poche righe scritte

da un poeta che l'ha attraversata a bordo di una Millecento, ne sia stata innestata un'altra, profondamente diversa, separata dal mare che la bagna, all'interno del quale, da allora, non è stato possibile immergersi. Qualcosa di simile (un'intera città che ne soppianta un'altra, senza che i suoi abitanti se ne accorgano) l'avevo letta in un romanzo fantascientifico di Philip Dick, *La città sostituita*.

Mi è capitato di pensarci, ultimamente, ogni volta che dal terrazzo di casa dei miei, dal terrazzo della casa in cui sono cresciuto e da cui è possibile scorgere l'intero arco del golfo, ho potuto percepire tutta la maestosa invadenza del Moloch d'acciaio. Oggi Taranto mi appare una città molto fragile, incapace di gestire l'industrializzazione caotica che l'ha permeata. Ma perché – mi chiedo – solo col tempo ho visto tutto ciò con maggiore chiarezza? Perché solo col passare degli anni mi sono accorto di cosa effettivamente comportasse il fatto che l'enorme area industriale sia stata costruita in una posizione realmente attaccata alla città, senza soluzione di continuità, senza una zona cuscinetto ad arginarne l'impatto? Perché la percezione della insostenibilità di tutto ciò, anche per i suoi abitanti, si è fatta strada solo in seguito – con il dilagare, in particolare, di malattie che paiono legate al ciclo della produzione? (Leogrande 2018: 262-263)

E non si può tralasciare che proprio questo particolare interesse di Leogrande per il *reportage* di viaggio pasoliniano lo spinge ad impiegare l'immagine della conchiglia, dell'ostrica, questa volta «aperta sotto le ciminiere», per stigmatizzare i danni arrecati dalla monocultura siderurgica e mostrare le ferite che, dopo il viaggio dello scrittore friulano, la città di Taranto aveva subito:

Taranto è una città sventrata, porosa, corrosa dai vuoti urbani. Ci sono le scuole in disuso e le aree dismesse della Marina, i vicoli della città vecchia in preda al degrado, intere file di palazzi sfitti nel Borgo, e poi cantieri bloccati nel tempo, vecchi hotel abbandonati e non più protetti dalle lamiere di cinta… Lo spopolamento sta afferrando anche il cuore nevralgico della città.

Approfittando dell'assenza del traffico, prendo la macchina e faccio un lungo giro per le periferie, dai Tamburi fino a Paolo VI, l'estrema *banlieue* della città […] A Paolo VI, dopo aver costeggiate le case del Cep, un tempo attraversate da una barbara guerra di mafia, mi fermo davanti a ciò che resta della Scuola Media Ungaretti. Qui mio padre ha insegnato per trent'anni, nella periferia della periferia, a due passi dalle ciminiere dell'Ilva. Ci stava da mattina a sera, la scuola è sempre stata per lui un luogo aperto a tutti, non solo ai ragazzi, ma anche ai genitori dei ragazzi e all'intero quartiere, ben al di là delle ore di lezione. Aveva fatto anche un

> orto, e un laboratorio di scienza. Ora l'Ungaretti non c'è più. Dopo che mio padre è andato in pensione, la dirigenza scolastica ha deciso di accorpare le ultime classi rimaste in un altro plesso, privando così le «case bianche» del loro unico istituto scolastico. In poche settimane, il lavoro di trent'anni è stato saccheggiato e vandalizzato. Sono rimasto a lungo a osservare lo scheletro vuoto della scuola. Non è rimasta una sola porta, un solo vetro alle finestre, una sola tazza del cesso, una sola sedia, una sola lavagna, un solo infisso. Perfino i mattoni e il ferro sono stati famelicamente strappati.
>
> A poche centinaia di metri da qui sorge l'Ospedale Nord, da cui si abbraccia in un unico sguardo tutta la città, i due mari, il porto, le ciminiere del siderurgico. A settembre vi ho accompagnato mio padre per il primo giorno di chemio. (Ivi: 270-271)

Inoltre, uno dei momenti più toccanti del romanzo *Le spose infelici* di Mario Desiati, che narra i disincanti, le ossessioni e i sogni di un gruppo di giovani di Martina Franca, è ambientato a Taranto, lungo le rive di un altro fiume, il Taras, dal quale secondo alcuni la città avrebbe preso il nome, un torrente che scorre ancora in un paesaggio degradato nei pressi del Siderurgico. Protagonista dell'episodio una giovane vestita da sposa di nome Annalisa, amata un po' da tutti, simbolo e metafora delle ragazze del suo paese che secondo un'antica leggenda si suicidavano per sfuggire a matrimoni imposti dalle proprie famiglie. La sua immagine bianca e lieve che, avanzando «dall'orizzonte fosco delle campagne», si immerge nelle acque del fiume sotto il cielo rosso e metallico di Taranto offre lo spunto allo scrittore per volgere lo sguardo a un gruppo di operai dell'Ilva che, simili a "soldati disperati" o meglio ancora ai «sopravvissuti di una guerra nucleare», a «liquidatori di una centrale atomica», affascinati dalla bellezza della giovane si spogliano e la raggiungono nell'acqua trasformandosi in uno «sciame disperato di muscoli bruniti, petti ispidi, braccia ingiallite, occhi stregati»:

> In un luogo dove le spose erano infelici fece stupore quello che accadde un marzo mite del 1990. Il Taras era il torrente sottile che si attorcigliava al Siderurgico. La sorgente che lo generava veniva dal sottosuolo, si dice fosse miracolosa. Anni prima un cavallo zoppo e morente fu gettato nel ruscello, invece di annegare riprese vitalità ed emerse correndo per il lungofiume. Per molto tempo la gente di Taranto pensò di curarsi dalle malattie e dai sortilegi con i bagni nel Taras. […] La dozzina di operai che mangiava panini e piluccava spicchi di arance irradiando nell'aria l'aroma acre di agrumi ebbe un miraggio collettivo, una visione che avrebbe sbalordito chiunque: una donna vestita da sposa avanzava dall'orizzonte fosco delle

> campagne. Camminava altera con la gonna alzata, le scarpe bianche erano infangate, le calze di nylon da bambola brillavano, le spalle nude ardevano sotto il sole invernale […] La sposa regalò una sbirciata maliziosa agli spalti di maschi sonnecchianti, appena saziati da panini frugali. E poi entrò nel torrente senza neanche togliersi scarpe, mollando improvvisamente la gonna che si alzò sul pelo dell'acqua come la rete di un peschereccio. E fu la cosa più bella che videro quegli operai, uomini che ogni giorno si bardavano come soldati disperati, i sopravvissuti di una guerra nucleare, i liquidatori di una centrale atomica. Man mano che la sposa procedeva nell'acqua la gonna pareva aprirsi sempre più come un ventaglio. La sposa apparve come un cigno bianco e gli uomini non potettero resistere […] sfidarono il freddo e spogliandosi con concitazione, zampettando su una gamba per togliersi i pantaloni il più in fretta possibile, si gettarono dietro quella sirena, quel mistero di bianco, oro e avvertimenti. La donna smise di andare verso l'acqua alta e attese lo sciame disperato di muscoli bruniti, petti ispidi, braccia ingiallite, occhi stregati. (Desiati 2008: 9-10)

E con l'immagine, questa volta tutt'altro che leggera e rassicurante di una ragazza che, nuda e ricoperta di sangue, cammina al centro della statale Bari-Taranto si apre anche il romanzo *La ferocia* di Nicola Lagioia che, attraverso le oscure vicende di uno dei più ricchi, spregiudicati costruttori baresi, padre della ragazza, sembra accentuare le ombre e le contraddizioni dei due capoluoghi, accomunati da una analoga realtà di degrado morale e civile, di dilagante corruzione, di feroce disumanità ed entrambi segnati da «una serie interminabile di disastri e infamie di ogni tipo»:

> Qualunque individuo sano di mente avrebbe provato sconcerto entrando a Taranto dalla statale jonica. La quiete promessa del mare costiero si infrangeva sulle torri di frantumazione del cementificio, sulle colonne di frazionamento della raffineria, sui laminatoi, sui parchi minerari del gigantesco complesso industriale che artigliava la città. Ogni tanto un caposquadra svaniva in ambulanza dopo che una rettificatrice era andata su di giri. Un operario si ritrovava con l'ulna scoperchiata dall'esplosione di una mola. Le macchine erano organizzate in modo da nuocere agli uomini secondo un'equazione costi-benefici che altri uomini concepivano in uffici dove ottimizzavano le perversioni più sfrenate. I consigli regionali le ratificavano e i tribunali le assolvevano al culmine di battaglie di cui si nutriva la stampa locale. In questo modo Taranto era una città di altiforni. Ma Bari era una città di uffici, di tribunali, di giornalisti e circoli sportivi. A Taranto un carcinoma uroteliale classificato come "altamente improbabile per un adolescente" si poteva collegare a una presenza di diossina pari al novanta per cento dell'intera produzione nazionale. Ma a Bari la domenica pomeriggio, un vecchio giudice di Corte d'appello poteva starsene sul divano

> del soggiorno ad osservare sua nipote che mimava l'hula-hoop indossando un lercio paio di scarpe da ginnastica e nient'altro. L'episodio era stato riferito da un operario del cementificio la cui figlia lavorava come domestica nel capoluogo di regione. (Lagioia 2014: 14)

E, infine, sempre per rimanere nel paesaggio urbano e rurale compreso fra Taranto e Bari, tra la Valle d'Itria e la Murgia dei Trulli basta pensare all'ultimo, recente romanzo di Raffaele Nigro, *Il dono dell'amore*, in gran parte ambientato a Putignano, nel paese del «Carnevale che dura un anno come la stupidità», dell'artigianato e della piccola industria, del tessile, dell'abbigliamento e delle spose, questa volta "felici", in una terra che negli ultimi decenni ha subìto profondi cambiamenti e che diventa quasi icona dell'intero Mezzogiorno d'Italia, di un Sud chiamato a confrontarsi, con le sue debolezze e i suoi problemi, non tanto con il Nord quanto con il Mediterraneo, con i sud del Sud.

In realtà, evidenzia lo scrittore, il paesaggio ormai da tempo ha un volto e un'anima diversi: sia quello urbano dove a differenza dei paesi che sono al di là del Mediterraneo sono sparite le botteghe dei calzolai, dei calderai, dei sarti che si vedevano e si apprezzavano almeno fino agli anni Settanta, sia quello rurale dove tra scudi fotovoltaici e girandole dell'eolico, fra masserie che non ospitano più massari e animali ma piuttosto matrimoni si ha la netta sensazione di una terra bella ma analfabeta e di "un mondo che se ne va a puttane". E di fronte alla crisi di una civiltà attaccata dalla «superficialità e dalla volgarità dei tempi correnti» e che «muore giorno per giorno» a Nigro non rimane altro che sperare ancora nell'amore e nella bellezza, nell'arte e nella cultura *tout court* e soprattutto nel viaggio verso altri Paesi e culture altre: un viaggio inteso non solo e non tanto in senso geografico-spaziale quanto come un percorso dell'individuo alla ricerca di un nuovo umanesimo, di una realtà finalmente capace di andare oltre la pratica dello svago e del disimpegno, dell'edonismo berlusconiano e dell'opulenza, della cultura delle sagre e del cibo, insomma di voltare finalmente le spalle a un mondo sempre più «diviso fra benestanti che vivono per cazzeggiare ed altri che provano a sopravvivere» (Nigro 2024).

Bibliografia

Brandi Cesare. 1960 *Pellegrino di Puglia*, Bari, Laterza.
Desiati Mario. 2008 *Il paese delle spose infelici*, Milano, Mondadori.
Gabrieli Francesco. 1974 *Sulle rive del Galeso*, in Id., *Uomini e volti di Puglia*, Galatina, Congedo: 81-91.
Gissing George. 2022 *Verso il Mar Ionio. Un vittoriano al Sud,* Roma, Exorma.

Herrmann Marialuisa, Semeraro Angelo. 1991 *Viaggiatori in Puglia. Dalle origini alla fine dell'Ottocento. Antologia*, Fasano, Schena editore.
Lagioia Nicola. 2014 *La ferocia*, Torino, Einaudi.
Leogrande Alessandro. 2018 *Dalle macerie. Cronache sul fronte meridionale*, Milano, Feltrinelli: 262-263.
Nigro Raffaele. 2024 *Il dono dell'amore*, Milano La nave di Teseo.
Pasolini Pier Paolo. 1998 *Romanzi e racconti 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori 1998.
Pasolini Pier Paolo. 2014 *La lunga strada di sabbia. Fotografie Philippe Séclier*, Roma, Contrasto.
Piovene Guido. 1957 *Viaggio in Italia*, Milano. Mondadori.
Ricorda Ricciarda. 2022 *«Le Puglie per il viaggiatore incantato». Immagini pasoliniane*, in *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone*, a cura di G. Bonifacino, S. Giorgino, C. Santoli, Napoli, La scuola di Pitagora: vol. II, 723-738.

Giovanna Scianatico

Letteratura e Rivoluzione industriale

Manchester è la prima città della Rivoluzione industriale.

È la città del carbone, la Coketown di *Hard Times (Tempi difficili)* di Dickens, del 1854, un romanzo che è stato esaminato generalmente alla luce del problema socio-politico del proletariato industriale, qui dell'industria tessile, ma che rivela il suo significato essenziale ad una lettura in chiave ecologica.

Basterebbe a dimostrarlo il confronto con un romanzo contemporaneo di Hector Malot *In Famiglia*, ambientato nell'alta Francia, nel dipartimento della Somme, allora cuore della grande industria tessile francese, nel quale il problema del rapporto operai-padroni è centrale, ma nella descrizione delle fabbriche tratti realistici e edulcorati si alternano, senza alcun rimando alle questioni dell'ambiente.

Non è certo questa la sede per rileggere alla luce di questa moderna problematica una sterminata produzione di generi e sottogeneri letterari per la durata di tre secoli, ma credo che ne verrebbe una ricerca fruttuosa.

Mio intento è di offrire, attraverso frammenti, e pochi campioni a mio avviso rilevanti, la percezione della continuità della letteratura nell'interrogarsi sulle concrete questioni poste dalla storia, come è stato ed è per la rivoluzione industriale lungo le sue fasi. E più specificamente mi fermerò in questi testi, dalla metà dell'Ottocento agli anni Settanta del Novecento, sulla loro connessione col tema del viaggio.

Hard Times (che si potrebbe tradurre *Tempi di ferro*) oggettivamente presenta la prima risentita immagine dei guasti operati sul territorio, del disastro ambientale prodotto dallo sfruttamento selvaggio dell'industria in nome di un progresso fittizio di natura esclusivamente economica a vantaggio di pochi oligarchi:

> Era una città di macchine e di alte ciminiere dalle quali uscivano senza soluzione di continuità interminabili serpenti di fumo che mai riuscivano a svolgersi. Aveva un canale nero, un fiume color porpora per le vernici maleodoranti, e vasti gruppi di edifici pieni di finestre dove tutto il giorno era un continuo battere e tremare, dove gli stantuffi delle macchine a vapore si muovevano in su e in giù, monotoni, come la testa di un elefante in preda alla pazzia melanconica. (Dickens 1994)

La descrizione oggettiva, in poche righe, degli aspetti caratterizzanti la

città industriale, termina con una suggestiva similitudine che introduce nel mondo inanimato delle macchine qualcosa di vivo e animale: l'immagine dell'elefante in preda alla follia melanconica evocante un processo di imbestiamento collettivo, di quieta alienazione, che coinvolge gli esseri umani di Coketown. Il testo infatti prosegue immediatamente:

> Aveva molte strade larghe, tutte eguali una all'altra e molte viuzze ancor più simili una all'altra, abitate da persone egualmente simili le une alle altre, che uscivano e rientravano tutte alla stessa ora, con lo stesso scalpiccio sugli stessi selciati, per fare lo stesso lavoro, persone per le quali ogni giorno era eguale al giorno precedente e all'indomani, ogni anno il duplicato dell'anno trascorso e dell'anno a venire. Tali attributi di Coketown erano inseparabili dall'industria che l'aveva fatta nascere […].

Quasi agli albori della rivoluzione industriale questo romanzo si caratterizza per il nesso fondante tra la tematica della degradazione ambientale e il costituirsi della narrazione, la svolta storica epocale segnata dalla rivoluzione industriale e il destino dei singoli personaggi. Si tratta dell'elemento essenziale della letteratura ecologica[1].

Dickens coglie tra i primi la connessione originaria tra la distruzione naturalistica e l'alienazione umana, frutto della rivoluzione industriale. Un'alienazione che a Coketown coinvolge tutte le classi sociali, ma in primo luogo la massa degli operai, come scrive «generalmente chiamata 'le Mani'», con una sineddoche che riduce gli uomini a strane bestie, a meri strumenti, come fossero parte delle macchine che servono nella prigione della fabbrica e delle case. E con essi «la Natura» è prigioniera:

> […] nelle fortificazioni più interne di questa cupa cittadella dove la Natura era come tenuta prigioniera dai mattoni, dall'aria mefitica e dai gas, nel cuore di quel labirinto di corti strette che si succedevano a corti strette, di strade contigue l'una all'altra, venute al mondo a pezzo a pezzo per rispondere in fretta ai bisogni di qualche individuo, tanto da formare una famiglia contro natura che si spingeva, si schiacciava, si urtava fino a morire, nel fondo di questo grande catino sudicio […].

Non c'è accanimento nella descrizione, oggettiva, come dimostrerebbe un confronto con la documentazione storica delle prime città industriali, dominate dalle ciminiere «diritte verso il cielo come altrettante torri di

[1] Cfr. Ghosh 2017; Scaffai 2017; Scaffai 2020. Si rimanda a questi testi per la bibliografia relativa.

Babele», soprattutto tenendo conto che il romanzo esce, come forma di protesta, a ridosso della prima Esposizione Universale di Londra, del 1851, volta a celebrare le sorti magnifiche e progressive dell'industria mondiale.

Forse un'eco di queste celebrazioni si può cogliere in *Hard Times* nella percezione dei viaggiatori, distorta, o capovolta rispetto ai canoni della narrazione odeporica.

Originale in effetti è l'impostazione rispetto al tema del viaggio.

Per il solito il viaggiatore, se scopre attraverso il processo conoscitivo legato al suo movimento una situazione di degrado ambientale (lo dimostrano numerosi diari di viaggio in Italia) lo misura nostalgicamente sul passato, lo denuncia; qui la prospettiva è opposta. Un illusorio diaframma ideologico, favorito dall'oscurità, si frappone tra i viaggiatori e la realtà della città industriale e delle sue fabbriche:

> Le luci delle grandi fabbriche che, quando erano illuminate, sembravano palazzi delle Fate (almeno così dicevano i viaggiatori dei rapidi) […].

O ancora:

> [...] le luci brillarono di nuovo, e il treno passò fragoroso sul viadotto accanto al palazzo delle Fate; lo si udì a stento in mezzo al rombo delle macchine, lo si sentì appena al disopra del loro strepito e del loro fracasso.

I «palazzi delle Fate», così percepiti dai distratti viaggiatori, costituiscono una sorta di *refrain* che ricorre più volte nel testo, a sottolinearne la falsa prospettiva, messi a confronto con la crudezza della realtà:

> I palazzi delle Fate si illuminarono improvvisamente prima che la pallida mattina avesse reso visibili i mostruosi serpenti di fumo che strisciavano sopra Coketown […] e tutti gli elefanti melanconici e pazzi, puliti ed unti per la monotonia della giornata, ricominciarono i loro pesanti esercizi […] nella foresta di telai […] c'erano molte centinaia di "Mani" in quella fabbrica, e molte centinaia di cavalli-vapore.

Uomini e macchine vengono accomunati e azzerati in numeri indefiniti negli opifici, tra la "foresta" dei telai. Costante è il rinvio attraverso inedite metafore, tra la natura e l'industria che la stravolge in una direzione innaturale:

> L'atmosfera di questi palazzi di Fate assomigliava al soffio del Simun, e i loro abitanti, boccheggianti per il caldo, avanzavano faticosamente nel deserto […] Il moto ritmico delle loro ombre sui muri era il sostituto che

> Coketown poteva mostrare per le ombre dei boschi mormoranti, mentre, in luogo del ronzio estivo degli insetti, poteva offrire per tutto l'anno […] il sibilo delle ruote e degli ingranaggi […]. Lungo il fiume, nero e sudicio di scarti di tintoria, alcuni ragazzi di Coketown […] remavano su una barca mezzo sfasciata […] e ogni colpo di remo sollevava odori nauseanti. Ma il sole stesso […] raramente fissava con attenzione le parti più misere della città senza provocare più morte che vita.

Ho preso le mosse dalla realistica metà dell'Ottocento, perché senza di essa non si comprenderebbe l'apocalittica distopica legata al nostro tema di tanta letteratura seguente, come il magmatico romanzo fantascientifico, del 1901, di Matthew P. Shiel, *The Purple Cloud*, *La nube purpurea*.

Al centro del testo, ambientato in un lontano e indefinito futuro, è un viaggio fatidico: il viaggio al Polo Nord – tra ottocento e primo novecento un mito tante volte tentato e naufragato – forse raggiunto, ma senza nessuna certezza documentata, da diverse spedizioni che se ne arrogarono il primato, col sacrificio di molte vite umane, trascinandosi in condizioni impossibili, con sospetti di cannibalismo tra compagni, nelle distese ghiacciate che conducono alla latitudine 90; fu infine sorvolato dal dirigibile di Nobile, con Amundsen ed Ellsworth nel 1926.

Il romanzo, di lussureggiante ricchezza stilistica, non riguarda direttamente la rivoluzione industriale e la connessa questione ambientale, a meno di non leggervi una simbologia che dapprima pensavo fosse forse un lettore dell'antropocene a proiettarvi, ma approfondendone la lettura mi sono convinta del contrario, dell'intenzionalità ecologica *ante litteram* di Shiel. Credo che la prima fase della modernità legata allo sviluppo accelerato dell'industria e la sociologia della metropoli illustrata da Simmel (Simmel 1979), con lo smarrimento e l'inquietudine che ne derivano per l'individuo, possano esserne l'*humus* di crescita.

Il raggiungimento del Polo Nord anzitutto rappresenta l'ansia conoscitiva, l'ulissiaca brama dell'oltre, ma nel tempo corrotto della modernità anche la fama, il successo, il danaro, stante l'esorbitante somma promessa da un miliardario americano a chi per primo vi arriverà.

E una corruzione sottile e inavvertita serpeggia nel protagonista, mentre nel pubblico mondiale si agita una febbrile attesa, "estasi e impazienza", della spedizione, di cui egli riesce a far parte grazie a un omicidio che sospetta, ma cui non si oppone.

Dopo la partenza trionfale, all'inoltrarsi nelle terre desolate e quasi disabitate della Siberia occidentale, avanzando tra gli *iceberg* i viaggiatori della spedizione lasciano l'ultima terra, l'isola di Tajmyr:

> Avanzavamo molto lentamente, e lentamente ci avvolgeva la notte polare,

> a mano a mano che ci aprivamo una strada sempre più difficile attraverso quel mondo azzurro e scintillante di ghiacci […]. (Shiel 1967)[2]

Le tenebre, la notte sono il simbolo del male e della follia, e da Tajmyr, mentre il percorso si fa sempre più caliginoso e travagliato, cominciano gli omicidi, inconfessati alla coscienza, del protagonista, che lo porteranno ad essere il primo, il solo, ad arrivare al Polo:

> […] la terribile oppressione mentale di quel buio artico; come l'anima si tinge del colore dell'universo; come tutto diventa, dentro, fuori, dappertutto, soltanto buio, buio, e dominio del Potere delle Tenebre.

Tralascio la splendida e protratta narrazione del viaggio, per arrivare alla visione fantasmagorica del momento del raggiungimento della meta.

Ma questo, e il viaggio stesso, reso possibile dai progressi della scienza industriale, sono avvertiti come un atto di *Ubrìs*, una violazione del sacro e della Natura in cui esso si incarna, non umana conquista ma violazione dell'umano:

> […] a un tratto, improvvisamente inorridito, mi trovai davanti a un lago. Rimasi lì un minuto a barcollare, a tentennare il capo, poi mi sentii venir meno e caddi privo di sensi. […] nel momento stesso in cui la mia vista cadde su quello che mi stava davanti – un lago a forma di cerchio perfetto – sentii, capii fino in fondo, che lì si trovava il santuario, lì il segreto eterno di questa terra, da quando era stata creata, ed era una cocente vergogna che un verme vi posasse sopra gli occhi […] e il liquido del lago sembrava girare in un'estasi tremante con quel rumore di ali e di cascate […] col roteare del pianeta [...] quel fluido era la sostanza di un essere vivente; e mi sembrò di intuire, mentre venivo meno, che era un essere con molti occhi, torpido, triste […]. Ma questo dev'essere in parte la mia pazzia...

Adam (come Adamo, il primo uomo, «l'Arci-uno» scrive Shiel) Adam Jeffson, il protagonista e quasi l'unico personaggio del libro, fugge terrorizzato verso Sud, solo sotto il peso della «desolazione polare», fino alle prime avvisaglie dell'apocalisse scatenata dalla sua *Ubrìs*.

> Il settimo giorno, come una fascia stesa sull'orizzonte a sudest, osservai una zona rossiccia di vapori, che oscurava il volto del sole, una nube di colore purpureo; e tutti i giorni la vedevo lì, ferma nello stesso luogo, ma non sapevo che cosa mai potesse essere. […] E sempre – un giorno dopo l'altro – incombeva grave sul cielo a sudest quella strana zona di vapore

[2] Da questa edizione sono tratte le citazioni del testo.

> purpureo, che mandava in alto le sue lingue come il fumo dell'incendio del mondo; e ogni giorno sembrava farsi più larga.

Alla visione della nube si accompagna un profumo di sogno, di fiori di pesco e di mandorle, che fa morire i cani e produce malessere nell'uomo. La presenza della morte comincia ad abitare la sua «disperata solitudine». Tra i ghiacci silenziosi si scorgono animali morti sempre più numerosi, cadaveri galleggiano sulle acque. L'inverno non consente di proseguire, Adam lo passa chiuso in un *igloo* sotterraneo, in preda a terrori ancestrali, sull'orlo della demenza, pensando che una catastrofe si fosse abbattuta sull'isola durante la sua assenza. Ma gli resta la speranza nel resto del mondo:

> Così drizzai la vela verso sud, pieno di speranza […] ma verso il tramonto del quarto giorno di viaggio, poiché avevo scorto un lastrone di ghiaccio galleggiante di bellissimo aspetto, carico come pareva di una moltitudine di rose che si riflettevano all'interno del suo cristallo, mi avvicinai, e vidi che era coperto da una vera coltre di gabbiani di Ross, a milioni, tutti morti, le cui gorgiere rosee davano al ghiaccio quell'aspetto fiorito.

Più avanti intravede gli alberi di una nave fantasma. Avvicinandosi riconosce quella della spedizione che attende il loro ritorno, ma i marinai non rispondono alle sue grida di saluto; sono tutti morti.

Incontrerà molte altre navi grandi e piccole, coi marinai morti all'improvviso, immobilizzati nelle loro azioni quotidiane come in una fiaba maligna, coperti come il ponte delle imbarcazioni da una coltre di cenere rossastra dall'odore di pesco, odore di gas letali, come il cianogeno o l'acido prussico, un ammasso avvelenato che intride l'atmosfera:

> […] di notte era l'immensa desolazione di un pianeta appena illuminato dal bagliore di un sole morto milioni di anni prima, da una luce che era oscurità. Era come la Notte nel lividore della morte, allora; oscuro come il regno stesso della morte e dell'Ade l'ho visto, spaventevolissimo, quello stato neutro, quel limbo del nulla, quando il mare irreale e il cielo spettrale, ogni confine scomparso, si confondevano in un vuoto di fantasmagoria macabra, pallido fino all'incolore, nel cui centro io, quasi annichilito, mi sentivo vagare incosciente nell'immensità dello spazio; e in questo mondo incorporeo arrivavano a tratti ondate di quel profumo di peschi che ben conoscevo […].

Adam nel suo sforzo di razionalizzazione dell'inspiegabile ipotizza che un terremoto abbia causato la catastrofe:

> E così come prima mi dicevo: «Se un'ondata dall'Abisso avesse spazzato la superficie di questa errante Nave-dello-Spazio...», adesso dicevo «un'ondata ma non certo dell'abisso: un'ondata che il pianeta stesso ha coltivato, e ha sputato dalle sue proprie, niente affatto materne viscere...».

Probabilmente l'autore si riferisce alla natura, alla forza devastante dei vulcani, ma è anche possibile interpretare quest'ondata che il pianeta ha coltivato come l'*ubrìs* dei suoi figli, la violenza devastante che va dagli albori della rivoluzione industriale alla cecità dei tempi sopravvenienti.

È scritto più oltre:

> È questa dunque la fine? Non crediamo, non vogliamo crederlo […] Certo, il peccato dell'umanità non è stato meno rosso della nube stessa; e se questa terra Celestiale che l'uomo ha mutato in Inferno, decide di coprirlo adesso con tenebroso letame d'inferno e cancellarlo via, non ci sarebbe da stupirsi. […] e se qui, tra noi, gli uomini muoiono a centinaia di migliaia per le privazioni, oltreoceano, in altri continenti, essi periscono a milioni: dove i ricchi sono alle strette, possono vivere gli indigenti? Ormai 850 milioni, dei 1500 milioni[...] di uomini che compongono la nostra razza, sono deceduti e gli imperi delle civiltà sono crollati, come castelli di sabbia in un ammasso di anarchie. Migliaia di morti insepolti […].

Tanto più che in una sorta di misteriosa apocalisse chimica la nube purpurea ha sterminato tutti i viventi. All'arrivo in Europa, dopo più di tre anni dalla partenza, Adam scopre sterminate folle di morti di tutte le razze, in fuga dalla nube; cammina sui cadaveri, mentre all'azione distruttiva delle misteriose potenze si aggiunge la sua, quella dell'ultimo uomo, che dopo terrorizzanti visioni di morti e fantasmi, mentre il profumo di pesco si mescola al fetore della putredine, dapprima alla disperata ricerca di altri vivi, poi alla altrettanto disperata ricerca di sopravvissuti da uccidere, preso da un delirio di onnipotenza fa deflagrare sotto le bombe, in immensi incendi, le grandi metropoli del mondo, tra cui Londra, dove, avendo riattivato una centrale elettrica, trova sarcasticamente un ultimo messaggio della civiltà, la *reclame* luminosa di un prodotto industriale:

> […] su tutta la facciata c'era quella cosa [...]la scritta: BEVI ROBORAL. E questa era l'ultima parola che l'Uomo civilizzato mi aveva lasciato, a me, Adam Jeffson... il suo definitivo vangelo e messaggio: BEVI ROBORAL!

Sembra quasi una profezia, dell'azione distruttiva e del potenziale di morte che dal secolo breve si protende oggi a terrorizzare le popolazioni

col rischio atomico e ambientale, con i mezzi di un'industria bellica supportata da diversi poteri.

Sembra nella *Nube purpurea* che uomini e natura corrano accomunati in una folle corsa: l'azione umana procura in effetti disastri ambientali, come gli incendi, che non un pazzo piromane, come nel romanzo, ma la speculazione edilizia mafiosa provoca:

> Dappertutto sulla mia testa si riversava verso sud, con gola protesa e ala veloce, un fumo infiammato; e mescolati al suo ruggito, udivo tumulti di crolli e boati inspiegabili, come un trasloco nella dimora dei Titani, e contemporaneamente l'aria era pervasa da un pianto lacrimoso e stranissimo, come una specie di trenodia o di nenia, e tremendi gemiti di dolore, e canti di cigni morenti, e tutti i lamenti e le tribolazioni del disfacimento del cosmo.

La natura si scatena in una catastrofe escatologica:

> Perciò credo che tra cinquant'anni le forze della terra si scateneranno definitivamente, in folle scompiglio, e che questo pianeta si annovererà tra le palestre indiscusse dell'inferno, e si assisterà a sconvolgimenti immensi almeno quanto quelli osservati sul pianeta Giove.

Un viaggio assai diverso fa intraprendere Pirandello agli eroi del suo teatro dei miti: verso un mondo arcaico mediterraneo che non esiste più al principe della *Favola del figlio cambiato*; verso un mondo quasi onirico «come agli orli della vita» alla contessa, fino alla montagna dei *Giganti* che la faranno a pezzi, mentre il mito si apre ad abbracciare la realtà e la sua violenta contestazione.

Una doppia premessa è necessaria: il teatro dei miti (della socialità, della religione e dell'arte) ne celebra la crisi, se non il definitivo fallimento e la scomparsa; l'orizzonte mitico in cui si svolgono è profondamente radicato nel tempo della modernità.

Le due opere sono tra loro connesse, come si sa, e appartengono all'ultima fase di Pirandello, *I giganti della montagna* restarono incompiuti per la morte dell'autore che vi stava allora lavorando, dopo una interruzione di alcuni anni. Per il primo atto era necessario un testo da far recitare agli attori della compagnia della contessa: nasce così la parte iniziale della *Favola,* come una costola della prima opera, destinata a evolversi e compiersi compiutamente nella forma di libretto per l'opera del musicista d'avanguardia Gian Francesco Malipiero.

La *Favola*, che in realtà è dunque da includersi nel teatro dei miti,

ripresa, come *I giganti della montagna*, da precedenti novelle, contrappone un lontano Nord, simbolo del mondo della rivoluzione industriale e dei suoi cambiamenti ecologici e spirituali, a un Sud arcaico, contadino, di immedesimazione nella natura, che di fatto non esiste più o è destinato a soccombere alla storia.

Per la generazione di Pirandello, al passaggio del secolo, la caduta dei sistemi di credenze e la dialettica del progresso, non rifiutato in sé, ma per le vie distorte che persegue, producono disagio, caos, smarrimento. I miti esprimono la tragica consapevolezza dei problemi posti dallo sviluppo.

L'antico *topos* letterario conflittuale di città e campagna si reincarna nel conflitto moderno delineato da Georg Simmel, tra città metropolitana, icona e frutto della civiltà industriale di massa, di un arido intellettualismo legato al predominio del capitale con la sua omologazione sistemica degli uomini, e la vita delle province di campagna ancora abitate dal sentimento, da individui legati da un rapporto interumano.

È il percorso del principe della *Favola*, approdato su un bastimento dal nebbioso Nord delle ciminiere industriali alle coste mediterranee di un mitico Sud che appare simbolicamente preservare identità e umanità agli individui. La sua scelta fra i due mondi, consapevolmente "fantastica" - così la definì l'autore in un'intervista a Luigi Chiarini su «Quadrivio» – nasce da un'irrazionale pulsione di reazione al mondo trasformato dalla rivoluzione industriale. Dunque, l'aspetto mitico della vicenda, lungi dall'essere frutto di un'analisi astratta sulla condizione esistenziale, come spesso è stato frainteso il teatro pirandelliano, fissa i cardini di una rappresentazione epocale, di una specifica forma storica della società.

Una contadina crede il figlio rapito dalle streghe e divenuto principe di un reame remoto. Molti anni dopo un bastimento straniero arriva nel porto portando un giovane principe che la riconosce come madre e rinuncia a tornare nel suo regno nordico dalle architetture di ghisa.

Ambientata nella solarità mediterranea di un tempo ciclico che ritorna su se stesso, la *Favola* è radicata in realtà nel tempo metropolitano delle città industriali.

Sulla forza corrosiva storica del testo, testimoniano del resto le censure che la bloccarono in Germania, dove fu dapprima rappresentata, e in Italia.

> Via la nebbia amara, e quel fumo,
> quel fumo forato da lampade,
> architetture di ferro,
> forni, carbone, città
> affaccendate da cure
> cieche e meschine,

formicai! formicai! (*La Favola del figlio cambiato*, in Pirandello 1958)[3]

È forte in questo rifiuto, consono ai tempi della scrittura, l'impronta umanistica di carattere spirituale rispetto a quella ecologica, i cui disastri sono tuttavia individuati e in qualche modo preconizzati. Possiamo ritrovare in questi versi riverberi della Coktown dickensiana e consonanze con le città della *Nube purpurea*. L'archetipo della città industriale è per tempo presente nella letteratura occidentale, nelle icone dei forni, del fumo, del carbone, degli individui/massa.

La reazione impossibile del personaggio, il ritorno, l'immersione indiscriminata nella natura rappresenta un ritorcersi della civiltà su se stessa, una fuga regressiva dal regno, dal progresso distorto che rappresenta:

> Il regno, non c'è modo
> di lasciarlo per ora appeso a un chiodo,
> come un mantello che mi metterò
> sulle spalle, venuta la sera?
> […]
> Qua non si muore. Basta
> non cessare d'accogliere in sé
> questo palpito continuo
> di luce, di foglie, di acqua,
> e non si muore.

Ma in effetti l'utopia mediterranea del protagonista rimanda soltanto a una sacca di sottosviluppo, destinata ad essere fagocitata dalla modernità industriale che avanza.

Solo che quest'ultima, rappresentata dal regno lontano di cui il giovane dovrebbe assumere il potere, è simbolizzata anche dal cadavere del re, descritto con macabro umorismo, è dunque un Paese sotto il segno della morte.

Il dialogo con la madre (col suo universo di vita e valori), che appare come lieto fine della *Favola*, attraverso lo scarto dalla moderna civiltà, ne misura antifrasticamente il disagio, ad avvalerci di un titolo freudiano.

Un regno della morte è anche quello dei *Giganti*, cui giunge la contessa Ilse coi resti devastati della sua compagnia teatrale, alla fine di un lungo viaggio di degradazione, dalla partenza lungo lo scalone di marmo del suo suntuoso palazzo alla stazioncina dove arrivano, costretti a dormire sulle

[3] Da questa edizione sono tratte le citazioni dai testi.

panche di legno: un viaggio di luogo in luogo, nelle città che ormai rifiutano l'arte.

Un cipresso, ad apertura di scena, ne esprime l'essenza funerea. Del resto, il titolo dell'opera era inizialmente *I fantasmi* (gli abitanti di un'onirica dimora) e il suo successivo cambiamento in quello dei *Giganti* (i signori delle nuove tecnologie), appare specificamente significativo dal punto di vista del nostro tema.

Siamo in un'isola indeterminata – «tempo e luogo indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà» scrive l'autore – polarizzata in due luoghi opposti evocanti archetipi mitici: la villa in rovina abitata da un gruppo di sbandati visionari che «fanno i Fantasmi»; e una montagna, sede della nuova città dei giganti.

La villa abbandonata a sua volta umoristicamente si sdoppia: luogo di volgari trucchi teatrali a prima vista, rivela una dimensione profonda, onirica e orfica, una dimensione dello spazio e del tempo che rimanda alla «indeterminazione radicale» della filosofia francese contemporanea, da Boutroux a Bergson, opposta al determinismo spazio-temporale del positivismo.

> Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. […] respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra […] (*I giganti della montagna*, ivi)[4]

Quando infatti la contessa inizia a recitare *La favola del figlio cambiato*, appaiono fantasmi che recitano le parti degli altri attori. Sarebbe il luogo privilegiato per la rappresentazione, ma la Contessa vuole spasmodicamente portare l'opera ad un pubblico reale, ormai incapace di intenderla. Nasce così l'ultima stazione del suo viaggio martirologico: porterà l'opera ai giganti che vivono sulla montagna e ai loro servi.

Se l'epifania degli Angeli nell'«arsenale delle apparizioni» rappresenta lo spirito, il numinoso, il senso dell'essere, i nuovi "giganti" sono i signori delle tecnologie, delle industrie, del capitale, i nuovi padroni che hanno svuotato la dimensione sacra del mondo:

> L'opera a cui si sono messi lassù, l'esercizio continuo della forza, il corag-

[4] Da questa edizione sono tratte le citazioni del testo.

> gio che han dovuto farsi contro tutti i rischi e pericoli d'una immane impresa, scavi e fondazioni, deduzioni d'acque per bacini montani, fabbriche, strade, colture agricole, non han soltanto sviluppato enormemente i loro muscoli, li hanno resi naturalmente anche duri di mente e un po' bestiali.

La sinistra figura leggendaria dei giganti si conferma nei costruttori del progresso dell'industria moderna come una minaccia negativa, come, a dirla con Huizinga, una «crisi della civiltà».

In opposizione all'Angelo si profila l'uomo-bestia, e prospetticamente l'uomo-macchina.

Quasi profetica appare, all'inizio degli anni Trenta, l'affermazione di Pirandello, certo coi suoi viaggi in Germania e negli Stati Uniti non limitato alla visione arretrata di un'Italia ancora provinciale.

In mancanza dell'ultimo atto dei *Giganti*, come è noto pensato, mentalmente elaborato nella penultima notte di vita del drammaturgo, possiamo avvalerci di un appunto pirandelliano che prevedeva di spiegare in esso:

> Chi sono loro. La ricchezza. Come vivono. Come trattano la terra.

Nell'appunto si aggiunge il carattere volgare della loro idea del teatro, un'enorme testa di gigante che sghignazzando si sporge oltre la tela dietro cui si vestono gli attori e infine le loro interruzioni fin da principio dello spettacolo.

Inoltre, abbiamo una ricostruzione molto probabile della trama scritta dal figlio Stefano Pirandello, in base alle parole dal padre.

Non i giganti ma i loro servi e operai sarebbero comparsi in scena, tra le grida avvinazzate dell'orgia di un banchetto, evidenziando la volgarità dei divertimenti offerti e gustati dal popolo servo dei giganti, che si aspetta dagli attori qualcosa tra il teatro dei burattini, le buffonate dei pagliacci e le sciantose del caffè-concerto, ignorando l'arte. I giganti, troppo impegnati nelle loro imprese, si limiteranno a pagare abbondantemente.

La compagnia della contessa dovrà recitare per il popolo così com'è:

> […] tutto inteso, sotto la guida dei "Giganti", a opere grandiose per il possesso delle forze e delle ricchezze della Terra, e che in questa incessante e vasta fatica corale trova la norma, e in ogni conquista sulla materia raggiunge uno scopo della sua stessa vita […]

Affermazioni basate sulla realtà delle metropoli del tempo, ma che appaiono profetiche alla luce dei disastri ambientali e umani e del rapporto tra gli oligarchi e le masse del nostro tempo.

Tra lazzi sguaiati e risa di scherno, nel conflitto tra uomini dello spirito ormai fuori della realtà e uomini massa che ne sono stati privati e solo nell'ingranaggio dei padroni trovano il senso della loro vita materiale, Ilse, invasata dalla sua missione di portare l'arte al mondo, comincia a recitare. Il pubblico non comprende, s'infuria e la sbrana, la fa a pezzi con gli altri attori.

Si rinnova il mito orfico, dell'antico cantore sbranato dalle Menadi.

Non c'è spazio per l'arte nella società tecnologica del moderno. I nuovi dominatori, i creatori della società industriale non comprendono, espellono lo spirito dalla società totalitaria di uomini-servi che hanno costruito[5].

Se ci chiedessimo, con un autore del secondo Novecento

> «[…]
> chi è che *non comprende*?»
> «Coloro che non ci appartengono più»

sarebbe la risposta. È la risposta di Pasolini in una lirica di *Poesia in forma di rosa*, del '64 (*Poesia in forma di rosa*, in Pasolini 2009)[6].

La consonanza che lo lega a Pirandello, un autore così diverso, è la percezione del cambiamento spirituale indotto dalla (ormai seconda) rivoluzione industriale; «è l'inizio – come è scritto nel risvolto di copertina – di una Nuova Preistoria», la fine della civiltà.

La rivoluzione della «Scienza Applicata», le nuove tecnologie hanno reso possibili processi di industrializzazione illimitati, imponendo modelli omologanti di edonismo consumistico, come scrive sul «Mondo»:

> […] un nuovo potere […] cambia la natura della gente, entra nel più profondo delle coscienze (Pasolini 2024)[7].

La perdita di senso, di autenticità del vivere nella moderna società di massa, la perdita d'identità legata e dipendente dalla civiltà industriale del neocapitalismo tecnocratico che incalza e dilaga planetaria, è uno dei temi di fondo del pensiero di Pasolini, e anch'egli , una seconda consonanza col drammaturgo siciliano, ricorrerà al Mito, da contrapporre nella sua profondità alla banalità della società dei consumi, soprattutto attraverso la filmografia: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, *Il fiore*

[5] Per il commento ai *Miti* pirandelliani e per un'esaustiva bibliografia, cfr. Scianatico 2005.

[6] Da questa edizione completa nei Meridiani, dalla ricca bibliografia, in questo e negli altri volumi menzionati nelle note, si riprendono i testi citati.

[7] Di qui sono riprese le citazioni dai testi. Cfr. inoltre Pasolini 2023.

delle Mille e una notte.

Medea ripete la contradizione tra due mondi dei miti pirandelliani cui ho fatto riferimento. La principessa barbarica e Giasone rappresentano l'opposizione drammatica tra il vecchio mondo della religione e la secolarizzazione del mondo laico:

> *Medea* è il confronto dell'universo arcaico, ieratico, clericale con il mondo di Giasone, un mondo invece razionale pragmatico[8].

Attratto nei suoi viaggi nei Paesi dell'Africa e dell'Oriente dai loro colori abbaglianti («viola, verdi, verdazzurri, azzurri, ori» con un verso di *Poesia in forma di rosa*), dal paesaggio intatto, dalle figure ieratiche nei gesti di lavoro secolari, dalla presenza del sacro, Pasolini è amaramente consapevole di come anche quei luoghi siano destinati all'idra del neocapitalismo industriale.

Per l'Italia parla in un articolo del '74 di una perdita d'identità, di una trasformazione indotta nella popolazione dall'ideologia del consumismo, indispensabile alla crescita industriale, di una mutazione antropologica, di omologazione a un unico modello (*Gli italiani non sono più quelli*).

E in effetti, come Pirandello, Pasolini contrappone simbolicamente città e campagna, mondo moderno del potere dell'industria e civiltà arcaica, consapevole del suo destino di sconfitta, fa appello a valori in crisi o già superati, cosciente dell'ineluttabilità di tale fine, del destino delle masse, di uomini servi dei padroni, della schiavitù del consumismo.

Dalla metà degli anni Sessanta è pienamente maturata la consapevolezza dell'evoluzione della rivoluzione industriale dalla fase imperialistica a quella tecnocratica e della dimensione planetaria del neocapitalismo. Anche il sottoproletariato romano ha perduto la propria identità, smarrito in questo processo accelerato. L'evoluzione linguistica banalizzante e tecnocratica ha omologato la nazione, con la perdita di espressività autentica:

> Il mondo sarà esattamente come la televisione - questa degenerazione dei sensi umani – ce lo descrive, con stupenda, atroce, ispirazione profetica[9].

Al nuovo modo della produzione sono legati nuovi rapporti tra gli uomini, privi di ogni senso di solidarietà, di ogni *pietas*. Si tratta della sparizione di un mondo, di più, della desacralizzazione del mondo, di una "rivoluzione antropologica": non solo omologazione ma genocidio culturale in nome di uno sviluppo non sinonimo ma contrario del progresso.

[8] Intervista a Jean Duflot, ora in Pasolini 2009.
[9] Intervista ad Alberto Arbasino, in ivi.

Petrolio, l'unico romanzo che mi limiterò a citare, nella sua incompiutezza, nella sua sovrabbondanza di varianti, integrazioni, appunti, rettifiche, annotazioni, presenta uno schema ciclico che è quello del viaggio. I personaggi, reali e surreali, viaggiano in tram, in autobus, in treno, o intraprendono viaggi a carattere iniziatico:

> Appunto 3C. Prefazione posticipata
>
> Si istituisce qui di seguito lo schema di un viaggio. I cui modi, la cui 'trovata' retorica, il cui progetto metaforico, il cui processo narrativo […] saranno ripresi più avanti nel corso di quest'opera. Siamo al momento inaugurale, quello della 'fondazione'. [...] Esso serve come matrice, o, per meglio dire, come precedente, cui il lettore sarà rinviato[...]. (*Petrolio*, in Pasolini 2009)

Il romanzo, scritto sostanzialmente tra il '72 e il '75, parte dall'inizio degli anni '60, procedendo fino all'attualità e arretrando fino agli anni '50:

> Appunto 2. La prima rosa dell'estate
>
> Ma in quel maggio del 1960 il Neo-capitalismo era ancora una novità troppo nuova, era il termine di un sapere ancora troppo privilegiato per cambiare il sentimento della realtà.

I paesaggi delle borgate romane che appaiono dai finestrini dell'autobus per quanto squallidi, sporchi, maleodoranti, sono carichi della vecchia miseria, anche se, dopo un tram chiamato "Circolare Nera" – dopo il ventennio fascista – il treno successivamente disvela, procedendo, i primi segnali del degrado industriale delle periferie urbane:

> Appunto 3D. Prefazione posticipata (IV)
>
> Piano piano, preannunciata da un caos di muraglioni scrostati, fogne scoperte, catapecchie, fabbriche appena costruite e ormai in disuso – scoperchiate – con gli scheletri di ferro contorti xxx contro la luce sempre più intensa e accecante – resti di borgatelle medioevali tra palazzoni senza un filo di verde, scoloriti e macchiati […] apparve una città sconfinata. – e ancora, ma in poche pagine sono passati degli anni – Poi pian piano la città cominciò ad avvicinarsi e a incombere con lunghe, terribili fila di palazzoni, con la costruzione di nuove fabbriche, tra cui una grande xxx di-un'industria automobilistica del Nord, con l'invasione di macchine e di gente sempre meglio vestita e più delicata di abitudini, anche se, nel tempo stesso, sempre più volgare e quasi odiosa e ripugnante.

In Italia lo sviluppo neoindustriale coi problemi conseguenti di inquinamento arriva col *boom* dei primi anni Sessanta, in ritardo rispetto ai Paesi europei più industrializzati, come la Germania.

Un segno, un dettaglio si riveste della luce e della forza del simbolo. Mentre è immerso nella scrittura del libro, Pasolini pubblica un articolo "politico" sulla "scomparsa delle lucciole" (1 febbraio 1975):

> Nei primi anni Sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni, le lucciole non c'erano più. (Pasolini 2024).

In un secondo articolo a distanza di pochi giorni ne fa il simbolo di una rottura epocale:

> Durante la "fase della scomparsa delle lucciole" (anni Sessanta e Settanta) si ha un completo rovesciamento della situazione: si ha cioè quella "soluzione di continuità" che io non ho esitato, e non esito ora, a dichiarare millenaristica: il passaggio da un'epoca umana a un'altra […] soprattutto in Italia, una vera e propria rivoluzione antropologica. (Ivi)

La vicenda di *Petrolio*, come dice il titolo, riguarda l'ENI, Ente Nazionale Idrocarburi, dall'assassinio di Mattei ai giochi di potere tra industria e politica, all'intreccio di corruzioni e affari, società, fabbriche, parentele familiari, stampa, uomini e donne, lucrose cariche, fino al previsto inserimento di discorsi di Cefis, alla storia di ENI e Montedison narrate nei dettagli. Una denuncia ben definita e dalle molte facce.

Ma il cambiamento intervenuto nel sentimento della realtà, nella mentalità del Paese in tutte le sue classi sociali, è il rovello attorno a cui si attorciglia la spirale dell'opera. Anche gli operai e i proletari attratti dal benessere facile promesso dal capitale e offerto nelle sue briciole, sono sedotti dal consumo dei prodotti e dei valori; anche i popoli del terzo mondo vi aspirano, l'esistenza perde di sacralità, sacrificata all'idolo del consumo, icona della società industriale.

E qui si individua profeticamente il problema del nesso tra neocapitalismo industriale e povertà, Occidente e Terzo Mondo, come oggi dimostra il collegamento tra globalizzazione e aumento delle disuguaglianze.

Se un tempo restava un filo di speranza nella rivoluzione dei disperati, in uno scritto sull'Africa del 1970 si afferma la consapevolezza amara dell'inarrestabilità del processo dell'industria:

> Il neocapitalismo è la grande meta verso cui i paesi africani si avviano senza incertezze […]. Il Terzo Mondo va verso l'industrializzazione che si identifica col modello neocapitalistico […] rivolto a una meta ancora spaventosamente lontana ma tuttavia presente: il mondo bianco del consumo. (*Racconti, sopralluoghi e pagine autobiografiche*, in Pasolini 2009)

E profetico è il «non voler accorgersi», l'accettare l'inaccettabile («io […] sto accettando l'inaccettabile»), la manipolazione del neocapitalismo oligarchico della fase sopravveniente dell'industria digitale («la rivoluzione del sistema d'informazioni»), che intende soffocare ogni libertà e individualità nella dimensione dell'uomo delle masse.

Sono temi degli *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane*, ma ciclicamente ritornanti anche nella poesia dagli ultimi anni '50 alla morte. Il viaggio nello spazio si dilata nel movimento del tempo. Il proletariato operaio si fa "vittima", "gregge", "marea" sedotto da un benessere illusorio:

> E intorno a questo interno dominio
> della volgarità, la città che si sgretola
> ammucchiandosi, brasiliana o levantina,
>
> come l'espansione di una lebbra
> che si bea ebbra di morte sugli strati
> dell'epoche umane, cristiane o greche
>
> e allinea tempeste di caseggiati
> gore di lotti color bile o vomito,
> senza senso, né di affanno né di pace;
>
> sradica i riposanti muri, i gomiti
> poetici dei vicoli sui giardini interni,
> i superstiti casolari dalla tinta di pomice. (*La religione del mio tempo*, in Pasolini 2009)

Dalla stessa raccolta, versi de *Il glicine:*

> Altre mode, altri idoli,
> la massa, non il popolo, la massa
> decisa a farsi corrompere
> al mondo ora si affaccia,
> e lo trasforma, a ogni schermo, a ogni video
> si abbevera, orda pura che irrompe
> con pura avidità, informe
> desiderio di partecipare alla festa.
> E s'assesta, là dove il Nuovo Capitale vuole. (Ivi)

Molti sono i simboli, come il volo radente dell'anima, accanto ai versi più aperti, di quel contrasto col passato e le sue forme di vita, con la bellezza e la confidenza secolare della natura, distrutte dall'architettura delle periferie industriali, dai grattacieli che stuprano il paesaggio, dalle fabbriche marchiate col nome dei proprietari, come nel *Libro delle croci,* all'interno di *Poesia in forma di rosa*.

Infine, citerò un paio di versi, emblematici. Come per le prose, sulla trafila delle poesie sono tessuti ricordi di viaggi, città, paesaggi, fiumi, come l'Eufrate o I Reca (forse l'alto Timavo) nell'*Appendice a "Trasumanar e organizzar"*:

> Che cosa mi racconti delle viole?
> Il neocapitalismo invade le città esposte al sole (Appendice a *Trasumanar e organizzar*, Ivi).

Bibliografia

Dickens Charles. 1994 *Tempi difficili* (1854), trad. it., Milano, Rizzoli.

Ghosh Amitav. 2017 *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile* (2016), trad. it. Vicenza, Neri Pozza.

Pasolini Pier Paolo 2024 *Scritti corsari* (1973-75), Milano, Garzanti.

Pasolini Pier Paolo. 2009 *Tutte le opere,* edizione diretta da Walter Siti, Milano, Mondadori, 2009.

Pasolini Pier Paolo. 2023 *Lettere luterane* (1975)*,* Milano, Garzanti.

Pirandello Luigi. 1958, *La Favola del figlio cambiato* (1934) e *I giganti della montagna,* in id., *Maschere nude,* vol. II, Milano, Mondadori.

Scaffai Niccolò. 2017 *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.

Scaffai Niccolò. 2020 *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Convegno dell'ADI (Bologna 2018), Roma, ADI editore.

Scianatico Giovanna. 2005 *Il teatro dei miti. Pirandello*, Bari, Palomar.

Shiel Matthew P. 1967 *La nube purpurea* (1901), trad. it., Milano, Adelphi.

Simmel Georg. 1979 *Le metropoli e la vita spirituale* (1903), trad.it. in Tomas Maldonado (a cura di), *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Milano, Feltrinelli.

Olivera Popović, Slavko Burzanović

L'immagine della città di Antivari nelle opere di Antonio Baldacci

Nella seconda metà dell'Ottocento, il Montenegro fu visitato con crescente frequenza da studiosi stranieri interessati alla natura del Paese e alle sue risorse economiche (Pulević, Vincek 1991: 9). Le loro esperienze furono spesso riportate in opere memorialistiche e di viaggio che, oltre ai risultati delle ricerche scientifiche, offrirono osservazioni significative sul Montenegro e sui montenegrini. Un posto di rilievo tra questi studiosi spetta al botanico Antonio Baldacci (1867-1950), uno dei più importanti mediatori culturali tra l'Italia e il Montenegro.

Antonio Baldacci nacque a Bologna, dove completò il liceo e conseguì la laurea in medicina veterinaria. Nel 1889 fu ammesso alla Società Botanica Italiana e, due anni dopo, iniziò a lavorare come assistente presso l'Istituto Botanico. Nel 1902 si trasferì a Roma per insegnare geografia politica e coloniale alla Scuola Diplomatica-Coloniale. A partire dal 1904 ricoprì la carica di ispettore scolastico, mentre nel 1907 fu nominato vicedirettore dell'Orto Botanico di Palermo. Tuttavia, svolse tale incarico in modo discontinuo a causa delle frequenti missioni di ricerca e politiche in Montenegro, Kosovo e Albania. Dopo la Prima guerra mondiale, Baldacci diede un contributo rilevante alla campagna propagandistica per la restaurazione dello Stato montenegrino, sostenuta dal governo in esilio in seguito all'annessione del Montenegro alla Serbia, ovvero al neonato Regno dei Serbi, Croati e Sloveni nel 1918. Fu membro di numerose società scientifiche e accademie[1].

Tra il 1885 e il 1910, Baldacci si recò in Montenegro almeno quattordici volte, guadagnandosi in Italia una solida reputazione scientifica proprio grazie alle sue ricerche in questa regione (Pulević, Vincek 1991: 7, 14). Scoprì circa quaranta specie botaniche fino ad allora sconosciute alla scienza, alcune delle quali proprio sul territorio montenegrino (ad esempio *Freyera montenegrina Bald.* e *Centaurea Nicolai Bald.*). Oltre alle collezioni d'erbario e a un ricco materiale archivistico, redasse una storia delle ricerche botaniche in Montenegro. Nel 1904 Baldacci pubblicò la prima carta della vegetazione montenegrina in scala 1:750.000. Il suo contributo fu fondamentale anche per altri botanici, poiché distribuì esemplari delle

[1] Dati biografici in base a: Pulević, Vincek 1991: 14-25; Bollini 2005: 11–48; Burzanović 2008: 91–110.

piante raccolte in Montenegro a diverse istituzioni scientifiche e ricercatori, ottenendo così i fondi necessari per continuare le proprie ricerche. Ricevette il sostegno anche dalla Società Geografica Italiana e alcuni suoi studi furono finanziati direttamente dal principe montenegrino Nicola I Petrović Njegoš. Il lascito scientifico e documentario di Baldacci – composto da pubblicazioni, manoscritti e corrispondenze – rappresenta oggi una fonte di primaria importanza per lo studio delle sue attività legate al Montenegro, nonché per l'analisi delle relazioni economiche e politiche tra Italia e Montenegro dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino agli anni Quaranta del Novecento (Burzanović 2008: 109-110).

Dei viaggi compiuti all'inizio degli anni Novanta del XIX secolo, Antonio Baldacci lasciò due resoconti di viaggio pubblicati nella rivista botanica genovese *Malpighia*. Nel 1891 apparve la descrizione di una campagna di ricerca della durata di due mesi svolta in Montenegro l'anno precedente, durante la quale egli esplorò prevalentemente le regioni settentrionali e occidentali del Paese (Baldacci 1890). L'anno seguente, nel 1892, pubblicò un secondo contributo dal titolo *Altre notizie intorno alla flora del Montenegro*, in cui illustrava le sue ricerche condotte nella città di Antivari e nei suoi dintorni, nonché nelle regioni settentrionali e orientali del Principato, tra l'inizio di luglio e la metà di settembre del 1891 (Baldacci 1892). In entrambe le occasioni Baldacci raggiunse Antivari via mare da Ancona, e concluse i propri soggiorni con una visita alla capitale montenegrina Cettigne, da cui fece ritorno ad Ancona partendo da Cattaro, allora sotto l'amministrazione austro-ungarica. Durante la prima visita si trattenne ad Antivari solo per pochi giorni, mentre nel secondo viaggio esplorò più sistematicamente la città e il territorio circostante per circa due settimane.

Alcuni degli appunti di viaggio di Baldacci sul Montenegro furono pubblicati nel 1896 nei quotidiani italiani *Resto del Carlino* e *Coltivatore*, in occasione del matrimonio del principe ereditario italiano Vittorio Emanuele III con la principessa montenegrina Elena Petrović Njegoš. L'anno successivo Baldacci raccolse tali scritti nel volume *Crnagora: memorie di un botanico*, con l'intento di avvicinare il pubblico italiano alle caratteristiche geografiche ed etnografiche del Montenegro (Baldacci 1897). Quest'opera raccoglie le annotazioni dell'autore maturate durante i sei viaggi da lui compiuti in Montenegro tra il 1885 e il 1891, rappresentando così una delle testimonianze più articolate e documentate del rapporto tra osservazione scientifica e narrazione di viaggio nell'ambito della letteratura odeporica italiana sul Paese balcanico.

La città di Antivari nelle opere di Baldacci

Nel modellare la propria percezione della natura ad Antivari e nei suoi dintorni all'interno della narrazione odeporica, Baldacci adotta prevalentemente uno stile descrittivo di matrice scientifica, contraddistinto da una rigorosa precisione nel riportare dati relativi alle specie vegetali e sulle formazioni geologiche. Tuttavia, accanto a questo approccio analitico, si riscontrano anche passaggi dal tono marcatamente impressionista, permeati da accenti lirici e da un'ammirazione di matrice romantica. In tali sezioni l'autore non si limita a documentare l'oggetto dell'osservazione, ma mira a suscitare nel lettore una risposta emotiva. Inoltre, coniugando alla descrizione naturalistica una riflessione di carattere esistenziale e morale, Baldacci manifesta una delusione romantica nei confronti della civiltà moderna, percepita come fonte di corruzione e decadenza morale, mentre la natura gli appare come un'entità sublime, elevata e incontaminata. Tale impostazione rivela una sensibilità profondamente ottocentesca, nella quale il paesaggio assume un valore non solo estetico, ma anche simbolico e filosofico:

> II Delfino del Lloyd mi portò in Antivari o, meglio, a Pristan-bar il 3 luglio verso mezzogiorno, dopo aver toccato i più bei porti dalmati e aver goduto di panorami invidiabili quali sono quelli di Dalmazia, attraverso a miriadi di scogli, di isole, di meraviglie naturali. È ben difficile nei nostri mari trovare un altro punto che possa affrontare il superbo panorama dell'antica Illiria! Di notte, in pieno Adriatico, mentre la luna sorge dietro i picchi degli scogli, fantasmi muti, immobili, e l'elice del vapore rompe il silenzio lungo i precipizi, sembra di essere in un luogo incantato e la vostra mente attonita vola ai più splendidi ideali e vi domandate come mai al mondo, in faccia a tanta gloria che affascina, possa crescere nella razza umana la malvagità, l'infamia. (Baldacci 1892: 61)

Lo stile descrittivo lirico, ricco di metafore e personificazioni, che concorrono a esaltare la bellezza della costa orientale dell'Adriatico come spazio paesaggistico unico e, a suo avviso, ingiustamente poco conosciuto, affiancato da un tono epico, funzionale alla costruzione di un'immagine maestosa e mitica del paesaggio, è presente anche in altre opere di Baldacci. L'autore rappresenta il territorio come un'entità viva, potente e intrinsecamente drammatica, la cui suggestione deriva dal contrasto visivo e simbolico tra la quiete contemplativa delle rive adriatiche e l'asperità solenne delle vette montuose retrostanti. Il paesaggio montenegrino viene così assimilato a un palcoscenico naturale, modellato da scontri di forze geologiche che hanno dato origine a un ambiente tanto spettacolare quanto

primordiale. In questa prospettiva Baldacci costruisce l'immagine del Montenegro come di un autentico capolavoro naturale, in cui convivono, in un equilibrio dinamico, elementi di selvaggia bellezza, asprezza morfologica e fascino primigenio:

> Il terreno non è meno interessante dell'uomo. Il paesaggio calmo e verde glauco della marina si fonde spesso di un tratto col paesaggio orrido che s'innalza in anfiteatri imponenti, dove hanno cozzato insieme le più gigantesche forze geologiche, e, nello spazio più ristretto, si vengono a trovare raccolte le più strane formazioni vegetali; dalle spiagge ridenti e ricche di piccoli seni, dove la magra macchia si alterna con rigogliosi oliveti, dove la vite e l'arancio vivono in comune, si sale, tra la quercia ed il faggio, su per gli erti burroni a picco che si aprono in spaventose caverne nel Carso solenne, e i picchi dei monti sono nudi o qua e là soltanto macchiati da strati di erbe e suffrutici dai più vivi e smaglianti colori. Il litorale, che comincia sopra Dulcigno e termina al Nord nelle famose Bocche di Cattaro e s'interna da una parte nel Montenegro e dall'altra nell'Albania, fino a trovare le più eccelse e ignorate vette del sistema illirico è veramente superbo e a niuno secondo. L'Adriatico orientale dall'Istria a Dulcigno ha il torto di essere poco conosciuto dai forestieri. (Baldacci 1908: 9)

Le rappresentazioni della natura nelle opere di Antonio Baldacci si inscrivono pienamente nel paradigma romantico del sublime, dove il paesaggio non è mera cornice ma forza attiva, capace di evocare un senso di timore reverenziale e di esprimere, in chiave simbolica, la lotta esistenziale dell'essere umano. L'immagine di un territorio inospitale e sterile viene ulteriormente amplificata dal tono patetico impiegato nella descrizione del lavoro umano, presentato come un impegno gravoso e quasi eroico, imposto da condizioni ambientali estreme. Mediante il confronto tra la vita moderna e quella dei secoli passati Baldacci costruisce un'immagine del Montenegro come spazio atemporale, segnato dall'assenza di un'evoluzione sociale comparabile a quella dell'Europa industrializzata e urbana. Tuttavia, a questa visione si affianca un'elaborazione idealizzante della popolazione locale, a cui Baldacci attribuisce una purezza morale originaria, una forma di innocenza etica non contaminata dalla modernità. In questa prospettiva, il Montenegro diviene emblema di un mondo in cui l'essere umano vive ancora in armonia con la natura e la povertà e il primitivismo dei montenegrini sono al contempo la prova della loro superiorità morale:

> L'uomo lotta con forza gigantesca contro la matrigna natura: egli non può fare giardini e parchi a mille metri dal mare, ma si contenta di lavorare per vivere e vivendo soffrire. Qui non è la civiltà che ha il suo piede alato e

> portante la gran face che illumina il mondo, e l'uomo di cinque secoli prima di noi che vive d'una vita patriarcale, quasi bestiale, ma che pure lo onora perché è l'uomo privo di tanti vizi. (Baldacci 1892: 62-63)

La narrazione di Antonio Baldacci si colloca all'interno del discorso romantico del "buon selvaggio", figura archetipica del guerriero primitivo che si confronta con un ambiente ostile e si forgia attraverso la sofferenza.

Nel corso dei suoi viaggi del 1890 e 1891, Baldacci ebbe occasione di visitare l'antica città di Antivari – un centro medievale arroccato su un imponente massiccio roccioso, situato a circa quattro chilometri dal mare. Le mura cittadine conservavano evidenti tracce architettoniche veneziane e ottomane, testimonianza stratificata dei due imperi che, in successione, avevano dominato la città: dapprima la Repubblica di Venezia (1443-1571), successivamente l'Impero Ottomano (1571-1878). All'epoca del soggiorno di Baldacci, le rovine portavano ancora i segni visibili delle devastazioni subite durante la guerra montenegrino-ottomana del 1875-1878, conflitto che si concluse con l'annessione della città allo Stato montenegrino:

> Antivari, antichissima città di incerta origine, era, al tempo dei Turchi, un borgo con case addossate e strade strette, racchiuso da una potente muraglia veneziana. Interamente smantellata dal lungo ed incessante bombardamento dell'autunno del 1877, oggi è un mucchio di rovine che si preservano con cura come dimostrazione di quanto fu capace di fare l'esercito montenegrino vittorioso in quelle giornate in cui aveva investito la città da ogni parte incessantemente bombardata, dapprima ruinando i minareti, e le moschee, quindi i palazzi dei bei e dei capi musulmani e, da ultimo, la città che mai si voleva arrendere. In quell'informe ammasso di rovine nel quale, come in un caos, si erigono biancastre, sgretolate e fittissime le pareti delle case distrutte, sta lo scheletro muto del passato splendore: Antivari è probabilmente caduta per sempre e darà il suo posto a Pristan, sulla costa. Fra gli uliveti e nel piano rade sorgono le nuove case, un modesto tentativo di aggruppamento si ha intorno al bazar, ma quassù manca il nucleo per una nuova città, che i tempi nuovi ed il commercio vogliono al mare. (Baldacci 1902: 133 - 134)

Attraverso una narrazione dal tono drammatico dell'assedio di Antivari e una rappresentazione quasi apocalittica della sua distruzione, Antonio Baldacci elabora una lettura simbolica del crollo del potere ottomano nella regione. L'evento bellico viene presentato come un momento di svolta storica, una cesura epocale che segna l'ingresso del territorio in una nuova fase di sviluppo politico e culturale. L'esercito montenegrino, protagonista

di questa trasformazione, è descritto come una forza trionfante e civilizzatrice, capace di liberare lo spazio balcanico dalla decadenza orientale e di predisporlo all'avanzamento tecnico e istituzionale. La nascita della nuova Antivari, situata lungo la costa, assume così una valenza fortemente simbolica: essa incarna la promessa del progresso, il segno tangibile di un futuro orientato verso la modernità europea. Al contrario, la città vecchia – identificata con un tessuto urbano tipicamente musulmano – è rappresentata come uno spazio anacronistico, inadatto alla crescita economica e sociale, un relitto del passato giustamente destinato a scomparire. In tal modo, l'autore si inserisce pienamente nella cornice narrativa del colonialismo europeo di fine Ottocento, secondo cui l'Oriente, per essere redento, deve necessariamente essere demolito e rifondato su basi moderne e occidentali.

Una visione analoga di Antivari emerge anche nell'opera *Cernagora*, nella quale Antonio Baldacci prefigura la trasformazione della città in un nodo commerciale strategico. In tale prospettiva, la costruzione di un porto adeguato avrebbe favorito un più stretto collegamento tra il Montenegro e l'Italia, offrendo al piccolo e fino ad allora isolato principato balcanico una connessione vitale con le altre parti d'Europa.

Baldacci si fa promotore dei modelli europei di sviluppo economico e infrastrutturale, sostenendo con convinzione la necessità di interventi pianificati. Particolare enfasi è posta sulla fertilità della pianura di Antivari, descritta come una risorsa fondamentale per il rilancio dell'agricoltura locale. In questo contesto, l'autore individua ampie possibilità di sviluppo per l'olivicoltura, la viticoltura, l'apicoltura e la bachicoltura. Oltre alla valorizzazione delle risorse naturali, Baldacci propone soluzioni concrete di modernizzazione: suggerisce, ad esempio, la costruzione di un frantoio per la lavorazione delle olive e l'impiego del fiume Rikavac per la produzione di energia idroelettrica. L'autore articola queste proposte all'interno di un discorso tecnico-economico coerente, nel quale l'infrastruttura è intesa come prerequisito essenziale per l'integrazione del Montenegro nelle reti del commercio internazionale.

Baldacci tentò anche di tradurre in pratica alcune delle sue proposte. Tra il 1900 e il 1902, insieme al fratello Giovanni, ottenne dal governo di Cettigne una serie di concessioni per lo sviluppo di attività economiche in Montenegro. Tuttavia, l'insufficienza di risorse finanziarie impedì la realizzazione dei progetti. A differenza dei fratelli Baldacci, altri investitori italiani si rivelarono significativamente più efficaci. Un gruppo di imprenditori veneziani, guidati dal conte Piero Foscari e da Giuseppe Volpi, riuscì, in meno di un decennio, a realizzare una serie di infrastrutture strate-

giche: una moderna manifattura di tabacco a Podgorica, il porto di Antivari, la linea ferroviaria Antivari-Virpazar; rilevò inoltre la stazione radiotelegrafica nei pressi di Antivari e istituì un sistema di navigazione regolare sul lago di Scutari (Burzanović 2020: 248–271).

Baldacci, che continuò a visitare frequentemente il Montenegro, osservò e documentò tali trasformazioni nei suoi scritti, offrendo una testimonianza preziosa del processo di modernizzazione che investì la città di Antivari e il suo hinterland. Nella sua opera *Itinerari albanesi* (1892-1902), pubblicata nel 1917, l'autore elabora, attraverso un modulo di tipo inventariale, un'immagine sintetica ma incisiva della città, mettendo in luce – in poche righe – i tratti salienti di questo nuovo nucleo urbano in via di consolidamento:

Località	Ore di marcia	
Antivari		Stazione telegrafica, radiotelegrafica Marconi, di telefono, posta, per automobili per Dulcigno e Virbazar, stazione ferroviaria di testa della linea Antivari-Virbazar (43 km.). Sede di Viceconsolato d' Italia, Viceconsolato d'Austria – Ungheria. Agenzia della «Compagnia di Antivari», della «Puglia», del «Lloyd Austriaco», della «Ragusea», «dell'Ungaro-croata», Agenzia della Regia Cointeressata dei Tabacchi del Montenegro. É la vecchia Pristan con poche case nuove e poche centinaia di abitanti ed è lo scalo di Antivari e del Montenegro meridionale. Ha un porto non ancora finito il cui avvenire è collegato al traffico con l'Europa occidentale, con commercio di transito relativamente importante. Albergo Marina, buono.

(Baldacci 1917: 449- 450).

Nei testi in cui Antonio Baldacci presenta le sue osservazioni su Antivari, si nota uno spostamento progressivo dell'attenzione dalla città vecchia – contraddistinta da modesti tratti demografici e architettonici – alla nuova Antivari, delineata come uno spazio dinamico e ricettivo al cambiamento, inserito all'interno di una rete articolata di interessi politici ed economici europei.

Nel promuovere il rafforzamento delle relazioni commerciali tra il

Montenegro e l'Italia, Baldacci informa il lettore italiano sulle infrastrutture del Paese balcanico, con particolare riferimento agli sforzi del governo principesco volti alla modernizzazione delle stesse. Egli pone in risalto la costruzione della linea ferroviaria, considerata come il culmine del progresso tecnologico, reso possibile grazie agli investimenti italiani. Nella visione baldacciana, la ferrovia non rappresenta solo un mezzo di trasporto strategico, ma anche un volano per la trasformazione del Montenegro in una potenziale destinazione turistica. L'autore segue visivamente il tracciato ferroviario attraverso il paesaggio montenegrino, affermando che tale infrastruttura non compromette, bensì esalta l'estetica naturale del territorio. Anzi, la linea ferroviaria viene interpretata come una perfetta sintesi tra progresso e natura. Descrivendo le reazioni degli esseri viventi – uomini e animali – al passaggio del treno, Baldacci restituisce l'immagine simbolica di un mondo arcaico che si confronta con la modernità tecnologica. In tale raffigurazione, l'idillio pastorale e la modernizzazione si fondono in una sinergia di forte impatto drammatico e suggestivo, rivelando la tensione – ma anche la possibilità di coesistenza – tra tradizione e innovazione:

> La ferrovia, da Zubci verso il Sutorman, comincia quella serie di serpentine intricate di elicoidi e di nastri e giuochi continui nel suo sviluppo che la rendono meravigliosamente fantastica e l'assomigliano ad una di quelle ferrovie svizzere per le quali venne messo in opera tutto l'ingegno umano per guadagnare spazio e terreno. Essa gira così intorno e sopra e sotto al villaggio turco di Tudjemile; le serpentine, i nastri e le elicoidi s'intrecciano con le curve della carrozzabile, e, l'impressione che ne deriva dall'alto, ponendo l'attenzione al tracciato sottostante, farebbe credere al più strano disordine. Così, appare all'occhio il piano di Antivari e la gran falce della rada di Pristan, un insieme imponente, grandioso e splendido nella limitata superficie definita da una parte dalla lunga cresta della Volovitza, e dall'altra dalle gole di Spizza; il progresso è colà mirabilmente sposato alla natura. Le pecore friggono al fischio della vaporiera, un cavallo guarda attonito e meravigliato, pensando forse che l'ingegno umano è finalmente giunto a rendergli meno penosa l'esistenza; le belle pastorelle cattoliche di Zubci e musulmane di Tudjemile, dai larghi pantaloni bianchi, fissano gli occhi grandi e cilestri allo sbuffante mostro nero. Lontano si apre il mare con l'orizzonte chiuso da una interminabile fascia nuvolosa bianca. A ridosso abbiamo le altissime rupi alpestri del Lonac. La svelta cima del Rumija s'innalza contro di noi al di là della Bijelaskala, ossia il sentiero da capre, detto della "Scala Bianca", che da Antivari porta in Krajna, la regione che io chiamo il Montenegro del Montenegro. (Baldacci 1908: 11)

Costruito grazie a capitali italiani, il porto di Antivari era destinato a divenire uno dei terminali della prevista ferrovia transbalcanica, un ambizioso progetto politico-commerciale che mirava ad avvicinare l'Italia ai Paesi dell'Intesa, giustificando così l'entità degli investimenti italiani nel territorio montenegrino (Burzanović 2020: 284-288). Antonio Baldacci fu uno dei più convinti sostenitori di tale iniziativa, considerando il Montenegro come la «porta dei Balcani» e come perno strategico per l'espansione economica italiana nella regione. Nelle sue analisi, l'autore attribuiva alla ferrovia transbalcanica un ruolo determinante anche nello sviluppo economico del Montenegro:

> Sorgerà, dunque, la nuova città di Antivari? Ho detto che io non sono profeta. Venti anni fa non avrei creduto possibile la ferrovia sul Sutorman; non si può, perciò, prevedere il domani alle porte dell'Oriente. Il desiderio di fare grandi cose ha ormai mosso la mente dei capitalisti della Banca Commerciale che trovano l'appoggio illimitato nel Governo locale. Agli uni e all'altro farà forse difetto la prudenza, ma è certo che nel lago o bene o male si lavora, che la ferrovia sta per finire, che il porto di Antivari dovrebbe costruirsi, in onore di quella famosa transbalcanica che sembra un fantasma vagante tra i diversi gabinetti politici dell'Europa. Per Antivari, tutto dipende non dal porto, o dalla ferrovia attuale, o da qualsiasi altra iniziativa, ma unicamente dalla transbalcanica: senza di essa, nè Antivari, nè Vir potranno pretendere l'impossibile. (Baldacci 1908: 15)

Tuttavia, le tensioni politiche e le guerre balcaniche che scossero la regione nei primi decenni del XX secolo ostacolarono gravemente il completamento dell'opera. Le instabilità geopolitiche, unite alla ridefinizione degli equilibri regionali nel periodo prebellico e postbellico, finirono per compromettere in via definitiva la realizzazione di un'infrastruttura che avrebbe potuto segnare una svolta nella storia economica e logistica del Montenegro (Burzanović 2020: 529)

Baldacci come scrittore di viaggio

Nel modellare le sue osservazioni sul territorio visitato attraverso la scrittura odeporica, Antonio Baldacci costruisce contestualmente anche l'immagine di sé quale soggetto protagonista dell'esperienza narrata. Si presenta ai lettori non solo come uno studioso appassionato, ma anche come un avventuriero instancabile, disposto a sottoporsi a fatiche estreme e a esporsi a numerosi pericoli per raggiungere i propri obiettivi scientifici. L'autore enumera le difficoltà affrontate nel corso dei suoi viaggi, evidenziando le privazioni e i rischi che attendono chi decide di intraprendere

simili imprese. Racconta di aver resistito alla fame e alla sete, al caldo torrido e al freddo pungente, alla pioggia battente e alla grandine, come pure al disagio del dormire all'aperto, immerso nel fango, con l'unico conforto di «coperte infestate da parassiti» e costantemente all'erta per la presenza di rettili. Alle fatiche fisiche si aggiungono, nel suo resoconto, le sofferenze di natura psicologica, come la malinconia e lo scoraggiamento, che lo assalivano nei momenti più critici del viaggio:

> Intanto il caldo si faceva sempre più intenso ed io appunto in quel giorno aveva ripresa la faticosa vita del viaggiatore, togliendomi tutto a un tratto dalla vita troppo comoda e sedentaria dei nostri paesi per gettarmi anima e corpo ai disagi. Inoltre i primi momenti in cui si lasciano le persone care e si è nella più profonda solitudine, camminare a piedi con un discreto peso sulle spalle e colla speranza di nutrirsi male quando s'arriva a casa; tuttociò, dico, sembrava volermi togliere energia. Ma è bene che nessun ostacolo vinca mai l'uomo che si è prefisso uno scopo; ai disagi ci si pensa lì per lì, alla lontananza della patria si antepone la nobile idea che si vuol raggiungere e si fa in modo che tutto diventi bello e gradito. Così feci io e proseguii per Antivari. Volendo prendere la strada più corta perdetti l'una e l'altra, m' internai per boschi pieni di rettili e di *Rubus* e quindi il sudore già grande minacciava di inondarmi. Io lo confesso, i rettili mi fanno paura, siano essi umani o bestiali, ed hanno la forza di vincere il mio sangue freddo che potrei avere anche davanti ad un vero pericolo. — Riuscii finalmente in direzione di Antivari, presi la nuova e larga strada, bianca e polverosa, e pian piano m'avviai. Ripeto; era piuttosto caldo! Come son lunghe le tappe quando il sole cocente, la stanchezza, la sete, la monotonia dei luoghi, opprimono il corpo! Erano le prime privazioni e, in quei momenti mi faceva paura il pensare ai confini d'Erzegovina e d'Albania, dover andare fin lassù, al limite delle nevi eterne, tanto lontano! Voi ridete lettore, ma allora non conoscete il Balcano. La vita d'Africa è forse migliore, poiché l'affrontate preparato. (Baldacci 1890: 380)

Baldacci non si limita a descrivere la propria esperienza personale, ma si rivolge anche ai futuri ricercatori, offrendo consigli pratici e ammonimenti morali. Raccomanda a quanti intraprendano viaggi simili di armarsi di determinazione e di non «maledire mai il destino che li ha allontanati dalla comodità della vita civilizzata» (Baldacci 1892: 60). Questa retorica del sacrificio e dell'elevazione personale attraverso la fatica si inserisce pienamente nel più ampio immaginario europeo ottocentesco, che rappresentava i Balcani come uno spazio liminale, al contempo remoto e accessibile, ideale per l'esplorazione avventurosa e la conquista scientifica.

Conclusione

Antonio Baldacci propone una rappresentazione della città di Antivari costruita attorno a due assi interpretativi fondamentali: l'ambiente naturalistico-geografico e il contesto socio-economico. La sua narrazione fornisce una documentazione etnobotanica di notevole valore, in cui si registrano osservazioni dettagliate sulla flora locale, incluse specie endemiche, sull'architettura tradizionale e sulle attività produttive. Le descrizioni del Montenegro appaiono visivamente dense e cariche di stratificazioni ideologiche, esito di un intreccio tra l'approccio scientifico di matrice positivista e un'idealizzazione romantica del paesaggio, cui si aggiunge un sottotesto semi-orientalista coerente con le rappresentazioni europee dei Balcani tra XIX e XX secolo.

La costruzione discorsiva di Antivari e del suo hinterland oscilla tra l'estetizzazione della natura selvaggia e un'analisi critica delle condizioni sociali. La città emerge come spazio di contrasti: da un lato, la bellezza intatta dell'ambiente naturale; dall'altro, le rovine lasciate dalla guerra e la persistente arretratezza infrastrutturale. Pur riconoscendo le difficoltà materiali, Baldacci non rinuncia a una romantizzazione della «selvatichezza», rivelando così l'ambivalenza del suo sguardo. L'uso del toponimo «antica Illiria» rievoca un immaginario di grandezza perduta, incardinando i Balcani in una dimensione storico-mitica di civiltà scomparse. Il Montenegro, nella sua visione, diventa una terra remota e misteriosa, un «paese perduto nel mistero», al tempo stesso esotico e mistico, in attesa di essere (ri)scoperto dall'Europa occidentale.

Baldacci fonde la romantizzazione della vita patriarcale – incarnata da pastori, villaggi isolati e ritmi arcaici – con una retorica civilizzatrice che sottolinea la necessità dell'intervento europeo come agente di modernizzazione. L'immagine che egli costruisce di Antivari e delle sue campagne è quella di uno spazio di opportunità latenti, suscettibile di trasformazione attraverso il progresso tecnico-scientifico. Questo approccio riflette pienamente i modelli letterari e imagologici propri del discorso europeo tardo-ottocentesco, che collocano i Balcani in una posizione liminale tra passato e futuro, tra alterità esotica e destino civilizzatore, tra Oriente e Occidente.

Bibliografia

Baldacci Antonio. 1892, 1893 *Altre notizie intorno alla flora del Montenegro. I. Il Viaggio del 1891*, in «Malpighia», VI, 4-6: 58-90; 7-9: 149-178; VII, 1-2: 59-78.

Baldacci Antonio. 1897 *Crnagora: memorie di un botanico,* Bologna, Nicola Zanichelli.

Baldacci Antonio. 1917 *Itinerari albanesi (1892–1902), con uno sguardo generale all'Albania e alle sue comunicazioni stradali.* Roma: Società geografica italiana.
Baldacci Antonio. 1908 *La prima ferrovia nel Montenegro,* Roma, Off. poligrafica italiana.
Baldacci Antonio. 1890 *Nel Montenegro. Il. Il mio viaggio botanico del 1890,* in «Malpighia», IV, 9-10: 378-403; 11-12: 440-471.
Baldacci Antonio. 1902 *Nel Motenegro Sud-orientale*, in «Bollettino Della Società Geografica Italiana», III: 129–148, https://bsgi.it/index.php/bsgi/article/view/4283 [consultato 20/4/2025]
Bollini Maria Grazia. 2005 *Una passione balcanica tra affari, botanica e politica coloniale. Il fondo Antonio Baldacci nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1884-1950),* Bologna, Comune.
Burzanović Slavko. IX/2008 *Antonio Baldači i Crna Gora*, in «Matica» 34-35: 91-110.
Burzanović Slavko. 2020 *Crna Gora u Italijanskoj spoljnoj politici, 1861-1923.* Podgorica, CANU.
Pulević Vukić, Daniel Vincek. 1991. *Crna Gora vrata Balkana, Putopisi i zapisi evropskih botaničara,* Cetinje, Obod.

Aterda Lika, Klaudia Darragjati

Ecosistemi narrati: il lago di Scutari nella memoria dei viaggiatori novecenteschi

1. Valore ecologico e impatto storico

Il lago di Scutari – il più grande lago dei Balcani – non è soltanto una realtà geografica, ma un paesaggio vissuto, modellato nei secoli dalla natura e dalla mano dell'uomo. Estendendosi tra l'Albania nord-occidentale e il Montenegro, ha segnato profondamente la vita delle comunità che si affacciano sulle sue rive: da Shkodra a Shirokë e Zogaj, fino a Virpazar e ai villaggi montenegrini del litorale meridionale. Qui, l'acqua non è solo risorsa: è presenza quotidiana, orizzonte, fonte di storie, leggende e identità.

Il lago rappresenta un ecosistema complesso, ricchissimo di biodiversità: delta fluviali, zone umide, canneti che ospitano una varietà straordinaria di specie – in particolare di uccelli migratori e pesci d'acqua dolce. Da sempre, questo ambiente ha garantito mezzi di sussistenza: la pesca artigianale con reti e nasse, la raccolta delle canne palustri, l'agricoltura nelle pianure alluvionali, la pastorizia stagionale sulle colline. Ma l'importanza del lago va oltre l'aspetto ecologico. Le sue acque riflettono anche le trasformazioni storiche del territorio.

Il lago di Scutari, una delle risorse naturali ed ecologiche più importanti dell'Albania, ha svolto un ruolo centrale nello sviluppo economico e sociale delle comunità che vivono sulle sue rive. Durante il periodo comunista in Albania, il Lago di Scutari sub*ì* un forte isolamento. Le attività di navigazione commerciale furono drasticamente ridotte, soprattutto dopo la rottura delle relazioni tra Albania e Jugoslavia nel 1948. Il lago e il fiume Buna, un tempo vie naturali di comunicazione tra i due paesi, vennero trasformati in confini chiusi e rigidamente controllati. La zona fu dichiarata *"*zona vietata*"*, accessibile solo a mezzi militari e ad alcune imbarcazioni da pesca autorizzate, spesso parte di cooperative statali. Questo isolamento durò per quasi mezzo secolo, interrompendo le relazioni tra le comunità del lago e limitando fortemente la vita economica e sociale della zona. Nel dopoguerra, la pesca si sviluppò in forma organizzata, ma strettamente controllata dallo Stato. Le comunità locali, come quelle di Shirokë e Zogaj, continuarono comunque a mantenere una forte connessione con il lago, anche se con molte restrizioni. Autori come Rrok Zojzi (1959)

e Hamdi Bushati (1998) documentarono la tradizione della navigazione sul lago e sul Buna, sottolineando l'importanza culturale di queste pratiche.

Come sostiene lo storico scutarino Zamir Tafilica, (2021: 7) dopo il crollo del regime comunista, si aprì la possibilità per una nuova valorizzazione del lago. Il Lago di Scutari venne dichiarato "Parco nazionale", e iniziarono a emergere tentativi di sviluppo turistico ed ecologico, sebbene con progressi lenti e non sempre coerenti. Le sfide ambientali restano significative: inquinamento urbano, pesca abusiva, scomparsa di specie ittiche autoctone e sfruttamento irregolare delle risorse.

Nonostante le difficoltà, molti autori e studi sottolineano il potenziale del lago come risorsa per un turismo sostenibile, legato alla cultura, alla natura e alla tradizione. Attività come la pesca artigianale, la navigazione con barche tradizionali, le guide ambientali e la riscoperta dei paesaggi offerti dal lago, rappresentano una possibilità concreta di rilancio economico per la zona, mantenendo vive le memorie e le conoscenze delle generazioni passate.

2. Osservazioni sulle caratteristiche geografici e ambientali

Oltre alle dimensioni culturali e simboliche del Lago di Scutari, numerosi autori del Novecento hanno rivolto la loro attenzione alle componenti fisiche e ambientali del paesaggio lacustre, offrendo letture profondamente ancorate alla concretezza del territorio. Le loro descrizioni, spesso arricchite da rilievi climatici, idrografici e topografici, documentano con rigore le condizioni naturali che modellano la vita attorno al lago.

Il rilievo naturalistico e geografico del lago emerge in particolare dagli scritti di studiosi-viaggiatori, che hanno lasciato testimonianze preziose basate su osservazioni dirette.

Nel suo volume *Albania,* Eugenio Giovanni Giacomo Barbarich (1905) offre una delle testimonianze più puntuali e dense di osservazioni sulle caratteristiche geografiche e ambientali del Lago di Scutari e delle zone adiacenti. La sua narrazione, frutto di viaggi e ricerche condotti agli inizi del Novecento, evidenzia tanto il valore strategico ed economico del lago quanto i problemi ambientali e sanitari legati alla sua vicinanza.

Barbarich osserva che il lago, insieme alle paludi della Buna e al mercato ittico di Scutari, rende particolarmente insalubre il quartiere del bazar, frequentemente soggetto a focolai di febbri malariche: «La parte del bazar, vicina al lago, ai pantani della Buna e al mercato del pesce, è la più insalubre. Vi dominano le febbri; l'umidità vi è costante» (Barbarich, 1905: 21).

L'autore descrive inoltre un forte contrasto tra le zone più umide e malsane e quelle leggermente più elevate o distanti dalle acque stagnanti: «Verso Oriente, dove le acque del lago e del fiume non raggiungono il terreno, l'aria è più salubre e l'acqua più pura» (Ivi: 22). Quanto al clima, Barbarich annota la presenza di inverni miti ed estati afose, con abbondanti precipitazioni nel periodo freddo, che causano frequenti esondazioni e contribuiscono al ristagno delle acque nelle zone basse. Questo quadro ambientale compromette sia la salute pubblica sia lo sviluppo agricolo ed economico della regione.

La lettura di Barbarich non è solo descrittiva ma anche analitica, poiché individua un nesso diretto tra condizioni ambientali, malattie endemiche e organizzazione urbana. Il lago di Scutari, pur essendo risorsa naturale e commerciale, viene così rappresentato come un polo ambivalente: fonte di vita ma anche di rischio.

Un'importante fonte per lo studio storico-geografico del Lago di Scutari è rappresentata dal saggio di Ermanno Armao, *Località, chiese, fiumi, monti e toponimi varii di un'antica carta dell'Albania Settentrionale* (Armao 1933), in cui l'autore analizza una mappa del XVII secolo attribuita a Vincenzo Coronelli. Attraverso un'indagine toponomastica minuziosa, Armao ricostruisce un paesaggio culturale e idrografico stratificato, in cui il lago non è solo un elemento naturale ma anche un crocevia di percorsi religiosi, insediamenti e snodi fluviali.

Nella carta in questione, il Lago di Scutari appare incastonato tra numerosi toponimi di valore simbolico e storico, tra cui *Darda di Scutari*, *Murici dello Zem*, *la Chiesa di San Demetrio a Dajç* e *la Chiesa di San Marco a Mjeda*. Queste denominazioni testimoniano la fitta rete di presenze ecclesiastiche e la funzione del lago come elemento di connessione tra le due sponde e i territori adiacenti.

Armao dedica inoltre particolare attenzione alla descrizione dei corsi d'acqua che alimentano e regolano il bacino del lago. Le sue osservazioni idrografiche mettono in luce significative discrepanze rispetto alla configurazione attuale dei fiumi Drin, Buna e Kir. L'autore segnala che, nel Seicento, le variazioni nei deflussi e nelle ramificazioni dei fiumi condizionavano direttamente il livello del Lago di Scutari e l'idrodinamica della Buna, con ripercussioni importanti sulla navigabilità e sullo sviluppo degli insediamenti costieri.

Questa lettura storico-cartografica consente di riscoprire il Lago di Scutari non solo come paesaggio naturale ma anche come palinsesto culturale e spirituale, in cui il sacro, il fluviale e il politico si intrecciano.

Nel suo volume *L'avvenire dell'Albania,* Filippo Tajani (1932), propone una visione articolata dello sviluppo del territorio albanese, in cui il

Lago di Scutari occupa un ruolo di rilievo tanto per le sue caratteristiche naturali quanto per il potenziale economico e infrastrutturale che esso rappresenta. In linea con una visione funzionale delle risorse idriche, Tajani sottolinea: «non è da meravigliare che tutta l'Albania, ricca – come abbiam visto – di fiumi, sia anche una delle regioni più ricche di laghi di tutta l'Europa» (Tajani 1932: 27).

In questo quadro, il Lago di Scutari non è percepito solo come un elemento paesaggistico, ma come snodo centrale per la navigazione interna, la pesca e lo sviluppo di reti commerciali regionali.

L'autore dedica un'osservazione puntuale alla morfologia del lago, descrivendone la riva occidentale come «rocciosa e scoscesa, con moltitudine di piccole insenature cui fanno capo i villaggi sovrastanti» (Ivi: 27).

Ma è soprattutto la dimensione produttiva a essere messa in luce, in quanto

> le acque sono straordinariamente pescose; la pesca costituisce, specialmente nel settore montenegrino e a Scutari stessa, un'industria assai fiorente che potrà avvantaggiarsi dalle sistemazioni del bacino del lago. (*Ibidem*)

In parallelo, Tajani insiste sulla necessità di intervenire con opere infrastrutturali – ponti, strade, regolazione idraulica – per favorire i collegamenti interni e valorizzare economicamente le risorse naturali. Le vie d'acqua, in particolare il fiume Bojana (emissario del lago), sono considerate fondamentali per lo sviluppo del commercio e delle comunicazioni: da qui la rilevanza di accordi internazionali per garantire un uso equo e stabile delle risorse. Come osserva l'autore, infatti, «il controllo e l'uso regolato delle acque [...] è un interesse vitale non solo per l'Albania, ma anche per il mantenimento di buoni rapporti con il vicino Stato del Montenegro» (Ivi: 39).

La lettura tajaniana del Lago di Scutari è emblematica di una concezione strategica del territorio albanese, in cui la natura viene interpretata e valorizzata attraverso una logica di pianificazione politica ed economica, in linea con l'interesse italiano per l'area balcanica durante il periodo interbellico.

Nel suo libro *Albania che nasce*, Eugenio Vaina (1914) offre una testimonianza diretta e vibrante degli sconvolgimenti che accompagnarono la nascita dello Stato albanese nel pieno delle guerre balcaniche. Il Lago di Scutari emerge nel suo racconto come uno degli obiettivi territoriali più contesi, al crocevia tra ambizioni espansionistiche montenegrine e la nascente coscienza nazionale albanese. Vaina riporta che «i montenegrini arrivarono fino a Fusha e Stojt, alle porte di Scutari, dove vi si accamparono per sei mesi» (Ivi: 28), lasciando intendere la determinazione con cui il

piccolo regno balcanico ambiva al controllo della città e delle sue risorse naturali. Non solo la città, ma anche il bacino lacustre e le alture circostanti, simboli e strumenti di dominio territoriale, venivano inclusi in un piano più ampio di spartizione dell'Albania. Come nota Vaina, «tra alcuni giornalisti italiani più al corrente della politica balcanica circolava sicura la voce che l'Albania era finita. I montenegrini avrebbero avuto il dominio di Scutari col lago, la montagna e il mare» (Ivi).

Attraverso questa descrizione, il Lago di Scutari non appare solo come un elemento paesaggistico o economico, ma come un attore silenzioso di una crisi geopolitica che metteva in discussione l'integrità territoriale dell'Albania e la sua possibilità di nascere come stato indipendente. Il lago diventa così simbolo della fragilità di un'identità in formazione, minacciata dalle logiche di potenza delle nazioni confinanti.

Tra le figure centrali della scoperta culturale dell'Albania nel primo Novecento spicca Edith Durham, viaggiatrice e antropologa britannica, autrice del celebre *High Albania* (Durham 1909). Il Lago di Scutari occupa un posto di rilievo nei suoi appunti di viaggio, in cui si intrecciano l'osservazione paesaggistica, l'interesse etnografico e una notevole sensibilità estetica. Giunta nella pianura del Kastrati, Durham descrive il lago con tono lirico: «In basso si stendeva, come un giardino, la fertile pianura del Kastrati inferiore, e il Lago di Scutari scintillava d'argento alla luce del pomeriggio» (Ivi: 135).

Il lago è percepito come un organismo vivo, che riflette la relazione simbiotica tra l'uomo e la natura. Le comunità locali, come nota Durham, dipendono dalla pesca e dalla caccia per la loro sopravvivenza quotidiana: «Gli abitanti del lago sono pescatori e cacciatori di uccelli acquatici, e dipendono in gran parte dalle loro reti e dai fucili per il cibo» (Ivi: 136).

Dal punto di vista geografico, Durham identifica nel Lago di Scutari il punto terminale di un sistema fluviale complesso:

> L'intero distretto è costituito principalmente da due lunghe valli profonde e dalle alte catene montuose che ne formano i bacini idrografici. Una è la valle del fiume Tsem, un corso d'acqua impetuoso, mai in secca, che scorre parallelo e vicino al confine montenegrino, fino a gettarsi nel Lago di Scutari. (Ivi: 139)

Oltre all'elemento naturale, Durham registra anche la presenza e la distribuzione delle comunità musulmane lungo la riva settentrionale del lago, osservando: «Sulla riva del Lago di Scutari, a nord della città, si trova una piccola tribù musulmana, quella di Kopliku, e tra questa e Lohe, la piccola tribù musulmana dei Grizhi» (Ivi: 467).

Attraverso queste osservazioni, il Lago di Scutari assume nella scrittura di Durham un valore non solo paesaggistico, ma culturale e antropologico**,** rivelandosi crocevia di civiltà, risorsa vitale e luogo di equilibrio fragile tra natura e storia.

3. Osservazioni naturalistiche: flora e fauna del lago

Accanto all'osservazione del paesaggio umano e culturale, una parte significativa delle testimonianze novecentesche dedicate al Lago di Scutari si concentra sull'analisi della sua flora e fauna, rivelando un interesse crescente per la complessità ecologica del bacino. Studi pionieristici e resoconti scientifici si soffermano su aspetti specifici dell'ambiente lacustre, contribuendo a delineare un'immagine articolata delle sue dinamiche biologiche.

Un contributo pionieristico allo studio scientifico del Lago di Scutari è rappresentato dal lavoro del limnologo austriaco Fritz Gessner (Gessner 1934: 56-62), che pubblicò un articolo fondamentale dal titolo *Limnologische Untersuchungen am Skadar (Skutari) See*, comparso nel *Bulletin de l'Institut et du Jardin Botaniques de l'Université de Belgrade*. Si tratta di una delle prime indagini limnologiche condotte con approccio sistematico su questo bacino transfrontaliero, volto a descriverne in modo integrato le caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche. Gessner analizza la composizione delle acque**,** evidenziando una stratificazione termica debole, tipica dei laghi poco profondi e soggetti a continuo rimescolamento idrico, e una tendenza all'eutrofizzazione, legata all'abbondanza di nutrienti naturali provenienti dal reticolo fluviale circostante, in particolare dai fiumi Moraca **e** Buna.

Lo studioso individua e descrive tre zone principali all'interno del lago: le acque libere centrali, relativamente più profonde e limpide; le zone marginali e palustri, contraddistinte da canneti (*Phragmites australis*), giunchi (*Scirpus*, *Juncus*) e una ricca vegetazione emergente; e infine le acque stagnanti delle lagune e dei bracci secondari**,** dove proliferano idrofite sommerse come *Potamogeton pectinatus*, *Ceratophyllum demersum* e *Myriophyllum spicatum*, nonché piante galleggianti come *Nymphaea alba* e *Nuphar lutea*. Questa stratificazione ecologica orizzontale suggerisce un sistema altamente complesso e differenziato, in cui ogni nicchia ospita specifiche comunità vegetali e animali.

Gessner sottolinea anche l'importanza del lago come ambiente di rifugio e riproduzione per numerose specie di uccelli acquatici, il cui equilibrio dipende direttamente dalla ricchezza della vegetazione lacustre.

La visione che emerge è quella di un ecosistema limnico dinamico, al

tempo stesso fragile e straordinariamente produttivo, situato in una posizione geografica di cerniera tra il mondo mediterraneo e l'entroterra balcanico. Lo studio di Gessner anticipa, per certi versi, una consapevolezza proto-ecologica del valore ambientale del Lago di Scutari, che verrà pienamente riconosciuta solo decenni più tardi con l'inserimento del sito nella rete delle zone umide di importanza internazionale (Convenzione di Ramsar).

Il primo studio sistematico sul fitoplancton del Lago di Scutari si deve al botanico e algologo Achille Forti (Forti 1902: 1079-1090).

La sua indagine si basava su quattro campionamenti eseguiti nel settembre del 1900, durante un viaggio di esplorazione botanica nei Balcani intrapreso insieme ad Alessandro Trotter. I prelievi – tre orizzontali e uno verticale – vennero effettuati in diverse aree del lago, ma Forti sottolinea fin da subito le limitazioni metodologiche imposte dalla natura stessa del bacino, la cui vastità superficiale contrasta con una scarsa profondità: caratteristica che ostacolava l'analisi delle stratificazioni planctoniche.

L'autore descrive il Lago di Scutari come un ambiente limnico sui generis, al confine tra bacino lacustre e zona umida palustre. Le acque, relativamente calme, ospitano una comunità fitoplanctonica che Forti definisce come un «miscuglio abbastanza strano di forme d'alto lago e di specie stagnali o ticolimnetiche» (Ivi: 1082).

Da un lato, infatti, si rilevano elementi propri di ambienti profondi e oligotrofici; dall'altro, sono presenti numerose specie tipiche di acque stagnanti e ricche di sostanza organica, segno di una produttività elevata e di processi di eutrofizzazione naturale. Sebbene il numero complessivo di specie identificate non sia particolarmente elevato, la composizione del plancton risulta significativa per comprendere la natura ecotonale del lago, situato tra l'ambiente montano e la piana costiera.

Forti, con spirito pionieristico, insiste sull'importanza di approfondire le ricerche con osservazioni estese in diversi periodi dell'anno, per meglio comprendere la dinamica stagionale del plancton e il ruolo degli apporti fluviali, in particolare del Drin e della Buna, sulla circolazione delle acque e la distribuzione delle specie. Il suo lavoro, pur nella brevità, costituisce un tassello fondamentale nella storia della limnologia albanese e balcanica, e apre la strada a successive indagini interdisciplinari che vedranno il Lago di Scutari sempre più al centro dell'interesse scientifico per la sua biodiversità e complessità idrologica.

Nel suo contributo sulla flora autunnale osservata nel Nord-ovest dell'Albania pubblicato nel 1916, il botanico austriaco Erwin Janchen (1916: 386-397) fornisce una delle prime descrizioni sistematiche della

flora autunnale dell'Albania nord-occidentale, con osservazioni dirette anche nella zona del Lago di Scutari. Lo studio si concentra sulle specie presenti nei mesi di settembre e ottobre, rilevando una notevole ricchezza floristica persino nella stagione tardo-vegetativa, spesso trascurata dai botanici dell'epoca. L'articolo fornisce elenchi di specie botaniche**,** osservazioni fenologiche e dati fitogeografici che testimoniano la ricchezza e la specificità della flora albanese, in un contesto ancora poco esplorato dalla scienza europea dell'epoca. Lo studio è uno dei primi contributi sistematici sulla stagionalità vegetale in Albania ed è citato ancora oggi nelle ricerche floristiche e biogeografiche del territorio balcanico.

Tra le famiglie botaniche documentate da Janchen si segnalano numerose Asteraceae, come *Centaurea* spp. e *Artemisia vulgaris*, comuni nelle aree incolte e marginali del paesaggio lacustre. Nelle zone umide e lungo le rive del lago, egli rileva la presenza di idrofite e igrofite come *Mentha aquatica* (menta d'acqua) e diverse specie di Cyperaceae, adattate ai suoli allagati e ai canneti.

Janchen sottolinea inoltre il carattere di transizione della flora locale, in cui si mescolano elementi mediterranei e balcanici, un aspetto che rende l'area del lago di particolare interesse fitogeografico. Sebbene il lavoro non si concentri esclusivamente sul Lago di Scutari, le sue osservazioni costituiscono una fonte primaria importante per lo studio della vegetazione spontanea della regione all'inizio del XX secolo.

4. Avifauna e osservazioni ornitologiche

Il Lago di Scutari, con la sua vasta estensione di zone umide, canneti e isolotti stagionali, ha rappresentato per tutto il Novecento un ambiente privilegiato per lo studio dell'avifauna balcanica. La sua posizione geografica, al crocevia tra rotte migratorie e habitat stabili, lo rende un osservatorio naturale per l'analisi del comportamento, della distribuzione e dello stato di conservazione di numerose specie di uccelli acquatici.

Diversi studiosi e viaggiatori hanno documentato questa ricchezza ornitologica con sguardi complementari.

Nel suo resoconto di viaggio nei Balcani, il naturalista inglese R.B. Lodge (1908) offre una delle più vivide e dettagliate descrizioni della biodiversità del Lago di Scutari, soffermandosi in particolare sulla presenza e il comportamento dei pellicani bianchi (Pelecanus onocrotalus). L'autore intraprende una lunga spedizione nella zona paludosa tra Plavnica (Montenegro) e la riva albanese del lago, con l'obiettivo di identificare colonie riproduttive di questa specie rara. Il viaggio, spesso ostacolato da piogge

torrenziali, sentieri fangosi e un ambiente naturale impervio, rivela un paesaggio al tempo stesso ostile e incontaminato, che Lodge considera ideale per l'avifauna acquatica.

Dopo giorni di osservazioni e tentativi falliti, Lodge riesce finalmente a localizzare una dozzina di nidi nascosti tra i canneti, documentando la presenza dei pellicani in una zona remota del bacino lacustre. Parallelamente, osserva e confronta il comportamento di diverse specie di aironi (tra cui *Ardea alba*, *Ardea cinerea*, *Ardea herodias*), cogliendo con sguardo scientifico le peculiarità ecologiche e morfologiche di ciascuna. I pellicani, rispetto agli aironi, appaiono più elusivi, più sensibili alla presenza umana e forse in parte dislocati a causa delle frequenti inondazioni che avevano modificato i siti di nidificazione.

La parte albanese del lago viene descritta come particolarmente ricca e selvaggia, meno accessibile ma per questo più adatta alla riproduzione indisturbata degli uccelli acquatici. L'osservazione diretta, integrata da tentativi di fotografia naturalistica, si unisce nel testo a riflessioni sul valore della conservazione ambientale e sullo straordinario potenziale ecologico dell'area. La spedizione di Lodge si conclude con un tono soddisfatto: «Alla fine, conclusa la mia missione con gli aironi, dovevo solo tornare indietro verso Ulqin per riprendere il vapore» (Ivi: 166-170).

Un altro ricercatore Bernardzik **(**1930) pubblicò a Vienna il volumetto *Riesen Pelikane und ihre Kinder*, un'opera dal tono divulgativo ma attenta alle dinamiche riproduttive dei pellicani bianchi**.** Bernardzik fa riferimento ai laghi balcanici come habitat naturali del pellicano bianco**, e** tra questi si cita in modo esplicito il Lago di Scutari che viene citato come «uno degli ultimi grandi rifugi europei per le colonie nidificanti di pellicani, grazie alla presenza di zone umide incontaminate, canneti estesi e isolotti stagionali» **(**Ivi: 27) che offrivano condizioni ideali per la deposizione e la crescita dei piccoli. Bernardzik, pur non fornendo dati quantitativi, enfatizza la valenza simbolica e naturalistica del lago, definendolo un "paesaggio arcaico" dove sopravvivono scene di vita selvatica che altrove, già allora, stavano scomparendo sotto la pressione dell'urbanizzazione. Il suo sguardo, a metà tra l'osservazione etologica e la contemplazione romantica, contribuisce a consolidare l'immagine del Lago di Scutari come luogo privilegiato per l'avifauna acquatica balcanica, e in particolare per il pellicano, vero protagonista del volume.

Uno dei contributi più significativi alla comprensione della distribuzione e dello stato di conservazione del pellicano crespo (Pelecanus crispus) nei Balcani è rappresentato dallo studio di Crivelli e Vizi (Crivelli, Vizi 1981: 297-310), pubblicato nella rivista *Biological Conservation*. Gli autori analizzano i dati relativi alle popolazioni di questa specie in diversi

laghi e zone umide dell'Europa sud-orientale, evidenziando il drammatico declino numerico avvenuto nel corso del XX secolo a causa della distruzione degli habitat**,** del disturbo antropico e della modifica dei regimi idrici**.** Tra le aree studiate, un ruolo di particolare rilievo è attribuito al Lago di Scutari, identificato come uno degli ultimi siti favorevoli per la nidificazione e la sosta migratoria di gruppi residui della specie.

Lo studio sottolinea la presenza, negli anni Settanta, di alcune colonie ridotte ma ancora attive lungo le sponde più tranquille del lago, in particolare nelle zone palustri scarsamente accessibili, dove la vegetazione emergente – composta da canneti e isolotti stagionali – offriva protezione e risorse alimentari. Crivelli e Vizi inseriscono il lago in un più ampio quadro ecologico che comprende anche i laghi di Prespa e Karavasta, delineando una rete frammentata di habitat critici per la sopravvivenza del pellicano crespo. Il Lago di Scutari, in questo contesto, emerge non solo come ecosistema vulnerabile, ma anche come sito strategico per l'attuazione di politiche transfrontaliere di conservazione, essendo condiviso tra Albania e Montenegro.

Attraverso le testimonianze di viaggiatori, studiosi e naturalisti del Novecento, il Lago di Scutari emerge come un ecosistema narrato, la cui ricchezza non risiede solo nella biodiversità delle sue acque, ma anche nella molteplicità degli sguardi che lo hanno attraversato. I testi analizzati - dalle descrizioni naturalistiche di Forti, Janchen e Gessner alle osservazioni ornitologiche di Lodge, Bernardzik e Crivelli, dalle letture strategiche di Tajani alle impressioni liriche e antropologiche di Edith Durham – restituiscono un paesaggio complesso e in trasformazione, luogo di tensioni geopolitiche, di vita rurale, di bellezza fragile.

Attraverso le voci che abbiamo analizzato – botanici, zoologi, ornitologi, viaggiatori ed etnografi – emerge una verità semplice ma profonda: il lago di Scutari è molto più di un ecosistema. È uno specchio della relazione mutevole tra uomo e natura, tra scienza e percezione, tra osservazione e memoria. Ogni autore che si è avvicinato a questo spazio ha portato con sé non solo strumenti diversi – reti da pesca, taccuini, microscopi, mappe, penne – ma anche domande diverse: che cosa si nasconde in queste acque? Come vivono le comunità che vi si affacciano? Che cosa possiamo imparare dal paesaggio?

Le osservazioni sulla flora, sulla fauna, sull'avifauna e sulla cultura rivelano un ambiente vivo, stratificato, continuamente negoziato tra permanenza e trasformazione. Alcuni autori, come Baldacci e Gessner, ci restituiscono una conoscenza sistematica e scientifica; altri, come Durham, ci offrono sguardi più intimi, empatici, radicati nell'incontro umano. Ma

tutti contribuiscono, ciascuno a suo modo, a costruire una memoria ambientale collettiva, che oggi è più necessaria che mai.

In un'epoca in cui i cambiamenti climatici, la perdita di biodiversità e le crisi ambientali ridisegnano i nostri orizzonti ecologici, rileggere queste testimonianze significa anche riscoprire la profondità storica del paesaggio, e riflettere su come raccontarlo, proteggerlo e viverlo in modo più consapevole.

Il lago di Scutari – luogo di confine, di scambio, di silenzio e di vita – continua a parlarci, se sappiamo ascoltarlo anche attraverso le parole di chi lo ha narrato.

Bibliografia

Armao Ermanno. 1933 *Località, chiese, fiumi, monti e toponimi varii di un'antica carta dell'Albania Settentrionale*. Roma: Istituto per l'Europa Orientale. Rist. a Tirana, Dituria.

Barbarich, Eugenio Giovanni Giacomo. 1905 *Albania*. Trieste, Stabilimento Tipografico Morpurgo.

Bernardzik Hugo Adolf. 1930 *Riesen Pelikane und ihre Kinder*. Wien.

Bushati Hamdi. 1998 *Shkodra dhe motet*, Vëllimi I, Shkodër.

Crivelli Alain, Vizi Ondrej. 1981 The Dalmatian Pelican (*Pelecanus crispus* Bruch, 1832): a recently world-endangered bird species. *Biological Conservation*, *20*

Durham Edith. 1909 *High Albania*. London, Edward Arnold.

Forti A. 1902 *Primi appunti per uno studio sul phytoplancton del Lago di Scutari d'Albania*. *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Serie 7ª, Tomo LXI: 1079–1090.

Gessner F. 1934 *Limnologische Untersuchungen am Skadar (Skutari) See*. *Bulletin de l'Institut et du Jardin Botaniques de l'Université de Belgrade*, *III*(1–2).

Janchen Erwin. 1916 *Notizen zur Herbstflora der nordwestlichen Albanien*. *Österreichische Botanische Zeitschrift*, *66.*

Lodge Reginald Badham. 1908 *Hunting through wild Europe*. London: Chapman & Hall.

Tafilica Zamir. 2021 *Tradita e lundrim-peshkimit në ujrat e Shkodrës,* Fiorentia, Shkoder

Tajani Filippo. 1932 *L'avvenire dell'Albania*. Milano, Ulrico Hoepli.

Vaina Eugenio. 1914 *Albania che nasce*. Catania, Battiato.

Zojzi Rrok. 1959 *Traditat e lundrimit detar të popullit shqiptar*, Tiranë.

Zosi Zografidou, Ilias Spyridonìdis

Rappresentazione dell'ambiente naturale, urbano e umano di Thessaloniki nel libro di letteratura di viaggio Salonicco di Alarico Buonaiuti

Premessa

Alarico Buonaiuti, come lui stesso scrive nella prefazione della sua opera *Salonicco* (1916: v), fu un insegnante di lingua italiana, venuto a Salonicco per motivi professionali e più precisamente per lavorare presso la scuola italiana Dante Alighieri della città. Nel 1915 Buonaiuti era stato chiamato alle armi prestando il suo servizio al Carso, dove rimase ferito. Durante la sua convalescenza trovò il tempo per scrivere le sue impressioni dalla sua permanenza a Salonicco, un testo di letteratura di viaggio che allo stesso tempo costituisce una testimonianza sulla città, un *reportage* ambientale, politico e culturale. Finì la stesura del suo libro nel gennaio del 1916 che immediatamente è stato pubblicato dai fratelli Treves a Milano nella serie *Quaderni della guerra.*

Obiettivo del presente lavoro è di ricostruire, attraverso un'analisi testuale di approccio geoculturale, la rappresentazione dell'ambiente naturale, urbano e umano di Salonicco nei primi anni della liberazione della città (1912-1915), un periodo di trasformazione profonda nel secondo decennio del Novecento.

1. Introduzione

Salonicco è una città situata nella Grecia Settentrionale, nella Macedonia Centrale, con una lunga tradizione culturale e una storia multisecolare, luogo di scontri e di incontri tra culture e civiltà diverse. Grazie alla sua posizione geografica e strategica (la seconda più importante dopo Costantinopoli, durante l'Impero Romano d'Oriente), una città tra mare e monti che si bagna dalle acque del golfo di Thermaikòs, è diventata nel corso della storia crocevia di passaggio di tante popolazioni. Durante il periodo ottomano divenne una città multiculturale che ha attratto diversi gruppi etnici che dalla valle di Axiòs arrivavano alle sponde del mare Egeo. È stata fondata nel 315 a.C. da Kàssandros che le ha dato il nome Thessaloniki [Θεσσαλονίκη] in onore della sorella di Alessandro Magno e sua mo-

glie. La posizione particolare della città attirò l'interesse di molti conquistatori, assediatori, barbari e come scrisse Iliadi (2003: 10) «fu desiderata da tutti»[1]. Indicativamente, nel corso dei secoli ha subìto molti assedi o brevi conquiste da parte dei Goti, degli Slavi, degli Arabi Saraceni, dei Normanni ed altri. Nel 1430 gli Ottomani conquistarono la città massacrando la popolazione greca e nel sedicesimo secolo è stata in parte ripopolata con l'arrivo di molti ebrei sefarditi che furono cacciati dalla Spagna. Tra la fine del Ottocento e gli inizi del Novecento Salonicco divenne mela della discordia tra i bulgari e i greci. Nel 1912, nella prima guerra balcanica, i greci liberarono la città dal giogo turco ponendo fine alla sua occupazione che durò quasi cinque secoli. Sin dall'inizio della sua fondazione, tanti storici, viaggiatori, mercanti, scrittori, pellegrini o altri di diverse nazionalità si sono fermati nella città o erano semplicemente di passaggio per arrivare dall'Occidente all'Oriente, da Roma alla nuova Roma, a Costantinopoli sede dell'Impero Romano d'Oriente, seguendo la via Egnazia. Molti ci hanno lasciato le loro testimonianze, i loro resoconti di viaggio scritti in taquini o quaderni. Per il primo quarto del Novecento, sarebbe interessante proseguire a una lettura parallela, un'analisi intertestuale di tre testi: «Salonicco» dello scrittore greco Stratis Myrivilis (1890-1968), incluso nel suo libro *Η Ζωή εν τάφω. Το βιβλίο του πολέμου* [La vita nella tomba. Il libro della guerra], pubblicato un suo capitolo nel 1927 sul giornale "Nea Ellada" e intero nel 1924, *Lettere da Salonicco* della poetessa e prosatrice serba Jelena Dimitrijevic (1862-1945), scritte nello stesso periodo che Alarico Buonaiuti scrisse *Salonicco* per individuare i diversi punti di vista e il loro approccio sull'immagine e sui colori della città. Ci limitiamo in questo saggio di presentare *Salonicco* di Buonaiuti.

Alarico Buonaiuti è stato un testimone oculare dei primi anni dopo la liberazione di Salonicco. Il suo testo è risultato della sua permanenza in città e dei suoi appunti durante quel periodo di trasformazione. Per individuare gli elementi e le informazioni che riguardano l'ambiente naturale, tecnico-urbano e umano di Salonicco e per poter ricostruirlo e rappresentarlo, almeno indicativamente, abbiamo adottato un approccio interdisciplinare di analisi testuale. L'approccio metodologico che abbiamo applicato per l'analisi del testo è una combinazione del «reading for traces» (2022: 120), un metodo che è stato recentemente proposto da Theo Hermans in *Translation and History* e l'approccio geoculturale di analisi testuale (Spyridonìdis 2021). Nel caso di studio: «Analisi testuale geoculturale e traduzione intersemiotica dello spazio: un caso di studio di tradu-

[1] Traduzione nostra.

zione del *Viaggio di un ambasciatore Veneziano da Venezia a Constantinopoli nel 1591*»[2] avevamo presentato un approccio interdisciplinare di analisi testuale per individuare, estrarre, raccogliere, gestire e analizzare elementi geoculturali e informazioni ambientali. Hermans propone di leggere le traduzioni come prodotti del loro tempo influenzate dal loro ambiente. Indipendentemente se parliamo di prototipi o traduzioni, i testi spesso contengono tracce del loro ambiente. In particolare, i testi odeporici, come i *reportage* di viaggio, dipingono e descrivono l'ambiente incontrato codificandolo in lingua scritta. Scrive Hermans che:

> «We can also read them as products of their time. In this latter case we are looking for the way their environment impinged on them. Of course, the environment includes just about everything, from genre conventions and ideological debates to material conditions and personal experience. In practice, researchers will need to select a domain to focus on. […] The traces will typically be textual in nature». (Hermans 2022: 120-121)

2. Alarico Buonaiuti (1877-1929)

Il professore di lingua e letteratura italiana Alarico Buonaiuti[3], visse a Salonicco tra la fine del 1912 e l'inizio del 1915. Proprio alla fine del 1915 scrisse una monografia sul capoluogo macedone, intitolata *Salonicco*, descrivendo un periodo storico e politico molto travagliato tra la guerra italoturca, le guerre balcaniche e la Prima Guerra Mondiale. Alarico Buonaiuti nacque a Foggia, fratello del più noto sacerdote e storico Ernesto Buonaiuti. Lavorava presso le scuole della Società Nazionale Dante Alighieri e dei consolati italiani all'estero. Si trovò a Salonicco, come insegnante di lingua presso le scuole della comunità italiana, quando nel 1915 è stato chiamato alle armi. Prestò il suo servizio a Carso nel 137° Reggimento Brigata Barletta[4]. Ferito a Carso, durante la sua convalescenza, scrisse *Salonicco* che è stata pubblicata nel 1916 a Milano dai fratelli Treves nella

[2] Traduzione nostra del titolo greco: «Γεωπολιτισμική ανάλυση κειμένου και διασημειωτική μετάφραση του χώρου: μια μελέτη περίπτωσης της μετάφρασης του *Viaggio di un ambasciatore Veneziano da Venezia a Constantinopoli nel 1591*» in iTi, vol. 10, n. 2 (2021)

[3] Vd. Buonaiuti 1916; Id. 1921; Id. 1925.

[4] Alarico Buonaiuti era arruolato nel 137° Reggimento Brigata Barletta. Secondo l'ufficio storico dello Stato maggiore centrale: «Destinata alla 31° divisione, la Brigata raggiunge nella prima metà di luglio la zona compresa tra Lonato e Desenzano (nel Bresciano), dove trascorre un periodo di esercitazioni; dunque, nella seconda metà del mese, è inviata sul Carso tra Ruda e Sant'Andrea. Dopo un iniziale invio del solo 137° reggimento, tutta la "Barletta" è per la fine di

serie *Quaderni della guerra.* La sua monografia costituisce un testo tra la letteratura di viaggio e il *reportage* storico, politico e culturale giornalistico, un documento letterario sulla vita quotidiana della città di Salonicco nei primi anni dalla sua liberazione con le sue osterie e i suoi «caffè da per tutto» (1916: 12).

Alarico Buonaiuti fu fratello di Ernesto Buonaiuti[5], sacerdote, storico e famoso esponente del modernismo italiano. Alarico arrivò a Salonicco proprio dopo la guerra italo-turca del 1911-12, probabilmente nell'autunno del 1912, anno in cui (anno scolastico 1912-13) hanno riaperto alla città di Salonicco le scuole italiane e i servizi di interesse italiano come le poste (rimasti chiusi a causa della guerra italo-turca), grazie alla liberazione della città dai greci il 26 ottobre 1912 nella prima guerra balcanica.

3. Il libro di viaggio Salonicco

L'opera *Salonicco* di Alarico Buonaiuti è in sostanza un *reportage* di viaggio sulla città di Salonicco caratterizzato dallo sguardo critico dello scrittore come testimone oculare. L'opera contiene informazioni sulla storia di Salonicco e descrizioni interessanti sulla vita e sull'ambiente naturale e urbano della città. Tra le varie immagini che ci offre il testo troviamo il porto, gli edifici, i quartieri della città, le strade, le mura, i monumenti, gli abitanti, i dintorni e ovviamente commenti sugli usi e sui costumi. Lo studio dell'opera ci permette di individuare utili informazioni sull'ecologia e sull'ambiente naturale e urbano di Salonicco nei primi anni dopo la sua liberazione (1912-1915). Pochi anni fa, Nikolia Ioannidou in un suo articolo (2015: 187-198) aveva esaminato la presenza della comunità italiana nella città basandosi principalmente allo studio del nonno capitolo dell'opera *Salonicco* di Alarico Buonaiuti. Inoltre, nel 2023 Magda Kritharidou studiò *Salonicco* attraverso un «approccio interpretativo letterario» (2023: 231), offrì una panoramica generale dell'opera e riportò il modo in cui Alarico Buonaiuti vide – con i suoi occhi – e percepì Salo-

agosto tradotta nel settore di Monte Sei Busi, assumendone la difesa. Ad inizio novembre, dopo un periodo di riposo, i reggimenti sono trasferiti nuovamente a Redipuglia: il 138° è in prima linea verso quota 100, il 137° è invece di riserva presso Turriaco. Sostituiti in linea all'inizio del mese successivo, le truppe sostano tra Ajello e Perteole (nel Friuli) fino al 30 dicembre, vd. https://www.storiaememoriadibologna.it/fanteria-137-e-138-reggimento-brigata-barletta-149-organizzazione.

[5] Per Ernesto Buonaiuti vd. https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-buonaiuti_%28altro%29/#google_vignette.

nicco e i suoi dintorni (2023: 229-238) con particolare attenzione alla Società Dante Alighieri di Salonicco e alla comunità italiana locale.

Inizialmente, Buonaiuti voleva scrivere un libro sulla «storia della città» di Salonicco, a causa degli avvenimenti storici importanti di quel periodo: cioè, la guerra italo-turca (1911-1912), le guerre balcaniche (1912-1913) e la Grande Guerra e il fronte macedone (1914-1918), in cui le forze dell'Entente: Francia, Inghilterra, Italia, Serbia, Russia e Grecia combatterono contro le forze centrali: Germania, Austroungheria, Bulgaria e Impero Ottomano. Sorprendentemente, Buonaiuti che rimase per circa due anni a Salonicco fu dichiaratamente negativo, quasi ostile ai greci (alleati degli italiani), che descrive con ironia, antipatia e arroganza, un'opinione negativa formata probabilmente dai suoi pregiudizi e dalle sue idee precedenti. L'opera *Salonicco* era il numero 44 della serie «Quaderni della Guerra», un'edizione del 1916 pubblicata a Milano dai fratelli Treves. La testimonianza di Buonaiuti assume un valore importante siccome si tratta di un testo che rappresenta la realtà di Salonicco (quella che vide attraverso i suoi occhi malgrado i suoi pregiudizi) in un periodo di trasformazione. Ricordiamo che Buonaiuti descrive la città dove ha vissuto e conosciuto dall'autunno del 1912 all'inverno del 1914-1915. Nel suo testo leggiamo che nelle celebrazioni del secondo anno dalla liberazione di Salonicco dagli ottomani era in città e descrisse l'atmosfera solenne. Quindi, a Novembre del 1914 era ancora a Salonicco. Probabilmente, fu chiamato alle armi dopo il maggio del 1915 con l'entrata dell'Italia in guerra e si arruolò nel 137° Reggimento Brigata Barletta.

Il libro è costituito da nove capitoli. Nel primo capitolo intitolato *Fra l'Olimpo e il Vardar* Buonaiuti descrive il suo viaggio marittimo dal Pireo a Salonicco e ci offre i suoi primi commenti negativi sui greci e sullo Stato greco. Inoltre, descrive la città di Salonicco e i suoi dintorni, gli abitanti e i tentativi dello Stato greco per modernizzare il capoluogo macedone. Commenta con ironia tutto quello che hanno fatto i greci per la città sin dalla sua liberazione, come per esempio il cambiamento dei nomi delle strade, mentre sottovaluta e considera ridicola l'ideologia nazionale greca che ha come obiettivo la liberazione di Costantinopoli.

Nel secondo capitolo *Nei gorghi del passato*, lo scrittore cerca di offrire al suo lettore una breve storia della città, dall'antichità fino al Novecento. Ovviamente, fa riferimento al breve periodo che la città fosse sotto il dominio veneziano, cioè dal 1423 al 1430, e alla sua conquista dagli ottomani che durò quasi cinque secoli fino al 1912. Si tratta di un percorso storico ricco di contenuti che include anche avvenimenti poco conosciuti o meglio trascurati dalla storia ufficiale moderna, come per esempio il grande incendio del 1890.

Nel terzo capitolo intitolato *Dalle bombe bulgare ai prodromi del più grande assedio* si fa riferimento agli avvenimenti più recenti della lotta per la libertà dal giogo ottomano e l'antagonismo tra serbi, bulgari e greci nel territorio macedone. Si tratta di un periodo denso di eventi importanti sia per la città sia per la regione della Macedonia. A proposito scrive Buonaiuti che:

> Nel vecchio continente non v'è città che, in breve correr di tempo, abbia veduto e operato e sofferto tanti avvenimenti quanti ne ha preparati e subiti Salonicco in questi ultimi tredici anni. Rivoluzioni, moti terroristici, battaglie entro le sue mura, regicidi... (Buonaiuti 1916: 53)

Nel quarto capitolo intitolato *Gli eredi del Partenone*, Buonaiuti fa un'aspra critica allo Stato moderno greco e ai greci che li presenta pieni di difetti. Sarebbe utile capire la causa di questo spirito antiellenico dello scrittore e la fonte di derivazione dei suoi stereotipi. Inoltre, stupisce il fatto di una forte contraddizione: mentre l'Italia (che il 24 maggio 1915 entrò in guerra contro l'Austria) combatteva contro le forze centrali durante la Grande Guerra, Buonaiuti si presentava molto favorevole nei confronti della Bulgaria (paese delle forze centrali come l'Austroungheria, la Germania e l'Impero Ottomano).

Il quinto capitolo è dedicato proprio alla città di Salonicco ed era scritto durante i festeggiamenti dell'anniversario del secondo anno dalla sua liberazione. Qui, Buonaiuti riporta i suoi appunti del 8 novembre 1914, data del nuovo calendario, visto che Salonicco fu liberata il 26 ottobre 1912. Lo scrittore fa un riferimento particolare al patrono e protettore della città, a San Demetrio e alla sua chiesa a Salonicco, ricordando il fatto che dal 1430 sino a quel giorno, cioè il 26 ottobre-8 novembre 1914, la chiesa era una moschea. Un altro aspetto interessante di questo capitolo è l'antagonismo tra l'Italia e la Francia ad esercitare la loro influenza culturale sugli ispanofoni ebrei e a formare delle coscienze o addirittura a manipolare l'opinione pubblica. Scrive Buonaiuti che:

> Gli Israeliti di qui parlano lo spagnuolo, sanno tutti su per giù il francese: e, mettendo insieme le parole delle due lingue, dopo non molti tentativi e senza soverchi sudori, riuscivano a comprendere le informazioni e i telegrammi della nostra stampa. E poi, atti come sono ad apprendere le lingue, leggi e leggi, veniva il giorno in cui li sentivi parlare italiano, un italiano sgrammaticato, zoppicante e imbastardito, ma insomma l'italiano, quell'italiano che si parla dappertutto in Oriente, e in Oriente si crede sia la lingua autentica di Dante e del Carducci. Inoltre a tutti questi lettori gli avvenimenti mondiali venivano prospettati alla maniera nostra, e secondo

> il nostro angolo visuale, ne venivano messi in rilievo quei dati che ci interessavano più da vicino: così, nel pubblico fedele ai nostri giornali, si costituiva a poco a poco una coscienza a noi favorevole, o per lo meno una mentalità che vedesse le cose come le vedevamo noi. D'ora in poi ciò non sarà più. I giornali preferiti saranno i francesi. Dieci centesimi questi e dieci i nostri: a parità di prezzo è meglio il giornale che si capisce prima, e il francese si parla qui, purtroppo, assai più dell'italiano. In Egitto, ove la posta italiana non c'è stata mai, o manca da un trentennio, i giornali francesi hanno una diffusione ch'è dieci volte la nostra. Qui, sino a due giorni fa, i nostri giornali sono giunti a sacchi ed i francesi a piccoli fasci. (Ivi: 101-102)

Il sesto capitolo è dedicato alla vita culturale di Salonicco ed è intitolato *Sofocle in brindelli*. Qui, l'autore descrive i locali di Salonicco che lo lasciarono indifferente e una rappresentazione teatrale dell'opera «Antigone» con protagonista la famosa attrice Kyveli. L'opera messa in scena era l'*Antigone* di Vittorio Alfieri e non quella di Sofocle.

Il settimo capitolo è intitolato *La Gerusalemme balcanica* ed è ovviamente dedicato alla comunità ebraica di Salonicco. In sostanza, è la storia degli ebrei di Salonicco, che dalla fine del XV secolo e soprattutto dagli inizi del XVI, si erano trasferiti in città dai territori della Spagna, del Regno delle Due Sicilie e da altri posti d'Europa. Lo scrittore ammira la comunità ebraica per la sua organizzazione, la sua operosità, la sua compatezza e la solidarietà tra i suoi membri. Inoltre, dalla descrizione di Buonaiuti emerge il lamento generale e l'insoddisfazione degli ebrei di Salonicco nei confronti dello Stato greco, siccome credessero che avrebbero perso i privilegi che godevano nell'Impero Ottomano. Invece, c'è stato «il rifiorire in questi tempi di tutte le istituzioni ebraiche della città» (Ivi: 130).

Nel capitolo successivo intitolato *Le mura, gli archi, le colonne…. e le chiese* lo scrittore parla dei monumenti antichi, romani, bizantini e anche di quelli più recenti. Si tratta di una parte del testo che ha tutte le caratteristiche della letteratura di viaggio del Gran Tour. Lo scrittore, come un culto ed attento viaggiatore descrive quello che vede e ci lascia le sue impressioni, i suoi commenti e i suoi pensieri. Vale la pena sottolineare che il pensiero di Buonaiuti ha due medaglie: da una parte è senza dubbio negativo e critico nei confronti dei greci moderni e dall'altra rispetta ed adora i greci antichi e le loro opere. In questo capitolo, fa riferimento anche alla Torre Bianca che considera un'opera dei veneziani.

Al nono ed ultimo capitolo intitolato *Gli Italiani a Salonicco*, parla ovviamente della presenza italiana alla città sin dagli ultimi secoli dell'Im-

pero Romano d'Oriente. A questo punto emerge l'importanza delle comunità levantine per l'Italia e Buonaiuti spiega bene come lo Stato italiano le ha inglobate e aggregate per aumentare la sua influenza in Oriente. Comunque, afferma che a Salonicco non erano presenti tanti levantini come a Smirne, a Costantinopoli o in altre città dell'Oriente. La comunità italiana di Salonicco fiorì alla fine dell'Ottocento e ai primi anni del Novecento sino alla guerra italo-turca (Ivi: 187). Scrive Buonaiuti:

> Ma venne la guerra italo-turca a troncare questa rigogliosa primavera italica che fioriva sulle rive del Vardar, all'ombra azzurra e d'oro dell'Olimpo divino. Da prima le rappresaglie turche, le difficoltà del traffico, la fuga dei pavidi, il timore dei deboli, poi l'espulsione in massa colpirono al cuore il bel corpo esuberante di vitalità. (Ivi: 188)

4. Osservazioni sull'ambiente di Salonicco

Appena entra la nave nel porto di Salonicco, Buonaiuti ammira «la stupenda architettura di questo anfiteatro», «un porto così geometricamente regolare e semplice» (Ivi: 4). Buonaiuti ci offre un panorama generale (Ivi: 6): «Il cerchio dell'anfiteatro, veduto dal mare, fa sembrare anche più grande la città. Parte dalle foci del Vardar e gira sino al piccolo Capo, piccolo perchè v'è poi il grande, che chiude il bel golfo». In realtà, il limite occidentale della città erano le foci del più piccolo fiume Echedoros, parallelo a quello di Axios (Vardar) e il piccolo promontorio di Mikrò Ὲmvolo (Karabournaki) a Kalamarià era il limite orientale. Buonaiuti scrive che (Ivi: 7): «Tra la Torre e il piccolo Capo adunque s'è adagiata la Salonicco modernissima, tutta lucente di pompa e di freschezza, s'è adagiata su un tappeto di giardini». Si tratta della parte orientale della città, fuori dalle mura, «non soggeta alle esigenze del fiume vicino, è libera e meglio disposta alle fatiche della vegetazione» e piena «di ville senza stile, mostruose e sontuose, inghirlandate di ornamenti» (Ivi: 7). Una prima osservazione interessante sul tessuto urbano di Salonicco riguarda le abitazioni: i quartieri affacciati sul lungomare erano costruiti di palazzi e ville, mentre nell'interno (Ivi: 8): «allora non son più palazzi, non son più ville, son casupole, son gruppi di catapecchie». In tal modo riassume lo scrittore i due volti, le due immagini diverse dell'ambiente urbano della città (Ivi: 8): «Tale si vede dal mare Salonicco, signorile, simmetrica e d'una certa imponenza lieta e vistosa non senza qualche pretesa di eleganza, nella parte bassa; campagnuola, irregolare, frastagliata nella superiore, mezzo nascosta in un fogliame perenne e disteso che ricrea gli occhi. La divisione tra i due piani è netta e si osserva subito».

Finita la descrizione generale, Buonaiuti ci invita a scoprire Salonicco

da dentro (Ivi: 9): «Ma è tempo che la vediamo da vicino, che ci entriamo un po' dentro ad esaminarla nelle sue particolarità intime questa città che oggi due eserciti difendono e quattro eserciti si accingono ad assediare».[6] Dalla città alta si vede tutto il golfo di Salonicco e in fondo l'Olimpo (Ivi: 10): «quel bacino d'acqua fa l'impressione di un immenso lago, azzurro, chiaro, liscio, addormentato. Proprio di fronte, ecco l'Olimpo». Per quanto riguarda l'ambiente urbano, i quartieri della città alta sono del tutto irregolari, mentre «la parte bassa della città è anche troppo regolare» (Ivi: 11). Le costruzioni sono varie (Ivi: 11): «case nane si raggomitolano ai piedi di palazzi ragguardevoli» e le strade «male o punto acciotolate, con qualche alberello qua e là e qualche macchia d'erba, tutte fosseti e fossati».

Tra le barche che ancoravano sul lungomare di Salonicco c'erano anche molti pescatori italiani, pugliesi che vendevano i loro pesci agli abitanti della città. Scrive Buonaiuti che (Ivi: 15): «E il sabato e la domenica che le paranze italiane si trovano agganciate al parapetto del molo, e allora uno spettacolo di vita nostra paesana si rappresenta alla folla cosmopolita che abitualmente in quelle giornate vi passeggia». I quartieri nuovi in direzione sud-orientale erano stati costruiti in una campagna idilliaca (Ivi: 17): «Dalla Torre al piccolo Capo conduce la così detta strada della Campagna. Era là campagna una volta, e il bel nome idilliaco è rimasto alla località anche oggi che s'è tutta cosparsa di magnifici villini». E poi continua (Ivi: 18): «è una strada incantevole tutto l'anno, perché anche in inverno ha il suo verde ed i suoi fiori, ma deliziosa e incantevole a primavera» con i giardini pieni di vegetazione che trasformano la strada «in un viale tutto verde, tutto molle, tutto grappoli e ghirlande». Anche le montagne nei dintorni erano boscose come Hortiàtis (Ivi: 19): «Curtiase[7] boscoso alle spalle e di fronte l'Olimpo regale». L'entroterra (Ivi: 21): «intorno era ricca d'oro e d'argento, vi fiorivano in abbondanza l'olivo e la vite, il clima temperato».

Per l'economia, i commerci e la posizione geostrategica scrive Buonaiuti:

> Salonicco è la più grande, la più ricca città dei Balcani, dopo Costantinopoli, ed è la più centrale [...]. Situata in fondo ad un amenissimo golfo, tra la penisola di Calcidica, sacra alla cristianità ortodossa, e il maestoso dorso

[6] Si riferisce ai quattro eserciti delle forze centrali, l'Impero austro-ungarico, Germania, Bulgaria e l'Impero Ottomano che tentarono di occupare la regione di Macedonia e Salonicco durante la Grande Guerra.

[7] Curtiase è corruzione del nome di montagna Hortiàtis alta 1201 m. situata a nord-est di Salonicco.

> dell'Olimpo, offre tale sicurezza ai navigli e ai commerci, quale desidererebbe poter dare ai suoi traffici ogni città marinara. (Ivi: 54)

Per quanto riguarda l'ambiente umano, alla popolazione residente di ebrei e di greci erano aggiunti migliaia di profughi greci da varie parti: da Monastir per evitare il reclutamento serbo, dalla Tracia e dalla Rumelia Orientale per le oppressioni bulgare, da Costantinopoli, Smirne e Asia Minore per le rappresaglie turche. In quel periodo (1914) difficile per la città il governo greco cercava di aiutare i profughi. A proposito scrive Buonaiuti:

> Il governo ha provveduto a dare il pane ogni giorno ai rifugiati. Quanti saranno? Quaranta mila? Cinquanta mila? Certo non meno. E venti mila ricevono, la mattina, la loro razione di galletta o di pagnotta militare. E tale è la nuova popolazione che non si sa più dove ricoverarla. Si trovano dei rifugiati da per tutto, al porto, alla dogana, alla stazione, nelle baracche, sotto le tende dei soldati, nei vagoni scaglionati lungo i binari morti o negli oscuri depositi della merce. Le scuole hanno dovuto trasformare le loro aule in ricoveri di mendicità, gli ospedali hanno accolto tribù intere di affamati e di morenti. (*Ibidem*)

Naturalmente, l'immagine di Salonicco cambiò nel corso del tempo e non potrebbero mancare dal testo di Buonaiuti le descrizioni dei monumenti antichi greco-romani:

> A due secoli di distanza, quanto è diversa Tessalonica da quella che vide Paolo Lucas! Dei resti degli antichi tempi greco-romani, per cui era celebre nel 1714 la metropoli della Macedonia così da essere menzionata seconda città orientale negli appunti di viaggio di uno scrittore oggi non troviamo che l'arco di trionfo e la cittadella romana. (Ivi: 156)

Il cambiamento è stato dovuto allo spogliamento della città dei suoi monumenti durante il periodo ottomano. Un esempio indicativo costituisce il famoso furto del colonnato, conosciuto come «Las Incantadas», con le sculture di Nike alata, Aura, Dioscuro, Ganimede, Arianna, Dioniso, Menade, Leda, una baccante e altri pezzi importanti da parte del paleografo francese Emmanuel Miller nel 1864 (2018)[8]. Il cuore del centro storico urbano della città è ovviamente la via Egnazia (Buonaiuti 1916: 156):

[8] Convegno internazionale del 9-10.06.2018: *The work of magic art*: Ιστορία, χρήσεις και σημασίες του μνημείου των Incantadas της Θεσσαλονίκης, https://www.amth.gr/news/epistimoniki-diimerida-gia-tis-magemenes-incantadas; L. Guerrini (1961). Lemma: «Las Incantadas» in *Enciclopedia dell'*

«centro d'ogni commercio, fulcro d'ogni movimento è, nè più nè meno, l'antica "via Regia" di cui parla Tito Livio, via che divenne poi la Egnazia». Ma il monumento più caratteristico del tessuto urbano è senza dubbio la Torre Bianca che secondo Buonaiuti (Ivi: 177): «Non ha straordinarie dimensioni la Torre, non pregi d'arte, non ornamenti: i Veneziani che la costruirono in fretta, tra il 1423 e il 1430[9], sotto la minaccia vicina degli Ottomani, non ebbero a cuore nel fabbricarla che una cosa, la solidità».

Conclusioni

In conclusione, *Salonicco* di Alarico Buonaiuti costituisce una testimonianza personale di letteratura di viaggio che contiene descrizioni e immagini autentiche sull'ambiente naturale, urbano e umano di Thessaloniki. In base a quanto esposto sopra, per il periodo tra il 1912 e il 1915, il testo può essere considerato anche un documento e una fonte attendibile per ricavare informazioni sulle condizioni ambientali, sull'ecologia e sulla vita reale di Thessaloniki.

Bibliografia

«Las Incantadas, οι Μαγεμένες, τα Ελγίνεια της Θεσσαλονίκης», https://www.thessalonikiartsandculture.gr/blog/texnopersona/las-incantadas-oi-magemenes-ta-elgineia-tis-thessalonikis/ [consultato 6/8/2025].

137° Reggimento Brigata Barletta. https://www.storiaememoriadibologna.it/fanteria-137-e-138-reggimento-brigata-barletta-149-organizzazione [consultato 6/8/2025].

Buonaiuti Alarico. 1916 *Salonicco* in Quaderni di Guerra, Milano, Fratelli Treves.

Buonaiuti Alarico. 1916 *Sul Carso raggiunto*, Campobasso, G. Colitti e figlio.

Arte Antica, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana; «Las Incantadas, οι Μαγεμένες, τα Ελγίνεια της Θεσσαλονίκης», https://www.thessalonikiartsandculture.gr/blog/texnopersona/las-incantadas-oi-magemenes-ta-elgineia-tis-thessalonikis/.

[9] La costruzione della Torre Bianca si realizzò per il rafforzamento del sistema difensivo di Salonicco sostituendo una torre bizantina, di cui fa riferimento il metropolita di Tessalonica Eustazio (circa 1110-1194) durante l'assedio dei Normanni del 1185. La torre bizantina si trovava allo stesso posto e si chiamava «πύργος του Λέοντος» [torre di Leone], nome che aveva anche la nuova costruzione almeno fino al 1535-1536, secondo un'iscrizione ottomana. Vd. Indicativamente: http://odysseus.culture.gr/h/2/gh251.jsp?obj_id=859; https://www.thessalonikitourism.gr/index.php/el/component/k2/item/430-white-tower-of-thessaloniki.

Buonaiuti Alarico. 1925 *Italia lontana. Libro di lettura per le classi superiori delle scuole elementari italiane all'estero,* premiato e approvato dal Ministero degli Affari Esteri, vol. Primo, Milano, R. Bemporad & Figlio editori.
Buonaiuti Alarico.1921 *Dante mostrato al popolo*, Milano, Fratelli Treves.
Convegno internazionale del 9-10.06.2018. "The work of magic art": Ιστορία, χρήσεις και σημασίες του μνημείου των Incantadas της Θεσσαλονίκης, https://www.amth.gr/news/epistimoniki-diimerida-gia-tis-magemenes-incantadas
Cotifava Fabio. http://www.frontemacedone.com/agosto-1916.html [consultato 6/8/2025]
Dimitrijevic Jelena. 2018 *Lettere da Salonicco,* traduzione e cura di G. Pugliese, prefazione di M. Mitrović, Trieste, Vita Activa.
Guerrini Lucia. 1961 «Las Incantadas» in *Enciclopedia dell' Arte Antica*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, https://www.treccani.it/enciclopedia/las-incantadas_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ [consultato 6/8/2025].
Hermans Theo. 2022 *Translation and History*, London-New York, Routledge.
Kritharidou Magda. 2023 «Salonicco di Alarico Buonaiuti» nel volume degli Atti del Convegno *Grecia e Italia: due secoli di storie condivise*, Atene, ETP Books: 229-238.
Losito Giacomo. «Buonaiuti Ernesto» in https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-buonaiuti_%28altro%29/#google_vignette [consultato 6/8/2025].
Myrivilis Stratis. 1924 *Η ζωή εν τάφω. Το βιβλίο του πολέμου*, Λέσβος.
Spyridonìdis Ilias. 2021 «Γεωπολιτισμική ανάλυση κειμένου και διασημειωτική μετάφραση του χώρου: μια μελέτη περίπτωσης της μετάφρασης του *Viaggio di un ambasciatore Veneziano da Venezia a Constantinopoli nel 1591*» in iTi, vol. 10, n. 2.
Torre Bianca, vd. indicativamente: http://odysseus.culture.gr/h/2/gh251.jsp?obj_id=859; https://www.thessalonikitourism.gr/index.php/el/component/k2/item/430-white-tower-of-thessaloniki. [consultato 6/8/2025].
Ηλιάδη Αμαλία. 2003 *Τα «θαύματα» του Αγίου Δημητρίου ως ιστορικές πηγές,* Τρίκαλα.
Ιωαννίδου Νικολία. 2015 «Θεσσαλονίκη: η επιρροή της ιταλικής κοινότητας. Η περιγραφή του Ιταλού καθηγητή Alarico Buonaiuti το 1914» nel volume *Θεσσαλονίκη: μια πόλη σε μετάβαση 1912-2012*, a cura di Δημήτρης Καιρίδης, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο: 189-204.

Alma Hafizi

L'Europa di Lodge: Un viaggio tra paesaggi incontaminati, specie rare e tradizioni perdute

1. Introduzione

Ho scelto di focalizzarmi sull'opera dell'ornitologo inglese Reginald Badham Lodge, *Bird Hunting Through Wild Europe* (1908), per il suo valore documentario e anticipatore nel panorama della storia ambientale europea. Pur essendo poco conosciuto al di fuori degli ambiti specialistici, Lodge rappresenta la transizione tra la scienza naturalistica dell'Ottocento e la nascente coscienza ecologica del Novecento. Il suo diario di viaggio, che attraversa Spagna, Balcani e Europa orientale, va oltre la semplice raccolta di osservazioni faunistiche e offre un vivido racconto delle trasformazioni ambientali che si stavano già manifestando agli inizi del XX secolo.

Questo contributo intende evidenziare come l'opera di Lodge, (a metà strada tra diario naturalistico, *reportage* fotografico e testimonianza storica) costituisca una fonte preziosa per comprendere i cambiamenti nella biodiversità europea e per riflettere criticamente sul rapporto tra esplorazione scientifica, colonialismo ambientale e degrado ecologico. Attraverso un confronto con dati contemporanei, riguardanti in particolare il Lago di Scutari, verrà sottolineata la lungimiranza delle sue intuizioni circa il rischio di estinzione della fauna selvatica europea.

Nel suo avvincente volume, Lodge manifesta una profonda passione per i rapaci rari e gli uccelli di palude. Spinto dal desiderio di arricchire la sua collezione fotografica con esemplari vivi e le loro uova, si spinge ben oltre i confini dell'Inghilterra, esplorando le terre selvagge del sud e dell'est del continente. La struttura del libro, che assume la forma di un diario cronologico, dedica ogni sezione a una specifica regione, con descrizioni dettagliate degli spostamenti, incontri con abitanti locali e resoconti quotidiani delle sue ricerche ornitologiche. Il testo si configura come una sintesi tra osservazioni di ambienti ancora intatti, riflessioni profonde e proiezioni sul futuro delle specie aviarie. È una lettura coinvolgente, arricchita dalle emozioni e dalle passioni personali dell'autore.

L'opera di Lodge, con il suo tono oscillante tra meraviglia naturalistica, rimpianto per un mondo in trasformazione e registrazione quasi etnografica del territorio attraversato, si inserisce in una più ampia tradizione letteraria che ha fatto dell'osservazione del paesaggio e della

riflessione sull'ambiente uno strumento di analisi critica. Sebbene il libro nasca da una matrice scientifico-naturalistica, esso condivide con molte opere letterarie europee del Novecento una crescente consapevolezza della vulnerabilità degli ecosistemi, e della responsabilità umana nel loro deterioramento.

2. Paesaggi in transizione

2.1. Andalusia tra natura e mito

Il primo capitolo di queste avventure ci conduce nella vibrante Andalusia spagnola nel marzo del 1905. Partendo da Ronda e attraversando luoghi emblematici come Malaga, Gibilterra, Algeciras e le abbaglianti saline di San Fernando, Lodge si immerge nelle selvagge Marismas del Guadalquivir. Le sue parole dipingono un quadro commovente di un'Andalusia che gli ricordava l'Inghilterra di un tempo lontano, un vero eden per la fauna. Cieli popolati da aquile maestose e avvoltoi di ogni specie (grifoni egiziani e persino il quasi mitico gipeto) mentre la terra ospitava lupi, orsi bruni e linci. Con la saggezza dell'osservatore attento, rifletteva su come la minore rigidità delle leggi di protezione spagnole, rispetto a quelle inglesi, permettesse a questa "nobile" selvaggina di prosperare in un ambiente più libero.

Nelle Marismas del Guadalquivir, il naturalista è colto da una dolorosa delusione. Una siccità implacabile ha prosciugato quello che nel ricordo del viaggio precedente nel 1897 era un santuario inviolabile di uccelli acquatici, trasformandolo in un desolato mare di fango.

> [..] questa è una delle riserve di caccia più famose e meglio fornite di tutta la Spagna, sia per la selvaggina grossa, come cervi e cinghiali, ecc., sia per anatre, oche, pernici, beccacce e beccaccini. Le dune di sabbia, [..]man mano che [..] avanzano si vedono i pini in tutte le fasi di essere inghiottiti. Eccone uno sepolto solo per un piede o due,[..] mentre più in alto, [..] foreste sepolte sotto. Queste dune di sabbia sono abitate da conigli, occhioni e succiacapre dal collo rosso, mentre i tamerici e i cespugli di cisto forniscono riparo ai cervi rossi, e le manchas, o giungle, ospitano molti cinghiali. Sulla superficie abbagliante guizzano le grandi lucertole dagli occhi verdi, alcune delle quali lunghe quasi tre piedi, e serpenti fino a sei piedi; mentre in alto ci sono nibbi e aquile incessantemente in guardia, pronto a divorare un serpente, una lucertola o un coniglio. (Lodge 1908: 52)

La ricchezza di fenicotteri, garzette e trampolieri era quasi svanita, lasciando un senso di perdita per un paradiso ormai scomparso. Eppure, anche in questa desolazione, Lodge scorge una sorprendente resilienza. Nibbi e aquile forestali si adattano, nidificando anche su alberi più piccoli. Il ritrovamento di un nido di aquila calzata e l'osservazione commossa di una madre che protegge ferocemente la sua prole dall'obiettivo fotografico rivelano un piccolo, ma intenso dramma naturale. L'avventura andalusa si conclude a Siviglia, ma il ricordo della fragilità della fauna selvatica, simboleggiato da un uovo caduto e rotto, lascia un'eco amara.

Lo stesso paesaggio naturale che Lodge osserva con lo sguardo dell'ornitologo è anche il terreno mitico e simbolico che nutre l'immaginario di Federico García Lorca, nato nel 1898 proprio nel cuore dell'Andalusia rurale. A differenza del naturalista inglese, Lorca trasforma il paesaggio in poesia, caricandolo di simboli, drammi e metafore che parlano della condizione umana, ma che restano profondamente legati alla terra, agli animali, al ritmo ciclico della natura. Nel *Romancero gitano* (1928)[1], Lorca evoca spesso la presenza di cavalli, uccelli notturni e paesaggi aridi, in un'Andalusia dove la natura non è solo habitat, ma entità vivente e misteriosa, in cui la civetta, diventa un simbolo della morte o del presagio, la luna domina come presenza ossessiva e mitica, mentre il cavallo rappresenta la forza selvaggia e sensuale della vita. L'incontro tra l'occhio analitico di Lodge e la voce poetica di Lorca consente di cogliere, nella stessa Andalusia, la fragilità del mondo naturale destinato a mutare irrimediabilmente.

2.2. I Balcani tra abbandono e abbaglio

Nel 1906, la passione inarrestabile spinge Lodge verso i Balcani, con il sogno di trovare e immortalare il maestoso pellicano dalmata e il raro airone bianco maggiore. A Sarajevo, in Bosnia, si addentra in foreste antiche dove scopre la presenza di gufi reali e gufi degli Urali, e rimane sorpreso dalla presenza di taccole e cornacchie grigie nel cuore della città. Il viaggio prosegue in Montenegro, dove, lungo un fiume e in un lago vicino a Dulcigno, avvista con emozione i primi pellicani selvatici, seppur troppo timidi per essere fotografati da vicino.

Con la speranza di avvicinarsi di più a questi uccelli sfuggenti, Lodge attraversa il confine con l'Albania. Qui, un incontro fortuito a Durazzo apre le porte a una vasta laguna, un vero paradiso per gli uccelli acquatici. Osserva una miriade di anatre, aironi e avocette, ma la ricerca dei pellicani

[1] Traduzione in italiano e cura di Giuseppe Bellini.

richiede molta pazienza. Questi giganti alati si dimostrano troppo elusivi per il suo obiettivo. Nonostante la frustrazione, l'autore scopre una colonia riproduttiva di pellicani dal ciuffo su isolotti sabbiosi. Tale ritrovamento gli procura «una grande soddisfazione», come egli stesso annota, per essere finalmente riuscito a trovarsi «a così stretto contatto [...] con questi uccelli, che erano sfuggiti al mio inseguimento per un mese intero». Lodge riconosce l'importanza dell'evento, sottolineando il privilegio di «poter osservare le abitudini di una specie così cauta e relativamente poco conosciuta - poco conosciuta, cioè, naturalmente, allo stato selvatico, i pellicani in cattività sono oggetti molto comuni in tutti i giardini zoologici» (Lodge 1908: 130). Durante questa osservazione, assiste anche a «piccole tragedie naturali», come corvi e gabbiani che predavano i giovani esemplari.

Le foreste circostanti rivelano la presenza dei rapaci imponenti come l'aquila imperiale e commoventi nidi di cicogna bianca, che evocano rispetto e superstizioni locali. La missione prosegue verso Scutari, un viaggio estenuante che mette a dura prova la sua determinazione. Tra sentieri impervi e guide poco affidabili, la ricerca dell'airone bianco maggiore è una vera odissea. Tra false piste e paludi inaccessibili, Lodge non si arrende. Dopo un mese di sforzi quasi disperati, la perseveranza è premiata. Lui trova una colonia nidificante in un canneto inondato. Fotografare questi timidi aironi diventa un calvario di appostamenti in acqua, tra sanguisughe e guasti tecnici, culminando in un trionfo personale per alcune preziose immagini. Nel 1907 ritorna in Albania, continuando a documentare la ricca avifauna, incluse nuove colonie di pellicani dal ciuffo e la riproduzione di aironi bianchi maggiori, rossi e comuni anche in Montenegro.

2.3. Tra l'eredità scientifica di Lodge e il declino dell'avifauna mediterranea

La descrizione di Lodge non solo documenta la situazione ecologica dell'epoca, ma rappresenta anche un grido di allarme anticipatore sulla necessità di tutelare queste specie vulnerabili e l'ambiente naturale da cui dipendono. Afferma che l'airone bianco maggiore ha subito persecuzioni in tutto il mondo a causa delle sue piume particolarmente decorative durante la stagione riproduttiva. Apprezzate per la loro bellezza e leggerezza, divennero molto richieste nel commercio della modisteria, usate per abbellire cappelli e abiti di alta moda, come gli Ospreys. Lodge osserva che a causa di tale persecuzione «questi uccelli sono stati sterminati nella maggior parte dei paesi, ed è solo in luoghi molto remoti

e fuori mano che possono esistere» (Lodge 1908: 137).

Questa condizione non era un caso isolato. Nel corso del XIX e dei primi decenni del XX secolo, l'uso di piume di uccelli selvatici (in particolare aironi, fenicotteri, ibis e altri) per la decorazione di cappelli era un fenomeno diffuso e tristemente noto per le sue conseguenze ecologiche. Il fenomeno prese il nome di "plumage trade" ed è ben documentato nella letteratura naturalistica e storica. L'ornitologo statunitense Frank M. Chapman denunciava già all'epoca l'impatto devastante della moda sulle popolazioni di uccelli, sottolineando come "molte specie di aironi siano state quasi sterminate a causa della caccia indiscriminata per la raccolta delle piume, usate per abbellire i cappelli delle signore", definendo tale commercio come espressione di "crudeltà e superficialità". (Chapman 1901: 150). Parallelamente, il fenomeno influenzò anche la letteratura e l'arte, diventando oggetto di critica sociale. Nel famoso romanzo *The Age of Innocence* (1920) di Edith Wharton[2], si fa riferimento ironico alla mania per i cappelli piumati, simbolo di un lusso effimero e spesso crudele[3].

Nel corso delle sue spedizioni, Lodge ha documentato un'ampia varietà di specie ornitiche, registrandone con precisione le località di avvistamento, nonché la raccolta di uova e pelli. Risulta particolarmente rilevante il dato relativo all'Albania, dove sono stati raccolti 91 esemplari su un totale di 192 specie osservate. Tale documentazione costituisce una fonte storica di grande valore per l'analisi delle trasformazioni avvenute nella composizione dell'avifauna, come quelle rilevate nell'area del Lago di Scutari. Le analisi comparative evidenziano variazioni significative nelle dinamiche ornitiche, sia a scala locale sia globale. Il Lago di Scutari, un tempo annoverato tra le quattro o cinque principali zone umide europee per lo svernamento dell'avifauna, mostra oggi una marcata contrazione delle popolazioni presenti.

Numerose ricerche scientifiche sono state condotte sul Lago di Scutari, sia sul versante albanese sia su quello montenegrino, con il quale il bacino è condiviso[4]. Il presente contributo intende focalizzarsi in particolare sugli

[2] *L'età dell'innocenza.* Traduzione di P. Negri.

[3] La sensibilizzazione causata da queste denunce portò alla nascita di associazioni per la protezione degli uccelli, come la Royal Society for the Protection of Birds (RSPB), fondata nel 1889 proprio per combattere questo fenomeno in Gran Bretagna.

[4] Sono state realizzate diverse pubblicazioni di rilievo, tra cui il volume curato da Karaman & Beeton (1981), vari atti di conferenze scientifiche promosse dall'Accademia Montenegrina delle Scienze e delle Arti e dall'Accademia delle Scienze di Albania (2011), nonché alcune monografie specifiche. Nell'arco di

studi realizzati dal Dipartimento di Biochimica dell'Università di Scutari, avviati in modo sistematico a partire dagli anni Novanta e sostenuti da finanziamenti della Comunità Europea, che ha riconosciuto a questo ecosistema una rilevanza strategica sotto il profilo ambientale. I dati qui presentati si riferiscono allo studio *Liqeni i Shkodrës* (Dhora Dh., Dhora D., Dhora A. 2016: 124-137), una revisione critica della letteratura scientifica esistente sul bacino, arricchita e aggiornata con contributi recenti relativi alla biodiversità, all'ecologia e alla gestione dell'area.

Il Lago di Scutari rappresenta un'area di rilevante importanza per l'avifauna, con un totale di 168 specie di uccelli osservate, tra cui 98 considerate regolarmente svernanti. Tuttavia, i censimenti più recenti hanno registrato solo 91 specie, considerando la possibile presenza di lacune nei protocolli di monitoraggio. Dal 2010 si osserva un drastico declino delle specie svernanti, ridottesi a circa 40 unità. In particolare, si evidenzia un marcato decremento nelle popolazioni di aironi, anatidi e oche, mentre risulta in crescita la presenza di gabbiani.

Secondo la Lista Rossa dell'IUCN [5] (2012), numerose specie acquatiche del lago versano in condizioni critiche. Ne risultano 18 globalmente minacciate e 53 considerate a rischio. Tra le 46 specie nidificanti si segnala, in particolare, la presenza del pellicano dalmata, classificato come specie globalmente minacciata. Altre specie nidificanti includono la moretta, la sgarza ciuffetto, la folaga e la gallinella d'acqua.

Lo studio sottolinea che il declino delle popolazioni aviari nel Lago di Scutari è riconducibile principalmente alla pressione antropica, con particolare riferimento alla caccia non regolamentata. Le specie migratorie risultano significativamente più vulnerabili, registrando un'evidente contrazione numerica, mentre le specie stanziali tendono a mantenere popolazioni relativamente più stabili. Il degrado complessivo dell'avifauna è ulteriormente aggravato da fattori quali l'inquinamento, le modificazioni degli habitat naturali e pratiche gestionali non sostenibili.

poco più di un decennio, sono stati pubblicati due volumi sul Lago di Scutari a cura di Dhora Dh. (2005, 2012), accompagnati da numerosi contributi di carattere ecologico che hanno approfondito aspetti quali le caratteristiche ambientali, la stabilità e la resilienza, la trofia, il naturalismo e la gestione dell'ecosistema.

[5] Unione Internazionale per la Conservazione della Natura.

3. Memorie e minacce nei paesaggi di Lodge

3.1. Il presagio del declino nella natura europea

Nonostante l'entusiasmo manifestato da Lodge per la ricchezza faunistica ancora presente nell'Europa meridionale, in alcuni passaggi del suo testo emerge un presagio di inesorabile declino. Sebbene la nidificazione costituisca il fulcro della sua narrazione, la sua preoccupazione traspare dal confronto con la situazione ornitologica in Gran Bretagna, anticipando un trend negativo che si sarebbe purtroppo confermato nel tempo: «Nella sola Spagna si possono ancora trovare, nelle grandi pinete e nelle aspre sierre, cinque diversi tipi di aquile e quattro tipi di avvoltoi. Alcuni di questi diminuiscono di numero ogni anno, e tra qualche anno saranno estremamente rari. Anche l'Ungheria e la regione attorno al Danubio sono particolarmente ricche di uccelli rapaci e di palude» (Lodge 1908: 13).

Lodge formula un'osservazione esplicita circa il declino numerico di alcune specie di rapaci, che intende studiare e fotografare in Spagna. La sua previsione di una loro futura rarefazione testimonia una consapevolezza precoce delle minacce già in atto per queste popolazioni. E continua:

> Sebbene l'aquila reale non sia rara anche ora in alcune parti della Scozia, la vista del re degli uccelli non è affatto una questione di esperienza quotidiana; mentre l'aquila dalla coda bianca è ora raramente incontrata. Sarebbe quindi meglio per chiunque desiderasse avere qualcosa di più di una vista casuale di un'aquila di passaggio recarsi in una terra dove la conservazione della selvaggina non è così rigorosamente attuata, dove le forme più nobili di vita animale non sono ancora spietatamente sterminate come parassiti e dove l'equilibrio della natura è l'unico fattore nell'abbondanza o nella scarsità di qualsiasi specie. (Ivi: 14)

Quando Lodge si riferisce a specie «spietatamente sterminate come parassiti» in contesti diversi (alludendo a un possibile scenario futuro anche per la Spagna), introduce il tema della persecuzione antropica come una minaccia rilevante per la fauna selvatica, in particolare per i grandi rapaci. Tale persecuzione si traduceva principalmente nell'abbattimento diretto degli individui, spesso considerati una minaccia per il bestiame e quindi perseguitati da pastori e agricoltori. La caccia non regolamentata e il bracconaggio hanno ulteriormente aggravato questa pressione, contribuendo in modo significativo al declino delle popolazioni. Inoltre, la distruzione di nidi e uova rappresentava una pratica diffusa che comprometteva la capacità riproduttiva delle specie interessate.

> C'era un uovo nel nido (aquila calzata), che ho preso mentre stavamo andando via, lasciando un uovo di gallina al suo posto, perché pensavo che ne avesse ancora un altro da deporre. Tuttavia, al nostro ritorno l'uovo di gallina era sparito, probabilmente qualche carbonaio o pastore affamato l'aveva mangiato. Questi uomini prendono tutte le uova di nibbi e di aquile che riescono a trovare, per mangiarle, così come tutte le altre che incontrano.
> Un ragazzo mi ha detto che aveva mangiato di recente una covata di uova di Polluela. Questo è il nome che danno a tutti i piccoli Crakes. Nella mia precedente visita ho visto uno dei nostri uomini portare a casa un cesto pieno di uova di Garzette e Aironi dal dorso giallo per mangiarle. Io stesso ho mangiatofrittate composte da uova di Sterna baffuta. (Ivi: 50)

3.2. L'impatto umano sull'ambiente

Lodge segnala con rammarico, sebbene in modo indiretto, l'impatto delle infrastrutture emergenti, come le ferrovie che attraversano ambienti naturali sensibili. Lui osserva con ammirazione il paesaggio attraversato dalla ferrovia da Sarajevo a Gravosa, definendola «un bel pezzo di ingegneria», che offre vedute spettacolari di montagne innevate, cascate e fiumi rocciosi. Tuttavia, tra le righe del suo racconto emerge una riflessione implicita sulle possibili conseguenze ambientali di tali infrastrutture: «Dal finestrino della carrozza si vede una continua successione di immagini di montagne innevate, cascate e fiumi rocciosi. Di tanto in tanto si può vedere un'aquila sospesa sulle valli e una volta è stato visto un nido enorme su un piccolo albero, a meno di dieci piedi da terra, a metà di una ripida collina» (Ivi: 64).

La presenza di un nido d'aquila in prossimità della linea ferroviaria solleva interrogativi sulla vulnerabilità di queste specie al disturbo umano. Sebbene Lodge non esprima apertamente un giudizio critico, il riferimento a un nido situato così vicino al suolo e alle attività antropiche suggerisce la fragilità di tali habitat. In questo contesto, la ferrovia, pur apprezzata per il suo valore ingegneristico e paesaggistico, appare anche come un potenziale fattore di frammentazione ambientale, analogo alle trasformazioni delle Marismas, dove l'intervento umano ha profondamente alterato l'equilibrio ecologico, rompendo ogni "accordo" implicito con la natura.

> Nelle vaste foreste di pini che intersecano e circondano le marisme ci fu un cambiamento uguale. L'intero distretto era passato in mani diverse, il

> Duca spagnolo, l'ex proprietario, l'aveva venduto a un capitalista. Al posto della solitudine che avevo trovato nel 1897 c'erano ora eserciti di uomini, con decine di carri e cavalli, impegnati ad abbattere gli alberi più grandi e a trasportarli al fiume, dove una grande segheria a vapore li tagliava per le traversine del tram prima di essere spediti a destinazione. (Ivi: 44)

Una dinamica analoga si riscontra anche in altre opere che si focalizzano sull'impatto dell'attività antropica a danno della natura e dell'ambiente. Riportiamo all'attenzione *Danubio* di Claudio Magris che, pur non essendo un'opera esplicitamente ecologista, riporta notizie con tono critico e partecipe, riguardanti l'attività antropica contro la natura. La menzione dell'equilibrio ecologico minacciato e del valore naturalistico delle aree verdi lungo il fiume non è solo cronaca, ma è una riflessione implicita sul conflitto tra sviluppo tecnologico e conservazione ambientale (il progetto della diga e del grande impianto idroelettrico di Hainburg, previsto negli anni '80, la costruzione di quello ai confini tra l'ex Jugoslavia, la Romania e la Bulgaria, delle infrastrutture per la navigazione) (Magris 1986: 37, 66, 393). In chiave più metaforica, *L'inferno* (Buzzati 1958) descrive un ambiente completamente artificializzato, una distesa grigia e meccanica dove la natura è stata espulsa. Il paesaggio urbano in rovina diventa così simbolo di una modernità che ha cancellato ogni traccia di bellezza e mistero. Anche in assenza di una chiara intenzionalità ecologica, questo racconto si configura come una potente allegoria della condizione ambientale contemporanea.

La scrittura di Italo Calvino, pur stilisticamente distante, offre spunti rilevanti per una lettura ecocritica, soprattutto ne *Le città invisibili* (Calvino 1972), dove temi quali il consumo eccessivo delle risorse, l'inquinamento e la fragilità degli insediamenti umani emergono attraverso metafore urbane. Città come Eutropia, Leonia o Sophronia rappresentano strutture precarie e interscambiabili, in cui l'azione umana genera squilibri e accumuli, suggerendo una riflessione implicita sul rapporto tra uomo e natura.

In un'ottica affine si collocano anche autori come Pier Paolo Pasolini, che in opere quali *Le ceneri di Gramsci* (Pasolini 1957) o *Petrolio* (Pasolini 1992) ha denunciato la devastazione del paesaggio provocata dalla modernizzazione, e scrittori contemporanei come Paolo Rumiz, il cui sguardo attento e carico di etica ambientale sul paesaggio balcanico ed europeo ricorda quello di Lodge. Entrambi esplorano territori di confine, cercando nelle pieghe geografiche e nelle voci locali un'alternativa critica

al discorso dominante di espansione e sviluppo.

3.3. Contesto e sfide

Lodge ci mostra un mondo ornitologico in Albania permeato da una chiara dualità, la ricca biodiversità da una parte, dovuta alle aree sottosviluppo, con infrastrutture scarse e un'autorità centrale debole, meno accessibili all'attività umana intensiva. L'isolamento fungeva da barriera protettiva naturale, lasciando la natura intatta. Il racconto di Lodge, con la varietà di pellicani, aironi, anatre, rapaci e passeriformi, è una testimonianza di questa abbondanza incontaminata. E come affermato da lui, dopo l'episodio dell'arresto di una persona nei pressi di Durrazzo, accusato di «cospirazione con gli stranieri», perché aveva ospitato i ricercatori dei pellicani, «[..]tutto servirà a un buon scopo nel proteggere i Pellicani da qualsiasi molestia, perché sembrano allontanarsi sempre di più dalla civiltà, e spero che questa particolare colonia possa rimanere in possesso indisturbato delle loro isole remote per molti anni» (Lodge 1908: 136).

Dall'altro lato, l'aspetto negativo è rappresentato dalle minacce che derivano direttamente da quelle stesse condizioni di isolamento e scarso governamento. La corruzione descritta da Lodge, dove anche i permessi di abbattimento forestale sono negoziabili, mostra che il benessere dell'ambiente e della fauna non era una priorità per le autorità locali: «Quest'anno è stata promulgata una legge che proibisce l'esportazione di legname dalle foreste», annota Lodge, ma «un mercante tedesco nella città che aveva o stava per acquistare legname da una foresta vicina è stato avvicinato personalmente dal governatore, che gli ha fatto capire che in cambio di un regalo di 20 £ o 30 £, non ricordo quale, non si sarebbe presa nota di alcuna violazione della legge!» (Ivi: 103). In tale contesto di illegittimità, la caccia anche diventa un'attività non controllata. Non solo la caccia di sussistenza, ma anche quella ricreativa (come la caccia alle beccacce), può esercitare una pressione insostenibile sulle popolazioni di uccelli: «L'Albania meridionale, di fronte a Corfù, è ben nota per molti cacciatori inglesi, che vi si recano regolarmente per l'eccellente caccia al beccaccino e anche per un occasionale cinghiale. Qui, il mio amico B, il console greco, e un altro o due, hanno la caccia al beccaccino tutto per loro e a volte si divertono molto» (Ivi: 94).

Lodge, con una perspicacia che travalica il mero interesse scientifico, ci introduce alle sfide linguistiche e culturali di inizio Novecento. Sottolinea come l'idea di poter viaggiare ovunque con l'inglese fosse, all'epoca, un'illusione in questi angoli remoti d'Europa. Era un'epoca in

cui l'inglese non godeva ancora della diffusione globale odierna e «le persone che affermano di potere viaggiare in tutto il mondo con l'inglese dovrebbero visitare alcuni dei luoghi di questi paesi e si troverebbero molto in mare aperto se non conoscessero un'altra lingua» (Ivi: 70). Nei Balcani, un mosaico linguistico complesso vedeva l'italiano come lingua franca costiera e commerciale, il tedesco nell'amministrazione austro-ungarica e il francese come lingua delle élite, mentre le lingue locali erano appannaggio della maggioranza. La spendibilità odierna dell'inglese e la superiorità sulle lingue del mediterraneo è indice del disiquilibrio anche linguistico.

4. Conclusioni

L'opera di Reginald Badham Lodge, sebbene apparentemente collocata nei confini della letteratura naturalistica di inizio Novecento, si configura oggi come una testimonianza preziosa e polifonica, capace di intrecciare osservazione scientifica, sensibilità ambientale e intuizione storica. Il suo sguardo, rivolto a un'Europa ancora in parte incontaminata, ma già segnata dalle prime trasformazioni ecologiche su larga scala, anticipa alcune delle più rilevanti istanze dell'ecocritica contemporanea. Attraverso il resoconto delle sue spedizioni in Andalusia e nei Balcani, Lodge ci restituisce non solo un inventario faunistico, ma una narrazione della fragilità del paesaggio e della tensione crescente tra natura e antropizzazione.

La sua attenzione per le specie rare e minacciate, così come per gli ambienti in progressiva rarefazione ecologica, si traduce in un grido silenzioso, che oggi, a più di un secolo di distanza, si carica di nuovi significati alla luce del drastico declino registrato in molte delle aree da lui esplorate. L'analisi comparativa con i dati recenti, in particolare relativi al Lago di Scutari, evidenzia la lungimiranza delle sue osservazioni e conferma la validità del suo contributo come fonte documentaria per la storia ambientale europea.

Ma l'importanza dell'opera di Lodge si estende anche oltre la dimensione strettamente scientifica. Il suo approccio narrativo, che fonde rigore empirico e partecipazione emotiva, si pone in dialogo ideale con voci letterarie come quella di Federico García Lorca, e in senso più ampio con una tradizione culturale che ha saputo leggere nella trasformazione del paesaggio anche una trasformazione dell'uomo. La sua scrittura, sospesa tra meraviglia e disincanto, rappresenta uno strumento di riflessione sulla responsabilità umana nei confronti del mondo naturale e

sulla necessità di una memoria ecologica capace di orientare le scelte future.

In questo senso, *Bird Hunting Through Wild Europe* si rivela non solo un documento d'epoca, ma un testo ancora attuale, da rileggere alla luce delle sfide ambientali contemporanee. La sua voce, forse ingenua, forse contraddittoria, ma profondamente autentica, ci ricorda che ogni sguardo verso la natura è anche uno specchio rivolto verso la cultura che lo esprime.

Bibliografia

Buzzati Dino. 1958 *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori.

Calvino Italo. 1972 *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.

Chapman Frank M., Ernest Thompson Seton. 1901 *Bird-Life: A Guide to the Study of Our Common Birds*, New York, D. Appleton.

Dhora Dhimitër, Dhora Dritan & Dhora Alpen. 2016. *Liqeni i Shkodrës*, Shkodër, Fiorentia.

García Lorca Federico. 1981 *Romancero gitano,* traduzione e cura di Giuseppe Bellini, Torino, Einaudi.

Lodge Reginald Badham. 1908 *Bird Hunting Through Wild Europe*, London, Robert Culley.

Magris Claudio. 1986 *Danubio*. Milano, Garzanti.

Pasolini Pier Paolo. 1957 *Le ceneri di Gramsci*. Milano, Garzanti.

Pasolini Pier Paolo. 1992 *Petrolio,* a cura di Maria Careri e Graziella Chiarcossi, Torino, Einaudi.

Wharton Edith. 2017 *L'età dell'innocenza,* traduzione di P. Negri. Newton Compton Editori.

Mattia Cravero

«As in dreamblabbering». Il «garradarable narm» di Jack Kerouac e lo sperimentalismo joyciano di Big Sur

Dopo il successo mondiale di *On the Road* (1957) e la crescente popolarizzazione della sua figura, lo scrittore americano Jack Kerouac, tra i principali esponenti della Beat Generation, si ritrovò schiacciato tra due forze contrapposte: da un lato la celebrità, i tour promozionali, l'immagine mitizzata; dall'altro una crisi personale profonda, segnata dall'alcolismo, dall'isolamento e da un senso crescente di estraneità al mondo in cui viveva. Il romanzo che pubblicò nel 1962, *Big Sur*, nacque da questo squilibrio: è il resoconto semi-autobiografico di un periodo trascorso in una baita isolata lungo la costa californiana, ospite dell'amico Lawrence Ferlinghetti, in cui Jack Duluoz (*alias* di Kerouac), inizialmente intenzionato a ritrovare se stesso, precipita in uno stato allucinatorio di angoscia e smarrimento esistenziale.

Big Sur, tuttavia, non è solo il romanzo del collasso. È anche un libro sul linguaggio, sulla possibilità (e impossibilità) di attraversare il proprio delirio psicologico. Rispetto ai romanzi precedenti, qui la natura non è uno sfondo idealizzato né un'esperienza estatica, ma una presenza viva, sonora, perturbante: sembra emettere suoni, parlare con una voce che Jack cerca disperatamente di decifrare e trascrivere grazie alla parola letteraria. È questo esperimento di mediazione[1] che il presente saggio intende indagare: *Big Sur* è attraversato da una poetica dell'ascolto in cui la voce della natura e la memoria letteraria si intrecciano in modo radicale. Per entrare in contatto diretto con il paesaggio e riprodurne i suoni, Kerouac ricorre a James Joyce come modello stilistico, in particolare a *Finnegans Wake* (1939). Questa «funzione Joyce» (Tortora, Volpone 2022), in *Big Sur*, si lega al collasso: quando Kerouac prova a riscrivere la voce del mondo con un linguaggio 'fluido', finisce per ritrovare la propria frattura.

Il saggio si articola in tre movimenti. Si partirà da un'analisi ravvicinata del ruolo della natura in *Big Sur*, soffermandosi in particolare sulla voce dell'acqua che attraversa il testo, ragionando sulla loro dimensione fonolinguistica e tematica di due elementi: il mare e il torrente. Si passerà

[1] Per il quale cfr. Charters 1978: 357-358.

poi a una disamina delle occorrenze esplicite del nome di Joyce e dell'adozione di stilemi riconducibili a *Ulysses* (1922) o *Finnegans Wake*; infine, si ricostruirà la riflessione di Kerouac su Joyce intersecando tre percorsi: le lettere (1940-1956), i diari (1947-1954), e un testo autofinzionale della maturità, *Vanity of Duluoz* (1968), dove l'autore rielabora retrospettivamente la propria formazione.

1. La natura di Big Sur *e la voce dell'acqua*

In *Big Sur* la natura è al contempo lo sfondo privilegiato della narrazione, ma anche una sorta di personaggio. In cerca di un rifugio dalla città e dalla socialità, puntando al contatto diretto con la natura, Kerouac decise di partire in isolamento verso la costa californiana: Monsanto (aka Ferlinghetti) lo avrebbe portato «to his cabin in the Big Sur woods where I would be alone and undisturbed for six weeks just chopping wood, drawing water, writing, sleeping, hiking, etc., etc.» (Kerouac 1962: 8)[2]. L'acqua è il primo grande elemento naturale che il protagonista incontra: appena sbarcato dal taxi lo accoglie l'oceano, con un formidabile latrato che mina le sue aspettative: «The sea roar is bad enough except it keeps bashing and barking at me like a dog in the fog down there» (BS: 14). Nel cammino verso la baita, nei boschi della montagna, la voce del mare lascia invece il passo al torrente:

> […] pretty soon according to my memory of Lorry's map there she is, the creek, I can hear her lappling and gabbing down there at the bottom of the dark where at least I'll be on level ground and done with booming airs somewhere above – But the closer I get to the creek as the road dips steeply, suddenly, almost making me trot forward, the louder it roars, I begin to think I'll fall right into it before I can notice it – It's screaming like a raging flooded river right below me […]. (BS: 15)

Jack è intimorito dalla forza della natura e, di fronte al torrente, lo personifica caratterizzandolo al femminile (*she*, non *it*): attribuendogli un «roar» (come il «sea roar» oceanico), lo tramuta in un elemento animato. L'acqua è il vero centro percettivo del romanzo: il mare a strapiombo sugli scogli e il torrente che scorre tra i boschi, vicino alla baita, sono presenze distinte ma complementari, emettono suoni e incarnano la natura stessa. Jack non si limita a osservarle ma tende l'orecchio, le interroga: sono gli interlocutori privilegiati del suo confronto con l'ambiente. Da sfondo, la natura si fa soggetto parlante: insieme a Joyce, Jack tenta di trascriverne

[2] D'ora in poi "BS" nel testo.

la voce, sull'onda di una sintassi che ricorda *Finnegans Wake*:

> […] the creek gurgles and thumps outside – A creek having so many voices it's amazing, from the kettledrum basin deep bumpbumps to the little gurgly feminine crickles over shallow rocks, sudden choruses of other singers and voices from the log dam, dibble dabble all night long and all day long the voices of the creek amusing me so much at first but in the later horror of that madness night becoming the babble and rave of evil angels in my head. (BS: 21)

Questa descrizione restituisce un'esperienza d'ascolto immersiva, un'attenzione quasi musicale alla pluralità dei suoni naturali. Il linguaggio non precede il mondo, ma si genera dal suo ascolto, grazie a cui si apprezzano le tante voci del torrente: l'acqua parla, canta («to hear my little neat gurgling creek resuming its song just for me», BS: 75) e lo scrittore intende decifrarne le inflessioni, seguendo il «constant hearing of the reassuring creek» (BS: 84). È un gesto di apertura, un abbandono dell'io a una logica altra, elementare e impersonale, che finisce per fallire e sfumare in un fantasmagorico «babble and rave of evil angels in my head». Questo passo contiene una curiosa epitome che riassume l'intero romanzo, dalla meraviglia iniziale allo sgomento finale: come il *Wake* di Joyce e la sua «dam night garrulous» (Joyce 1975: 139, riga 18)[3], la notte troppo piena di voci, simbolo del linguaggio eccessivo, del sogno che trabocca di parole, *Big Sur* è la «madness night» di Jack Duluoz.

Ben presto, infatti, la voce dell'acqua diviene un ronzio molesto, un borbottio ossessivo, acuito dall'arrivo degli amici, dagli spostamenti continui verso la città e dal ritorno ai circoli sociali, che saturano il protagonista già stanco. Jack non regge il confronto diretto con la natura e si chiude in sé: percepisce soltanto suoni distorti che riflettono le sue angosce e amplificano le sue paure, intrappolandolo. L'ascolto, che inizialmente sembrava aprire alla coscienza, si richiude in un monologo egoriferito: la natura ora è proiezione del delirio, non più interlocutrice ma presenza indifferente, incomprensibile e inaccessibile. Jack non vede altro che se stesso nel paesaggio; in una delle sue notti di follia, la voce dell'acqua lo fa delirare:

> […] how nice to cut away therefore all that agony in my forehead and STOP IT! STOP THAT BABBLING! – Because now the babbling's not only in the creek, as I say it's left the creek and come in my head, it would be alright for coherent babbling meaning something but it's all brilliantly

[3] D'ora in poi "FW" nel testo, con numero di pagina e riga.

> enlightened babble that does more than mean something: it's telling me to die because everything is over – Everything is swarming all over me. (BS: 159)

L'acqua, prima fonte di vita e contemplazione, si trasforma in condanna: lo stesso torrente che dissetava diventa un *locus horridus*, e il nutrimento si fa veleno. La sua voce diventa una lingua allucinata che corrode la mente dall'interno: «The once pleasant thumpthump gurgle slap of the creek is now an endless jabbering of blind nature which doesn't understand anything in the first place» (BS: 91). In uno dei momenti più emblematici, in preda alla disidratazione alcolica e ai deliri, Jack si reca ripetutamente al torrente per dissetarsi, cercando salvezza e forza per ricominciare; ma un forte crollo psicologico invalida ogni redenzione:

> I go out at once again madly to my creek, always thinking the creek itself will give me water that will clear away everything and reassure me forever […] but 'There's kerosene in the water!' I yell in the wind, nobody hearing – I feel like kicking the creek and screaming […]. (BS: 155)

Tale rovesciamento arriva fino al mare. Se il torrente è presenza intima, quotidiana, il mare (oceanico) è l'entità cosmica con cui il protagonista tenta di sintonizzarsi, durante il suo inetto isolamento a *Big Sur*: «I sat by caves in the crashing dark in my fisherman's outfit writing down what the sea was saying» (BS: 20-21). Ma l'oceano urla, ruggisce, si avventa contro Jack, specie quando lo raggiunge per appartarsi e riportarne la voce:

> I'd […] sit there like an idiot in the dark writing down the sound of the waves in the notebook page (secretarial notebook) which I could see white in the darkness and therefore without benefit of lamp scrawl on – […] I'd get scared of the rising tide with its 15 foot waves yet sit there hoping in faith that Hawaii warnt sending no tidal wave I might miss seeing in the dark coming from miles away high as Groomus. (BS: 31)

Jack cerca il contatto, si espone, ma non ha fortuna; ha invece paura, è insicuro e non trova consolazione nella voce dell'acqua. Ben presto anche il mare diventa scontroso; il desiderio di armonia di Jack si trasforma così in stanchezza, nausea, allucinazione, conducendolo a una separazione. Il mare parla ancora ma non lo invita più, questa volta lo respinge:

> The sea seems to yell to me GO TO YOUR DESIRE DONT HANG AROUND HERE – For after all the sea must be like God, God isn't asking us to mope and suffer and sit by the sea in the cold at midnight for the sake of writing down useless sounds, he gave us the tools of self reliance after

> all to make it straight thru bad life mortality towards Paradise maybe I hope – But some miserables like me dont even know it, when it comes to us we're amazed – […] I ran away from the seashore and never came back again without that secret knowledge: that it didnt want me there, that I was a fool to sit there in the first place, the sea has its waves, the man has his fireside, period. (BS: 39)

Il suono delle onde, inizialmente trascritto con entusiasmo, perde progressivamente senso: il mare si fa giudice, condanna il protagonista e lo esclude. Cercando verità nel paesaggio, Jack vi ritrova l'eco della propria crisi: *Big Sur* è il tentativo fallito di trascrivere il rumore del mondo, di dare forma al caos (interiore ed esteriore) attraverso la scrittura. Pur nella disfatta, in nome della «significant Irish literary influence on Kerouac's writing Joyce» rintracciata da Begnal (2003: 371), risuona forte l'eco di un'altra voce: quella di James Joyce, che prima di Kerouac aveva cercato un linguaggio capace di farsi onda, mare, sogno. Come un richiamo dall'abisso, il suo nome riemerge nei passi più convulsi: non mero riferimento ma segno di continuità[4], poiché è sotto l'egida di *Ulysses* e *Finnegans Wake* che Kerouac tenta il suo esperimento, raccogliendo il testimone da Joyce.

2. Le «Joycean waves» e il «garradarable narm»

A livello stilistico, Joyce è fondamentale in *Big Sur* poiché Kerouac ricorre alla sua opera per entrare in contatto con la natura e il suo linguaggio. Kerouac conosceva di certo *Sirens*, il capitolo di *Ulysses* in cui Joyce mimava il suono del mare attraverso l'uso della ripetizione, dell'onomatopea e della variazione fonica. Come nella descrizione della conchiglia in cui Miss Douce risente il mare all'hotel Ormond («The sea they think they hear. Singing. A roar. The blood is it. Souse in the ear sometimes. Well, it's a sea. Corpuscle islands» (Joyce 2000: 363)[5]; da notare la presenza di «roar», fondamentale anche per Kerouac); oppure nelle frequenti allitterazioni della lettera 's' («Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattle market, cocks, hens don't crow, snakes hissss» (U: 364); «The sighing voice of sorrow sang. His sins. Since easter he had cursed three times. You bitch's bast», U: 366). O nella ripetizione di telegrafiche «sonorità elementari» (Pucci 2014: 81), apparentemente insensate: «Like those rhapsodies of Liszt's, Hungarian, gipsyeyed. Pearls.

[4] Per l'ipotesi di una «résonance topologique entre l'espace subjectif de James Joyce et celui de Jack Kerouac», cfr. Briolais, Mesclier 2013: 84.
[5] D'ora in poi "U" nel testo.

Drops. Rain. Diddle iddle addle addle oodle oodle. Hiss. Now. Maybe now. Before» (U: 364), che anticipano *in nuce* il surrealismo linguistico di *Finnegans Wake*. L'ammirazione per Joyce non era solo estetica e anche Kerouac, come il suo modello, tenta di rendere tangibile il movimento della natura, di far parlare le onde attraverso la sintassi. Più che di pura prosa poetica, si potrebbe parlare di una vera e propria «water writing»[6]: una scrittura 'bagnata', limacciosa e fluida, percorsa dalle voci dell'acqua, intrisa del suo ritmo e della sua ambivalenza.

Per ricreare questo dinamismo, Kerouac adatta un altro artificio joyciano, la tecnica del flusso di coscienza, il cui celeberrimo esempio si trova in *Penelope*, diciottesimo e ultimo episodio di *Ulysses*. Nello *stream of consciousness*, il linguaggio raggiunge vette altissime e punta a una dissoluzione dei confini sintattici e semantici; è lo strumento per immergersi nella piena corrente della coscienza, e proprio per questo esercita su Kerouac un fascino profondo. Come nel monologo di Molly Bloom, dove la punteggiatura cede sotto la pressione della mente in movimento, anche il Kerouac di *Big Sur* tende a eludere la struttura periodica della frase, affidandosi a un ritmo interiore e a una scansione più musicale che logica. Inoltre, in *Big Sur* Kerouac ricorre frequentemente al *dash* ("–") per collegare le frasi sciogliendo la sintassi. Questo segno grafico, più ricorrente qui che in qualunque altro suo romanzo, svolge una funzione stilistica precisa: innesca un meccanismo scivoloso e irregolare che sembra imitare la risacca, nel quale ogni frase si sovrappone alla precedente e la ingloba. La fluidità non è solo un'idea tematica, è una postura formale, come si può vedere in questa ripresa del *topos* delle foglie caduche che simboleggiano la vita umana:

> Besides I suddenly notice […] the awful way the leaves of the canyon that have managed to be blown to the surf are all hesitantly advancing in gusts of wind then finally plunging into the surf, to be dispersed and belted and melted and taken off to sea – I turn around and notice how the wind is just harrying them off trees and into the sea, just hurrying them as it were to death – In my condition they look human trembling to that brink – Hastening, hastening – In that awful huge roar blast of autumn Sur wind. (BS: 145)

Ancor più che in *Ulysses*, è però in *Finnegans Wake* che la distorsione del linguaggio diventa radicale e programmatica: la lingua di Joyce non si

[6] Riprendo la definizione dall'intervento *Riverrun: Kerouac Beating Down the Rivers with James Joyce* di Danielle Constantin al convegno *The Beats: Wilderness and Wildness*, University of Bialystok, Poland, May 13-15, 2024.

limita a rappresentare il mondo, ma ne assume la materia e il movimento. Nelle sue pagine Joyce ri-costruisce un «chaosmos» (FW: 118, 21), racconta un universo "ordisordinato" con una lingua-fiume che scorre, devìa, si attorciglia, si rigenera. *Finnegans Wake* è un «libro-fiume» (Melchiori 1982: LXXVIII) che scorre: a questo allude il «finizio»[7] innescato dal «riverrun» (FW: 3, 1)[8], che riapre il testo là dove sembrava concludersi. Il concetto di ciclo – per quanto vichiano[9] – si sposa perfettamente con l'elemento acquatico, incarnato da Anna Livia Plurabelle, che personifica la Liffey (*Amnis Livis*) e il «riverrun» (*river Anne* in inglese, *riverran'* in italiano) della sua risacca:

> O bitter ending! I'll slip away before they're up. Th ey'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising! Save me from those therrble prongs! Two more. Onetwo moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff ! So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes, tid. Th ere's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousendsthee. Lps. Th e keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the (FW: 627, 34-628, 16)

Il discorso di Anna Livia imita le «chittering waters» (FW: 215, 31) del fiume, il rumore delle sue acque che scorrono e si immettono nel mare dopo aver attraversato Dublino. In *Big Sur* Kerouac tenta qualcosa di simile, pur con esito radicalmente diverso; Joyce e la sua lezione si ripresentano alla sua memoria proprio quando è più vicino all'acqua:

> […] the waves are going 'Rare, he rammed the gate rare' – 'Raw roo roar' – 'Crowsh' – the way waves sound especially at night – The sea not speaking in sentences so much as in short lines: 'Which one? … the one

[7] Ossia, come vuole Terrinoni 2022: 3, «una coincidenza circolare di fine e inizio».
[8] «Già nella prima, ma non iniziale, parola del suo libro, Joyce sta additando il problema delle origini, e sta sfruttando due grandi metafore acquee: la storia come fiume, e anche il linguaggio come fiume» (Pedone 2019: xv).
[9] Cfr. almeno Mali 2012, Verene 1976 e 1987, Walton 1976.

> ploshed? … the same, ah Boom' … Writing down these fantastic inanities actually but yet I felt I had to do it because James Joyce wasn't about to do it now he was dead […]. (BS: 31)

Kerouac si immagina erede di Joyce e vuole continuare la sua opera: poiché il suo maestro non c'è più, sta a lui sentire e scrivere la voce dell'acqua. La comparsa di Joyce porta a un aumento della tensione narrativa, spesso collegato all'impossibilità di comprendere la natura, e dunque alla deriva del linguaggio, che non riesce a saldare ritmo e significato. Agli antipodi, il mare bagna anche la Dublino di Joyce: Kerouac lo ausculta e prova a decifrarne i suoni, peraltro alludendo alla musa del suo maestro:

> 'Next year I'll write the different sound of the Atlantic crashing say on the night shores of Cornwall […] – And I just sit there listening to the waves talk all up and down the sand in different tones of voice 'Ka bloom, kerplosh, ah ropey otter barnacled be crowsh, are rope the angels in all the sea?' and such. (BS: 31)

Il passo, quasi onomatopeico, fa pensare direttamente alle pagine di *Finnegans Wake* in cui Joyce mima la voce del fiume Liffey, «emblema dello scorrere perenne della vita» (Melchiori 1982: XXXIV), con il personaggio di Anna Livia. La sequenza caotica e semantica di Kerouac non ha la coerenza strutturale di Joyce, ma ne ricalca la logica musicale, automatica, tra dadaismo e surrealismo. Come in *Finnegans Wake*, l'acqua parla per versi, giochi fonici e accostamenti onirici. Il risultato è una lingua scivolosa e irregolare, che cerca di fondere suono e significato, mondo e parola. Ma se in Joyce il procedimento è strutturato e ricorsivo, in Kerouac è allucinatorio, paranoico: l'acqua parla ma non comunica, non rassicura l'inquieto protagonista. Così l'esperimento fallisce, e Jack Duluoz viene risospinto su di sé in un moto infinito.

> Boom, clap, the waves are still talking but now I'm sick and tired of whatever they ever said or ever will say – […] I suddenly remember James Joyce and stare at the waves realizing 'All summer you were sitting here writing the so called sound of the waves not realizing how deadly serious our life and doom is, you fool, you happy kid with a pencil, dont you realize you've been using words as a happy game – all those marvelous skeptical things you wrote about graves and sea death it's ALL TRUE YOU FOOL! Joyce is dead! The sea took him! it will take YOU!' […]. (BS: 145)

Il protagonista si richiama alla lezione joyciana e si auto-accusa di

averla fraintesa, pentendosi di aver giocato con le parole invece di prendere davvero in mano la sua vita. In questa luce, l'idea di scrivere le parole del mare appare come una versione ingenua e insieme disperata dell'impresa joyciana: Jack si ricrede presto e prende coscienza di aver fallito. La «water writing» non è più una forma di armonia, è un delirio: le onde joyciane parlano ancora ma Jack è stufo del loro blaterare; la nausea per il linguaggio naturale e il disincanto fanno collassare la sua illusione. Non c'è un *logos* da decifrare nel mare di *Big Sur*, non una verità che possa salvare il soggetto. La grande impresa della letteratura modernista è alle spalle e Kerouac, testimone di un mondo degradato, può solo rifletterne l'eco.

Joyce è dunque l'antecedente e il mezzo, è la soglia attraverso cui la scrittura si dissolve pur senza perdere significato. Lo si vede bene nelle parole del torrente, altra presenza acquatica, *diminutio* del mare ma non meno potente. La sua voce si fa disturbante verso la fine del romanzo: se il mare era luogo dell'illusione, il torrente è il punto del crollo, dove la voce della natura riflette l'interiorità dello stremato protagonista: «And now a babble in the creek has somehow entered my head and with all the rhythm of the sea waves going 'Kettle blomp you're up, you rop and dop, ligger lagger ligger' I grab my head but it keeps babbling» (BS: 158). La voce dell'acqua invade la mente di Jack e la possiede; le sue parole divengono puro flusso, nonsense fonosimbolico, delirio ritmico. Nelle parole dell'acqua si annuncia la fine; nello scroscio del torrente il delirio è totale. Le frasi si scompongono in frammenti, ed è qui che Joyce riemerge in forma stilistica, più che tematica:

> I've done irreparable harm ('Garradarable narm!' yells the creek) – All my self sayings suddenly blurting babbles so the meaning cant even stay a minute I mean a moment to satisfy my rational endeavours to hold, control […]. (BS: 167)

L'esplosione linguistica riprende direttamente lo stile del *Wake*: l'espressione «Garradarable narm», eco che il borbottio del torrente fa ai pensieri di Jack, ha un'innegabile matrice joyciana. È solo una delle innumerevoli formule che si susseguono come in uno stillicidio: le parole sono subito sostituite da altre parole altrettanto assurde, che vengono scritte prima ancora di poter essere comprese. Per ottenere questo effetto Kerouac frantuma le frasi in schegge foniche, fa implodere la sintassi e trasforma il testo in una superficie sonora. Attinge, inoltre, al processo di creazione dei «finneghismi» (Eco: 1992) che abbondano nel *Wake* e usa una parola storpia, apparentemente insignificante, estranea all'uso corrente. Lo fa anche Joyce, ad esempio giocando sull'allitterazione, sulla

distorsione delle parole a livello grammaticale e referenziale[10]; o creando neologismi come «scribbledehobbles» (FW:275, 22), «upsittuponable» (FW: 284, 26), «shemblable» (FW: 489, 28); oppure ancora distorcendo la lingua con giochi di parole, *mispelling* e 'guasti di pronuncia'[11]. Così, il «garradarable narm» trascritto da Kerouac è la maniera in cui il torrente gli rinfaccia il suo «irreparable harm», giocando sulla distorsione di *garble* (cioè la confusione che crea), di *gurgle* (in riferimento fonosimbolico al suo gorgoglio) e di *garrulous* (il flusso del fiume che straparla nella «dam night» joyciana). Fino alle ultime pagine, Kerouac tenta di imitare lo stile di Joyce, abolendo a tratti logicità e punteggiatura, privilegiando spontaneità e immediatezza espressiva. Ottiene, però, un'angosciante fantasmagoria che si placa solo con l'arrivo del giorno:

> […] every thought I have is smashed to a million pieces by million pieced mental explosions that I remember I thought were so wonderful when I'd first seen them on Peotl and Mescaline, I'd said then (when still innocently playing with words) 'Ah, the manifestation of multiplicity, you can actually see it, it aint just words' but now it's 'Ah the keselamaroyot you rot' – Till when dawn finally comes my mind is just a series of explosions that get louder and more 'multiply' broken in pieces some of them big orchestral and then rainbow explosions of sound and sight mixed. (BS: 167)

Così l'inetto protagonista eccede e sconfina nella psicosi: la «water writing» si infrange contro il limite della sua mente e del mondo. Il torrente strepita («The creek screeches», BS: 150), ma le sue parole sono esplosioni senza ordine, senza ritorno: conferma questa tensione l'epitome del romanzo, con l'onirica poesia finale *Sea*[12], quasi una filigrana del *Wake*.

---

[10] Come nel delta di un fiume, il lessico del *Wake* è il risultato delle parole che sfociano le une nelle altre, confondendosi e mischiandosi tra loro: «For the Clearer of the Air from on high has spoken in tumbuldum tambaldam to his tembledim tombaldoom worrild and, moguphonoised by that phonemanon, the unhappitents of the earth have terrerumbled from fi mament unto fundament and fromtweedledeedumms down to twiddledeedees» (FW: 258, 20-24).

[11] Come nel «ricircolo del tema della Prankquean» (Joyce 2019: 404): «Peequeen ourselves, the prettiest pickles of unmatchemable mute antes I ever bopeeped at, seesaw shallshee, since the town go went gonning on Pranksome Quaine» (FW: 508, 26-28).

[12] In cui compare, ovviamente, anche Joyce: «No Monarc'h ever Irish be? / Ju see the Irish sea? / Green winds on tamarack vines— / Joyce – James – Shhish— / Sea – Sssssss – see / ——Varash / ——mnavash la vache / écriture – the sea dont say / muc'h actually—» (BS: 179).

3. «I had discovered James Joyce»

Viene dunque da chiedersi quanto fosse consapevole, e quanto informata, la scrittura di Kerouac. Fino a che punto è lecito indagare la presenza di Joyce nell'orizzonte dei suoi testi? Tramite carotaggi mirati, l'obiettivo di quest'ultima sezione è documentare questo rapporto prendendo in esame i testi in cui Kerouac riflette sul proprio mestiere di scrittore: lettere, diari, romanzi autofinzionali che rechino la traccia esplicita di Joyce.

Già nel 1942, a soli vent'anni, ben prima di *On the Road*, Kerouac dimostrava una sorprendente familiarità con il canone letterario e un precoce senso di appartenenza alla comunità letteraria, di cui si sentiva parte per vocazione: in una lettera a Sebastian Sampas, elencando i propri riferimenti, spiegava di non ricordare «Whitman having been self-depreciating, nor Wolfe with his long hours at the mirror, nor Saroyan indeed, nor Joyce, etc. […] I'll go on writing, studying, travelling, singing, loving, seeing, smelling, hearing, and feeling» (Kerouac 1995: 28)[13]. L'autorappresentazione di sé come scrittore in cammino, che trasforma la vita in letteratura, si rapporta già con il modello joyciano. Due anni dopo, scrivendo all'amico Allen Ginsberg, Kerouac definisce *Ulysses* e *Finnegans Wake* come «humankind materials of art» (*Letters*: 82) che incarnano una «new vision in terms of art» (*Ibidem*). La lezione di Joyce, filtrata attraverso il mito generazionale condiviso con Ginsberg e Neal Cassady (il Dean Moriarty di *On the Road*), è presto assimilata nel 1949 anche sul piano biografico: scrivendo a Sampas, Kerouac cita uno dei nuclei più noti del *Wake*, associando il principio del ritorno storico alla giovinezza errante condivisa con l'amico corrispondente: «So this brings us by a "commodius vicus of recirculation past river Eve and Adam" back to the nights when we'd all bump on the Square […]» (*Letters*: 221). La poetica del flusso ciclico, a soli dieci anni dalla pubblicazione del *Wake*, era già ben chiara a Kerouac, che proprio nel 1949 annoverava il «later Joyce»[14] nella sua tradizione personale. A partire dagli anni Cinquanta, aprirà un vero e proprio laboratorio di riflessione estetica: nel dialogo epistolare con Cassady e con sua sorella Carolyn, ad esempio, Joyce viene incluso tra i massimi modelli. Scrivendo a Neal nel 1950 si complimenta con lui e spiega che «You gather together all the best styles… of Joyce, Céline, Dosty & Proust… and utilize them in the muscular rush of your own narrative style

[13] D'ora in poi *Letters*.

[14] Nei diari, Kerouac si chiede: «What is my tradition? In form, Melville of Confidence Man & parts of Moby Dick; the later Joyce; monologue poetry & plays of Eliot. […] Substance is always there, it's the Bowl of History that changes, & man must wind his garments about him» (Kerouac 2004. 145).

de excitement» (*Letters*: 242). D'altronde, per Kerouac *Ulysses* era un «mighty framework» (*Letters*: 274) da cui prendere le mosse per costruire un'opera che superasse le forme consuete; nello stesso anno, rievocando le origini della propria vocazione narrativa, affermava: «In those days I was writing a Joyce-like novel in which I was the Dedalus; and called myself Duluoz» (*Letters*: 296), dove la coincidenza tra Jack Duluoz e Stephen Dedalus non è un semplice omaggio, ma l'embrione della *Duluoz Legend*[15]. Un anno dopo, con Carl Solomon, il paragone con Joyce viene esteso al destino editoriale delle proprie opere: «"Ulysses" which was considered difficult reading is now hailed as a classic and everyone understands it. Even "Finnegan's Wake" is beginning to be understood […] By the same token, and in its time, I believe "On the Road" […] is going to be considered unprintable for awhile to come» (*Letters*: 376). Risale inoltre allo stesso anno il commento di Burroughs a *Visions of Cody* (scritto tra il 1951-1952 ma pubblicato vent'anni dopo) in cui rassicura Kerouac: «the *Finnegans Wake* kind of thing can only be fully appreciated in context of the whole work, which in the case of this kind of writing more than any other, is an actual amoeboid like organism» (*Letters*: 340).

È però negli anni Cinquanta che Joyce diventa nume di una libertà formale che è anche responsabilità etica e stilistica. A Alfred Kazin, nel 1954, Kerouac parla delle «"Joycean" invented-words» di *Vanity of Duluoz*, definite «oral or aural soundinventions… as in dreamblabbering» (*Letters*: 451): formule che anticipano la «water writing» e il delirio semiotico di *Big Sur*. Nello stesso anno, scrivendo a Ginsberg che chiedeva i diritti di pubblicazione della *Joan Anderson Letter* di Cassady, la elogia come «the wildest prose I've ever seen… and I like it better than Joyce or Proust or Melville or Wolfe or anybody» (*Letters*: 464). A Malcolm Cowley, nel 1955, Kerouac confessa di aver appreso la prosa spontanea, spiegando che tutta la *Duluoz Legend* sarà scritta in quello stile: «(with some help from Messrs. Joyce & Faulkner) I self-taught myself […] to write SPONTANEOUS PROSE so that though the eventual LEGEND will run into millions of words, they'll all be spontaneous and therefore pure and therefore interesting and at the same time what rejoices me most: RHYTHMIC» (*Letters*: 515). La struttura stessa di questa frase sembra ricalcare il flusso

[15] «My work comprises one vast book like Proust's except that my remembrances are written on the run instead of afterwards in a sick bed. Because of the objections of my early publishers I was not allowed to use the same personae names in each work. *On the Road*, *The Subterraneans*, *The Dharma Bums*, *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy*, *Tristessa*, *Desolation Angels*, *Visions of Cody* and the others including […] *Big Sur* are just chapters in the whole work which I call *The Duluoz Legend*» (BS: 7).

di coscienza joyciano: come in *Big Sur*, contiene accumuli iterativi e risonanze foniche. Ancora a Cowley, Kerouac definisce il suo intero ciclo autobiografico come «one great dream», il cui «uproar, like uproar of *Finnegans Wake*, has no beginning and no end» (*Letters*: 516): una formula che chiude simbolicamente il cerchio del «commodius vicus».

In *Vanity of Duluoz*, invece, le citazioni joyciane affiorano in forma narrativa: dalla partenza marinaresca da Brooklyn, nel verde del mare che bagna anche l'Irlanda[16], alla volontà di raccontare Lowell come Joyce aveva fatto con Dublino[17]. Lettere, romanzi e diari si rispondono e si completano: più che un riferimento episodico, per Kerouac Joyce è una presenza costante, il metodo attraverso cui ri-ordinare il mondo con la scrittura.

4. Il postero joyciano

Alla luce di tali materiali, si può affermare che Joyce rappresenta per Kerouac molto più di una semplice influenza stilistica: è un motivo costante che attraversa tutta la sua opera. Fin dagli anni Quaranta Kerouac lo legge, lo cita e ne discute con i suoi sodali, lo prende a modello e lo misura con le altre voci del suo canone personale. Non è un passaggio occasionale: è un rapporto duraturo, che scava in profondità («I dig Joyce», si legge appunto in *Visions of Cody*; Kerouac 1972: 30). L'opera di Joyce è la prova che la letteratura può assorbire tutto, anche il caos, e restituirlo con una forma. La spontaneità – «spontaneous and therefore pure» – è frutto di un lungo apprendistato letterario: Kerouac è consapevole di inserirsi in una tradizione, aspira a farne parte, e Joyce è il suo viatico. Se nelle lettere il riferimento è costante, quasi ossessivo, è perché Kerouac ammira la sua scrittura totalizzante, capace di tenere insieme autobiografia e invenzione, paesaggio e suono, stravaganza e delirio. In questa ricerca, i modelli formali non si separano mai dai legami personali, come provano le lettere a Cassady e Ginsberg: la poetica viene costruita

[16] «"So we lift anchor and sail out, across the Irish Sea, in a storm now, she's as green as snot God help me just like Joyce said, and then around that firth again, and out into the Atlantic with nothing between us and Great Britain but the B.B.C. coming over faintly on the radio"» (Kerouac 1968: 195).

[17] «It was the greatest fun I ever had "writing" in my life because I had just discovered James Joyce and I was imitating "Ulysses" I thought (really imitating "Stephen Hero" I later discovered, a real adolescent but sincere effort […]). I had discovered James Joyce, the stream of consciousness, I have that whole novel right in front of me now. […] an attempt to delineate all of Lowell as Joyce had done for Dublin» (Kerouac 1968: 108).

dialogicamente.

Big Sur rappresenta dunque uno degli esiti più radicali dell'eredità joyciana di Kerouac, in cui viene elaborata una vera e propria «poetica post-Joyce» (Tortora, Volpone 2022: 12): «Kerouac's innovations in voice, in language, and in dream exploration are extensions, rather than imitations, of Wakean techniques» (Begnal 1998: 219). Nel rumore della natura, nella crisi del linguaggio e nella dissoluzione dell'identità Kerouac riprende la lezione del *Wake*: fluidifica la scrittura, imita il flusso delle onde e del pensiero; ma si inceppa fatalmente e si infrange contro la propria coscienza[18]. Nella «water writing», la lingua si disgrega in suoni, balbettii, fonemi allucinati; le parole diventano fiume o onda, onomatopea, un incubo insensato e travolgente. Kerouac non è uno dei tanti epigoni di Joyce, è piuttosto uno dei suoi eredi inattesi: un postero joyciano che, a quarant'anni esatti da *Ulysses*, ne intercetta il lascito e lo rifunzionalizza, ibridandolo con *Finnegans Wake*. *Big Sur* dimostra quindi che la lezione joyciana non si esaurisce nell'«High Modernism» (Blair 2011: 168), ma continua ad agire in un mondo altrettanto «decentered» (Norris 1976).

Bibliografia

Begnal Michael. 1998 *"I Dig Joyce": Jack Kerouac and* Finnegans Wake, «Philological Quarterly», 77, 2: 209-219.

Begnal Michael. 2003 *"To be an Irishman Too": Jack Kerouac's Irish Connection*, «An Irish Quarterly Review», 92, 368: 371-377.

Blair Sara. 2011 *Modernism and the Politics of Culture*, in *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. by M. Levenson, Cambridge, Cambridge University Press: 155-177.

Briolais Florence et Mesclier Michel. 2013 *D'une écriture infinie: Kerouac en-Joyce the road*, «Psychanalyse», 2, 27: 81-96.

Charters Ann. 1978 *Kerouac: a Biography*, New York, St. Martin's Press.

Constantin Danielle. 2022 *Jack Kerouac sur la route avec James Joyce*, in «Europe. Revue littéraire mensuelle», 1113-1114: 215-230.

Eco Umberto. 1992 *Un gioco per l'estate? La Duomocraxia*, in «L'Espresso», 12 luglio

Joyce James. 1975 [1939] *Finnegans Wake*, London, Faber&Faber.

Joyce James. 2000 [1922] *Ulysses*, London, Penguin.

[18] Esattamente come, in un pensiero del 1948 giudicante e tagliente, Kerouac scrisse: «I believe in *sane writing*, as opposed to the psychotic sloppiness of Joyce. Joyce is a man who only gave up trying to communicate to human beings. I myself do that when I'm drunk-weary and full of misery, therefore I know it's not so honest as it's spiteful to blurt out in associations without a true human effort to evoke and give significant intelligence to one's sayings. It's a kind of scornful idiocy» (Kerouac 2004: 48).

Joyce James. 2019 [1939] *Finnegans Wake*, tr. it. di F. Pedone e E. Terrinoni, Milano, Mondadori, vol. 6.
Kerouac Jack. 1962 *Big Sur*, New York, Penguin, PDF e-book.
Kerouac Jack. 1968 *Vanity of Duluoz. An Adventurous Education, 1935-1946*, New York, Capricorn Books.
Kerouac Jack. 1972 *Visions of Cody*, New York, Penguin, PDF e-book.
Kerouac Jack. 1995 *Selected letters, 1940-1956*, ed. by A. Charters, New York, Viking.
Kerouac Jack. 2004 *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*, ed. by D. Brinkley, New York, Viking.
Mali Joseph. 2012 *The Legacy of Vico in Modern Cultural History. From Jules Michelet to Isaiah Berlin*, Cambridge, Cambridge University Press.
Melchiori Giorgio. 1982 *Introduzione*, in J. Joyce, *Finnegans Wake*, tr. it. di L. Schenoni, Milano, Mondadori, vol. 1: IX-LIII.
Norris Margot. 1976 *The Decentered Universe of* Finnegans Wake*. A Structuralist Analysis*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
Pedone Fabio. 2019 *Ordovico or viricordo. La coscienza nuova di tempi, memorie, storie in* Finnegans Wake, in J. Joyce, *Finnegans Wake*, tr. it. di F. Pedone e E. Terrinoni, Milano, Mondadori, vol. 6: XII-LXVII.
Pucci Giuseppe. 2014 *Le Sirene tra canto e silenzio: da Omero a John Cage*, in «ClassicoContemporaneo», 0: 80-97.
Terrinoni Enrico. 2022 *Extradire i modernismi di Joyce*, in «Ticontre», 18: 1-14.
Tortora Massimiliano e Volpone Annalisa (a cura di). 2022 *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*, Milano, Ledizioni.
Verene Donald P. (ed.). 1987 *Vico and Joyce*, New York, SUNY Press.
Verene Donald P. 1997 *Vico's* Scienza Nuova *and Joyce's Finnegans Wake*, in «Philosophy and Literature», 21, 2. 392-404.
Walton A. Litz. 1976 *Vico and Joyce*, in *Giambattista Vico: An International Symposium*, G. Tagliacozzo and H. White (eds.), Baltimore, Johns Hopkins University Press: 245-255.

Alva Dani

Il risveglio della consapevolezza per l'ecosistema e la città tramite la rivista «Drini» (1940-1944)

La rivista «Drini» rappresenta un'iniziativa degli anni '40, per promuovere il turismo culturale e naturale e per far conoscere l'Albania nelle sue molteplici sfaccettature, a livello europeo. Questa rivista fu fondata e diretta da un italiano, Francesco Tagliarini e poi da suo figlio Franco Tagliarini. Viene pubblicato come un organo ufficiale della Direzione Generale della Stampa, dove Francesco Tagliarini era Consigliere del Turismo. La rivista nasce in un particolare contesto storico, nel periodo dell'occupazione italiana d'Albania, quando l'amministrazione effettiva del paese era nelle mani dei funzionari italiani presso le istituzioni albanesi. «Drini» divenne portavoce della situazione culturale, storica, sociale ed economica di un paese che aveva bisogno non solo di promuovere il proprio territorio, ma anche di sensibilizzare e aumentare la consapevolezza dei suoi abitanti sul valore straordinario di quello che offre la loro terra.

> Il 15 febbraio 1941 segna così l'inizio di una nuova fase nell'attività editoriale della Direzione del Turismo. Da un bollettino d'agenzia, destinato alle redazioni dei giornali e a determinati enti e istituzioni che ne avessero avuto interesse, Drini si evolve in una pubblicazione periodica a stampa rivolta a tutti gli interessati del settore, ampliando così il raggio d'azione nell'attività di valorizzazione e promozione delle ricchezze naturali e artistiche dell'Albania. (Sakja, 2016: 79)

Per avere maggiore diffusione la rivista era pubblicata anche in italiano, francese e tedesco, tra cui evidentemente l'italiano era la lingua di maggiore uso. Ciò che afferra la nostra attenzione, senza entrare a sfogliare e leggere gli articoli, sono le fotografie inserite appena in copertina e il messaggio "verde" che loro trasmettono. La prima impressione che si percepisce dalle foto è un'aperta ammirazione per l'ambiente verde che ci circonda e per la natura che tutti noi condividiamo. Potrebbe essere anche un invito aperto, cortese, per osservare e riflettere sull'ambiente che ci offre la nostra terra, e sul modo in cui noi ci siamo abituati a vivere. Un numero considerevole di copertine rispecchia la natura albanese, la flora, la fauna e la caccia, il lago, il fiume e i monti. Una delle immagini che fa impressione è inserita nella copertina del luglio 1941, in cui si presenta una casa tipica albanese. La casa è di grandi dimensioni, con un numero

considerevole di camere, tutta posizionata in mezzo a una densità di alberi, piante e fiori, di un brolo tutto verde, che ora sfortunatamente, siamo tutti testimoni, non esiste più. All'interno di questo numero, è presente l'articolo del professore Giuseppe Valentini, intitolato *Scutari* in cui leggiamo tutto quello che vediamo nella fotografia della copertina:

> Scutari se ne sta più in là in pianura, moderna d'età, antica di stile. A destra e a sinistra delle arterie principali… si stendono i quartieri silenziosi, dalle stradette chiuse da muriccioli da cui sporgono la testa, i cespugli di rose e glicine… e più in là un monumentale portone di pietra viva… Chi ci entra si trova in un ameno brolo fiorito o carico di more, di melograno di grappoli secondo la stagione, intorno al bel pozzo di pietra come se ne vedono nei campielli di Venezia, ma dalle acque freschissime. La casa vi è nascosta tra il verde, sicche chi si fa a contemplare la città dall'alto dei colli la vede come un immenso verziere. (Drini, n. 5, 1941)

Giuseppe Valentini continua a scrivere altri articoli sulla casa scutarina e sull'estensione della città, e nell' articolo del 1942, intitolato *La casa scutarina*, sintetizza la città di Scutari in una sola frase:

> Una città giardino, tutta piante e verdeggiante attorno a ogni cosa". In questo stesso anno, il botanico Prof. Baldacci propone l'idea di costruire anche un parco nazionale in Albania, specificando la zona, scegliendo paesaggi sconfinati, tutto quello che la civiltà e i centri urbani gradatamente hanno portato via dall'uomo, giardini naturali, verdeggianti, dove "il pensiero dell'uomo ritorna nostalgico per alleggerire la mente dei pesi che la civiltà gli procura. Per questo estremo impulso atavico, l'uomo è venuto al bisogno nelle città, degli impianti dei giardini, perché, grandiosi o no, gli ricordassero in qualche modo le bellezze naturali lasciate lontano. (Valentini, n. 11, 1942: 22)

In un altro scritto, dal titolo *La casa albanese* ci rendiamo conto di quanto fosse importante per la casa e la famiglia l'ambiente naturale circostante, e di quanto gli albanesi fossero gelosi della loro intimità domestica: «Circondate di muri e di siepi a difesa della curiosità esterna, le case più ricche dell'Albania, appartenenti a famiglie che religiosamente le conservano e ne accrescono continuamente il patrimonio di opere artigiane o d'arte vera e propria, posseggono intimi giardini ben disposti, ricchi di fiori e di piante decorative» (Valentini 1942: 9). Le foto e le descrizioni, non servono solo ad evidenziare i fatti del tempo, ma sicuramente anche a riflettere, ad apprezzare e a risvegliare la consapevolezza che questo ambiente naturale, proprio per questo, deve essere curato e protetto.

Grandi nomi di botanici e di conoscitori e promotori della natura e della

biodiversità danno un grande contributo a questa rivista, in tutti i suoi numeri. Personalità come l'albanologo Padre Giuseppe Valentini, il biologo Prof. Antonio Baldacci, Indro Montanelli, Piero Giglione, Pellegrino Sestieri e altri importanti collaboratori diedero alla rivista una garanzia di successo. Numerosi articoli sono dedicati alle particolarità della flora albanese, a quelle piante che si rivelano non solo identitarie, ma anche molto utili per la salute e per l'ambiente. Così P. Giuseppe Valentini chiama l'attenzione sul tè albanese, con un gusto particolare e con una forza maggiore:

> quando si prepara al tempo della fioritura. … rende indubbiamente buon servigio nelle febbri intermittenti, così diffuse in Albania, nei disturbi della digestione e della circolazione nelle donne e nei vecchi…. Questa specie merita di essere segnalata con le congeneri della penisola balcanica, di quella appenninica e del Asia Minore come una delle essenze che possono venire passate dal campo popolare in quello della scienza e dell'industria. (Ivi: 7)

Il Professore Baldacci ricorda al lettore albanese e a quello straniero l'importanza di una pianta chiamata Borragine dagli abitanti delle montagne, riconoscendone il valore curativo, che nessuno aveva mai studiato prima, suggerendo di utilizzarla:

> Astraendo dalle considerazioni scientifiche che sono venuto esponendo, voglio qui insistere sopra i principi industriali che ritengo possano ricavarsi dalle Onosma e che nessun trattatista ha mai studiato… e perciò l'Albania essendo ricchissima di Onosma le potrà utilizzare… per l'uso terapeutico che se ne potrebbe fare, quanto, e più per applicazioni tintoriali… essa potrebbe prendere una posizione privilegiata nell'industria albanese (Baldacci 1941: 6-7).

Baldacci è convinto che la natura e l'ambiente siano per l'uomo "un impero inesauribile di vita". L'uomo, infatti, può prendere dalle piante tutto quello di cui ha bisogno, ma non solo dalle piante, ma anche da tutte le famiglie vegetali, che possono sembrare inutili. La flora albanese è molto ricca, specialmente quella di uso popolare, anche se la scienza non ci è ancora arrivata. Con l'intento di sensibilizzare sul tema, Baldacci scrive che «è per questo che i nostri sforzi tendono a sollevare il velo che ancora ricopre il tesoro vegetale albanese e mettendolo gradatamente alla luce, invogliare a raccogliere tutte le notizie possibili per divulgarle nella pratica e ricavarne profitto per l'economia locale e generale» (Baldacci 1941: 13).

Padre Mark Harapi, un collaboratore prestigioso della rivista scrive

sulla situazione delle foreste di quegli anni e avverte un grave pericolo, quello dell'estinzione di alcuni alberi rari e piante rare delle foreste albanesi, come Wulfenia Baldacci Degen, di cui si contavano solo tre tipi in tutto il mondo. In un dialogo tra lui e il prof. Markgraf, venuto nelle terre albanesi per fare delle ricerche botaniche, padre Harapi rimase un poco dispiaciuto da quello che gli disse:

> La Wulfenia Baldacci Degen, endemismo proprio dell'Albania che ha tre sole sorelle in tutto il mondo… è scomparsa affatto. "Tutte quelle rocce – sono le parole del Professore – le abbiamo ricercate, e non ci fu possibile ritrovarne traccia. – "E perché'?" – l'interrogai. "Perché a forza di prenderne ciascuno per sé se ne è persa la sementa!". - Così mi rispose (Harapi 1942: 15-18).

Nella sua monografia anche il prof. Baldacci prevede e presagisce il pericolo, osserva che lo stato deve stabilire una legge protettiva per il genere Wulfenia e specialmente per le due specie europee che risultano le più insidiate dal tempo e dagli uomini e la sua estinzione potrebbe essere questione di tempo. Il taglio delle piante succede a causa del bisogno di aprire sentieri o anche per scarsi bisogni dei montanari. Ma questo è un pericolo che senz'altro dev'essere evitato, le piante di scarsa diffusione e le rare non dovrebbero essere mai soggette al taglio. Padre Harapi ricorda quando l'anno prima andava a visitare il luogo classico della Wulfenia, rimase amareggiato da quello che vide «osservando la pianticella così isterilita, senza fiori, senza vegetazione, solo con qualche foglia intristita, dissi tra me: peccato! s'estingue» (*Ibidem*). E per questo anche lui come gli altri botanici fa appello alle strutture statali del tempo di intraprendere delle iniziative, delle restrizioni, con relative sanzioni e con severa sorveglianza da parte della Milizia Forestale.

Anche i pascoli delle montagne albanesi sono stati oggetto di osservazione, di ricerche e di studio del botanico bolognese, Baldacci. In uno degli articoli dedicati alla situazione vegetale dei pascoli, leggiamo una serie di riflessioni e di conclusioni che rivelano e che confermano quanto è stato danneggiato dall'uomo o dalle condizioni climatiche, o anche dalla mancanza della dovuta gestione. Tra le sue pagine possiamo citare:

> I pascoli albanesi, specialmente quelli di montagna, non conoscono ancora le cure dell'uomo… Ma ora… dobbiamo accontentarci di vedere il pascolo come è stato dato dalla natura… nelle montagne dell'Albania il pascolo non è ancora differenziato per l'uso delle diverse categorie di bestiame … Già nell'agosto il pascolo albanese rimane completamente finito e anche il botanico non ha più nulla a sperare per le sue raccolte… Se il

> pascolo resiste in queste condizioni, ciò è dato unicamente dal concime che le greggi lasciano nel pascolare: diversamente lo sfruttamento sarebbe così completo che distruggerebbe ogni zolla… Infatti la pressione sui pascoli, aggravata dall'assenza più completa di qualsiasi miglioramento fondiario… deve necessariamente riflettersi, con conseguenze esiziali, sul patrimonio forestale della Nazione… Soprattutto si raccomanda… di evitare, per avidità di lucro, di tenere su pascolo un numero di capi di bestiame maggiore di quello che il pascolo stesso può nutrire perché in questo caso gli animali finiscono per non avere sufficiente alimento e quindi soffrono e languiscono senza ritrarre dalla mandria il reddito sperato (Baldacci: 1942: 17-21).

Queste informazioni e constatazioni mettono in luce una situazione ecologicamente molto delicata: l'uso intensivo e non regolato dei pascoli può portare a un degrado irreversibile del suolo e dell'ambiente circostante. L'assenza di interventi da parte dell'uomo per migliorare o gestire i pascoli in modo sostenibile comporta un sovra sfruttamento delle risorse naturali. Quando è più di quanto il terreno possa sopportare, si va incontro, come prevede anche il noto professore, alla degradazione del suolo, alla perdita di biodiversità e, nel lungo periodo, alla compromissione dell'intero ecosistema.

Degno di nota è anche l'articolo di Turno Verdi del 1942, dal titolo *Crescere ed amare la campagna*. La sua riflessione pare che sia un forte richiamo, un invito aperto, per conoscere e per apprezzare le ricchezze della propria terra, «perché chi non si accosta alla propria terra e alla gente che la alimenta con i propri sudori e con i propri sospiri, chi non ne sente i palpiti e non ne conosce i bisogni, non può comprenderla e stimarla come va stimata e compresa la terra. Essa ci dà la vita, ci nutre e ci cresce. Nostro dovere, quindi, è di crederle e di amarla» (Verdi 1942, n. 12).

Una particolare attenzione viene rivolta negli anni '40, in questa rivista, anche alla fauna albanese, come una componente fondamentale dell'ecosistema. Come tutti sappiamo, ogni specie animale svolge un ruolo preciso all'interno dell'ambiente in cui vive, contribuendo a mantenere l'equilibrio naturale. Gli animali partecipano attivamente ai processi ecologici e ogni specie diviene un "ingranaggio" del grande meccanismo dell'ecosistema. Uno degli animali sempre più rari nelle montagne albanesi è l'orso bruno (marrone). Il prof. Baldacci, in uno dei suoi studi, pubblicato tanto tempo prima, afferma di non avere mai visto personalmente questo animale selvatico, anche se spesso aveva trovato le sue tracce sulla neve o sul terreno umido. Ma altre fonti parlano di mercati locali, dove si vendevano pelli d'orso non conciate, a un prezzo che variava da 4 a 5 napoleoni (soldi d'oro), portate dai pastori per essere vendute. A quel

tempo questa pelle veniva utilizzata per abbellire i capotti pesanti oppure anche come tappetto nelle case. Questi elementi testimoniano – si legge tra le pagine – che l'orso è ancora presente in alcune zone specifiche. Proprio per questo motivo, una nuova legge «vieta severamente la cattura e la caccia dell'orso, con l'obiettivo di proteggere la specie e impedire che questa componente distintiva della fauna montana albanese si estingua del tutto» (Drini, n. 13, 1940).

Questo fenomeno legato all'orso delle montagne dell'Albania ha suscitato l'interesse anche di altri studiosi, come Enrico Lombardi. Lui descrive tre tipi di orsi che si trovano tra le montagne albanesi, specificando il colore, la pelle e le dimensioni; l'orso bruno che ha maggiore tendenza a scomparire e vive nella montagna di Korab, l'orso di Panariti del colore della volpe e l'orso grigio, il più piccolo, dei monti Tomor, Martanesh e Kurvelesh. Secondo Lombardi, l'Albania offre vasti territori, grandi foreste e montagne rocciose quasi impenetrabili, e tutte le condizioni naturali per celare gli orsi dal loro grande nemico, l'uomo. In Europa, in quasi tutte le regioni montuose, l'orso va scomparendo e diventando sempre più raro. «È completamente estinto in Germania, nel Belgio, in Olanda, nel Danimarca, nella Svizzera, nell'Inghilterra; in Francia è quasi sterminato» (Ivi: 12).

Lui prende spunto da un fatto di cronaca, dove un giovane montanaro proveniente dai monti di Ostrova trascinava a catena, per le strade di Tirana, un orsacchiotto sui tre mesi, raccontando di averlo preso in quella regione. Sicuramente il giovane non era a conoscenza del divieto in Albania di catturare l'orso (Decreto Luogotenenziale sull'esercizio della caccia nel 1940-41, nr. 249 del luglio 1940). «Il caso volle che persona edotta della molto opportuna norma di legge provvedesse a fare sequestrare l'orsacchiotto, che è ora ben custodito e che verrà, poi restituito ai suoi monti, alle sue selve romite, ai suoi compagni» (Lombardi 1941: 11-12). Questo ci fa capire che una serie di regole e di leggi hanno fatto sì che la cattura di questi animali, di notevole valore per la pelle pregiata e per la carne, si faccia sempre più rara, e che perciò l'intera fauna albanese venga tutelata con norme severe di protezione.

L'analisi della rivista «Drini» (1940-1944) dimostra come, già in un particolare contesto storico, emergesse una precoce sensibilità verso la protezione dell'ambiente naturale, la valorizzazione del patrimonio culturale e la promozione del turismo sostenibile. Gli articoli, le immagini e i contributi di studiosi e naturalisti di spicco – da Giuseppe Valentini ad Antonio Baldacci – tracciano un quadro ricco e articolato dell'Albania dell'epoca, vista come terra di bellezze incontaminate, di biodiversità straordinaria e di un paesaggio che meritava di essere conosciuto, studiato

e preservato. La consapevolezza ambientale che traspare da «Drini» appare sorprendentemente moderna, anticipando tematiche oggi centrali nel dibattito globale sull'ecologia, la conservazione del territorio e la sostenibilità dello sviluppo.

La tutela della flora e della fauna, la denuncia del disboscamento incontrollato e del sovrasfruttamento dei pascoli, la proposta di creare parchi nazionali e giardini urbani, sono solo alcune delle iniziative e riflessioni che testimoniano una precoce "coscienza ecologica". In un'epoca in cui il concetto stesso di "ecosistema" era appena agli inizi del suo sviluppo teorico, la rivista si fa portavoce di una visione integrata e armonica tra uomo e natura, riconoscendo il valore intrinseco del paesaggio e della biodiversità come beni da proteggere non solo per il presente, ma anche per le generazioni future. In definitiva, «Drini» non è soltanto un documento storico di valore, ma anche un esempio precoce di comunicazione ambientale e di educazione ecologica, che merita di essere riscoperto e studiato alla luce delle sfide ambientali contemporanee.

Bibliografia

Baldacci Antonio. 1941 *Flora Albanese. Due Borragini utili*, in «Drini», anno II, nr.8, ottobre 1941: 13.

Baldacci Antonio. 1941 *La flora albanese. Sopra due Borragine utili dell'Albania,* in «Drini», anno II, n. 9, novembre 1941: 6-7.

Baldacci Antonio. 1942 *I pascoli montani in Albania*, in «Drini», n.8, agosto 1942: 17-21.

Baldacci Antonio. 1942 *Per un parco nazionale in Albania*, in «Drini», anno III, n.11, novembre 1942.

Harapi Mark. 1942 *Le foreste d'Albania*, in «Drini», n. 5, maggio 1942: 15-18.

Lombardi Enrico. 1941 *Fauna albanese. L'orso delle montagne*, in «Drini», 1° ottobre 1941: 11-12.

Rivista Drini*. Harrusha e murrme ne Shqipni (L'orso bruno in Albania)*, anno I, nr.13, agosto 1940.

Rivista Drini. *Passeggiate storiche nell'Alta Albania. Scutari*. Anno II, n. 5, luglio 1941, Nikaj, Tirana.

Sakja. R. 2016 *Drini: Storia di una rivista negli archivi italiani e albanesi*, Palaver.

Valentini Giuseppe. 1941 *Il thè albanese*, in «Drini», anno II, giugno 1941: 7.

Verdi Turno. 1942 *Peqin,* in «Drini», anno III, n. 12, dicembre 1942.

Eliana Laçej

Ermanno Armao: l'albanologia delle mappe

Premessa

Il libro di Ermanno Armao, *Luoghi, chiese, fiumi, montagne e vari toponimi di un'antica carta dell'Albania settentrionale*, è un importante studio albanologico che analizza e interpreta una carta del XVII secolo realizzata dal cartografo italiano Vincenzo Coronelli, concentrandosi principalmente su alcuni aspetti innovativi rispetto a come era stata letta e interpretata tradizionalmente. Posso dire con grande convinzione che questo libro è un ottimo esempio dell'uso della cartografia come strumento per studiare la storia, la geografia e la cultura albanese. Questo studio è una guida che svela spazi e luoghi tanto affascinanti quanto inesplorati, offrendo un'altra dimensione temporale al lettore di oggi.

1. La scoperta della mappa e la genesi dell'opera

Interessantissima la storia dell'"incontro" improvviso di Armao con una delle carte più preziose per l'albanologia e la ricerca, la carta *Corso delli fiumi Drino e Boiana nella Dalmazia* del 1688 di Vincenzo Maria Coronelli (16 agosto 1650 – 9 dicembre 1718), monaco francescano, cosmografo, cartografo, pittore, editore ed enciclopedista veneziano, noto soprattutto per i suoi atlanti e globi, che trascorse la maggior parte della sua vita a Venezia, rinomato cartografo della Repubblica di Venezia (fig.1).

fig.1

Era il 1930 quando Ermanno Armao, console reale d'Italia in Albania dal 1928 al 1932 a Scutari, durante una visita a Venezia per alcune delle sue indagini d'archivio, sull'isola di Tine, ultimo dominio veneziano nel Mar Egeo, si imbatte in una pila di mappe risalenti al XVII secolo. Si trattava di 82 mappe realizzate dal cartografo veneziano Padre Vincenzo Coronelli di cui 6 raffiguranti l'Albania settentrionale, incise e stampate a Venezia nel 1691. Armao comprò il volume senza rendersene conto che si trattava di un tesoro inestimabile, raro e sconosciuto persino ai bibliografi famosi Le Grand e Pekmezi, che quelle mappe contenevano preziose informazioni filologiche e geografiche, nonché l'ubicazione delle antiche chiese, delle città, dei dati demografici e degli stemmi medievali dell'Albania.

Come scrisse lo stesso Armao nel 1932, la carta *Corso delli fiumi Drino e Boiana nella Dalmazia*, che mostra il corso dei fiumi Buna e Drin in Dalmazia, ha uno straordinario valore per gli studi albanologici, perché non solo descrive il corso dei fiumi Buna e Drin, che oggi hanno cambiato corso, ma ha anche un grande valore storico; offre tutta la toponomastica di questo territorio, ovvero varie città o villaggi, come Scutari, Ulcinj, Tivar, ecc.; fornisce dati statistici e demografici, come quante case sono musulmane, quante appartengono alla fede cattolica o ortodossa, o quante di esse sono albanesi, oltre a dati relativi alla navigazione o ai terremoti che si sono verificati. Quindi, un'Albania sconosciuta che emerge dal Medioevo e si ferma all'inizio del XX secolo. Un paese con molti cristiani, con molte chiese, luoghi che oggi sono conosciuti con altri nomi o sono difficili da identificare.

Armao, in collaborazione con sua moglie, si mise al lavoro per riportare su una nuova carta tutti i toponimi che Coronelli aveva portato. Il supporto della moglie fu fondamentale non solo nella gestione pratica e logistica della raccolta dati, ma anche nella fase di trascrizione**,** organizzazione alfabetica dei toponimi, e nel confronto filologico con fonti storiche e linguistiche.

Nacque così il libro *Luoghi, chiese, fiumi, montagne e vari toponimi di un'antica mappa dell'Albania settentrionale*, terminato nell'ottobre del 1932 e pubblicato a Venezia sotto gli auspici della Reale Società Geografica Italiana (con annesso fac-simile della carta, fig. 2), in cui Ermanno Armao ha condotto un'analisi approfondita evidenziando diverse discrepanze tra la rappresentazione cartografica del XVII secolo e la realtà geografica, demografica e toponomastica osservata nel primo Novecento offrendo aggiornamenti significativi mediante la documentazione dei cambiamenti intervenuti nel territorio albanese tra il XVII e il XX secolo.

fig. 2

2. La struttura: un dizionario geografico-toponomastico

Il libro di Armao è diviso in diverse parti principali, tra cui:

Mappa di Coronelli: un'analisi dettagliata della mappa di Coronelli del XVII secolo, che serve come base per ulteriori studi sulla zona.

Luoghi e toponimi: una descrizione dettagliata di vari luoghi e toponimi dell'Albania settentrionale, compresi villaggi, città e altre regioni.

Chiese e siti religiosi: una panoramica delle chiese e dei siti religiosi della regione, inclusa la loro storia, architettura e importanza culturale.

Fiumi e montagne: un'analisi dei fiumi e delle montagne della regione, inclusa la loro portata, profondità e il loro impatto sullo sviluppo dell'area.

L'impatto dei missionari italiani: un dibattito sull'impatto dei missionari italiani sullo sviluppo della regione, compresa la loro assistenza nella costruzione di chiese e nello sviluppo delle infrastrutture.

Un elemento interessantissimo del libro di Ermanno Armao riguarda il metodo che lui aveva scelto per dare forma alle sue ricerche e analisi. Il libro ha la forma di un dizionario in cui l'autore ordina i paesi in ordine alfabetico dalla A alla Z. Pertanto, non seguiamo una linea di viaggio logica e lineare, non concentrandosi esclusivamente su una narrazione cronologica, ma ci spostiamo da un luogo all'altro, a volte in salita e a volte in discesa. Il tutto in ordine alfabetico, in base al nome originale, accompagnato dal nome con cui è stato trovato negli anni '20-'30 del Novecento e da una breve descrizione della situazione, sempre confrontandola con quanto offerto in passato dal sacerdote veneziano, ma anche con altre fonti a cui Armao ha fatto riferimento. Le sue analisi si basano tra l'atro su documenti ecclesiastici come le *Relazioni* di Sua Eminenza Marino Bizzi del 1614 e Padre Gaspare del 1671.

Il dizionario di Armao inizia con Alessio - Lyssos, che al tempo dell'ex

console italiano era ancora noto come Lesh e oggi, Lezhë, per continuare con tutti i nomi dei villaggi e delle regioni, da quelli con 30 case a quelli con centinaia di case e migliaia di abitanti, fino a Zoga (j) e Zuani - Gjani. Ciò che Armao nota durante le sue ricerche sul campo e le consultazioni con i parroci dell'epoca è il fatto dell'aumento della popolazione musulmana rispetto all'epoca di Coronelli. Fornisce una tabella che mostra la crescita della popolazione rispetto al XVII secolo passando da una diocesi all'altra, come il caso della diocesi di Scutari che rappresenta un aumento del 115%, da 13 mila a 28.446 abitanti.

Afferma Armao nel suo libro:

> Il fatto che la mappa mostri pochi nomi di zone abitate da musulmani, la menzione di 34 chiese, spesso nominate al posto della loro ubicazione, e infine la dedica della mappa ai cardinali di Propaganda Fides [...], tutto ciò porta a credere che la fonte iniziale utilizzata per le loro mappe, prima da Coronelli e poi da Cantelli, sia uno o più resoconti missionari, con allegati schizzi topografici.

Quando giunge a Scutari, l'odierna Shkodra, Ermano Armao si sofferma più a lungo, non solo perché vi soggiornò per alcuni anni. Così scrive nella descrizione che dedica a questa città montana:

> Centro arcivescovile e fulcro del cattolicesimo albanese, prefettura semplice ma 'capitale morale' del nuovo Stato albanese, Shkodra – nonostante i numerosi studi stranieri che la riguardano – è rimasta albanese attraverso i secoli e guarda con fiducia al suo luminoso avvenire.

A suo avviso, le indicazioni geografiche fornite da Coronelli circa la posizione di Scutari risultano accurate, mentre il numero delle abitazioni, che al tempo di quest'ultimo ammontava a circa 400, era salito a 4000. Secondo i registri dell'epoca, la città contava 26.000 abitanti, di cui 8473 cattolici, 17.277 musulmani e 75 ortodossi. Armao osserva che anche ai tempi di Coronelli Shkodra presentava una popolazione prevalentemente musulmana, a differenza delle aree circostanti; anzi, secondo lui, il numero dei cattolici sarebbe aumentato solo in seguito. Sia nell'epoca di Armao che in quella di Coronelli, Shkodra era conosciuta come punto di partenza di alcune delle principali vie di comunicazione: una lungo la riva destra della Buna, l'altra in direzione di Alessio (Lezha) e lungo il corso del Drin.

3. Toponomastica: identità linguistica e memoria storica

Lo studio di Armao costituisce un esempio eccellente di toponomastica storica, eseguendo uno studio dei toponimi e dei microtoponimi, analizzando i nomi di luoghi, fiumi, montagne e chiese segnati sulla mappa, confrontandoli con le forme albanesi moderne e con i nomi in uso negli anni '30 e individuando i cambiamenti fonetici e morfologici avvenuti nel corso dei secoli, un processo questo molto essenziale per l'albanologia, poiché aiuta a ricostruire la storia linguistica e culturale di tutta la regione presa in esame. Nel suo studio Armao sottolinea che numerosi toponimi sono registrati in forme latine, veneziane o dalmate, riflettendo le influenze delle conquiste e dell'amministrazione straniera. Ciò è importante per comprendere i processi di assimilazione e conservazione dell'identità linguistica albanese.

La toponomastica, in quanto elemento profondamente radicato nel tessuto socio-culturale di una comunità, costituisce infatti un indicatore sensibile dei mutamenti imposti dall'esterno e, al contempo, delle forme di resistenza culturale messe in atto dalle popolazioni locali. La coesistenza di esonimi ufficiali e endonimi tramandati oralmente evidenzia un duplice livello di lettura del territorio: da un lato, la volontà egemonica di ridefinizione simbolica dello spazio; dall'altro, la capacità delle comunità autoctone di preservare, almeno in ambito informale, elementi identitari fondamentali. In questa prospettiva, lo studio dei toponimi si configura non solo come una chiave interpretativa utile alla ricostruzione delle vicende storiche di una regione, ma anche come strumento per comprendere le dinamiche di lunga durata che hanno inciso sulla vitalità e sulla trasmissione della lingua albanese.

Il toponimo Shkodra è stato conservato senza grandi variazioni nel corso dei secoli, testimoniando una continuità dell'identità locale. Coronelli, nella sua mappa, descrive la città come Scutari, mentre Armao la registra come Scutari (Shkodra)**,** mantenendo il nome tradizionale e adattandolo alla forma moderna.

Il nome *Boga* è menzionato nelle mappe storiche di Coronelli come *Bogu*. Oggi è una regione montuosa nell'Albania settentrionale, parte degli Altipiani Maggiori. Etimologicamente potrebbe derivare dall'albanese *bokë* (collinare, terra fertile limitata, parte provinciale) o ci sono teorie su altre fonti (la parola slava *palude*, ecc.), ma la maggior parte degli studi lo collega alle caratteristiche naturali del terreno stesso.

Un altro esempio di toponomia riguarda il nome *Koplik* che deriva da antiche versioni, quali *Cupelnich* (intorno al 1200), *Kupêlnik* (1348), *Copenico* (1416), *Chopilich* (1614), *Coppilico* nelle mappe di Coronelli

(1688), *Coplico* nella mappa di Cantelli (1689). Oggi *Koplik* è una città nella regione di Malësia e Madhe, vicino a Scutari.

Toplana è una tribù montana/regione storica al confine con Scutari, sulle rive settentrionali del fiume Drin. Il nome sembra derivare o essere correlato al latino planus/planum (*piano*) ossia a combinazioni locali; potrebbero esserci anche altre influenze linguistiche. Tra i toponimi che Armao potrebbe aver incluso, Toplana è uno di questi, per la sua importanza regionale e le tracce sulle mappe di Coronelli. È probabile che Coronelli lo abbia indicato nella sua mappa come parte della rete di clan che costituivano la struttura sociale dell'Albania settentrionale.

Ponte del Vecchio Giovanni è un toponimo specifico da Armao documentato che dimostra che Armao non si concentra solo su montagne, fiumi e villaggi, ma menziona anche oggetti locali (ponti) che hanno valore toponomastico.

Rraboshte è una località nell'Albania nord-occidentale (vicino a Scutari). Questo dimostra che alcuni ponti o ponti antichi sono toponimi rilevanti nel libro, oltre a montagne, fiumi e insediamenti.

Toponimi come Boga, Koplik, Toplana sono esempi di fusione di strutture storiche e geografiche: i nomi storici servono all'identificazione locale e si ritrovano ancora oggi in forme familiari.

Nel libro si trovano diversi nomi storici di insediamenti veneziani o italo-latini che oggi sono stati albanesizzati o hanno lasciato una forma scritta storica: Koplik ne è un esempio lampante.

Armao offre una panoramica del paesaggio naturale e della vita sociale e culturale dell'Albania settentrionale. Descrive luoghi sacri, strade, villaggi e città, fornendo un documento prezioso per gli storici e gli studiosi della cultura albanese. Armao individua e descrive le principali strade che collegano città e villaggi, sottolineandone l'importanza per la comunicazione e lo sviluppo economico della regione; fornisce una panoramica degli insediamenti e delle città segnalati sulla mappa, analizzando il loro sviluppo e l'influenza dei fattori naturali e storici sulla loro formazione; fornisce dettagli sulle chiese e sui monumenti segnalati sulla mappa, evidenziandone l'importanza culturale e storica per la regione; descrive i fiumi, le montagne e i laghi che compaiono sulla mappa, analizzando il loro impatto sulla vita quotidiana e sullo sviluppo della regione con tutti i cambiamenti e le modifiche che l'uomo nel corso della sua vita ha portato influenzando all'ecologia della zona.

4. L'elemento umano nei cambiamenti geografici

Nel libro di Armao, il ruolo dell'uomo nei cambiamenti geografici

emerge in modo indiretto ma significativo, attraverso l'analisi toponomastica e cartografica dell'area secondo questi punti chiave: 1) La toponomastica come traccia dell'intervento umano. I nomi dei villaggi o fortificazioni testimoniano insediamenti umani, spesso legati a particolari eventi storici (come guerre o migrazioni). 2) Le modificazioni antropiche del paesaggio. L'agricoltura, l'allevamento e la costruzione di insediamenti umani hanno modificato l'assetto originario del territorio, come si deduce dalla presenza di canali, mulini, ponti o strade riportati nella carta. 3) La persistenza e il mutamento dei nomi. Armao mette in evidenza come alcuni toponimi siano scomparsi**,** altri modificati nel tempo, a causa di eventi storici (invasioni, emigrazioni, cambi religiosi). Da questo punto di vista, studiando il rilievo che Coronelli presentava sulle sue mappe e i nomi, latini o italianizzati per molte località, che non aveva incontrato durante il suo soggiorno a Scutari, Armao decise che, oltre ai dati di Coronelli, avrebbe presentato anche dati aggiornati su luoghi, nomi, montagne, fiumi... Ma soprattutto sui centri abitati che avevano subito molti cambiamenti nel corso dei secoli, a partire dal numero di case, dalla popolazione, dal numero di chiese, dalle credenze religiose, ecc. Nel suo libro Armao elenca 270 toponimi di Coronelli e 7 aggiunti da lui, suddivisi in categorie: luoghi, chiese, montagne, fiumi e torrenti, laghi e paludi, sentieri e conche, baie, foci di fiumi, promontori, scogli sottomarini, popoli, regioni e province.

Coronelli descrive la strada principale lungo la sponda destra del fiume Buna come un passaggio importante, mentre Armao evidenzia che questa strada è stata ulteriormente costruita e migliorata, diventando un collegamento infrastrutturale chiave:

> La strada principale lungo la sponda destra del fiume Buna ha subito importanti trasformazioni sin dai tempi di Coronelli, con la costruzione di nuovi ponti e strade asfaltate, permettendo collegamenti più rapidi e sicuri tra città e villaggi. (Armao 1933: 78)

I cambiamenti nella toponomastica di montagne e fiumi riflettono anche variazioni ambientali come la deforestazione, il cambiamento del corso dei fiumi, o la concentrazione dei villaggi in aree più adatte all'agricoltura. Coronelli menziona il villaggio di Dush con un numero ridotto di case, mentre Armao evidenzia una crescita significativa della popolazione e una divisione dell'area in Dush Superiore e Dush Inferiore, che riflette l'espansione abitativa e lo sviluppo delle comunità:

> Il villaggio di Dush, menzionato da Coronelli come una piccola comunità, oggi è diviso in Dush Superiore e Dush Inferiore, riflettendo lo sviluppo e

> l'espansione della comunità e la crescita della popolazione in questa zona montuosa. (Ivi: 119)

Coronelli descrive una strada principale che collega Scutari a Lezha lungo il fiume Drin, mentre Armao evidenzia ulteriori sviluppi di questa infrastruttura, che hanno facilitato il commercio e la mobilità delle persone.

Armao descrive cambiamenti nel corso dei fiumi, soprattutto della Buna e del Drin, nonché la costruzione di canali per l'irrigazione, assenti ai tempi di Coronelli, evidenziando così miglioramenti nell'agricoltura e nella gestione del territorio:

> La costruzione di canali per l'irrigazione e gli interventi sul corso dei fiumi Buna e Drin hanno modificato il paesaggio naturale, permettendo il miglioramento dell'agricoltura e l'aumento delle superfici coltivate. (Ivi: 134)

Nella sua mappa *Corso delli fiumi Drino e Boiana in Dalmazia* del 1688, Vincenzo Maria Coronelli indica il nome *Ponte di Pietra* e l'acqua che scorre sotto, *Piachegione Fiume* (Fiume del Vecchio Gjon)[1].

Nel 1933, Armao fornisce una descrizione dettagliata mentre parla del *Plachegione fiume* all'estremità meridionale della pianura della Zadrima, nella parte pianeggiante del villaggio di Rraboshte e a una distanza molto ravvicinata dal fiume Drin (270 m), fig. 3, scrivendo:

> L'acqua che scorre sotto il ponte di pietra, 6,5 km a nord di Lezha, lungo l'antica strada per Scutari, non porta più il nome datogli da Coronelli, né può essere definita fiume o ruscello. Per irrigare i loro terreni, i contadini locali hanno scavato canali, portando l'acqua dal ruscello che scende dalle colline tra Kallmet e Raboshta e dal ponte lungo 20 metri, costituito da un grande arco centrale e due archi più piccoli, costruito nel periodo preturco. (Ivi: 160)

[1] Zefi Paulin. Ura e Plakut Gjon në Rraboshtë.

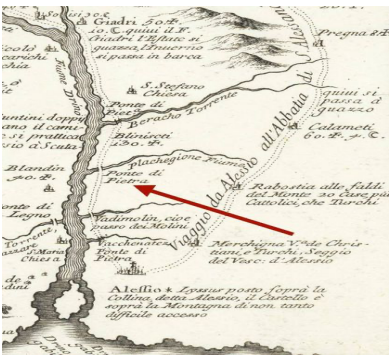

fig. 3

Conclusioni

Il libro di Ermanno Armao costituisce un prezioso contributo all'Albanologia, poiché utilizza un'antica mappa per analizzare e interpretare vari aspetti della storia, della geografia e della cultura albanese. Dimostra che lo studio delle mappe è uno strumento potente per comprendere gli sviluppi storici e culturali di un popolo e per preservare e promuovere il suo patrimonio.

Armao, quindi, documenta e analizza queste trasformazioni linguistiche dei toponimi, dimostrando come l'interazione storica e culturale con potenze straniere abbia contribuito a modellare l'identità geografica e linguistica dell'Albania. Il suo studio mostra come, attraverso la linguistica e la cartografia, possiamo ricostruire la storia di questi luoghi e comprendere meglio le dinamiche storiche e culturali che hanno influenzato la regione.

In sostanza, il lavoro di Armao in *Luoghi, chiese, fiumi, montagne e vari toponimi di un'antica carta dell'Albania settentrionale*, ha offerto una nuova prospettiva sull'interazione tra territorio, cultura e linguaggio, mettendo in evidenza come i toponimi e le rappresentazioni cartografiche siano indissolubilmente legati alla storia, alla politica e alle dinamiche culturali che li hanno plasmati.

Attraverso l'analisi dettagliata di elementi geografici e toponimici che testimoniano la storia e la cultura della regione, Armao contribuisce alla comprensione delle trasformazioni territoriali e culturali nel corso dei secoli.

Anche se Armao non sviluppa esplicitamente una teoria sul 'ruolo dell'uomo nella geografia', la sua lettura storica di una carta antica mostra

come l'uomo sia stato protagonista attivo nel modellare il territorio, lasciando tracce durature nei nomi, nei luoghi e nei paesaggi.

Bibliografia

Armao Ermano. 1933 *Località, chiese, fiumi, monti, e toponimi varii di un'antica carta dell'Albania Settentrionale*, Pubblicato sotto gli auspici della Reale Società Geografica Italiana (Con annesso fac-simile della carta), Roma: Istituto per l'Europa Orientale, MCMXXXIII-XI, Tipografia del Senato del dott. G. Bardi.

Baldacci Antonio. 1929 *Le città dell'Albania*, in *Nuova Antologia 5*, Casa ed. d'arte Bestetti e Tumminelli: 255-261.

Bartl Peter. 2008 *Albania Sacra: Geistliche Visitationsberichte aus Albanien, 3: Diözese Sappa*, Harrassowitz Verlag: 145.

Coronelli Vincenzo Maria, 1688 *Corso delli fiumi Drino e Boiana nella Dalmazia*, Venezia.

Hahn, Johann Georg von. 1867 *Reise durch die Gebiete von Drin und Wardar*. Hof- und Staatsdruckerei: 204.

Shtylla Valter. 1997 *Rrugët dhe urat e vjetra në Shqipëri (Roads and Bridges in Albania)*. Toena.

Zalli Ndrekë. *Një skicë hartografike e panjohur e shek XVII e zonës së Nënshkodrës dhe Zadrimës,* https://www.voal.ch.

Zefi Paulin. *Ura e Plakut Gjon në Rraboshtë*, https://gazetadielli.com/.

Zeqo Moikom. *Studimi i hartave mesjetare në aspektin filologjik të toponimeve,* https://www.zemrashqiptare.net/news/.

Elona Ndoci

Caratteristiche e identità degli Albanesi nell'ottica dei viaggiatori stranieri

Introduzione

Durante i secoli XVIII, XIX e l'inizio del XX secolo, i territori albanesi rimasero in gran parte sconosciuti al resto d'Europa. Proprio in questo periodo, numerosi viaggiatori, studiosi e scrittori stranieri visitarono queste terre, lasciando preziose testimonianze sulla vita, le usanze e il carattere del popolo albanese. Attraverso i loro occhi, oggi possiamo ottenere un'immagine unica dell'identità albanese dell'epoca, un'identità costruita su fondamenta solide come la lingua, le tradizioni, il senso dell'onore e la leggendaria ospitalità.

Molti viaggiatori notarono che gli albanesi, pur vivendo all'interno dell'Impero Ottomano multietnico, conservavano un'identità etnica e culturale distinta. Parlavano una lingua diversa rispetto ai popoli vicini, indossavano abiti tradizionali unici e seguivano costumi che non si trovavano altrove.

Johann Georg von Hahn, albanologo austriaco, era convinto che gli albanesi fossero discendenti diretti degli antichi Illiri e descrisse la lingua albanese come una delle più antiche d'Europa. Secondo lui, l'identità albanese poggiava su profonde basi storiche e linguistiche (Byron 1812).

Le descrizioni dei viaggiatori stranieri ci offrono un ritratto inestimabile del carattere e dell'identità albanese nei secoli passati. Dipingono un popolo fiero, profondamente radicato in valori come l'onestà, il coraggio, l'ospitalità e la lealtà. Nonostante la povertà e l'assenza di uno stato formale, gli albanesi riuscirono a preservare la loro lingua, i costumi e il senso di appartenenza, formando così un'identità stabile e distinta nei Balcani (Elsie 2005).

Queste testimonianze non sono solo documenti storici, ma anche specchi di una cultura che è sopravvissuta nei secoli – un'eredità che continua ad ispirare ancora oggi.

Nel corso del Novecento, l'Albania attirò l'interesse di numerosi scrittori e viaggiatori stranieri. Spesso attratti dall'isolamento, dalla natura incontaminata o dall'esotismo culturale, questi osservatori esterni lasciarono testimonianze preziose.

Nei loro scritti, l'ambiente naturale – foreste, fiumi, montagne, villaggi

remoti – non è solo uno sfondo pittoresco, ma spesso un simbolo di un equilibrio fragile, minacciato dal progresso, dalla politica o dall'abbandono (Byron 1812).

Edith Durham, come la protettrice delle montagne albanesi, viaggiò a lungo nel nord dell'Albania all'inizio del Novecento ed è stata una delle prime a descrivere il paese con uno sguardo antropologico ed ecologico. Ammirava la connessione profonda tra le popolazioni e il loro ambiente naturale: le montagne, i pascoli e i fiumi erano parte integrante della loro identità. Espresse preoccupazione per l'arrivo del "progresso", che avrebbe potuto distruggere questo ecosistema culturale ed ecologico unico. Durham può essere considerata una precursora della coscienza ecologica in Albania, pur usando il linguaggio del suo tempo.

Edith Durham non fu semplicemente una viaggiatrice o un'etnografa, ma una figura fuori dal comune che seppe cogliere, in un'epoca segnata da imperialismi e modernizzazioni aggressive, la delicatezza e l'equilibrio di un mondo in bilico. La sua opera si colloca in una fase storica in cui il concetto di "progresso" era quasi universalmente considerato positivo. Eppure, Durham espresse fin da subito un forte senso critico verso le trasformazioni che rischiavano di cancellare le culture locali e l'ambiente che le sosteneva.

Durante i suoi viaggi nelle montagne del nord dell'Albania – regioni spesso isolate, difficilmente accessibili e fuori dal controllo diretto delle autorità ottomane – Durham osservò comunità che vivevano in un rapporto simbiotico con la natura. Le montagne non erano solo un paesaggio, ma una fonte di identità, spiritualità e sostentamento. Ogni aspetto della vita quotidiana – dal pascolo al diritto consuetudinario (Kanun), dai riti religiosi alla struttura familiare – rifletteva un adattamento profondo e rispettoso all'ambiente circostante.

La sua attenzione non era puramente estetica o esotica: Edith Durham denunciava apertamente i rischi legati alla penetrazione delle logiche coloniali e capitalistiche in queste aree. Scriveva con preoccupazione di come la costruzione di strade, l'introduzione di modelli economici estranei e la standardizzazione culturale avrebbero potuto distruggere non solo le tradizioni, ma anche l'equilibrio ecologico. In questo senso, possiamo considerarla una precorritrice del pensiero ecologico e dell'etnografia impegnata**,** in un tempo in cui tali concetti erano ancora lontani dal nascere.

Anche se il suo linguaggio era talvolta permeato dai limiti dell'orientalismo tipico dell'epoca, Durham si distingueva dai suoi contemporanei per un'autentica empatia e una profonda capacità di ascolto. Non osservava le popolazioni locali dall'alto in basso, ma cercava di comprenderne i valori, i sistemi simbolici, le paure e le speranze. Questo la rende non

solo una testimone storica importante per l'Albania, ma anche una figura ancora oggi attuale nel dibattito sul rapporto tra cultura, territorio e sostenibilità (Durham 1909).

In definitiva, il contributo di Edith Durham va ben oltre la dimensione documentaria: è un invito a ripensare il concetto di progresso, a riconoscere la saggezza insita nei sistemi culturali tradizionali e a sviluppare una visione dell'ambiente che includa anche l'identità, la memoria e la giustizia sociale.

Rose Wilder Lane e l'Albania: una riflessione precoce sulla sostenibilità e il rapporto tra cultura e natura

Wilder Lane visitò il nord dell'Albania e descrisse la vita nei villaggi con una sensibilità profonda verso l'equilibrio naturale e culturale degli abitanti. Sottolineò come gli albanesi delle montagne vivessero in armonia con l'ambiente, non ancora toccati dall'industrializzazione occidentale che, secondo lei, aveva corrotto i valori umani. Lane fu tra le prime a paragonare la vita moderna occidentale a uno stile di vita più sostenibile e naturale, che trovò in Albania. Riguardo alla modernità industriale e sul suo impatto sulla qualità della vita e sull'ambiente, l'esperienza albanese di Rose Wilder Lane (1886-1968) si configura come un esempio sorprendentemente attuale. Nota principalmente per il suo contributo al pensiero libertario negli Stati Uniti, Lane sviluppò nel corso di un soggiorno nei Balcani, e in particolare nel nord dell'Albania, una visione alternativa del concetto di progresso. Attraverso le sue osservazioni etnografiche e le riflessioni scaturite dall'incontro con le popolazioni montane albanesi, l'autrice elaborò una critica originale e precoce alla civiltà industriale occidentale, anticipando tematiche che oggi rientrano nel dibattito sulla sostenibilità ambientale e sulla decrescita.

Un contesto fuori dal tempo: l'Albania montana degli anni '20

Nel secondo decennio del Novecento, l'Albania appariva agli occhi dell'Occidente come un territorio ai margini della modernità. Le regioni montane del nord, in particolare, erano caratterizzate da un'economia di sussistenza, da strutture sociali tribali e da un'organizzazione comunitaria regolata in gran parte dal diritto consuetudinario (Kanun). In questo scenario, Lane trovò un modello di vita completamente distinto da quello delle società industriali: un sistema in cui l'essere umano manteneva un rapporto diretto e rispettoso con l'ambiente naturale, e in cui l'identità collettiva era profondamente radicata nella geografia del territorio.

Lane descrive questo mondo con grande ammirazione, sottolineando l'armonia tra gli albanesi e il loro paesaggio. Scrive: «They have no machines, but they have dignity, air, and water unspoiled». Questa affermazione, sebbene concisa, racchiude una visione del mondo in netta antitesi con l'ideologia del progresso lineare e tecnologico. L'assenza di macchinari non è percepita come una mancanza, bensì come una forma di libertà e di integrità morale, spirituale e ambientale.

Critica alla modernità: tecnologia, alienazione e perdita dei valori

Lane si fa portavoce di una critica alla modernità che non nasce da una posizione nostalgica o antimoderna, bensì da un confronto diretto tra due modelli di vita. Nelle sue opere e lettere, emerge chiaramente la convinzione che l'industrializzazione abbia compromesso la qualità dei rapporti umani, la salute fisica e mentale delle persone e il legame con la natura. Secondo la sua visione, la modernità ha introdotto dipendenze nuove, economiche, energetiche, psicologiche, che riducono l'autonomia dell'individuo e distruggono i tessuti comunitari.

In questo contesto, la vita albanese premoderna appare come esempio virtuoso di resilienza culturale. Le comunità delle montagne conservano un codice d'onore, un senso di responsabilità collettiva e una spiritualità quotidiana che sembrano contrapporsi alla frammentazione dell'identità tipica delle metropoli industriali.

Lane e l'ecologia prima dell'ecologia

È importante sottolineare che Rose Wilder Lane non utilizzava ancora il vocabolario dell'ecologia, poiché tale campo di studi si svilupperà in forma sistematica solo a partire dagli anni '60. Tuttavia, il suo pensiero presenta già elementi proto-ecologici, come il riconoscimento dell'interdipendenza tra cultura e ambiente, la denuncia dell'impatto negativo delle tecnologie invasive e l'esaltazione di uno stile di vita sobrio e radicato nel territorio.

In questo senso, Lane può essere accostata ad altre figure come Edith Durham, che nello stesso periodo mostrava un'analoga sensibilità per il legame tra paesaggio naturale e identità culturale in Albania. Entrambe anticipano, seppur da prospettive diverse, una visione ecocentrica in cui la natura non è vista come risorsa da sfruttare, ma come matrice fondante della vita sociale e spirituale.

Il contributo di Rose Wilder Lane alla comprensione critica della mo-

dernità risulta oggi particolarmente rilevante, alla luce delle crisi ambientali, economiche e culturali che affliggono il nostro tempo. La sua esperienza in Albania rappresenta un raro esempio di apertura intellettuale verso modelli alternativi, capaci di mettere in discussione il dogma del progresso tecnologico. Rileggere Lane significa riconoscere che esistono (ed esistevano) forme di vita profondamente sostenibili, in grado di coniugare dignità umana, equilibrio ecologico e coesione sociale. In definitiva, la sua testimonianza ci invita a considerare che il futuro della sostenibilità potrebbe trovarsi proprio nella memoria di quei luoghi e di quei popoli che la modernità ha marginalizzato, ma non cancellato (Lane 1923).

Conclusioni

Nel corso del Novecento, l'Albania attirò l'attenzione di numerosi scrittori e viaggiatori stranieri, affascinati dalla sua configurazione geografica, dalla sua cultura arcaica e dalla resistenza al cambiamento che il resto d'Europa stava invece abbracciando con fervore. Tuttavia, non si trattò di semplici esploratori mossi dal gusto per l'esotico. In alcuni casi, come quelli emblematici di Edith Durham e Rose Wilder Lane, si trattò di osservatori critici e profondamente coinvolti, capaci di cogliere la ricchezza ecologica e culturale del territorio albanese, ma anche i pericoli derivanti da un'imminente trasformazione incontrollata.

L'Albania come spazio di osservazione ecologica e antropologica

La peculiarità dell'Albania, in particolare delle sue regioni montane, risiedeva nella sovrapposizione tra paesaggio naturale e identità culturale. Le montagne, i pascoli, i corsi d'acqua e la struttura dei villaggi non erano elementi distinti dal vissuto umano, ma costituivano parte integrante dell'universo simbolico e pratico delle popolazioni locali. Questo legame profondo tra natura e cultura non sfuggì agli occhi di autrici come Durham e Lane, che provenivano da contesti culturali differenti ma maturarono riflessioni sorprendentemente convergenti (Byron 1812).

Entrambe rilevarono che le comunità albanesi vivevano secondo un equilibrio naturale consolidato nel tempo, fondato sulla sobrietà, l'autosufficienza, e il rispetto per l'ambiente. Durham, con il suo sguardo antropologico, mise in luce la simbiosi tra norme sociali (come quelle dettate dal Kanun) e il territorio. Lane, invece, adottò una prospettiva più ideologica, contrapponendo apertamente la vita nelle montagne albanesi alla modernità industriale, che riteneva responsabile della perdita di valori umani fondamentali.

Una coscienza ecologica ante litteram

Sebbene le loro opere non utilizzino ancora il vocabolario dell'ecologia contemporanea, è possibile riconoscere in Durham e Lane una coscienza ecologica ante litteram, basata su intuizioni che solo decenni dopo entreranno nel dibattito accademico e politico. Le due autrici denunciarono l'avanzare del cosiddetto "progresso" – inteso come occidentalizzazione, industrializzazione e omologazione culturale – come minaccia non solo al patrimonio ambientale, ma anche a quello umano e spirituale delle popolazioni montane (Elsie 2005).

La loro critica era duplice: da un lato, mettevano in guardia contro la distruzione materiale del paesaggio e delle risorse naturali; dall'altro, evidenziavano la fragilità delle culture tradizionali di fronte a un cambiamento imposto dall'esterno, spesso accompagnato da una narrazione civilizzatrice e paternalistica.

Un'eredità da riscoprire

A distanza di quasi un secolo, le testimonianze di Durham e Lane assumono un nuovo significato. Non sono soltanto fonti storiche per lo studio dell'Albania del primo Novecento, ma documenti preziosi per comprendere come alcune voci critiche, in netto anticipo sui tempi, avessero già intravisto le contraddizioni della modernità e la necessità di preservare gli equilibri ecologici e culturali (Hahn 1854).

Nel mondo contemporaneo, segnato dalla crisi climatica, dalla perdita della biodiversità e dalla crescente omologazione culturale, la lezione di queste scrittrici appare quanto mai attuale. Le loro opere ci invitano a ripensare la relazione tra esseri umani e ambiente non in termini di dominio, ma di coesistenza. La vita nelle montagne albanesi, così come l'hanno osservata e descritta, rappresenta un modello alternativo – forse idealizzato, ma non per questo meno rilevante – di sostenibilità, radicamento e autenticità.

Bibliografia

Boué Ami. 1840 *La Turquie d'Europe*, Paris.
Byron George Gordon. 1812 *Childe Harold's Pilgrimage*.
Durham Edith. 1909 *High Albania*. Edward Arnold.
Elsie Robert. 2005 *Albanian Literature: A Short History*, IB Tauris.
Hahn Johann Georg. 1854 *Albanesische Studien*.
Lane Rose Wilder. 1923 *The Peaks of Shala*. Harper & Brothers.
Leake William Martin. 1835 *Travels in Northern Greece*.

Malcolm Noel. 1998. *Kosovo: A Short History*.
Pouqueville François Charles Hugues Laurent. 1805 *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie.*.

*Antonio Iurilli**

Ponti di parole sul Mediterraneo: la scrittura di confine di Raffaele Nigro

Quando Raffaele Nigro, dimidiato in una dialettica crociano-marxista assai viva in quella *école barisienne* che, appunto nell'ateneo barese, era cresciuta nei primi anni Settanta costituendo un significativo snodo culturale fra 'impegno' e 'disimpegno', talvolta controverso e lacerante per molti giovani intellettuali, indagava gli incunaboli di un umanesimo meridionale a forte connotazione grecocentrica; o quando seguiva le esili tracce di petrarchismo nelle avare corti della sua Lucania, l'Albania era ancora, per lui pugliese di adozione, solo quel nitido profilo di creste che si staglia, nei giorni spazzati dal maestrale, dall'azzurro spumoso dell'Adriatico, mare di vicinanze (come lo definisce Magris), dietro quell'ampolla di mare larga settanta miglia marine: una terra tanto vicina quanto lontana, a lungo avvolta dalle brume fitte di una storia diversa, le cui ultime vicende giungevano, tanto enfatiche quanto inquietanti, attraverso le onde di regime di Radio Tirana[1]. La Puglia era lì, distesa, in quelle acque come un molo a favorire, più che a controllare, attracchi d'ogni genere, a cominciare da quello leggendario di Enea nella falesia scolpita di Porto Badisco. E forse egli ripensava ai tanti *topoi*, soprattutto umanistici, che nei secoli avevano marcato, con la icasticità della parola letteraria, la peculiarità di quel mare inquieto, esile indigitazione di un mare già piccolo, il Mediterraneo, che la natura e la storia hanno voluto spumosa, aspra frontiera a segnare imponenti cesure fra due civiltà: ripensava forse a quello dell'aretino Ristoro, che al volgere del XIII secolo paragonava

*Desideriamo ricordare con affetto il Prof. Antonio Iurilli, autore di questo saggio, che ci ha lasciati lo scorso settembre. La lucidità del suo pensiero e la costante dedizione alla ricerca restano per tutti noi un segno profondo del suo impegno intellettuale. Questo volume accoglie con riconoscenza il suo saggio postumo, che rappresenta un contributo prezioso per la nostra comunità scientifica.

[1] Mi riferisco in particolare a Nigro 1979, e a Nigro 1981. La vocazione filologica di ambito umanistico-rinascimentale di Nigro ha conosciuto un importante riconoscimento nell'affidamento a lui della monografia su Francesco Berni nella prestigiosa collana *Cento libri per mille anni*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, vol. XIV.

l'Adriatico ad un sinuoso serpente la cui coda avvolta coincideva con Venezia; a quello del salentino Antonio Galateo il quale, derubato dei suoi manoscritti dai pirati musulmani all'altezza di Egnazia, imprecava contro la barbarie turca annidata sulla sponda orientale di quel mare (lui che quella barbarie l'aveva vista personalmente infierire contro Otranto), e inneggiava a Venezia garante della sopravvivenza della civiltà latina sulla sponda occidentale e, soprattutto, garante di quel commercio fra le culture greco-bizantina e latina le cui fortune gli umanisti andavano in quegli anni ravvivando con scambi di libri e di intellettuali fra le due sponde, mentre la sicurezza delle galee veneziane attive sulla rotta adriatica aveva propiziato l'incontro dei padri bizantini con le gerarchie romane in quella imponente quanto sterile *kermesse* irenica che fu il concilio di Ferrara. O forse rileggeva i raffinati versi del greco Michele Marullo che, da una prospettiva orientale, andava intanto evocando il *topos* oraziano dell'Adriatico turbolento (*Quid sit ater / Hadriae novi sinus*), per celebrare la quiete della sponda greco-balcanica, e imprecare contro i marosi che, infrangendosi sull'impervia falesia salentina sospinti dal maestrale, tornavano ad abbattersi furiosi sulla sponda opposta: una elegante metafora che rimarcava le diverse condizioni politiche fra le due terre affrontate, quella orientale toccata dal privilegio di una secolare stabilità, l'altra turbata dalla resistenza dei baroni al centralismo dei conquistatori aragonesi.

Ho voluto finora privilegiare l'esemplarità della civiltà umanistica nella lunga vicenda dei rapporti fra le due sponde di un mare che qualcuno di recente ha definito un fiume salato[2], perché proprio sui riflessi meridionali di quella civiltà Raffaele Nigro ha costruito la sua primigenia identità di intellettuale e fondato un robusto ordito di matrici culturali che si estendono fino ad inglobare per continuità ideale la cultura demologica di ascendenza positivistica (Nigro 1976)[3]. È più che verosimile, infatti, ipotizzare, alla luce degli esiti complessivi della sua scrittura, che Nigro quei ponti di parole che per secoli, fra scambi librari, costruzioni dell'immaginario, imprese storiografiche, amene narrazioni, sottili invenzioni metaforiche, hanno rimarcato la prossimità geografica e la distanza culturale fra le due sponde, se li sia portati dentro il suo laboratorio di scrittore, dentro i meccanismi poematici del suo immaginario, e abbia fondato su di essa il nucleo forte del suo itinerario narrativo[4]. Ed è questa, a mio parere, la cifra

[2] L'espressione è attribuita da Nigro a Khaled Fouad, scrittore algerino, in Nigro 2001.

[3] La ormai sterminata bibliografia critica su Nigro rende inadeguato, e quindi superfluo, un'operazione di bibliografia segnaletica.

[4] Scrive lo stesso Nigro: «La frontiera è l'immagine che coltivo dell'Adriatico, una frontiera con un mondo turco che per secoli ha minacciato l'Occidente. Due

che, sopra ogni altra, conferisce alla sua scrittura narrativa quella densa connotazione interculturale che lo fa scrittore assai poco postmoderno, assai poco incline, cioè, all'effimero narrativo di tante trame 'usa e getta' della imperante industria editoriale.

Già il suo secondo romanzo, maturato dopo quel fortunato *primum* (*I fuochi del Basento*) che consegnava nientemeno al proscenio del Supercampiello un romanzo storico-antropologico di ambientazione meridionale scritto da un giovane nato nelle terre senza Cristo di Carlo Levi, manifesta già tutta la strategia narrativa di Nigro, anzi, in senso più lato, le ragioni stesse del suo impegno letterario, coniugato con la sua professione giornalistica e frattanto segnato dalla sua visibilità mass-mediale nella RAI regionale, rapidamente da lui resa sensibile e attenta alle voci inquiete e inquietanti dell'oriente balcanico: un impegno teso a scrutare da una terra di confine quell'orizzonte liquido su cui tre verità si sono per secoli fronteggiate a colpi di scimitarra, di croce e di salmi, per tentare di intuirne per tempo, con la preveggenza propria dell'ispirazione letteraria, gli imminenti sconvolgimenti.

La *Baronessa dell'Olivento* è, infatti, una tipica scrittura di confine fin dal suo vistoso quanto felice intrecciare storia, antropologia e immaginario (Nigro 1990). Ma la sua non comune collocazione cronologica al volgere del XV secolo, e il suo raccontare eventi che si consumano fra Schiavonia, Albania, Campania, Basilicata e Puglie in margine alle imprese di Giorgio Castriota Scanderberg all'insegna di una intrigante quanto complessa ibridazione fra un genere antico e datato (quello cavalleresco di ascendenza ariostea con non poche concessioni al picaresco), e una tagliente, moderna storia degli intellettuali, accreditano quella scrittura alle radici di un bisogno di interrogare, secondo la classica conformazione del romanzo storico, una storia che è intreccio avvincente di culture contigue ma diverse, delle quali l'eroe albanese tenta un precoce quanto audace sincretismo offrendosi, con significativa scelta di campo, alla Corona aragonese per resistere all'immanità turca, scegliendo cioè di attingere all'energia culturale dell'umanesimo napoletano e latamente a quella dell'Europa, le risorse per tentare di difendere la sopravvivenza della sua civiltà. Che proprio a quell'altezza cronologica inizia ad essere civiltà di

dei tanti momenti di paura li colloco alla fine del Quattrocento, con la morte di Scanderberg e la presa di Otranto raccontata in tempi moderni da Maria Corti nell'*Ora di tutti* e la nascita del culto degli ottocento martiri, una forma barocca di religiosità pagana e popolare, e poi nel 1571, con Lepanto, il luogo in cui si raduna tutta la cristianità per arginare il mondo turco. Un nemico che si scontra prima con gli aragonesi e poi con Carlo V e infine con Venezia sul Mediterraneo» (Nigro 2001: 314).

diaspora verso la sponda occidentale, con la ferma determinazione a lucrare un'accoglienza senza deculturizzarsi, anzi con il vigile osservare i segni vistosi della crisi profonda di quella stessa civiltà cui si chiedeva ospitalità.

Quella scrittura si faceva quindi audace anche nel delineare con fine tessitura, per la prima volta in forma narrativa, la storia culturale della Napoli aragonese sullo sfondo della crisi culturale dell'Europa scolastica e umanistica, attraverso personaggi intellettualmente complessi e decisivi come Giovanni Pontano, attraverso l'azione politico-militare degli stessi sovrani aragonesi e dei capitani di ventura (Jacopo Piccinino), o attraverso fenomeni socialmente eversivi come l'importazione al sud della stampa a caratteri mobili. Essa si manifestava, tuttavia, di fatto, come una sorta di *ouverture,* nobilitata dalle cadenze solenni di un fascinoso passato, a successive partiture narrative decisamente ispirate alla modernità. Ma il trapasso non è solo di ordine cronologico. Preme, infatti, al volgere degli anni ottanta, sul delinearsi di una scelta selettivamente sincronica e non più storica che Nigro fa della sua scrittura narrativa, un più acuto bisogno di interrogare il presente privilegiando una prospettiva sociologica sulla quale tuttavia continuano a pesare gli archetipi della sua formazione: da una parte l'indagine filologico-storicistica, dall'altra l'affettuosa attenzione alla componente magico-favolistica-esoterica che connota la sua particolare sensibilità alla cultura orale della civiltà contadina della sua terra, indagata proprio nella fase drammatica della sua consunzione.

La Puglia, dunque, proscenio delle intense contraddizioni postunitarie che avevano segnato la trama dei *Fuochi del Basento*, e della prima, vasta epopea migratoria consumatasi nel nome dello Scanderberg, sollecita in Nigro, alla fine degli anni Ottanta, una più ampia riflessione sul suo destino di terra di frontiera, di luogo, o forse di non luogo, in bilico sul crinale sempre più incerto fra due civiltà. Nasce, appunto, da questo bisogno di rinnovare l'immaginario in virtù di un più complesso bisogno di indagare il reale, il recupero di una sua giovanile, profetica scrittura militante, dislocata sommessamente fra le colonne letterariamente eversive di una testata ostentatamente anticonformista intitolata «Fragile»: i *Preliminari per un manifesto dell'arte postrurale e dell'occidentalismo imperfetto* (Angiuli, Nigro: 1988: 9), che traccia i connotati di un Mezzogiorno ponte, una terra in cui «i doppi influssi, le abitudini, le agnizioni, le attrazioni, le repulsioni e le presenze dall'Est e dall'Ovest impediscono agli abitatori di sentirsi pienamente occidentale e pienamente orientale» (Nigro 2001: 6). Lungi dall'essere un limite identitario, questa condizione del Mezzogiorno

diventa per Nigro ragione del suo protagonismo nel terzo millennio, il millennio delle migrazioni epocali[5].

L'immane scenario della apocalittica diaspora di quindicimila albanesi approdati nel 1991, in un solo giorno, nel porto di Bari è l'inequivocabile, drammatico segnale del frangersi di un muro per effetto di una illusione collettiva: quella di cercare nel capitalismo liberistico (anzi, nei suoi effetti più fatui ed effimeri) il risarcimento dell'oppressione marxista, una sorta di sdoganamento storico che si pretende di compiere in una terra frattanto violentata dalla modernizzazione senza riforme promossa dal capitalismo assistenzialistico di Stato, in una terra vittima ormai irrisarcibile di un modello di sviluppo prima segnato dall'economia a forbice di giolittiana memoria, poi dal forzoso assistenzialismo cattocomunista degli anni cinquanta-sessanta, poi dalla corruzione istituzionale che proprio in Puglia conoscerà un premonitore *primum,* infine dalla devoluzione: un contraddittorio modello di sviluppo imbellettato dall'illusorio luccichio di una industrializzazione foriera solo di malessere ambientale, sociale, morale, e responsabile della morte, nella visione antropologico-affettiva di Nigro, della civiltà contadina come sistema di valori forti, e della cultura orale, suo irriflesso e nobile monumento.

Nascono da questa densa problematizzazione e dalla inattesa attualizzazione tematica della sua scrittura narrativa, nei primi anni novanta, due romanzi concepiti verghianamente come ciclo segnato da trame contigue e complementari, per quanto editorialmente disposte secondo una logica opposta a quella di causa-effetto. *Ombre sull'Ofanto* e *Dio di Levante* si offrono, infatti, come scritture segnate da una sofferta riflessione sul drammatico e contraddittorio divenire della civiltà capitalistica nel sistema sociale del Mezzogiorno, mentre sullo sfondo incalzano le nuove migrazioni mediterranee a rendere ancora più incerto quel divenire (Nigro 1992; Nigro 1994). Ma, se il primo romanzo descrive con la lucidità accattivante di un *thriller* gli effetti perversi, nella truce realtà di una provincia pugliese segnata da antiche tare sociali, dell'industrializzazione forzosa e assistita, è il secondo a indagarne le cause e ad interrogarsi sulle possibili forme di autodifesa culturale della società meridionale. Sembra, insomma, che Nigro abbia concepito la contiguità narrativa dei due romanzi secondo il procedere diegetico tipico del cantastorie, che intona il suo racconto su un fatto contemporaneo per risalirne poi la vicenda fino alle origini e spiegarne a suo modo, cioè poeticamente, le cause: una tecnica, questa, che

[5] «E ho anche pensato che spetta a questa parte di mondo, come luogo di osmosi, promuovere il dialogo tra i Sud e i Nord, visto che il prossimo sarà certamente il millennio delle migrazioni infinite» (Nigro 2001: 7).

egli conosce sia descritta nella teoresi etno-antropologica di Ernesto De Martino, sia applicata nei suoi modelli narrativi preferiti, per esempio nella favola eziologica barocca di Giambattista Basile, non a caso fatto anche personaggio in *Dio di Levante*.

Personaggio centrale di questo sistema narrativo crudamente e inaspettatamente proiettato nella modernità, è Pomponio Cantatore, pescatore-cantastorie incline ad ascoltare gli scabri monologhi dei naufraghi affioranti dai profondi recessi di un liquido tentacolare (l'Adriatico, appunto), che permea terre infelici: infelice la sponda orientale, oppressa prima dal violento imperialismo turco, poi dal non meno violento e prevaricatore imperialismo marxista; infelice quella occidentale, colta da Nigro, con la stessa tensione etica trasfusa nell'idea di "occidentalismo imperfetto", nel drammatico trapasso dal positivo affermarsi primonovecentesco di una civiltà commerciale, all'imporsi violento di una società tanatocratica, funestata dai fenomeni odierni di delinquenza e di criminalità organizzata, come se la positiva religione mercantile del Dio di Levante, consacrata da un celebre *topos* sociologico-letterario, quello delle "formiche" di Puglia, avesse partorito le ombre sinistre di una setta degenerata che arrossa l'Ofanto di violenza (cfr. Fiore 1952).

Emigrante nelle terre opulente ma afasiche di un nord Europa rappresentato secondo il *topos* di un ottuso integralismo economicistico, Pomponio Cantatore compie nel romanzo una catabasi destinata a diventare un classico dei flussi migratori dal sud: il ritorno con un capitale accumulato e reinvestito con buon profitto nella terra d'origine, ma ad un prezzo, la perdita della capacità di canto e di ascolto del canto altrui, che Nigro connota di dense valenze metaforiche elevandola a simbolo della morte di quella civiltà contadina violentata, appunto, dalla sacralizzazione postindustriale del profitto e del mercato. Credo che nella metamorfosi mercantile, meticolosamente raccontata, di Pomponio (figura forse centrale dell'intero universo poematico di Nigro), si materializzi una linea interpretativa tipica della cultura occidentale che, risalendo dalla classica distinzione fra *otium* e *negotium* lungo i territori della cultura antiurbana e antimercantile della civiltà umanistica, giunge a Vico, non solo moderno (e meridionale) teorico della corrispondenza fra maturità razionale dell'uomo e perdita della sua capacità poematica, ma anche assertore del valore cognitivo della *fabula*, retaggio, quest'ultimo, dell'esoterismo pitagorico attivo nelle correnti di pensiero magnogreco, conservatosi nel vasto filone napoletano del magismo rinascimentale e barocco, e infine saggiato dalla demologia positivistica nella cultura magico-sapienziale dei sud del mondo.

Non vorrei, tuttavia, accreditare, come pure qualche critico militante

ha fatto, un Nigro utopisticamente votato ad un antimercantilismo (peraltro speculare alla vocazione tipicamente levantina alla mercatura e al profitto), vivo in alcune correnti di pensiero del Mezzogiorno di ascendenza cattolica e marxista insieme, che demonizza l'accumulazione del danaro: nel primo caso come fonte di peccato morale (il rifiuto della povertà evangelica) e nel secondo come fonte di peccato sociale (l'ingiustizia classista). Vorrei, invece, sottolineare l'apparente marginalità di un personaggio che irrompe quasi casualmente nella trama di *Dio di Levante*. Si tratta di Giovanni Laterza, che sull'onda del genuino ottimismo dell'imprenditore illuminato in quegli anni di ascesa della sua casa editrice (gli anni della collaborazione di Benedetto Croce), predice a Pomponio il futuro di una Bari destinata a somigliare alla Mecca e a Samarcanda, cioè ai modelli del potere morale e mercantile dell'Oriente (cfr. Nigro 1994: 298-299).

Non a caso a Giovanni Laterza, produttore di una 'mercanzia d'onore' e non 'di utile', Nigro sembra voler affidare il sommesso ma chiaro messaggio di un possibile convergenza fra la civiltà del profitto e la civiltà dei valori, fra occidentalismo e orientalismo imperfetti, che si realizzi su quel ponte naturale fra i due mondi che è la Puglia, destinata, proprio in ragione di questo ruolo, a soppiantare la secolare egemonia di Napoli sul Mezzogiorno, e a far valere le ragioni delle "formiche" adriatiche a quelle delle "cicale" tirreniche:

> Voi, signor Cantatore, penso che abbiate fatto bene a stabilirvi qui» mi disse «la città sta crescendo. Eravamo ventimila e oggi siamo centomila, tra venditori, artigiani, costruttori e impiegati. Questa città diventerà la Mecca, signor Cantatore, la Samarcanda del vecchio regno. Napoli sarà tra qualche anno consegnata soltanto al ricordo, quando questa città la soppianterà e lì troveremo fame, decadenza, memoria dei tempi fastosi, memoria dei secoli in cui fu capitale europea della cultura e qui si continuerà a costruire, a produrre e a vendere, perché se la gente del Tirreno sa delinquere e cantare, come le cicale, quella dell'Adriatico sa commerciare, come le formiche. (Ivi: 298)

Qualche anno dopo, saggiando il difficile percorso narrativo del romanzo di formazione, Nigro scrive *Adriatico*, connettendo il recupero memoriale di un'intera comunità familiare lungo l'arco di un cinquantennio allo scivolare monotono di un incrociatore sulle acque infide e sconvolte delle grandi migrazioni orientali del nostro tempo e all'interlocuzione del protagonista col comandante di quella imbarcazione che incrocia ogni giorno le rotte dolenti e insanguinate del mediterraneo dei poveri, testimone conradiano dei lutti della storia (Nigro 1998). Passato e presente si alternano nello sviluppo diegetico della scrittura in un intreccio realistico-

visionario, fra miti ancestrali e utopie politiche. Al dramma degli esodi verso Occidente corrispondono, nella memoria del viaggiatore, le vicende che hanno travolto la civiltà contadina, in un Novecento da cui fuggire (questa è la proposizione conclusiva del romanzo), strappandole i valori di un'etica ancestrale e quelli di un misticismo collettivo tanto ingenuo quanto profondo regolatore dei rapporti sociali: la modernizzazione senza riforme del Mezzogiorno, l'illusoria industrializzazione, la mercificazione. I mali di un'Europa ammalata defluiscono verso le acque del Mediterraneo nel tentativo di trovarvi una cura, mentre nella realtà non sanno che travolgere anche la resistenza meridiana, calcinata di sole, ma solidamente coerente dei Meridioni.

Proprio nel raggiungimento di quell'obiettivo le scritture letterarie di frontiera, così come i loro autori, impegnati in una diaspora operosa, possono svolgere un ruolo ossimoricamente utopico e determinante insieme, materializzatosi nell'iniziativa a forte valenza utopica, promossa dallo stesso Nigro, di dar vita ad una 'Associazione degli scrittori dell'Adriatico'[6], un ruolo che obnubili da una parte l'illusorio sfolgorio del consumismo occidentale, fatto di sfruttamento di uomini e risorse naturali, e celebri dall'altra i fasti di una ritrovata unità mediterranea nel segno di quei valori meridiani (la lentezza, la riflessione, la povertà, la semplicità, la cultura del mare, il compromesso fra economia opulenta e profondità del silenzio) opposti da Franco Cassano, in un fortunato libro di qualche anno fa (Cassano 1996), ai disvalori di un occidente che si compiace della tronfia apoteosi della civiltà delle cose; valori che appartengono, appunto, alle civiltà meridiane, e che Nigro ritrova e metabolizza dalle scritture più alte della civiltà letteraria mediterranea del nostro tempo, spesso segnate dalle stigmate della diaspora e dell'emarginazione, e vissute tuttavia nello spirito di un demiurgico, vaticinante rapporto fra autore e pubblico. Egli fa dire a Diana Ciuli, poetessa albanese:

> Siamo come le rondini, rondini arrivate in un unico stormo e poi disperse

[6] Cfr. Nigro 2001: 30: «L'Associazione si prefigge di aprire un dialogo con la Comunità delle Università del Mediterraneo, di garantire la possibilità di traduzione dall'albanese e dal serbo-croato, lingue che non approdano sui tavoli dei traduttori europei se non attraverso la mediazione del francese, di favorire la conoscenza tra frontalieri, […] Gli scrittori non hanno potere politico, ma servono a parlare per coloro che non hanno voce. E questa è una funzione politica. Più gli scrittori sono vessati, più cresce la loro funzione politica, in quanto la scrittura viene affiancata e rafforzata da un'esemplarità esistenziale. La morte di questa funzione, secondo i politici, si decreta solo con l'indifferenza. Perché la trasmissione dei sentimenti è una forma di comunicazione segreta e profonda».

> per paesi: […] Forse è la condizione più comune per gli scrittori del Mediterraneo, l'esilio. Sono essi stessi dei libri vaganti, portano con la loro presenza le istanze dei propri popoli, le sfortune e i sogni delle proprie terre. (Nigro 2001: 219)

La condizione dello scrittore 'mediterraneo', in bilico fra il suo carisma etico-civile e la sua fragilità di soggetto politico, torna come disarmante segno di rassegnazione, nella malinconica rievocazione del fallimento dell'Associazione degli scrittori dell'Adriatico:

> Tentammo un incontro a Ostuni per fondare un'Associazione tra gli scrittori dell'Adriatico, allo scopo di intervenire sulle decisioni dei politici. Desideravamo una presenza attiva degli intellettuali su un bacino che doveva necessariamente aprire un dialogo tra le due sponde. Gli incontri ci furono, con viaggi e dialoghi serrati tra le due sponde, ma resi sempre più difficoltosi dalle guerre che si sono succedute. Gli incontri ci furono e dissero che gli intellettuali non hanno il potere dei politici, sono fatti per gettare idee nel vento, come semi, e quindi per sparire nel silenzio, nell'ombra, nelle tombe. (Ivi: 312)

Alle ombre sinistre della ottusa contrapposizione fra l'integralismo economico dell'occidente e quello religioso dell'oriente Nigro oppone, dunque, la proposta di un forte progetto comunicativo, sostenuta dalla consapevolezza di un comune patrimonio di caratteri braudelianamente originari dei popoli mediterranei[7]:

> Capitalismo e socialismo hanno dimostrato che nelle loro estremizzazioni diventano mali equivalenti, ingovernabili, capaci di scombussolare qualsiasi progetto di costruzione civile del mondo. Il Sud dell'Adriatico come luogo di frontiera vive per sua collocazione naturale una condizione di equidistanza, nel senso che non è del tutto Occidente e non del tutto Oriente. È piuttosto un ponte, una porta, come raffigura tutto questo un albero della vita realizzato nel 1135 da Pantaleone, un monaco salentino che ha tappezzato di tessere il mosaico della cattedrale di Otranto. L'albero ha le radici rivolte a Roma e la chioma rivolta a oriente, a Gerusalemme.

[7] Illuminante è, in proposito, il capitolo intitolato *La guerra privata di tre scrittori* (Nigro 2001: 158-160), in cui Nigro racconta i vani tentativi fatti nel 1997 di accreditare presso i dirigenti della RAI la necessità di aprire uffici di corrispondenza almeno a Belgrado e a Tirana, corroborandoli con la certezza che alcuni eventi andavano precipitando (come la fuga dei risparmi albanesi nelle mani di truffaldini che avevano promesso interessi da capogiro) e le cui conseguenze si sarebbero inesorabilmente abbattute sull'Italia.

(Ivi: 318-319)

> Dice Vittorio Bodini, un poeta originario di Lecce, che se nostro padre fu il Mediterraneo, nostra madre fu l'Europa. Il Sud dell'Adriatico non è dunque del tutto Sud e non del tutto Nord. (Ivi: 319)

Di quel progetto comunicativo giocato soprattutto sul piano dell'informazione e dell'incontro, che egli ha sostenuto energicamente nella stanza dei bottoni dell'emittenza televisiva pubblica senza lucrare risultati, è documento quanto mai suggestivo una scrittura odeporico-diaristica, *Diario mediterraneo*, che racconta, nell'arco emblematico del decennio che si snoda dalla prima diaspora albanese del 1991, l'osmosi personale dello scrittore con le terre mediterranee, soprattutto con i protagonisti di una insospettata letteratura di confine.

In forma rigorosamente annalistica, l'autore registra, nello stile essenziale del *reportage* ibridato tuttavia con quello di una scrittura narrativa a tratti alta, per quanto variamente modulata, nonché del saggio, le sue esperienze di viaggiatore mediterraneo. Uomini, istituzioni culturali, prima che paesaggi, sono i soggetti privilegiati di questo originale *iter* all'interno di una dimensione per molti versi eccentrica rispetto allo stereotipo odeporico classico, quasi sempre modulato sulla solitaria osservazione del paesaggio naturale e antropologico, e sulla conseguente registrazione, emotivamente stupita o scientificamente problematizzata, degli *admiranda naturae*, in un contesto letterariamente fondato sul registro della suggestione narrativa. A prevalere in questo viaggio di incontri sono, invece, gli spazi chiusi, spesso corrispondenti alla monumentalità decaduta delle istituzioni o al frugale decoro delle dimore private, segno anch'esse di una aristocratica povertà, cui la scrittura risponde materializzandosi in una sorta di singolare e inconsueta ibridazione fra genere dialogico e genere saggistico, che emargina il consueto descrittivismo odeporico riducendolo a marginale e discontinuo supporto diegetico. In quegli spazi si consumano intense esperienze osmotiche fra antiche, nobili civiltà accomunate dalla inesorabile decadenza che ne ha decretato la storia, e l'arrogante sicumera della civiltà ipertecnologica di un occidente indifferente alla sua malattia, sempre pronto alla sopraffazione, alla presuntuosa esportazione di una civiltà drammaticamente contraddittoria, in cui i confini fra l'utile e l'inutile, il necessario e il superfluo vengono dettati dal mercato. Protagonisti ne sono di frequente gli scrittori, che Nigro cataloga in un prezioso Parnaso mediterraneo e interroga nella forma appassionata dell'intervista, testimoni spesso emarginati dal persistere di una sorda ostilità al loro statuto nelle società di appartenenza, silenti oppositori o fragili costruttori di nuove dimensioni del vivere. Emerge, inesorabile, l'inascoltato balbettìo

di una letteratura di confine, ancora inconsapevole del suo ruolo potenziale, ancora troppo compromessa con i paludamenti di una cultura letteraria a lungo identificata con l'Arcadia.

Efficacemente, Nigro affida al resoconto di una *kermesse* di tredici scrittori italiani nella storica Università di Salamanca i segni di questo imbelle atteggiarsi della letteratura nei confronti dei drammi mediterranei del nostro tempo:

> Mentre si dialoga sulla poetica del divertimento, ci redarguisce qualcuno, Ken Saro Wiwa, uno scrittore nigeriano, viene impiccato a molte miglia da Salamanca e altri si aggirano con condanne a morte sospese sul collo nei paesi dell'integralismo, non ultimo Salman Rushdie. […]
>
> Lo scontro tra i Sud e i Nord intanto è esploso in tutta la sua drammaticità e in tutta la sua comicità picaresca, diventa guerra tra mito e presente, tra cultura antica e modernità. Ciò che sfugge ai tredici di Salamanca è che non sarà la mano accorsa a tappare l'emorragia di popoli a frenare l'assedio dai Sud del Mediterraneo e del mondo o a bloccare un'avanzata progressiva e fatale. Sfugge che se non si discute oggi di questi temi e se non si mette al centro dei dialoghi una letteratura di frontiera, ci si troverà tra qualche anno con troppi ritardi a non poter più discutere del tema razziale e dell'Europa multietnica. (Ivi: 128-129)

Su di un altro versante soffia invece malefico il vento pseudo-culturale di un arrogante anticonformismo mass-mediale dell'occidente, perennemente a caccia di plebiscitari quanto superficiali consensi attraverso la celebrazione fastosa e impudica della dissidenza antislamica, che non giova certo alla ricerca del dialogo, che contrappone con effetti nefasti l'integralismo consumistico dell'Occidente all'integralismo etico e religioso dell'Oriente. Nigro affronta questo delicato tema censurando l'atteggiamento tenuto dalla cultura occidentale proprio nei confronti di Salman Rushdie, beneficiario di onorificenze letterarie volte a celebrarne la dissidenza, non la volontà di dialogo. Icasticamente Nigro scrive a proposito della laurea *honoris causa* concessa all'autore dei *Versi satanici*:

> Se uno scrittore italiano raccontasse un amplesso libidinoso tra il papa e la Madonna o tra Cristo e Maria Goretti, potrebbe ottenere una condanna per vilipendio in Italia ma una laurea *ad honorem* a Teheran o a Baghdad. E questo non contribuirebbe ad altro che a scavare il precipizio tra i popoli. In realtà la posizione degli accademici torinesi, sposata poi dal «Corriere della Sera» e dalla «Repubblica», è quella dei soldati alla prima crociata: Dio lo vuole. Dio vuole che noi continuiamo a scavare abissi, a definire alla maniera degli animali di Orwell che tutti coloro che hanno due zampe

> sono nemici e solo coloro che ne hanno quattro sono amici. E man mano che gli animali a due zampe dell'Islam o del mondo arabo mettono per il troppo cibo anche le mani a terra e diventano vacche grasse come noi allora soltanto diventano nostri amici e hanno diritto alle lauree *honoris causa.* (Ivi: 218)

In altre pagine del *Diario mediterraneo*, che riferiscono eventi datati alla fine degli anni novanta, Nigro riprende il tema della scrittura di confine connettendola alla transizione dello statuto stesso degli scrittori protetto dai regimi autoritari all'irrompere nelle loro società dell'auspicato liberismo, che abbatte quel protezionismo propiziando una nuova e socialmente diversa "perdita d'aureola" rispetto a quella raccontata da Baudelaire, che rinvia piuttosto alle lacerazioni intervenute nella fase di passaggio del letterato dall'*ancien régime* all'industria editoriale:

> La situazione culturale dell'Albania oggi è in notevole evoluzione. […] In dieci anni il paese ha conosciuto il paradiso della libertà e l'inferno della modernizzazione. E sembra ormai lontano anni luce il tempo in cui la Lidia, la Lega degli scrittori albanesi, offriva agli scrittori uno stipendio, misero quanto si vuole ma sicuro. Improvvisamente i suoi soci si sono trovati senza protezione, necessitati a cercarsi un lavoro collaterale alla scrittura creativa, un editore straniero, un po' di fortuna. Eccoli davanti all'Occidente con un manoscritto da proporti, un libro da far tradurre. […] È il privilegio della libertà. Di fronte al purgatorio della scrittura protetta e costretta, come era quello dei sistemi dittatoriali. (Ivi: 212-213)[8]

Tratto costante di quella scrittura è invece la sua costante disponibilità a registrare tutti i possibili segni di convergenza di quello che Nigro insegue sempre più come recupero di una identità mediterranea da offrire compatta e consapevole al dialogo irenico con l'occidente malato:

> Forse il Mediterraneo è questo, un luogo delle possibili mutazioni, degli arrivi e delle fughe, fomentati dall'eccessiva vicinanza delle coste. Così i fenici hanno colonizzato il Maghreb, i greci il Sud d'Italia, gli illiri e i dauni la costa adriatica occidentale e i romani l'intero Mediterraneo. Un continuo travaso di uomini e culture. Nulla mai si è fermato tra le sponde di questo mare e le migrazioni hanno favorito l'osmosi e l'arricchimento culturale. Le culture muoiono e si rigenerano proprio grazie a questo continuo rimescolamento di popoli. (Ivi: 41)

Quella identità può affermarsi solo in forza di un comune, antico retro-

[8] Il tema è ripreso nelle successive pp. 214-216.

terra culturale, nel quale è decisiva la condivisione di un modello di sviluppo diverso da quello capitalistico dell'Occidente, sia esso di ascendenza cristiana (col suo bagaglio di ipocrita solidarismo), sia esso di matrice luterana (con il greve pragmatismo efficientistico d'impronta calvinista); sia esso, infine, di matrice marxista, fondato sulla negazione della proprietà.

La ricerca di una identità mediterranea, fra le contraddizioni di un mondo, quello della civiltà contadina del mezzogiorno d'Italia, antropologicamente deculturizzato, e le lacerazioni di un mondo, quello musulmano, devastato dall'integralismo religioso, anima, infine, il vasto affresco di *Malvarosa*, la più recente fatica narrativa di Nigro (2005). Complice di un dialogo forzosamente imposto dalla situazione è la cella in cui un gruppo di guerriglieri integralisti algerini ha rinchiuso Eustachio Petrocelli, lucano, e Majid El Houssi, tunisino, mentre essi indagavano il sito archeologico di Tagaste, patria di Sant'Agostino. A parte questa ed altre allusioni metaforiche tipiche della scrittura colta di Nigro (Sant'Agostino è, dal *Secretum* in poi, il nume della dialogistica occidentale; Eustachio, il protagonista, è dotato di un particolare fiuto per i morti sepolti), nel romanzo si confrontano senza indulgenze l'anima cristiana e quella islamica, prima divise, poi consapevoli di essere entrambe vittime in un Mediterraneo che è un "accumulo di culture, come un muro tappezzato di manifesti, sovrapposti e scrostati". Novella ginestra abbarbicata agli avari terreni della Murgia, la malvarosa, che dà il titolo al romanzo, è una pianta umile, scalciata dalle greggi opulente che si muovono scomposte alla ricerca del cibo, sempre a testa in giù. Ma è anche una pianta medicinale, che sa risorgere, e che qualcuno coglie attratto dalle sue proprietà e dai suoi colori tenui: come le antiche civiltà mediterranee, travolte dai novelli ottentoti delle magnifiche sorti e progressive dell'occidente, le quali possono risorgere, secondo Nigro, ad una condizione: che si riconoscano e si abbraccino nel segno della condivisione di una ideologia equidistante dalle perverse perfezioni del capitalismo e del marxismo, del cristianesimo e dell'islamismo, in nome di «un dio capace di concludere una creazione sbagliata e di fondare un tempo di laica razionalità o di passione nel quale ci sia spazio per tutto ciò che è umano: il benessere, il malessere, l'infelicità, la felicità, l'amore, l'amicizia, la morte, l'utopia» (Nigro 2001: 322).

Bibliografia

Angiuli Lino, Nigro Raffaele. 1988 *Preliminari per un manifesto dell'arte postrurale e dell'occidentalismo imperfetto*, in «In-Oltre», I.

Cassano Franco. 1996 *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza.
Catalano Ettore. 1986 *Le rose e i terremoti. La poesia in Basilicata da Scotellaro a Nigro. Testi e materiali critici*, Venosa, Osanna.
Catalano Ettore. 2002 *Il dialogo comunicante nell'opera di Raffaele Nigro*, Bari, Laterza.
Catalano Ettore. 2004 *Raccontare con dolcezza e tempestosità. Studi sull'opera di Raffaele Nigro*, Bari, Laterza.
Fiore Tommaso. 1952 *Un popolo di formiche. Lettere pugliesi a Piero Gobetti*, con prefazione di Gabriele Pepe, Bari, Laterza.
Nigro Raffaele. 1976 *Tradizioni e canti popolari lucani: il melfese*, Bari, Edizioni Interventi Culturali.
Nigro Raffaele. 1979 *Centri intellettuali e poeti nella Basilicata del secondo cinquecento*, Bari, Edizioni Interventi Culturali.
Nigro Raffaele, 1981 *Basilicata tra Umanesimo e Barocco (testi e documenti)*, Bari, Edizioni Levante.
Nigro Raffaele. 1987 *I fuochi del Basento*, Milano, Camunia.
Nigro Raffaele. 1990 *La baronessa dell'Olivento*, Milano, Camunia.
Nigro Raffaele. 1992 *Ombre sull'Ofanto,* Milano, Camunia.
Nigro Raffaele. 1994 *Dio di Levante*, Milano, Mondadori.
Nigro Raffaele. 1998 *Adriatico*, Firenze, Giunti.
Nigro Raffaele. 2001 *Diario Mediterraneo*, Roma-Bari, Laterza.
Nigro Raffaele. 2005 *Malvarosa*, Milano, Rizzoli.

Gianni Antonio Palumbo

Petrolio*: appunti per un'Argonautica*

«Tutto ciò che è connesso in qualche modo col reame lontano può assumere la tinta dell'oro. […] Gli oggetti che l'eroe deve procurarsi nel reame lontano sono quasi sempre d'oro» (Propp 1949: 452). Questo scriveva Vladimir Propp ne *Le radici storiche dei racconti di Fate*. E se il petrolio era considerato l'Oro nero della terra non è da stupirsi che Pier Paolo Pasolini raccontasse il viaggio in Oriente di potentati occidentali per impadronirsi di questa risorsa *sub specie Argonauticorum*. Ne deriva la sezione forse più affascinante di quella sua opera dalla «significativa illeggibilità»[1] che Filippo La Porta ha definito un «geniale, straripante fallimento»[2]: gli Appunti 36-40 (36 in particolar modo), costitutivi di una novella impresa de Gli Argonauti. Si tratta di un «viaggio "mitico" in Oriente, rifacimento di Apollonio Rodio», sognato ma funzionale – per usare le parole dell'autore – alla «maturazione di un "tempo politico": l'arrestarsi della situazione per la sostituzione di Troya» (Cefis) «al Presidente dell'ENI e quindi dell'assassinio di quest'ultimo», Bonocore-Mattei (Pasolini 2022: 175). Un lavoro che esprime significati politici ben precisi, per i quali rinviamo, tra gli altri, a Benedetti-Giovannetti 2012 (o ancora

[1] Espressione utilizzata da Pasolini stesso nell'*Appunto 131, Nuova glossa*, in Pasolini 2022: 645. Si veda sul concetto Pischedda 2000: 161-185; in particolare egli segnalava come «Stretto nell'alternativa barthesiana tra *texte lisible* e *texte scriptible*, Pasolini opta insomma senza incertezze per la seconda ipotesi. Sta in questo lo sperimentalismo strenuo di *Petrolio*. Ma contemporaneamente, in una inesausta presa di distanza dalle avanguardie di mezzo secolo, lo scrittore non intende porsi sul piano di una "protesta antiverbale", di una "lotta linguistica" ritenuta esteriore e fine a se stessa. Ne è tentato, invero. Vagheggia qui e là una chiusura totale del circuito della comunicazione. È quando minaccia commentari in neogreco, o trascrizioni di geroglifici e ideogrammi alla maniera di Michaux (e magari di Pound, suo diretto antecedente). Ma poi, per costituzione letteraria, verrebbe da dire, per bisogno fisico di un interlocutore, la minaccia non va a bersaglio, e l'umorismo riprende il sopravvento» (Pischedda 2000: 177-178).

[2] Cfr. La Porta 2023: 75. Significative le osservazioni che lo stesso studioso avanzava in La Porta 2012: 137, in cui considerava *Petrolio* «Né poema né romanzo, né opera sperimentale che intende "abiurare il senso" (come se Pasolini fosse diventato un seguace di "Tel Quel"), piuttosto una caparbia ricerca di senso, un diario – caotico, instabile – in forma prenarrativa (o paranarrativa) di quegli anni e di quel periodo della vita di Pasolini, ripieno delle sue ossessioni e di tutti i suoi temi e modelli culturali».

Oddo-Antoniani 2022); una scrittura in cui si stratificano «materiali extraletterari, presi direttamente dalla cronaca del tempo», documenti che l'autore fuse «quasi riprendendoli alla lettera» o che, in altri casi – i discorsi di Cefis – intendeva inserire nell'opera, come ancora Benedetti ha ricordato in *Petrolio 25 anni dopo*[3].

La sezione degli *Argonauti* rappresenta una delle sfide più stimolanti per l'esegesi del magmatico capolavoro pasoliniano, che – come ha recentemente ricordato Daniele Maria Pegorari – si inserisce, secondo le categorie di Frank, nelle forme del cosiddetto «romanzo del caos»[4], spesso strumento privilegiato nel Novecento per la narrazione della "malattia" individuale e/o sociale. Primo fattore foriero di interesse è dato dal fatto che, innestandosi in un momento del plot di *Petrolio* in cui gli episodi

[3] Cfr. Benedetti 2020: 16-17: «Pasolini fonde nella sua scrittura alcuni di questi "documenti", quasi riprendendoli alla lettera: così succede per una intervista a Fanfani, per i famosi "mattinali" del Sid, resi pubblici da un'inchiesta dell'"Espresso", e per il libro *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, scritto da qualche nemico di Cefis con lo pseudonimo di Giorgio Steimetz. Altri invece intende inserirli tali e quali, senza rifonderli, ed è appunto il caso dei discorsi di Cefis, che infatti tiene pronti nella cartella (in fotocopia, uno in ciclostilato), senza ricopiarli».

[4] Cfr. Pegorari 2025a: 277. Frank (si veda Frank 2022) distingueva le scritture nosologiche in tre categorie: il romanzo di restituzione, connotato da una prospettiva consolatoria, con l'esito felice della crisi; il romanzo del caos, teso a squadernare le criticità della modernità; il romanzo della ricerca, che diviene percorso di conoscenza e di scoperta. Calzanti ci appaiono anche la definizione di «lutulento libro-fiume», in Daniele 2021: 41 (o ancora l'idea di «"libro-foresta" che può essere considerato il prosieguo della linea analitica e tematica alla base di *Descrizioni di descrizioni*», Tuccini 2003: 76; o di «opera laboratorio grandemente ambiziosa», Desogus 2025) e quella di Onofri, che ne parla come del libro di «un'autodistruzione – per "delirio di onnipotenza" scrisse Fortini – ma che coincide esattamente con l'autodistruzione, euforica e collettiva, di un Paese democristiano perché fascista, che è riuscito a corrompere, se non addirittura sterminare, il popolo e i suoi valori, la sua meglio gioventù» (Onofri 2002: 839). Onofri si riferiva all'articolo di Fortini su «Il Sole 24 ore», 8 novembre 1992 (*Pasolini sul rogo di sé*), ora in Fortini 2022: 222. Per Siti 2022b, *Petrolio* «aveva l'ambizione di "far finire la letteratura", stravolgendo l'idea stessa di romanzo». Bertelli 2001 ha salutato *Petrolio* come una «sferzata di freschezza incompiuta contro le "belle lettere" italiane», un "pastiche" «di enorme importanza etica e di grande sapienza stilistica» (309). Ambivalente il giudizio di Luperini, che, pur riconoscendo in esso la presenza di «belle pagine», ne sottolineava comunque la natura di opera «non finita, imprecisata e informe» (Luperini 2005: 112).

contigui hanno conosciuto formulazione compiuta, *gli Argonauti* di Pasolini si offrono nella forma degli Appunti, in armonia con una tendenza della produzione cinematografica del Nostro in quegli anni. Si pensi agli *Appunti per un film sull'India* (1968), agli *Appunti per un'Orestiade africana* (1970); quello che Pasolini sperimenta in quegli anni è un vero e proprio genere. Né è da pensare che l'autore intendesse offrire loro formulazione compiuta; ce lo suggerisce una frasetta nello schema dell'Appunto 36; una di quelle che sfuggono o che passano per una testimonianza della compresenza di antico e moderno nel viaggio-visione. Si legge: «Orfeo canta la prima parte del viaggio – Funzionamento della telescrivente» (Pasolini 2022: 177). Possiamo spiegarci questo luogo alla luce di un'osservazione di Cesare Mazzonis ne *Lo spazio degradato*, articolo venuto fuori sul numero 288, pubblicato nel febbraio 1974, di «Paragone», già individuato come fonte per uno degli appunti, il 36g, da Walter Siti nella nota 43 dell'edizione di *Petrolio* da lui curata con Maria Careri[5]. Parlando del «volo interplanetario», e rimarcando le differenze rispetto ai viaggi del passato[6] anche nel caso delle uniche vere imprese (quelle spaziali, appunto) «percorritrici di uno spazio nuovo», Mazzonis scriveva – nel 1974 – che esso «si affronta senza mai recidere il cordone ombelicale e il controllo della madre-torre»; non a caso, «drammatici» divenivano i pochi istanti di «isolamento radio» (Mazzonis 1974: 39). Proprio in virtù di tale dialogo ininterrotto, il racconto dei *revenants* non si rendeva necessario; la comunicazione avveniva in presa diretta, provocando nella «mancanza del tempo intermedio» l'atto di annullare l'effetto dello «spazio trascorso». Insomma, alla luce di tali osservazioni, potremmo meglio inquadrare l'annotazione di Pasolini e dedurre che il canto di Orfeo sia trasmesso dalla telescrivente. Quella che noi leggiamo è, dunque, la sintesi telegrafica del viaggio sognato, viaggio alla ricerca – come scrive ossessivamente Pasolini – di un «Angolo non mappizzato» (Pasolini 2022: 175) che restituisca ancora il tempo, ormai perduto, del mito.

Mi ha subito colpito questo riferimento – ripetuto, quasi un po' ossessivo – alla mappizzazione (o non mappizzazione) degli spazi esplorati (Pasolini 2022: 175, 177, 182, 184); non riuscivo a intenderne il significato, ma eccolo ancora una volta servito su un piatto d'argento da Cesare Mazzonis: «Ogni mappa tracciata è una barriera che impedisce di usufruire

[5] *Note* di Walter Siti, in Pasolini 2022: 754.

[6] Mazzonis 1974: 39, evidenziava che in passato «viaggiare comportava assenze che si mangiavano tre quarti di una vita, totali acclimatazioni, apprendistati di lingue e usanze per sempre legati a una particolare avventura. Infine la possibilità di morti illimitatamente anonime il cui quadro fosse estraneo a qualsiasi luogo immaginabile».

nuovamente dello spazio ormai classificato e conosciuto» (Mazzonis 1974: 36). Quindi, il solo viaggio possibile, quello che lascia spazio alla meraviglia, può aver luogo unicamente negli «spazi non mappizzati». Per Mazzonis già il viaggio di Apollonio Rodio non era più "vergine"; i luoghi da lui tracciati «erano stati ormai abbondantemente solcati e intessuti di viaggi reali e immaginari. […] gli Argonauti calpestano ad ogni istante tracce del già accaduto»; ne derivava «una ambigua tensione», «una sorta di impaccio» (Mazzonis 1974: 37). Un'analoga ambigua tensione risulta evidente nel viaggio telegraficamente riassunto – e idealmente da volgersi in greco (antico o moderno) – narrato da Pasolini. È un viaggio che potremmo definire letterario al quadrato, perché doppia è la mappizzazione di cui lo scrittore si avvale[7]. La prima è quella di Apollonio Rodio, con l'opera del quale si è scritto che Pasolini avesse familiarità, dato di cui non siamo tuttavia poi così sicuri, dal momento che, in linea di massima, e con significative eccezioni, le *Argonautiche* di Pasolini sono quelle di Apollonio rilette da Cesare Mazzonis[8]: il saggio uscito su «Paragone», che diventa filologicamente, secondo la nostra ipotesi, il *terminus post quem* dell'intero progetto di appunti per questo moderno epos[9], presenta pressoché tutti i riferimenti che Pasolini intarsia in queste affascinanti pagine. C'è tutto: Sikandar, il Briccone divino – all'epoca assurto all'attenzione

[7] Non a caso, Altamura evidenzia, proprio a proposito delle *Argonautiche* (ma anche in riferimento alla presenza del *Satyricon* e della dantesca *Commedia*), «L'avvertimento da parte di Pasolini di» una «"distonia" tra la "freschezza" della tradizione e la "stanchezza" melanconica della propria ispirazione» (Altamura 2017: 36).

[8] Da rilevare è come anche nella *Medea*, che di fatto si apre con un'Argonautica, la dipendenza dal modello ellenistico sia piuttosto libera, al punto che Fusillo 2022: 129, scriveva, a proposito di *Petrolio*, che «Dagli Appunti (36-40) si ha l'impressione di un continuo contrappunto fra la falsariga del poema di Apollonio Rodio (tenuto molto più presente che nel film) e i riferimenti all'età contemporanea e all'imperialismo dell'industria petrolifera». Come ha evidenziato, del resto, De Castris, a proposito del rapporto di Pasolini con la tradizione letteraria, quest'ultima diviene per lui «il deposito della diversità disponibile a una ricreazione che è propriamente creazione» (De Castris 1997: 23).

[9] Questa ipotesi è in linea con Siti 2022a: 785, in cui si evidenzia che l'idea di esemplare Carlo Valletta sulla figura del socialista vicepresidente dell'ENI Francesco Forte era datata al settembre del 1973, ma all'agosto 1974 rimontava invece «l'immagine "criminale" di Cefis», secondo quanto attestato dalla pagina «datata "Chia, agosto 1974».

degli intellettuali per la traduzione del libro di Radin, Jung, Kerenyi[10]; c'è (ben due volte) Gordon Pym, c'è la *Nube purpurea* di Matthew Phipps Shiel, c'è Stenelo, c'è la riflessione su Medea, c'è Propp, c'è Buzurg-ibn-Sachriar. L'incidenza della fonte Mazzonis è ben più consistente di quanto sia stato finora rilevato. Persino alcuni passaggi poco comprensibili trovano luce in Mazzonis.

Per esempio, nell'Appunto 36b, probabilmente debitore delle *Mille e una notte*, e precisamente del passo in cui si narrano le disavventure di Ataf in seguito alla sua dimostrazione di amicizia e ospitalità verso il gran visir Giafar[11], si legge (siamo nell'Iran dei Pahlavi): «Molta polizia, poco benessere – Squadra nazionale di calcio all'Hilton» (Pasolini 2022: 179). Leggendo il saggio di Mazzonis, ci si imbatte in questo luogo: «Sulla superficie di nuovi pianeti non sembrerebbe aberrante pronosticare l'universale strepitio dei transistors né l'erompere di catene di Hilton» (Mazzonis 1974: 39). Qui si avverte l'ironia metaletteraria di Pasolini. Per Mazzonis ormai c'era da aspettarsi che in altri pianeti si potessero scorgere hotel della catena di Hilton; il proppiano «reame lontano» per il Nostro, ormai peraltro da lui ben mappizzato[12], era terra su cui l'Occidente aveva favoleggiato, ma oramai l'Hilton c'era davvero. Il Royal Tehran Hilton aprì

[10] Fattore molto interessante è dato dalla metamorfosi femminea presente anche nel *mito del briccone*, pubblicato nel volume citato «secondo la trascrizione di Sam Blowsnake»; qui si raccontava, nel capitolo ventesimo, come «TRASFORMATO IN DONNA; IL BRICCONE SPOSA IL FIGLIO DEL CAPO» (Jung, Kerényi, Radin 2006: 52-53). Un altro elemento connettivo è la ricorrenza dei riferimenti alle funzioni fisiologiche e alla scatologia. Si vedano Jung, Kerényi, Radin 2006: 58 (*Il briccone cade nelle sue feci*), i capp. 14-16 (45-48), con la centralità dei riferimenti ad ano e feci, e (bastino questi due esempi) la minzione del bruno ragazzo ebreo a Gerusalemme, che di fatto chiude l'appunto 36n e il quarto libro de *Gli Argonauti* (Pasolini 2022: 190-191), o l'improvviso bisogno di evacuare avvertito da Carlo (segnale della metamorfosi inversa a quella femminea) ne *La nuova periferia* (Pasolini 2022: 598-599).

[11] AA.VV. 1852: 352-381. A parte il riferimento a un Giafari, colpisce il passaggio degli «Ubriachi dentro un cortiletto – Casupole ricavate da vecchie cantine e mucchio di macerie – Un ubriaco accoltellato alla schiena mentre dorme a pancia in giù su una vecchia coperta lurida, tra le merde» (Pasolini 2022: 179). Nelle *Mille e una notte*, Ataf «Vide una piazza coperta di rottami e disabitata, e volle ricoverarvisi. Giungendo, inciampò in qualche cosa e cadde; riconobbe essere un cadavere, ed alzossi intriso di sangue» (AA.VV. 1852: 375).

[12] Pasolini vi aveva girato parte de *Il fiore delle mille e una notte*, che uscì nel 1974. Rispetto a quel viaggio ricordiamo la mostra presso la Biblioteca Universitaria di Genova (Ministero della Cultura), *Pasolini. Passaggio in Iran 1973-2023. Il fiore delle mille e una notte nelle foto di Roberto Villa*, a cura di

proprio nella Pahlavi Era nel 1962. Anche la sorella dello Scià, «sui cinquant'anni, giovanile» (Pasolini 2022: 178), ricorda non poco Ashraf Pahlavi[13]. Viaggio sognato e realtà storica si fondono e confondono, in un contesto che ormai non conosce più se non – per citare ancora Mazzonis – la «degradazione di viaggi e paradisi» (Mazzonis 1974: 51).

Altro elemento rivelatore è dato dall'Appunto 36g: «Consigli al turista Tenelo e all'osservatore Linceo» (Pasolini 2022: 184), figure che ritornano nell'«Esultanza di Tenelo e Linceo» (Ivi: 185) dell'Appunto 36h. Linceo è un celebre argonauta; viene qualificato dallo scrittore – come già ha evidenziato Cerica – quale «osservatore»[14]. È lui che, nel quarto libro apolloniano, aguzzando la vista «nello sconfinato mare di sabbia»[15], crede di vedere Eracle, dopo aver avuto notizia dell'uccisione del serpente guardiano da parte sua (evento a cui Pasolini fa riferimento in 36g[16], e che, non a caso, è ricordato anche da Mazzonis[17]). Non esiste, invece, Tenelo nelle *Argonautiche*, ma si potrebbe pensare – come suggerito già da Cerica[18] – che Pasolini alludesse a Stenelo, compagno di Eracle nella guerra contro

Virginia Monteverde e Mariangela Bruno, che ha avuto luogo tra l'undici novembre 2022 e il 5 gennaio 2023.

[13] Ci siamo chiesti se il «padiglione del Ricevimento» possa essere ispirato al Niavaran Palace Complex, ultimato nel 1967. In tal direzione ci spinge l'immagine che lo vede «isolato tra gli alberi ad alto fusto ammassati artificialmente», con quella commistione di eleganza un po' liberty e spartanismo da caserma, ma anche il riferimento a interni con tappezzeria costituita da «enormi tappeti persiani che sembrano falsi» (Pasolini 2022: 178).

[14] Cerica 2022, n.p.: «la ricerca di Eracle da parte di Linceo (vv. 1477-1480), il cui nome Pasolini, memore sia del mito sia nella fattispecie dei vv. 1466-1467, ha corredato con l'apposizione di osservatore».

[15] Apollonio Rodio 2015, IV, 1477-1480: 308-309.

[16] Pasolini 2022: 184: «Ricordare che la serpe trovata nel deserto è stata uccisa il giorno prima da Eracle – Basta aguzzare lo sguardo e la sua figuretta comparirà, remota, ai limiti del deserto».

[17] Mazzonis 1974: 37: «Quando, dopo essersi arenati sulla riva del Sirti e aver trasportato a braccia la nave attraverso una fascia di deserto, […] gli Argonauti trovano la serpe che Eracle, per raccogliere i pomi delle Esperidi, ha ucciso "il giorno prima", l'intero episodio diventa totale allusione, ammiccamento letterario al mito».

[18] Cerica 2022, n. p.: «Abbinato a Linceo è l'ignoto "Tenelo", da interpretare verosimilmente o come un banale errore di trascrizione del greco Σθένελος – ancorché ripetuto (Pasolini 1998c: 1334, 1336) – o una imprecisione volontaria, cioè affidata alle cure dei lettori-filologi da chi progettava *Petrolio*/*Vas* come l'"edizione critica" di un testo tanto monumentale quanto per molti aspetti problematico (Pasolini 1998c: 1161-1162)».

le Amazzoni. Già morto all'altezza degli eventi narrati nel poema d'età ellenistica, spiava dall'alto di un'altura la nave Argo, avendo ottenuto da Proserpina (Persefone) di tornare dal regno dei morti a tal scopo (II, 911 ssg.). L'errore Tenelo per Stenelo è giustificabile e non è di certo caso raro nella compagine del romanzo pasoliniano[19]. Del resto, è ben nota la storia della composizione di *Petrolio* e non staremo a ricordarla in questa sede. Quello che, però, non torna è la definizione di «turista». Si può considerare turista una persona riveniente dal regno dei morti, da Zulmàt, il Paese dell'Oscurità, per riprendere Pasolini? No, a meno che non si prenda in considerazione quanto dice Mazzonis a proposito di Stenelo: «gli Argonauti calpestano ad ogni istante tracce del già accaduto: (uno di essi, Stenelo, si è messo in viaggio per 'rivedere' i mitici eroi greci)» (Mazzonis 1974: 37). Se la fonte fosse questa, si comprenderebbe meglio la definizione di «turista»; la notizia indiretta, e quindi la mancanza di familiarità con l'episodio e il personaggio, spiegherebbero sia l'errore che l'appellativo quantomeno insolito. Se dunque, come sembra, l'Argonautica pasoliniana trova la sua traccia progettuale in Mazzonis più ancora che in Apollonio Rodio stesso[20], cosa possiamo dedurre? Che quello di Carlo, del Giasone moderno e dei suoi compagni è da intendersi come movimento in

[19] Del resto, errori e «incongruenze interne» (e difformità legate all'incompiutezza si segnalano anche in altre opere come *Atti impuri*; si veda D'Angeli 2022: 225) sono riconducibili a quella provvisorietà definitiva che ha rappresentato l'approdo ultimo di *Petrolio*, con la presenza di «buchi», tra cui il più famoso e discusso resta rappresentato dai *Lampi sull'Eni*. Sulle «incongruenze interne», si vedano le segnalazioni di Roncaglia 1992: 572-573. Quanto a *Lampi sull'Eni* e alla questione sollevata da Gianni D'Elia ne *Il petrolio delle stragi*, rinviamo alla tavola rotonda AA.VV. 2020.

[20] Precisiamo che con questo non si vuole negare la conoscenza dell'opera di Apollonio Rodio da parte di Pasolini. Nell'appunto 36c, per addurre un esempio, si possono ravvisare dei legami – sebbene labili – con l'*Argonautica* apolloniana. Nel libro secondo Giasone esponeva ai figli di Frisso i suoi piani, per poi continuare a farlo in III 167-193 e, di fatto, nell'Appunto 36c (libro III) si dice che «Il Capo della spedizione spiega i suoi piani agli Argonauti» (Pasolini 2022: 180). Nello stesso appunto pasoliniano vi sono cenni descrittivi ai palazzi degli sceicchi in Kuwait e un riferimento ai pomeriggi trascorsi in piscina, durante i quali le mogli dei diplomatici vantavano la conoscenza di Medea. Nel libro terzo di Apollonio Rodio c'era la descrizione della reggia di Eeta, con la presentazione delle persone che vi abitavano, seguita dai preparativi di un banchetto (III 215-248). Il personaggio di Medea era, anche in questo caso, preannunciato prima di comparire effettivamente in scena, perché si sviluppavano i piani di Era e Atena per farla innamorare di Giasone, complici Afrodite ed Eros (III 6-35). Perfino il riferimento al Ramadan dell'Appunto 36c potrebbe essere un richiamo al passo

uno «spazio degradato». Un viaggio in un altrove che non si vorrebbe mappizzato e che invece lo è, e ha perso qualunque connotazione paradisiaca, assurgendo semmai a «Terra dell'Oscurità»; se dallo spazio esistente non si può alimentare più il sogno del viaggio, ecco che l'unico modo perché esso torni a baluginare è la «catastrofe»[21]. Si spiega in tal direzione il senso di ultimità che anima l'Appunto 36g, il Testamento di Orfeo. Pasolini evoca la *Nube purpurea* di Shiel, che tra l'altro a quell'altezza era stata tradotta da Wilcock, che lo scrittore conosceva bene[22]; si raccontava di Adam Jeffson, del suo viaggio al Polo Nord favorito da una venefica Lady Clodagh, emula della leggenda nera di una mal assimilata Lucrezia Borgia. Proprio l'approdo in uno spazio inesplorato lo salvava dalla catastrofe dell'umanità; non a caso, il suo resoconto era stenografato, come quello dell'Orfeo pasoliniano sarà telegrafato. Si spiega sempre in tal prospettiva il riferimento a Gordon Pym[23]; se Adam compiva il suo viaggio al Polo Nord, il protagonista di *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, citato in battuta finale da Pasolini, conduceva il suo viaggio all'estremo opposto: il Polo Sud. Anche qui si verificavano apparizioni: «Ma ecco sorgere sul nostro cammino una figura umana infinitamente più alta di ogni altro abitatore terrestre. Era avvolta in un sudario, e il colore della sua faccia aveva il candore immacolato della neve» (Poe 1957: 199). Su quest'epifania si chiudeva – incompiuto – il racconto e si apriva una nota che dichiarava recentemente scomparso Gordon Pym, pur sopravvissuto a quegli eventi, e svanito il manoscritto che recava la prosecuzione del racconto (Poe 1957: 200-201). Situazione analoga ad altre che Pasolini avrebbe prospettato in *Petrolio*: muore Pym come Orfeo; l'ultima parte del suo manoscritto scompare come gli appunti del poliziotto

in cui nel tempio di Ares v'era un momento di raccoglimento religioso con sacrifici di pecore (II 1167-1176). È chiaro che gli accostamenti di Pasolini con l'opera di Apollonio Rodio non sarebbero condotti secondo criteri filologici e logici, perché corrono sul filo di una sorta di onirismo mellificante, che richiama situazioni senza riproporle, con quella similarità d'aura che avvolge vicende dai contorni sfumati e nebulosi.

[21] Mazzonis 1974: 40: «Può accadere che lo spazio si crei artificialmente e crudelmente, proprio in quelle zone che meno sembrano atte a fornirlo. Con l'avvento della catastrofe, il centro di Londra si converte (nella *Nube purpurea* di Shiel e nel *La guerra dei due mondi* di H.G. Wells) in ambito per libere e curiose deambulazioni».

[22] Si veda, a tal proposito, Shiel 1967. Juan Rodolfo Wilcock, nel 1964, aveva interpretato il ruolo di Caifa ne *Il Vangelo secondo Matteo*.

[23] Si veda, a tal proposito, anche una delle citazioni di Pym in Mazzonis; 1974: 42: «Robinson Crusòe, Gordon Pym, o Peer Gynt partono in quanto outsiders, in quanto malignamente predestinati».

Pasquale[24]; anche nel romanzo di Poe si descrive, inoltre, un viaggio esplorativo con avventure tra l'orrido e il fantastico. Si diceva della morte di Jeffson e Pym; anche Orfeo è presentato come tale tanto che negli appunti 36g e 36l, si fa riferimento al suo testamento e al viaggio come approdo nella «Terra dell'Oscurità». Questi elementi mortuari, in perfetta ambivalenza, si incrociano con le acute osservazioni condotte da Stefano Agosti (Agosti 2004: 76), il quale osservava che nelle Argonautiche si compie il «viaggio verso est, l'Oriente, la nascita della luce e della civiltà, […] correlata alla pulsione del prima-dell'origine», laddove la sequenza dei Godoàri appare «correlata alla pulsione di morte» (e sembra, a tratti, ancor più debitrice della *Nube purpurea* di Shiel). Superfluo è del resto ricordare come nell'opera pasoliniana nascita e morte si leghino in un connubio indissolubile e non a caso, di frequente, il momento del trapasso sia connesso all'immaginario acquatico (si veda, a tal proposito, l'Appunto 99, Pasolini 2022: 490-498).

Lo spazio del viaggio è uno spazio in cui la purezza è minacciata. Medea, collocata in Kuwait, incarna le popolazioni locali. Sedotte dallo straniero Giasone, esse gli conferiscono il Vello d'oro, il Petrolio. L'idea di fondo, in partenza, è che questa *liaison* possa recare vantaggi a entrambi. Che il tesoro sia condiviso. Così però non è. Dopo il viaggio attraverso l'Eritrea martoriata, che diviene il volto dell'oppressione occidentale, Giasone si sbarazza di Medea, la "selvaggia", che «viene abbandonata lì, dopo essere stata ubriacata di "whisky"» (Pasolini 2022: 187). La memoria di Medea si fonde con quella dell'Arianna catulliana, ma anche con echi dell'ebbrezza di Polifemo, provocata dall'astuto Outis. Questo ritmo tornerà nella sezione successiva, in cui Carlo di Polis, metamorfosato, come Tiresia, in donna, ha un amplesso con il cameriere Carmelo. Il giovane sarà assassinato subito dopo e il suo corpo abbandonato nelle acque marine, al termine di un viaggio dei sicari che si colorisce di sfumature acherontee. Ancora una volta, dall'orientale che cede all'occidentale, dal picciotto che crede di dominare il giovanotto rampante, si perpetra un atto di consumo e poi di abbandono[25]. Morto un Carmelo, con tutto il dolore che

[24] Si veda l'Appunto 19a (*Ritrovamento a Porta Portese*), in Pasolini 2022: 110-113.

[25] Interessanti, a tal proposito, le osservazioni che Pasolini, in *Descrizioni di descrizioni*, avanzava in merito al rapporto tra Maurice e Alec, guardiacaccia, nel celebre romanzo di Forster: «Maurice, amando il corpo di Alec, ama in esso la sua classe sociale. E poiché è la prima volta che accetta e ammette di amare un corpo, ecco che la classe sociale che da quel corpo è vissuta, viene accettata e ammessa, come una rivelazione» (Pasolini 2008: 1691). Questo processo sarà invece bruscamente arrestato dall'assassinio di Carmelo in *Petrolio*.

ne possa conseguire, se ne farà un altro.

Questo degrado colpisce lo spazio del viaggio in numerosi aspetti. Nell'ambientazione iraniana dell'Appunto 36b risalta il contrasto tra il deserto e i palazzoni di cemento; lo scrittore squaderna in tal modo gli elementi paesaggistici di un paese che sta conoscendo uno «sviluppo senza progresso», per recuperare un'immagine cara al Pasolini degli *Scritti corsari* (Pasolini 1999c: 455-458)[26]. Interessante appare il riferimento al Boulevard Périphérique, cui vengono accostati alcuni «grandi vialoni» (Pasolini 2022: 178). Anche quel Boulevard parigino era il segno di un cambiamento; non è dato trascurabile il fatto che esso sia stato inaugurato nel 1973, quindi negli anni in cui Pasolini attendeva alla scrittura di *Petrolio*. Nell'appunto 36b (libro II), la dimensione paesaggistica appare ancora più incidente. Si va dalla descrizione pittorica del deserto, «un altopiano che si stende come una barriera ocra lattiginosa» al bianco quasi lampadoforo del «lago salato secco», sino al focus su immagini del deserto, con «le montagnole a pan di zucchero, violette, con pendici a squame» (Pasolini 2022: 179). Intrigante l'effetto di accostamenti antropici – l'apparizione della ceramica, controcantata dall'epifania di «un barattolo di carne in scatola o forse di succo di frutta, dipinto» di colore turchese – una sorta di falsificazione della bellezza dell'Arte per effetto di oggetti che rimandano a quel consumismo da Pasolini avversato come l'Anticristo moderno. Residuo dell'*Argonautica* apolloniana (ma anche di quella di Mazzonis[27]) l'apparizione di Apollo, che precedeva a sua volta quella della ceramica e infine del barattolo[28]. Una sorta di climax discendente conduceva dall'immagine del Dio alla sua metonimia, dal turchese delle cupole della moschea di Qom sino alla religione consumistica, che non a caso Pasolini aveva ipostatizzato nel famoso esempio del *Folle slogan dei jeans Jesus* (Pasolini 1999a).

Pasolini testimoniava anche in quel caso la deturpazione paesaggistica

[26] Sugli aspetti che accomunano Pasolini e Sciascia, e in qualche modo li avvicinano anche a posizioni di Nicola Chiaromonte, nel prendere «le distanze dalle teorie ottimistiche della Storia di chi coglieva nel presente solo un progresso continuo e vantaggioso», rinviamo a Marcheschi 2021: 30-38.

[27] «Apollo si mostra con l'immediatezza della percezione diretta: lo si vede camminare sull'orizzonte», Mazzonis 1974: 38.

[28] «Apparizione di Apollo – sua adorazione – Apparizione della ceramica, tutta azzurra turchese, sia nelle cupole a cono, tra le case ocra, di argilla, sia negli oggetti di artigianato», con la virata finale, in explicit, verso il barattolo di carne in scatola (Pasolini 2022: 179).

e la mutazione antropologica di terre sempre più occidentalizzate[29]. Se di tanto in tanto collocava sulla scena figure isolate o in gruppo di giovani uomini che si sdraiavano o sedevano su tappeti (figure del desiderio o del rimpianto?) la scena dell'apparizione di Ecate (Appunto 36f) era combinata con l'epifania dei «figli di sceicchi miliardari», «giovani sui trent'anni», che, seduti sul prato davanti all'albergo, giocavano a carte «come mendicanti o prostituti» (Pasolini 2022: 183). Possiamo avanzare alcune osservazioni interessanti; in primo luogo, diversamente dai due operai sudanesi, che dormivano su tappeti[30], e dai soldati, sdraiati sui lettini all'aperto («Nel cortile di una caserma, i soldati hanno portato i loro lettini all'aperto», *Ibidem*), i figli degli sceicchi sembrerebbero essere direttamente seduti sul prato, come le χαμαιτύπαι, prostitute del mondo greco che si vendevano sdraiandosi in terra. Nell'opera di Apollonio Rodio, il sacrificio a Ecate avveniva in III 1201-1224; Giasone, dopo aver sgozzato un'agnella a Ecate, invocava la dea, per poi allontanarsi senza volgersi indietro, seguendo le indicazioni di Medea, e ritornare dai suoi compagni (nel frattempo, il poeta greco dava prova di virtuosismo nella descrizione della dea). Se Pasolini – com'è presumibile – aveva intenzione di operare una riscrittura di tale sequenza (del resto, l'appunto in questione rinviava proprio al Libro III), viene da chiedersi se i figli degli sceicchi siano, nell'ottica del Nostro, assimilabili ai compagni di Giasone o rappresentino, piuttosto, le vittime del sacrificio propiziatorio[31]. Forse, a nostro avviso, sono entrambe le cose; forse come Medea sono vittime conniventi della sparizione di una civiltà. È forse tale il significato dell'enigmatico fotogramma che chiude l'Appunto 36c, un funerale che vede una «barella nera […] trasportata a passo velocissimo» (Ivi: 180), quasi fosse energia psichica dirompente il cui potere sia stato per «spostamento onirico» esorcizzato attraverso la brevità con cui l'immagine si offre allo

[29] Analogamente, sempre in *Petrolio*, «rappresentava simultaneamente la periferia romana com'era nel tempo mitizzato dell'immediato dopoguerra e come appare sfigurata dopo il Sessantotto e la modernizzazione» (Pegorari 2025b: 140).
[30] «Si siedono a gambe incrociate sul tappetino e cominciano a suonare due loro strumenti (un tamburo e una specie di mandolino molto rustico, dalla pancia gonfia e tonda come le navi persiane) – Sono due operai, immigrati, molto scuri di pelle; due sudanesi», Pasolini 2022: 182.
[31] A tal proposito, interessante è l'osservazione di Lago, che evidenzia come «anche nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (…) ricorre spesso la contrapposizione tra forze olimpiche e forze ctonie, tra eroi positivi e mostri nati dalla terra», Lago 2006: 62.

sguardo (applichiamo qui osservazioni presenti in Freud 1970: 23[32]). Questa barella che ci fugge dinanzi ci ha ricordato il carro contaminato della Chiesa del *Purgatorio* dantesco, complice la successiva comparsa della «ninfomane inglese» i cui «occhi azzurri […] guardano verso il cavallo dei calzoni di tutti gli uomini che incontra» (Pasolini 2022: 181), vicina alla putta del Paradiso terrestre dallo sguardo «cupido e vagante»[33]. Denuncia di una dissacrazione, una catastrofe materiale e "spirituale" come quella di Medea e del suo popolo. In tal direzione, anche il particolare dei giovani davanti alla barella che «reggono una dozzina di enormi ventagli neri di penne forse di pavone» potrebbe rinviare alle piume lasciate dall'aquila sul carro della Chiesa nel canto XXXII, poi proliferanti a sancirne la metamorfosi mostruosa (Dante, *Pg.*, XXXII, 124-141). Del resto, a quei canti Pasolini stesso aveva rinviato *in limine Argonauticorum*, nell'*Invocazione alla Musa* dell'Appunto 33[34].

La figura testimone del viaggio di conquista dei novelli Argonauti è Orfeo – e qui Maggi, già in *The Resurrection of the Body*, ha evidenziato il debito di Pasolini con le osservazioni di Blanchot (cfr. Maggi 2009: 179-192). Sembra, nell'ultima fase della scrittura di Pasolini, che l'unico modo perché la voce della poesia sia ascoltata è che il poeta muoia, divenendo il φαρμακός di un rituale collettivo. Basterà ricordare su tutti *Per una*

[32] «Posso descrivere questa situazione nel modo seguente: *durante il lavoro onirico l'intensità psichica passa dai pensieri e dalle rappresentazioni cui spetta di diritto ad altri pensieri e rappresentazioni che a mio giudizio non possono pretendere a simile risalto.* Nessun altro processo contribuisce tanto a celare il signficato del sogno e a rendermi irriconoscibile la connessione esistente tra contenuto e pensieri del sogno». A tal proposito, riteniamo opportuno ricordare quanto scrive Verbaro 2014: 248: «La narrazione è modellata sul paradigma del racconto onirico e dei suoi canoni di rappresentazione, la condensazione iconica, la sospensione del principio di non-contraddizione, la bidimensionalità della scena, la sincronicità, tanto che più volte l'autore sottolinea come la complicità di Carlo alle trame del potere avvenga in uno stato di inconsapevolezza allucinatoria».

[33] Dante, Pg., XXXII, 148-158: «Sicura, quasi rocca in alto monte, / seder sovresso una puttana sciolta / m'apparve con le ciglia intorno pronte; // e come perché non li fosse tolta, / vidi di costa a lei dritto un gigante; / e baciavansi insieme alcuna volta. // Ma perché l'occhio cupido e vagante / a me rivolse, quel feroce drudo / la flagellò dal capo infin le piante; // poi, di sospetto pieno e d'ira crudo, / disciolse il mostro, e trassel per la selva».

[34] Pasolini 2022: 161: «spesso chi è molto umano può decidere di essere illeggibile, inventando una scrittura fondata su se stessa, cioè sulla sua metaforicità xxx: fino addirittura a porsi come modello gli ultimi Canti del Purgatorio, cioè fino al limite della più pesante, pedante, mostruosa allegoricità».

«Nota dell'Editore» nella *Divina Mimesis*. Quella scrittura fu mal interpretata perché si credé – e così non era – che fosse un presagio di morte quello che era, invece, un riferimento all'aggressione culturale patita da Pasolini da parte dei neoavanguardisti nella Palermo degli anni Sessanta (cfr. lo scritto di Siciliano su «Il Mondo» del 25 dicembre 1975, poi in Siciliano 2021: 93-94), «confronto-scontro» che «si incista come una "spina nelle carni" nella sensibilità viva e febbrile dell'autore» (Altamura 2023: 36).

Orfeo – si legge nell'Appunto 36l – aveva avuto contezza della morte quale reale meta del viaggio «passando una sera in un quartiere del vecchio centro, stracolmo di un'infinità di caffeucci miserabili e piccoli hotel» (Pasolini 2022: 187); qui è facile rivedere il Pasolini che lascia Morante e Moravia e vaga solo per le strade dell'India, incontrando Sardar e Sundar (Pasolini 2010: 1205-1207; il primo personaggio, Sardar, tornerà in *Petrolio*; cfr. Pasolini 2022: 215-219), ma anche – in un'altra circostanza – un modesto conduttore di *risho* e poi il piccolo Revi, che cercherà di aiutare ricorrendo a Father Wilbert (Pasolini 2010: 1230-1238). L'esperienza di aiuto di Revi sarà trascritta, in chiave erotica, nella vicenda di Tristram e Giana, nome che forse allude al bifrontismo della medesima, dovuto all'ideale tensione di Pier Paolo verso il fanciullo che, con Elsa, volle salvare, oltre che, come ha scritto Siti (Siti, Nota 48 in Pasolini 2022: 755[35]), riconducibile all'attrice Giana Idris.

L'appunto 36l si chiude con l'immagine dei giovani che si voltavano, in Kuwait, a guardare Orfeo. È un'immagine onirica – come avvertiva di molte Pasolini nella sua *Argonautica* – ma doveva avere qualche significato. Per uscire dall'inferno con Euridice, Orfeo, com'è noto, non poteva voltarsi... La discesa di Orfeo all'inferno, invece, è in *Petrolio* accompagnata dal volgersi di quelli che nel suo lessico erano l'oggetto del desiderio – «gli uomini giovani che affollavano i caffè (non c'era neanche una donna)» – e che ribaltavano, con il loro «sorriso festoso e possessivo», la topica dinamica guardante-guardato, propria del mito orfico (Pasolini 2022: 187). Non è Euridice a essere trattenuta dalla colpa degli sguardi; sarà il voltarsi dell'oggetto del desiderio stavolta a trattenere Orfeo all'inferno. Diversamente dal «Vas d'elezione», San Paolo (come evidenzia anche Santato 2012: 536 o Bazzocchi 2022: 124), nume tutelare – per sfregio – dell'opera[36], quel profetico cantore dal "Reame lontano" non sarebbe

[35] Nella stessa nota Siti rilevava anche l'inequivocabile somiglianza del «padre olandese» della vicenda con Father Wilbert.

[36] Non è da dimenticare che Pasolini riteneva San Paolo omosessuale, come rivela lo scritto in risposta a Moravia del 30 gennaio 1975 sul «Corriere della Sera», intitolato *Pasolini replica sull'aborto*, in Pasolini 1999b: 381: «Tu ti rifai alla

tornato più.

Bibliografia

AA.VV. 1852. *Le mille ed una notti. Novelle arabe, NOTTE CDLXIII- NOTTE CDLXVII*, vol. V, Livorno, Giacomo Antonelli.

AA.VV. 2020 *I capitoli mancanti di* Petrolio, *Tavola rotonda a cura di Riccardo Antoniani. Intervengono Silvia De Laude, Giovanni Giovannetti, David Grieco, Stefano Maccioni e Walter Siti*, in Carla Benedetti, Manuele Gragnolati e Davide Luglio (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet: 283-311.

Agosti Stefano. 2004 *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Lecce, Manni.

Altamura Gianpaolo. 2017 *L'opera che brucia. La riscrittura permanente di "Petrolio"*, Bari, Progedit.

Altamura Gianpaolo. 2023 *Scrittori senza quiete. Da Pasolini a Saviano*, Roma, Gruppo editoriale Tab.

Apollonio Rodio. 2015 *Argonautiche*, a cura di Alberto Borgogno, testo greco a fronte, Milano, Fabbri Centauria.

Bazzocchi Marco Antonio. 2022 *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci.

Benedetti Carla, Giovannetti Giovanni. 2012 *Frocio e basta*, Milano, Effigie.

Benedetti Carla. 2020 *Petrolio 25 anni dopo*, in Carla Benedetti, Manuele Gragnolati e Davide Luglio (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet: 15-26.

Bertelli Pino. 2001 *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in corpo. Atti impuri di un eretico*, con interventi di Goffredo Fofi ed Enrico Ghezzi, Roma, Libreria Croce.

Cerica Andrea. 2022 *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, ed. e-book, Milano-Udine, Mimesis.

D'Angeli Concetta. 2022 *Nota*, in Pier Paolo Pasolini, Amado mio *preceduto da* Atti impuri, prefazione di Attilio Bertolucci, curatela e nota di Concetta D'Angeli, Milano, Edizione speciale per Corriere della Sera: 221-229.

Daniele Antonio. 2021 *A proposito di* Petrolio *di Pier Paolo Pasolini*, in «Oltreoceano - Rivista Sulle Migrazioni», X: 37-43.

De Castris Arcangelo Leone. 1997 *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Roma, Datanews.

---

sessuofobia di San Paolo (che – cosa non del tutto rifiutata anche da pensatori cattolici avanzati – pare fosse omosessuale): ma la sessuofobia di San Paolo non è, appunto, cattolica, ma giudaica». Inutile ricordare che la «replica» risale proprio al periodo in cui il Nostro attendeva alla scrittura di *Petrolio*. Pasolini lavorò inoltre dal 1968, poi riprendendo il progetto e intensificandolo nel 1974, a una sceneggiatura in cui trasponeva la vicenda di San Paolo nell'attualità (vedi Pasolini 2001): tra l'altro, nella sceneggiatura, San Paolo, di cui nel finale si rappresentava la morte (analogamente alla figura di Orfeo), subiva a Roma un pestaggio da parte di un gruppo di giovani teppisti (Pasolini 2001: 1943-1944). Su analogie tra l'aggressione a San Paolo (visto come *alter ego* dell'autore) e le effettive circostanze della morte di Pasolini, cfr. Giulio 2017: 3-5.

Desogus Paolo. 2025 *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia*, Milano, La Nave di Teseo.
Fortini Franco. 2022 *Petrolio*, in Idem, *Attraverso Pasolini*, a cura di Vittorio Celotto e Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet: 221-229.
Frank Arthur W. 2022 *Il narratore ferito. Corpo, malattia, etica*, a cura di Christian Delorenzo, Torino, Einaudi.
Freud Sigmund. 1970 *Opere 1900-1905. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri.
Fusillo Massimo. 2022 *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, nuova edizione, Roma, Carocci.
Giulio Rosa. 2017 San Paolo *di Pasolini: mondo della storia e mondo del divino*, in Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi Editore: 1-5.
Jung Carl Gustav, Kerényi Karl, Radin Paul. 2006 *Il briccone divino*, traduzione di Neni Dalmasso e Silvano Daniele, Milano, Adelphi.
Lago Paolo. 2006 Petrolio *e l'antico: la presenza e l'influsso delle letterature classiche nel romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, in Paolo Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Clueb: 45-69.
Laporta Filippo. 2012 *Pasolini*, Bologna, Il Mulino.
Laporta Filippo. 2023 *Splendori e miserie dell'impegno. L'impegno civile degli scrittori, da Manzoni a Murgia*, Roma, Castelvecchi.
Luperini Romano. 2005 *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida.
Maggi Armando. 2009 *The resurrection of the body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago-London, University of Chicago Press.
Marcheschi Daniela. 2021 *Sciascia e Pasolini: intellettuali, aporie, verità*, in Filippo La Porta (a cura di), *Pasolini e Sciascia. Ultimi eretici*, Venezia, Marsilio-Centro Studi Pier Paolo Pasolini-Casarsa della Delizia: 17-42.
Mazzonis Cesare. 1974 *Lo spazio degradato*, in «Paragone Letteratura», XXV: 33-53.
Giuseppe Oddo, Riccardo Antoniani. 2022 *L'Italia nel petrolio Mattei, Cefis, Pasolini e il sogno infranto dell'indipendenza energetica*, Milano, Feltrinelli, ed. digitale.
Onofri Massimo. 2002 *Il ritorno delle lucciole. Sciascia oltre Calvino e Pasolini*, in Giorgio Patrizi (a cura di), *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, vol. 2, Roma, Bulzoni: 837-843.
Pasolini Pier Paolo. 1999a *17 maggio 1793. Analisi linguistica di uno slogan*, in Id., *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori: 278-283.
Pasolini Pier Paolo. 1999b *30 gennaio 1975. Sacer*, in Id., *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori: 380-384.
Pasolini Pier Paolo. 1999c *Sviluppo e progresso*, in Id., *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori: 455-458.
Pasolini Pier Paolo. 2001 *Appunti per un film su San Paolo, Appendice ad «Appunti per un film su San Paolo», Progetto per un film su San Paolo*, in Id., *Per il cinema*, tomo secondo, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, con due scritti di Bernardo Bertolucci

e Mario Martone, e un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami, cronologia a cura di Nico Naldini, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori: 1881-2030.
Pasolini Pier Paolo. 2008. *Descrizioni di descrizioni [1972-1975]*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo secondo*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori: 1687-2224.
Pier Paolo Pasolini. 2010 *L'odore dell'India*, in Id., *Romanzi e racconti*, volume primo, 1946-1961, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con due saggi di Walter Siti, cronologia a cura di Nico Naldini, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori:1197-1284.
Pasolini Pier Paolo. 2022 *Petrolio*, nuova edizione a cura di Maria Careri e Walter Siti, Milano, Garzanti.
Pegorari Daniele Maria. 2025a *La conoscenza amministrata. Calvino, Pasolini, Volponi e la cibernetica sociale*, Milano-Udine, Mimesis.
Pegorari Daniele Maria. 2025b *Ceneri e gioventù. Il marxismo tragico nella poesia di Pasolini*, Napoli, La Scuola di Pitagora.
Pischedda Bruno. 2000 *«Petrolio», una significativa illeggibilità*, in «Studi Novecenteschi», XXVII: 161-185.
Poe Edgar Allan. 1957 *Storia di Gordon Pym*, trad. di Maria Gallone, Milano, Rizzoli.
Propp Vladimir Jakovlevič. 1949 *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Einaudi.
Roncaglia Aurelio. 1992 *Nota filologica*, in Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, a cura di Maria Careri e Graziella Chiarcossi, Torino, Einaudi: 569-581.
Santato Guido. 2012 *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci.
Shiel Matthew Phipps. 1967 *La nube purpurea*, versione e prefazione di Rodolfo Wilcock, Milano, Adelphi.
Siciliano Enzo. 2021 *L'inferno postumo di Pasolini*, in Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, con uno scritto di Enzo Siciliano, Milano, Mondadori: 91-94.
Siti Walter. 2022a *Postfazione. Non doveva finire così*, in Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, a cura di Maria Careri e Walter Siti, Milano, Garzanti: 783-811.
Siti Walter. 2022b *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, ed. digitale.
Tuccini Giona. 2003 *Il vespasiano e l'abito da sposa. Fisionomie e compiti della poesia nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, Udine, Campanotto.
Verbaro Caterina. 2014 *La storia al tempo del postmoderno. Su* Petrolio *di Pier Paolo Pasolini*, in «Allegoria» 69-70, XXVI: 244-254.

Eleonora Rimolo

La metamorfosi del paesaggio in Notturno indiano *di Antonio Tabucchi*

In occasione della pubblicazione di *Notturno indiano* (1984), Antonio Tabucchi prefigurava l'opera come «un Notturno in cui si cerca un'Ombra» (Tabucchi 1984: 9), un'affermazione che sin da subito contraddice le aspettative di un'esotica rappresentazione dell'India e preannuncia la strategia estetica che sarà al centro di questa analisi, e che Anna Dolfi ha efficacemente riassunto definendo il libro «senza colori e paesaggio» (Dolfi 1997: 10). In linea con la prospettiva di Georg Simmel, per il quale il paesaggio è una «forma spirituale» (Simmel 2006: 67) generata dallo sguardo, questa analisi intende illustrare come l'India di Tabucchi si realizzi attraverso l'intersezione di tre elementi fondanti: una poetica del rovescio e della specularità, una manipolazione dei ritmi narrativi intesi come "rapidità e indugio", e una sensibilità ecocritica, che attribuisce un ruolo attivo anche al non-umano.

Il titolo del romanzo, sin dal suo apparire, inscena una complessa dialettica tra ambiguità e indefinitezza, giustapponendo la dimensione del "notturno" – metafora di tenebra, interiorità e sogno – all'aggettivo "indiano", evocativo, nell'immaginario occidentale, di un universo esotico, vivido e solare. Viene sancito in questo modo il dominio di un regime sensoriale crepuscolare che sfuma i contorni e affina le percezioni, nel quale si vede meno ma si sente di più (Dolfi 2006: 162). Il "Notturno" è anche un genere musicale intriso di suggestioni crepuscolari, caratterizzato da una melodia soffusa e da un'atmosfera intima, in linea con la volontà di Tabucchi di una lettura «in pianissimo» (Gumpert 1995: 53). Tutti gli incontri, significativamente, si svolgono di notte, trasformando la cronaca di viaggio in una partitura musicale intima, onirica, incerta[1]. La cri-

[1] Alain Corneau, nel film omonimo, ne ha colto la natura rarefatta scegliendo come colonna sonora un adagio di Schubert, affermando: «Schubert si è imposto perché adoro l'Adagio del suo ultimo quintetto per archi, e poi trattandosi della storia di un europeo che si perde in India ci voleva una musica occidentale, una musica struggente: chi meglio di Schubert?» (Tassone 1989).

tica ha da tempo riconosciuto nel rovesciamento una cifra stilistica distintiva di Tabucchi[2], una tecnica narrativa che non solo sovverte le gerarchie spazio-temporali, ma smaschera anche la pretesa di una corrispondenza univoca tra realtà e rappresentazione. Da ciò deriva un continuo scarto tra mappa e territorio: l'India reale, geografica, cede il passo a un'India mentale, costruita da lampi percettivi, odori, suoni. Questo effetto si amplifica grazie a una scrittura in "mezzo tono", sussurrata, che trasforma il paesaggio da mera rappresentazione mimetica a un complesso campo vibrazionale, in cui le sensazioni e le percezioni si fondono in un'esperienza sinestetica.

Il paesaggio indiano di Tabucchi si sottrae a ogni facile riduzione cartolinesca o consolatoria. Il romanzo si configura come un dispositivo letterario destabilizzante, che sovverte l'immaginario occidentale sull'Oriente attraverso la rappresentazione di spazi marginali, claustrofobici e opachi, veri e propri *non-luoghi*. In questa prospettiva, il romanzo mette in discussione le retoriche di autenticità e avventura tipiche della letteratura di viaggio, intessendo una relazione dialettica con la tradizione odeporica[3]: Tabucchi, pur conoscendone e richiamandone i codici (anche attraverso l'impiego di elementi documentari), li decostruisce radicalmente, deprivandoli della loro funzione di testimonianza diretta e sublimandoli in una profonda riflessione di natura filosofico-letteraria (Marotta Peramos 2000: 886-887). La decostruzione dell'esotismo e delle retoriche di avventura potrebbe essere, per altro, interpretata come un elemento di critica postcoloniale. In effetti l'autore utilizza la memoria del primo impero portoghese (XVI sec.), squadernato tra Goa e le rotte asiatiche, come lente attraverso cui guardare l'India contemporanea di Roux. Se Robinson distingue tre "fasi" storiche dell'espansione lusitana (Robinson 1979: 95) – dal centro goano alle piantagioni brasiliane del XVII–XVIII sec., fino alle colonie africane di Mozambico e Angola nella "corsa all'Africa" ottocentesca – è soprattutto l'eredità cinquecentesca a riemergere nelle tappe che il protagonista percorre: da Bombay a Madras e infine a Goa, luoghi carichi di nomi e simboli (l'hotel Vasco da Gama, il collegio dei Gesuiti) che rimandano al potere navale e missionario di Francesco Xavier e di Afonso de Albuquerque, emblemi dell'espansione culturale portoghese. In queste sequenze, il potere militare e religioso si manifesta attraverso mappe, insegne, sogni di viceré, e la presenza – quasi palpabile – di una storia di repressione e conversione, così come il protagonista avverte nei

[2] Sul concetto di rovescio nella letteratura tabucchiana, vd. Manca 2019; Peruško 2008; Raspudić 2008; Jansen 1993: 137-146; Schwarz Lausten 2006.
[3] Sulla narrazione odeporica tabucchiana e le sue anomalie cfr. Bedin 2019.

suoi incontri nel collegio gesuita. È un'"eco imperiale" che non solo intreccia il presente narrativo con il passato coloniale, ma sottolinea anche lo spaesamento del turista europeo: Roux è percepito come "delicato" e straniero dal medico di Bombay, tenuto a distanza nei reparti d'ospedale e separato dagli indiani dall'inaccessibilità dei riti quotidiani. Così la struttura frammentaria del romanzo – incontri fugaci, informazioni imprecise, sogni e intermezzi silenziosi – smantella la retorica dell'avventura e dell'esotismo come forma di potere: l'India non è territorio da conquistare né paesaggio "leggibile", ma zona di resistenza semantica, una vera *contact zone* in cui le certezze eurocentriche si sgretolano. Il viaggio di Roux diventa un'erranza senza dominio, dove il ricordo dell'impero funge da specchio infranto della sua identità. La sua ricerca di un "altro" illustra la frammentarietà del sé: il profeta jainista gli ripete «tu sei un altro», (Tabucchi 1984: 68) ribadendo che il viaggio è soprattutto una messa a confronto con l'alterità – e non un dominio conoscitivo[4]. Bisogna poi considerare che Tabucchi scrive da una posizione europea e la sua critica dell'esotismo rimane comunque mediata da questa prospettiva: la decostruzione avviene più sul piano formale e stilistico che attraverso una vera polifonia di voci subalterne. L'elemento postcoloniale emerge quindi principalmente come effetto della dissoluzione delle certezze narrative occidentali piuttosto che come articolazione diretta di una prospettiva "altra".

La tonalità sfumata del romanzo è, inoltre, accentuata da molteplici suggestioni letterarie e metatestuali: dall'eco del *Notturno* dannunziano al racconto *Balade nocturne* di Krishna Baldev Vaid (pubblicato nel 1982 sulla rivista francese «Europe»), fino alla presenza determinante del peritesto (Dolfi 2006: 163). Fin dalle prime pagine, il testo si presenta avvolto da un apparato liminare sofisticato: l'epigrafe, la prefazione, un indice dei luoghi dettagliato. Gérard Genette definisce peritesto quello spazio intermedio che incornicia il testo e orienta la sua ricezione: (Genette 1989: 7) in *Notturno indiano*, questo spazio liminare agisce come una *zona d'ombra* (per usare un'espressione chiave del romanzo), disorientando il lettore e preparandolo a una lettura stratificata e tutt'altro che lineare.

L'opera si contraddistingue per la sua marcata ambiguità di genere, col-

[4] Negli scritti successivi Tabucchi farà evolvere questo richiamo ai fasti cinquecenteschi verso una critica dell'imperialismo violento, spostando lo sguardo sulle guerre d'indipendenza in Angola e Mozambico fino al 1975. Ciò mostra come la decostruzione dell'esotismo – pur mediata da uno sguardo europeo – nasca non solo da una strategia formale di frammentazione, ma anche da un progressivo disincanto verso il colonialismo, inteso ormai come sistema di sopraffazione e sfruttamento. Vd. Wren-Owens 2003: 725-728.

locandosi in una zona di confine tra il racconto di viaggio, il romanzo esistenziale e una *detective story* svuotata dei suoi elementi costitutivi. Il protagonista Roux, alla ricerca di Xavier, il misterioso amico scomparso, raccoglie indizi, formula ipotesi, interroga, ma tutto scivola in un mistero irrisolto; in tal modo, l'investigazione si configura come una metafora della conoscenza, suggerendo che la verità non è un dato oggettivo da svelare, bensì una costruzione precaria e sfuggente[5]. Il lettore stesso, coinvolto nell'indagine, si ritrova intrappolato in una nebbia narrativa dove ogni certezza è rimessa in discussione. Proprio questa indeterminatezza di genere è funzionale ad un'opera costruita per essere ibrida, nonché per riflettere e insieme problematizzare i canoni del viaggio letterario.

Tabucchi, infatti, sovverte uno dei principi cardine della letteratura odeporica, ovvero la presunta identificazione tra autore, narratore e viaggiatore. Sin dalla prefazione a *Notturno indiano*, l'autore disarticola questi piani, affermando che «l'insonnia appartiene a chi ha scritto il libro, il viaggio a chi lo ha compiuto» (Tabucchi 1984: 9). In tal modo, la voce narrante viene scorporata dall'esperienza concreta e reale del viaggio, creando una frattura tra l'io narrante e l'io biografico e sconfessando l'assunto veridico che fonda tradizionalmente l'autorevolezza del racconto di viaggio.

Come Tabucchi stesso afferma nel *Prologo* a *Donna di Porto Pim*, l'"onestà" di un libro risiede nella sua capacità di offrire una rielaborazione del reale che trascenda la mera fantasia, accogliendo le virtualità del possibile e sfumando i confini tra verità e verosimiglianza. In questo senso, un racconto di viaggio autentico non si limita a registrare dati oggettivi, ma si apre alla dimensione soggettiva dell'esperienza, riconoscendo la fallibilità della memoria e l'inevitabile intreccio tra realtà e immaginazione.

È inoltre imprescindibile considerare l'influenza esercitata sulla poetica di Tabucchi da diverse figure: dalla molteplicità pirandelliana all'eteronimia di Pessoa e di Machado, fino al mondo onirico di Borges. Appare quindi evidente come, in *Notturno indiano*, Tabucchi si ponga come figura plurima, rispecchiandosi nei personaggi tormentati alla ricerca dell'identità attraverso percorsi reali o fittizi. Il viaggio è essenzialmente un appuntamento con quanto si è perduto e che si insegue attraverso piste ipotetiche sconosciute e contraddittorie; e solitamente la cosa perduta coincide con l'immagine speculare di sé, col proprio passato, col sogno di un'identità

[5] Come dichiarato dallo stesso autore, infatti, «*Indian Nocturne* is basically a novel built on absence, on someone who is absent, someone who comes to be sought». Vd. Botta, Tabucchi 1994: 425.

diversa.

Nonostante la presenza di un *Indice dei luoghi* sorprendentemente dettagliato, il testo rivela una struttura profondamente anti-cartografica:

> Non so bene se a ciò ha contribuito l'illusione che un repertorio topografico, con la forza che il reale possiede, potesse dare luce a questo Notturno in cui si cerca un'Ombra; oppure l'irragionevole congettura che un qualche amante dei percorsi incongrui potesse un giorno utilizzarlo come guida. (Tabucchi 1984: 9)

È interessante rilevare che l'*Indice dei luoghi* non contiene, come ci aspetteremmo, «luoghi geografici ma costruzioni chiuse», (Marotta Peramos 2000: 880) come ospedali, hotel, palazzi, stazioni e mezzi di trasporto: pertanto, l'esattezza delle coordinate non corrisponde a un'esperienza reale e definita del territorio; anzi, serve a smascherare l'inadeguatezza delle mappe nel contenere l'esperienza soggettiva del viaggiare. La cartografia tabucchiana è labirintica, e il viaggio è sempre più mentale che geografico, tant'è che a proposito della sua predilizione per la letteratura di viaggio e dei viaggi intrapresi durante la vita, Tabucchi afferma che:

> Poi viaggi ne ho fatti anch'io. Mi è capitato di farli. Non tutti sono rimasti impigliati nelle mie pagine perché io non ho mai viaggiato per scrivere, come potrebbe succedere, ho viaggiato per altri motivi. Poi alcuni viaggi sono rimasti nelle pagine, altri se ne sono andati dopo aver fatto la doccia. (Tabucchi 1998: 199)

Tabucchi stesso ha offerto una chiave interpretativa della genesi del romanzo, affermando:

> C'è rimasto *Notturno indiano* perché..., perché in India ho provato un grande senso di estraneità che forse dal mio romanzo viene fuori. Forse è il luogo della terra che ha dato di più il senso di estraneità a una persona non preparata culturalmente come me. (*Ibidem*)

E se viaggiare privi di una guida potrebbe apparire troppo irrealistico, ecco che nel romanzo viene spesso citato il manuale *India, a travel survival kit*, effettivamente pubblicato dalla Lonely Planet nel 1981. Tuttavia Tabucchi la inserisce già nell'*incipit* attraverso un tono ironico e straniato, quasi a mostrare il divario incolmabile tra esperienza vissuta e registrazione oggettiva dei fatti: il protagonista la consulta con fiducia, ma il senso delle sue peregrinazioni finisce sempre per sfuggirgli. La guida, emblema dell'organizzazione razionale del viaggio, si rivela inadeguata nel contesto

disorientante e notturno del romanzo, creando un cortocircuito tra funzione informativa e dimensione esistenziale e sottolineando l'illusorietà di ogni pretesa di "controllo" occidentale sull'alterità:

> Il tassista aveva una barba a pizzo, una reticella sui capelli e un codino legato con un nastro bianco. Pensai che fosse un *sikh*, perché la mia guida li descriveva esattamente così. La mia guida si intitolava: *India, a travel survival kit*, l'avevo acquistata a Londra più per curiosità che per altro, perché forniva sull'India informazioni assai bizzarre e a prima vista superflue. Solo più tardi mi sarei accorto della sua utilità. (Tabucchi 1984: 13)

Alla luce di queste riflessioni, l'*Indice dei luoghi* assolve, dunque, ad una duplice e inedita funzione: da un lato, fornisce una struttura oggettiva di coordinate alla forma romanzesca, memore del Minimalismo americano; dall'altro, stimola nel lettore un'immaginazione geografica e simbolica, invitandolo a intraprendere un viaggio simbolico alla ricerca di sé, tra incontri enigmatici e illuminazioni spirituali legate all'essenza mistica dell'India reale. In questo modo, l'India non è tanto un luogo geografico quanto uno specchio in cui si riflette la frattura identitaria del protagonista, la sua perenne ricerca di un sé irraggiungibile[6].

Se, dunque, la struttura narrativa di *Notturno indiano* richiama il modello del romanzo di ricerca, la sua forma si presenta destrutturata e frammentata: non c'è un oggetto da ritrovare, bensì una figura incerta, un'ombra. Il tempo del viaggio assume un ruolo cruciale, caratterizzandosi per una struttura discontinua e oscillante, fondata sull'alternanza tra «rapidità e indugio» (Peramos 2000: 885). Questa dialettica si manifesta nella suddivisione dei capitoli, con quelli pari improntati al dinamismo dialogico e all'azione, e quelli dispari dominati dalla lentezza descrittiva, dalla contemplazione e dalla dimensione onirica. Questa alternanza ritmica produce un persistente effetto di sospensione, una sorta di "nebbia narrativa" che incrina la sequenza logica e cronologica del viaggio, disorientando il lettore e invitandolo ad abbandonarsi al flusso delle percezioni (Brizio-Skov 2002: 93).

Si delinea, in tal modo, un'architettura musicale, capace di evocare sensazioni di sospensione e insonnia: ogni pausa, ogni indugio, amplifica la percezione di un paesaggio destinato a dissolversi, a svanire in un labile

[6] D'altra parte lo stesso Tabucchi, dopo aver raccontato la propria esperienza in India in *reportages* successivi al romanzo come *Un baule pieno di India*, *Goa, addio* e *Calcutta, l'occhio di Dio*, afferma che non avrebbe scritto il romanzo con le informazioni acquisite nel frattempo sull'India, poiché l'inconsapevolezza costituiva una sorta di salvacondotto per la stesura dell'opera. Cfr. Jansen 2014.

gioco di luci e ombre. È questa la cifra metamorfica di un testo che lavora per continue *dissolvenze*, trasformando la realtà in una proiezione evanescente. La narrazione si sviluppa in forma episodica, come un itinerario costellato di deviazioni e stasi, piuttosto che di una progressione lineare, riflettendo la crisi dell'ideale progressivo e razionalizzante del viaggio illuminista e positivista.

Il viaggio diviene così il dispositivo narrativo attraverso cui il caso dispiega le sue carte, rivelando trame nascoste e connessioni inattese: ogni incontro casuale lungo il cammino può rivelarsi *destinale*, modificando radicalmente la rotta esistenziale dei protagonisti di *Notturno indiano* (mi riferisco soprattutto al medico locale del Breach Candy Hospital, al viaggiatore jainista incontrato alla stazione Victoria di Bombay, al rappresentante della Società Teosofica a Madras e alla giovane fotografa che prende parte al colloquio finale: personaggi con cui si sviluppano dialoghi capaci di orientare o spostare il senso stesso della peregrinazione). La metamorfosi dei paesaggi si manifesta parallelamente all'evoluzione interiore del protagonista, divenendo un vero e proprio riflesso della sua coscienza.

Gli spazi attraversati nel romanzo subiscono trasformazioni profonde, che ne alterano la percezione e il significato: sul *roof-garden* del Taj Mahal Hotel, ad esempio, soltanto i corvi sembrano ignorare le rigide regole di ammissione, calando indifferenti sulla terrazza («Calano lenti sulla terrazza dell'Inter-Continental, oziano sulle finestre moghul dell'edificio più antico, si appollaiano fra i rami dei manghi del giardino, saltellano sul perfetto tappeto d'erba che circonda la piscina», Tabucchi 1984: 33). Il dettaglio visuale si dispiega nell'arco di due pagine, mentre il gracidio dei corvi crea una *liaison analogique* (Rimini 2007: 42) (per riprendere l'espressione di Piga, che vi ravvisa un'eco del montaggio cinematografico ejzenštejniano, Piga 2018)[7], collegando il capitolo II al III. Oppure:

[7] A proposito delle influenze cinematografiche nella narrativa tabucchiana (dichiarate dallo stesso autore in De Baecque 1995: 16-18, e analizzate criticamente da Rimini 2007: 321-348), è possibile che l'atmosfera di *Notturno indiano* richiami l'estetica del film *noir*, non solo per l'ambientazione notturna e crepuscolare, ma anche per la costruzione di un'identità sfuggente e di una ricerca che si rivela labirintica. Come si osserva in Brunetta 2007, il *noir* italiano degli anni '70-'80 aveva sviluppato una particolare sensibilità per i paesaggi dell'incertezza esistenziale, che troverebbe eco nella scrittura tabucchiana. È plausibile che Tabucchi abbia assorbito dal *noir* non tanto i meccanismi di *suspense* quanto piuttosto quella particolare modulazione della luce che trasforma ogni ambiente in teatro di ambiguità ontologiche. La rappresentazione del paesaggio come correlativo oggettivo dello stato psicologico dei personaggi, invece, potrebbe essere influenzata dall'eredità antonioniana, poiché la tecnica

sempre nel III capitolo, si rompe la cronologia poiché Roux resta a letto un giorno intero "sognando insonne" e la camera d'albergo diventa anticamera onirica dove il paesaggio esterno è rimpiazzato da un interno mentale. E poi: nel dialogo con il passeggero jainista la notte confonde suono e senso, poiché il «lamento lontano […] molto acuto» (Tabucchi 1984: 39) che traversa la vettura diventa per l'altro «un suo amico» (*Ibidem*). Qui lo spazio acustico sostituisce quello visivo; la prospettiva pittorica (vedi la citazione dell'arte del Mantegna[8]) frana sotto l'incertezza semantica, a riprova che il paesaggio è costruzione culturale, non dato neutro. La spiaggia di Calangute e il monologo del pescatore di Filadelfia nel capitolo X offrono un ulteriore esempio di questa dialettica, contrapponendo la visione idealizzata dell'India proposta dalle guide occidentali all'immagine di miseria e degrado percepita dal protagonista. Infine, l'insegnamento della fotografa nel XII capitolo, la quale spiega che l'ingrandimento falsa il contesto mostrando due negativi che rovesciano il significato della stessa scena fotografata. Alla luce di questi esempi lo spazio assume la funzione di un puro simulacro, modulato dall'angolo di osservazione e dal dettaglio isolato, proprio come *l'Indice dei luoghi* affida al lettore frammenti sparsi di mappa che ciascuno deve ricomporre a modo suo.

Anticipando le istanze delle *environmental humanities*, *Notturno indiano* prefigura la nozione di *embodied landscape*, configurandosi come un paesaggio vivido e dinamico, che interagisce attivamente con la corporeità e la coscienza del soggetto. In questo universo mobile e interconnesso, anche il regno del non-umano (corvi, animali randagi, insetti, effluvi) assume un ruolo agente, sovvertendo le categorie antropocentriche e mettendo in discussione le rigide demarcazioni tra identità e alterità. L'ambiente, dunque, non si configura come mero sfondo, bensì come una

dell'inquadratura vuota – spazi che continuano a significare anche dopo l'uscita di scena dei personaggi – troverebbe corrispondenza nella prosa tabucchiana, dove i luoghi persistono nella narrazione come contenitori di assenza, oltre alla difficoltà di comunicazione che caratterizza i personaggi di Antonioni che si tradurrebbe in una frammentazione del discorso narrativo che mima l'impossibilità dell'incontro autentico.

[8] «Lei conosce Mantegna?», gli chiesi. Anche la mia era una domanda assurda, ma non meno della sua, certo. «No», disse, «è un indiano?». «È un italiano», dissi io. «Conosco solo inglesi», disse, «gli unici europei che conosco sono inglesi». Il lamento lontano riprese con maggiore intensità, ora era molto acuto, per un attimo pensai che fosse uno sciacallo. «È un animale», dissi, «lei cosa ne pensa?». «Credevo fosse un suo amico», rispose a bassa voce. «No no», dissi, «mi riferivo alla voce che viene da fuori, Mantegna è un pittore, ma io non l'ho conosciuto, è morto da qualche secolo» (Tabucchi 1984: 39).

forza attiva, capace di suscitare interrogativi di natura ontologica – «che cosa ci facciamo dentro questi corpi?» (Ivi: 38) – e di promuovere un decentramento dello sguardo. La notte indiana, in tal senso, non si presenta come uno spazio inerte e privo di significato, bensì come un campo di forze in cui l'umano e il non-umano negoziano attivamente i propri significati, invitando il lettore a sviluppare un'etica dell'attenzione verso ciò che elude le rigide classificazioni dei cataloghi e delle mappe.

Tabucchi trasforma il viaggio in India in un'esperienza di *drift* sensoriale che rimanda tanto alla figura benjaminiana del *flâneur* quanto ai processi di deterritorializzazione e ri-territorializzazione teorizzati da Deleuze e Guattari, il tutto immerso in una vera e propria ecologia dell'ascolto**.** Nel suo vagare da Bombay a Madras e infine a Goa, Roux ricorda il *flâneur* descritto da Benjamin nei *Passages di Parigi*: un osservatore passivo-attivo che "ascolta" la città, cogliendo frammenti di vita e tensioni storiche attraversando i suoi spazi senza meta prefissata. Anche in Tabucchi la "deriva" non è mero smarrimento fisico, ma un ascolto attento delle stratificazioni urbane e sonore – dal lamento lontano dei treni al gracidio dei corvi – che rimandano a una "memoria acustica" degli antichi percorsi coloniali (Benjamin 1992: 380-385). Tale processo si armonizza con il concetto di deterritorializzazione elaborato da Deleuze e Guattari. Ogni volta che Roux tenta di interpretare l'India attraverso categorie occidentali, il paesaggio lo destabilizza – lo "sradica" – costringendolo a riformulare il proprio orientamento percettivo. A questa perdita segue una ri-territorializzazione, mediata da elementi sonori e visivi – il clangore delle rotaie, il silenzio irreale dei corridoi del collegio gesuita, le ombre che corrono sui muri – che offrono al protagonista nuovi "punti di appoggio" sensoriali in un territorio altrimenti inattingibile (Deleuze, Guattari 2000: 510). Al centro di questa dinamica c'è la dimensione non-umana: Tabucchi anticipa così un'ecologia dell'ascolto in cui l'ambiente "parla" attraverso i suoi suoni. R. Murray Schafer ha mostrato come il *soundscape* costituisca un registro di conoscenza alternativo, capace di restituire relazioni complessive tra uomo e ambiente: (Murray Schafer 2023) in *Notturno indiano*, il paesaggio sonoro non è sfondo ma vero e proprio attore, un agente che frammenta la percezione euromoderna e introduce il lettore in un "terzo spazio" sensoriale, dove la soggettività di Roux si ridefinisce attraverso l'ascolto dell'alterità non-umana. L'opera, pertanto, si rivela pionieristica nell'uso dei codici teorici della deriva urbana, della deterritorializzazione e dell'ecologia sonora, offrendo una lettura in cui il viaggio diventa esplorazione del sé attraverso l'alterità – storica, spaziale e acustica – che resiste a ogni forma di possesso conoscitivo.

La complessità del romanzo non si limita, tuttavia, alla dimensione tematica o narrativa, ma si articola anche attraverso una fitta rete di rimandi intertestuali. Tabucchi costruisce il testo come un «gioco in partita doppia», (Trentini 2003) in cui ogni frase riecheggia altre frasi, ogni immagine ne convoca un'altra, creando un dialogo costante tra presente e passato, tra memoria e immaginazione.

Questo fitto intreccio intertestuale, ora palese, ora celato, determina un progressivo de-centramento dell'autorità autoriale, spostando la genesi del testo verso un orizzonte collettivo, culturale e letterario. Tabucchi non solo cita e rielabora i suoi autori prediletti (Pessoa[9], Blanchot, Borges), ma si cita anche da sé, creando tra i propri scritti una costellazione di rimandi interni, un vero e proprio *microcosmo narrativo* in continua espansione (Dolfi 1997: 2-3).

Nel caso di *Notturno indiano* (che Nives Trentini ha definito «un groviglio che continua a svolgersi» (Trentini 2003: 43)), l'intertestualità assume una forma peculiare, connotandosi di una marcata autoreferenzialità, come si evince dai due casi emblematici del racconto *I treni che vanno a Madras* e del testo metanarrativo *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, entrambi intimamente legati al romanzo.

Per chi conosce l'intera produzione di Tabucchi, *I treni che vanno a Madras* rappresenta un caso lampante di testo parallelo. Nato inizialmente come possibile quarto capitolo di *Notturno indiano*, venne poi escluso dalla versione finale del romanzo per motivi stilistici poiché il tono risultava eccessivamente drammatico, dissonante rispetto all'atmosfera sospesa e sussurrata del romanzo e inserito nella raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* (Tabucchi 1998: 199).

Il racconto si apre con il protagonista che, proprio come Roux, segue pedissequamente i consigli strampalati della guida *India, a travel survival kit*. Questa coincidenza introduce un'ambiguità d'autore: è chiaro che la voce narrante è la stessa di *Notturno indiano*, e che l'itinerario, l'attitudine, persino i pensieri coincidono. Il narratore si definisce un agnostico diretto alla Società Teosofica, deciso a ottenere un'informazione importante. Durante il tragitto ferroviario verso Madras, nella cuccetta del protagonista prende posto un uomo anziano, dalla parlata tedesca, che si pre-

[9] Pessoa nel romanzo compare esplicitamente nel capitolo VI dedicato all'incontro di Roux con un esponente della *Teosophical Society*. Vengono menzionate le ultime parole del poeta portoghese, autore per altro di una raccolta di testi esoterici, e il capitolo si chiude con la citazione di una sua poesia scritta nel 1928, *Natale*, che nel finale recita «…non credere o cercare, tutto è occulto» (Tabucchi 1984: 53-61).

senta come Peter. Il personaggio, enigmatico e colto, suscita sospetti e inquietudine. Lo scenario in cui si svolge l'episodio del racconto appare comunque molto più visivo rispetto al romanzo: un vagone ferroviario in movimento attraverso il cuore dell'India, circondato da paesaggi caratterizzati da «montagne scabre e rossastre» (Tabucchi 1985: 108). Il dialogo tra i due protagonisti avviene principalmente in una posizione frontale, mentre sono seduti al vagone ristorante intenti a consumare un piatto di agnello *tandoori*, simbolicamente legato alla ritualità che permea la cultura gastronomica indiana.

A un certo punto Peter rivela di essere stato vittima delle persecuzioni razziali durante la guerra e racconta un episodio traumatico della sua giovinezza: l'incontro con una statuetta indiana durante un esame medico nazista. La scena diventa simbolo di una sottrazione dell'identità e di un desiderio di rinascita, e soltanto con l'arrivo del buio il tono del dialogo muta: da scambio garbato, colto e convenzionale, si trasforma in una conversazione costellata di interruzioni, silenzi evocativi, ambiguità. Il racconto culmina con la notizia di un omicidio avvenuto a Madras: la vittima è un appassionato di arte dravidica, colpito al cuore. Il protagonista, sconvolto, sospetta che l'assassino sia proprio il suo compagno di viaggio: il tono si fa cupo, la *quest* identitaria si carica di angoscia esistenziale e di colpa storica, stridendo con l'equilibrio fragile e malinconico del romanzo.

Tre anni dopo la pubblicazione di *Notturno indiano*, Tabucchi inserisce nella raccolta *I volatili del Beato Angelico* un testo metanarrativo, intitolato *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*. Il racconto, costruito come uno scambio epistolare in quattro lettere tra l'autore e Xavier Janata Monroy – personaggio del romanzo e insieme ispiratore reale – è a tutti gli effetti un'appendice teorica, un meta-racconto che funge da riflessione sulla letteratura e sul romanzo stesso (Dolfi 1997: 7). In questo carteggio immaginario, Monroy – esponente della cultura orientale – oppone alla lettura occidentale del romanzo, tutta incentrata sul concetto di "doppio" e sulle categorie psicoanalitiche, un'interpretazione basata sul pensiero induista e sulla gnosi buddhista. La contrapposizione è radicale: dove l'Occidente vede frattura e opposizione tra l'io e il mondo, l'Oriente propone una dissoluzione dell'individualità in una totalità cosmica (Geertz 1993: 114).

La metafora centrale dei tre testi diventa dunque quella dello specchio, simbolo del Mandala, cioè della totalità: lo specchio che riflette ma inverte, mostra l'identico e al contempo il diverso. Guardarsi nello specchio, come accade nei testi di Borges e nei *koan zen*, significa fare esperienza del proprio rovescio, dell'altro da sé che ci abita. Più che comprendere le

cose il personaggio di *Notturno indiano* può tentare di diventare quello che le cose sono, e nel diventare da Roux Nightingale e viceversa, egli realizza un insegnamento cardine della saggezza indiana, il quale considera il corpo una mera dimora temporanea e il sé l'unica dimensione in cui permanere.

Se la separazione dal flusso vitale universale deriva, nella nostra cultura occidentale, dall'abitudine a identificarci con il binomio corpo-mente – e, in particolare, dall'idea dominante che essere coincide con "avere un corpo" – allora l'unico autentico cambiamento che il protagonista può sperimentare nel suo viaggio in India (viaggio che, in tal senso, non sarebbe affatto arbitrario) potrebbe consistere proprio nella capacità di rompere questa coppia inscindibile, di decentrarsi, di percepirsi come soggetto situato altrove rispetto al proprio involucro fisico.

È questo, forse, il senso ultimo che si disvela nel romanzo, narrato due volte: una prima in tutti e dodici capitoli e poi, capovolto e riflesso, soltanto nel dodicesimo. È in quest'ultimo capitolo, infatti, che Tabucchi mette in scena un raffinato meccanismo metanarrativo collocato «come in un cammeo» (Cesarani 2004: 20) all'interno del racconto: Roux racconta alla fotografa Christine una storia che, con grande sorpresa del lettore, rispecchia la trama stessa del romanzo. Il ribaltamento che avviene è duplice: non solo si riconosce la vicenda rovesciata del libro, ma anche lo scenario presente – l'hotel sul mare – viene inglobato nella narrazione, annullando ogni distanza tra racconto e realtà.

> «La sostanza è che in questo libro io sono uno che si è perso in India», ripetei, «mettiamola così. C'è un altro che mi sta cercando, ma io non ho nessuna intenzione di farmi trovare. Io l'ho visto arrivare, l'ho seguito giorno per giorno, potrei dire. Conosco le sue preferenze e le sue insofferenze, i suoi slanci e le sue diffidenze, le sue generosità e le sue paure. Lo tengo praticamente sotto controllo. Lui, al contrario, di me non sa quasi niente. Ha qualche vaga traccia: una lettera, delle testimonianze confuse o reticenti, un bigliettino molto generico: segnali, pezzetti che tenta faticosamente di appiccicare insieme». (Tabucchi 1984: 102-103)

Ne consegue un progressivo restringimento della separazione tra narratore e personaggio, al punto da suggerire che il racconto coincida con l'atto stesso della scrittura. Tuttavia, come mostra Genette, questo avvicinamento è solo apparente: l'uso dei tempi verbali al passato segnala che la frattura tra narratore e protagonista non è mai del tutto colmata (Genette 2006: 294).

La narrazione di Roux si chiude con l'impossibilità di concludere: il protagonista non arriva mai a sedersi al tavolo dove, idealmente, l'autore-

narratore lo aspetta per scrivere insieme la parola *Fine*. È il lettore, dunque, a essere chiamato a colmare questo vuoto, sovrapponendo le due figure e riconoscendo, magari, nello scrittore implicito, lo stesso Tabucchi. Significativo è l'invito costante a "supporre": «Supponiamo che stia scrivendo un libro», (Tabucchi 1984: 100) dice Roux a Christine. Il "noi" implicato in quel supponiamo non è casuale, e sembra comprendere autore e lettore in un comune gioco di finzione e complicità.

Quando Christine domanda a Roux chi egli sia nel libro, la risposta è emblematica: «Questo non viene detto, sono uno che non vuole farsi trovare» (Ivi: 103). La tensione tra presenza e assenza, tra identità e maschera, si intensifica fino a confondere i piani diegetici: nel tentativo di trovare l'altro (Xavier), Roux finisce per inseguire se stesso; nel voler chiudere il racconto, si apre a una moltiplicazione di punti di vista. Alla fine, il narratore diventa narrato, e l'autore rimane nascosto dietro la finzione, forse proprio per rendere più autentico il suo appello all'alterità.

Come suggerisce la giovane fotografa, ciò che dà significato a un'immagine non è il suo contenuto immediato, bensì il modo in cui viene letta, il contesto in cui è inserita, la didascalia che l'accompagna: le immagini fotografiche, invece di documentare la realtà, la distorcono, la cristallizzano, la semplificano. Allo stesso modo anche il testo narrativo offre una realtà indiretta, accessibile solo attraverso un atto di sguardo critico, capace di smascherare e riorganizzare.

In definitiva, la metamorfosi del paesaggio in *Notturno indiano* si rivela indissolubilmente connessa alla metamorfosi della coscienza. Attraverso una sapiente commistione tra la vaghezza semantica, la dimensione crepuscolare, la prospettiva rovesciata e la "musica del pianissimo", Tabucchi orchestra un complesso dispositivo narrativo, in grado di modulare *suspence* e contemplazione, delineando un vero e proprio laboratorio identitario, in cui l'io si frammenta e si ricompone attraverso un incessante processo di autoriflessione e di confronto dialettico con l'alterità. E, non da ultimo, un gesto ecologico *ante litteram*, che riconosce *agency* e dignità al non-umano, precorrendo le sensibilità di una prospettiva ecocentrica. Non a caso, come ebbe a dichiarare lo stesso autore, *Notturno indiano* si configura come «un viaggio nel suo movimento, ignoto ancora, e del tutto, l'arrivo» (Cassini, Gaglianone 1995: 45), ribadendo la preminenza del *perdersi* rispetto al *trovare*. Pertanto, l'opera trascende i confini del romanzo odeporico per configurarsi come una sofisticata metanarrazione sull'atto stesso del viaggiare. Attraverso una sapiente ibridazione dei generi, la sospensione dell'identità narrativa, l'esplorazione del paradosso topografico e la critica all'esotismo, Tabucchi ridefinisce il senso del viaggio nella letteratura contemporanea: da percorso empirico esso diviene

struttura mentale, da esperienza lineare vicenda labirintica, da narrazione verosimile finzione consapevole.

Bibliografia

Bedin Cristiano. 2019 *Il viaggiatore metaforico: l'odeporica contemporanea e la scrittura di viaggio nell'opera di Antonio Tabucchi*, Napoli, Loffredo.

Benjamin Walter. 1992 *Il passage*, in *Passages*, Torino, Einaudi.

Botta Anna, Tabucchi Antonio. 1994 *An interview with Antonio Tabucchi*, in «Contemporary Literature», XXXV, 3.

Brizio-Skov Flavia. 2002 *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini.

Brunetta Gian Piero. 2007 *Il cinema italiano contemporaneo* Bari, Laterza.

Cassini Margherita, Gaglianone Paolo. 1995 *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, Roma, Òmicron.

Ceserani Remo. 2004 *Guida alla lettura di* Notturno indiano, Palermo, Sellerio.

De Baecque Antoine. 1995 *Écrire le cinéma. Entretien avec Antonio Tabucchi*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma.

Deleuze Gilles, Guattari Félix. 2000 *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi.

Dolfi Anna. 1997 *Tabucchi e il viaggio illusione e specularità. Riflessioni in margine a* Notturno indiano, in «Italies», I: 161-182.

Dolfi Anna. 2006 *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni.

Geertz Wim. 1993 *Il filo dell'orizzonte di Antonio Tabucchi: una lettura della morte*, in *Piccole finzioni senza importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, a cura di Inge Lanslots e Nathalie Roelens, Ravenna, Longo.

Genette Gérard. 1989 *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi.

Genette Gérard. 2006 *Figure III, Discorso del racconto*, trad. it. di Luisa Zecchi, Torino, Einaudi.

Gumpert Carlos. 1995 *Conversacìones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama.

Jansen Monica. 1993 *Tabucchi: molteplicità e rovescio*, in *Piccole finzioni con importanza. Valori della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslots, Ravenna, Longo.

Jansen Monica. 2014 «*Tante idee dall'India». Un dialogo tra Antonio Franchini e Antonio Tabucchi, due viaggiatori «inconsapevoli»*, in «Italies», XVII-XVIII.

Manca Elisa. 2019 *Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi: tra intertestualità, arte e sogni,* in *Le lingue, i testi e le culture: proposte di lettura,* a cura di Dino Manca, Sassari, Edes.

Marotta Peramos Mirella. 2000 *Rapidità e indugio: analisi della struttura temporale di* Notturno Indiano *di Antonio Tabucchi*, in «Cuadernos de Filología Italiana», n° extraordinario: 886-887.

Peruško Tatjana. 2008 *Il rovescio del doppio non e mai uno: il "teorema" di Tabucchi e la mise en abyme a rovescio nel Notturno indiano,* in AA. VV., *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana,* Zagabria, FF Press Zagreb.

Piga Gavino. 2018 *La storia in pezzi. Appunti ejzensteiniani su «Notturno indiano»*, in *La letteratura italiana e le arti*, a cura di Lorenzo Battistini, Vincenzo Caputo, Margherita De Blasi, Giuseppe Andrea Liberti, Pamela Palomba, Valentina Panarella, Aldo Stabile, Roma, Adi editore, http://www.italianisti.it/Atti-di-

Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039, [consultato 22/05/2025]
Raspudić Nino. 2008 *Doppio, altro e diverso in* Notturno indiano *di Antonio Tabucchi,* in *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana,* Zagabria, FF Press Zagreb.
Rimini Thea. 2007 *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di* Piazza d'Italia, in «Italies», N° spécial.
Robinson Richard Alan Hodgson. 1997 *Contemporary Portugal: A History*, London, Allen and Unwin.
Schafer Raymond Murray. 2023 *Il paesaggio sonoro. Un libro di storia, di musica, di ecologia*, nuova edizione a cura di Gabriele Cestino, Milano, Casa Ricordi.
Schwarz Lausten Pia. 2006 *L'uomo inquieto, Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen, Museum Tusculanum.
Simmel Georg. 2006 *Filosofia del paesaggio*, trad. it., Roma, Armando.
Tabucchi Antonio. 1984 *Notturno indiano*, Palermo, Sellerio.
Tabucchi Antonio. 1985 *I treni che vanno a Madras*, in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli.
Tabucchi Antonio. 1998 *Come nasce una storia*, in *Scrittori a confronto* a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni.
Tassone Aldo. 1989 *Cercando un'ombra in un notturno indiano*, in «La Repubblica», 13 dicembre.
Trentini Nicoletta. 2003 *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi tra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni.
Wren-Owens Liz. 2003 *Tabucchi's Brutal Empires*, in «Modern Language Review», XCVIII, 4: 725-728.

Enza Lamberti

Viaggio e natura nei racconti di Svevo: dai paesaggi reali alle esplorazioni mentali

> Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti. (Pavese 1950:9)

Con questa riflessione, Cesare Pavese sottolinea il valore profondo del viaggio come esperienza di conoscenza. Viaggiare non significa solo muoversi nello spazio, ma aprirsi al nuovo, all'ignoto, al diverso, ricercare sé stessi e le proprie origini. In letteratura, soprattutto nel postmoderno – come afferma Umberto Eco nei suoi saggi semiotici – il viaggio perde la direzione e la finalità: diventa labirintico, frammentato, un percorso fatto di ostacoli, scoperte, cambiamenti interiori. Da Ulisse a Dante, da Gulliver a Hesse, ogni viaggio narrativo è un modo per esplorare non solo il mondo, ma anche sé stessi. Claudio Magris, nel saggio *L'infinito viaggiare*, offre una visione del viaggio molto acuta, in cui si sperimenta un continuo divenire, un'apertura verso l'ignoto e verso il cambiamento. Non si viaggia solo per arrivare, ma per perdersi, perché «il viaggio scopre non solo la precarietà del mondo, ma anche quella del viaggiatore, la labilità dell'Io individuale, che comincia – come intuisce con spietata chiarezza Nietzsche – a disgregare la propria identità, a diventare un altro uomo, "oltre uomo" […] che non indica un superuomo […] ma un nuovo stadio antropologico, oltre l'individualità classica» (Magris 2005: XI). La natura non è solo sfondo del viaggio, ma spesso ne è la vera destinazione: montagne, foreste, deserti, oceani o cascate sono mete che affascinano per la loro bellezza, perché ci riportano alla dimensione essenziale della vita. Il rapporto tra spazio romanzesco e descrizione di un luogo geografico "reale" viene individuato, fin dai primi decenni del secolo, dalla critica più attenta a rivelare nelle opere "l'immagine del mondo", propria di un'epoca storica. È a partire dall'Ottocento, in seguito alla complessità della realtà sociale, che la descrizione paesaggistica nell'opera letteraria assume signi-

ficati molto diversi rispetto alla tradizione romantica o naturalistica (Lamberti 2020: 1-8)[1].

Nei romanzi di Italo Svevo, ad esempio, il viaggio non è sempre fisico, ma spesso interiore, psicologico, mentre la natura è imperante, quasi mai assente e, se lo è, dipende dal fatto di essere sostituita da ambienti urbani e borghesi che riflettono la crisi dell'individuo moderno. Il viaggio, per lo scrittore triestino, è anzitutto un'esplorazione dell'animo umano, spesso in bilico tra razionalità e nevrosi. Il protagonista del suo terzo romanzo, Zeno Cosini, intraprende un percorso terapeutico attraverso la scrittura delle proprie memorie, su consiglio del suo psicanalista. Questa narrazione in prima persona diventa il vero e proprio itinerario della coscienza: un viaggio nei ricordi, nei sensi di colpa, nei fallimenti, nei tentativi di giustificazione e nei paradossi dell'identità. Il movimento non è geografico ma interiore: il lettore segue Zeno attraverso un labirinto di pensieri e autoanalisi, in cui non si giunge mai a una verità definitiva. La natura anticipa lutti imminenti: nel quarto capitolo, «La moglie e l'amante», il protagonista, insieme con l'amico Copler, dalla sua villa, che giace sulla collina, ha una visione completa del porto e del mare, simbolo di preveggenza della morte del suocero. La successiva descrizione della penisola istriana è connotata di ricchi particolari e resa attraverso un linguaggio pittoresco, in cui si intrecciano forme e colori, dando vita a un dipinto impressionista: la «mitezza verde» della penisola, «i moli e le dighe rigidamente lineari», «l'acqua nei bacini oscurata dalla sua immobilità», «quel rosso animato sull'acqua» corrispondono al «tratto verde» del Giardino Pubblico, sempre evocato e mai descritto, meta di una serie di passeggiate e scenario degli incontri fra Zeno e Carla (Svevo A 2004, pp. 803, 808). La gita in barca di Guido, Carmen e Zeno ha sullo sfondo il molo Sartorio alla cui punta si riflettono le luci provenienti dalla città, mentre l'oscura zona circostante e «l'acqua alta e fosca» preannunciano la seconda deviazione morale di Zeno con una giovane fanciulla, Carmen. Nel finale della Coscienza le immagini geografiche lasciano il posto a quelle apocalittiche: non più paesaggi sereni, ma sconcertanti, in cui si auspica che la «Terra nebulosa» verrà distrutta da un ordigno fabbricato dall'uomo con lo scopo di ricostruire un mondo più «sano» (Svevo 2004a:

[1] Vd. Lukács 1964; Bachelard 1957; Le Men 1966; Cabibbo 1993. Nel 1998 esce il volume *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, nel 2003 il piccolo manuale di Gino Ruozzi e di Gian Mario Anselmi intitolato *Luoghi della letteratura italiana* e nel 2006 il *Dizionario dei luoghi letterari immaginari* di Anna Ferrari, nei quali sono riuniti e spiegati come voci di un dizionario gli spazi letterari di invenzione originata dalla fantasia degli autori.

1085).

Anche in *Senilità* il protagonista Emilio Brentani vive un viaggio più immaginato che reale: si illude di vivere una storia d'amore libera e intensa con Angiolina, ma in realtà si rifugia in un mondo costituito da illusioni e aspettative irrealistiche. Il viaggio qui è nel desiderio, nell'illusione, nella distanza tra ciò che si vorrebbe essere e ciò che si è davvero. Svevo non descrive paesaggi idilliaci né ambienta le sue storie in scenari naturali: la sua attenzione è rivolta all'ambiente urbano, borghese, fatto di uffici, case, tram, teatri, in quanto vive in un'epoca in cui la natura viene progressivamente sostituita dalla città e dall'industria e Trieste, città mitteleuropea sospesa tra modernità e tradizione, è lo sfondo perfetto per i suoi personaggi in crisi. La natura, se presente, non è mai fonte di consolazione o verità, ma piuttosto simbolo di qualcosa che si è perduto, o di un istinto naturale represso dalla logica e dalla morale borghese. In questo senso si può leggere in chiave simbolica anche il rapporto tra Zeno e la figura di Guido Speier: se Zeno rappresenta l'uomo bloccato dall'analisi e dalla razionalità, Guido appare come un uomo più vitale, impulsivo, forse più vicino alla "natura umana", ma anche più fragile, fino alla sua tragica fine. Nel primo romanzo, *Una vita*, lo stato di estraneità di Alfonso dal mondo borghese-cittadino è dovuto alla sua provenienza campestre: il romanzo si apre con una lettera indirizzata alla madre in cui Alfonso chiede che gli venga risparmiato l'esilio. L'abbandono del paese implica il superamento della prova in città: questa prova è metafora del successo letterario di Svevo alle prese con un genere letterario nuovo. Svevo, con una tecnica quasi pittorica e probabilmente influenzato dall'amico e pittore Umberto Veruda, rende quasi visivamente il contrasto tra la città e la campagna, creando, tra luoghi e personaggi, un rapporto osmotico che si risolve nella dicotomia salute / malattia e si configura come lo specchio dello stato d'animo dei personaggi del romanzo.

Nei racconti di Svevo lo spostamento fisico diviene sovente un pretesto per un viaggio interiore, un'occasione per la rievocazione del passato e per la disamina del presente. In *Corto viaggio sentimentale* il signor Aghios intraprende un viaggio in treno da Milano a Trieste, un percorso che si trasforma in un flusso di coscienza costellato di ricordi, riflessioni sulla vecchiaia, sull'amore e sull'assurdità della vita. Il paesaggio che scorre fuori dal finestrino, sebbene raramente descritto in dettaglio, funge da muto testimone delle elucubrazioni del protagonista, amplificando il suo senso di isolamento o, al contrario, stimolando inattese associazioni mentali:

> Ogni malessere che sentisse il signor Aghios lo diceva vecchiaia ma pensava che una parte di tale malessere gli venisse dalla famiglia. Sta bene che vecchio come ora egli non era mai stato, ma mai s'era sentito oltre che vecchio anche tanto ruggine. E la ruggine proveniva sicuramente dalla famiglia, l'ambiente chiuso ove c'è muffa e ruggine. Come non irruginire in tanta monotonia: Vedeva ogni giorno le stesse faccie, sentiva le stesse parole, era obbligato agli stessi riguardi e anche alle stesse finzioni perché egli, tuttavia, accarezzava giornalmente sua moglie che certamente lo meritava. Persino la sicurezza di cui si gode in famiglia addormenta, irrigidisce e avvia alla paralisi. (Svevo 2004b: 504)

Le stazioni di Milano, Verona e Venezia non sono solo tappe geografiche, ma diventano simboli di passaggi esistenziali, di incontri fugaci e di solitudini reiterate. Il treno stesso, con i suoi sobbalzi e le sue soste, pare quasi mimare l'andamento discontinuo e spesso contraddittorio del pensiero umano.

In *L'avvenire dei ricordi* un «enorme viaggio» è strettamente legato alla genesi di un ricordo, tanto che il protagonista, Roberto, rammenta soprattutto la crisi, che lo portò lontano dal suo paese, meglio del paese stesso. Le immagini frammentarie di Verona, del Brennero e di Kufstein si fissano nella memoria come tappe di un percorso non solo fisico ma anche emotivo, segnato dalla separazione e da una vaga sensazione di estraneità. Il viaggio diviene qui un elemento fondante del ricordo, una cornice che ne definisce i contorni e ne ravviva le emozioni sopite:

> Tutto questo il vecchio ricordava per averlo rivisto poi tante volte. Di quell'arrivo, di tutta quell'ora egli non ricordò né il signor Beer, né tutti i suoi compagni di viaggio e alcun loro atteggiamento, vestito o parola. L'erta, la cittadina, il fiume non erano di quell'ora. Egli ricordava solo con piena sicurezza il facchino del collegio, un ragazzotto un po' zoppo che pochi giorni appresso doveva abbandonare il luogo senza ch'egli più lo rivedesse. (Ivi: 436)

La natura, pur non essendo sempre protagonista centrale dei racconti sveviani, si manifesta in diverse forme spesso in relazione al vissuto dei personaggi. Il paesaggio friulano, ad esempio, costituisce lo sfondo alle «lunghe peregrinazioni a piedi» del narratore in *Giacomo*. Queste passeggiate campestri, caratterizzate dall'incontro con figure locali e dalla raccolta di confidenze, rivelano un contatto diretto con un ambiente rurale che, nella sua semplicità, contrasta con la complessità interiore dei personaggi urbani, tipici di Svevo. Le «casette nel paesaggio» e la «verde solitudine» diventano contenitori di storie umane, illuminate dalla «vivida luce» delle narrazioni raccolte. In *Argo e il suo padrone* l'alta montagna

diviene un luogo di esilio forzato per il protagonista, un ambiente severo e solitario che acuisce il suo risentimento e la sua frustrazione. La natura qui non offre conforto, ma amplifica il senso di isolamento e di insofferenza del personaggio:

> Quando mi mettono alla catena io muoio di noia. Il vento si frange sul muro di cinta ed io sento degli odori indistinti che gridano tutti insieme e danno un frastuono che mi fa impazzire. Oh! Potessi almeno arrivare al luogo là sul muro dove gli olezzi sono ancora divisi […] Per rompere la noia annuso la catena e il casotto e apprendo solo quello che purtroppo già sapevo, cioè che a quella catena e in quel casotto io ero già stato. E piango di più allora: Per il passato e per il presente. (Ivi: 106-107)

Il movimento concesso dal «bel tempo» estivo non porta sollievo, ma piuttosto un'occasione per rimuginare sull'odio. A incipit del racconto si sottolineano gli effetti benefici della montagna, le cui bufere lo costringono a una noia snervante, una inerzia, che lo inducono a un'avventura con una donna del rude paese (Svevo B 2004, p. 95). Anche le paludi presso Cervignano, descritte nelle *Confessioni del vegliardo*, durante una battuta di caccia, assumono una connotazione particolare: la natura selvaggia, con i suoi uccelli predatori, diviene un pretesto per riflessioni sulla violenza e sulla natura umana. Il tentativo del protagonista di «riempire il suo cuore di odio per le bestie» riflette una proiezione circa le proprie inquietudini interiori sul mondo naturale. In *Corto viaggio sentimentale*, la laguna e la palude veneziana compaiono come elementi di un paesaggio urbano unico, che stimola osservazioni sulla bellezza decadente e sulla coesistenza di grandezza e fragilità. La luce e il colore dei canali in una giornata di sole vengono paragonati a «una striscia» di cielo, elevando l'elemento naturale a una dimensione quasi metafisica, eterea (Svevo 2004b: 562; Palumbo 2014: 633-647). Tuttavia, anche in questo contesto urbano intriso di natura, l'attenzione si concentra spesso sulle relazioni umane e sulle riflessioni dei personaggi.

La descrizione della chiesa di S. Micel, che guarda la palude, solo per il signor Giulio di *Corto viaggio sentimentale* sottolinea una percezione soggettiva del paesaggio, filtrata dall'esperienza individuale. Il paesaggio montano, sebbene non ampiamente descritto, appare come uno sfondo per riflessioni sulla tranquillità e l'immobilità della luce lontana, quasi metafora di una pace irraggiungibile per l'inquieto animo dei personaggi sveviani. Una cima raggiunta a piedi, in contrasto con un viaggio in macchina, suscita una gioia legata alla sorpresa, all'aria balsamica e alla solitudine, evidenziando come un contatto più diretto e "naturale" possa

generare emozioni positive, seppur spesso fugaci. Il legame con le arti figurative, e in particolare con la pittura di Canaletto, risiede nella rappresentazione di uno spazio e di un'atmosfera tipicamente veneziani. Canaletto è celebre per le sue vedute, rappresentazioni dettagliate e realistiche di Venezia. Sebbene le descrizioni nel racconto sveviano non raggiungano la meticolosa precisione rappresentativa di Canaletto, condividono un *focus* sugli elementi distintivi del paesaggio lagunare: l'acqua, le costruzioni che vi emergono e la particolare qualità della luce che si riflette sulla superficie umida e sui materiali degli edifici. Canaletto spesso dipingeva scene con una luce chiara e diffusa, che definiva nettamente le forme, ma sapeva anche catturare effetti atmosferici e la sensazione di spazio aperto tipica della laguna. La descrizione della palude nel racconto di Svevo, con la sua estensione e la presenza di elementi architettonici isolati, può richiamare questa sensazione di spazio e la peculiare interazione tra terra, acqua e cielo, che Canaletto immortalò nei suoi dipinti.

Lo spazio si restringe nel racconto *La buonissima madre*, in cui è posto in primo piano l'ossessivo istinto materno di Amelia: gli ambienti sono per lo più interni, domestici, chiusi. Il viaggio non ha una funzione ciclica, ma lineare, mentre gli ospiti romani di Amelia non ricambiano l'ospitalità ricevuta, perché temono che possa impossessarsi della loro figlia (Svevo 2004b: 278)[2]. In *La madre* a fare da sfondo alle vicende narrate è «una valle chiusa da colline boschive, sorridenti nei colori della primavera» (Ivi: 121), in cui uno dei pulcini, Curra, non si allontana troppo dal giardino natio, dal mondo che conosce, ma capita dinanzi alla siepe dell'altro giardino; «sottrattosi all'imbarazzo dell'infinito spazio», attraversa la siepe e si ritrova in un giardino simile a quello di provenienza. L'infinità dello spazio gli fa trovare l'orribile e cattiva madre (Ivi: 125).

Dal racconto, *In Serenella*, emerge un'immagine della natura vivida e complessa, intrinsecamente legata al paesaggio della laguna veneta, che funge da scenario mutevole a protagonista silenzioso delle vicende. Questo ambiente è descritto attraverso una lente attenta ai cambiamenti della luce e dell'acqua, elementi che ne definiscono l'aspetto e l'atmosfera di momento in momento. Al mattino, la luce «veniva lenta a destare i colori della palude, del canale, della spiaggia verde dell'isola». L'enorme piano si illumina gradatamente, con una luce che, riverberando dal cielo, si dif-

[2] «E, appena partiti, la signora Carini entusiasmata esclamò: - Quanta gentilezza! Bisognerà trovare il modo di fare altrettanto per loro se vengono a Roma. Tenendo stretta al suo seno la Bianca, esasperato il Carini scoppiò: - Non ci mancherebbe altro. E scorgendo la stupefazione della moglie si corresse come poté: Noi non abbiamo mica un palazzo».

fonde «senza ostacoli dappertutto», anche prima che il sole appaia all'orizzonte. La palude è inizialmente descritta come «rossigna», ma vista da vicino, in un momento di bassa marea, appare «sucida, desolata, abbandonata» all'acqua; tuttavia, con l'arrivo dei primi raggi solari, la palude viene «nettata» e appare «pura gialla e azzurra». Il canale, che la divide dall'isola, invece, «già sorrideva», trasformando la luce sbiadita in colori decisi: «trasparente e azzurro e poi ancora giallo e rosso là dove meno profondo lambiva la palude». I canali diventano d'argento sotto la luce piena. L'acqua è un elemento dinamico fondamentale, i cui movimenti di alta e bassa marea influenzano direttamente la vita quotidiana, come la necessità di tirar fuori le barche prima che l'acqua cali troppo. Il movimento equoreo è osservato attentamente dai personaggi, l'acqua è descritta come «nuova e viva». I canali sono sia vie di comunicazione per il lavoro («la voga») che per lo svago («il sandalino»). L'ambiente lagunare trasmette un senso di vastità e di immobilità, accompagnato da un silenzio «grande» e «sorprendente». Nonostante la presenza di alcune persone, il luogo è percepito some «deserto» e «solitario», una solitudine che non viene annullata, dal momento che il signor Giulio, in particolare, nutre un profondo entusiasmo per la laguna, considerandola un grande divertimento. Per lui e la sua famiglia, la laguna offre la «felicità che là si godeva di grande vista e di buona aria», reputando questo il suo «principale lavoro».

In questo scenario naturale, vasto e contemplativo, si inserisce il sogno ricorrente del signor Giulio: la costruzione di una Pietà in marmo. L'enorme scultura verrebbe costruita proprio sulla palude, integrandola fisicamente nel paesaggio lagunare; sarebbe realizzata in «marmo pario», un materiale prezioso e nobile che richiama l'idea di un'opera d'arte monumentale e duratura. La Pietà è concepita in «forme colossali tali che alla distanza di un chilometro», specificamente dalle Fondamenta Nuova a Venezia, «si avrebbe potuto percepire le due figure». L'idea nasce dalla visione di una Pietà a Trieste, ma, trasposta nella laguna, deve assumere dimensioni enormi per essere visibile da lontano attraverso la vastità dello specchio d'acqua e della palude. La scultura rappresenterebbe «la Donna che consola l'uomo inginocchiato e riposante nel suo grembo». Questo soggetto di riposo e consolazione si colloca nella quiete e nella solitudine del paesaggio circostante. Un dettaglio cruciale è l'integrazione della scultura con il dinamismo naturale della laguna, che lega la permanenza del monumento al ciclo incessante delle maree, fondendo l'arte umana con il flusso naturale, ossia gli elementi antropici con quelli naturali. Questo sogno monumentale della Pietà non è una semplice fantasia architettonica, ma appare come un'aspirazione del signor Giulio a imprimere un segno di

grandezza, permanenza e significato in un paesaggio naturale, immenso e trasmutabile, un luogo che egli ama profondamente e dove trova felicità. La Pietà diventa un simbolo della sua ricca vita interiore e dei suoi «sogni di attività, ricchezze, monumenti», forse anche un contrappunto alla sua percepita «inerzia» professionale e alla dipendenza dalle decisioni di Trieste. È un tentativo di unire l'umano (l'arte, la consolazione, la memoria) al vasto e potente ciclo della natura lagunare.

Il racconto, *Prima stesura di «[Marianno»]*, presenta un quadro della vita dell'omonimo protagonista che si svolge prevalentemente in ambienti urbani, in particolare a Venezia, sebbene non esplicitamente nominata come città, ma riconoscibile dai riferimenti a calli, rii, ponti, gondolieri e sandoli. La natura è presente, ma spesso in modi che riflettono la durezza o la monotonia della sua esistenza. Le prime menzioni dell'ambiente di vita di Marianno descrivono una realtà difficile: il suo stanzino nella casa di Alessandro è «privo di finestre», un «nido di zanzare e di altri insetti» (Ivi: 343), un luogo in cui d'estate si «soffocava». Si tratta di una natura che non offre conforto, ma disagio e oppressione. Il viaggio appare in diverse forme nel racconto: la sua partenza dall'ospizio, viaggio di inizio verso una nuova vita; le gite mensili per prendere doghe e cerchi, che si svolgono in barche, e le cui traversate lungo i rii rappresentano la routine lavorativa, vissuta con poca gioia. Il contrasto tra calli affollate e rii deserti evidenzia due aspetti della stessa città: la vitalità e il rumore della vita di terraferma contrapposte al silenzio e alla potenziale tristezza dei canali. Marianno preferisce la folla e guarda con desiderio chi passa sui ponti, punti di incontro tra queste due «città» sulla terra e quella «lieta e affollata» sull'acqua. Un momento cruciale per Marianno è il sogno / delirio durante la sua malattia. In questo stato febbrile, egli si vede «vogare solo in un sandalo popparino», raggiungere il «Canalazzo che il sole inondava di luce e di calore» e vivere l'ansia di perdere il remo e l'incontro con un gondoliere. Questo viaggio onirico è confuso e spaventoso («Si mise ad urlare dallo spavento e dalla vergogna, Aiuto! El remo me scampa de man») (Ivi: 345). C'è, tuttavia, anche un'immagine positiva e trasformativa legata alla natura e al viaggio. Dopo l'incidente in barca, mentre tornano lentamente attraverso lo «stretto Rio» nella «luce crepuscolare», Marianno sperimenta una profonda sensazione legata all'ambiente: «sentì la bellezza modesta e persino rustica nella sua serietà del vasto Rio di Noal». Questa impressione gli dona pace e sollievo e culmina in un momento di autopercezione positiva: «Come sono bello!». Sebbene lui stesso tenda a razionalizzare questo sentimento, come derivante dal suo stato d'animo, il racconto suggerisce che la bellezza dell'ambiente al tramonto abbia giocato un ruolo fondamentale.

Anche il viaggio narrato nel libro letto con Adele influenza profondamente Marianno, sebbene non sia una sua esperienza diretta. La storia del ragazzo che si allontana dalla casa paterna, sperpera l'eredità, si pente, lavora indefessamente, inventa una macchina, guadagna milioni e infine ritorna al padre, diventa per Marianno una fonte di ispirazione e di fantasia. Egli si identifica con l'eroe del libro e fantastica di poter fare lo stesso, accumulando milioni e tornando a un padre sconosciuto. Questo viaggio ideale diventa un modo per «dolersi del proprio destino», un destino che sente limitato dalla mancanza di una figura paterna nota. Nel racconto le immagini della natura e del viaggio non sono semplici descrizioni di sfondo, ma elementi che interagiscono con l'esperienza e la psicologia del protagonista. Dagli spazi angusti e inospitali del suo alloggio alle difficoltà della navigazione sui canali, passando per il disagio del lavoro manuale e il contrasto tra l'ambiente terrestre e quello acquatico della città, Marianno vive un'esistenza segnata dalla monotonia e dalle limitazioni. Tuttavia, vi sono momenti, come il sogno febbrile o l'esperienza della bellezza del Rio di Noal al tramonto, in cui questi elementi assumono un significato emotivo profondo, legandosi al suo mondo interiore, alle sue paure e, in un raro istante, a un sentimento di pace e di autoaccettazione. Allo stesso modo, il tema del viaggio, sia reale che fantasticato, influenza i suoi desideri e la sua percezione di sé e del proprio destino.

A *incipit* di *Giacomo*, il narratore ci introduce al suo rapporto con lo spazio e con il movimento: ha, infatti, l'abitudine di intraprendere lunghe peregrinazioni a piedi, scegliendo le campagne del Friuli come teatro per queste esplorazioni. Il camminare non è un semplice spostamento, ma un modo per entrare in contatto con le persone, raccogliere confidenze e «illuminare» il paesaggio che attraversa. La campagna gli si rivela non solo nel suo verde ubertoso e nelle sue casette, ma anche nella coesistenza della «bella indifferenza» che caratterizza ogni manifestazione di una legge naturale e dello sforzo passionale degli uomini. È proprio durante una di queste camminate, mentre si dirige da Torlano verso Udine, che avviene l'incontro cruciale con Giacomo. L'immagine iniziale di Giacomo è fortemente legata al suo modo di muoversi: un contadino che procede a piedi nudi, tenendo le scarpe in mano per praticità, apparentemente indifferente alle asperità del terreno. La vita di Giacomo è profondamente segnata dal viaggio, ma non come libera scelta quanto come necessità. Soprannominato il «poltrone» nel suo villaggio per la sua avversione al lavoro, Giacomo è stato costretto a diventare un «nomade», poiché questa è l'unica condizione in cui può trovare lavoro, sebbene spesso temporaneo. Nonostante il viaggio sia in parte una necessità imposta, Giacomo sviluppa un rapporto personale, quasi affettuoso, con l'atto del camminare. Egli

«amava camminare» e aveva una visione filosofica al riguardo: credeva che muoversi «sulle gambe» fosse un vero e proprio «modo di riposare», un'idea che contrapponeva al movimento passivo «sulle ruote». Questa sua concezione del cammino si riflette nel suo passo insolitamente lento: impiegava addirittura tre giorni per coprire un tragitto che normalmente richiedeva dieci ore di cammino, dimostrando un rapporto dilatato e contemplativo con lo spostamento. Le sue peregrinazioni lo conducono in diversi luoghi: si menziona una prima visita a Udine, compiuta in cerca di riposo, quasi a suggerire che il movimento stesso potesse offrirgli una forma di tregua. La natura non è solo sfondo, ma anche il contesto specifico delle attività umane, benché problematiche per Giacomo. Il viaggio, inteso principalmente come cammino a piedi, è per lui sia una condizione di vita imposta dalla sua reputazione, sia un modo profondamente personale, lento e quasi riposante, di attraversare il mondo e rapportarsi a esso, un elemento centrale che lega il suo carattere atipico al paesaggio rurale del Friuli e delle regioni vicine.

Nell'articolo, *Viaggiando*, si narra di una conversazione svoltasi durante un viaggio in treno da Amburgo a Trieste, con tappe intermedie a Karlsruhe e Basilea e, in linea con altri scritti dell'ultimo decennio sveviano, esprime una chiara condanna della guerra[3]. Il racconto si apre con un'immagine suggestiva della Foresta Nera che, al calar del sole, si tinge di ombre sempre più fitte fino a sprofondare nell'oscurità. Questo paesaggio, che accompagna il confine con i cantoni svizzeri di Basilea e Argovia, è osservato da una prospettiva mobile e parziale: quella del finestrino del vagone ferroviario su cui viaggiano i protagonisti. L'intero scritto si sviluppa secondo una scrittura ciclica, poiché si apre e si chiude con la descrizione della Selva Nera, che pare dissolversi lentamente nella profondità della notte. È a partire dal 1901che lo scenario della poetica sveviana subisce un mutamento: è il periodo dei suoi primi soggiorni in Inghilterra, effettuati per seguire le trattative con l'Ammiragliato britannico al fine di aprire una filiale dell'industria di vernici, poi inaugurata a Charlton. Anche se, come emerge da alcune lettere scambiate con la moglie, Livia Veneziani (Svevo 1966: 68), inizialmente il «cerimoniale inglese affaticava il suo spirito libero», proprio la terra anglosassone farà da sfondo alla maggior parte della sua critica saggistica che si sviluppa a partire dal primo decennio del Novecento.

Ne costituisce un valido esempio il primo testo del cosiddetto "filone

[3] Non presente nelle edizioni degli articoli curati da Umbro Apollonio, è stato ritrovato da Brian Moloney. Vd. Moloney 2003: 205-207; Svevo 2004c: 1161-1165.

londinese", *Uomini e cose in un dist[retto] di Londra*, il cui periodo di composizione risalirebbe al 1913. Lo scritto, a metà strada tra il diario di viaggio e un'analisi sociale, rappresenta un'osservazione attenta dello stile di vita inglese. Si tratta di un viaggio occasionale – come chiarisce lo scrittore a inizio saggio – intrapreso per motivi di lavoro all'età di quarant'anni, durante il quale rimane colpito da un mondo per lui inedito. Le vie della capitale britannica appaiono pervase dalla modernità: motociclette e autobus si muovono con ordine, sorvegliati attentamente dai poliziotti. L'asfalto, emblema del progresso, non si limita a ricoprire le strade urbane, ma si estende anche alle zone rurali, rendendo la guida più fluida e mettendo fine ai disagi causati dalla polvere delle vecchie strade sterrate (Svevo 2004c: 853). Al tempo del suo viaggio, la trazione a benzina non era ancora diffusa e l'automobile incontrava ostacoli dovuti a regolamenti locali. Perciò, le strade erano percorse da cabs, una specie di carrozzelle, che rendevano l'attraversamento pedonale meno rischioso rispetto a quello di Trieste, dominato dagli «ordigni» moderni (Ivi: 853). L' autore resta colpito dalla maestosità delle strade londinesi, ampie e lunghe, che sembrano ospitare un corteo ininterrotto, regolato dai comandi dei poliziotti che controllano il transito dei motor-car e degli auto-bus, mezzi il cui carburante rappresenta un lusso riservato a pochi. Oltre all'«aria frizzante della libertà» – in netto contrasto con la «cappa» opprimente di Trieste – l'attenzione dello scrittore si concentra anche sugli interni delle abitazioni di Church Lane: casette ospitanti botteghe in cui lavorano macellai, lattai, tabaccai, giornalai e lavoratori di tele. Ogni abitazione è provvista di cucina, due camere da letto, una stanza per il ricevimento stretta e angusta; sul retro, un giardinetto, mentre nella parte alta della strada alcune case vantano persino un doppio giardino. Dopo un paio di chilometri si arriva a Blackheath, la città che ha rifiutato il passaggio delle automobili, ma che prima o poi si lascerà travolgere dalla «marea industriale proveniente dal Tamigi e perderà la sua eleganza e la sua quiete» (Ivi: 858). Nel saggio, Londra dopo la guerra, Svevo ricorda come, prima del devastante incendio del 1666, Londra fosse intimamente legata al Tamigi, seguendone fedelmente il corso. Il fiume, con la sua corrente che invertiva direzione ogni sei ore, rappresentava una rete di comunicazione economica ed efficiente, tanto da rendere la città quasi un'estensione liquida di esso. Gli inglesi, proprio per questo legame profondo, rifiutano l'idea che il Tamigi sia torbido: vi scorre, secondo loro, la storia stessa. Tuttavia, con l'introduzione del trasporto su ruote all'inizio del Seicento, Londra cominciò ad allontanarsi dal fiume, perdendo il suo carattere anfibio. Il grande incendio, infine, fu così devastante da cancellare non solo le abitazioni in legno, ma anche l'antica struttura urbana di vie e piazze.

È interessante notare come, nei racconti sveviani, spesso il contatto diretto e idillico con la natura appaia mediato o filtrato dalla coscienza dei personaggi, segnata dall'inettitudine, dalla nevrosi o dal peso del passato. Raramente si assiste a una piena immersione panica nella natura; piuttosto, l'elemento naturale è percepito in relazione al mondo interiore dei protagonisti, come uno sfondo che può evocare ricordi, stimolare riflessioni o accentuare un senso di disagio esistenziale. Il viaggio si configura come un momento di sospensione dalla quotidianità che favorisce l'introspezione e la riemersione del passato, mentre la natura, nelle sue diverse manifestazioni, agisce come uno specchio che riflette o contrasta gli stati d'animo e le inquietudini dei personaggi, contribuendo in modo significativo alla profondità psicologica e alla ricchezza tematica dell'opera sveviana.

Bibliografia

Bachelard Gaston. 1957 *La poetique de l'espace*, Paris, P.U.F.

Cabibbo Paolo (a cura di) 1993, *"Spazi liminali"*, in *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, paesaggi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Lamberti Enza. 2020 *Trieste e Londra: una lettura in chiave antropologica ed autobiografica delle città moderne di Svevo*, in *Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'Adi (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore.

Le Men Jean. 1966 *L'espace figuratif et les structures de la persnnalité*, Paris, P. U. F.

Lukács György. 1964 *Narrare o descrivere? Il marxismo e la critica letteraria*, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi.

Magris Claudio. 2005 *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori.

Moloney Brian (a cura di). 2003 *Gli scritti londinesi di Italo Svevo*, Fraser Hope e John Gatt-Rutter, Trieste, Museo Sveviano.

Palumbo Matteo. 2014 *La meta e il viaggio. Osservazioni su «Corto viaggio sentimentale» di Italo Svevo*, «Italies», 17-18.

Pavese Cesare. 1950 *La luna e i falò*, Torino, Einaudi.

Svevo Italo. 2004a *Romanzi e continuazioni*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano Mondadori.

Svevo Italo. 1966 *Epistolario*, a cura di B. Mayer, V, Milano, Dall'Oglio.

Svevo Italo. 2004b *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori.

Svevo Italo. 2004c *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori.

Lucilla Lijoi

Capri metafisica. Itinerario saviniano nell'isola che non c'è (più)

Il böcklinismo era rappresentato soprattutto dalla *Toteninsel:* l'*Isola dei morti*. La morte affascina molto più della vita. Dopo l'*Isola dei morti* Böcklin dipinse l'*Isola dei vivi*, ma con esito incomparabilmente minore.
(Alberto Savinio)

"Non vede il mondo chi non lo sogna prima di vederlo". Anche Capri: non puoi vederla se non l'hai sognata prima.
(Raffaele La Capria)

Negli ultimi quindici anni, gli studi relativi al problema dell'iperturismo nell'isola di Capri si sono moltiplicati, mettendo progressivamente in luce i danni provocati sull'ecosistema e sulla dimensione paesaggistica dell'isola azzurra dal cosiddetto "turismo estrattivo"[1]. Capri, così come Venezia e altri analoghi luoghi distrutti dal consumismo, è ormai immersa in un rovinoso processo di "disneyficazione", destinato a deteriorarne non solo il corpo geografico e storico, ma anche l'immagine e la percezione estetica (Stazio 2010, Russo Krauss 2019)[2].

Su Instagram, celebre *social network* focalizzato sulla condivisione di foto e video, l'hashtag #capri totalizza più di 4,3 milioni di occorrenze; un video di pochi secondi, *Capri dream view*, che mostra le riprese dall'alto e degli interni di una lussuosa villa caprese («it's just a house on Capri, Italy», recita la *caption*), sulle note italianissime di *Come prima più di prima* di Domenico Modugno, vanta quasi 5 milioni di visualizzazioni[3]; impossibile, inoltre, non ricordare gli spot pubblicitari dei profumi *Light Blue* e *Devotion* di Dolce&Gabbana (uno dei quali addirittura diretto dal premio Oscar Paolo Sorrentino), girati a Capri e traboccanti di stereotipi

[1] Il turismo estrattivo è un approccio turistico che tratta le risorse, le comunità e paesaggi di una destinazione come giacimenti da cui estrarre ricchezza, senza investire o rigenerare il territorio; è contrapposto a modelli di turismo responsabile e sostenibile, come il turismo di comunità e quello rigenerativo.

[2] Sul tema dell'*overtourism* caprese si rimanda al rapporto di ricerca realizzato nel 2024 dal gruppo di lavoro del portale *Sociometrica*: *Overtourism e strategie di contenimento: il caso Capri* (https://www.sociometrica.it/sites/default/files/Overtourism_Capri_2024.pdf).

[3] I dati sono ricavati da controlli effettuati nel settembre 2025.

sull'italianità mediterranea.

Il sito Capri.it, «n. 1 per Tour ed Esperienze», offre un «itinerario a Capri a caccia di scatti da *fashion icon*», selezionando per l'utente «dieci luoghi perfetti per un foto tour di Capri da condividere sui *social*» (dai faraglioni alla terrazza della funicolare, dallo Scoglio delle Sirene a Villa Lysis, passando per gli immancabili "fiori e limoni"[4]). In questo modo, riprendendo quanto scrive Salvatore Settis in *Paesaggio, Costituzione e cemento* a proposito di Lefebvre e della nozione di «produzione dello spazio», lo spazio dell'isola è plasmato e (ri)prodotto da immagini virali, cartolinesche (o meglio, "instagrammabili"); è monopolizzato da un dominio estetico che tende a trasformare tutto in brand da ri-condividere (Settis 2012).

Come sottolinea Michael Jakob nel saggio *Il paesaggio*, «l'industria turistica mondiale e l'industria dell'immagine digitale hanno oggi un impatto enorme sul nostro modo di scoprire e memorizzare paesaggi. «La circolazione di queste immagini è l'espressione più efficace e più ambigua dell'onnipaesaggio», ovvero di quel paesaggio che, «ostentato, svelato […] venduto e rivenduto», «popolarizzato e democratizzato, appartiene ormai a tutti, mentre nel passato aveva il ruolo di codice sociale e segno distintivo di un'élite che si riconosceva volentieri nella condivisione comune di luoghi emblematici o di rappresentazioni topiche» (Jakob 2009).

La pervasività ossessiva, fintamente democratica e, invero, determinata dallo sfruttamento commerciale delle immagini-paesaggio, prosegue Jakob, ci illude di godere liberamente dei paesaggi più disparati. Al contrario, «l'esperienza del paesaggio si rivela, per usare un concetto heideggeriano, *Uneigentlich*, propriamente non autentico. In questa esperienza ci siamo esposti all'arbitrario (*Willkürlichkeit*) del qualunque (*Beliebigkeit*) e agiamo come *si* (*man*) agisce, sotto la prospettiva anonima degli altri» (*Ibidem*).

Ai danni "d'immagine" provocati dalla proliferazione incontrollata dei media si devono aggiungere – come parte integrante e costitutiva del problema – le disastrose conseguenze dei processi di cementificazione e gentrificazione che, come ha notato Giovanna Russo Krauss (2019), a partire dagli anni Settanta del Novecento hanno completamente stravolto la geografia caprese (in particolare il litorale), favorendo la diffusione sull'isola di costruzioni di grandi dimensioni e senza valore artistico: è il caso dell'Hotel Weber Ambassador e dell'Hotel Luna, situati in posizioni che hanno significativamente compromesso il paesaggio; assai controversa è

[4] https://www.capri.it/it/e/i-dieci-luoghi-perfetti-per-un-foto-tour-di-capri-da-condividere-sui-social [consultato nel settembre 2025].

poi la questione degli stabilimenti balneari, molti dei quali hanno alterato il profilo della costa con il taglio della scogliera.

Tra gli scrittori più dolorosamente attenti alle violenze subite dal paesaggio caprese vi è senz'altro Raffaele La Capria che, in *Capri e non più Capri* (1991), registra con *solastalgia*[5] il progressivo frantumarsi del mito della "bella giornata" incarnato nel corpo di Capri e ormai destinato a infrangersi sugli scogli dell'irreversibilità del tempo: «e così qui sono a Capri e non-più-Capri, il malessere continuo che mi prende è dovuto proprio a questa sensazione che tutto è non-più, ed è perduto giorno dopo giorno inesorabilmente» (La Capria 1991: 147).

Sebbene provocata dalla constatazione della caducità esistenziale, l'esperienza emotiva di La Capria certifica l'obiettivo sgretolarsi di un ecosistema, aggredito da una turistificazione emorragica e deturpante:

> Io nuoto su questi fondali come un astronauta che sorvola un pianeta abbandonato, e vedo zone lunari, desolazioni marziane, vegetazioni di licheni da fantascienza, dominate da una luce argentea, purgatoriale... così è ridotto il mare, e lì vedi un piatto di plastica, là una bottiglia, una lattina, un barattolo… (Ivi: 135)

> La semplice apparizione di un motoscafo in una rada solitaria, con la sua consistenza di cosa plastificata, può essere non soltanto una stonatura, ma qualcosa di disturbante dal punto di vista metafisico. E se una volta una bottiglia lasciata sopra una spiaggia era soltanto una bottiglia, oggi è qualcosa di indecente, come un escremento. (Ivi: 158)

Poco oltre, lo scrittore napoletano definisce questo turbamento "metafisico" come «una nuova forma di sofferenza, una specie di depressione, di stress *psi-ecologico*, che ormai ci colpisce tutti» (Ivi: 176), provocando spaesamento, smarrimento e crisi d'identità. È ancora una volta Salvatore Settis, nel già citato *Paesaggio, Costituzione e cemento,* a collegare questo dolore al circolo vizioso del capitalismo (e, dunque, del turismo estrattivo):

> La distruzione dei codici di organizzazione dello spazio, delle loro valenze storiche, memoriali e simboliche in favore di un'indiscriminata cementificazione al solo servizio del "dio mercato" comporta una drammatica perdita di significati. Lo spazio sociale, di per sé carico di funzioni e di senso, viene travolto dal meccanismo consumistico di una violenta rottamazione, diventa esso stesso una merce, "vale" non perché possiamo viverlo, ma

[5] Il termine è stato coniato dal filosofo Glenn Albrecht per spiegare il disagio provato da chi osserva il cambiamento di un luogo familiare.

> solo in quanto può essere occupato, "prezzato", cannibalizzato. (Settis 2012)

Sia in *Capri e non più Capri* sia in *Ultimi viaggi nell'Italia perduta*, tuttavia, La Capria sceglie di medicare questa "ferita mortale" con i balsami di un sentimento positivo, di resistenza interiore e titanica. Si tratta di una speciale forma di nostalgia "riparatrice", che non si crogiola nella costatazione dell'"armonia perduta", ma che permette di rileggere lo spazio, ovviamente non solo quello caprese, trasformandolo in un potenziale generatore di energia nuova:

> Chiedo scusa, ma la nostalgia, il rimpianto, il disincanto io non li vivo come sentimento che cede all'elegia, ma come non-rassegnazione. Non potrò mai rassegnarmi a questa perdita che disonora una generazione, e fu da tutti così tranquillamente accettata. (La Capria 1991: 174)

Questa particolare disposizione emotiva potrebbe...

> ...salvarci dall'assuefazione al brutto e dal disincanto, stabilendo un punto di riferimento, un termine di paragone indispensabile per ritrovare il significato dei luoghi che amiamo e in esso la nostra identità e le ragioni del nostro operare. Oggi la funzione del "nostalgico" è quella di ripetere ostinatamente ai disincantati com'era pulito il mare quand'era pulito, com'era bella la giornata quando era bella, com'era vivibile la città quand'era vivibile. Com'era chiara l'acqua a Posillipo quando era chiara, non è solo il ricordo di un "nostalgico", perché la chiarezza di quell'acqua è simbolica, è un momento creativo della memoria che invoca una possibile rigenerazione. E una possibile riparazione. (La Capria 2015)

In questa prospettiva, il "dolore del ritorno" racchiuso nell'etimologia di *nostalgia* è, in realtà, il ritorno della memoria a uno stato di cose precedente, una forma di testimonianza, nonché il suggerimento per ri-orientare lo sguardo, impedendone la consunzione e lo scoramento.

Secondo La Capria, la letteratura può rappresentare un viatico efficace al processo di riparazione dei luoghi "non-più-luoghi": infatti, con la sua (seppur minima) *agentività* – intesa come la capacità di agire intenzionalmente sull'ambiente producendo un effetto desiderato – il manufatto artistico può offrire una lettura alternativa dell'"onnipaesaggio", sottraendolo alla tirannia del *mainstream* e creando nuovi percorsi di consapevolezza.

Nel caso specifico dell'Isola Azzurra, questo compito può essere affidato a *Capri*[6] di Alberto Savinio (Atene, 1891 - Roma, 1952), breve scritto odeporico al quale l'autore di *Ferito a morte* dedica un intero capitolo di *Capri e non più Capri*, sostenendo che attraverso il «viaggio reale e fantastico» descritto nel libro «tutti i luoghi deputati, poi diventati luoghi comuni, dell'itinerario caprese, tornano a vivere nell'originario stupore, riscattati in queste poche paginette dall'umiliazione che fu loro imposta» (La Capria 1991: 77). E ancora:

> Nella abbondante ma spesso mediocre letteratura su Capri, questo aureo libretto di Alberto Savinio si leva come un monumento dedicato alla "numinosità" dell'isola. Per un caso, fortunato e fortunoso, Capri ha finalmente trovato uno scrittore all'altezza del suo mito. (*Ibidem*)

Ripercorrere oggi, in prospettiva eco-critica, il sentiero miracoloso tracciato da Savinio può essere utile a liberare l'isola dalle concrezioni che ne hanno alterato l'identità, restituendone il mistero allo sguardo di chi non ha ancora perso la speranza del riscatto.

[6] Il libro cui fa riferimento La Capria è stato pubblicato postumo da Adelphi nel 1988, privo di specifiche note editoriali (nel 2008, proprio La Capria ha scritto la postfazione all'edizione spagnola del testo, tradotto da Francesc Miravitlles e pubblicato a Barcellona per Minúscula). *Capri* si compone di due capitoli, *Arrivo* e *Meriggio ad Anacapri*. I testi, come dichiara Savinio, risalgono alla primavera del 1926 (all'epoca, tuttavia, e per motivi a noi non noti, rimasero inediti). Prima della tarda pubblicazione in volume, alcuni pezzi erano apparsi sulla «Nazione» di Firenze (seppur con qualche modifica rispetto all'edizione Adelphi): *Ultima vittima di Tiberio*, in «La Nazione», 6 settembre 1933; *Arrivo a Capri*, in «La Nazione», 1° aprile 1934; *Da Napoli a Capri*, in «La Nazione», 22 maggio 1934; *Meriggio ad Anacapri*, in «La Nazione», 4 agosto 1934. Altri pezzi "capresi", non confluiti nell'edizione Adelphi, sono: *La certosa di Capri (I)*, in «Il Mediterraneo», X, 3, 20 gennaio 1940: 10; *La certosa di Capri (II)*, «Il Mediterraneo», X, 5, 3 febbraio 1940: 4; *La certosa di Capri (III)*, «Il Mediterraneo», X, 6, 10 febbraio 1940: 7; *Guardiano di Capri*, in «La Stampa», 4 aprile 1941; parzialmente coincidente con alcuni paragrafi di *Capri* è, infine, *Il cane che aveva l'anima di Tiberio*, in «La Lettura», II, 20, 18 maggio 1946: 5-6, ora in Savinio 2004: 281-289. Per quanto riguarda i rapporti di Savinio con l'isola, infine, ricordiamo che nel 1941 fu proprio il De Chirico "minore" a realizzare il disegno a lira greca delle mattonelle in maiolica dello studio di Casa Malaparte (per cui si veda Vivarelli 1996: 368).

1. Arrivo all'Isola del Ferro

Aprile 1926: Alberto Savinio (al secolo Andrea De Chirico), l'eccentrico pianista *enfant prodige*, già autore di *Hermaphrodito* (1918) e di *Capitano Ulisse* (1925), sbarca a Capri, probabilmente in qualità di inviato speciale per uno dei quotidiani con cui collaborava all'epoca.

A metà degli anni Venti, Capri era tra le mete più elitarie e trasgressive del Mediterraneo, frequentata da artisti, scrittori, aristocratici decaduti, esuli politici e milionari americani, che si incontravano tra ville private (Villa Lysis/Fersen, Villa San Michele), hotel di lusso (Quisisana, Tiberio Palace) e la mitica Piazzetta[7]. Tuttavia, Savinio, poco incline a lasciarsi suggestionare dall'atmosfera mondana dell'isola, descrive l'approdo a Marina Grande come la meta, ultima e oscura, di un'avventurosa odissea, destinata a capovolgere il destino di questo ulisside novecentesco. L'isola emerge dal «cuore dell'infecondo mare» come un «fantasma […] fumoso e lontano», spaventando il visitatore: «sono per toccare un punto importantissimo della mia vita […] Questa, dunque, è l'isola del mio destino? Questa la terra sulla quale l'avversa sorte mi condanna a consumare il resto dei miei giorni grami?» (Savinio 1988: 14).

Nella percezione dell'artista, Capri – ben lontana dall'incarnare il *topos* dell'isola beata, lambita dai dolci flutti del Mediterraneo – appare come un luogo ctonio, plumbeo, misterioso e inospitale (come, invero, dovette apparire agli antichi viaggiatori, respinti sia dalla scarsità delle rade per attraccare sia dall'assenza di acqua dolce sull'intero territorio dell'isola):

> Una bianca, dolcissima nube fa anello intorno la vetta del monte maggiore. I capi estremi dell'isola tagliano l'onda come sproni di nave. Ma siamo noi veramente che andiamo incontro all'isola, oppure è l'isola che, rotte le sue ancore di granito, muove incontro a noi? […] Una grigia, ferrea bardatura di rupi altissima cinge i fianchi dell'isola ignota, contro le quali l'onda batte e si ritorce in curve spumose […] Qual è questa isola, domando io, e come suona il suo nome? E il mozzo risponde: "È l'Isola del Ferro". (*Ibidem*)

Fin da subito, dunque, l'arrivo a Capri si configura come una *nekyia*, una catabasi infernale, sottolineata da un impasto di toni ferrosi, grigi e tenebrosi, che ricordano le atmosfere dei gironi danteschi e delle tele di

[7] Com'è facile immaginare, la bibliografia relativa all'isola è molto ampia. In questa sede ci limitiamo a ricordare i lavori di: Caravita di Sirignano 1984; Vergine 1993; De Seta 1991.

Karl Wilhelm Diefenbach[8].

La sensazione di straniamento evocata da Savinio, che stravolge la tradizionale immagine idilliaca e accogliente dell'Isola Azzurra, prosegue e si accentua sul tagliente filo dell'ironia: al momento dello sbarco, l'autore è come aggredito dalle «urla feroci» di un «negro esercito assiepato sulla banchina» (Ivi: 23). Sarà la voce di Circe – prima epifania numinosa dell'itinerario – a chiarire l'origine di queste grida: «Costoro né colonnelli sono né tanto meno generali: i messaggeri degli alberghi […] proclamano il nome della casa da ciascuno di essi rappresentata […] Quisisana! La Palma! Tiberio-Palace! Manfredi-Pagano!» (*Ibidem*).

Gli imbonitori, antenati dei moderni sistemi di persuasione pubblicitaria, sono più insidiosi – spiega Circe – del canto delle Sirene: Savinio si guardi dall'accogliere i loro inviti. Scelga, piuttosto, percorsi alternativi, non battuti. Chieda ospitalità ai «fantasmi degli antichissimi abitatori dell'isola, di quegli elleni Teleboi che su queste dune, tra questi scogli, fecero la loro prima tappa nella conquista della Campania» (Ivi: 27).

Infatuato e guidato dalla voce della maga omerica, Savinio si ritrova dunque solo in mezzo alla Marina Grande, al cospetto di un paesaggio destinato a trasformare – come vedremo – la traversata infernale in una seconda nascita.

Il «porto minuscolo e chiuso da pochi sassi disposti a mezzaluna» suscita immediatamente un ricordo d'infanzia nel viaggiatore: «ricordo di averlo costruito io stesso da ragazzo, e con le mie stesse mani. Ma io sono ben lontano dall'infanzia, ormai, e credevo che l'onda da un bel po' lo avesse spazzato via» (*Ibidem*). La visione del porto, con le dolci memorie che è in grado di evocare, colloca Capri in un punto molto preciso della geografia interiore dell'autore, trasportandoci sul piano favoloso del celebre surrealismo metafisico dei fratelli De Chirico: «ecco […] che non appena metto piede su questa isola in cui ognuno di noi rammenta di essere nato in una nascita non reale ma metafisica, ecco che ritrovo intatto il piccolo porto che io ho costruito da ragazzo» (*Ibidem*).

[8] Karl Wilhelm Diefenbach (Hadamar, 1851 - Capri, 1913) è stato un pittore simbolista e un utopista tedesco. Attratto dal naturismo e dal vegetarianismo, trovò in Capri (dove si stabilì tra il 1899 e il 1900) un rifugio ideale e una fonte inesauribile di ispirazione. I suoi quadri sono oggi conservati presso il Museo Diefenbach della Certosa di San Giacomo; al suo personaggio si è ispirato Mario Martone per il film *Capri-Revolution* (2018). Savinio ne scoprì l'opera nel 1940, quando ebbe modo di visitare nuovamente l'isola (per cui si vedano i già citati articoli dedicati alla Certosa di San Giacomo pubblicati sul «Mediterraneo»). Su Diefenbach e Capri si veda anche Onofri 2019: 449-450.

Da questo momento in poi, "Capri non è più Capri", ma un luogo simbolico, da attraversare disponendosi all'ascolto dei numi che lo abitano, degli spiriti che lo infestano, delle tentazioni che lo insidiano, dell'eterno ciclo di nascita e di morte che lo regola.

2. "Un canestro di granito"

La prima tappa della passeggiata caprese alla ricerca di un luogo dove trascorrere la notte è la Stazione della Funicolare che collega Marina Grande con la Piazzetta. Savinio descrive la traversata come un'esperienza spaventosa: la funicolare, simile a una creatura mitologica, è dotata di «un'enorme bocca arcuata, che dopo avermi ingoiato come altre volte il feroce Polifemo ingoiò i compagni di Ulisse, mi erutta pochi minuti dopo per altra bocca similmente arcuata» (Ivi: 29)[9].

Il panorama che si spalanca sotto gli occhi del visitatore è duplice, contraddittorio e inquietante: da una parte «grappoli pesanti di limoni dorati» e «verdi vigneti», dall'altra le rupi scoscese dei monti Solaro e Tiberio, «a testimoniare il primitivo stato rupestre» dell'isola:

> Capri una volta non altro era se non un unico, enorme masso di granito. Poi, le seduzioni del mare e del cielo minandolo come dolcissimo veleno, questo masso cominciò a rammorbidirsi a poco a poco, a cedere […] Ma basta questo abbandono momentaneo della roccia a giustificare la fama di mollezza che Capri s'è fatta in tutto il mondo […]? No: solo quaggiù Capri è donna. Per tutto altrove, e massime nella inviolabile cinta di bronzo che la circonda, Capri serba intatto il suo carattere rude, maschio, guerresco. (Ivi: 31-32)

Dalla Stazione a Monte, Savinio è in grado di individuare le progressive trasformazioni del paesaggio caprese, di tracciare le linee di demarcazione della lotta tra l'uomo e lo spirito del luogo, di verificare la tensione esistente tra "spazio naturale" e "spazio sociale".

Leggendo la geografia di Capri come uno stratificato palinsesto diacronico, l'artista coglie nell'isola una sorta di indole "ermafrodita"[10], in

[9] I numerosi riferimenti a Ulisse, oltre a stabilire una chiara equivalenza tra Savinio e l'eroe omerico, collocano altresì *Capri* lungo lo stesso orizzonte creativo da cui, nel 1925, era scaturita l'opera teatrale *Capitano Ulisse*.

[10] In *Capri Hermafrodita, un esperimento culturale oltre l'eteronormatività*, in «AG. AboutGender», IV, 7 (2015): 100-121, e in *Era di pietra la sua bellezza. Capri, mitografia di un luogo*, in «EtnoAntropologia», IV, 2 (2016): 267-301, Eugenio Zito, forse facendo riferimento ai passi citati, sostiene che «Alberto

cui l'elemento maschile/naturale/violento sembra prevalere sull'elemento femminile/antropico/addomesticato. Affacciato al pergolato della Piazzetta, Savinio è attratto da entrambi gli aspetti: da una parte, il suo sguardo rimarrà «tenacemente attaccato all'orrore di quella rupe oscura, sospesa sull'oscuro mare»; dall'altra, il desiderio di «vivere, nutrirmi, dormire!» lo spingerà, «verde di paura», «nel cuore della più tipica, e mite, e raccolta città italiana», tra «botteghe civettuole» e «granchi mastodontici e aragoste spropositate», tra le grandi tavole del "fatesco" Caffè Morgano (o Hidigeigei) e il «fragore di un feroce jazz-band» del Tip-Top (Ivi: 39 e ss.).

Al calar del buio, tuttavia, quest'isola sospesa tra leggenda e realtà, «che dentro un canestro di granito raccoglie tutto quanto di più colorito e odoroso dà la flora mediterranea» (Ivi: 37), abbandona di colpo le sue rutilanti e confortevoli sembianze cosmopolite, per trascinare il viaggiatore tra i miasmi di un'orrorifica traversata notturna.

3. "Il mostro di Capri"

In un saggio confluito in *Fine del carabiniere a cavallo*, Leonardo Sciascia isola la sinistra vena mortifera che percorre le pagine di *Capri*, infestata da un "mostro" che solo Savinio sembra in grado di domare, in un incessante gioco di scacchi con la tenebra:

> Tutt'altra che idillica e riposante immagine dà Savinio dell'isola, se il *leitmotif* [*sic*], la frase che potremmo dire musicale per il suo nascondersi e svariare, è quella – ossessiva – dell'*horror vacui.* Ancora più insidiosi, quando nascosti dalla notte o velati dalla nebbia, Capri è un'isola di strapiombi, di precipizi, di abissi, e la morte, dolcissima sirena, canta dal fondo il suo richiamo. (Sciascia 2016: 154)

In effetti, seguire questo novello Ulisse/Dante nei suoi tortuosi ed eccentrici percorsi capresi significa fare esperienza continua dell'oscurità, calarsi in un'atmosfera *noir,* funestata da apparizioni romantiche e angosciose degne di una tela di Arnold Böcklin[11].

Savinio crea per Capri l'appellativo di *Hermafrodita*». La definizione, per quanto non priva di interesse, è tuttavia imprecisa: in nessun punto di *Capri*, infatti, Savinio utilizza l'aggettivo "ermafrodita".

[11] Al pittore svizzero (1827-1901) Savinio ha dedicato una delle biografie confluite nel 1942 in *Narrate, uomini, la vostra storia* (Savinio 1984). In *Capri* si fa riferimento a due tele in particolare: *Sirene,* 1875 («se mai Sirena capitò su quello scoglio – spiega Circe a Savinio –, era Sirena di seconda mano, giù di voce e spatriata. No: la sede vera delle Sirene (le quali non erano donne per metà e per

Cercando un riparo per la notte, Savinio si inerpica a piedi verso Anacapri, ritrovandosi «a un trivio, in mezzo al quale ululano sinistramente i cani di Ecate» (Savinio 1988: 44); poco dopo, rimasto completamente al buio, eccolo…

> ...condannato a camminare a tastoni su per la più paurosa e stregonesca strada del mondo, sospeso come un vecchio uccellaccio da tempesta tra cielo e mare, aggrappato alle rocce più spaventose che natura ha mai colato nei suoi crogioli mostruosi […] A ogni svolto della strada a gomiti, più profondo abbaia e schiuma sotto di me il mare, più sinistro ulula il vento nei pini disperatamente aggrappati ai fianchi del Solaro. In mezzo alla tenebra grande che tutto quanto chiude avanti a me lo spazio, una lacrima di fuoco cola dall'occhio lontano e solitario del Vesuvio. (Ivi: 45).

Il giorno seguente, dopo aver trascorso la notte presso un misterioso Mentore chiamato l'«uomo dalla mano fasciata», Savinio si dirige verso una delle più celebri ed enigmatiche ville capresi, Villa San Michele (oggi sede dell'Axel Munthe Museum), alla quale si accede percorrendo una strada «sospesa al fianco del monte», che provoca nel viandante un «vertiginoso terrore» (Ivi: 52).

Una volta raggiunta la terrazza della villa, tuttavia, l'esperienza orrorosa si rivela il preludio obbligato dell'epifania metafisica, dell'onirico trasmigrare dell'artista in un'atmosfera analoga a quella immortalata da Luigi Ghirri nella serie *Capri* (1981-1983)[12]:

> Solo di quassù […] il mare scopre a noi i suoi terribili segreti […] La superficie passa come velo, come cristallo mobile sui misteri del fondo, ove, tra scuri banchi di alghe e nere bocche di abissi, fosforici frammenti di chiaro di luna guardano con occhi di medusa […] M'inerpico tra bianche punte di rocce che affiorano tra i cespugli del monte. L'occhio di quassù salta direttamente sul mare nudo, deserto, spettrale. Capri non è più, ma sono trasvolato in qualche Isola Misteriosa o forse in quell'isola Tsalal in cui il colore bianco era sconosciuto. (Ivi: 52-53)

Come abbiamo già avuto modo di constatare, tuttavia, Capri è un'isola di contrasti e improvvisi sbigottimenti: pertanto, allo scenario favoloso

---

metà pesci ma, come le raffigurò Böcklin in una delle sue più spiritose tele, donne fino alla cintola e galline per il rimanente), è quel piccolo arcipelago che […] sorveglia lo stretto di Capri», Savinio 1988, p. 24) e *Attacco dei pirati*, 1872, di cui si parlerà più avanti.

[12] La serie, tra cui figura lo scatto della celebre sfinge di Villa San Michele, è riprodotta nel già citato volume di Cesare De Seta.

della villa di Axel Munthe si sostituisce ben presto un'altra cupa immagine, una «messinscena da Walter Scott»: i «bianchi vapori» del cielo sono bucati dalle «torri dirute del castello di Barbarossa», antico «nido di corsari», e Savinio, con sgomento, si rende conto di essere seduto «sul ciglio di un precipizio orribile». «Torno indietro a carponi […] Mi volto a guardare. È mai possibile che Böcklin non avesse visto questo castello prima di dipingere il suo *Überfall einer Meeresburg durch Seeräuber*?» (Ivi: 53-54).

In un contesto di evidente prossimità con l'Aldilà, Savinio chiama in causa l'autore della celebre *Isola dei morti*, opera che ha indotto molti critici a ravvisare una connessione con Capri[13]. Savinio non si esprime a riguardo[14], tuttavia la memoria di Böcklin – lo si vedrà ancora meglio più avanti – sembra mediare la visione dello spazio caprese, riletto e "sublimato" attraverso il processo di *artialisation in visu* descritto da Alain Roger in *Breve trattato sul paesaggio*, secondo il quale l'arte fornisce schemi di visione e di interpretazione della realtà, influenzando la nostra percezione del paesaggio (Roger 2009). La spettralità gotica che trama il testo di *Capri* potrebbe dunque muoversi in questa direzione, avvalorando ulteriormente la lettura dell'opera in chiave di *descensus ad inferos*.

4. Gloria del "gran meriggio"

L'adiacenza con l'oblio e con la perdita del sé è evidente anche nelle pagine in cui Savinio descrive il «meriggio ad Anacapri». Come sappiamo, l'ora meridiana porta con sé un fascino antico e ambivalente. È un momento pericoloso, silenzioso, carico di un'aura sacra e inquietante, favorevole all'apparizione di spiriti e dei:

> Ora propizia. È il gran meriggio, o amici. Gli spiriti dell'aria, del mare e dei boschi si levano a quest'ora e vanno a diporto [...] Il sole brilla sui campi e scintilla sul mare. Gran silenzio intorno. Ma l'ora non è morta. Un

[13] Sull'argomento si veda Onofri 2019. 448-451.

[14] Alcune ipotesi sulla genesi del soggetto, tuttavia, si leggono nella già citata biografia di Böcklin (anche in questo caso, però, Capri non viene nominata): «I luoghi che hanno ispirato l'*Isola dei morti* sono tanti in Europa, quanti i letti nei quali ha dormito Napoleone […] Sono considerate 'fonti' della *Toteinsel* il Cimitero degl'Inglesi a Firenze, il Pontikonisi di Corfù, San Vigilio sul lago di Garda. Ma sono fonti apocrife. La stessa moglie di Böcklin sbagliò, indicando nelle sue *Memorie* come fonte di questo quadro troppo famoso il Castello di Ischia» (Savinio 1984: 34-35).

> vento misterioso, divino, viaggia, ospite leggero, spiritoso, per questa meridiana pace e tutta l'anima di fresca follia [*sic*] La strada non è più strada ma sentiero. Così sono tutte le strade di Capri: abuliche, senza resistenza, svarione. Sul più bello ti abbandonano, poi magari riprendono più in là, intermittenti, a scatti. Strade a temperamento, come i violinisti magiari. (Savinio 1988: 55-56)

Savinio cammina lungo le stradicciole labirintiche del borgo contadino di Caprile, solitario e non battuto dai turisti; la topografia di questa parte dell'isola sembra riflettere i pensieri divaganti e fantasiosi del viaggiatore, guidandolo sulle note di una musica segreta, svelandogli inedite scenografie metafisiche, riportandolo all'infanzia. Suggestiva, in questo senso, è la visione della bianca palazzina «in cui villeggiava la Regina di Svezia»:

> Aperte le grandi finestre che danno sui terrazzi. Il vento gioca con le cortine bianche, sull'ombra misteriosa delle camere. Sul limite del primo terrazzo, una tenda levata contro il sole vibra al vento che la gonfia. All'ombra della tenda, una poltrona di vimini, sparsa di cuscini. Una volta, seduta su quella poltrona, la Regina aspettava che il consorte arrivasse dal mare. Ma ora la poltrona è deserta, la tenda batte al vento, solitaria. Io penso alla lontana infanzia. (Ivi: 58)

È Casa Caprile (oggi hotel a tre stelle, un tempo dimora della Regina Victoria di Svezia), la cui descrizione anticipa uno dei motivi destinati a riproporsi con costanza nella pittura di Savinio a partire dagli anni Trenta, ovvero l'immagine di una figura femminile, sontuosamente agghindata e seduta in poltrona, in triste attesa di fronte a una finestra affacciata sul mare[15].

L'atmosfera panica della «gloria del disteso mezzogiorno» è suggerita altresì dalla presenza di alcuni elementi tradizionalmente legati alla controra, al calore e alla vitalità sessuale dei cortei satireschi: una lucertola (Savinio 1988: 59-60)[16], una capra e un «adolescente, capelli lunghi e gambe nude». Quest'ultimo, con un cenno muto, indica a Savinio la via per raggiungere la Torre della Guardia, una torre di avvistamento saracena del XVI secolo collocata sulla scogliera di Punta Carena. Anche in questo caso, la scena che si spalanca di fronte agli occhi del curioso spettatore è inquietante: un «formicolante bagliore» rivela un «misterioso palazzotto»

[15] Cfr. Sciascia 2016: 154. Per il motivo della figura femminile in attesa, si rimanda alle seguenti tele di Savinio in Vivarelli 1996: *La fidèle épouse* (1930-1931), *La vedova* (1931), *La fidanzata abbandonata* (1931).

[16] Piace ricordare che la lucertola azzurra (*Podarcis siculus coeruleus*), specie endemica dei Faraglioni di Capri, è uno dei simboli dell'isola.

medievale diroccato e abbandonato, infestato dalla presenza di feroci pirati fantasma, «ove migliaia di lucertole si agitano orribilmente».

Tra voragini spaventose e suggestioni spettrali, estremamente significativo appare l'incontro con il "cane misterioso", un bastardino torturato dalle pulci che insiste a voler scortare Savinio lungo la strada che conduce al Castiglione (oggi hotel di lusso a cinque stelle, negli anni Venti ancora allo stato di rudere), nella parte orientale dell'isola.

Docilmente, il viandante seguirà il cane, varcando «una porta granitica e di aspetto antico», presso la quale «tre minuscole e sordide creature mi si precipitano addosso come tre piccole Furie, e con oscura e minacciosa favella mi richiedono non so quale pedaggio» (Ivi: 65-66).

La trasfigurazione del percorso in chiave infernale non potrebbe essere più esplicita, tanto più che anche il cane, così come la capra e la lucertola, è un animale carico di valenza simbolica per quanto riguarda il rapporto con l'Aldilà: è una creatura "liminale", di mediazione tra mondi, associata alle soglie e ai confini; può assumere il ruolo di psicopompo o di guardiano degli Inferi (si pensi a Cerbero, ai cani del corteo di Ecate, ad Anubi).

Il "cane misterioso" di *Capri* svolge esattamente questo compito, trasformando le rovine del Castiglione in un'anticamera della morte e costringendo Savinio a seguirlo fin sul margine di uno spiazzo aperto sul vuoto:

> Mi avvicino, guardo, e subito mi traggo indietro con orrore: la roccia piomba a picco nel mare. Il cane latra, mi chiama. Posso ancora dubitare? Quel cane misterioso, nel quale rivive certamente l'anima di Tiberio, vorrebbe vedermi precipitare giù dalla spaventosa rupe. Era destino che non ci si dovesse intendere. (Ivi: 67).

Ancora una volta, l'anima oscura e gotica di Capri emerge con prepotenza agitando lo spettro nero dell'imperatore Tiberio – senz'altro il fantasma più controverso e perverso dell'Isola del Ferro – e imponendo al viaggiatore (e al lettore con lui) un ulteriore confronto con il proprio inevitabile destino di morte. Anche in questo caso, Savinio sfuggirà alle insidie dell'abisso, allontanandosi velocemente dal dirupo del Castiglione. L'anima di Tiberio, tuttavia, lo perseguiterà come un'implacabile Erinni, costringendolo, come vedremo, a un'esperienza catartica di morte e rinascita.

5. "L'île des charmes"

L'ultima tappa del tour è Villa Jovis, dimora imperiale costruita sulla vetta del Monte Tiberio. Riportata alla luce e valorizzata da Amedeo Maiuri a partire dal 1932, nel 1926 era ancora completamente in rovina. Savinio ne percorre gli antri, i corridoi labirintici e i sotterranei «in cui una volta si celebrava il fosco culto di Mitra» (Ivi: 68).

A pochi metri dai resti della villa si trova il celebre Salto di Tiberio, «orribile precipizio» alto circa 300 metri sul livello del mare, dal quale, secondo la leggenda, sembra che l'imperatore facesse «precipitare con un calcio nel sedere coloro che non gli andavano a fagiolo» (*Ibidem*). Questa volta, Savinio è come ipnotizzato e sedotto dal vuoto, sospinto dal desiderio morboso (qui vera e propria pulsione di morte) di fare esperienza diretta del "folle volo":

> Quanto tempo rimasi chino sul Salto di Tiberio? Non saprei. Allora solamente mi avvidi del mio incantamento, quando chiara mi divenne pure la cagione che lo aveva provocato. Volle la mia buona stella che la paura vincesse in me la curiosità. Ma questa curiosità, quanto difficile fu liberarsene! Dal fondo di quel baratro ove ogni sentimento di distanza era scomparso, sentivo salire una interrogazione dolcissima, insistente. Nel vuoto che rasentava la rupe, la Morte cantava con accenti inimitabili. Parlava con voce materna, ispirava fiducia più che nessuna cosa viva. Chi mi trattenne dall'abbandonarmi a lei? (Ivi: 68-69)

La Morte, scansata quasi per miracolo per tutto il soggiorno sull'isola, si presenta ora sotto forma di seducente e irresistibile tentazione: è la più autentica e la più pericolosa sirena di Capri, e Savinio – esattamente come Ulisse prima di lui – è costretto ad affrontarla lottando con la propria insopprimibile *curiositas*.

In un primo momento, l'intervento divino della Madonna del Soccorso, la cui chiesa sorge accanto a Villa Jovis, sembra scongiurare il salto fatale. Tuttavia, racconta Savinio, «il destino aveva deliberato altrimenti»:

> Quando già mi credevo lontano da ogni pericolo, non so quale demone mi riportò nella parte occidentale dell'Isola di Ferro. Nell'ombra della notte che calava dal cielo sul mare, vidi il fantasma di Tiberio Claudio Nerone levarsi davanti a me. Eravamo presso una torre diroccata. (Ivi: 17).

Trascinato dallo spettro dell'imperatore, Savinio precipita «dentro la bocca di un pozzo scurissimo, che sembrava non dovesse avere fondo» (*Ibidem*). La caduta nel buio – uguale e contraria al percorso in funicolare

con cui era stata inaugurata la *nekyia* caprese – provoca lo stordimento e la perdita di memoria dell'artista, che si risveglierà in un suggestivo e surreale spazio onirico:

> Le mie mani erano d'argento. Sopra di me si apriva una volta vastissima, sulla quale innumerabili occhi azzurri si aprivano intermittentemente. Altri occhi azzurri parimente si stendevano intorno a me, ma così fitti questi e serrati, da costituire come un tappeto magico, che dolcemente palpitava sul lento ondeggiare del mare pacificato. (Ivi: 72).

La voce di Clio, dea della Storia, invita Savinio a dimettere ogni stupore: egli si trova all'interno della Grotta Azzurra, luogo che, insieme ai Faraglioni, è tra i soggetti più rappresentati e riprodotti di Capri (dalle pitture di paesaggio alle fotografie diffuse sui *social network*).

Savinio trasfigura questo luogo iconico, trasformandolo nel simbolo della catarsi e della rinascita di un'anima che, dopo aver fatto esperienza della Morte – attraversando l'inferno dell'Isola, camminando sull'orlo dei burroni, dialogando con i demoni –, ritorna in vita nutrito di una nuova consapevolezza esistenziale.

In questo senso, come si è già avuto modo di notare, l'*iter* gnoseologico descritto in *Capri* ricorda tanto quello di Ulisse quanto quello di Dante. In particolare, l'ipotesto dantesco emerge in clausola al *reportage* saviniano. Invitato da Clio, infatti, il protagonista sale in barca ed esce dalla Grotta Azzurra: «e poco dopo, d'in mezzo il mare sconfinato, vidi l'alto fantasma dell'Isola del Ferro vanire lentamente nella notte» (*Ibidem*). Il percorso è analogo a quello compiuto da Dante e Virgilio per passare dalla «natural burella» alla spiaggia del Purgatorio, nell'attesa dell'angelo nocchiero. Inoltre, a rendere ancora più suggestiva la memoria dantesca concorre un ulteriore riferimento visivo, con ogni probabilità ben noto a Savinio: penso alla celebre incisione realizzata da Gustave Doré per *If*. XXXIV, in cui i poeti, in piedi su uno sperone di roccia, rivedono le stelle. Ebbene, stando a quanto riportato da Norman Douglas in *Footnote on Capri* (Douglas 2003), sembra che il paesaggio che ha ispirato l'artista francese sia proprio la Grotta di Matermania, nota caverna caprese situata sul versante sud-orientale dell'isola.

Nella riscrittura saviniana, dunque, Capri è il luogo per eccellenza in cui entrare in contatto con la Morte, addomesticandola e collocandone il dominio nell'apparente banalità del quotidiano; è un'isola limbica, in cui è possibile conversare con gli dei e gli spettri, in perfetta sintonia con «tutto ciò che nella realtà continua l'essere, oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà medesima» (Savinio 2007: 48).

È, allo stesso tempo, Isola dei Morti e Isola Metafisica, come Savinio

stesso sembra suggerirci attraverso due quadri realizzati nel 1928 (due anni dopo il viaggio a Capri): alludo alle opere intitolate *La gite des promesses* e *L'île des charmes*, in cui una costruzione architettonica astratta e collocata su una piattaforma, composta da solidi simili a giocattoli e a speroni di roccia, ricorda tanto la sagoma della *Toteinsel* quanto quella di Capri.

Non ci sono prove che i due soggetti serbino memoria esplicita dell'isola di Böcklin/Capri, tuttavia se, come sosteneva Libero De Libero, «soggiornare nei quadri di Savinio è una sorte» (De Libero 1934: 6), mi piace pensare che queste due tele siano i talismani per accedere ai segreti dimenticati di un paesaggio a rischio estinzione. Ad avvalorare questa ipotesi, gioca altresì il ruolo di guida spirituale che Savinio riconosce a Böcklin nella già citata biografia dedicata al pittore svizzero:

> Alcuni piloti soltanto, pochissimi, sono capaci di portarci a buon porto: si chiamano Dante, si chiamano Omero, si chiamano Beethoven. Altri ti lasciano a metà, altri ancora ti fanno vedere soltanto l'itinerario sulla carta […] Un altro di questi piloti sicuri e che garantiscono l'intero viaggio, è Arnoldo Böcklin. (Savinio 1984: 31)

6. Contro il "miracolo programmato"

Nel *Paesaggio come eros della terra*, Andrea Zanzotto sostiene che il paesaggio sia abitato…

> …non da uno soltanto, ma da innumerevoli cervelli ambulanti, da mille specchi diversi ma contigui che lo creano e che, a loro volta, da esso sono creati di continuo: il paesaggio diviene pertanto qualcosa di "biologale", una certa qual trascendente unità cui puntano miriadi di raggi. (Zanzotto 2023: 33)

In questo saggio ho cercato di cogliere i riflessi delle intuizioni saviniane disseminate sul paesaggio caprese, auspicandomi che la letteratura possa ridisegnare e ri-orientare il carico di senso generato dai (non)luoghi, liberandoli dalla sclerotizzazione a cui li sottopongono sia il turismo estrattivo sia l'onnipaesaggio *Uneigentlich* teorizzato da Jakob.

Il percorso metafisico ed escatologico proposto da Savinio, che offre di Capri un "ritratto al nero", potrebbe contribuire a distruggere – cito ancora Zanzotto – «il mozzafiato del miracolo programmato per turisti di tutte le generazioni», ossia il «moscio ectoplasma con cui bisogna subito mettersi in lotta: purtroppo con una certa probabilità di perdere» (Ivi: 93).

In questo modo, rileggere *Capri* sovrapponendo la scrittura saviniana

alla topografia aggressiva e distruttiva degli hotel di lusso e della gentrificazione, significa anche provare a riconnettersi con «la mente del luogo» e con il «corpo del paesaggio», interpretando gli spazi – suggerisce Serenella Iovino in *Paesaggio civile* (Iovino 2022: 31) – come «grandi racconti materiali», testi «corporei», il cui significato, ecologico e storico, è stato progressivamente perso di vista e frainteso.

Nel secondo volume del *Viaggio in Italia* (1817), Goethe racconta di aver visto Capri solo da lontano, di notte, dal parapetto di un battello che rischiava continuamente di infrangersi sulle rocce scoscese dell'isola:

> Capri ci stava ormai davanti nella tenebra […] Uno scenario così bello non ci aveva fatto pensare che eravamo minacciati da grave sciagura […] Ci troviamo già, dicevano, nella corrente che gira intorno all'isola e che […] ci spinge verso la roccia a picco, che non offre nemmeno pochi piedi di curva o di insenatura per metterci al sicuro. (Goethe 1959: 324)

«Uno scenario così bello non ci aveva fatto pensare che eravamo minacciati da grave sciagura», scrive il poeta tedesco: lo stesso accade oggi anche a noi, che corriamo il pericolo di essere "presi per incantamento" ogni volta che godiamo di un'immagine edenica e appagante («it's just a house on Capri»), dimenticando la vera natura dei luoghi che visitiamo/vediamo.

Una buona eco-pratica per il futuro, allora, potrebbe essere questa: al posto di visitare Capri, o altri luoghi ormai consumati e consunti, comportiamoci come Goethe. Non scendiamo dal battello, ma limitiamoci a osservare il panorama da lontano e in costante stato di allerta, affidando all'arte il compito di rinnovare il nostro sguardo.

Bibliografia

De Libero Libero. 1934 *Pitture di Alberto Savinio*, in «L'Italia letteraria», VI, 10.

Douglas Norman. 2003 *Footnote on Capri*, Capri, La Conchiglia [volume consultato in edizione digitale].

Goethe Johann Wolfgang. 1959 *Viaggio in Italia (1786-1788*), traduzione di Eugenio Zaniboni, introduzione di Orio Vergani, Firenze, Sansoni.

Iovino Serenella. 2022 *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, Milano, il Saggiatore.

Jakob Michael. 2009 *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino [volume consultato in edizione digitale]

La Capria Raffaele. 1991 *Capri e non più Capri*, Milano, Mondadori.

La Capria Raffaele. 2015 *Ultimi viaggi nell'Italia perduta*, Milano, Bompiani [volume consultato in edizione digitale]

Onofri Massimo. 2019 *Isolitudini. Atlante letterario delle isole e dei mari*, Milano, La nave di Teseo.
Roger Alain. 2009 *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio [volume consultato in edizione digitale]
Russo Krauss Giovanna. 2019 *Capri's Touristification. A Millennial Cultural Landscape Reinvented by Luxury Tourism*, in «Heritage», 2: 1509-1529.
Savinio Alberto. 1984 *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi.
Savinio Alberto. 1988 *Capri*, Milano, Adelphi.
Savinio Alberto. 2004 *Scritti dispersi (1943-1952)*, a cura di Paola Italia, con un saggio di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi.
Savinio Alberto. 2007 *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di Giuseppe Montesano e Vincenzo Trione, con nove disegni dell'autore, Milano, Adelphi.
Sciascia Leonardo. 2016 *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi.
Settis Salvatore. 2012 *Paesaggio, Costituzione e cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi, 2012 [volume consultato in edizione digitale]
Stazio Maria Luisa. 2010 *Le culture della cultura. Le culture di un turismo "insostenibile": il caso Capri*, in AA.VV., *Il turismo sostenibile: opportunità e rischi*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università della Calabria: 119-130.
Vivarelli Pia, Alberto Savinio. 1996 *Catalogo generale*, Milano, Electa.
Zanzotto Andrea. 2023 *Luoghi e paesaggi*, introduzione di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani.

Simone Pettine

Agli estremi del Novecento. La coscienza ecologica e le sue inquietudini tra Cesare Pavese e Francesco Biamonti

È possibile rintracciare, nella produzione letteraria di Cesare Pavese (1908-1950) e di Francesco Biamonti (1928-2001), le tracce del progressivo affermarsi di una coscienza ecologica. Nelle rispettive opere si nota una costanza che da un lato consente di scartare la possibilità della semplice coincidenza o dell'interesse estemporaneo e occasionale, dall'altro compensa la collocazione delle riflessioni ecologico-ambientali, nelle prose di entrambi gli autori, in secondo piano, dal momento che per nessuno dei due sembra possibile parlare di letteratura a tema, ovvero di testi scritti esplicitamente per offrire al lettore considerazioni pertinenti l'ecologismo[1]. Entrambi gli scrittori, tuttavia, riflettono sul mutamento rapido e inarrestabile di un ambiente geografico vissuto sin da bambini, fortemente interiorizzato e sede di partenza di ogni analisi più generale sul mondo coevo: le langhe piemontesi in Pavese (ambiente in evoluzione, dalle marcate differenze tra il primo romanzo, *Ciau Masino*[2], e l'ultimo, *La luna e i falò*[3]) e la Liguria di ponente, sia interna che costiera, in Biamonti[4].

Naturalmente possono sembrare scontate, ma non si rivelano per questo meno necessarie alcune considerazioni. Innanzitutto sulla distanza cronologica, la quale comporta che quel "sentire novecentesco" di entrambi gli autori risulti a un tempo affine, eppure molto differente, dalla coscienza acquisita in età contemporanea, per la quale l'ecologismo, il rapporto tra uomo e ambiente, la nozione di paesaggio[5] acquisiscono un carattere di

[1] È possibile riscontrare, almeno dalla fine degli Anni Novanta, un crescente interesse per la dimensione ecologica all'interno dei testi letterari italiani; si vedano, tra gli altri, Ferroni 1996, Iovino 2006, Salabè 2013, Biagini 2016, Guaraldo 2016, Iovino 2016, Turi 2016, Scaffai 2017, Boroni 2024.

[2] Pavese 2024.

[3] Pavese 2005.

[4] Francesco Biamonti pubblicò quattro romanzi, tutti per l'editore Einaudi: L'angelo di Avrigue (1983), Vento largo (1991), Attesa sul mare (1994) e Le parole la notte (1998). La morte lo colse nella fase di stesura dei primi capitoli de Il silenzio (2003), pubblicato postumo benché incompleto.

[5] Per gli studi sul paesaggio si faccia riferimento almeno a Carli (1980), Assunto 1994, Bertone 1999, e soprattutto Jakob 2005.

urgenza e una centralità narrativa molto più intense di quanto non fosse nella prima metà del XX secolo (per Pavese) o alla sua fine (nel caso di Biamonti). Inoltre, la stessa espressione "coscienza ecologica" costituisce, è evidente, una chiave di lettura a posteriori, benché per problemi costanti e a loro modo omogenei nel tempo: è la critica letteraria contemporanea ad averla forgiata per evidenziare e interpretare, a livello tematico, testi anche parecchio distanti tra loro per autore, epoca e area geografica[6].

L'accostamento dei due autori nella presente analisi non si limita a una predilezione personale[7], ma all'individuazione di una pertinenza specifica, di una costante tematica rintracciabile come filo conduttore da uno scrittore all'altro, al netto delle prevedibili divergenze nella formazione culturale, negli elementi biografici e nelle scelte stilistiche. Pavese e Biamonti hanno restituito l'immagine di due diversi momenti nel rapporto tra uomo e ambiente nella letteratura del Novecento, il primo "coprendo" la prima metà del secolo, il secondo la situazione italiana ed europea dal Secondo dopoguerra agli estremi degli Anni Novanta. Entrambi appartengono, inoltre, a quella che può essere definita, pur accettando i compromessi insiti in ogni etichetta, alla "nuova via" del realismo novecentesco, e rappresentano nella pagina letteraria luoghi sconvolti da interventi edilizi consapevoli o dalla furia della guerra. Ancora, sia per Pavese che per Biamonti l'ambiente naturale, così come viene presentato nella pagina letteraria, è centrale nelle vicende umane, non solo come sfondo delle stesse (soprattutto considerando la forte introspezione rispetto all'azione) ma nella progressiva acquisizione della coscienza di sé. Si tratta di ciò che potrebbe essere agevolmente definito "lirismo descrittivo"[8]: il dato naturale vale in sé ma anche come qualcosa d'altro, assumendo valenza mitica,

[6] Ci si limita ad alcuni suggerimenti per l'approfondimento di quella che è nota come "ecocritica", al centro del dibattito critico estero almeno a partire dagli Anni Settanta: Commoner 1971, Bateson 1972, Meeker 1972, Naess 1984, Waage 1985, Fromm 1996, Phillips 1999, Ambruster 2001, Buell 2005, Maran 2007, Merrill 2007, Whestpal 2007, Freedmann 2008, Adamson 2009, Alaimo 2010, Bennett 2010, Morton 2010.

[7] È altresì ovvio, comunque, che chi scrive si è già occupato di entrambi, non necessariamente nell'ambito della letteratura ecologica. Si permetta il rimando almeno a Pettine 2019 e Pettine 2021a per quanto riguarda Pavese; e a Pettine 2021b e Pettine 2022 per Biamonti.

[8] Per l'inquadramento complessivo dell'opera di Biamonti si vedano innanzitutto Aveto-Merlanti 2003 e Grassano 2019: Andrea Aveto e Federica Merlanti si sono occupati della curatela del convegno di studi che aprì la strada a tutti gli approfondimenti successivi sull'opera dell'autore mentre Matteo Grassano è l'autore della prima monografia biamontiana. Si consultino poi Cavallini 1999,

poetica e simbolica.

Il valore conoscitivo della dimensione interiore non esclude affatto, tuttavia, la verosimiglianza storica; la prospettiva esterna e la riflessione ecologica è anzi sempre il punto di partenza di qualsiasi altra acquisizione successiva. Per questo motivo, dal punto di vista realistico-descrittivo gli ambienti rappresentati nei romanzi mutano sotto forze esterne violente, slegate dal mondo naturale. A prendere vita sono così paesaggi che si rimodellano costantemente e assumono nuovi significati (con una chiara valenza testimoniale e critica) nell'orizzonte ermeneutico coevo. La campagna piemontese pavesiana è l'esempio migliore, in quanto ospita dapprima l'arrivo ineluttabile della modernità e in un secondo momento, all'incirca a metà secolo, le devastazioni del secondo conflitto mondiale. Dal canto suo, la Liguria biamontiana denuncia a sua volta l'edilizia incontrollata del secondo dopoguerra, fenomeno tipicamente italiano che si somma ai conflitti multietnici emergenti nel confine italo-francese (tema principale, quest'ultimo, nella narrativa dell'autore).

Questi elementi sono, dal punto di vista dell'interpretazione del critico, un'evidenza contenutistica e descrittiva, dal momento che è sufficiente procedere alla lettura attenta dei testi per riconoscerne la presenza, il costante ritorno tra opere successive dello stesso autore, e poi anche tra i due autori a confronto, i quali, si è detto, operano in due momenti nettamente distinti del secolo scorso (e proprio per questo motivo le ricorrenze non possono che destare interesse). La difficoltà consiste nel ricondurle al pensiero degli scrittori, in modo che riescano così ad offrire un arricchimento coerente nell'interpretazione del senso profondo del testo.

Vi è, però, una seconda caratteristica fondamentale nel modo in cui le tematiche ecologiche vengono contestualizzate all'interno dei romanzi di Pavese e Biamonti. Qualsiasi considerazione sull'ambiente, sul paesaggio, sull'intervento umano, anche nelle modifiche dovute al loro divenire storico, è sempre legata in modo inscindibile alla presenza del viaggio[9], tanto che quest'ultimo può essere considerato una vera e propria cifra letteraria, un tema che agisce in sinergia con la coscienza ecologica e che costituisce,

Mallone 2001, Debenedetti 2017, Boccadoro 2020, quest'ultimo contenuto in Biamonti 2020, Grassano-Panella 2023.

[9] Si segnalano, tra i testi pertinenti nell'ambito della letteratura odeporica che si concentrano sul viaggio soprattutto a livello tematico, almeno D'Agostini 1987, De Caprio 1996, Fasano 1999, Luce Clerici 2008-2013, Pierangeli 2011, Ricorda 2012, Marengo 2016, Digilio 2016, Campana 2023, Scioli 2024. Di particolare interesse per l'analisi della categoria nella letteratura italiana del dopoguerra è inoltre Pullini 1979. Meritevole di lettura, benché non rientri nella saggistica, è anche Elborough 2024.

con quest'ultima, un tutt'uno indivisibile. In entrambi gli autori, lo spazio geografico si modifica sotto gli occhi di uno o più personaggi, e il cambiamento viene commentato dalla voce narrante; questo, tuttavia, accade nelle forme e nei modi in cui quella stessa voce narrante ha potuto prendere coscienza del mutamento intervenuto negli anni a un ambiente che conosceva bene, o che ha avuto modo di conoscere in passato. Tra i due momenti di stasi – quello di partenza in cui il narratore ha conosciuto l'ambiente e quello di arrivo in cui deve ri-conoscerlo in funzione dei cambiamenti intervenuti – ha avuto luogo un viaggio. Il personaggio non era presente nel momento in cui la differenza fondamentale che ha alterato il luogo vi si produceva, a prescindere che siano occorse decine di anni o lo spazio di pochi mesi: si limita a tornarvi e a guardarlo prendendo coscienza che qualche cosa di irreparabile sia ormai avvenuto (la guerra, l'intervento edilizio, le modifiche conseguenti a una somma di piccoli cambiamenti nello stile di vita della società).

Il nesso tra viaggio e coscienza ecologica nei due autori è quindi una cifra ineliminabile. La coerenza generale che li vede agire in sinergia nelle finalità non esclude, però, differenze interne nel trattamento del materiale letterario, anche notevoli. Pavese approfondisce il mutamento dell'ambiente geografico attraverso la prospettiva del ritorno al paese natale dopo un lungo soggiorno estero, di solito americano; né è da escludere in ciò l'esperienza personale, dal momento che lui stesso subì negli anni giovanili l'esilio lontano dal Piemonte, a Brancaleone Calabro, per poi tornare al paese natale. Una netta cesura nello stile di vita segna indelebilmente quel periodo, come è testimoniato dalle lettere spedite alla famiglia[10]; al momento del suo ritorno, inoltre, molte delle cose che conosceva, luoghi compresi, hanno subito dei cambiamenti. Diverso è invece il caso dei personaggi biamontiani, i quali possono confermare la perdita di un intero ambiente premoderno mentre si muovono lentamente nell'entroterra Ligure, o tra la Liguria interna e la costa, o ancora spostandosi continuamente tra Francia e Italia, in una permanenza costante sempre negli stessi luoghi (con la dovuta eccezione del romanzo *Attesa sul mare*) che è però un vero e proprio stillicidio, dal momento che gli anti-eroi di Biamonti più che abitare i luoghi li "infestano" come fantasmi, anime purgatoriali alla ricerca di un senso nel mondo[11]. La loro estrema mobilità è comunque

[10] Per una consultazione esaustiva: Pavese 1973, Pavese 1966, Pavese 2008, e infine è opportuno orientarsi anche tra le pagine de Il mestiere di vivere (Pavese 2014).
[11] Si veda in proposito Rubino 1988.

occasione di confronto con gli elementi naturali: ancora una volta è il viaggio, lo spostamento, a consentire la consapevolezza, ora fugace ora più solida, nel mutamento profondo degli spazi naturali (con annesso un generale peggioramento della loro condizione iniziale).

Sottolineata la convergenza tematica nei due autori, sarà ora possibile prenderli in esame singolarmente, tentando di definire le forme dell'emersione della coscienza ecologica e il modo in cui la rappresentazione degli ambienti e dei paesaggi risulta legata intrinsecamente alla dimensione del viaggio.

Nel caso di Cesare Pavese, sia i romanzi che i racconti presentano un paesaggio finzionale, ovvero un luogo reale e riconoscibile riprodotto all'interno dell'opera letteraria, rispondendo a tre principi specifici: l'ambiente viene descritto, innanzitutto, in modo estremamente realistico, per garantire la verosimiglianza del racconto; si rivela poi lo specchio, o corrispettivo, dell'evoluzione interiore del personaggio (che può essere politica, morale, etica o più di una allo stesso tempo); è infine, in ultima analisi, la concrezione letteraria della dimensione mitica[12]. Nello scrittore viene a definirsi così una trasformazione simbolica del paesaggio e degli ambienti naturali: tale trasformazione è possibile grazie al viaggio compiuto, di volta in volta, dal personaggio o dalla voce narrante. Il viaggio viene a sovrapporsi in modo inscindibile con il paesaggio sin dalla prima opera giovanile, il romanzo e prosimetro *Ciau Masino*. Se nell'opera l'ambiente è descritto in modo funzionale alla costruzione realistica della vicenda, al tempo stesso cambia e si trasforma radicalmente in base all'agire dei due diversi protagonisti (il giornalista Masino e l'operaio Masin).

Nel libro si alternano ambienti molto differenti tra loro, per rendere i quali l'autore ricorre a diversi livelli descrittivi: una distinzione basilare consente di distinguere almeno l'ambiente urbano (la città di Torino), il paesaggio rurale (i paesini del Piemonte del primo Novecento) e lo spazio pienamente naturale (il mondo della campagna). Di capitolo in capitolo – e l'effetto è accresciuto dall'alternarsi della prospettiva e della voce narrante ora di Masino ora di Masin, ciascuno dei quali è il protagonista di un capitolo e lascia poi spazio all'alter ego nel successivo – il paesaggio muta con il progredire dell'azione del rispettivo protagonista. Masino, cittadino, si avvicina sempre di più al mondo incontaminato della natura; emblematica la gita in zattera sul Po, in cui acquisisce una maggiore consapevolezza di sé tramite non attraverso il dialogo col colto Hoffman, ma grazie alla frequentazione del nuovo ambiente naturale:

[12] Si veda, in proposito, il notissimo testo *Del mito, del simbolo e d'altro*, contenuto in Pavese 2017.

> Nel tepore frizzante del sole era bello condurre. Hoffman si diede alla pagaia. Le gocciole d'acqua scorrevano alle mani tiepide. Masino in piedi a poppa tentò di descrivere la sua gioia. Ed era sicuro di dire sciocchezze. […] Hoffman non disse nulla. Masino gettò un urlo di gioia. Il cielo, le piante, la gran solitudine, gli riempivano l'anima. Cacciò un lungo respiro e urlò un'altra volta. (Pavese 2024: 144)

E più avanti, ancora:

> Masino non vedeva che il cielo tra le tavole e qualche nuvola e la grande luminosità del crepuscolo. Rispecchiava là dentro i suoi pensieri. Continuava a assillarlo il problema come mai s'era fatto così sicuro di sé da sopportare senza idee suicide una discussione con Hoffman. Vedeva il mondo più staccato, quello poco ma sicuro. Non era l'età, non era l'ora, o il successo nella vita: che cos'era? Stava di fatto che non s'era mai sentito in un attimo simile di comprensione e energia. Certo, la scena, intorno, del crepuscolo sul Po, pensò sarcastico, contribuiva anch'essa. (Ivi: 148)

Al tempo stesso, Masin l'operaio dalle prime avventure campagnole si sposta verso l'ambiente della grande città, dove troverà anche la sua rovina. Il paesaggio ha per entrambi valenza simbolica e si chiarisce alla luce di questi personaggi sempre in motivo: nessuno dei due riesce a raggiungere un approdo stabile, perché si rivelano vittime di una perenne insoddisfazione e di un temperamento energico e irriverente, mal tollerato dalla società borghese. Del resto, l'alterazione fisica dei luoghi, che comporta il loro svilimento, è il risultato di una grettezza e di un'avidità che sembrano essere condivise, a tutti i livelli, dai personaggi che si muovono nelle città, nei paesi o in aperta campagna. L'agire umano altera i luoghi, che dall'ambiente naturale a quello urbano subiscono una progressiva crescita nel senso dell'oppressione e del senso di claustrofobia in essi provato; ma l'animo umano è anche perfettamente in sintonia, e da un punto di vista morale progressivamente sempre meno lodevole, con i luoghi che lo ospitano. Per questo motivo, lo stesso epilogo infelice accomuna entrambi i protagonisti del romanzo (l'esilio definitivo per Masino, l'arresto per Masin), i quali, a parte prendere coscienza di un'alterazione irreversibile negli spazi umani, nulla hanno fatto per opporsi a un comune stile di vita negativo.

A riconferma di una continuità interna, nel romanzo della maturità, *La luna e i falò*, si assiste a una gestione estremamente simile delle stesse modalità narrative. Il viaggio fisico in America di Anguilla, il protagonista, si alterna al viaggio interiore, che segna il passaggio dalla giovinezza all'età adulta e matura. Tornato dalle Langhe, l'uomo è una persona diversa, perché ha compiuto un viaggio (a un tempo esteriore ed interiore)

che lo ha cambiato. Alla trasformazione dell'essere umano si accompagna però anche quella del paesaggio abitato, prima e dopo il cambio di residenza, e questo porta al delinearsi di una coscienza ecologica legata a doppio filo agli eventi storici. Le langhe sono cambiate perché la Storia si è abbattuta con violenza su di esse, alterandole irreparabilmente nella geografia fisica e in quella umana. L'ambiente che precede il viaggio in America è quello in cui il giovane Anguilla è cresciuto, segnato da un delicato equilibrio tra il mondo della città e della campagna, dal ritmo delle stagioni e da una serie di consuetudini culturali e sociali complessivamente riconoscibili come proprie del mondo premoderno, soprattutto preindustrializzato.

La percezione del cambiamento nel mondo naturale non può attuarsi finché il narratore non è costretto all'abbandono del luogo noto e al suo successivo ri-conoscimento: tra i due momenti viene a collocarsi l'esperienza imprescindibile del viaggio. Notoriamente, *La luna e i falò* è il romanzo in cui si realizza pienamente il concetto pavesiano, malinconico e pessimistico, dell'impossibilità per il soggetto di trovare il proprio posto nel mondo. La condizione di stabilità, fisica ed emotiva, è negata al protagonista e, di riflesso, è negata al genere umano. È il viaggio a garantire l'acquisizione di tale consapevolezza, come testimonia il celebre avvio del romanzo:

> C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so; non c'è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire «Ecco cos'ero prima di nascere». […] Chi può dire di che carne sono fatto? Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più che un comune giro di stagione. (Pavese 2005: 9)

E ancora, sempre nel primo capitolo, si legge:

> Così questo paese, dove non sono nato, ho creduto per molto tempo che fosse tutto il mondo. Adesso che il mondo l'ho visto davvero e so che è fatto di tanti piccoli paesi, non so se da ragazzo mi sbagliavo poi di molto. […] Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti. Ma non è facile starci tranquillo. (Ivi: 12)

È necessaria, però, una precisazione: l'insoddisfazione dell'Anguilla

adulto del tornare al luogo della propria infanzia senza riuscire a guardarlo nuovamente con gli occhi dell'Anguilla bambino non è solo di tipo psicologico o esistenzialistico. Certamente il narratore è infelice perché la maggior parte delle persone che conosceva sono scomparse, ma ad essere mutato è soprattutto l'ambiente geografico-naturale. La struttura agricola della cascina, a un tempo unità abitativa e produttiva, luogo d'aggregazione della vita rurale che così tanto aveva influenzato la sua adolescenza, è diventata nel corso di pochi anni obsoleta; la sua scomparsa ha trascinato nella rovina un intero mondo naturalistico e rusticano che Anguilla ha sempre considerato connaturato alla sua infanzia.

Il secondo dopoguerra ha infatti proiettato brutalmente l'Italia – e con lei le langhe piemontesi – nello sviluppo prima europeo e poi mondiale. In parte per le perdite e le devastazioni subite in guerra, in parte per l'evoluzione dei sistemi produttivi e del commercio, la popolazione del luogo ha abbandonato la dimensione del paese, troppo limitante, aprendosi agli spazi, alle possibilità e al tenore di vita delle grandi città come Torino o Alessandria. Di conseguenza, l'ambiente rurale tanto amato dal protagonista è in stato di completo abbandono – su questo aspetto insistono molto le passeggiate con Nuto, unico testimone del cambiamento avvenuto. Il paesaggio non è però stato sostituito da una nuova convivenza – ed è qui che emerge pienamente la prospettiva ecologica – quanto semplicemente abbandonato a sé stesso o direttamente distrutto. Emblematico e altamente simbolico, da questo punto di vista, il rogo in casa del giovanissimo Cinto, appiccato dal genitore. Mancando la fiducia in un cambiamento positivo che restituisca centralità alla dimensione naturale, e per estensione al sistema produttivo premoderno, l'unica opzione rimasta all'antico abitante è la distruzione completa dei beni, la casa e il podere. Il gesto è incomprensibile per il resto della popolazione, ma non per il protagonista, che ha già conosciuto in anticipo, grazie al viaggio in America, il futuro verso il quale è irrimediabilmente proiettata anche l'Italia, pur vessata e impoverita dal recente conflitto. La coscienza ecologica pavesiana deve così fare i conti con l'impossibilità di riportare in vita, se non nella dimensione del ricordo, un paesaggio ormai scomparso, sede di un'intera socialità ormai irrimediabilmente perduta, prima per motivi storici e bellici, poi per l'impossibilità di sapersi risollevare e adattare.

Ugualmente simbolico nonché centrale nella narrazione è il rapporto tra coscienza ecologica e viaggio nei romanzi di Francesco Biamonti. I protagonisti de *L'angelo di Avrigue*, *Vento largo*, *Attesa sul mare* e *Le parole la notte* possono tutti essere considerati viaggiatori al (e del) crepuscolo: abitano e si muovono in un mondo che si sta progressivamente

svuotando di senso. Da una prospettiva esistenzialistica, sembra che la riflessione pessimista avviata da Pavese sia giunta, alle soglie del XXI secolo, al suo prevedibile esito estremo. Nei luoghi che vengono visitati, i rapporti tra gli esseri umani – su tutti l'amore – si affievoliscono, vittime della stanchezza morale della seconda metà del Novecento. Al tempo stesso, vi è una correlazione diretta tra la dimensione psicologica e quella naturalistica, dal momento che, durante le passeggiate e i viaggi, i narratori si accorgono come anche il mondo naturale stia subendo delle modifiche invasive e irreversibili.

Le alterazioni procedono per diversi gradi di intensità: sono più evidenti negli abusi edilizi de *L'angelo di Avrigue*, si accrescono nelle modifiche al mondo naturale da parte dei coltivatori di lavanda in territorio francese, raggiungendo il massimo grado di distruzione fisica del territorio nella guerra tra Bosnia ed Erzegovina nell'*Attesa sul mare*. Da un punto di vista generale, vi sono tuttavia degli elementi coerenti che tornano in modo costante in tutti e quattro i romanzi pubblicati in vita dall'autore. La Liguria di ponente, ad esempio, è sempre descritta realisticamente in uno stato di decadenza ed abbandono, con i borghi che si svuotano e ampi spazi aperti privi della presenza umana in aumento. Di conseguenza, edifici e zone rurali sono sempre più lasciati a sé stessi; ampissime diventano le descrizioni dedicate agli ambienti naturali considerati in sé, privati ormai di qualsiasi presenza umana, e gli stessi assumono in questo modo una cifra altamente simbolica. Una simile condizione, peraltro, non è esclusiva della sola Liguria, ma viene riscontrata dai protagonisti dei singoli romanzi, con minime variazioni, in luoghi più o meno distanti. Si legga in proposito le considerazioni di Edoardo, in *Attesa sul mare*, di ritorno al paesino di Pietrabruna, in Liguria, dopo un viaggio a Tolone:

> «Tornò poco convinto. Gli sembrava di essersi accostato ad un mondo morto, morto come l'anima del suo paese. Pietrabruna manteneva il suo involucro: l'erba parietaria sulle muraglie, gerani e garofani alle balaustre. Ma la vita dov'era, fuori dalle sciabolate del cielo, fuori del vento? Il grigioperla della chiesa stava annerendo, il cornicione cadeva. Nei vicoli passava qualche persona, fugace come un'ombra. Se il paese aveva ancora un'anima, era un'anima stanca». (Biamonti 1994: 25)

Descrizioni di questo tipo presentano edifici, paesi e ambienti naturali anche molto diversi tra loro, all'interno dei romanzi. Le differenze da un libro all'altro, segnate da un accrescimento costante, possono essere ricondotte a una progressiva maturazione della coscienza ecologica biamontiana, o alla decisione autoriale di garantirle uno spazio via via sempre

maggiore (senza mai rischiare comunque i limiti dell'invadenza) tra le pagine letterarie. Ne *L'angelo di Avrigue* è presente una forte critica all'urbanizzazione forzata e capitalistica della Liguria ponentina, introdotta in modo esplicito nella narrazione principale, mentre nei romanzi successivi andrà intuita tra le righe. Camminando, il protagonista, Gregorio, si sofferma brevemente nei pressi degli edifici costruiti sul mare a scopo turistico, i quali hanno deturpato l'ecosistema e cozzano fortemente, dal punto di vista strutturale, con le dimensioni del paese vicino. La zona è attiva e invasa dai turisti nel periodo estivo, mentre resta sostanzialmente in stato di abbandono per tutto il resto dell'anno. Nel corso della sua indagine sul presunto omicidio del giovane Jean-Pierre, Gregorio visita quei luoghi proprio perché sa che nei periodi più freddi dell'anno diventa il ritrovo di vagabondi e sbandati. In *Vento largo*, invece, le diverse tipologie dei venti della Liguria e della Francia descrivono naturalisticamente aree geografiche differenti, ospitanti un diverso rapporto antropologico tra l'uomo e l'ambiente. Per mezzo del viaggio, il personaggio principale, Varì, matura una coscienza interiore, di sé e dell'alterità, più profonda, mentre i venti si sovrappongono simbolicamente alla condizione esistenziale dei personaggi stessi (il "viaggio" interiore diventa specchio del viaggio esteriore tra Italia e Francia). Ancora, in *Attesa sul mare* viaggio e ambiente naturale si sovrappongono in una prospettiva europea: il viaggio dal paese natale a Tolone, dove Edoardo incontra i trafficanti d'armi; il viaggio per mare, dall'Italia alle coste ex-iugoslave, in cui diventa centrale la riflessione etico-morale; infine, il viaggio nelle terre in guerra della Bosnia, dove il paesaggio naturale diventa lo sfondo della guerra civile. Ambiente naturale e viaggio nel terzo romanzo recano dunque sempre con sé la minaccia latente della violenza umana, potenziale a Tolone, intesa come lotta morale nel Mediterraneo, effettiva e concreta nell'Europa dell'Est.

Si è cercato di sottolineare quanto le singole opere pavesiane e biamontiane abbiano da offrire alla riflessione critica sull'emersione, latente e progressiva, di una coscienza ecologica nel realismo del XX secolo. Al tempo stesso, una simile analisi non può prescindere dallo studio della correlazione tra evoluzione nella modalità narrative di descrizione dell'ambiente (geografico, dunque fisico, ma anche umano) e il viaggio compiuto dai protagonisti. Sia Pavese che Biamonti hanno rappresentato dei personaggi finzionali costantemente in movimento di un ben preciso e riconoscibile ambiente fisico. Se da un lato il viaggio è prima di tutto funzionale allo sviluppo romanzesco, è innegabile quanto sia anche fondamentale per la maturazione interiore del sé, per la chiarificazione circa il rapporto tra narratore e mondo circostante. Nel corso del viaggio, il paesaggio muta, e muta con esso anche la percezione soggettiva del rapporto

tra uomo e ambiente. Su questa prospettiva è il caso di continuare a insistere negli studi di critica testuale, poiché in grado di svelare una complessità, che è allo stesso tempo una forma di sensibilità, inattesa circa il rapporto degli autori (e dei loro testi) con l'ambiente.

Bibliografia

Adamson Joni, Slovic Scott. 2009 *The Shoulders We Stand on: An Introduction to Ethnicity and Ecocriticism*, in «Melus» 34, 2, 5-24, 2009.

Alaimo Stacy. 2010 *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington-Indianapolis, Indiana UP.

Ambruster Kate, Wallace Kathleen. 2001 *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville, University of Virginia Press.

Assunto Rosario. 1994 *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994.

Aveto Andrea, Merlanti Federica (a cura di). 2005 *Francesco Biamonti. Le parole, il silenzio*, atti del convegno di studi "Francesco Biamonti: le parole, il silenzio", San Biagio della Cima-Bordighera, 16-18 ottobre 2003, Genova, Il melangolo.

Bateson Gregory. 1972 *Steps to an Ecology of Mind, Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, San Francisco, Chandler Publishing Company.

Bennett Jane. 2010 (2009) *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, DurhamLondon, Duke UP.

Bertone Giorgio. 1999 *Lo sguardo escluso. L'idea del paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea.

Biagini Enza. 2016 *Saggi di teoria della letteratura. Percorsi tematici*, Firenze, Firenze UP.

Biamonti Francesco. 1994 *Attesa sul mare*, Torino Einaudi.

Biamonti Francesco. 2020 *L'angelo di Avrigue, Vento largo, Attesa sul mare*, Torino, Einaudi.

Boccadoro Carlo. 2020 *Francesco Biamonti, l'eco luminosa di una stella spenta*, in Biamonti Francesco. 2020 *L'angelo di Avrigue, Vento largo, Attesa sul mare*, Torino, Einaudi.

Boroni Carla. 2024 *Per un'ecologia della letteratura italiana contemporanea. Percorsi e temi della letteratura italiana dal Decadentismo ai giorni nostri*, Roma, Gammarò Edizioni.

Buell Lawrence. 2005 *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell Publishing.

Campana Andrea. 2023 *Percorsi nella letteratura italiana di viaggio. Secoli XVIII-XX*, Roma, Carocci.

Carli Enzo. 1980 *Il paesaggio. L'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Milano, Mondadori.

Cavallini Giorgio. 1999 *Verga, Tozzi, Biamonti. Tre trittici con una premessa comune*, Roma, Bulzoni Editore.

Clerici Luca (a cura di). 2008-2013 *Scrittori Italiani di Viaggio. 1861- 2000*, Milano, Mondadori, collana "Meridiani", 2 voll.

Commoner Barry. 1971 *The Closing Circle. Nature, Man and Technology*, New York, Alfred A. Knopf.

D'Agostini Maria Enrica (a cura di). 1987 *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, Milano, Guerini e Associati.
De Caprio Vincenzo. 1996 *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma, Archivio Guido Izzi.
Debenedetti Marco. 2017 *Francesco Biamonti e la musica della libertà*, in «La Modernità letteraria», v. 10.
Digilio Maria Rita, Pellini Pierluigi, Schoysman Anne. 2016 *Viaggi letterari*, Roma, Artemide.
Elborough Trevis (a cura di). 2024 *Scrittori in viaggio. Sulle orme dei grandi autori*, Milano, L'Ippocampo.
Fasano Pino. 1999 *Letteratura e viaggio*, Roma-Bari, Laterza.
Ferroni Giulio. 1996 *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi.
Freedmann Kim, Zalasiewicz Jan. 2008 *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?*, Oxford, Oxford UP.
Fromm Harold, Glotfelty Cheryll, Shewry Teresa (a cura di). 1996 *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press.
Grana Gianni (a cura di). 1979 *Letteratura italiana. 900*, Milano, Marzorati, volume II.
Grassano Matteo. 2019 *Il territorio dell'esistenza. Francesco Biamonti (1928-2001)*, Milano, FrancoAngeli.
Grassano Matteo, Panella Claudio (a cura di). 2023 *Francesco Biamonti: le carte, le voci, gli incontri*, atti del convegno internazionale di studi "Francesco Biamonti: le carte, le voci, gli incontri", San Biagio della Cima – Ventimiglia, 22-23 ottobre 2021, Genova, Il canneto editore.
Guaraldo Emiliano. 2016 *L'ecocritica in Italia: ambiente, letteratura, nuovi materialismi. A proposito dei volumi di Serenella Iovino,* Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation *(Bloomsbury Academic, 2016, pp. 192) e di Nicola Turi (a cura di),* Ecosistemi Letterari. Luoghi e Paesaggi nella Finzione Novecentesca *(Firenze UP, 2016, pp. 394)*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», n. 5.
Iovino Serenella. 2006 *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
Iovino Serenella. 2016 *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*, Bloomsbury Academic, Londra.
Jakob Michael. 2005 *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki.
Mallone Paola (a cura di). 2001 *«Il paesaggio è una compensazione». Itinerario a Biamonti*. *Con appendice di scritti dispersi*, Genova, De Ferrari.
Maran Timo. 2007 *Towards and Integrated Methodology of Ecosemiotcs: The Concept of Nature-Text*, in «Sign Systems Studies», 35.
Marengo Marina. 2016 *Geografia e Letteratura. Piccolo manuale d'uso*, Bologna, Pàtron Editore.
Meeker Joseph. 1972 *The Comedy of Survival. Studies in Literary Ecology*, New York, Charles Scribner's sons.
Merrill Ingram Annie, Marshall Ian, Philippon D.J. 2007 *Coming into Contact, Explorations in Ecocritical Theory and Practice*, Athens-London, The University Of Georgia Press.
Morton Timothy. 2010 *The Ecological Thought*, Cambridge-London, Harvard UP.
Naess Arne, Sessions George. 1984 *Basic Principles of Deep Ecology*, in «Ecophilosophy», 6.

Rubino Gianfranco, Pagetti Carlo (a cura di). 1988 *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, Roma, Bulzoni.
Pavese Cesare. 1966 *Lettere 1924-1944*, due volumi, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi.
Pavese Cesare. 1973 *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi.
Pavese Cesare. 2005 *La luna e i falò*, Torino, Einaudi.
Pavese Cesare. 2008 *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi.
Pavese Cesare. 2014 *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi.
Pavese Cesare. 2017 *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi.
Pavese Cesare. 2024 *Ciau Masino*, Torino, Capricorno.
Pettine Simone. 2019 *Perdere Euridice per salvare se stessi: modernità del mito nell'*Inconsolabile *di Cesare Pavese*, in «Kepos. Semestrale di letteratura italiana», anno II, 2, 2019.
Pettine Simone. 2021a *«Quasi una mirabile visione». Suggestioni dantesche nella* Luna e i falò *di Cesare Pavese*, in «Studi Medievali e Moderni», anno XXV, 1-2.
Pettine Simone. 2021b *«Ci sono colpi di sole su terre appese». Paesaggio e senso del declino nell'*Attesa sul mare *di Francesco Biamonti*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 24.
Pettine Simone. 2022 *Clandestini tra gli uomini. Multiculturalismo e disagio esistenziale in Francesco Biamonti*, in «Sinestesieonline», anno XI, 37.
Phillips Dana. 1999 *Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology*, in «New Literary Criticism», 30.
Pierangeli Fabio, Papi Maria Francesca, Pacelli Laura (a cura di). 2011 *Il viaggio nei classici italiani. Storia ed evoluzione di un tema letterario*, Milano, Le Monnier Università.
Pullini Giorgio. 1979 *"Letteratura di viaggio" nel dopoguerra*, in Grana Gianni (a cura di). 1979 *Letteratura italiana. 900*, II, Marzorati, Milano.
Ricorda Ricciarda. 2012 *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Milano, Editrice La Scuola.
Salabè Caterina (a cura di). 2013 *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli.
Scaffai Niccolò. 2017 *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
Scioli Fabio. 2024 *Letteratura italiana di viaggio. Percorsi critici dal Medioevo al Seicento*, Bologna, Pàtron.
Turi Nicola (a cura di). 2016 *Ecosistemi Letterari. Luoghi e Paesaggi nella Finzione Novecentesca*, Firenze UP.
Waage F.O. 1985 *Teaching Environmental Literature: Materials, Methods, Resources*, New York, Modern Language Association of America.
Westphal Bertrand. 2007 *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Lindita Kazazi, Ingrit Tirana

L'educazione ambientale nella letteratura per l'infanzia albanese

Non c'è nulla di sbagliato ad avere un albero come amico.
(Bob Ross)

L'interazione tra l'uomo e l'ambiente è un tema di vastissima portata che può essere affrontato dalle prospettive più diverse e che ha portato anche all'affermarsi, in tempi recenti, di una disciplina specifica, la storia ambientale. Il suo emergere e consolidarsi, soprattutto a partire dall'ultimo decennio del Novecento, si è accompagnato a una riflessione sulla natura e la metodologia di tale ambito di studi che ha portato a concentrare l'attenzione sui condizionamenti reciproci tra uomo e ambiente.

La natura è spesso accostata ai bambini perché entrambi possiedono la stessa bellezza e voglia di libertà. Quel medesimo desiderio di scatenarsi e fuoriuscire sempre e comunque, lontano da regole e obblighi precostituiti.

Crescere un bambino legato alla natura è crescere un ribelle, un sognatore, un innovatore, qualcuno che seguirà il proprio percorso verdeggiante e tortuoso.

Già all'inizio del secolo scorso Maria Montessori aveva intuito il legame speciale che esiste tra infanzia e natura cogliendone le immense potenzialità educative[1]. Nessuno proteggerà ciò che non gli importa e a nessuno importerà ciò che non ha mai sperimentato.

La letteratura albanese moderna per bambini e ragazzi si è progressivamente consolidata come un settore autonomo, arricchito da un numero crescente di autori e pubblicazioni. Dopo la Seconda guerra mondiale, accanto alla tradizione popolare e folklorica, la poesia divenne il genere più coltivato, assumendo un ruolo centrale quando ancora novelle e romanzi per ragazzi non erano diffusi.

Durante il regime comunista (1945–1990), la letteratura per l'infanzia in Albania si sviluppò come strumento ideologico e pedagogico al servizio dello Stato. Fortemente controllata dalle istituzioni, questa produzione fu modellata per formare il "nuovo cittadino socialista", educato all'obbedienza, al collettivismo e alla fedeltà verso il Partito.

L'elemento che percorre la letteratura per l'infanzia fino agli anni '90 è il didattismo, in quanto forma del messaggio, moralizzazione e educa-

[1] https://www.montessorinet.it/montessori-e/la-natura-nell-educazione.html.

zione nazionale (Demiri, Fangu 2011: 26). In tutti i generi elaborati (poesia, favole, racconti, romanzi) vengono affermati i valori del tempo che sono trasmessi dai "pionieri" e "figli della patria" che saranno gli eroi del futuro e che servono a educare le generazioni future. La letteratura per l'infanzia in Albania lungo il periodo della dittatura favorisce gli obiettivi ideologici, in certi casi deformando l'educazione estetica. Sicuramente il valore universale della letteratura per l'infanzia è quello di educare alla buona morale ed oltre. Secondo Frangu, i bambini albanesi crescono ispirandosi al sacrificio, all'obbedienza ideologica e all'obbligo al lavoro fisico.

Autori come Selman Vaqarri, Zihni Sako, Drago Siliqi e Odhise Grillo aprirono la strada con le prime raccolte di versi. Negli anni '70-'90 si affermarono nuove voci poetiche che introdussero varietà tematica, prospettive originali e un linguaggio figurativo ricco, capace di attrarre il giovane lettore.

Nonostante i progressi, gli studiosi (Kodra 1977: 10 luglio) hanno evidenziato alcune debolezze: il carattere didattico e descrittivo eccessivo, eroi poco differenziati, e un'attenzione ancora limitata alla natura e alle contraddizioni della vita reale.

Accanto ai poeti 'nati' per l'infanzia, anche scrittori provenienti dalla letteratura per adulti (ad esempio Xhevahir Spahiu o Moikom Zeqo) portarono nuovi temi e immagini, ampliando l'orizzonte poetico.

La poesia continuò così a rinnovarsi, restando la forma più amata dai lettori più giovani, soprattutto nella fascia prescolare e delle prime classi.

I temi trattati spaziavano dalla vita quotidiana dei bambini alle esperienze scolastiche e ludiche, fino alla natura, presentata come veicolo educativo e patriottico. Un posto importante occupò anche la poesia umoristica, molto apprezzata per la sua funzione educativa e ricreativa.

Con i cambiamenti sociali degli anni '90 e l'emigrazione di diversi autori, la poesia per l'infanzia iniziò a riflettere nuove realtà e sensibilità, alleggerendosi da un eccessivo moralismo pedagogico e aprendosi a motivi legati all'esperienza del viaggio, alle trasformazioni sociali e alle nuove dinamiche culturali.

In questo percorso complesso, la poesia per bambini si è sempre intrecciata con la vita sociale, politica e culturale del paese, evolvendosi da uno strumento didattico a un linguaggio artistico capace di rispecchiare le emozioni, i sogni e le aspirazioni dei più piccoli.

Un posto particolare nell'arte poetica per i più piccoli è occupato dalla favola in versi, tradizione inaugurata dai grandi poeti albanesi del Rinascimento come Naim Frashëri, Andon Zako Çajupi e Papa Kristo Negovani. Accanto all'amore per la patria e ai valori umani, essi usarono la

favola per denunciare vizi e difetti quali la menzogna, la superbia e la pigrizia.

Dopo la Liberazione, la favola, soprattutto quella originale, continuò a essere coltivata con successo da numerosi autori. La sua forza risiede nel carattere polivalente: piace ai bambini per la semplicità e ai grandi per la profondità dei significati. Attraverso personaggi animali e un linguaggio allegorico, la favola diventa al tempo stesso concreta e filosofica, capace di riflettere fenomeni della vita sociale.

Durante il regime dittatoriale, la favola fu tra i generi letterari che colpirono con più efficacia i difetti del sistema. Emblematico è l'esempio di Dritëro Agolli con 'Il cavallo e l'asino', dove vengono stigmatizzati l'ignoranza, l'inerzia e l'incapacità di chi era posto a capo della vita sociale ed economica.

In quegli anni la favola si legò strettamente al reale, arricchendosi nei contenuti e nelle forme, con soluzioni espressive originali e un tono spesso satirico-umoristico. Tra i più noti autori di favole figurano Nonda Bulka, Spiro Çomora, Dritëro Agolli, Gjikë Kurtiqi, fino a Ferit Lamaj, considerato uno dei maggiori fabulisti albanesi.

Come forma breve, la favola tratta problemi universali della vita e per questo la produzione albanese si avvicina molto a quella mondiale. I personaggi appartengono per lo più al mondo animale, la struttura segue lo schema tradizionale di Esopo – esposizione, conflitto e soluzione – e conserva carattere allegorico e moralizzante. La morale si concentra di solito alla fine, mentre il dialogo e l'ironia sostengono l'andamento narrativo, rendendo la favola un genere vivace, formativo e sempre attuale.

La poesia epica e il poema per ragazzi

Un particolare sviluppo nella letteratura albanese per l'infanzia lo ebbe il poema in versi, genere affascinante e molto apprezzato dai giovani lettori. Si tratta di una forma relativamente nuova, poiché non esisteva una tradizione consolidata prima della Liberazione.

A partire dagli anni '50-'60, accanto al declino della semplice fiaba popolare in versi, iniziarono a essere pubblicate poemi-fiabe originali, in cui gli autori inventavano trame e personaggi ispirati ai problemi del tempo e al mondo reale dei bambini. Queste opere, spesso ambientate in contesti naturali o ispirati a leggende, offrivano insegnamenti morali e civili, ma anche un forte impatto immaginativo.

All'interno di questo filone rientrano anche i poemi ispirati alle leggende popolari (come la Principessa Argjiro di Ismail Kadare) o alle ballate, nelle quali l'elemento fantastico e simbolico si fondeva con l'intento

educativo.

Negli anni ’60-’70 prese forma anche un sottogenere: il racconto in versi, in cui la fabula rimaneva centrale ma il ritmo poetico dava fluidità e immediatezza alla narrazione.

Due filoni si distinsero chiaramente:

Il poema con soggetto definito, strutturato su una trama ben delineata e vicino all’epica, che aprì la strada a numerosi autori;

Il poema meditativo o di sintesi, che dagli anni ’70 si affermò progressivamente, meno narrativa e più riflessiva, tesa a trasmettere emozioni, pensieri e stati d’animo.

Quest’ultima fu influenzata anche dalla poesia per adulti e rappresentò un passo in avanti nell’arte poetica per bambini, offrendo testi capaci di unire immaginazione, introspezione e sensibilità civile. In generale, il poema per l’infanzia consolidò il proprio spazio come genere autonomo, coniugando narrazione e poesia, fantasia e valori educativi, e preparando i giovani lettori a un approccio più complesso e maturo alla letteratura.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, la prosa per ragazzi conobbe uno sviluppo rapido e sicuro, sia sul piano quantitativo che qualitativo. Dalle prime descrizioni e racconti brevi, a partire dagli anni ’70-’90 si passò a un arricchimento con novelle e romanzi, fino a includere anche la prosa artistico-scientifica.

Il racconto

Il racconto breve, genere più flessibile e immediato, accompagnò l’attualità del tempo con trame semplici, personaggi “positivi” e una chiara funzione educativa. Progressivamente, superò i limiti iniziali di schematismo e moralismo, conquistando maturità artistica e stilistica. Nei decenni successivi, la varietà tematica e la capacità di rappresentare l’infanzia in relazione all’età e alla psicologia del lettore divennero i suoi tratti distintivi.

La novella

La novella si sviluppò subito dopo la Liberazione, con i primi testi pubblicati già nel 1946. Rispetto al racconto, seppe evitare i difetti del moralismo didascalico e offrì una gamma più ricca di forme: novella classica, epistolare, fiabesca, animalistica, fantastico-scientifica e drammatizzata. Le sue tematiche spaziarono dalla storia nazionale alla vita quotidiana in famiglia e a scuola, offrendo un ritratto realistico e coinvolgente dell’universo infantile.

Il romanzo

Il romanzo per ragazzi è il genere più giovane della prosa albanese per l'infanzia: nasce solo dopo il 1945, con i primi tentativi di narrativa lunga. Negli anni '70-'90 si affermò con stili differenti, arricchendo il panorama letterario con trame realistiche e fantastiche. Nei romanzi comparvero gallerie di bambini vivaci, sinceri e laboriosi, ma anche figure adulte (soprattutto insegnanti) dedite all'educazione del nuovo cittadino.

Un posto di rilievo occupano i romanzi storici, centrati sulle lotte di liberazione, la figura di Skanderbeg, l'antichità illirica e la Guerra Antifascista (Grillo 1973: 4- 24), spesso narrata in forma memorialistica (Jakova 1976: 3). Si svilupparono anche il romanzo-fiaba (con protagonisti animali e personaggi allegorici), il romanzo fantastico-scientifico (che univa scienza, tecnica e fantasia educativa), e il romanzo riscritto, dove classici albanesi e universali venivano adattati per i più giovani (es. Historia e Skënderbeut, Lahuta e Malësisë, Don Chisciotte).

La tematica ambientale nella letteratura per l'infanzia albanese

Da un attento spoglio delle opere di letteratura per l'infanzia albanese, con particolare attenzione alle tematiche relative all'ambiente e all'educazione ambientale, possiamo evidenziare alcuni filoni tematici.

1. Lavoro agricolo e collettivo

L'ambiente naturale (campi, foreste, fiumi) veniva esaltato come risorsa da trasformare grazie al lavoro umano (Kodra 1977: 3).

> Natyralisti
> Natyralist/i vogël jam/një copëz tokë/për provë e kam; Sivjet kam mbjellë/elb edhe grunë/ do shihni ju/se cfarë baj unë[2]. (Jakova 1958: 25)

> Kënga e pestë
> Ato jan shamit e kuqe/cet'e pionerëve/që I shpijen gaz e jetë/pyllit të gështenjave/anembanë po bucasin/krismatë e kazmave/për të hapur nëpër

[2] Il naturalista / Son un piccolo naturalista, un pezzo di terra ho in vista. Quest'anno ho seminato orzo e frumento, vedrete presto che bel raccolto io sento!

rrahë/gropat e fidaneve.[3] (Pasko 1958: 51)

I bambini protagonisti partecipano spesso alla bonifica di paludi, alla semina, alla costruzione di dighe o al rimboschimento, come segno di "eroismo civile".

Vogëlushi dhe hëna
Hënë/ne e thamë mocalin, për një ditë hapëm kanalin/edhe uji, me vërtik/shkoi/në Adriatik./tani tokën/do ta mihim/do ta mbjellim/e vaditim/që të bëhet bereqet/dhe ta hamë/me shëndet[4]. (Grillo 1972: 31)

Këngë për fatosat e Shqipërisë
Jemi gjithë ushtarëtrima shqipëtarë[5]. (Grillo 1979: 17)

Kuq… si kokrrat e qershive
Mir' se vjen ti përmbi libra/përmbi dhjeta/në fletore…/mbi pushimet/plot detyra/plot aksione/dhe fitore[6]. (Ivi: 18)

Kodrat shkalle-shkalle, kush i beri valle?
I beri Artani, Besa edhe Ani, me shoket fatose:
nje punon me kose, me kazme dikush […]
njeri po shkul shkurre, tjtri po ngre mure[7]. (Ivi: 27)

2. Lotta contro la natura selvaggia

Gli elementi naturali sono narrati come ostacoli, che devono essere domati dall'uomo.

[3] Quinta canzone / Sono i fazzoletti rossi, dei pionieri generosi, che portano gioia e vita al bosco di castagna infinita. Da ogni parte rimbombano forte i colpi di picconi e zappe corte, per aprire lungo i sentieri le buche dei giovani alberelli veri.
[4] Il piccolo e la luna / Luna, abbiamo asciugato la palude, in un sol giorno aperto il canale, e l'acqua, con gran fruscio, scivolò veloce nell'Adriatico blu.
Ora la terra noi zappiamo, noi seminiamo, noi irrighiamo, perché diventi abbondante pane, da gustare sano ogni mattina e ogni anno.
[5] Canzone per i piccoli eroi d'Albania / Siamo tutti soldatini, valorosi albanesi.
[6] Rosso… come le ciliegie mature / Benvenuto sopra i libri, sopra i dieci nei quaderni… sopra i compiti e le prove, pieni d'impegni, pieni d'azioni e di vittorie nuove.
[7]Le colline, a gradoni, chi le ha fatte danzare? / Le hanno fatte Artan, Besa ed Ani, con i compagni coraggiosi. Uno lavora con la falce, un altro con la zappa... c'è chi strappa i cespugli, e chi innalza i muri robusti.

Puna
Pse kopshti ynë/si mot si sot/me lule t'bukra/u mbush përplot?
Edhe barishtet n'vullaj radhitë/përpara syve/rriten përditë?
Kurse mbas gardhit/të kopshtit tonë/ferra e hithsa/dalin gjithmonë?
Dheu që s'punohet/s'mundet me nxjerrë/lule të bukra/por hithë e ferrë[8]. (Grillo 1979: 44)

La natura non è contemplata per la sua bellezza, ma per la sua utilità.

Ju na ruani shëndetin

Cil, cil kamomil/del, del sherebel/cil mullagë/e dil dafinë/lulekuqe/trëndelinë/vendin mbusheni të gjithë/se do vijmë ne/fëmijët/do t'ju mbledhim/do t'ju thajmë/mirë e pastër/do tj'u mbajmë/bimë mjekësore jeni/dhe të gjithëve na vleni… ju mbledhim/si për vete/dhe për shtetin/se na ruani shëndetin[9]. (Grillo 1972: 20-21)

3. Rispetto e disciplina

Alcune storie promuovevano un rispetto disciplinato verso la natura, intesa però come bene collettivo: non si dovevano danneggiare le colture, non si doveva sprecare l'acqua, ecc.

Ullini plak
Gjysh i dashtun, e mban mend/kush e mbolli në njatë vend/ atë ullinin plak?
Shum i vjetër duhet t'jetë/Babë e gjysh i pata pyetë/s'dinin gja aspak.
Kaloi shekuj ky ulli/tue u anda frytin e tij/njerzve vit për vit.
Ai që e vu për ne mendoi/nipave ua dhuroi/deri në ketë ditë[10]. (Ivi: 43)

[8] Il lavoro/ Perché il nostro giardino, ogni anno, ogni mattino, di fiori belli si riempie piano? E le verdure in fila ordinate, crescono vive, profumate, davanti agli occhi, giorno per giorno? Mentre oltre la siepe, del nostro orto caro, spuntano sempre rovi e ortiche amare? La terra che non si lavora non può donare fiori e colore, ma solo spine e dolore.
[9] Voi ci custodite la salute/ Spunta, spunta camomilla, vieni fuori, salvia gentile, altea e alloro, papavero e giglio d'oro. Riempite i campi tutti quanti, che arriviamo noi, bambini tanti: vi raccogliamo con mani leggere, vi secchiamo pulite e vere. Bimbe e bimbi vi custodiamo, piante buone vi portiamo: siete erbe medicinali, per noi tutti fondamentali. Vi raccogliamo con amore, per la casa e per il cuore, anche per lo Stato intero, perché la salute è un dono sincero.
[10] L'ulivo antico/ Nonno caro, ti ricordi tu chi piantò, laggiù, quell'ulivo antico? Deve essere assai lontano il tempo, chiesi a padre e a nonno, ma non seppero dirmi niente. Sono passati secoli interi, e quest'ulivo con i suoi frutti veri

Tuttavia, questo messaggio era subordinato alla logica della produzione e non a una consapevolezza ecologica vera e propria.

> Ngreu
> Tej nga gryk' e detit/fryn një fllad i lehtë/ngreu, o bujk, se toka/ muer vlagën e vet
> Dil e shih natyrën/si ndryshon përherë/dil e prit pranverën/që troket në derë/
> Ngreu e fillo punën/ara t'kërkon sot/se në vjeshtë hambaret/do t'i mbushish plot[11]. (Ivi: 60)

4. Animali "funzionali"

Gli animali presenti nelle storie sono spesso domestici o addomesticabili: cavalli, buoi, cani da lavoro. L'intento è sempre quello del comportamento

> Vaji i trumcakut
> Pse qan trumcak i vogël/ty zemrën çfarë ta theri/a thue zoghët skifteri/me kthetra t'i rrëmbei?
> Për çerdhe qaj, o djema/përtokë ma kanë lëshue/e zogjt tue kujtue/në vajë kangën e kthej.
> Skifteri sado i egër/ s'punon ashtu si bane/ disa rrugaçë që kanë/lastika e gur në gji[12]. (Ivi: 51)

Sono rarissimi i racconti che attribuiscono valore agli animali selvatici o alla biodiversità.

L'elemento che percorre tutte le favole è la personificazione della flora e fauna. Il linguaggio a forma di dialogo tra gli animali riesce a creare

---

ha nutrito gli uomini, anno dopo anno. Chi lo piantò pensò a noi, lo donò ai figli e ai nipoti suoi, fino a questo giorno lontano.

[11] Svegliati/ Dalla gola del mare soffia un vento leggero, svegliati, o contadino, la terra ha preso il suo respiro vero. Esci e guarda la natura, che ogni volta si rinnova, esci e accogli la primavera che già alla porta bussa e trova. Svegliati e comincia il lavoro, oggi i campi ti chiedon cura, perché in autunno i granai colmi saranno la tua ricompensa sicura.

[12] Il pianto del passero / Perché piangi, piccolo passero, cos'è che il cuore ti ferisce? Forse lo sparviero feroce con gli artigli ti ghermì? Per il nido piango, o ragazzi, gettato a terra senza pietà, e i miei piccoli, ricordando, trasformano in lamento il loro canto. Ma lo sparviero, pur crudele, non farebbe mai ciò che avete fatto voi: sono stati certi monelli, con fionde e sassi nascosti nel petto.

un'atmosfera particolare ed emozionante per il bambino educando in lui il sentimento alla bellezza e all'equilibrio tra il bene ed il male. Gli animali appaiono come rappresentazione dei vizzi e delle virtù degli esseri umani e generalmente essi hanno le stesse caratteristiche in tutte le favole: il lupo presenta il carattere del lupo, la volpe della volpe, l'orso dell'orso, portando così ad una schematizzazione (Demiri-Frangu 2011: 55). Gli animali che più frequentemente fanno parte della letteratura per l'infanzia sono le specie autoctone quali: il lupo, l'agnello, (agnelli piccoli e bianchi che pascolano all'arrivo della primavera), le lucciole (che luccicano nelle serate della primavera solo se non vengono disturbate dai bambini e ragazzi, perché esse possono splendere solo se libere), le api (utili perché ci forniscono il miele e per questo hanno bisogno di tanti fiori che non devono essere danneggiati), il cane (simbolo di fedeltà) il gatto, la volpe, il ragno, la tartaruga, l'aquila, l'orso e poi le specie che non popolano le nostre terre quali: lo squalo, il delfino, l'elefante, il canguro (Grillo 1984: 61) che contribuiscono al carattere conoscitivo della letteratura.

Lo stesso si può dire anche della flora: vengono menzionati la quercia, l'olivo, alberi di frutta, il tiglio. In questo contesto per incentivare la salvaguardia delle foreste vengono portati sempre esempi di ispirazione anche

> da uno dei grandi fondatori del socialismo, Engels: gli uomini che in varii paesi hanno distrutto le foreste hanno contribuito anche alla desertificazione. Infatti, come si dice in un proverbio russo, colui che non fa crescere almeno un albero lungo la sua vita, non merita di essere chiamato essere umano. (Pasko 1958: 6-7)

Nell'ampia gamma della letteratura per l'infanzia ci sono anche dei racconti scientifici che hanno l'obiettivo di portare informazioni scientifiche (Bishqemi, 1977: 3).

Conclusioni

La letteratura per l'infanzia nell'Albania comunista fu un mezzo di controllo culturale, ma anche un ambito di creazione letteraria importante, dove alcuni autori riuscirono a trasmettere valori universali come amicizia, onestà e curiosità, nonostante le limitazioni ideologiche. Dopo il 1990, molti testi sono stati riletti (Paci[13]) criticamente: alcuni per la loro qualità letteraria, altri per il valore documentario di una fase storica complessa.

[13] https://gazetadielli.com/receptimi-ne-dy-kohe-i-nje-autori-te-letersise-per-femije/.

La letteratura per l'infanzia è un potente strumento per l'educazione ambientale, in quanto può aiutare i bambini a sviluppare una maggiore consapevolezza e sensibilità nei confronti della natura e dei problemi ambientali. Attraverso le storie e le immagini, i bambini possono conoscere la bellezza e la fragilità del mondo naturale, imparare a rispettare gli animali e le piante, e scoprire le conseguenze delle attività umane sull'ambiente.

La funzione educativa della letteratura per l'infanzia albanese si potrebbe delineare secondo questi punti di vista:

L'ambiente veniva inserito nelle narrazioni per trasmettere valori di lavoro, disciplina, collettivismo.

La natura è antropocentrica: serve al progresso socialista, non viene vista come un ecosistema da tutelare.

Il messaggio era eco-pragmatico, non eco-etico: si protegge ciò che serve, si trasforma il resto.

L'educazione ambientale durante la dittatura era presente, ma filtrata attraverso una visione strumentale e produttivista della natura. Non esisteva una cultura ecologica autonoma o sensibile alla biodiversità e alla sostenibilità, ma piuttosto un'etica del rispetto per la "natura utile" al progresso del socialismo.

La letteratura per l'infanzia si è rivelata uno strumento prezioso per trasmettere ai più piccoli il rispetto per la natura e la consapevolezza ambientale. Attraverso racconti, poesie e favole, il mondo naturale viene presentato come uno spazio vivo, ricco di significati morali, simbolici e conoscitivi. I bambini incontrano nei testi animali parlanti, alberi generosi, fiumi che scorrono come maestri silenziosi: elementi naturali che prendono voce per insegnare valori fondamentali come il rispetto, la cura, la responsabilità e la solidarietà.

Nel contesto albanese del periodo socialista, l'educazione ambientale era spesso intrecciata con l'ideologia del lavoro collettivo: la natura veniva valorizzata per la sua funzione produttiva (bonifica, coltivazione, irrigazione), ma al contempo, in molte opere, si riconosceva la necessità di preservarla, celebrando la bellezza della flora e della fauna, l'importanza del verde, la protezione degli animali e l'equilibrio tra uomo e ambiente.

Attraverso questi testi, i bambini venivano educati a conoscere le piante medicinali, a rispettare gli alberi secolari, a non danneggiare i fiori, e a collaborare nei lavori agricoli, presentati come atti di eroismo quotidiano. L'ambiente, pur rappresentato in modo funzionale, diventava così parte integrante della formazione morale ed etica del bambino, stimolando affezione, rispetto e senso di appartenenza alla terra in cui viveva.

Bibliografia

Demiri Frangu Qibrije. 2011 *Letërsia për fëmijë*, Rozafa, Prishtinë.
Kodra Klara. 1977 *Poezia për fëmijë - pjesë e pandarë e poezisë sonë*, in «Drita», 30 luglio 1977.
Jakova Sokol. 1976 *Në rrugën e zhvillimit të romanit për fëmijë*, in «Drita», 11 Janar, 1976.
Jakova Kolë. 1958 *Kopësht i lulëzuem, Naim Frashëri.*
Pasko Dhimitri. 1958 *Pylli i gështenjave*, Ndërmarrja shtetërore e botimeve, Tirane.
Grillo Odhise. 1972 *Dhe njëmijë u bëfshi nesër*, Naim Frashëri.
Grillo Odhise. 1979 *Pesë shkonja*, Naim Frashëri.
Grillo Odhise. 1984 *Gabimet e veshkaushit*, Naim Frashëri.
Grillo Odhise. 1973 Tete partizane, Naim Frasheri.
Bishqemi Astrit. 1977 *Gëzofi i tokës*, Naim Frashëri.

Stefano Pifferi

Verso l'ignoto, attraverso l'altrove. Viaggio, distopia, ambiente

Uno dei dibattiti più interessanti di questi ultimi decenni è indubbiamente quello sollevato da Paul Crutzen e Eugene Stoermer col termine Antropocene (Crutzen, Stoermer 2000; Crutzen 2005). Non tanto e non solo per le questioni legate alla proposta di denominazione del periodo geologico in cui viviamo, più o meno discussa e infine non accettata (IUGS 2024), quanto perché ha sollevato l'attenzione su come e quanto l'intervento umano abbia inciso, apportando cambiamenti e modificazioni strutturali, sul clima, sugli ecosistemi e più in generale, sull'ambiente tutto, mettendo di fatto in discussione l'impianto prospetticamente antropocentrico di cui le nostre società e le nostre riflessioni sono profondamente impregnate. Ne sono dimostrazione, dopo che il termine è divenuto di dominio pubblico e parte integrante dell'agenda pubblica mondiale, le numerose testimonianze che, dall'ambito strettamente scientifico e geologico, si sono via via allargate eccentricamente ad altri campi del sapere come ad esempio la filosofia, la politica economica, le arti, la storia, la geografia, ecc. (Meschiari 2020; Pievani, Varotto 2021; Malvestio 2021; Pietropaoli 2025; Montani 2025), dimostrando come le riflessioni sulla crisi climatica siano in realtà riflessioni su una serie di emergenze sistemiche e globali.

Quel dibattito ha quindi certificato l'Antropocene come un concetto culturalmente radicato che ha portato l'umanità a prendere consapevolezza del proprio impatto, della propria ingombrante impronta sul pianeta e del fatto che l'essere umano sia divenuto l'agente decisivo di una trasformazione sistemica più ampia e apparentemente irreversibile, oltre che rappresentare «il concetto filosofico, religioso, antropologico e […] politico più pertinente per cominciare a voltare le spalle definitivamente alle nozioni di 'moderno' e di 'modernità'» (Latour 2020: 172).

Se è vero ciò che afferma lo storico indiano Dipesh Chakrabarty, ovvero che è «abbastanza evidente che la crisi del cambiamento climatico sia stata una necessaria conseguenza dei modelli di società ad alto consumo energetico creati e promossi dall'industrializzazione capitalista» (Chakrabarty 2021: 85-86), allora ha ragione Mark Fisher quando, riprendendo le intuizioni di Slavoj Zizek (1994) e Fredric Jameson (2003), afferma che è «più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo» (Fisher 2017: 26), legando indissolubilmente le varie questioni

emergenziali della nostra contemporaneità – quelle pandemiche, quelle sociali, quelle economiche, tutte irrimediabilmente intrecciate – alla dimensione quasi da iperoggetto (il rimando è a Morton 2018) raggiunta dal neo-liberismo di matrice capitalista. E che quelle emergenze vadano analizzate e affrontate in quanto tali, ovvero trasversalmente, multidisciplinarmente e, soprattutto, con un orizzonte temporale non 'breve' come quello umano bensì 'profondo', affinché si consideri l'essere umano non più come mero agente biologico quanto come «potenza geologica» (Chakrabarty 2021: 64).

Quel dibattito ha inoltre fornito agli umanisti la sponda per riflettere sul ruolo e sulla forza della letteratura in quello che ormai è percepito come un necessario cambio di paradigma, costringendo a ripensarla non più nella sua funzione strettamente conoscitiva per la rappresentazione della realtà, bensì come una forza che contribuisca a stimolare un cambiamento radicale. Dopotutto, se «la causa della catastrofe ecologica è una struttura impersonale che, nonostante sia capace di produrre effetti di tutti i tipi, non è un soggetto capace di esercitare responsabilità» (Fisher 2017: 130), allora quelle responsabilità possono in parte essere assunte proprio dalla letteratura. Perché la letteratura ci può offrire, d'accordo con Chiara Mengozzi,

> la possibilità di cambiare sguardo sul nostro *Umwelt* (inteso come spazio di coesistenza fatto di incontri e simbiosi o, viceversa, di rapporti conflittuali e violenti, tra agenti differenti, umani e non-umani) e, ancora più in generale, di riportare in superficie ciò che la modernità occidentale ha voluto rimuovere in nome del progresso, per esempio un'idea complessa del pianeta che abitiamo. (Mengozzi 2019: 26)

In questo senso, una serie di scrittori, intellettuali, accademici stranieri come italiani, in un range che va da Amitav Ghosh e Jonathan Safran Foer fino a Niccolò Scaffai, Carla Benedetti o Serenella Iovino – si è giustamente chiesto come le emergenze climatiche, ma generalmente anche tutte le conclamate e concatenate crisi del sistema capitalistico contemporaneo, possano essere raccontate dalla letteratura, che così facendo recupererebbe quel ruolo trainante e di riflessione sulla contemporaneità ad ampio spettro apparentemente abbandonato con l'emersione del romanzo borghese occidentale[1], a sua volta figlio della perdita del senso di appartenenza a una

[1] Dopotutto, anche un romanziere di livello come Kundera, consapevole che «il cammino del romanzo si delinea come una storia parallela dei Tempi moderni», si chiede «dopo tre secoli, che cosa è successo all'avventura, primo grande tema

totalità, in senso hegeliano, che caratterizza l'uomo moderno.

In particolar modo è lo scrittore e intellettuale indiano ad aver riflettuto sullo statuto narrativo del racconto della catastrofe, concentrandosi soprattutto sul motivo per cui le emergenze "antropicamente indotte" sembrino essere apparentemente poco interessanti o appetibili per la letteratura di creazione. E lo ha fatto partendo da due ordini di fattori, il primo generale e il secondo personale: al primo rimanda il fatto che il tema del cambiamento climatico sembrerebbe essere appannaggio esclusivo della dimensione saggistica, portandolo a domandarsi, sulla scorta della propria produzione letteraria così come su quella di altri intellettuali e romanzieri come Arundhaty Roy o Paul Kingsnorth: «forse le correnti del surriscaldamento globale sono troppo impetuose per navigarle coi consueti vascelli della narrazione?» (Ghosh 2017: 14). Al secondo, diretta conseguenza del primo, il fatto per cui, «quando si è trattato di tradurre tali intuizioni [gli appunti preparatori alla stesura de *Il paese delle maree*, N.d.A.] in quello che è lo strumento della mia immaginazione, ovvero la narrativa», si fosse trovato egli stesso ad affrontare sfide completamente nuove:

> Sono arrivato a convincermi che le sfide che il cambiamento climatico pone agli scrittori contemporanei, per quanto specifiche sotto certi aspetti, siano anche dovute a qualcosa di più antico e profondo; e derivino in ultima analisi dalla griglia di forme e convenzioni letterarie che hanno modellato l'immaginario narrativo proprio nel periodo in cui l'accumularsi di anidride carbonica nell'atmosfera stava riscrivendo il destino della terra (Ghosh 2017: 13)

Pertanto, la questione principale ruota intorno al perché la narrativa appaia così refrattaria a trattare un certo tipo di emergenze e problematiche, quasi che «la forma romanzo, in quanto espressione ed eredità di una moderna tradizione borghese che relega le catastrofi nella sfera dell'inaudito, *fatichi* [corsivo mio] a recepire la crisi ecologica senza declinarla solo in chiave fantascientifica» (Scaffai 2022: VIII). Dopotutto, dalla condivisibile prospettiva dell'autore indiano, la finalità del narrare «non è riprodurre il mondo com'è» quanto «far immaginare altre possibilità» (Ghosh 2017: 158-159); per questo Ghosh parla di «ironia del romanzo 'realista'» quando sottolinea che «proprio le strategie mediante le quali evoca la realtà sono quelle che occultano il reale (Ivi: 30-31). In sostanza, oltre a fondarsi su una restrizione dell'orizzonte temporale, da intendersi come 'tempo profondo', aliena alle scritture del passato, per esempio

---

del romanzo? È diventata la parodia di se stessa? E questo cosa vuol dire? Che il cammino del romanzo si chiude con un paradosso?». Kundera 1988: 5.

l'epica, e sull'esclusione delle «forze non umane dell'universo, […] Dio, fato, sorte […]» (Achebe 1998: 59-60) così come sulla sparizione della «*agency* di 'attori' non umani» (Mengozzi 2019: 27) dall'orizzonte dell'intreccio narrativo, il romanzo moderno ha dimostrato di evocare «mondi che diventano reali proprio in virtù della propria finitudine e specificità» (Ghosh 2017: 71).

Quindi, nell'ottica di Ghosh – i cui presupposti risiedono nel recupero delle categorie morettiane di "riempitivo" e "svolta" (Moretti 2001: 698) e, prima ancora, delle "catalisi" e delle "funzioni cardinali" barthesiane (Barthes 1969: 19-20) – il racconto delle crisi contemporanee dovrebbe avvenire smarcandosi dalle pieghe del romanzo realista occidentale, colpevole, nell'ordine, di essere «sorto in contrapposizione al fantastico e al mitico, escludendo […] tutto ciò che non è dominabile dalla conoscenza razionale» (Benedetti 2021: 107), di aver mantenuto, Moretti *dixit*, «il racconto all'interno dell'*ordinarietà* della vita» (Moretti 2001: 691, 698) e, infine, di avere prediletto la regolarità della vita borghese «mettendo al bando l'improbabile» (Ghosh 2017: 24) e relegandolo, insieme al meraviglioso e all'inaudito, in secondo piano. Quel "secondo piano" evocato dall'autore indiano ha un nome specifico ed è quello della letteratura di genere, il luogo dove gli sfrattati «dalla dimora in cui da molto tempo risiede la narrativa seria», ossia «quegli annessi un tempo conosciuti come 'gotico', 'romance' o 'melodramma', e adesso chiamati 'fantasy', 'horror' e 'fantascienza'» (Ivi: 31), sono stati esiliati.

Ci si chiede, insomma, visti i citati presupposti, perché la letteratura continui a confinare «nel recinto dei sottogeneri le narrazioni che hanno per tema il cambiamento climatico e le sue attuali o potenziali conseguenze catastrofiche» (Scaffai 2017: 135) e, conseguentemente, in che modo la letteratura possa raccontare una crisi che, parole di Safran Foer, «sembra impossibile da descrivere, […] astratta ed eterogenea com'è, lenta com'è e priva di momenti emblematici e figure iconiche» e, soprattutto, come farlo in un modo che sia al contempo "veritiero" e "affascinante", perché «oltre a non essere una storia facile da raccontare, la crisi climatica non si è dimostrata una *buona* storia» (Safran Foer 2019: 20-21). Con un piccolo slittamento semantico, sembrano riecheggiare le categorie manzoniane di utile, interessante e vero.

A ben vedere, però, delle buone storie in grado di raccontare queste crisi antropicamente indotte esistono e, quasi a voler confermare le distinzioni di cui sopra, appartengono proprio alla letteratura di genere, nello specifico al generico alveo della fantascienza e più precisamente alla distopia. Dopotutto quest'ultimo è un sottogenere che per sua natura è funzionale a lanciare un certo tipo di ammonimenti. Spesso avversato dalla

letteratura seria nonostante una evidente lungimiranza tematica socio-culturalmente rilevante (Brioni, Comberiati 2019; Di Minico 2018), la distopia e, più in generale tutta la letteratura sul «peggiore dei mondi possibili» (Muzzioli 2021), è una delle ultime forme letterarie a guardare prospetticamente in avanti in un panorama letterario contemporaneo stretto tra dominio dell'autofiction – quasi l'estremizzazione del focus sulle piccole cose del quotidiano suaccennato – e retrotopie dilaganti che assumono spesso i contorni di una nostalgia inoffensiva (Baumann 2017). Essa è quindi terreno ideale per quegli «esercizi dell'immaginazione in cui i disastri *agiscono* [corsivo mio] come pretesto narrativo per l'emersione di modi di vivere nuovi e differenti» (Fisher 2018: 26) e può agire sia come «ispirazione per la creazione di un sistema di norme e regole alternativo a quello esistente» (Brioni, Comberiati 2019: 15) sia da «acrobata del tempo» (Anders 2016: 59), ovvero, come un aggregatore di analisi, riflessioni e intuizioni su tematiche socio-culturali della contemporaneità ma con uno sguardo rivolto al futuro. A ben vedere, tutti elementi funzionali a quel cambio di paradigma più volte auspicato dai succitati letterati e umanisti.

Sulla scorta di quella che Daniele Comberiati ha definito come "funzione McCarthy", ossia la capacità del premio Nobel Cormac McCarthy di immaginare nel suo romanzo *La Strada* «un'alternativa o quanto meno una speranza per il futuro dell'umanità senza che tale scelta potesse rivelarsi eccessivamente ottimista o funzionale al mantenimento dello status quo» (Comberiati 2021a: 104), alcune opere italiane dell'ultimo decennio, tutte o quasi di matrice eminentemente distopica, hanno recuperato la dimensione viatoria declinandola sul versante o specificamente cli-fi, ovvero della *climate fiction*, o più genericamente nella dimensione speculativa della fantascienza, seppur sempre orientata sul versante catastrofico-apocalittico. Insomma, se Comberiati sottolinea come l'influenza del romanzo di McCarthy si sia riverberata in molti testi italiani soprattutto per il recupero del portato politico e ideologico della fantascienza atto a evidenziare le disfunzioni della contemporaneità, quella "funzione McCarthy", dal mio punto di vista, può essere declinata sul piano della stretta odeporica come tratto caratteristico e fondante per la narrazione della crisi climatica. A patto però che si intenda l'odeporica non nella concezione moderna di libera elezione, scelta volontaria e/o «esercizio giovevole» (Montaigne 1998: 1297), ovvero quella che caratterizza tutti i viaggi moderni, da quelli di scoperta degli albori dell'Età Moderna a quelli del Grand Tour fino al turismo di massa novecentesco, bensì in quella che Leed considera peculiarità dei viaggi dell'antichità, ossia i viaggi mitici

fondativi della civiltà letteraria (e non solo) europea come quelli di Gilgamesh o Ulisse: essere viaggi imposti dalle divinità e, conseguentemente, subiti e sofferti dall'uomo.

Qualcosa là fuori di Bruno Arpaia (2016), *L'uomo verticale* di Davide Longo (2010), *L'ultima foresta* di Mauro Garofalo (2023), e per certi anche versi anche *Anna* di Niccolò Ammaniti (2015), *Il settimo cerchio* di Emiliano Ereddia (2024), *Semuren* di Francesco Vietti (2024) e *Dopo la pioggia* di Chiara Mezzalama (2021) sono romanzi in cui l'architrave narrativo si regge o è sostanzialmente concepito intorno al fenomeno del viaggio. In questi romanzi, quindi, i protagonisti viaggiano, le intere vicende narrate si svolgono in movimento, durante quella fase che tecnicamente è definibile come "transito territoriale" e in cui si mettono in atto tutte quelle dinamiche e trasformazioni tipiche del viaggiare. Vale la pena ricordare, d'accordo con Leed, che «[…] il viaggio e in particolare il transito, *è* mutamento»: sia della percezione di una alterità di fronte alla quale il viaggiatore si fa via via «più consapevole di sé come 'spettatore' o 'osservatore'», ma anche e soprattutto di se stessi, trasformando il transito in «una sequenza di movimento che produce trasformazioni del carattere» del viaggiatore (Leed 1992: 77-79). Questo, ovviamente in quelle tipologie di viaggio 'moderno' in cui l'essere umano sceglie deliberatamente di mettersi in movimento.

A ben vedere, però, i protagonisti di questi romanzi più che viaggiare per scelta sono costretti a farlo, fuggono in pratica, tanto che il senso di un proverbiale verso della poesia *La canzone dell'addio* dello scrittore francese Edmond Haraucourt, ovvero «partire è un po' morire» (Haraucourt 1891: 12) sembra trasformarsi in una sorta di 'viaggiare è un po' fuggire' per sopravvivere. Perché questi viaggi sono di nuovo viaggi imposti ma non, come avveniva per i viaggi mitici, per volere di divinità bizzose, insondabili, temute e indifferenti, quanto da parte degli uomini stessi. Direttamente (come nel caso dei romanzi di Longo, Vietti e Ereddia) quando la società si disgrega e lascia spazio alla ferinità, alla perdita delle leggi che ne regolamentano la vita, alla degenerazione di ogni struttura sociale e di ogni morale individuale; o indirettamente come avviene quando sono i comportamenti umani, in uno spettro che va dal menefreghismo individuale allo sfruttamento miope dell'ambiente, a essere all'origine delle apocalissi climatico-ambientali alla base dei romanzi di Arpaia, Garofalo e Mezzalama o alle sue dirette conseguenze, vedi emergenze pandemiche causate da *spillover*, come in Ammaniti.

Questo slittamento è a mio avviso molto significativo per almeno un paio di aspetti: in primis perché stravolge strutturalmente l'architrave elettivo su cui si costruisce l'intero fenomeno del viaggio moderno. A rendere

il tutto ancora più complesso è il fatto che non c'è, almeno nei protagonisti, una colpa evidente come quelle che i vari protagonisti dei viaggi mitici dovevano espiare: nessuna apparente infrazione della norma dell'ubbidienza, nessuna ribellione alla deità o atto di umana arroganza. L'unica colpa è essere parte di quella società umana che ha generato simili situazioni a causa della sua miopia, del suo individualismo, del suo essere irrispettosa del legame tra umani e mondo non umano. Cosa, secondo me, rilevante in chiave empatica e immedesimativa dal punto di vista del lettore.

Quello slittamento consente poi di innescare quella che Benedetti definisce «l'inquietudine della prossimità» (Benedetti 2021: 16-17), raccontando davvero passo dopo passo le modificazioni ambientali di territori in apparenza perfettamente riconoscibili dal lettore ma divenuti ormai totalmente 'altro': il viaggio in direttrice sud/nord della carovana di migranti climatici protagonisti del romanzo di Arpaia verso le ultime regioni abitabili del pianeta (Scandinavia, ma anche Siberia e Groenlandia), racconta di una netta inversione della carta geopolitica attuale oltre che di un ambiente totalmente "altro", tra città abbandonate o inghiottite dall'innalzamento dei mari, fiumi in secca e laghi trasformati in acquitrini, terra arida e polverosa a sostituire pianure verdeggianti. È il nord ghiacciato e disabitato a essersi trasformato in un nuovo eden, ma recintato, militarizzato e proibito a questi novelli viaggiatori per incolpevole espiazione.

Gli stessi panorami desolanti e quasi totalmente de-antropizzati incontrano nella direttrice est/ovest del Nord della penisola i protagonisti dei romanzi di Longo e Garofalo, che uniscono a questa dimensione da manifesta crisi ambientale la barbarie disumana della persecuzione di matrice identitaria e nazionalistica dei flussi migratori, nel caso di Garofalo, e, in Longo o Ereddia, una civiltà totalmente deumanizzata e ormai al collasso tra nuovi regimi clowneschi, milizie armate, giovanili sette deliranti e incoscientemente violente che, tra paura, odio e ferocia insensata, rimandano direttamente al *Signore delle mosche* di Golding. L'azione in movimento consente quindi il racconto dell'ambiente circostante, antropizzato prima e degradato poi, e dei suoi cambiamenti, dall'osservatorio eufemisticamente privilegiato del camminatore e quindi permette agli autori di indugiare in descrizioni con cui il lettore non può che empatizzare riconoscendole e riconoscendosi, come avviene in Arpaia:

> Adesso risalivano il vecchio corso del Lambro, ma del fiume non c'era più traccia. I pendii di fango si erano seccati da tempo, formando una serie di basse dune, con le creste ingiallite per il caldo. Le uniche piante in grado di sopravvivere erano mostri che immagazzinavano l'acqua, serbatoi viventi come cactus e agavi […] oppure qualche arbusto simile all'agrifoglio

[…]. (Arpaia 2016: 20)

> Le guglie e i campanili che si scorgevano verso nord, soffusi in una leggerissima foschia, dovevano essere quelli di Amburgo, ma sembravano emergere dal nulla, come mozzati alla base, spuntando da una spianata grigia e immobile […] E l'Elba? Dove si era cacciato quel maledetto fiume? Livio guardò e riguardò la mappa […] poi, di colpo, lo folgorò l'illuminazione. Il mare, cazzo. Il mare aveva risalito l'Elba, aveva quasi sommerso Amburgo e inghiottito la natura. (Ivi: 148)

Oppure immedesimarsi, come avviene in Garofalo grazie a una scrittura enfatica e liricamente accesa, quasi che il ritmo spezzato e convulso della scrittura replicasse un altro ritmo, quello ansioso del viaggio come fuga:

> Il sole brilla sulle vette innevate, disciolte dalle alte temperature. Calore. Calore e venti. Uragani oltre i duecento chilometri orari. Spiagge sommerse. Città spopolate. Sopra le cime, nei canaloni, i ghiacciai sono arretrati. Piccole piramidi di bianco blu sopra la catena montuosa […] I raggi colpiscono le rocce e le surriscaldano. Il biancore delle nevi perenni si è sporcato. È una terra evaporata, senza stagioni. In cielo gli stratocumuli si spostano imponenti. Uccelli in volo. Fiumi in secca. Ciottoli e *till*, la zona di pietraia al confine col ghiacciaio è una landa desolata, una sentinella asciutta della montagna. Sulla frontiera di rocce sgretolate, la neve-grandine si è sciolta. Quando toccherà ai rovesci, dai nidi della tempesta i draghi scenderanno sotto forma di fulmini, spaccheranno la terra. È il lento cumulo delle coincidenze con le quali definiamo: la tempesta *perfetta*. (Garofalo 2023: 83-84)

A margine di questa funzionalità nel raccontare, nel 'far vedere' materialmente grazie allo stratagemma del racconto durante il transito territoriale, le ipotesi future di disgregamento ambientale, della devastazione dei paesaggi almeno per come siamo abituati a conoscerli oggi – un escamotage simile è utilizzato in forme docu-fictionali anche da Telmo Pievani e Varotto in *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene* (Pievani, Varotto 2021) – questi romanzi svolgono un'altra funzione dal mio punto di vista piuttosto importante. Ovvero agiscono non solo come 'testimoni del cambiamento', quanto anche come i succitati "acrobati del tempo" andersiani, ovvero, pur nella finzione romanzesca, mettono in collegamento le generazioni protagoniste dei cambiamenti climatici con quelle future. Rilevante in questo senso il fatto che i protagonisti sono a tutti gli effetti i rappresentanti di una società dei 'buoni'. Nello specifico sono o dei padri di famiglia che si occupano di mettere al riparo i loro cari, com'è nel caso di Longo e di

Garofalo, o i loro succedanei, ovvero famiglie non naturali costruite durante l'esperienza di viaggio estrema, come avviene in Arpaia, Ammaniti e Ereddia. E che questi protagonisti appartengano ai 'buoni', moralmente come dal punto di vista strettamente comportamentale durante le vicende narrate, è una ulteriore avvisaglia della primigenia idea di Comberiati sulla "funzione McCarthy". Quello che sembra trapelare da queste narrazioni è che di fronte alla barbarie l'unica cosa che si può opporre non è altrettanta violenza quanto la civiltà e per farlo i protagonisti riconducono il tutto alla propria cultura che cercano in tutti i modi di far sopravvivere, di tramandare o, per lo meno, di non dimenticare. Leonardo, il protagonista di *L'uomo verticale*, infatti racconta «storie che la sua mente custodiva come una immensa biblioteca»; che siano «le imprese di Achille, le astuzie di Ulisse, gli sventurati casi di Don Chisciotte, le vendette del conte di Montecristo e l'ossessione di Achab» poco cambia. E alla fine delle vicende, quando appare evidente che una micro-comunità può formarsi anche e soprattutto in tempi di disgregazione sociale, di apocalittici sovvertimenti dell'ordine naturale delle cose, gli 'altri' che vanno a cercare lui e la sua famiglia inter-genere (oltre alla figlia e a un bambino acquisito durante il viaggio, ne fanno parte un cane, una asina, addirittura un elefante liberato dalla gabbia di un circo abbandonato), gli si rivolgono proprio perché gli riconoscono il ruolo di memoria della civiltà: «sappiamo che conservi le storie […] vorremmo poterle ascoltare» (Longo 2010: 334, 342). Quel ruolo di memoria storica diviene di fondamentale importanza nella ricostruzione di una società umana perché consente all'umanità di non andare perduta, di sopravvivere alla disgregazione e alla barbarie. Nello stesso modo, Livio Delmastro, l'anziano ex professore di neuroscienze protagonista del romanzo di Arpaia, approfitta di ogni pausa di un viaggio tra territori riarsi dal sole, desertificati e privi in pratica di forme di vita, per insegnare ai giovani migranti climatici con cui condivide il tragitto, per raccontare il suo passato, per non mandare persa la sua esperienza di vita in un mondo ormai collassato non solo dal punto di vista ambientale, ma perso in una ormai insanabile spirale di degradazione sociale, politica, morale, oltre che ovviamente ambientale. Nello stesso modo, con la morale e con l'esempio, il padre innominato protagonista de *L'ultima foresta* tramanda ai figli il senso di lealtà, di giustizia, di rispetto non solo verso gli umani ma anche e soprattutto verso quegli animali che vivono nelle foreste drammaticamente attraversate nel tentativo di trovare un approdo sicuro e che saranno, narrativamente, la chiave di volta dell'intera vicenda, rappresentando una salvezza inter-genere.

Ex professori, scrittori, biblioteche viventi che cercano di tramandare

o di non far spegnere la fiammella della cultura, della conoscenza, del sapere. Di mantenere in vita l'umanità grazie alla caratteristica più distintiva di quell'essere umano che Jonathan Gottschall ha definito a ragione 'storytelling animal' (Gottschall 2018). Insomma, esattamente come il protagonista de *La strada* di McCarthy, vero e proprio testo archetipico per le tipologie di narrazioni qui affrontate, porta il fuoco, metafora più che evidente di un qualcosa che consenta di continuare a vivere, e insegna al figlio a non farlo mai spegnere o come il protagonista del romanzo di Jack London *La peste scarlatta*, il superstite James Howard Smith, è tratteggiato come un vero e proprio tramite tra il mondo di prima e quello del dopo-apocalisse, memoria storica che può tramandare la Storia e le storie ai nipoti dei sopravvissuti come monito affinché ciò che si è verificato non si verifichi nuovamente, le storie raccontate dai protagonisti dei romanzi in analisi servono a dimostrare come la ferinità non è l'unica modalità per l'essere umano, così come la barbarie non è l'unica possibilità anche in tempi di devastazione e degrado.

In conclusione. Si potrebbe obbiettare, in merito alla natura di finzione e specificamente distopica, che questo tipo di narrazioni 'di genere' vada proprio nella direzione opposta rispetto agli auspici di Ghosh: che nonostante osservino e interpretino le esistenze private ma anche le connessioni più ampie intercorrenti a livello naturale, sociale, storico; per quanto si sforzino di essere veritiere come proposto da Safran Foer, queste scritture recepiscono la crisi ecologica solo declinandola verso l'ampio alveo della fantascienza. Si potrebbe però rispondere che proprio perché non canonizzate, queste forme narrative di genere e pertanto 'periferiche' offrono una «visione diversa, più critica e originale, della pratica letteraria e politica» (Comberiati 2021b: 98) proprio in virtù della distanza e, spesso, dell'opposizione a un 'centro' fossilizzato sulla rappresentazione di una quotidianità borghese circoscritta e di fatto ormai evidentemente inadeguato a fornire uno sguardo molto più complesso, molto più di ampio respiro, slegato dalla stretta quotidianità e che non sia limitato, come sintetizza Scaffai, «a un io o a un tu, qui e ora» (Scaffai 2022: 249). Circolarmente parrebbe essere tornati di nuovo al discorso sulla serietà della letteratura, sulla letteratura importante, sulla letteratura di genere o sottogenere, ecc.; tema questo che mi pare centrale per comprendere come alcune opere narrative possano e debbano diventare testimoni di un cambiamento che auspichiamo non raggiungere mai le vette di ciò che gli autori qui analizzati ci hanno mostrato.

Bibliografia

Achebe Chinua. 1998 *Speranze e ostacoli: saggi scelti 1965-1987*, Milano, Jaca book.
Ammaniti Niccolò. 2015 *Anna*, Torino, Einaudi.
Anders Gunther. 2016 *Nemmeno "soltanto che saremo stati"*, in Id., *Brevi scritti sulla fine dell'uomo*, a cura di D. Colombo, Trieste, Asterios.
Arpaia Bruno. 2016 *Qualcosa là fuori*, Milano, Guanda.
Barthes Roland. 1969 *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani.
Baumann Zygmunt. 2017 *Retrotopia*, Roma-Bari, Laterza.
Benedetti Carla. 2021 *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi.
Brioni Simone, Comberiati Daniele. 2019 *Italian science fiction. The other in literature and film*, Cham, Palgrave Macmillan.
Chakrabarty Dipesh. 2021 *Il clima della storia: quattro tesi*, in *Clima, Storia e Capitale*, a cura di Matteo De Giuli e Nicolò Porcelluzzi, Milano, nottetempo.
Comberiati Daniele. 2021a *Il mondo che verrà. Cinque ipotesi di ricostruzione dell'umanità nelle narrazioni distopiche*, Milano, Mimesis.
Comberiati Daniele. 2021b *Distopie letterarie. Riflessi dall'Italia di oggi*, in «Zapruder», 55. 92-101.
Crutzen Paul. 2005 *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Milano, Mondadori.
Crutzen Paul, Stoermer Eugene. 2000 *The "Anthropocene"* in «Global Change Newsletter», 41: 17-18.
Di Minico Elisabetta. 2018 *Il futuro in bilico. Il mondo contemporaneo tra controllo, utopia e distopia*, Milano, Meltemi.
Ereddia Emiliano. 2024 *Il settimo cerchio*, Milano, Il Saggiatore.
Fisher Mark. 2017 *Realismo capitalista*, Roma, Not.
Garofalo Mauro. 2023 *L'ultima foresta* Sansepolcro (AR), Aboca.
Ghosh Amitav. 2017 *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza.
Gottschall Jonathan. 2018 *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Milano, Bollati Boringhieri.
Haraucourt Edmond. 1891 *Seul*, Parigi, Bibliothèque Charpentier.
Iovino Serenella. 2015 *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
Iovino Serenella. 2016 *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, London, Bloomsbury Academics.
IUGS International Union of Geological Sciences. 2024 *The Anthropocene*. (https://www.iugs.org/post/the-anthropocene-iugs-ics-statement)
Jameson Fredric. 2003 *Future city*, in «New Left Review», 21: 65-79.
Kundera Milan. 2023 *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi.
Latour Bruno. 2020 *Conferenza IV. L'Antropocene e la distruzione (dell'immagine) del Globo*, in Id., *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Milano, Meltemi.
Leed Eric J. 1992 *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino.
Longo Davide. 2010 *L'uomo verticale*, Torino, Einaudi.
Malvestio Marco. 2021 *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e antropocene*, Milano, nottetempo.
Mengozzi Chiara, *La letteratura italiana all'epoca della crisi climatica*, in «Narrativa», 41, 2019: 23-39.
Meschiari Matteo. 2020 *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*. Roma, Armillaria.

Mezzalama Chiara. 2021 *Dopo la pioggia*, Roma, E/O.
Montaigne (de) Michel. 1998 *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, Milano, Adelphi.
Montani Guido. 2025 *Antropocene e cittadinanza cosmopolitica. L'Europa e il nuovo ordine internazionale*, Milano, Guerini.
Moretti Franco. 2021 *Il secolo serio*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, *La cultura del romanzo*: 689-725.
Morton Timothy. 2018 *Iperoggetti*, Roma, Not.
Muzzioli Francesco. 2021 *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Roma, Meltemi.
Pietropaoli Matteo. 2025 *Filosofia e politica dell'Antropocene. Prospettive per un esistenzialismo planetario*, Roma, Carocci.
Pievani Telmo – Varotto Mauro. 2021 *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene. La geografia visionaria del nostro futuro*, Sansepolcro (AR), Aboca.
Safran Foer Jonathan. 2019 *Possiamo salvare il mondo, prima di cena. Perché il clima siamo noi*, Milano, Guanda.
Scaffai Niccolò. 2017 *Letteratura e ecologia. Forme e testi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
Scaffai Niccolò. 2022 *Introduzione*, in *Racconti del pianeta Terra*, a cura di Niccolò Scaffai, Torino, Einaudi: V-XXIV.
Scaffai Niccolò. 2022 *L'inaudito in primo piano*, in *Racconti del pianeta Terra*, a cura di Niccolò Scaffai, Torino, Einaudi: 247-249.
Vietti Francesco. 2024 *Semuren*, Roma, Castelvecchi.
Žižek Slavoj. 1994 *The Spectre of Ideology*, in *Mapping ideology*, a cura di S. Žižek, New York, Verso: 1-34.

Arianna Mazzola

Un genere viaggiatore nei temi e nelle forme: il caso della climate-fiction

1. Origini e caratteristiche della climate-fiction

Tema antico più della letteratura stessa, il viaggio, nei secoli, ha incontrato l'epica, fondato miti ancestrali, raccontato nuovi mondi (come nel caso delle scoperte geografiche che hanno inaugurato l'epoca moderna); ha accompagnato in giro per l'Europa i giovani del *Grand Tour* a riscoprire i luoghi della classicità, ha descritto spazi e messo in crisi stereotipi e luoghi comuni in un processo di incontro/scontro con l'alterità che ha spesso trovato nello straniamento non soltanto una cifra narratologica, ma anche un metodo ermeneutico. Appare doveroso, tuttavia, distinguere tra letteratura di viaggio e scrittura odeporica per non incorrere in grossolane semplificazioni[1]. A voler considerare una minima endiadi odeporica, ovverosia i diari di viaggio e i *reportage*, la prima evidenza vede in tali esempi la scrittura *in fieri*, ossia prodotta durante lo spostamento, o la successiva rielaborazione del materiale raccolto (come in diversi esempi del secondo caso)[2].

[1] Per un approfondimento sul tema cfr. i lavori fondamentali di Farnetti 1994, Guida 2019, Marfè 2009.

[2] Mazzola 2024: 14n: «Vero e proprio tema archetipico, il viaggio viene spesso fatto coincidere con il percorso stesso del pensiero e della conoscenza. Varcare i limiti del già noto è forse il desiderio primo del più celebre eroe classico, Ulisse, sia nelle vesti epiche sia in quelle dantesche (cfr. Alighieri 1991, Inf. XXVI, vv. 97-99: 783-784): «Vincer potero dentro a me l'ardore/ ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto/e de li vizi umani e del valore»). È motivo anche dell'*Epopea di Gilgamesh*, personaggio che, grazie al viaggio, conosce i paesi del mondo; un viaggio senza νόστος è quello di Enea, che compie il proprio destino nel percorso che lo porta a fondare Roma. Fuori dall'epica e nel Medioevo, lo stesso Dante nella Commedia allegoricamente viaggia tra i regni ultraterreni (Deidier 2001: 68-69). Datato tra il 945 e il 715 a.C., già nell'antico Egitto si ha testimonianza de *Il rapporto di Unamon*, un testo dall'incerta natura (finzionale o veridica gli esperti non sono in grado di stabilirlo) in cui l'io narrante riporta quanto accaduto in occasione di una missione commerciale in Libano (Clerici 2008: IX; Cfr., inoltre, Betrò 1990: 59). I Peripli prodotti in ambiente greco tra il VI-V secolo a.C., invece, sono risultato dei viaggi per mare e forniscono indicazioni geografiche e antropologiche. Autore della *Periegesi della Grecia*, Pausania nel

Nella letteratura di viaggio, invece, lo spostamento spaziale non è detto che coincida con un'esperienza effettivamente vissuta dall'autore e, dunque, il testo non trova nel fatto avvenuto un elemento essenziale. Detto altrimenti, il viaggio è presente nella narrazione quale tema e può, a buon diritto, essere *in toto* frutto dell'immaginazione dell'autore.

In questa sede, ci si muoverà nell'ambito della letteratura di viaggio e lo spostamento narrato è sia tema dei due romanzi analizzati, sia componente gnoseologica emergente dai testi. Purtuttavia, prima di addentrarci nell'analisi di *The road* e *Qualcosa, là fuori*, è opportuno inquadrare il genere letterario a cui le due opere possono essere ricondotte per provare a chiarire quali sono le vesti indossate dal viaggio nella forma letteraria della *climate-fiction*, dunque introducendo una teorizzazione più ampia la cui tenuta, in seconda istanza, sarà verificata alla prova dei testi.

Nei primi anni del 2000 si assiste a un'accelerazione del discorso pubblico e scientifico sul riscaldamento globale, con eventi come il Vertice della Terra del 1992 a Rio de Janeiro, la pubblicazione dei rapporti dell'European Environment Agency e dell'Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), che hanno portato il cambiamento climatico al centro delle preoccupazioni mondiali fino a definire la contemporaneità «era dell'Antropocene», ossia un periodo nel quale le azioni dell'uomo sono in grado di incidere negativamente sugli equilibri geologici[3]. La letteratura ha risposto a tali sfide attraverso narrazioni che riflettono le ansie

---

II secolo d.C., dedica dieci libri alla puntuale descrizione delle regioni della penisola ellenica. Impossibile non ricordare, inoltre, le esplorazioni delle Indie narrate da Polo nel *Milione* e il *Diario* dello scopritore del Nuovo Mondo, Cristoforo Colombo. Come nota Capoferro, 'Il racconto preesiste al viaggio e ne costituisce l'impulso primario perché l'uomo è un animale mimetico; le sue azioni seguono paradigmi sedimentati. [...] Così Amerigo Vespucci 'ama [...] vedersi come un Ulisse e un Dante, e leggere i propri viaggi alla luce di quelli della Commedia' (Boitani 1992: 71-73); i grandi viaggi di scoperta vengono letti dai rinascimentali come il compimento di un mito, la coniugazione di un paradigma, che è quello, trasgressivamente moderno, dell'Ulisse dantesco' (Capoferro 2007: 14). In epoca più recente, è Montaigne a riproporre il forte rapporto tra viaggio e scrittura. Nel *Tour in Italia* e nel *Journal du voyage par la Suisse & l'Allemagne* la spinta a viaggiare è paragonata all'azione di leggere (Montaigne 1774: 48). È, invece, Montesquieu a scardinare i paradigmi dell'ovvio e del senso comune. Nelle *Lettere persiane*, il punto di vista assunto da chi narra è quello dei viaggiatori d'Oriente, così da mettere in luce lo stupore causato dal modo di vivere occidentale e la messa in crisi dello stesso, dando un effetto di straniamento».

[3] Padoa-Schioppa 2025: 35: «Il termine Antropocene è il più adeguato a descrivere la realtà attuale. Non si tratta solo di un cambiamento climatico o di

contemporanee e le paure riguardo a un futuro incerto.
È nel 2007 che Dan Bloom conia il termine *climate-fiction* ed è grazie a Margaret Atwood che tale categoria inizia a diffondersi e a indicare progressivamente un canone di opere che presentano, tra le caratteristiche principali, l'attenzione alla devastazione ambientale, ossia un elemento di tipo tematico, accompagnato da un rilievo di tipo strutturale: il paesaggio dallo sfondo passa ad assumere un ruolo di primo piano, dunque diventa esso stesso personaggio delle vicende narrate e, dal punto di vista narratologico, smette di coincidere esclusivamente con lo spazio dell'ambientazione. Com'è noto, la letteratura, dal canto suo, è una sintesi del discorso sul reale e l'intromissione del sapere scientifico espresso in riferimenti puntuali tra le pagine dei romanzi di *cli-fi* rende tangibili le minacce climatiche, spesso percepite come astratte o lontane nei report scientifici. Come nota Funk:

> Diciamo cose del tipo il futuro sarà di 2,4° C più caldo, il livello del mare sarà di 3,6 metri più alto… Ma ciò che la narrativa può fare è dare alle persone un'idea di come sarebbe effettivamente vivere in un mondo del genere che è stato reso più caldo (Funk 2023).

La *climate-fiction* traduce in termini narrativi i dati scientifici e tale caratteristica è determinante nel distinguere i romanzi di *eco-fiction* (Armbruster-Wallace 2001) e di *cli-fi*. Infatti, romanzi eco-finzionali, o ecologici sono taluni esempi pubblicati nel Novecento, come *La nuvola di smog* di Calvino, *Dissipatio H. G.* di Morselli, o la *Trilogia atomica* di Cassola, a voler circoscrivere il campo al canone italiano. Tuttavia, tali opere, pur trattando problematiche ambientali, non sono state pubblicate in un periodo nel quale il cambiamento climatico era un tema ecologico e, in seconda istanza, non propongono in termini narrativi comprensibili al pubblico dei non esperti i risultati di ricerche scientifiche come nella *climate-fiction* (Berger 1999; Booker 1994; Morton 2007). Dunque, se sul piano

---

un'alterazione della biosfera, ma di una trasformazione sistemica che coinvolge tutti gli aspetti del pianeta, dalle dinamiche ecologiche a quelle geologiche, sociali ed economiche. L'Antropocene non è solo una categoria scientifica, ma un concetto che riflette una nuova consapevolezza sulla relazione tra l'umanità e la Terra. Questa nuova era porta con sé sfide enormi, ma anche la necessità di sviluppare strategie di mitigazione e adattamento. L'Antropocene ci obbliga a ripensare il nostro modello di sviluppo, i nostri sistemi produttivi e il nostro rapporto con le risorse naturali. Ci spinge a interrogarci su come possiamo convivere con il pianeta senza compromettere la sua abitabilità per le generazioni future. È un tema che investe la politica, l'economia, la scienza e la cultura, e che richiede una risposta collettiva e coordinata a livello globale».

della sensibilizzazione dei lettori i romanzi di fantascienza climatica e l'*eco-fiction* possono risultare validi strumenti, d'altra parte, però, taluni scenari distopici e post-apocalittici potrebbero finire per falsare la percezione dell'immediatezza del problema ambientale rubricando quanto si legge a un'ipotesi remota, poco probabile (Dell'Agnese 2022: 115). D'altronde, «come insegna Carrère, se si parla troppo di apocalisse, si smette di capire, di distinguere e, alla fine, si smette di crederci» (Scaffai 2022: 108).

La *climate-fiction*, dal canto suo, si basa su una narrazione dalla forte componente realistica, infatti le ambientazioni, come già affermato, sono debitrici dei dati scientifici sul clima e le narrazioni, a differenza degli esempi post-apocalittici, che, generalmente, mettono in scena il giorno dopo la catastrofe, sovente innescano il motore narrativo nel periodo pre-catastrofe, proprio quando i dati sul clima sono preoccupanti, ma ancora qualcosa potrebbe essere fatto: in altri termini, mappano lo stato attuale delle cose, il presente. Si tratta di romanzi che non si limitano a questo, infatti, al monito per i lettori, nell'avvertimento che vede il problema climatico come attuale (e non di là da venire), aggiungono la rappresentazione, in termini romanzeschi, di cosa potrebbe accadere se i dati della scienza finissero per diventare il nostro immediato futuro, ossia qualora nessun provvedimento dovesse essere preso.

Il primo viaggio narrato da tale forma romanzesca riguarda la natura: l'aridità e la siccità si spostano progressivamente dalle zone desertiche e finiscono per riguardare i Sud del mondo e l'area mediterranea. Tali cambiamenti climatici costringono spesso, come vedremo nei due esempi presi in esame in questa sede, a migrazioni climatiche, alla ricerca di territori più ospitali, nei quali le risorse idriche e le temperature consentano un benessere ormai per molti più vicino alla dimensione del ricordo che alle effettive possibilità. Agli spostamenti nello spazio si aggiunge un viaggio temporale. Tanto in *The road* quanto in *Qualcosa, là fuori*, le analessi biografiche riportano la narrazione indietro di alcuni decenni fino a un tempo che molto somiglia alla nostra contemporaneità.

2. *Analisi di* The road *e* Qualcosa, là fuori

Interrogando quella che, con Genette, si direbbe una soglia paratestuale, ossia l'*Avvertenza* posta in calce al romanzo, Bruno Arpaia non manca di esplicitare attraverso una evidente competenza bibliografica i maggiori lavori cui gli scenari di *Qualcosa, là fuori* sono debitori. L'autore cita, infatti, i «rapporti dell'Intergovernmental Panel on Climate Change) e dell'European Environment Agency», e opportunamente li confronta

con i saggi di scienziati e addetti ai lavori, non dimenticando l'apporto costituito dai romanzi di «James G. Ballard, di Cormac McCarthy, di Carlo Lucarelli, di Arturo Pérez-Reverte e di qualche altro autore» (Arpaia 2016: 219-220). Se queste sono informazioni che ricaviamo dal paratesto, sono i due romanzi a mettere in rilievo il capovolgimento del senso dei luoghi e la riformulazione dei rapporti non solo tra città e natura, ma anche il collasso dei paradigmi precedenti, ovvero, *in primis*, il crollo del legame tra spazio architettonico e civiltà. Come nota Dell'Agnese,

> Per colpire in modo più efficace l'immaginazione e creare un effetto di straniamento di maggiore impatto, le descrizioni paesaggistiche si rivolgono in genere alla descrizione dei luoghi più noti al pubblico e alla loro trasformazione. A tal fine, l'attenzione si appunta verso le città che, nell'immaginario popolare […], corrispondono al '[…] mondo' [occidentale] e divengono così la 'sineddoche' della civiltà umana. (Dell'Agnese 2022: 110-126)

È il caso di Napoli, un tempo centro del Mediterraneo pulsante e culla della civiltà, poi, nel periodo di ambientazione del romanzo di Arpaia, vero e proprio deserto desolato che porta il protagonista, Livio, a compiere a piedi con altri profughi un tragitto estenuante dall'Europa alla Scandinavia. Si tratta, per dirla con Sestini, della rottura del «paesaggio antropogeografico come forma di equilibrio» (Sestini 1947: 6).

Il rapporto rovesciato tra centro e periferia introduce il tema delle migrazioni climatiche e, seppur in un futuro non così distante, invita il lettore a una riflessione sul presente. Infatti, con le opportune distinzioni, le grandi migrazioni causate dal clima torrido sono già una realtà attuale, ma la riuscita letteraria consiste non soltanto nel posticipare nel tempo l'avvenimento, ma nell'avvicinarlo geograficamente. Infatti, i romanzi chiamano il lettore a fare i conti con una condizione che potrebbe riguardarlo direttamente e nella quale «sfilano, sotto gli occhi dei personaggi e dei lettori, villaggi abbandonati, fiumi in secca, laghi trasformati in acquitrini, città inghiottite dal mare, germogli di palme laddove c'erano abeti, polvere e terra arida dove c'erano pianure verdeggianti» (Mengozzi 2019: 28).

Autostrade, automobili e mezzi sono banditi, appartengono a un passato ormai lontano. La «carta geopolitica del globo si è completamente ridisegnata (cittadine sperdute dell'estremo Nord […] sono diventate il centro del mondo)» (*Ibidem*), mentre «i luoghi dell'immaginario bucolico o agreste sono ormai irriconoscibili, malsani, ostili e non resta altro che adattarsi a questo nuovo scenario» (*Ibidem*). Si allentano i confini tra naturale e artificiale, tra noto e ignoto. Così nel romanzo di Arpaia:

> Adesso risalivano il vecchio corso del Lambro, ma del fiume non c'era più traccia. I pendii di fango si erano seccati da tempo, formando una serie di basse dune, con le creste ingiallite per il caldo. Le uniche piante in grado di sopravvivere erano mostri che immagazzinavano l'acqua, serbatoi viventi come cactus e agavi, che loro sfruttavano per ricavarne il prezioso liquido, oppure qualche raro arbusto simile all'agrifoglio. Passarono sotto un ponte diroccato che doveva essere quello dell'autostrada, poi, qualche chilometro più in là, ne trovarono un altro, di mattoni, ad archi ribassati, intatto. Sulla sinistra, oltre l'argine, tra le colonne di fumo che salivano dai tetti delle case smantellate, s'intravvedeva un campanile barocco. «È Lodi, è Lodi» […] Attraversarono campi polverosi, merlettati dalle anse dell'Adda che formavano profondi avvallamenti secchi nel terreno. Abbarbicata all'ombra sui pendii rivolti a nord, ancora resisteva una sterpaglia bassa che qua e là s'incendiava per autocombustione. Ogni tanto incrociavano cascine e capannoni industriali disfatti […]. Faceva ancora caldo. Il cielo si era tinto del rosso verdastro del tramonto e la luce sembrava appena disseppellita. Era una luce lenta, piena di grumi, di impurità, che arrivava fino a loro superando strati di gas e di pulviscolo. (Arpaia 2016: 20-21)

Il fiume è completamente secco, nel mutato scenario narrato da Arpaia, piante tipiche della macchia mediterranea come le agavi si trovano nei pressi di Lodi, il clima è talmente torrido da far incendiare per autocombustione le sparute piante rimaste. Come notato in precedenza, allo spostamento umano si affianca quello delle specie vegetali. L'esistenza umana dipende dalla possibilità di guadagnare «metri di futuro»: il tempo si misura attraverso lo spostamento nello spazio e ciò è sintomatico di una condizione in cui la vita dipende dal raggiungimento di uno spazio preciso, il Nord Europa. Costretto ad abbandonare l'America dove viveva come ricercatore a Stanford con il figlio e la moglie, perché quest'ultima è accusata di fondamentalismo islamico da un regime antidemocratico che lì si è instaurato e la perseguita per le sue origini arabe, Livio si sposta con la famiglia alla volta di Napoli, mentre l'ultimo viaggio lo conduce verso la Scandinavia, quando moglie e figlio sono ormai morti. La mappa che il romanzo sembra disegnare è costituita da luoghi che hanno mantenuto i propri nomi, ma hanno completamente mutato volto.

Nel romanzo *The Road*, invece, la narrazione si squaderna a catastrofe avvenuta: i due protagonisti, padre e figlio, in un clima desolante per penuria e disperazione, si spostano verso Sud, dunque compiono un movimento spaziale esattamente opposto ai personaggi di Arpaia, ma comune ai viaggi dei due romanzi è la ricerca di viveri e acqua. Nell'opera del romanziere americano, il padre conserva dei foglietti numerati, i lacerti di

spazio di una cartina, che trovano una corrispondenza con la scomposizione dello spazio narrato e la crisi radicale coincidente con il cammino del protagonista e del figlio verso Sud, poiché l'attraversamento delle macerie alla ricerca di un clima più mite non ha una meta già definita e i luoghi hanno perduto i nomi che li indicavano. Infatti, mancano, nel testo, riferimenti spaziali precisi, lo spostamento è verso un generico altrove meridionale. Gli stessi personaggi non hanno nomi propri, il disastro, in questo caso, riguarda anche una caratteristica fondamentale dell'essere umano: nominare le cose e le persone; esistere anche attraverso i nomi è una capacità che è venuta meno. A questo disarmante scenario, si aggiunga che più volte i personaggi tentano di tenersi distanti dalle bande di predoni cannibali che imperversano lungo il percorso. In un'ambientazione simile, le pagine di McCarthy non mancano di ritrarre il crollo della civiltà e dell'ambiente, il lento declino del padre, ma anche, inaspettatamente, la formazione del giovane protagonista, il figlio, in una parabola di crescita accostabile, seppur in maniera problematica, alle caratteristiche del *Bildungroman*. Vale la pena notare che, nei due romanzi, il viaggio diviene l'unico modo per sfuggire allo *status quo*: in un mondo ormai alla fine, dove la catastrofe climatica e la disumanità la fanno da padrone, è il movimento nello spazio a non annullare minime ipotesi di senso e la ricerca residuale, eppure tenace, di un barlume d'umanità. La narrazione della morte del padre in *The road* e di Livio in *Qualcosa, là fuori* coincide certo con il racconto del passaggio della soglia estrema, ma la fine della vita non coincide con la fine del senso. Al contrario, entrambi i personaggi consegnano i propri cari a qualcun altro, proponendo una prospettiva di socialità. Nel romanzo di McCarthy, la morte del padre è struggente, distillata in frammenti giustapposti, come un lento addio progressivo, dolente, non privo però di una invincibile fiducia nella vita:

> Si accamparono lì e quando l'uomo si stese a terra capì che non si sarebbe più alzato e che quello era il posto dove sarebbe morto […] L'uomo gli prese la mano, ansimando. Devi andare avanti, disse. Io non ce la faccio a venire con te. Ma tu devi continuare […] Non ti preoccupare. Questo momento doveva arrivare da tempo. E adesso è arrivato. Continua ad andare verso sud. Fa' tutto come lo facevamo insieme […] 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 tanto tempo a piangere, poi si alzò e si incamminò nel bosco verso la strada. (McCarthy 2014: 210-214).

Il finale di *The Road* e il proseguimento del cammino del bambino con una nuova famiglia dicono di una inaspettata umanità: nello sfacelo e nel

disastro, forse non è del tutto perduta la speranza di rifondare una «social catena» di leopardiana memoria. In *Qualcosa, là fuori*, durante il viaggio Livio diventa un punto di riferimento per altri migranti climatici, soprattutto, finisce per affezionarsi a Marta, Sara e a Miguel. L'ingresso del gruppo di superstiti in territorio svedese è reso possibile grazie all'aiuto di Ahmed, fratello della scomparsa Leila, la moglie, al quale Livio, malato e in fin di vita, poco prima di morire, affida i tre compagni di viaggio dei quali si è preso cura fino a quel momento:

> Aveva sempre pensato alla sua morte come a uno spazzino che avrebbe liberato il mondo da qualcuno che non serviva più, che era inutile. […] Ora sapeva che anche con un grande dolore sulle spalle si può, si deve, continuare a vivere. […] «Devi badare a loro» riuscì a farfugliare. Forse pensò che almeno li aveva messi in salvo. Forse stava pensando che era quasi pronto, quando l'ultima onda di tempo lo sfiorò. Poi lo sommerse. (Arpaia 2016: 216-217)

Se McCarthy nell'*Avvertenza* al testo era indicato da Arpaia come uno dei modelli letterari per il suo romanzo, l'autore campano sembra raccogliere nell'opera anche un'inaspettata eco montaliana:

> Livio spiegò la branda accanto al fuoco, ci si sdraiò e chiuse finalmente gli occhi.
>
> "E allora il tempo" stava dicendo Aziz "si accartocciò come una foglia secca. E il vecchio crollò a terra, morto". (Ivi: 55)

Non è difficile scorgere alcuni versi di *Spesso il male di vivere ho incontrato*, ossia: «era l'incartocciarsi della foglia | riarsa, era il cavallo stramazzato» (Montale 2016: 35). Il rimando montaliano trova una corroborazione stilistica in un'evidenza metrica non trascurabile, infatti, analizzando la frequenza ritmica della prosa di Arpaia, in diversi frammenti testuali è possibile rintracciare il ricorso all'endecasillabo. In un mondo ridotto ai minimi termini e dove l'insensatezza sembra essere l'unico elemento possibile, in scenari nei quali si assiste al crollo dei paradigmi culturali e umani, proprio tra rovine e macerie ambientali ed esistenziali, come Levi nel lager trovava in Dante la chiave per resistere allo sfacelo, così, forse, Arpaia vuole dirci che le forme letterarie permettono, partendo fin dai battiti minimi del testo, le sillabe, di ridire i nomi delle cose, di richiamare a sé i contorni dell'umano attraverso le storie e la poesia. Dove sembra essere venuta meno ogni possibilità di scambio e incontro con l'al-

tro, è proprio lì che gli autori di *climate-fiction* sembrano ammonire i lettori: la disposizione attivistica si sostanzia, come abbiamo visto, in narrazioni che non evitano la rappresentazione del disastro, ma gli scenari distopici e post apocalittici non esauriscono la domanda di senso degli autori di *cli-fi*. Le preoccupanti proiezioni sul clima e la traduzione dei dati scientifici in termini letterari, allora, più che una resa, dice invece di una funzione della letteratura nel muovere, commuovere e mobilitare a una presa di coscienza collettiva. In un tempo caratterizzato dall'ipertrofia di quel pronome che, con Gadda è il più pidocchioso di tutti, l'io, recuperare una dimensione che metta al centro invece la prima persona plurale, il noi, sembra essere il suggerimento degli autori di *climate-fiction*. Nella consapevolezza che, come avverte Arpaia,

> L'uomo è l'unico animale che non può fare a meno dei racconti, in tutte le loro forme, che ne produce e ne consuma a dismisura da quando è un cucciolo fino al momento della morte, che lo fa perfino quando dorme o sogna a occhi aperti […] ricreando la realtà, il cervello la inventa, anzi: la racconta […il cervello è] evolutivamente predisposto alla "forma racconto" perché questo [… consente] anche di immaginare e prevedere, nei limiti del possibile, il futuro. (Arpaia 2016: 57-58)

3. Conclusioni

Il viaggio compiuto all'interno della teoria letteraria, nel delimitare i confini e le caratteristiche della *climate-fiction* e l'analisi di due opere emblematiche per tale forma letteraria come *The road* e *Qualcosa, là fuori* ha tentato di chiarire i contorni letterari della questione climatica.

Si vorrebbe adesso interrogare il potere della letteratura nel rispondere alle sfide ambientali, dunque, provando a capire se si tratti di uno strumento in grado di essere *testimone del cambiamento* in atto e quale sia la sua funzione nel dibattito pubblico. Se, da un lato, quasi nessuno sarebbe pronto a scommettere sulla dannosità della letteratura; dall'altro, sembra sempre più difficile riconoscerne l'utilità. Entrambe le posizioni possono sembrare parzialmente valide, poiché la letteratura contribuisce alla creazione dell'immaginario collettivo e influenza la nostra percezione della realtà. Nell'epoca dell'Antropocene, caratterizzata da una crescente incidenza dell'uomo sui processi ecologici, il nostro immaginario affronta nuove responsabilità con le quali fare i conti. Joseph W. Meeker si chiede se la letteratura ci aiuti a adattarci al mondo o ci allontani da esso. Le scienze biologiche riconoscono, invece, la capacità linguistica in altre specie, ma l'arte e la narrativa rimangono peculiarità pienamente umane. Tut-

tavia, la cultura contemporanea, influenzata dalla tecnocrazia e dall'industria culturale, riduce l'arte a un prodotto commerciale che spesso distrae dalle reali problematiche odierne (Sielo 2025: 81-85).

La narrativa ecologica tenta di rappresentare un'alternativa al consumo delle merci artistiche, sia sul piano dei contenuti, dal momento che spesso i romanzi di *climate-fiction* criticano aspramente l'assetto turbocapitalista della società, sia sul piano delle forme, nel senso che alla lingua media e all'incuria stilistica spesso contrappongono un valore testuale proprio della migliore letteratura di ricerca. L'immaginario apocalittico, pur avvertendoci dei pericoli della corsa materialistica, può anche rappresentare una distrazione dalle nostre ansie. Infatti, la narrazione apocalittica «suscita paura, colpa e quindi paralisi», bisognerebbe, invece, «usare delle narrazioni "positive", che aiutino a immaginare "un recupero della natura e degli ecosistemi", dando stimolo e speranza» (Benedetti 2021: 10). Dopotutto, un catastrofismo misurato

> Può rappresentare infatti anche una forma di esorcismo rispetto alle paure più 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. (Scaffai 2022: 137)

Come si è tentato di mettere in evidenza, il realismo presente nella *climate-fiction* si confronta con le problematiche attuali considerando l'emergenza ma senza esasperare in termini drammatici i dati della scienza. La crisi climatica non è circoscritta a un singolo contesto o a esperienze individuali isolate: le sue origini e conseguenze abbracciano il pianeta intero e i romanzi tentano, perciò, di indagare le interconnessioni tra ecosistemi diversi e comunità umane geograficamente lontane. La continuità e la gradualità degli eventi non sono sufficienti a giustificare le catastrofi; per questo motivo, vengono introdotti eventi di rottura che sfidano la logica degli eventi sequenziali (Mazzola 2025: 35). Oppure, si cerca di dare conto della lentezza dei cambiamenti in atto attraverso la trasposizione in termini narrativi di quel che in geologia si definisce «tempo profondo» (Scaffai 2025). Viene anche messa in discussione la separazione tra natura e cultura, sostenendo un approccio dialogico che evidenzia le interazioni tra fenomeni naturali e comportamenti umani in una sintonia degli elementi e delle discipline. A tal proposito si ritiene valida l'applicazione in campo letterario di una magistrale intuizione proposta in ambito giuridico, secondo la quale

> È l'individuo che realizza in concreto, nel cammino della sua vita (interna e morale, così come esterna e razionale), nelle azioni quotidiane, ordinarie e straordinarie, lo sviluppo sostenibile. E ciò viene fatto ponendo in atto un atteggiamento etico di consapevolezza e di impegno verso sé e verso gli altri, intesi in questo caso sia come individui con cui si entra in contatto, sia come posteri (*i.e.* le generazioni future) cui tramandare il proprio patrimonio materiale e immateriale. Le azioni da intraprendere devono essere improntate ad un rigoroso equilibrio tra ciò che c'è oggi e ciò che resterà domani […] e si manifestano attraverso la solidarietà verso il prossimo, il rispetto dei diritti della comunità, la custodia (la *cura* di stampo latino) dei luoghi che abitiamo. (Pepe 2025: 242)

La letteratura, in un mondo nel quale crescono sconfortanti, anni dopo anno, i numeri sull'analfabetismo di ritorno e le statistiche sulle risibili quantità di libri letti in media ogni anno, da sola non può pensare di cambiare le sorti del pianeta e del clima, ma può recuperare una dimensione impegnata nel dibattito pubblico, conquistando, passo dopo passo, «metri di futuro» da costruire insieme agli altri saperi, come ha iniziato a fare ibridando e rendendo comprensibili per i non specialisti i dati sul clima, mostrando sempre più evidenti le responsabilità umane sul disastro ambientale. Nelle opere di *climate-fiction* non si propone un'estinzione di massa, né si inneggia al postumano, ma si avverte, invece, l'esigenza di pensare a un nuovo Umanesimo.

L'essere umano ha causato il disastro ambientale avvelenando la Terra, ma soltanto la stessa specie può essere, al contempo, soluzione, *φάρμακον* del problema.

Bibliografia

Alighieri Dante. 1991 *Commedia*, *Inferno*, Volume primo, Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura e con il commento di), Milano, Meridiani Mondadori, 1991, canto XXVI.

Armbruster Karla, Wallace Kathleen (eds.). 2001 *Beyond nature writing. Expanding the boundaries of ecocriticism*, Charlottesville/London, University of Virginia Press.

Arpaia Bruno. 2016 *Qualcosa, là fuori*, Milano, Guanda.

Benedetti Carla. 2021 *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi.

Berger James. 1999 *After the End. Representations of Post-Apocalypses*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Betrò Maria Carmela (a cura di). 1990 *Racconti di viaggio e di avventura dell'antico Egitto*, Brescia, Paideia.

biologi ed ecologisti per immaginare una Terra del futuro scientificamente plausibile, https://solarpunk.it/gli-scrittori-di-climate-fiction-possono-raggiungere-le-persone-in-modi-preclusi-agli-scienziati/2022/ [consultato 8/09/2025]

Booker Marvin Keith. 1994 *The dystopian impulse in modern literature. Fiction as social criticism*, Westport-London, Greenwood.

Capoferro Riccardo. 2007 *Frontiere del racconto. Letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra (1680-1750)*, Roma, Meltemi.
Clerici Luca. 2008 *Viaggiare e raccontare in Scrittori italiani di viaggio (1700-1861)*, Milano, Mondadori.
Deidier Roberto. 2001 *Poeti «fuori di casa»*, in Nicola Bottiglieri (a cura di), *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti di Convegno. Cassino, 9-10 dicembre 1999, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino.
Dell'Agnese Elena. 2022 *La* Climate Fiction *secondo l'Ecocritical Geopolitics: un'agenda per la ricerca*, in «Rivista geografica italiana», CXXIX: 110-126.
Farnetti Monica. 1994 *Reportages. Letteratura di viaggio nel Novecento italiano*, Milano, Guerini Studio.
Funk Anna. 2023 *Un nuovo sottogenere della fantascienza si appoggia all'esperienza di*
Guida Patrizia. 2019 *Scrittrici con la valigia. Capitoli e censimento dell'odeporica femminile italiana dall'antichità al primo Novecento*, Lecce, Congedo Editore.
Marfè Luigi. 2009 *Oltre la fine dei viaggi. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Leo S. Olschki.
Mazzola Arianna. 2024 *La forma del viaggio. Per una proposta teorica del reportage*, Pisa, Edizioni ETS.
Mazzola Arianna. 2025 *Climate fiction. Forme e temi di un genere contemporaneo*, Roma, Carocci.
McCarthy Cormac. 2014 *La strada*, Torino, Einaudi.
Mengozzi Chiara. 2019 *La letteratura italiana all'epoca della crisi climatica*, in «Narrativa», XLI: 23-39.
Montaigne (de) Michel. 1774 *Journal du voyage de Michel de Montaigne par la Suisse & l'Allemagne en 1580 & 1581*, Parigi, Le Fay.
Montale Eugenio. 2016 *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori.
Morton Timothy. 2007 *Ecology without nature*, Cambridge/Londres, Harvard University Press.
Padoa-Schioppa Emilio. 2025 *Le narrazioni dell'Antropocene. Cosa può raccontare la scienza*, in *Narrare l'Antropocene. L'ambiente tra letteratura, politica e diritto*, a cura di Domenico Amirante e Giuseppe Langella, Venezia, Marcianum Press: 21-36.
Pepe Vincenzo. 2025 *L'ambientalismo realista e lo "sviluppo sostenibile"*, in *Narrare l'Antropocene. L'ambiente tra letteratura, politica e diritto*, a cura di Domenico Amirante e Giuseppe Langella, Venezia, Marcianum Press: 241-251.
Scaffai Niccolò. 2022 *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
Scaffai Niccolò. 2025 *Sotto l'inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene*, Sansepolcro, Aboca.
Sestini Aldo. 1947 *Il paesaggio antropogeografico come forma d'equilibrio*, in «Bollettino della Società geografica Italiana», XII: 1-8.
Sielo Francesco. 2025 *L'apocalisse di Primo Levi: sull'utilità e il danno della letteratura nell'Antropocene*, in *Narrare l'Antropocene. L'ambiente tra letteratura, politica e diritto*, a cura di Domenico Amirante e Giuseppe Langella, Venezia, Marcianum Press: 81-98.

Sara Lorenzetti

Percorsi fluviali in Un viaggio in Italia *di Guido Ceronetti*

La scrittura odeporica offre una testimonianza privilegiata dei mutamenti ambientali e antropologici; leggerla in prospettiva ecologica significa raccogliere una sfida oggi particolarmente stimolante; nell'ambito delle "geografie del disagio" (Vallerani 2012: 27) rilevabili nel paese negli ultimi decenni, si distingue per la peculiare potenza narrativa il reportage di Guido Ceronetti.

Filosofo, giornalista, traduttore, poeta, drammaturgo, scrittore, Ceronetti (1927-2018) è stato un intellettuale 'dal multiforme ingegno' e dalla cultura eclettica. Negli anni '70, in un'epoca in cui il viaggio assumeva una connotazione sempre più turistica, la sua produzione periegetica rappresenta un *unicum*, una delle rare testimonianze che trascende l'esigenza di una generica acculturazione del lettore medio (Pocci 2008: 137-138). In questa sede si circoscrive l'attenzione a *Un viaggio in Italia*, pubblicato nel 1983 (una seconda edizione, con supplementi e una nuova premessa, avrebbe poi visto la luce nel 2004) che compone un dittico con *Albergo Italia* (1985), volumi usciti entrambi per Einaudi[1]. I testi raccolgono la testimonianza di diversi viaggi intrapresi dall'autore nel Belpaese a metà degli anni '70.

Nell'ultimo scorcio del XX secolo, in un contesto sociale in costante e accelerata evoluzione, gli spostamenti – per lavoro, svago o altre necessità – divengono continui e generalizzati e, con il dilagare del turismo di massa, la parola 'avventura' perde di significato (cfr. Boorstin 1987: 77-117), cosicché sembra decretarsi la fine dei viaggi (cfr. Marfé 2009). In tale scenario gli scrittori odeporici trovano strategie alternative per raccontare la propria esperienza: mutuando dalle tipologie di scrittura avanzate da Marfé, l'opera di Ceronetti può essere ascritta alla modalità del "collezionismo erudito", tipico di quegli autori che tentano di leggere gli spazi attraverso la memoria letteraria e artistica (Bedin 2016: 126-127). Infatti, nel *reportage* egli non solo esibisce una cultura vastissima che spazia con disinvoltura dall'ambito filosofico e religioso agli studi di filologia, ma visita i luoghi attraverso il filtro degli autori che nella tradizione letteraria li hanno rappresentati cosicché la reminiscenza diventa la lente

[1] Su *Albergo Italia* si rimanda all'intervento di Elisa Caporiccio incluso in questo volume.

per misurare ciò che l'occhio vede.

La penisola di cui Ceronetti, novello pellegrino, percorre, a piedi o con i mezzi pubblici, sentieri inusitati, assume un volto raccapricciante, esito del processo di industrializzazione che ha travolto e stravolto non solo il paesaggio fisico ma anche quello umano; Pocci (2008) utilizza in questo senso il dittico 'paese-paesaggio', evidenziando la tensione tra la comunità e la percezione estetica di un luogo (Ivi: 140-141): infatti, se l'autore denuncia la scomparsa della "bellezza", il termine va inteso sia un'accezione sostanzialistica e morale, come «essenza intellegibile di una civiltà», sia come forma percettibile o la fisionomia di un sito (Ivi: 139). Al degrado del paesaggio, deturpato dagli abusi edilizi e dall'inquinamento, corrisponde infatti una popolazione che ha smarrito i valori della tradizione e, ormai priva di moralità e spiritualità, si aggira nei luoghi più disparati come narcotizzata, nel tentativo di affogare il vuoto esistenziale con il rumore e la volgarità. L'autore si ritrae inorridito dalla presenza umana, alla costante ricerca di solitudine e silenzio. Nei confronti di questa degenerazione del paese che pure era stato meta d'elezione del *Grand Tour*, Ceronetti esprime il suo furore, esplorando abilmente vari toni e registri linguistici, dalla comicità all'ironia al sarcasmo (Bezzi 1995: 237).

Scomparsa la bellezza dell'Italia, sprofondata sotto i feticci di uno sviluppo economico sfrenato e selvaggio, sarà possibile rinvenirla solo viaggiando nell'invisibile. Nel capitolo 68, postillando il verso virgiliano «humilemque videmus Italiam» (*Eneide*, III, 522), con la sua consueta tecnica divagante l'autore si addentra in una disquisizione filologica, per interpretare poi l'aggettivo "humilis" riferito all'Italia nell'accezione di "sparente" e "sparita" (Ceronetti 2014: 315). Lo scrittore diventa allora un «sonnambulo», un «decifratore di sogni» (Ivi: 298), che intraprende un percorso iniziatico capace di riportare alla luce le vestigia di un paesaggio sommerso attingendo alla memoria letteraria: «L'Italia come un libro prezioso e raro: -Dio è il mio bibliotecario» (Ivi: 82). In questo senso egli assolve un ruolo duplice: se da una parte, nell'esprimere la sua carica distruttiva, si sente un cane randagio che abbaia (Ivi: 316), dall'altra, si dispone come "salute interiore" alla ricerca di quei brandelli di umile Italia che qua e là ancora sopravvive (*Ibidem*).

Nella rappresentazione dei luoghi, il *reportage* di Ceronetti è costellato di riferimenti a bacini lacustri e corsi d'acqua, tanto che, nella misura in cui «i *suoi* testi gravitano intorno a temi-ossessione [...] che trovano nel libro una diversa successione, rispettosa tanto del loro decorso concettuale quanto di una sorta di gradualità tonale» (Gialloreto 2019: 227), il fiume ne costituisce un esempio paradigmatico e assume la valenza di *Leitmotif*.

In questa sede, si utilizza il concetto di "iconema" così come proposto

da Turri (1974) – ovvero inteso quale unità elementare della percezione del territorio che per singolarità o ripetitività attira l'attenzione dello spettatore (Ivi: 89-90) – per leggere i brani dedicati ai corsi d'acqua che nell'opera ceronettiana costituiscono un sottotesto utile a disegnare un interessante percorso ermeneutico.

Nella scrittura odeporica contemporanea l'itinerario degli scrittori si contrappone sia al *Grand Tour* ottocentesco sia ai viaggi turistici organizzati, alla ricerca di quella "spigolatura del minore" che conduce i letterati in zone di periferia e su sentieri meno battuti (Papotti 2008: 358); proprio in quest'ottica Ceronetti predilige gli ambienti fluviali per (ri)scoprire luoghi inediti.

Nel leggere il paesaggio l'autore mette in campo la sua *Weltanschauung* e attiva spesso categorie interpretative e concetti religiosi utilizzando la sua cultura sincretica – dall'Islam al Cristianesimo alla sapienza ebraica al Taoismo fino al Buddismo. Secondo la visione ancestrale condivisa da molte antiche civiltà, l'acqua riveste una valenza sacrale: «Se il finalismo naturale non fosse uno dei più gravi errori della ragione, prima che per la sete, l'acqua sembrerebbe nata per il battesimo, per scopi lustrali. Prima l'uomo si è immerso per la purificazione interiore, poi per lavarsi il corpo, infine ha bevuto» (Ceronetti 2014: 227).

Sebbene l'autentico rapporto tra l'uomo e il fiume che connotava l'epoca pre-moderna si sia ormai sfaldato, se ne rinvengono ancora tracce depositate nel territorio, come testimoniano le numerose chiese sorte nelle prossimità del suo corso:

> Bisogna capire il Po per capire l'Italia, perché gli appartiene per intero ed è l'unico fiume planetario italiano [...] Se non fossimo un popolo che inuma, le sue rive sarebbero piene di fuochi di cremazione, le sue acque di ceneri umane. Gli Arii dell'India ne avrebbero fatto un Gange purificatore, ma i campanili che a migliaia segnano le sue rive ne dicono ugualmente il richiamo religioso profondo, il legame con i morti, e certamente una messa nei paesi padani non è una messa come le altre, e il suono delle campane tra le sue nebbie più raccoglitore e consolatore che altrove. (Ivi: 173)

In *Un viaggio in Italia* il paesaggio naturale – e così quello fluviale che ne è una declinazione – è rappresentato in contrapposizione manichea sia alle zone industriali, appendici di vere e proprie "Città dell'apocalisse" (Farnetti 1994), sia alle mete d'attrazione invase dai turisti: questi differenti scenari assurgono a incarnazioni del Bene e del Male e, disegnati come principi opposti ma necessari, svelano la struttura dualistica di matrice gnostica sottesa alle pagine del *reportage* (Felice 2024).

> Il mais, i grembi virginali e il Po da una parte, la Centrale solitaria dall'altro – che li insidia nel profondo, nella vita germinale, nell'anonimo frammento di luce, sono Ahura-mazda e Angra-maniu: chi può pensare che ci sia tregua tra loro? Sono due entità in figura di provvisorio, destinate al combattimento etico senza fine… (Ceronetti 2014: 36-37)

Gli stabilimenti Enel di Ca' Dolfin e, nei pressi di Sermide, lo zuccherificio Eridania, la centrale nucleare di Caorso, costruiti vicino al Po per sfruttarne le acque, hanno distrutto l'habitat e lo scenario naturale: «Dov'è l'Enel è la devastazione. Il paesaggio è sconvolto e febbricitante» (Ceronetti 2014: 267). Il corso placido e silenzioso del fiume viene paragonato all'«inoltrarsi del saggio taoista nel proprio vivere e meditare la Via» (Ivi: 270) che manifesta la propria resilienza contro «l'affannata trepidazione di un idolo crudele per la propria fragilità, protetta da mura e da guardie armate» (*Ibidem*).

Gli scenari apocalittici che l'autore contempla alla fine degli anni '70 trovano spiegazione nella fine di un ecosistema in cui la relazione tra uomo e fiume era basata sul lavoro e la fatica fisica. Come sostiene Pocci (2008), Ceronetti guarda nostalgicamente quel passato della lunga fase premoderna, caratterizzato da una «mentalità organicistica ovvero un pensare e un agire ispirati non solo da un genuino radicamento nel territorio ma da una profonda, cioè 'naturale' ed organica, identificazione con esso» (Ivi: 142).

> Non è solo per il vuoto lasciato da infiniti attrezzi di colpo diventati inutili… Fu l'abbandono, mal tollerato dal fiume che gli aveva unito la propria, della fatica. Non si ammazza impunemente una pena, uno sforzo, una malattia… L'uomo del fiume ha cessato di vivere quando ha cessato di faticare, di tremare per le piene e di benedire i doni grami e vitali del dio acquatico; e degli uomini venuti dopo, con le macchine, la potenza e l'indifferenza, il Po non poteva capire né le ragioni, né i gesti strani (Ceronetti 2014: 42).

Secondo lo scrittore, l'uomo si è fatto interprete di un tempo storico che, spezzando l'equilibrio armonico dell'antica scansione ritmica ciclica, ha costituito un atto di *hybris* nei confronti dell'ambiente. La penna di Ceronetti indugia in modo efficace sulle reazioni del fiume di fronte a dei cambiamenti inaccettabili e incomprensibili secondo lo sguardo della natura. Il Po presso Sermide, proprio quando, meraviglioso, attraversa il mantovano, ridotto invece a capro espiatorio della sporcizia e della demenza umana, è sottoposto ad un collaudato processo di mitologizzazione

(ben individuato da Bezzi come dispositivo costante nel resoconto[2]) e si trasforma nel «vero Atlante che il peso corrode e lacera» (Ceronetti 2014: 267), oppure nel forte Chirone (Ivi: 172).

In altri luoghi, come a Monticelli presso l'isola Serafini, si immagina che il medesimo fiume, dotato di un'«intelligenza profonda» (Ivi: 41), risponda alle trasformazioni che è costretto a subire togliendosi la vita. Altrove, ritornano schemi di lettura di matrice religiosa e, attingendo questa volta al repertorio cristiano, Ceronetti disegna il corso del Po, che scaturisce traendo alimento da acque superiori per diventare poi un angelico inviato attraverso l'orrore umano fino a farsi figura cristologica: «Verbo sofferente per il suo caricarsi di male lungo il suo percorso enorme» (Ivi: 172). Sebbene il fiume Po catalizzi l'attenzione privilegiata dell'autore, in un'occorrenza del *reportage* egli indugia sul Ticino che, capace di trasformarsi in un'arpa eolica grazie a un salice abbattuto sul suo corso, produce un suono costante e commovente, simbolo di resilienza contro il comportamento umano (Ivi: 227).

Secondo l'autore, il tempo storico continuerà a farsi interprete di un inesorabile progresso distruttivo fino a quando non sarà fermato dalla Necessità destinata, nel suo movimento secondo una ciclicità ineluttabile, a intervenire per esprimere la vendetta della Natura sull'operato dell'uomo. Questa prospettiva di "vedutismo apocalittico" (Pocci 2008: 142) apre nel *reportage* diversi scorci in cui lo scrittore fa ricorso al campo semantico del naufragio e del *bellum* (Patat 2019: 122), immaginando la terra dopo la scomparsa della specie umana, ormai condannata all'autodistruzione. Talvolta Ceronetti affida il funesto presagio alle parole di un personaggio che incontra, *alter ego* che funge da cassa di risonanza del pensiero del viaggiatore-narratore. Nei pressi di Arena Po, l'autore intervista un uomo con "la malattia dell'acqua" (Ceronetti 2014: 224) che, dopo aver deciso di trascorrere gli anni della pensione occupandosi delle barche sul fiume, esprime la propria delusione con queste parole:

> Ma ormai è una fogna, la grande foglia di tutta l'Italia; là, dietro quei pioppi, riceve l'Olona, che viene carico di tutte le immondizie di Milano; più giù il Lambro; veleni delle fabbriche e delle campagne, la plastica, tutto finisce nel Po. Qualche pesce resiste ancora, ma a prosperare veramente sono i topi. Veri ratti, di quelli grossi, carnivori: arrivano a portare via il pesce ai pescatori! Cercano le carogne, gli avanzi degli scarichi. […]

[2] Bezzi 1995: 244. Per mitologizzazione è da intendersi la trasformazione del vissuto in narrazione esemplare e simbolica che rende un'esperienza storica o personale una sorta di "mito" condivisibile.

> e le formiche! Le trovi dappertutto, sui muri, negli armadi. Sono le razze più resistenti; quando noi saremo spariti, non resteranno che loro; e si faranno la guerra per i nostri avanzi, una guerra colossale, fra i Topi e le Formiche… (Ceronetti 2014: 224-225)

Nell'ambito di un paesaggio tratteggiato in modo iperbolico e ossimorico (Patat 2019: 120), rarissime sono nel *reportage* di Ceronetti le occorrenze fluviali che rimandano a rappresentazioni positive, di solito riservate ai preziosi momenti in cui il viaggiatore riesce ad assaporare un'immersione nella natura in solitudine. Le cascate del Nardis nel Parco dell'Adamello sono un luogo che, se da un lato riconcilia l'io narrante con la funzione catartica propria delle acque, dall'altro lo induce subito a ritrarsi disgustato dall'invasione dei turisti che arrivano a contaminare quei luoghi:

> Tra una folla annebbiata e contenta, che arriva fin qui in macchina per i riti della domenica, lordando tutto, consumando ininterrottamente caffè e bevande ghiacciate, è la visione sublime delle cascate del Nardis coi ghiacciai, in fondo, dell'Adamello, immagine di Abisso sapienziale, che schiaccia senza opprimere, anzi liberando. Non so come si possa pensare a mangiare e a bere in un luogo come questo, di pura ascesi… Il suono della cascata è più profondo di qualsiasi respiro d'organo, il vento d'acqua che ti flagella la faccia è un battesimo di luce. Il pensiero della Trascendenza assoluta ne emana naturalmente, la Realtà è quella, non c'è altro. (Ceronetti 2014: 217)

Un altro passo che restituisce un'immagine serena è lo scorcio dell'Isonzo nei pressi di Gorizia, dove, in un'armonia di percezioni sensoriali, l'acqua trasparente rifrange la luce del sole sullo sfondo di un dolce sciabordio: a conferma dell'impostazione ideologica antimoderna di Ceronetti, lo scorcio celestiale dell'Isonzo è inserito in una cornice di paesaggio umano che rimanda a uno stile di vita tanto più autentico quanto appartenente a epoche passate: «Mercatino delle contadine slovene in un cortile, ciascuna con poca roba, ma tutta bella e pura, pomodori, uva, fichi, rape, zucche, uova, facce nobili e pulite, denti malandati da cui esce la verità; molti fiori» (Ivi: 252). Allo splendore della natura in questa zona non contaminata corrispondono, infatti, non solo un'economia a chilometro zero (come oggi si direbbe) ma la sanità morale delle persone. In un gioco di studiati rimandi interni, tale luogo richiama per contrapposizione un passo dedicato alla salita dell'Etna, dove l'autore guarda inorridito una bancarella che vende un prodotto esotico come l'ananas (Ivi: 122).

Interprete del collezionismo erudito, Ceronetti ritiene che la bellezza sparita del paesaggio italiano possa essere recuperata attraverso la memo-

ria letteraria, cartina di tornasole per leggere i luoghi visitati fino a trasformare la mediazione degli autori della tradizione in una farmacia lenitiva (Papotti 2008: 353). Nella misura in cui il *reportage* è, infatti, intessuto dalle evocazioni letterarie attraverso citazioni e riferimenti indiretti, la rappresentazione del fiume Po è spesso filtrata dalla reminiscenza dei luoghi della *Commedia* di Dante, autore che ricopre un ruolo essenziale nella biblioteca ceronettiana (Bezzi 1995: 240-241). La prima citazione ricorre nel capitolo 58, dedicato alla visita alla centrale termoelettrica Enel di Porto Tolle presso il delta del Po, scenario disturbante che lo scrittore restituisce attraverso il riferimento al trittico di Bosch, dove il fiume «generoso, immenso, misterioso, fantastico» (Ceronetti 2014: 270) sta al Paradiso come lo stabilimento di Ca' Dolfin rievoca il mondo infernale. Dapprima Ceronetti indugia sul paesaggio, interpretandolo come il risultato dell'azione esercitata da due forze antipodiche: Natura vs Centrale; quindi il delta sollecita il suo ricordo dei versi *Inferno*, V, vv. 97-99 in cui Francesca, nel presentarsi, descrive la terra che le ha dato i natali attraverso il fiume che la bagna: «su la marina dove 'l Po discende / per aver pace co' seguaci sui» (Ivi: 271). In un passo nutrito di sofisticate notazioni metrico-ritmiche, lo scrittore instaura un inedito paragone tra il corso d'acqua, che si avvia alla foce e Dante che, contemplando indietro la propria vita, aspira a una pace simile, in un mondo libero dai legami corporei. Viceversa, a livello intratestuale, Ceronetti osserva acutamente come, nell'autore medievale, l'immagine del fiume si getta nel mare in cerca di quiete sia giustapposta al racconto di una vicenda amorosa tutt'altro che pacificata, conclusasi invece nel sangue e nelle lacrime (Ivi: 272).

In pagine in cui l'infittirsi delle occorrenze fluviali, che creano pertanto un effetto di ridondanza, svela la maggiore densità semantica dei passi, si colloca anche il riferimento al Tevere che, nel gettarsi nel mare Tirreno, «s'insala» (*Ibidem*). L'espressione è desunta da *Purgatorio*, II, v. 100, nelle parole del musico Casella intento a spiegare a Dante viaggiatore la tempistica del proprio ritardato arrivo nel secondo regno. Se Ceronetti giustifica esplicitamente il trapasso tra le due citazioni nell'ambito di una riflessione sulla recitazione dei versi, nel brano si può individuare in effetti un sotto-testo: l'allungamento delle sillabe nella lettura, su cui l'autore disquisisce, corrisponde al distendersi del corso d'acqua in cerca dello sbocco al mare. In ogni caso, l'occorrenza tematica fluviale si contrappone a livello tonale al luogo precedente, in quanto presta occasione a Ceronetti per esplorare il tono sarcastico:

> Mentre il Po discende per aver pace, l'acqua del Tevere s'insala; non va a riempirsi di sale marino, ma di sapienza, perché la sua foce dà accesso

> all'isola del Purgatorio. Passando per Roma il Tevere può soltanto riempirsi d'immondizie, non certo insalarsi: Roma non è un luogo di sapienza, come non lo è di mistero. La predestinazione spirituale della sfondata caserma romana è una montatura papale. (*Ibidem*)

Il verbo dantesco «s'insala» dunque fornisce il pretesto per sottolineare come la situazione attuale del corso d'acqua che bagna la Capitale abbia rovesciato antifrasticamente il significato letterale delle parole di Casella; non solo il Tevere rappresenta il luogo per eccellenza della sporcizia e dell'inquinamento, ma Roma tradisce la tradizione di sapienza e spiritualità che i secoli passati le hanno trasmesso e che il suo ruolo di città d'arte e capitale religiosa comporterebbe.

L'ultima occorrenza fluviale ricorre nelle pagine finali del *reportage* (capitolo 70), in cui Ceronetti si ritrova in località di Pontelagoscuro, nella zona del ferrarese, presso il delta del Po. Anche in questo passo la memoria culturale (qui di un dipinto di Corot) costituisce la cartina di tornasole per rendere più evidente il contrasto tra la bellezza dello scenario ritratto dall'opera d'arte e il paesaggio deturpato dall'azione dell'uomo: «Un biberon cloacale scarica un liquido latteo ripugnante nello stomaco del fiume perché muoia; la riva è chiazzata di biancastro, secco e inodoro» (Ivi: 319). A differenza dei brani precedentemente analizzati, il rimando letterario in questo caso non giunge spontaneo alla memoria del viaggiatore che aprendo a caso (o almeno così ci vuol far credere) la *Commedia* è colpito da un luogo del *Paradiso*, VI, v. 51: «l'alpestre rocce, Po, di che tu labi» (*Ibidem*). L'autore postilla la circostanza osservando con curiosa ironia come il verso che richiama la sorgente del fiume gli si presenti proprio quando egli si trova invece nei pressi del delta, disegnando un percorso circolare che ricongiunge la fine all'inizio e ponendo in risalto una figura simbolica di eternità che nella storia è (stata) condivisa da diverse civiltà religiose. Il passo assume inoltre una valenza strutturale e metatestuale all'interno del *reportage*, poiché questo richiamo, collocato proprio nelle ultime pagine dell'opera, chiude anche idealmente le occorrenze relative ai corsi d'acqua e tesse le fila di una densa rete di riferimenti che contribuiscono a costruire il sottotesto dello scritto odeporico.

In conclusione, l'indagine intrapresa sulle ricorrenze fluviali ne *Un viaggio in Italia* di Ceronetti, ha dimostrato come tali allusioni letterarie, che costituiscono una complessa trama tematica nel *reportage*, non solo assumano valore un paradigmatico per esprimere la visione del mondo e le scelte formali dell'opera, ma delineino anche un sottotesto volto a disegnare un percorso circolare, simbolo della funzione sacrale che lo scrittore attribuisce all'acqua, in sintonia con uno stile di vita pre-moderno, verso

cui si orienta il suo sguardo nostalgico.

Bibliografia

Bedin Cristiano. 2016 *L'"umile Italia" di Ceronetti: alcune considerazioni sui paesaggi visibili e invisibili di Un paesaggio in Italia*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», a cura di Valeria Merola e Sara Lorenzetti, XVI (2017): 111-129.

Bezzi Valentina. 1995 *Il viaggio di Guido Ceronetti. Un nuovo pellegrinaggio nell'Italia della fine del XX secolo*, in «Studi Novecenteschi», XXII, 49: 219-246.

Bezzi Valentina. 1999 *Fuga dalle 'ansie della storia percuotente'. Gnosi e apocalissi nel Viaggio in Italia di Guido Ceronetti*, *Il viaggio in Italia. Modelli stili lingue*. Atti del convegno (Venezia, 3-4 dicembre 1997), a cura di Ilaria Crotti, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: 195-211.

Boorstin Daniel. 1987 *The Image: A Guide To Pseudo-Events in America*, New York, Vintage Books: 77-117.

Ceronetti Guido. 2014 *Un viaggio in Italia*, Torino, Einaudi.

Farnetti Monica. 1998 *Reportage. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini e Associati.

Gialloreto Andrea. 2019 *«Materiale da riflessione e da poesia»: «Albergo Italia» di Guido Ceronetti*, in «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XVII: 225-234.

Felice Michele. 2024 *Coordinate metafisiche per "Un viaggio in Italia" di Guido Ceronetti*, in *Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*, a cura di Gioele Marozzi, Federica Marti, Federica Piangerelli, Macerata, Eum: 191-205.

Marfé Luigi. 2009 *Oltre il confine dei viaggi. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Olschki.

Papotti Davide. 1996 *Il libro in valigia: eredità odeporiche nel romanzo contemporaneo*, in «Annali d'Italianistica», 14: 351-361.

Patat Ellen. 2019 *I 'bellicosi' paesaggi italiani anni '80: le cronache di viaggio di Gianni Celati e Guido Ceronetti*, in «Quaderns d'Italià», 24: 113-126.

Pocci Luca. 2008 *Viaggio al termine dell'Italia: il reportage a tesi di Guido Ceronetti*, in «The Italianist», 28: 137-161.

Turri Eugenio. 2008 *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio.

Vallerani Francesco. 2012 *Dalla rottura degli equilibri al silenzio dei luoghi. Per una geografia dell'apocalisse diffusa,* in «Erreffe. La ricerca folklorica», 66: 19-30.

Giulio de Jorio Frisari

Prometeo atterrito: riflessioni su Gadda e la tecnologia

Non è nevrosi – che fa scena nelle pagine della «Madonna dei Filosofi» o in quelle de «La Meccanica» o di «Novella Seconda», per gli Anni Venti – l'intolleranza al rombo delle moto – certamente anti-futurista – ma è un indice, come in un manometro, di un senso cacofonico presente nel progresso che è rivelatore di effetti in risonanza: in fisica dei materiali – il riferimento più evidente è in «Claudio disimpara a vivere» – preludono alla catastrofe, al cedimento delle strutture. L'indefesso volgersi dell'ingegnere al dovere nelle opere screzia le parvenze nel tempo kantiano: in tale condizione si delinea il campo del senso come spazio di devozione – spazio contro il tempo, spazio che vuole sospendere in un limbo il sentimento, come avviene nella costruzione corale del Duomo di Milano – che sospende in immemore preghiera, in lacrimare «pallido e assorto», il mistero di esserci. Perciò spazio nel tempo, templi e mura di memorie evanescenti si scontrano con la frenesia del fare, quella di Adalgisa verso Carlo, come per i restauri ultimi del Duomo, dove sempre l'umanità ha innestato la sua opera rispettando e osservando le regole dei predecessori mentre, invece, oggi, «nel XIV del regime», inventa nuove soluzioni che lasciano l'osservatore perplesso. Gadda deve ricordare all'indaffarato borghese che se vuole garantire la vita alle generazioni future – in un concetto molto complesso, antropologico e di scienza dello sviluppo – deve restare ancorato al rito del nume:

> Dureranno l'opere, che vale dire le mura e i fòrnici d'ogni porta, le interminate «vie», oltre novale tènere o biade le vertebre de' ponti e degli acquedotti, entro il severo perdurare del nume: fino a tanto che l'artefice e tutore d'ogni ponte, nel rito dell'anno, ascenderà il Campidoglio con la silente Vestale. (Gadda 1991: 1211)

Infatti la voracità del fabbricare nella «Meditazione» del 1928 genera al termine della «Parte Prima» il tema di Fritz Lang, l'inferno della metropoli, mostro vorace che inghiotte la periferia, come Roma nel «Pasticciaccio» attira alla perversione del delinquere con il luccichio del «Palazzo degli ori». Di fronte agli abissi risorgono, tutte insieme, le inquiete necessità del divino e del governo di fronte alle quali, le deroghe della contem-

poraneità sono sataniche e il Prometeo, ormai, è atterrito, osserva nell'intrapresa, governando gli stabilimenti, i segni della possibile distruzione, i fenomeni di diffrazione, che accompagnano il senso del vanire, la vasta eco degli eventi dell'impero in dissoluzione nella memoria biblica, consapevole delle vanità, sfavilla in un istante come in dispersione, nell'effetto di diffrazione, verso il nulla di ere in ere in un «complector» dove le «coinvoluzioni» ripiegano dimessamente il nullificarsi degli atti:

> Nel sottile traliccio che occupava e velava tutto il riquadro della mia finestra, la rossa e ultima luce si frangeva iridàndosi. Sembrava allontanarsi ed oscurarsi il mondo, sulle chiome delle paurose foreste la notte, la buia solitudine. Ivi, fra i mille grovigli, respira e indura il vigore del quebracho. (Ivi: 116-117)

Prende figura l'oggetto del divenire, della conquista che era assurto ancora allora, negli Anni Venti, a simbolo del protervo potere, materia per «le scrivanie» del comando. Un effimero capriccio attorno al quale si addensano le ragioni degli imperi negli evi, «mentre lenti secoli esalano dalla foresta e dalle acque, verso gli atlanti futuri». Il fenomeno della diffrazione raccolto dallo sguardo rammemorante non si vanifica, «Lontani imperi si dissolvono, o si ricreano, dopo le giornate di caglio e di polvere. Tali dicerie portano i gringos dalle lor terre, e méntono di gemelli allattati da una lupa, e di Classe e Bisanzio. Inventano cupole, ori, gialle vele ad una riva denominata Venezia […] e si accatàstano, alla cala, merci, dalle chiarità favolose del mare […] Le Compagnie inglesi possiedono foreste di quebracho più grandi del Lazio» (Ivi: 116), come in un delirio innescato da un raggio in diffrazione, le liaçon della memoria si accatastano in una paratassi evenemenziale in cui il tempo si dissolve ed il testo risulta aristotelico ammasso privo di una logia d'insieme (de Jorio Frisari 2025): immaginari discorsi in frammento di deliranti racconti in postribolo si rivelano ormai privi di nessi, menzogne di un reale non più in referenza in cui l'avidità oggi rappresentata dal capitale inglese, occupa immense lande per lo sfruttamento economico e finanziario, anonimo e desolante, realizzato assoldando disperati autoctoni che ricordano il vecchio licantropo delle pagine di Carlo Levi: «scorgevo andarsene barcollando il vecchio Indio ottantenne […] parlava con una voce acherontea […] era grinzoso nel viso come una tartaruga millenaria». Siamo sul limitare dell'intraprendenza italica, nelle sperdute plaghe del Sudamerica dove gli imperi hanno proteso in estremo sforzo, la protervia prometeica, lì dove solo il «domingo» rappresenta i termini di «un'epopea senza tempo», nell'«adesso» «ubriaco, secondo il solito, e inveiva, secondo il solito, contro antichi persecutori […] le loro ombre: maledette, non lo atterrivano,

andava nel cammino felice della dimenticanza e dello spavaldo coraggio, dopo la caña non c'è più paura né morte, tutto è libertà splendida, tutto è conquista, per lo hidalgo e per il soldato» (*Ibidem*). L'ottica predatoria dell'ora è nel garzone sopravvissuto allo sgozzamento che «con un belluino persistere di tutta l'anima […] aveva strangolato la morte», in una ferocia che invece ha reciso la giugulare e la carotide di Liliana: come proiezione di un possibile eroe, di un hidalgo, di un soldato destinato al possibile feroce comando, il «domingo» ottantenne è pervenuto ad una vecchiaia di godimento sfrenato dopo aver gozzovigliato con la morte nella desolazione, rappresenta lo sfrenato impulso della quotidianità immemore, humus di nuovi imperi in dissolvenza, fondati sul senso di avidità privo di memoria e votato al saccheggio, sua proiezione il mozzo di ora, ventenne, immagine analoga di quello che fu l'ottuagenario ancora, come sempre, «verso le ombre della macchia vicina» (Gadda 1991: 117).

I luoghi dello sfruttamento finanziario, che negli anni Quaranta Francesco Jovine indagherà in narrativa come destinati alla nullificazione antropologica, preludendo a Pasolini, sono il segno della devastazione culturale e ambientale che la nuova economia ideologicamente di guerra sta attuando: «sullo sfondo l'immagine di quelle medesime selve che ora, tra la foschia de' fumi, vedevo annerarsi di là dalle ciminiere e dalle torri, nel cieco orizzonte» (Ivi: 124) segni di un paesaggio industriale cupo e privo di anima che rimanda a David Herbert Lawrence, in cui gli elementi che riportano alla guerra sono rivelatori di un'idea di sfruttamento, lì dove gli italiani «con incredibili sacrifici avevano messo su tra le verze delle baracche come le nostre di guerra od anche più povere, tappezzate di rugginose lamiere di bidoni, con tende, all'entrata, di tela di sacco» (Ivi: 123). L'arrangiare anonimo in tensostrutture rivela la condizione generale, peregrina:

> Un clima senza passato e senza intimità, dove lo straniero incontra e non saluta lo straniero, mi conduceva a percepire «sperimentalmente» il profondo valore e peso che ha l'ambiente e la patria, quando crea e determina l'anima nostra, liberandola verso un'armoniosa gratitudine, arricchendola di figurazioni che i secoli hanno disegnato. Qui la necessità del mangiare convoca uomini strani in un raduno straordinario di popoli, con passaporti penosi. (Ivi: 124)

Il canone economico della necessità e dello sfruttamento delle risorse rivela il suo volto feroce, anticipa i dettami di Schumann che ha voluto far credere, nelle Dichiarazioni di Roma, che un insieme politico possa reggersi sulla spartizione degli interessi industriali, nella linea della stessa avida mistificazione dettata nella Conferenza di Berlino 1884 per l'Africa.

Gadda concretamente osserva, con occhi di Prometeo atterrito, che «il carbone profondo vuol braccia ed altri umani motivi fanno mescolanze d'ogni qualità, generando stupefatte nature, che nulla ricòrdano» (Ivi: 124) Dopo pochi anni Francesco Jovine comporrà il romanzo che testimonia la logica sopraffattrice e devastatrice della speculazione finanziaria ne «Le terre del Sacramento».

Lo scenario in cui gettare uomini senza memoria è satanico, da lasciarci Carducci e i suoi adepti:

> Di mezz'ora in mezz'ora la batteria dei forni a coke apriva talune delle sue bocche per scaricare […] le incandescenti scorie: o meglio ancora il coke: vampe rosse ne irrompevano a un tratto come lingue del cane infernale e palesàvano, illividendoli di una luce improvvisa, gli aspetti faustiani delle officine, i gasometri, i tubi, le torri, apparivano nella notte quelle insospettate presenze, come pensieri materiati. (Ivi: 122)

Il senso delle immagini non è relativo ad una efficacia espressiva, ma serve a rivelare la necessità della antropomorfizzazione ossia del mito come forma di una razionalità arcaica in cui si rivela l'impossibilità della ragione moderna: vichianamente la poesia sopperisce alle argomentazioni di modello cartesiano rivelando limiti che quel tipo di modelli non possono approfondire; il mistero della trasformazione ignea è nel suo interno inaccessibile e dunque genera l'allegoria. In questo concetto comprendiamo la relazione tra ambiente, società, contesto e cotesto, ricordando le meravigliose parole dell'«Addio monti» nella loro genealogia che riporta al Parini della «Salubrità dell'aria», asse letterario che di per sé costituisce una ragione ambientalista e attraversa Leopardi, ponendo in modo innovativo e attualissimo il problema della sostenibilità che viene ripreso da Stefano Jacini nella definizione dei territori a vocazione agroalimentare come distretti produttivi nel 1854. Erede di quella tradizione i cui termini di sostenibilità sono oggi poco o nulla valorizzati, tradizione che affonda le sue radici in spirito nazionale nella Napoli di Vico, Gadda ha definito nel 1928 un concetto di ambiente precisato nella Seconda Stesura: «Per 'ambiente' intendo elazioni infinite. Anche il sistema solare e al di là di esso la ragione stellare a che esso appartiene. Anche i millenni ove sono sdraiati li aspetti o modi che ci coinvolgono» (Gadda 1974: 5) il che immette una questione bruniana all'interno dell'universo tematico gaddiano e comporta una continua messa a punto di tale riferimento amplissimo che si declina in ragione delle idee di «limite periferico / confine» nelle definizioni del «Paragrafo VIII» nella «Meditazione», ma necessariamente inoltre per le puntuali occorrenze che quelle definizioni trovano nella nar-

rativa, nelle metafore che l'ingegnere propone in quanto: «Topograficamente noi siamo costretti a credere che di là da quei monti vi saranno altre valli, come il leopardiano interlocutore della luna, l'errante e meditante pastore» (Ivi: 75) Il concetto di ambiente in Gadda porta in campo l'idea di equilibri nelle relazioni, dunque di per sé impone uno studio di sostenibilità e impone una narratologia, lo sforzo di descrivere, predisporre, lo scenario degli equilibri possibili in cui l'idea limite di «ambiente» precipuamente si realizza, così accade nella storia del territorio marsicano nel quale l'ambiente si è impresso nei corpi e nei volti, terrore alle genti nella mostruosità del pitone, già evocata, memore Laocoonte, per il «ciuchino» nel margine della «Cognizione», che ora disvela il suo orrido di comunità:

> Il Fucino aveva un suo sfioro naturale, per quanto lunatico, nella spaccatura di faglia che tuttavia corre lungo circa tre chilometri della riva occidentale […] Si immagini una fenditura diritta, ostruita da franamenti e da massi […] dal fondo buio e perduto […] In alcun punto logorato dalle acque precipiti, la spaccatura si apre in caverne e voragini di aspetto carsico: ivi, paurosamente, l'inghiottitoio si beveva il supero d'acque del lago […] L'antica religione de' Marsi paventò ivi l'inizio del fiume infernale, il Pitòneum, che decedeva, per cateratte nere, all'Erebo popolato di ombre […] v'ha chi lo imagina discendere ad abissi più profondi del mare. (Gadda 1991:149-151)

La valenza psicanalitica e junghiana della descrizione appare molto evidente, il mito converge verso tali valori anche nell'etimo citato in nota da Gadda secondo il quale Avezzano deriva da «Ave Jane […] Poco discosto, infatti, il rudere d'un tempio che si suppone fosse dedicato a Jano» (Ivi, p. 145, nota): l'ambiente prende forma dalla definizione universalizzante della «Meditazione» per rivelare la sua complessità ambivalente, polivoca e anfibologica. Per questo oscuro motivo «Le divinità marsiche volevano col loro silenzio ammonirmi che, penetrato nell'area sacra, vi conoscerei una legge: la dura legge di vita: 'perenni la fatica e le armi onde un popolo, nelle solitudini della montagna, custodisce il lento avvenire'» (Ivi: 146). Ancora la tesi deve rivelare il suo concreto significato, l'idea di ambiente deve realizzarsi in casi specifici, come nell'esegesi che Gadda fa per i restauri del Duomo, anche qui le parole d'amore, ossia di conoscenza, ravvisano ragioni nella trama infinita, provvisorie ma intessute meravigliosamente in chiarità:

> La catena delle cause remote, cioè l'acquisita cognizione del profondo […] fanno spregiare […] un lirismo di superficie […] Le […] parole vengono ora smistando, nel caos, le formazioni giurassiche dagli accumuli del cretaceo […] L'ingegnere mi dice della Marsica e dell'orogenesi d'Abruzzo

> come l'anatomista può descrivere i fasci d'un volto. La lenta e formidabile estruzione che ha plasmato l'anticlinale d'Italia suscita, nel suo dire preciso, note d'inesprimibile poesia. (Ivi: 146-147) Dalle sapienti parole della mia guida si esprimeva l'amore di quella terra: a lei andava, come all'origine di sua vita, ogni pensiero del figlio, legato a quelle montagne da un vincolo eterno, che nulla fortuna può sciogliere. (Ivi: 149)

Il riferimento all'anatomista è cogente, richiama il rapporto tra il corpo dei monti e quello degli uomini che – in una prosa che coglie relazioni profondissime di matrice antropologica che nella pagina di Carlo Levi affiora in modo soltanto peregrino – nei volti mostrano l'impronta dell'ambiente, come in un flusso inestinguibile, osmotico, mediato dalla guida sapiente, tra contesto e cotesto, tra percezione, conoscenza, evocazione e tessitura narrativa, in cui la narrazione cede alla verticalità di una descrizione che è in sé fatto oscuro, commento, coinvolgimento espressivista, gioco di riflessi tra ambiente, comunità, coscienza e osservatore che è testimone. Così pertanto nei volti, «I contadini guidano dall'alto, seduti sul carico. Hanno dei visi calmi e seri: neri sguardi dal bruno della fatica: gli zigomi cadono a piombo sulle mascelle, la parte bassa del volto è come un bruno quadrato, col mento in avanti. Sui loro occhi, oscuri da parer torvi, noi passiamo ridestandoli» (Ivi: 147). Ambiente e umanità: tutto – nell'espansione possibile ad infinito – è avvolto da un alone di mistero perché specifiche sono le condizioni che possono disperdere l'occhio e il messaggio verso quell'infinito paradossalmente specifico, per cui

> Il silenzio è fatto d'empietà e di paura: la distesa rasciugata potrebbe rivoler l'acque e le canne, e rièssere limo e fondale […] L'opera del moderno Incile, dovuta al Torlonia, ha un che di misterioso e di sacro: alti pioppi torno torno la cava erbosa e la vasca: una silente saggezza sembra tutelare la solitudine de' coltivi. Per un tacito, continuo rito ogni ettaro è immune dalle acque. La bianca opera ha validità magica a vincere l'imperfetta costruzione di natura. (Ivi: 148)

I segni del sacro accompagnano lo sguardo nella comprensione delle opere poste in un complesso equilibrio di antagonismo ed equilibrio con le forze ignote della natura, in un concetto che sembra riandare attraverso Stefano Jacini a Giambattista Vico, attraversando la storia delle bonifiche a ritroso dal Torlonia a Claudio, a Cesare, in una sofferta intraprendenza in cui «paurose crescite tenevano periodicamente all'angoscia i coloni, come inesorabile minaccia» (Ivi: 148). L'ambiente infine parla a chi lo ama, si anima e antropomorfizza:

> La groppa lontana della Maiella era tutta rosa contro sera, lontanissima:

più mi vinceva l'imminente furore del Velino, posatosi davanti la coorte di tutti, a sbarrare la via del nemico. Un terrore bianco, una luce d'incantesimo, irradiava dai bastioni del Sirente, che nascondevano la vetta. Di quella bianchezza impavida volli chiedere alla mia guida: ed ecco tutta l'orogenesi d'Appennino parve risospingere fuori i pianalti e le vette, lenti secoli lavorarono al sollevamento e alle scissure profonde […] quelle sommità chiare dei monti sono ascrivibili al cretaceo, emèrgono in una luce spettrale dalle valli, sopra il vivagno rugginoso delle faggete. (Ivi: 150)

Una sacrale continuità lega l'ambiente all'umanità nelle opere e nelle relazioni. Il terrore delle genti d'Abruzzo si riscatta nella sommessa devozione alle ere attraverso le opere, il tempo si inchina agli spazi del sacro.

§

Sono questi i termini delle «meraviglie»: il campo semantico del lemma è da riportate all'uso medievale che si incontra in Boccaccio e in particolare in Marco Polo, dove l'etimo della radice «mir» non ha assunto l'incrostazione positiva, parenetica, moraleggiante di cui oggi risentiamo usando la parola perché intesa come quella di un fatto che dona in qualche misura beneficio alla vista. È – del resto – Gadda a segnalare le valenze del lemma nella recensione a Giuseppe Berto – il testo negli «Scritti Dispersi» a cui si è fatto riferimento –, il «male oscuro» rientra nei temi dei «Mirabilia Maradagali», dunque un argomento orrido è nelle «meraviglie» dell'immaginario Sudamerica. La titolazione «Le meraviglie d'Italia» porta in campo – dissimulando - prepotentemente il rapporto, per scarto analogico, con la «Cognizione», che riverbera nella recensione a Berto e nelle tracce dell'indole umbratile che fin dal 1915 sono di determinante importanza perché – in una paradossale coerenza in fieri - vanno strutturando il paratesto come inerente agli «Abbozzi». Il dato prossemico riporta al corpo e alla psicodinamica: un'immagine o un fatto percepiti lasciano sospesa la percezione, si genera in tale intercapedine il fenomeno dello stupore, argomento contiguo in termini fenomenologici alla semantica delle «meraviglie» pertanto a quella del «monstrum» nella radice «mon/moneo» di mostrare e mostruosità in quanto fatto notabile che rientra nell'effetto di stupore. È dunque tutto nella scaturigine di un effetto, perfettamente quello delle mostruosità del Fucino a cui inerisce l'osservazione che porta all'analisi e alla sintesi dell'ingegnere come «guida virgiliana». Suscitando stupore una effige riporta per contiguità semantica al «Capitolo Quinto» del «Pasticciaccio» dove il bifolco pervenuto alla metropoli per vendere i suoi prodotti sosta, di fronte al Laterano, esterrefatto, così, in quell'atto, rappresentativo dell'«Umanità degli Umili» con cui

Gadda conclude il suo viaggio mondano nella scrittura, quelli del Bruno in «Sibili dentro le valli», quelli che quasi pasolinianamente cozzano con le fonti borghesi del pervertimento sociale – ori, Mencazzi, Valdarena, Liliana, Remo Balducci –, quelli del «Sermone della Montagna» e dei versetti 26-27, dedicati da san Matteo ai semplici di cuore: quello stupore degli umili - che Pasolini renderà centrale nella sceneggiatura di «Uccellacci e Uccellini» -, e che nel romanzo romano è posto in immediato contrasto con l'azzeramento del valore semantico causato dalle sigle che vengono sarcasticamente indicate per le linee del trasporto pubblico. Sembra essere quello l'effetto della meraviglia, lo stupore che annulla la parola e fa sostare il corpo per, immediatamente, «ad mirari». È dunque l'accezione nell'Etimologico Bonomi, nella Treccani, nel Battaglia, ove il fatto ha del prodigioso e stupisce. Nella radice si conserva ciò a cui Gadda ammicca: osservare attentamente. Una volta stupiti risalire alla parola: mirare. Ecco che nel male oscuro è necessario gettare lo sguardo.

Anche una superficiale lettura del «Libello» rivela che il volume indica come obiettivo l'osservazione dettagliata del dato, con esso dell'umore in gioco e la esiziale contrapposizione che esacerba la tragedia primigenia inerente al necessitante «cavicchio» egolatrico, al carcere antinomico dell'ego che si dibatte in sé, nell'atto stesso della «pragmatica della comunicazione»:

> L'io rappresentatore-creatore veduto nella sua saldezza, e nella fissità centrica che è proprio di quel cavicchio ch'egli è, circonfuso d'un tempo stolido e inerte, a versar luce nella tenebra come riflettore nelle paure della notte, è idolo tarmato, per me. (Gadda 1991: 431)

L'atto della meraviglia è dunque lacerato, dimidiato in antinomia per essere preda del «cavicchio» necessario e falso, generatore di un tempo, non di uno spazio, un tempo ingannevole, stolido e statico, bugiardo nella sua fissità e nei suoi parametri numerici, quei parametri che mascherano lo sforzo disperato, terrorizzato, che protende luce nel luogo dello spavento, quello che stende un gran telo alla rappresentazione di «Un romanzo giallo nella geologia». Ecco il senso del romanzo, il suo montarsi come paravento sopra l'abisso che genera terrore e, di conseguenza, l'ego, quello stendhaliano nelle parole critiche di Marcel Arland, dunque l'ego della lotta di sopravvivenza, falso, dichiaratamente falso bambolotto antinomicamente necessario, effige di un martirio interiore, indicibile:

> Codesto bambolotto della credulità tolemaica, in ogni modo, non ha nulla di comune con la mia identità di ferito, di smarrito, di povero, di «dissociato noètico». D'intorno a me, 'intorno a noi, il mareggiare degli eventi

> mortiferi, il dolore, il lento strazio degli anni. Il concetto di volere si abolisce, nel lento impossibile. L'oceano della stupidità. (*Ibidem*)

Il senso delle «meraviglie» annega nell'intercapedine del rigenerarsi creativo posto necessariamente nella divaricazione genetica e nel trauma sociale, uno spazio ovvero un campo dove l'instabilità delle parole si stratifica e oscilla, «col variare delle lune, con il lento o con il rapido consumarsi del tempo […] La loro storia, che è la pazza istoria degli uomini, ci illustra i significati […] le sfumature, le minime variazioni di valore: in altri termini il loro differenziale semàntico […] *parodisticamente*» (Ivi: 437).

Del resto il «Libello» per «Le meraviglie» rimanda molto chiaramente a queste cogenti pagine antiborghesi, antinovecentesche e anti-milanesi, che riportano al mondo del mito e della preghiera, della natura come canone di sviluppo, in una società dominata dallo stereotipo – abbracciato, come indicato in «Eros e Priapo», dalle donne in modello etero oppure omo – del «maschio baritono a dettare, quand'anche meno eminente e meno diligente a osservare [nel] tono crudo e assertivo dell'epoca» (Ivi: 438-439), e affermano la necessità del mirare, dell'osservare ormai dimenticato a causa da uno sviluppo cacofonico e oltraggioso, contro il quale si distende il pensiero proustiano dell'ingegnere, in una dichiarazione inequivocabile:

> Mi deliziavano […] le misericordi sfumature d'ogni gentilezza, e del sottile pensiero. Perduto nei sogni dell'infanzia: o dissanguato dalla noia o dimenticato dallo sguardo di Dio: inetto a vivere, nonché a comprendere, la piattitudine del rituale cotidiano: a fronteggiare «la millenaria malizia». Dallo spettacolo d'una edilità pacchiana, curùle o plebea, rifuggivo con le mie speranze alle querci e ai pini. Le querci responsali dell'antica gente druidica: i pini il cui sussurro nel vento del monte, mi regalava il batticuore. (Ivi: 439)

I tratti del «romanzo giallo nella geologia» dominano la pagina autobiografica, il senso di devozione alle ere ed all'ambiente, uno smarrimento che cerca nel dato un appiglio gnoseologico e una difesa da uno sviluppo novecentesco pacchiano e oltraggioso nell'idea che l'azione umana doveva essere costantemente commisurata alla presenza naturale, in una concomitanza di fatto scientifico – per dati equiparabili - e di devozione all'ignoto:

> Batticuore d'amore. Il mio spirito, il groppo di rapporti di cui ero il nodo,

> pio nodo, pio non ostante tutto, sentiva che dal popolo alto dei pini era la mia genitura e la mia gente, l'antica: ed era pervenuto a credere che le fortune della gente presente, razzolante, fossero eguali ed equiparabili alle fortune delle selve, dei pini, al numero dei pini che tuttavia la terra ospitasse. (*Ibidem*)

Emerge un'idea sintetica e acuta di sostenibilità che riporta ai parametri medievali, in cui la relazione tra lotti di terra e produzione possibile a lungo termine nelle attività agroalimentari era perfettamente circostanziata, aspetto di cui aveva trattato Stefano Jacini nel trattato del 1854, «La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia», in un argomento che Ippolito Nievo e l'ambiente riformista settentrionale stavano affrontando in sintonia con le spinte che venivano dal Regno, fin dalle «Lezioni di Commercio» di Antonio Genovesi. Di fronte a questo immaginario si erge l'arroganza di uno sviluppo distruttivo e volgare, alla deriva nell'ossessione dei messaggi promozionali e di un'economia compulsiva:

> Ma gli alberi sacri erano spenti, erano stati recisi: perché desse albergo, la terra, alla ramificata prole degli umani. C'erano lettere, tetre lettere, sulle poche alture della terra, in luogo dello spirito degli alberi venuto dal profondo: e manifesti, e cartelloni gialli sui muri. «La propaganda vive, nelle sue lettere, in vece nostra: e propaga sé medesima». Beveva delle gazzose, la gente. (Ivi: 439-440)

Se l'iterazione dei messaggi pubblicitari è correlabile alla frenesia irragionevole di «Alla Borsa di Milano», una silente devozione verso il «profondo» sembra la cifra che deve far interpretare il capitolo «Una mattinata ai macelli», dove i bovini nelle loro mitezza si trovano, inconsapevoli oppure sottomessi, nell'attualità del sangue industrializzato, gravidi di senso vitale arcaico, di fronte all'organizzazione fordista della morte adottata dal modello di Chicago, dove fin dal 1865 circa, prima dell'incendio, il sistema a scambiatore chimico di refrigerazione e le infrastrutture di trasporto ferroviario hanno determinato l'organizzazione pre-taylorista del lavoro, in una allegoria sull'industrializzazione come fabbrica di morte che è dietro le quinte del brano gaddiano. La scena apre il testo, dichiarandosi come un manifesto ideologico, assume i toni di una tragedia sempiterna in cozzo con le tensostrutture dell'industria, in contrasto, dissimulato nella distanza allegorica, con i tubi di relitti in guerra e ossame esaltati nella «Battaglia di Adrianopoli» di Marinetti, dove la esiguità delle analogie effimere permettono di legittimare la strage, mentre qui il resoconto che «ad-mira» rileva lo strazio, in scene di pietà animalista dove è esiziale il contrasto tra industria-macchina e animale:

> la locomotiva […] ha trainato il convoglio lamentoso fino alla banchina: i quadrupedi ne escono mezzo intontiti, digiuni: alcuni paiono infreddoliti, rattrappiti […] Il loro incedere è più peso del solito, timido e malsicuro. (Ivi: 21)

un rispecchiamento che antropomorfizza il dolore dell'animale compone la compassione in analogia, l'animale, non l'umanità che è ridotta a piani inclinati e sbarre, ha i tratti della saggezza,

> Per piani inclinati discendono dalla banchina, lunghissima, tori insigni, i quali procedono a fatica pure all'ingiù, con la gravità decorosa di chi si sente onusto d'evidenti benemerenze (*Ibidem*)

L'automatizzazione della morte rende squallido l'effetto ottico, cupo lo scenario, l'automazione è destinata a omologare la vita, uomo e animale, nel tunnel della morte, con i tornelli del passaggio automatizzato, senza ritorno,

> Ecco le pesatrici automatiche: allineate in batteria sotto una pensilina in calcestruzzo armato, a chiusura del piazzale: ognuna la sua chiara cabina: ognuna è provveduta di un'aletta d'entrata senza ritorno, un po' come i conta-persone dei musei. (Ivi: 21-22)

È la metropoli della «Meditazione Milanese», quella mostruosa, nuovo leviatano, del film, un anno prima, il 1927 di Fritz Lang, che «chiede» masse di animali, inesorabilmente (Ivi: 20) che, in contrasto con l'automatica voracità, si manifestano ricchi di raccolta vitalità,

> Incedono verso il veterinario bianco nella dignità della loro natura e delle lor forme, odorose di vita […] Vedo la strapazzata masnada attendere nei posti di arrivo […] poi decèdere con qualche blando muggito […] uno relutta o s'adombra, si rivolge sui passi già fatti, costringe impaurito all'inseguimento […] La nuova paura vince l'altra […] appoggia la fronte a una barra (bavando una schiuma dalla bocca, a fiocchi) quasi per raggelare al contatto del ferro, dopo lo scombussolata notte, il tumulto doloroso del proprio sangue. (*Ibidem*)

La scena sembra anticipare il destino di lager che incombe sull'umanità, l'animale si eleva ad allegoria della vita, richiama nella sua dignità un messaggio kafkiano, sconvolge con il fremito del suo corpo la coscienza del lettore denunciando un'economia di morte e una condizione dannata che la metropoli invece, nello schermo della sua organizzazione,

esalta. Un messaggio di pietà si eleva, l'osservatore precipita nella compassione, entra così in crisi tutto il modello di sviluppo sociale di un mondo industrializzato:

> Qualche altro ha un corno mezzo divelto, e ne sanguina: il caglio scarlatto gli si è raggrumato giù per il muso, l'occhio immalinconito sembra dimandare la cagione alle cose, al mondo (*Ibidem*) […] Ne seguo il muto brancolamento, contenendo l'angoscia, il malessere. Mi dico e mi ripeto che si tratta di una necessità senza alternativa, il luogo, nel sole tepido, non è altra cosa se non un mercato. (Ivi: 22)

Il mantello della vita ordinaria si distende a celare l'orrido, lo sconvolgimento, ma l'osservatore mette in crisi la sua vita comune, quella che proprio – qui si è incontrato il passo – Gadda ha dichiarato falsa e bugiarda, che sempre più rivela il suo volto crudele, costituito della banalità del male, quella che decenni dopo Hanna Arendt sancirà. Il sarcasmo sorge con toni vividi per lo stridere tra il registro della descrizione tecnica, quello grottesco del masticare e del commerciare, entrambi in collisione con i toni di infinita pietà: ne sorge un effetto disperato di condanna del mondo industrializzato attraverso l'elencazione di fasi, di valori, di schemi organizzativi.

Nel complesso effetto di distorsione sorge lirico il messaggio pietoso e universale che offre in tragedia la pena animale, e la storia si affaccia nel suo volto di catastrofe, richiama in condanna, in indizio, la data «'89», la trasformazione epocale della Rivoluzione contemporanea, che ha legittimato la società delle masse, gli eserciti alla carneficina ideologica, la ghigliottina di nuovi totalitarismi figli dell'esaltazione egolatrica, la serialità del consumo speculare ai tribunali i sanità e alle esecuzioni di massa: l'individuo qui rivela il diagramma caino, pur nel cedimento, quasi necessario, alla malinconia dell'atto truculento:

> i buoi e i tori arrivano […] alla fortuna scarlatta […] diretti dalle stangate sempre più tenui e quasi oramai fatte pietose […] un uomo li attende […] la sua mano è lorda come quella di Macbeth, orribilmente armata […] tutto il braccio è intriso in un colore da '89 […] E prova l'acume del ferro sulla cervice, dove sa, tra vertebra e vertebra, alza, dopo incontrato il punto, il coltello e lo vibra fulmineo. (Ivi: 22)

L'ironia su Leibniz, in cui si rovescia l'ottimismo del «migliore dei mondi» nel «minore dei mali», apre ad una descrizione orribile, coronata

dai dettagli, che ancora, ma qui in ellisse, riportano sempre alla ghigliottina, alla scienza del crimine di stato elencando le armi e la loro efficacia. Qui il lemma «meraviglia» della titolazione «Le meraviglie d'Italia» chiarifica la sua accezione, che è antipode a qualsiasi obiettivo encomiastico, dimostrando invece il concetto di «ad-mirare» la lugubre realtà della Seconda Rivoluzione industriale, «o' turpe mistero e' sto' munno» nel pensiero di Ingravallo, nel «Pasticciaccio». La scena di una sofferenza cosmica, gli evi precipitano nell'agonia orrenda:

> La bestia si accascia pesantemente: coi quattro zoccoli all'aria, riversa, gli occhi morenti, agitata ancora da stratti e da sussulti paurosi, senza attenuazione possibile. Qualcosa di sacro si spegne, l'essere si adegua alla immobilità. Una nera polla dalla cervice, la stanchezza suprema. (Ivi: 22-23)

Ancora la carneficina si presenta quasi a completare una fenomenologia dell'oltraggio perpetrato dal crimine, quello che tornerà, con toni analoghi, nell'omicidio di Liliana, nel «Pasticciaccio», turpe la scena, nello sgozzare racchiude già la violenza oscena che infierirà su Liliana:

> i vitelli […] li avevo persi di vista, creature dalla tepida innocenza, al triste limite dell'ammazzatoio, davanti i cucinoni maleolenti delle trippe, la loro anima pàrgola già quasi vanita nell'obbedire, prima ancora che l'uomo alto li mazzerasse alla nuca, senza lamento. Neppur cadono, quasi paiono ruzzare ad aggomitolarsi in un gioco. Vengono agganciati agli zoccoli dietro, sollevati meccanicamente sopra una vasca, sgozzati: il bruno orrore sgorga oramai da un oggetto. (Ivi: 27)

Il senso sentimentale dell'innocenza animale, dell'umiltà biologica dimessa al destino si scontra con il progetto genocida e meccanico del mattatoio, la trazione meccanica porta allo stremo la nullificazione dell'essere che perviene a rendere oggetto ciò che esalava afrore vitale, tutto anticipa il modello Toyota necessario a sottomettere la vita alla macchina:

> Tutta la bisogna non richiede cinquanta secondi: preciso e infallibile è l'operaio dalla mazza, preciso e certo quell'altro che deve servirsi della lama abominevole. Nuovamente carrucolati lungo le rotaie pensili fino ai singoli posti di macellazione (*Ibidem*)

Le operazioni meccaniche rivelano il concetto che presiede e ha determinato il laboratorio delle «Meraviglie», che raccolgono i fatti da osservare per individuare il diagramma dello sviluppo economico e sociale in atto, per articolare il testo che ha in alcuni capitoli una ragione critica che

fa risaltare l'orrore atterrito del Prometeo che osserva, le sue ragioni melanconiche, in «Ville verso l'Adda», «Nella notte», «Frammento – Sostando nella necropoli comunale», le sue ragioni repulsive, in «Una tigre nel parco», «Libello», le sue tesi filosofiche in «Un romanzo giallo nella geologia», in tutta le «Parte Seconda» e «Parte Terza», e in «Arsia. Viaggio nel profondo» e le sottili indagini sulla sostenibilità, segnate rigorosamente negli «Scritti di divulgazione tecnica», poeticamente presenti negli altri capitoli delle «Meraviglie». Lo sguardo di Prometeo resiste all'orrore, atterrisce, osserva attentamente la riduzione al nulla materico, insensato:

> Il secondo lavorante introduce nella ferita una bacchetta pieghevole, quasi un giunco, e la sospinge per entro la colonna vertebrale una quarantina di centimetri a spegnere i moti del cuore: gli ultimi sossulti della meccanicità nervosa accompagnano nella bestia moribonda questo provvedimento dell'uomo, un tremito si propaga fino agli zoccoli, poi tutto il greve corpo è inerte. L'organismo è ridivenuto materia: il costoso elaborato delle epoche, disceso di germine in germine traverso i millenni, è annichilato da un attimo rosso. (*Una mattinata*, ivi: 23)

Nei termini sottilmente si articola una prospettica di sostenibilità di carattere gnoseologico: recidere un'esistenza è cambiare il corso degli evi, ridurre la potenzialità che l'ambiente, quello delle «elazioni infinite» definito nella «Meditazione Milanese», offre alla quotidianità; il concetto di sostenibilità in Gadda ardisce affacciarsi verso un futuro di compatibilità estrema, ad infinito, dei fattori in concausa per cui la funzione ingegneristica si sconta con l'indefinito e deve essere protesa ad esso, in termini di indeterminatezza e approssimazione delle condizioni di fattibilità. Emerge pertanto il concetto leibniziano, qui riferito, declinato, però, in un rovesciamento tecnico ancora congruente con un'esatta idea di sostenibilità: «il minore dei mali possibili». Tale punto è sommerso dalla complessità della scrittura e dalla dissimulazione costruita attraverso la configurazione dei nodi principali, soltanto nodi – nell'esatta concezione di Contini ripresa da Roscioni –, parvenze provvisorie, i romanzi, in un'arte che ha per prima affermato modelli di entanglement: Tutto il materiale si declina all'interno del complesso universo dell'arte dell'ingegnere senza soluzione di continuità.

§

Il capitolo di apertura nel «Castello di Udine» offre, in un testo in cui il trauma bellico è il punto di riferimento, offre l'elenco di atti e pensieri

in iperbole, per ovvietà o tautologia, teso al lapalissiano, per grado materico dell'esistenza, configura una articolazione che, come nel proemio de «La meccanica», è circolare, si vanifica nel ciclo della metempsicosi fissata nel lemma «lassitudine» come idea di morte: il cavallo che pasce erba è immagine che lega i due testi. Sono segmenti di paradossali relazioni che strutturano analogie nel rapporto generativo o di causa effetto, in successioni ipotetiche di azioni poste sulla soglia della vanificazione, della coprolalia, della matericità, della banalità come segno della vanità. L'incombere del disfacimento grava le pagine: pertanto, si afferma come significativo per l'anfibologia che si dirama, in riflessi «cotestuali» o intratestuali, tra il lemma «meraviglia» e il lemma «fine». La deformazione è obiettivo in sé antinomico: parte dall'inganno di un mondo predefinito che presume di offrire «come formate, cose ed obietti» (Gadda 1988: 119). Risposta estrema dunque anfibologica ad una inchiesta posta nell'effimero dell'attualità e nel gaddiano vaneggiamento delle opinioni, che consente di fissare, all'interno di un messaggio irrisolvibile per entanglement antinomici, una idea semantica di rovesciamento, per cui lo «scopo» ovvero «fine» viene nullificato in «quaternio terminorum», il fine provvisorio o ristretto ad un segmento calcolabile è insito al fine come condizione esistenziale e inerisce alla funzione nevralgica che l'antinomia svolge nelle bozze di filosofia del 1928: «Fine: nell'italiano classico, anche al significato di termine, e cioè di morte» (Ivi: 122 nota 1) Tale concetto assume un tratto ingegneristico, in termini di eccezionale originalità, in quanto la finitudine dell'essere, con i rischi correlati, nell'opera gaddiana, assume aspetti tecnici, concerne il calcolo di costi e benefici per l'umanità, per il destino di sopravvivenza dell'Umanità. In tal senso l'essenza espressiva, riandando all'Aristotele della «Retorica», si direbbe, è inficiata dall'anfibologia in quanto antropologicamente l'umanità vive di opinioni ad limina e di provvisorietà, dunque corrosa in sé da un male oscuro generato da un profondo e inquietante senso della vanità che la borghesia industriale legata a Gadda vuole negare protervamente.

Il tono grottesco della stupidità industrialista e borghese riluce nel confronto tra il primo scritto di divulgazione di Gadda, «Caratteristiche del problema idroelettrico» e uno dei testi dispersi, «Palombari sull'Alpe». La distanza formale tra i due testi ricade nelle classificazioni che Giorgio Patrizi ha censito, quella riferita agli alti ideali che reggono il consorzio umano tarata sul registro austero, rigoroso ed essenziale, l'altra in contrasto sorretta da una sintassi elaborata, semanticamente enfatica che, dalla tessitura narrativa/descrittiva, si sposta verso l'espandersi in commento fin dal trauma suscitato alla vista della villa a chalet di un avvocato che cozzava con il religioso paesaggio montano, nel silenzio ei boschi: il tema

della borghesia elitaria, media e velleitaria, che ha costellato di «villule» la «Brianza Maradagàl» riprende vigore come cifra di una mentalità. Così nel trauma estetico la descrizione cede al commento, come Riccardo Stracuzzi ha precisato descrivendo l'articolazione del messaggio gaddiano. Si profila una tesi articolata nelle pieghe dell'opera: il profilo del monte devastato da una mentalità espressa in pagliacciata in architettura. Così i due testi messi in continuità. Le «Caratteristiche delle centrali» rinviano al rigore del «Romanzo giallo»: vigenti il confronto con il limes determinato dagli «elementi naturali» e le relazioni di equilibrio tra «necessità naturale» e fattori tecnici, questi ultimi definiti come «grado di libertà»; il concetto di «grado di libertà risale al «Timeo»» di Platone ed è stato, in ingegneria, al centro del teorema di Cauchy, esso indica in meccanica le possibilità operative di un corpo in base ai diagrammi della fisica dei materiali: Gadda a tali due fattori aggiunge l'«attitudine dell'uomo», intendendo, con questo, le capacità gestionali. Su tali riferimenti il giovane ingegnere analizza le condizioni di fattibilità e i complessi equilibri ambientali ed economici. Proprio la storia geologica – «il romanzo giallo nella geologia» - in tali obiettivi risalta come il fattore decisivo in quanto proiettato nell'ottica di uno sviluppo sostenibile a lungo termine, intendendo le centrali come un patrimonio durevole per l'umanità. Risaltano a contrasto con tutto ciò, in «Palombari sull'Alpe», i fattori riferibili all'uso di tecniche adottate con superficialità – afferenti all'«attitudine dell'uomo» - per la potenza in esse insita: quell'«attitudine dell'uomo» ha generato un tipo borghese facilone e egoista, in «Palombari sull'Alpe», un avvocato insipiente che usa la natura per il proprio gozzoviglio a cui specularmente - nel dominio religioso e silente delle resine dei boschi alpini, ammirato da Gadda – corrisponde la figura presente - proprio nella stessa zona di insediamento del tipo delle «villule» nella «Cognizione» - dell'«ingegnerone», dei tipi figli di quella categoria di «professionisti e gentiluomini» in cui rientrano i Gadda, categoria tratteggiata da Maria Malatesta nel volume omonimo:

> un ingegnerone ponza e ponza e dacché al pensiero deve tener dietro l'azione, divisò un giorno, del lago fare un serbatoio d'un nuovo impianto idroelettrico. Perché bisognava «fare» a ogni modo, anche a costo di sbagliare. I milioni, allora, c'erano. Non erano per anco evaporati nel suffumigio imperiale» (Gadda 1991: 957 ma da p. 955)

Il passo apre una prospettiva che riporta agli anni di «Solaria» per le note sulle folli imprese imperiali ancora non presenti all'orizzonte della storia, sono gli anni di «Claudio disimpara a vivere», anni di osservazione – da parte dell'ingegnere – scientifica di quella borghesia lombarda che

stava decidendo il modello di sviluppo futuribile e dissennato. Il riferimento al romanzo giallo rende inequivocabile il messaggio sul tipo di razionalismo gaddiano:

> Divisò do operare con successive prese […] sempre più fonde (rispetto allo specchio iniziale) a mano a mano che il livello del lago discendesse: e l'acque di svuotamento erano da riversare in galleria. Proprio così all'incile del Fucino avevano operato, al tempo loro, gli ingegneri di Claudio. Ma gli ingegneri e gli ergastolani di Claudio lavoravano in roccia, non in morena. Facevano sì, perché era possibile fare. Nessun attivista aveva soffiato loro ad orecchio il diabolico sproposito che «lo spirito vince la materia». Sì, stai fino. Prima di tutto è da vedere di che materia si discorre: se è roba dura […] o una marmellata fetente: e, poi, che spirito è che il demiurgo padre gli ha versato a uno nella capa (Ivi: 957)

La successione di scelte tecniche si colloca nella citazione del «demiurgo», ossia della figura centrale nella filosofia platonica cosmologica, che rinvia esattamente al razionalismo relativo alla definizione di «ambiente» che Gadda ha fornito nella sua filosofia per declinarne le caratteristiche razionali specifiche, in una relazione di costante rapporto insiemistico e di iponimia riferito allo scopo specifico, a quel fine che tenga in conto la fine. Sono pagine del 1948 che hanno tristissimo valore paradigmatico e parametrico su fatti concreti di lì a pochi decenni verificatisi a livello planetario, come nel fatto di cronaca sulla discarica di pneumatici al largo della Florida per determinare una barriera corallina nel 1972: Gadda segnalava la catena degli atti di deficienza per sollecitare uno sviluppo rispettoso di una razionalità complessa mentre proprio allora Croce mistificava la sua stessa storiografia per ribadire una cieca fiducia nella potenza di quello spirito che sarebbe in grado di assoggettare la materia, nel dettato idealista e carducciano.

Bibliografia

Gadda Carlo Emilio. 1974 *Meditazione Milanese*, Torino, Einaudi.
Gadda Carlo Emilio. 1988 *Opere, Romanzi e Racconti I*, Milano, Garzanti.
Gadda Carlo Emilio. 1991 *Opere, Saggi Giornali I,* Milano, Garzanti.
de Jorio Frisari Giulio. 1996 *Carlo Emilio Gadda, filosofo milanese*, Bari, Palomar.
de Jorio Frisari Giulio. 2021 *Tra feltro e feltro in paratesto: note preliminari per Gadda e Dante in rapporto a Platone*, «Rivista di Studi Italiani» Anno XXXIX. n. 3.
de Jorio Frisari Giulio. 2025 *Il Decamerone e i sistemi evolutivi complessi*, in *Connessioni per lo sviluppo sostenibile*, Università di Cassino, Edizioni del Comitato Accademico sulla Sostenibilità.
Patrizi Giorgio. 2014 *Gadda*, Roma, Salerno.
Capuozzo Stefania. 2013 *Diffrazioni decameroniane. «Il Fuggilozio» di Tomaso Costo*, in «Studi rinascimentali», XI: 151-161.

Elisa Caporiccio

«Metafisica dell'oscuro sbaraglio». Su Albergo Italia *di Guido Ceronetti*

«Sogni me ne mandano parecchi le fenditure del visibile, in questo albergo alla deriva» (Ceronetti 1985: IX): così, nel capitolo d'apertura intitolato, per l'appunto, *All'ingresso*, il lettore è introdotto nelle «quaranta invettive, o litanie, o smorfie, o grotteschi di altissima qualità letteraria» – come le definisce Goffredo Parise (1989: 1601) – che compongono *Albergo Italia* di Guido Ceronetti.

Al pari della «parcellizzata compagine nazionale», osserva Gialloreto (2019b: 228), il volume einaudiano pubblicato nel 1985 «vive della pluralità di scenari, stili, lingue, passaggi e *passages*», in una varia e sovrabbondante «"satura" del malcostume e delle rovine del Belpaese» (Ivi: 229). Nelle diverse 'camere' dell'*Albergo* si ritrovano giustapposti molteplici «tableaux», quadri descrittivi-allegorici che…

> …si giovano pertanto del vasto respiro del saggio in alternanza con l'affondo critico (il pezzo su Montale), la pagina d'*ekphrasis* (*Mistico Sironi*), il disteso memoir (*Italia da una Lira*), il rabbioso pamphlet (*Po nucleare*), l'anti-agiografia (nel caustico ritratto di don Bosco), lo schizzo "ecocritico" (*Aspettando l'incendiario*), l'epistola civile (*Lettera a una Prostituta*), infine bozzetti autobiografici rapidi e paradossali come gag del cinema muto (*Il cancello chiuso, L'Uomo del Parking*). (Ivi: 228-229)

Riprendendo e sviluppando motivi già presenti nel precedente *Un viaggio in Italia* (1983), Ceronetti consegna al vaglio del tempo pagine dotate di una precoce sensibilità ecologista (cfr. Bruni 2015: 45 e sgg.), denunciando «con inaudita potenza le devastazioni ambientali provocate dallo sviluppo industriale indiscriminato dell'Italia post-boom economico» (Ivi: 45)[1]. La complementarità che lega i due gemelli volumi einaudiani è evidente ed esplicitamente dichiarata, se, sempre nelle pagine introduttive a *Albergo Italia,* Ceronetti definisce le più recenti prose come…

[1] Anche Gialloreto rileva come Ceronetti, «nel mezzo degli esuberanti anni Ottanta, anticip*i* la discussione delle tematiche ecologiche per mezzo del propellente apocalittico del suo discorso sulla natura, rigogliosa in assenza del parassita umano» (Gialloreto 2019b: 233).

> ri-trovamenti, ri-ciclaggi, ri-visitazioni, ri-facimenti, ri-maneggiamenti, ricordi, ri-torni, rifrugamenti nel rovistato. Chi non abbia ri-gettato il mio einaudiano *Viaggio in Italia* ne ritroverà qui allargati, meno denutriti, i temi principali; chi volesse ri-vedere con colori ravvivati gli ex voto che come *Lettere dall'Italia* ho pubblicato sul giornale «La stampa», ne troverà parecchi appesi alle pareti sfiorite di questo Albergo. (Ceronetti 1985: X)

«Tutto molto ri-» scrive sempre l'autore: si 'ri-trovano', così, nel capitolo *Po nucleare,* le amare descrizioni del «fiume-padre italiano» (Ceronetti 1983: 172)[2], e si susseguono, parimenti, le immagini dei fumi inquinanti che flagellano la Penisola, come quelli emessi dal «Gigante» dell'Italsider di Bagnoli. Ceronetti, dunque, «dispiega con vaste campiture i colori che tingevano le pagine del *Viaggio*» (Gialloreto 2019b: 228), andando così a comporre un dittico che, in forma di epigono, rappresenta «l'ultimo definitivo capitolo di quel viaggio in Italia romanticamente iniziato da Goethe e così miseramente finito ai nostri giorni» (La Capria 1997):

> Sono due descrizioni grandiose, e direi dantesche, da cui vien fuori tutto l'orrore del disastro italiano, due «controviaggi in Italia» dove lo stile inimitabile di Ceronetti è sempre all'altezza della catastrofe di cui parla, mentre la denuncia la fa balzare davanti agli occhi del lettore. (*Ibidem*)[3]

Tuttavia, se i due libri si pongono l'uno quale diretta prosecuzione dell'altro, senza soluzione di continuità[4], al contempo a mutare sono i pae-

[2] Sulla rappresentazione dei fiumi nell'opera di Ceronetti e specialmente in *Un viaggio in Italia* si veda il contributo critico di Sara Lorenzetti incluso in questo volume.

[3] Al disegno delineato da *Un viaggio in Italia* (1983) e dal di poco successivo *Albergo Italia* (1985), inoltre, andrà poi ad aggiungersi *La pazienza dell'arrostito. Giornale e ricordi (1983-1987)*, edito questa volta da Adelphi nel 1990, «a completare un'ideale trilogia di viaggio» (Bruni 2015: 51).

[4] L'«affinità» tra i due volumi, nota Gialloreto, «si coglie anche dalle differenze», disposte molte volte «specularmente» (Gialloreto 2019b: 227). Il critico sottolinea, *in primis*, la differente articolazione dei testi in questione: se «la prima prova odeporica» segue la processualità di «"racconto in vaga forma di giornale"», per contro «nessuna scansione riconoscibile, o circuito ricorsivo del pensiero prefigura l'interpretazione dei "messaggi" (spesso in forma di traumi o choc percettivi) che giungono al protagonista dalle diverse stanze dell'"albergo alla deriva" cui si è ridotta la Nazione» (*Ibidem*). La «variazione», dunque, si

saggi ritratti. L'osservatore e il suo punto di vista restano i medesimi, costituendo – nota sempre Gialloreto – l'unico, effettivo «minimo comun denominatore» (Gialloreto, 2019b: 229) delle molteplici descrizioni riunite nel volume, mentre gli scenari esterni subiscono cambiamenti repentini e radicali:

> Occupo una buona camera, sempre la stessa, con tendine per vedere e non vedere, ma la vista guardando dalla finestra via via ha perso grazia: *è cosa in movimento*, ogni poco tempo è toccata dall'inspiegabile: una collina sparisce e al suo posto c'è fumo e acciaio, un cortile con cariatidi che cantano ammutolisce in un colombario per costosi defunti, una nicchia per Madonnetta diventa motoraio, ai buoni odori di cucina e di giardino che sentivo sono subentrate esalazioni che bruciano la gola. (Ceronetti 1985: IX; corsivo mio)

«È cosa in movimento», dunque: ben riassumono, queste parole, gli stravolgimenti del paesaggio italiano, di quello naturale soprattutto, osservato e attraversato da Guido Ceronetti nel «viaggio […] di un Io narrante non immaginario nell'Italia del suo tempo» (Ceronetti 2014: IV). In uno dei suoi soggiorni nella capitale, il viaggiatore assiste alla sparizione di angoli verdi, sommersi da colate di cemento:

> Venti anni fa appena, era ancora relativamente facile stabilirsi a Roma. Dopo un solo mese di albergo, avevo già un piccolissimo appartamento tranquillo nel quartiere Nomentano […], con un balconcino su un grande giardino di suore usato per ora d'aria e di botanica da allieve in grembiuletti […].
> Il giardino sparì presto. Dopo poco più di un anno, arrivano le ruspe, e le suore ricche e megalomani costruiscono in quel prezioso spazio un mostruoso cubo per farne palasport e cinema-teatro, lasciando in piedi, sui margini, pochi alberi e ciuffi d'erba, uno strazio. (Ceronetti 1985: 158)

Luoghi e contesti che, dal tempo, sono modificati, trasformati, snaturati: o meglio, dall'uomo, che detta il suo tempo e impone i propri nuovi dèi a chi si trova a dover vivere in scenari profondamente mutati, come avviene, ad esempio, per gli abitanti di Monticelli d'Ongina, dove sorge

> …tra i campi di granoturco e il fiume, a mezza strada tra Monticelli (appunto) e Caorso, la misteriosa centrale, grande tempio bianco consacrato

rileva essere il «principio guida del macrotesto rappresentato da opere che si richiamano, come è il caso», appunto, «del dittico einaudiano».

> a Plutone, con la sua torre senza campana, la leggera torre di raffreddamento, e il suo dio interrato, dentro un santuario sotterraneo vigilato da cento porte e da preti e sacrestani che, a seconda delle porte che varcano, devono indossare certi speciali abiti di rito, per proteggersi dalle sue malefiche emanazioni, e uscendo di là spazzolarsi dalla testa ai piedi con un apparecchio chiamato Geiger, rivelatore della presenza dei segni del dio. (Ivi: 35-36)

Il reattore, con i suoi rifiuti tossici, è nascosto sottoterra, vero e proprio Dio sepolto, come si legge più avanti: «l'escrezione micidiale del reattore, le scorie radioattive, i bianchi monatti dell'Enel lo seppelliscono nel Cimitero della centrale, che proprio come le antiche chiese è insieme santuario e sepolcreto, asilo di vivi e casa della morte» (Ivi: 36). Tra le molte descrizioni degli avamposti della nuova Potenza cui è asservita la società coeva, i passaggi testuali appena citati offrono già un chiaro esempio della «capacità immaginifica che caratterizza la scrittura di Ceronetti» (Felice 2023: 123) e ne costituisce una delle cifre più distintive: una «volontà di dare forma agli emissari del Male, di aumentarne la visibilità» (*Ibidem*) e la plasticità, rappresentandoli sulla pagina scritta attraverso vivide analogie e personificazioni. Ricorrendo a uno stile dotato di forte evidenza visiva, Ceronetti materializza le istanze distruttive della modernità e, per contrasto, attribuisce loro quegli aspetti di sacralità e umanità di cui è, parallelamente, spogliata la natura[5].

> All'antropomorfizzazione e assieme divinizzazione delle ipostasi positivistiche e infallibili, dominanti nella contemporaneità, Ceronetti contrappone, plasmandole e dando loro forma, le inevitabili conseguenze. La penna di Ceronetti si pone al servizio dello svelamento del tragico, induce metamorfosi formali per rendere visibile ciò che sta nell'invisibile, ciò che l'uomo non riesce a vedere per ciò che essenzialmente è, poiché coperto da patina ideologica, immerso nell'ormai omologante intorpidimento positivistico. (*Ibidem*)[6]

[5] Si pensi, ad esempio, all'incipit del capitolo *Italsider è bello*: «Se c'è qualcosa che mi contorna di umano o quasi umano la poco umana Italsider, è il colare delle sue lave metalliche più che dal freddo calcolo, dal sogno» (Ceronetti 1985: 45).

[6] Opportunamente, Felice cita, quale esemplificazione di tale facoltà della scrittura ceronettiana, un brano che era già presente in *Difesa della luna e altri argomenti di miseria terrestre*, e che qui si riporta: «spasmodicamente intensificare, tutte le finestre di dentro illuminandosi, in un incendio universale di analogie, la riflessione sul destino umano, e così ricoprire di sapienza e di visioni

Rendere «visibile» ciò che si cela «nell'invisibile», allora, svelare il significativo nell'insignificante, è ciò a cui tende costantemente lo sguardo dell'autore, come si legge già in una lettera inedita scritta da Lecco il 27 giugno 1982 e indirizzata a Claudio Magris. Osservando una forte consonanza di poetica tra un articolo dell'intellettuale triestino (*Fuori dalla penna non c'è salvezza*, pubblicato sul «Corriere della Sera» nello stesso giorno) e le proprie prose odeporiche, ancora all'altezza del *Viaggio,* Ceronetti rilevava:

> Oggi ho trovato molte corrispondenze nel tuo articolo *Fuori dalla penna non c'è salvezza* (di sicuro titolo non tuo), anche per questo mio *Viaggio in Italia*. Tutto è detto molto bene e nel segno della verità. È ben vero che la penna, strumento magico, ricava rivelazioni dall'insignificante: lo sto sperimentando. Non vedo sempre del significativo, anzi ne vedo di rado, però l'averlo rilevato so che potrà rendere come qualcosa quell'insignificante che non voglio trascurare, perché "nunca se sabe"[7].

La scrittura, dunque, istituisce ed esibisce «connessioni tra le immagini che il paesaggio da una parte, dall'altra le opere dell'uomo e dei suoi dèi offrono alle strategie di decodifica e di riscatto del visibile nel simbolico di cui Ceronetti è stato maestro ineguagliato» (Gialloreto 2019b: 226). Riprendendo il capitolo Po nucleare, la descrizione della centrale qui condotta appare in forte contrasto con l'aspetto maestoso e sublime che il corso del fiume possiede nel tratto vicino a Caorso, tanto che «un'oscura

---

l'enorme mucchio di residui tossici che ci seppellirà, potrebbe essere ancora un divino acme» (Ceronetti 1971: 135).

[7] Guido Ceronetti a Claudio Magris, Lecco 27.6.1982, lettera ms., Fondo Claudio Magris, attualmente in corso di inventariazione. La missiva, custodita all'interno del complesso di fondi Claudio Magris-Marisa Madieri – presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze –, è parte del ricco carteggio tra i due autori (di prossima pubblicazione, a cura della sottoscritta), che consta di 239 documenti epistolari, testimoniando dunque un forte sodalizio intellettuale e personale (le lettere inviate da Claudio Magris sono invece conservate presso il Fondo Ceronetti dell'Archivio Prezzolini della Biblioteca Cantonale di Lugano). Magris, d'altra parte, è collocato da Ceronetti tra le 'stanze' dell'*Albergo Italia*, all'interno delle pagine dedicate a Trieste, quale rappresentante di quella civiltà che ancora conserva un'anima viva e «in rivolta» (cfr. il capitolo *L'avamposto dimenticato*, in Ceronetti 1985: 23-24). Si ringrazia, per l'autorizzazione a studiare e rendere pubblico il documento qui riprodotto, l'erede di Guido Ceronetti, Cristina Földes, insieme all'istituto conservatore.

ispirazione» sembra aver guidato «la scelta del luogo», dove «i tratti del volto di questo cadavere fluviale», traboccante «di veleni» e deformato da «smorfie» e «spasmi», sono pur sempre quelli «di un grande principe ancora» (Ceronetti 1985: 36). Analogamente, l'ingresso improvviso nella realtà storica contemporanea, dominata e stravolta dall'incubo atomico – il salto «di colpo nel presente nucleare», scrive l'autore-viaggiatore (Ivi: 37) – stride amaramente con gli antichi resti – di animali, piante, ma anche di strumenti e mestieri dell'uomo del passato – conservati, in un'immobile «Arca di Noè» (*Ibidem*), presso il Museo Etnografico del Po (che ha sede, appunto, nel comune piacentino)[8]. Camminando come «un sonnambulo malinconico» lungo il percorso museale, tra «filamenti di vita sepolta» e quel «nulla impregnato d'uomo» (Ivi: 35) che segna lo scorrere dei secoli, il visitatore acuisce la propria coscienza della distanza che separa, ormai, gli antichi abitatori delle sponde fluviali – la cui epopea di sopravvivenza e fatica è testimoniata solo dagli oggetti nelle teche – e gli individui d'oggi, gli esiliati inconsapevoli, indifferenti, della realtà contemporanea:

> Spariti, quasi tutti, i mestieri e i commerci ambulanti del Po; e anche le osterie lungo le rive hanno preso la via dell'ombra. L'uomo del Po, sciolto dalle catene della terra e dall'abbraccio tenace del fiume, vive negli stessi luoghi come uno sradicato, in un esilio senza nostalgie. (*Ibidem*)

«Piegato alla nuova divinità atomica», il Po «si lascia morire e ritira la propria protezione alle attività degli uomini, rese del resto inutili dalla fine della centralità spaziale e "sacra" della maestosa via d'acqua» (Gialloreto 2019b: 232). L'acqua stessa, che ancora «nasconde l'aratro del neolitico» (Ceronetti 1985: 38), è ora «degradata a elemento refrigeratore di una massa di uranio contaminato» (*Ibidem*), e il fiume «è un deserto per cavalieri conquistatori venuti di lontano, portatori di un culto ignoto e di una potenza maledetta» (*Ibidem*). Le centrali – di qualsiasi tipo, termiche, idroelettriche, nucleari – compaiono e assediano ogni tratto del percorso del Po, facendo apparire vano ogni sforzo di resistenza. A maggior ragione perché, si legge nelle righe conclusive del capitolo, «avversario ben più forte dell'Enel», è il corso fluviale stesso a dichiarare la resa:

[8] Cfr. anche Gialloreto 2019b: 232: «La desertificazione del paesaggio culturale e umano, in uno con la metodica distruzione dell'ambiente, sconquassato dal furore edilizio e avvelenato da pesticidi e inquinamento, richiama alla mente per contrasto l'antichissimo habitat del fiume sacro, il Po, sulle cui rive si concentrava l'energia primigenia di un'Italia ancestrale».

> È il Po a consegnarsi, grande animale passivo, testardo e disperato, a questo immondo, feroce sfruttamento che lo cancella dal libro della vita. Castiga così l'uomo, il suo uomo padano, che l'ha fatalmente abbandonato, rinunciando al tremendo privilegio di vivere col suo fiume e del suo fiume, faticando sempre; che ne ha fatto sparire gli animali, terrificato i pesci, insozzato le acque. È bastato che di poco scendesse la pena umana, per determinare la volontà del fiume di lasciarsi morire. […] Il Po attira le centrali, le industrie di ogni specie, e sa bene che sono bubboni di morte. – Ancora! Ancora! – non sono gli uomini a dirlo; è la voce, tragica e suicida, sublime sempre, tremenda Ecuba, del fiume. (Ivi: 38-39)

Personificando «l'unico fiume planetario italiano» (Ceronetti 1983: 173), in questa e altre pagine Ceronetti mostra «il progressivo dominio della necessità storico-sociale sul Sacro e sul metafisico» (Felice 2023: 119). L'autore, infatti, «lega il tema della rinuncia al sacro con il vivo interesse per la tematica ambientale», elementi ambedue «fondamentali durante tutta la sua attività di scrittore» (*Ibidem*), fino dai primi articoli ed elzeviri pubblicati su «La Stampa»[9]. «La responsabilità del degrado dell'ecosistema di cui l'uomo è parte», osserva parimenti Gialloreto (2019b: 233) viene «ricondotta alla desacralizzazione in atto a partire dall'affermarsi del Cristianesimo», che ha «ripudiato le manifestazioni del sacro disseminate nella natura» (*Ibidem*). L'uomo che non riconosce nessun elemento di sacralità nella natura ha «già un cuore di incendiario», afferma Ceronetti (1985: 209): «instancabile propagatore del 'Nihil'» (Ivi: 208), che spoglia i boschi dei loro numi tutelari e brucia implacabile ettari di foreste, accelerando così «la sparizione di ogni difesa contro l'intollerabile» (*Ibidem*)[10].

Il rapporto spezzato tra uomo e natura è oggetto di riflessione anche del dittico dedicato ai due stabilimenti siderurgici Ilva-Italsider rispettivamente di Cornigliano, nell'omonimo quartiere di Genova, e di Bagnoli,

[9] Su questo aspetto, si veda sempre l'analisi compiuta da Felice 2023, che sottolinea come la riflessione sulla graduale perdita del carattere sacrale della natura sia già centrale nei primi due articoli scritti da Ceronetti (*Eclisse biblica*, in «La Stampa», 29 marzo 1972, e *Così la Terra diventa calva*, in «La Stampa», 28 aprile 1972), e poi in *Difesa della luna e altri argomenti di miseria terrestre* (Ceronetti 1971).

[10] Per contro, nota Felice (2023: 120), «per Ceronetti la virtù sta nella rinuncia, nell'emancipazione dalle potenze attive, dal dominio del pratico e della Tecnica, non certo nell'emancipazione dal Sacro tutelare».

decima municipalità del comune di Napoli. La bruttezza, o meglio l'abbruttimento del paesaggio è qui generato dall'incongruenza, dall'urto ossimorico tra la bellezza residua e l'orrido che, nettamente maggioritario, preme su quest'ultima da ogni lato. Così, nel capitolo intitolato *Italsider è bello*, «tra montagne di coke e miliardi di tubi che nessuno potrebbe contare» (Ivi: 48), il mare è come «bloccato dalle sagome di lunghe navi all'attracco» (*Ibidem*); le eleganti finestre della nobile Villa Durazzoni-Bombrini, «bellezza quando era isolata tra il verde e il mare», si affacciano ora sugli altiforni e su «colline devastate» (Ivi: 48-49), le maestose architetture sovrapposte al grigiore degli impianti. Ben più rassicurante che restare a osservare questo «prevalere» del brutto «sul bello» (*Ibidem*) è allora entrare all'interno, scendere nei meandri del Centro siderurgico e non uscirne più, votandosi alla logica ferrea che scandisce il tempo «nella pace tenebrosa del grande laminatoio» (*Ibidem*).

Di nuovo, Ceronetti descrive il ventre del mostro sputa-acciaio con immagini sacrali: incarnazione inorganica della vera Potenza tecnica[11], «l'Altoforno è il tabernacolo della divinità» e «il Laminatoio è una cattedrale, dove le canne dell'organo emettono incessantemente lo strano lamento della Materia domata che patisce la costrizione enorme delle manette umane» (Ivi: 46-47). I due enormi impianti sono dei «giganti artificiali», ai cui piedi si accoccola, impaurito, l'uomo, timoroso di perdersi nel marasma caotico della società esterna, della vita vera – tra traffico, rumori, incertezze, malattie, guerre, dolori –, confortato dall'ordine e dalla quiete inanimata del Centro: «dentro l'impianto si soffre meno», scrive Ceronetti, indagando le radici di quest'assurda malattia per la quale si potrebbe coniare il bizzarro neologismo di «*italsiderdipendenza*» (Ivi: 48).

> La latta è pura, senza difetti, immortale. […]
> Un contemplativo accoccolato ai piedi della Sfinge è felice, e un fragile poeta desiderava dormire tra le mammelle mostruose di una Gigantessa: sempre, atterriti dalla libertà, sogneremo e cercheremo i Giganti. E un Centro Siderurgico è, per molti, il gigante cercato…Si possono dire *impianti* queste fette di pianeta escluse dalla vita per produrre potenza? Sono giganti artificiali, a cui vedo aggrappate migliaia di paure. (*Ibidem*)

[11] Cfr. Ivi: 46: «Chi non abbia visitato questi impianti di Centro Siderurgico a ciclo integrale, isolandosi per un poco nella loro formidabile solitudine, avrà un'immagine ben debole di che cosa sia Potenza, potenza tecnica, potenza oscura».

Uscito all'esterno del Centro, invece, davanti al visitatore si stende solo un'«immane congiunzione di terra sperperata e di convivenza esplosa, di relazione fattasi turpe tra uomo e natura» (Ivi: 49): «il brutto esterno è schiacciante», le colline sono state sventrate dai «piani urbanistici» e l'individuo – o quello che ne resta, la sua larva –, sentito «il morso dell'italsiderdipendenza» (*Ibidem*), ripiega nella rassicurante vita inorganica dell'impianto. Sulla collina di Posillipo, «lungo un interminabile tappeto di asfalto, tra ininterrotte pareti di cemento» (Ivi: 52-53), la visione non differisce di molto: il *viator* non trova neppure una «panchina dove buttare il proprio sconforto» (Ivi: 53); sedutosi, ha infine davanti a sé solo i fumi dell'Italsider. Il mare, di nuovo, è «un grumo triste, remoto», e «per il refrigerio dell'occhio non c'è che i vapori bianchi del coke, il nero e l'affocato della grande forgia» (*Ibidem*). Meglio, allora, «vivere lì dentro per sempre», nel gigante dell'Italsider, «che guardare il nulla» (*Ibidem*) che si estende e dilaga tutt'intorno.

In direzione opposta a queste immagini, invece, si collocano le *Meditazioni eugubine.* Recatosi nella città umbra dopo il terremoto del 29 aprile 1984, Ceronetti fatica a credere che, in questo superbo gioiello architettonico «dalla bellezza sorridente, un cimiero che brilla» (Ivi: 202), il sottosuolo abbia tremato e possa tremare ancora: Gubbio ha infatti «l'aria di sapere resistere anche ai megaton, con le sue pietre spirituali» (*Ibidem*). Lo spettacolo della città osservata dall'alto, questa volta, riconforta l'animo del visitatore: «niente sferra pugni nell'occhio, la visione dei tegoli rossi disposti in perfette asimmetrie è nuova ogni momento come il respiro del mare» (*Ibidem;* e si noti come, per converso, l'immagine marina trasmetta ora una pienezza vitale). Anche la successiva descrizione del lago Trasimeno è connotata in senso positivo e quasi favoloso, laddove il bacino d'acqua, apparendo all'orizzonte, si scopre alla vista «come un pezzo di natura esotica, che mi fa pensare ad avventure conradiane, ai Caraibi del capitano Morgan, a tramonti tropicali schiacciati e pigri» (Ivi: 205-206). Osservare il profilo di Gubbio che si perde in lontananza «dà quasi i brividi»: la città si staglia per insegnare a chi guarda «cosa sia unicità, irripetibilità di una civiltà ormai spenta, transitata sul nostro triste globo "a miracol mostrare", inefficace» (Ivi: 206).

Unico rifugio per la magnificenza passata, allora, è l'immaginario: la cittadina umbra, «come tante altre cose che chiamavamo bellezza», può salvarsi solo «accettando di sparire dal visibile, di riconsegnarsi in un sospiro alle ignude e pure Idee, dove tantissima Italia si è già rannicchiata in uno sprangato silenzio» (Ivi: 202).

Quello delineato da Ceronetti è dunque un itinerario metafisico, come la critica ha più volte sottolineato in relazione alle pagine odeporiche della

proteiforme produzione dell'autore[12]. Di «metafisica dell'oscuro sbaraglio», d'altronde, parla esplicitamente lo scrittore nel prologo di *Albergo Italia* (Ivi: IX); in ciò consiste, in ultima analisi, l'unicità e la forza delle descrizioni cui egli affida, con precoce furore ecologista, il ritratto di un'Italia «*abscondita*» (Ceronetti 1983: XI), quasi non più riconoscibile ma costantemente cercata dietro le miserie presenti. Si vedano le seguenti osservazioni di Bruni sul *Viaggio*, altrettanto valide, per comunanza di una poetica di fondo fortemente coesa, anche per il successivo volume:

> Il grido d'allarme lanciato da Ceronetti non ebbe carattere ideologico […], bensì metafisico. […] L'assoluta singolarità del *Viaggio* ceronettiano rispetto ad altri, più paludati viaggi nel Bel Paese, sia precedenti che posteriori, risiede proprio qui: mentre gli altri viaggiatori-scrittori guardano innanzi tutto all'Italia visibile, Ceronetti ha a cuore soprattutto l'Italia invisibile. (Bruni 2015: 46)[13]

Pur consapevole dell'avanzare soffocante della modernità, Ceronetti «sostiene nondimeno che "c'è qualcosa d'immorale nel non voler soffrire per la perdita della bellezza, per la patria rotolante verso chi sa quale sordido inferno di dissoluzione"» (Ivi: 48). I suoi resoconti sono quindi «da intendersi come un viaggio alla ricerca dei frantumi della (perduta) bellezza», che sola rende la realtà conoscibile e «pensabile» (*Ibidem*), dunque rappresentabile. «Ultime immagini rimaste dell'archetipo-Italia» (*Ibidem*) saranno, allora, quelle dei monumenti, delle opere artistiche e architettoniche, ma anche le visioni di corsi e bacini d'acqua, che, per quanto contaminati da scorie inquinanti, tuttavia preservano – come si è visto – tratti di un'antica nobiltà. E, pure, tra i viaggi dell'autore talvolta «può capitare di imbattersi nelle residue manifestazioni dell'umano» (Gialloreto 2019b: 233), come nel caso dell'«inattesa […] solidarietà verso i propri simili» testimoniata dagli «esuli iraniani che, in cambio di un illeggibile giornaletto antikhomeinista, dispensano un sorriso radioso e inerme» (Ivi: 233-234). «*Albergo Italia* non si esaurisce», dunque, «nella nota cupa del congedo dai segni di una civiltà perduta»: permane, caparbiamente, «l'assidua

[12] Dettato dalla volontà di leggere le labili tracce di un'Italia e di una civiltà quasi del tutto cancellate dalla modernità, l'itinerario ceronettiano partecipa sia del «collezionismo erudito» sia delle caratteristiche proprie dei «metaviaggi», seguendo le diverse tipologie proposte da Luigi Marfé (2009) per descrivere ed esaminare le forme contemporanee della letteratura odeporica (Marfè 2009; cfr. al riguardo Bedin 2017).

[13] Com'è noto, ricorda sempre Bruni (*ibidem*), la dedica presente nella ristampa del 2014 del *Viaggio* è rivolta proprio «Agli amici dell'Italia invisibile».

vocazione alla ricerca di una qualche frammentaria verità intrapresa dal pellegrino dell'Italia invisibile, al contempo filosofo e poeta» (*Ibidem*), sempre intento a ri-cercare e ri-creare «materiali da riflessione e da poesia» (Ivi: 234; la citazione è tratta da Ceronetti 1985: 119).

Scavare tra quelle «fenditure del visibile» ricordate in principio di questo breve intervento, allora, è il solo modo per condurre il viaggio tra le stanze dello sgangherato *Albergo Italia,* «dimora del malessere, del fastidio» e «dell'insonnia» (Ceronetti 1985: IX):

> «Chiedere chiavi al portiere, salire senza bagagli» (Ivi: X)

Bibliografia

Bedin Cristiano. 2017 *"L'umile Italia" di Guido Ceronetti: alcune considerazioni sui paesaggi visibili e invisibili di "Un viaggio in Italia"*, in «Il Capitale Culturale», n. 16: 111-129.

Bezzi Valentina. 1995 *Il viaggio di Guido Ceronetti. Un nuovo pellegrinaggio nell'Italia della fine del XX secolo*, in «Studi Novecenteschi», XII, 49: 219-245.

Bruni Raoul. 2015 *Ceronetti e il fantasma della patria: spunti per una rilettura di «Un viaggio in Italia»*, in Masetti Paolo, Scarsella Alessandro, Vercesi Matteo (a cura di), *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*, Mantova, Tre Lune.

Ceronetti Guido. 1983 *Un Viaggio in Italia. 1981-1983*, Torino, Einaudi.

Id. 1985 *Albergo Italia*, Torino, Einaudi.

Id. 2014 *Premessa* a Id., *Un Viaggio in Italia. 1981-1983*, Torino, Einaudi, nuova edizione con *Supplementi 2004* e *Appendice 2014*.

Farnetti Monica. 1994 *Le città dell'Apocalisse: Guido Ceronetti*, in Ead., *Reportages. Letteratura di viaggio nel Novecento italiano*, Milano, Guerini e Associati: 157-167.

Felice Michele. 2023 *Guido Ceronetti alle Termopili dell'ambientalismo*, in Mondello Elisabetta, Nisini Giorgio, Venturini Monica (a cura di), *Controнarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria. Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD 17-19 giugno 2021*, Pisa, ETS: 119-127.

Id. 2024 *Coordinate metafisiche per "Un viaggio in Italia" di Guido Ceronetti*, in Marozzi Gioele, Marti Federica, Piangerelli Federica (a cura di), *Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*, Macerata, eum edizioni: 191-205.

Gialloreto Andrea. 2019a *Lungo le "rotte invisibili". Il «Viaggio in Italia» di Guido Ceronetti tra odeporica ed esperienza iniziatica*, in Baghetti Carlo, Combierati Daniele (a cura di), *Contro la finzione. Percorsi della non fiction nella letteratura italiana contemporanea*, Verona, Ombre Corte: 87-101.

Id. 2019b *«Materiali da riflessione e da poesia»: «Albergo Italia» di Guido Ceronetti*, in «Sinestesie», *Nel quadro del Novecento: strategie espressive dall'Ottocento al Duemila*, anno XVII: 225-234.

Guagnini Elvio. 2001 *Italiani in Italia dopo Goethe*, in «Incontri», n.s., XVI, 3-4: 153-165, ora in Id., *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura*, Trieste, EUT, 2010: 79-91.

La Capria Raffele. 1997 *Da Goethe a Ceronetti: com'è ridotta la Bell'Italia*, in «Corriere della Sera», 28 dicembre 1997.

Marchand Jean-Jacques. 2019 *Dai taccuini alla stampa: appunti sulla genesi di "Un viaggio in Italia" di Guido Ceronetti*, in «Quaderns d'Italià», 24: 81-96.
Marfè Luigi. 2009 *Oltre la fine dei viaggi. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Editrice Leo S. Olschki.
Parise Goffredo. 1989 *Abita in 40 stanze l'Italia disordinata*, in Id., *Opere*, a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano, Mondadori, vol. II.