



trame

di letteratura comparata

*Natura
Selvaggia*



1
2017

trame

di letteratura comparata

nuova serie

anno I, numero 1

2017



trame

di letteratura comparata



Rivista annuale a cura del
Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Direttore responsabile

Maria Teresa Giaveri

Vice direttore

Roberto Baronti Marchiò

Redazione

Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute
Campus Folcara - Via Sant'Angelo in Theodice - 03043 Cassino (FR)
tecnal@unicas.it

Comitato Editoriale

Roberta Alviti, Maurizio Basili, Nicola Bottiglieri, Micaela Latini, Iliaria Magnani, Natalie Malinin,
Raissa Raskina, Vincenzo Salerno, Rosella Tinaburri, Saverio Tomaiuolo

Segreteria di redazione

Anna Mariani
Rosella Tinaburri
Saverio Tomaiuolo

Comitato Scientifico

Elena Agazzi, Richard Ambrosini, Franco Buffoni, Mario Capaldo, Camilla Cattarulla, Michele Cometa, Lilla Maria Crisafulli, Franco De Vivo, Marino Freschi, Cristina Iglesia, Gloria Lauri-Lucente, Valerio Magrelli, Pierluigi Pellini, Ralph Pite, Pietro Taravacci

Aut. Tribunale di Cassino n. del

ISBN/ISSN ????

© 2017 Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute

Copyright immagine

Logo trame e Tecnal:

FABRICA, centro di ricerca sulla comunicazione di Benetton Group

Sommario

la voce

- 9 MARIA TERESA GIAVERI, *Premessa*
- 15 FRANCO BUFFONI, *Into the Wild*
- JO ANNA ISAAK, *Man in the Open Air: The Role of Writers and Artists in the American Environmental Movement*

dimore

- BARBARA LIVEROTTI e ROSELLA TINABURRI, *La natura selvaggia attraverso le immagini di Imago Mundi*
- ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, *Natura Selvaggia tra wilderness e wasteland*
- CARLA RIVIELLO, *La natura selvaggia nella poesia in antico inglese: dalla descrizione del visibile alla rappresentazione del sensibile*
- SAVERIO TOMAIUOLO, *Conrad e la natura selvaggia: lo scrittore come antropologo in Heart of Darkness*
- AMEDEO DI FRANCESCO, *Puszta. Per una visione selvaggia del paesaggio ungherese*
- NICOLA BOTTIGLIERI, *Ferite, discariche, fosse comuni ed altri luoghi scellerati*
- VINCENZO SALERNO, *Nóstos, álgos. Nostalgia di Ermanno Rea*
- MARZIA BIANCHI, *To the Lighthouse Relief. Reportage from Lesvos Island*

officina

- EDDIE VEDDER, *'Into the Wild'. Music From the Motion Picture*, (selezione)
a cura di Saverio Tomaiuolo
- ANTARES, *La Vida en el Polo*
a cura di Ilaria Magnani

poiein

- EMILIO ISGRÒ
a cura di Marina Giaveri
- OTTAVIANO GIANNELLI
a cura di Andrea Giampietro

SAPORI DI-VERSI CONSERVATI
a cura di Vincenzo Salerno

Finestre

ROSSANA GHENO e ANDREA PASQUINO, *Valery e la scatola nera* (Francesca Romana Capone)

CARLA FORNO, *Le amate stanze. Viaggio nelle case d'autore* (Vincenzo Salerno)

ILARIA MAGNANI, *Antartide: la Storia e le storie. Uno sguardo multidisciplinare da Italia e Argentina*

PAPA FRANCESCO, *Laudato Sì: Enciclica sulla cura della casa comune* (Nicola Bottiglieri)

MICHAELA LATINI, *Die Korrektur des Lebens* (Teodosio Orlando)

CARLA FORNO, *Le amate stanze. Viaggio nelle case d'autore* (Vincenzo Salerno)

agorà

La Società di Traduttologia

PEN Italy

Autori

LA VOCE

MARINA GIAVERI

Premessa

Franco Buffoni

Into the Wild: riflessioni e analogie

Abstract

Christopher Johnson McCandless, alias Alexander Supertramp, like St. Francis leaves his father and his values. Alaska like The Marmore Fall. The bear with Chris like the wolf with Francis. But Francis had a strong ideology to support his rebellion, while Chris has just his love for the wild: too little to save him. Only Art is able to transform such rebellions into everlasting memories. Francis - writing his Cantico dei Cantici - invents Italian poetry. On the contrary Chris is able to write just his notes in his student-book. Happily two artists - Jon Krakauer and Sean Penn – succeed in turning his sacrifice into art.

1. Per definire l'enorme impatto della sapiens-sapiens sulla Terra si parla di antropocene, un'era giovane e breve geologicamente parlando, che copre gli ultimi diecimila anni. E si ricorre al termine domesticazione per indicare la simbiosi tra uomini, piante e animali selvatici, che ha provocato la nostra trasformazione da cacciatori/raccoglitori a stanziali agricoltori, con la conseguente nascita dei villaggi.

A mano a mano che procede il processo di domesticazione dell'antropocene, la natura selvaggia recede; la sapiens-sapiens volge le spalle a *the wild*.

In futuro probabilmente vi sarà spazio solo per gli animali addomesticati. Si prevede che poche specie - forse topi e ratti, corvi piccioni e qualche passero - riusciranno a conservarsi nicchie ecologiche proprie. Volpi e tassi ormai si stanno urbanizzando. Scarse prospettive di rimanere *in the wild* ormai restano persino per gli orsi polari.

2. Il romanzo *Into the Wild* di Jon Krakauer del 1996, se da un lato mostra la trasformazione del concetto di *wilderness* nell'immaginario tardo novecentesco in contrapposizione alla visione romantica di natura selvaggia, dall'altro mostra anche la trasformazione del concetto stesso di narrativa: dal romanzo canonico al docu-fiction, concepito come *script* per una successiva versione cinematografica della "storia". Puntualmente giunta, con l'omonimo film del 2007 eccellentemente diretto da Sean Penn.

In sintesi, si potrebbe rilevare come dal romanzo di Krakauer - e dal film di Sean Penn - emerga un concetto di *wild* frutto dell'immaginario umano. E come il percorso dell'antropocene abbia prodotto una percezione della natura selvaggia *sub specie* di luogo evocativo di paure ancestrali, pur se accompagnato da una forte capacità di attrazione, a tratti capace persino di procurare all'uomo contemporaneo sensazioni di benessere fisico e psicologico.

3. Chi mai potrebbe negare che Christopher Johnson McCandless, una volta diventato Alexander Supertramp e giunto in Alaska, nelle prime settimane abbia provato profonde sensazioni di benessere fisico e psicologico? Sulle orme di Thoreau e di Jack London, il ventiquattrenne Chris - come ben dimostra la foto originale, scattatagli chissà da chi, che appare anche alla fine del film di Sean Penn - è appoggiato di spalle al mitico Magic Bus degli anni quaranta della Fairbanks Transit System, con dipinta sul volto un'intensa, suprema, sensazione di benessere. Una sensazione che l'ottimo attore californiano Emile Hirsch trasmette a sua volta in diverse sequenze del film, pur se con lo sguardo maggiormente volto ai road movies conseguiti a Kerouac, *Easy Rider* in primis, più che a London o a Thoreau. Una sensazione che Krakauer connette alla sua vera matrice, riportando nel romanzo questa frase di Chris: "I read somewhere... how important it is in life not necessarily to be strong... but to feel strong".

4. In questa ottica assurgono al ruolo di parabole i dialoghi conseguenti agli incontri di Chris con la coppia hippy, con la giovane cantautrice che di lui si innamora, e col solitario reduce veterano che vuole adottarlo. Ma è dalla rude conversazione col trebbiatore del South Dakota Wayne Westerberg che più chiaramente si evince la ricerca maccandlessiana di benessere fisico e psicologico al di fuori dello schema a tal fine predisposto dall'antropocene evoluto.

Chris: I'm going to Alaska.

Wayne: Alaska, Alaska? Or city Alaska? Because they do have markets in Alaska. The city of Alaska. Not in Alaska. In the city of Alaska, they have markets.

Chris: No, man. Alaska, Alaska. I'm gonna be all the way out there, all the way fucking out there. Just on my own. You know, no fucking watch, no map, no axe, no nothing. No nothing. Just be out there. Just be out there in it. You know, big mountains, rivers, sky, game. Just be out there in it, you know? In the wild.

Wayne: In the wild.

Chris: Just wild!

Wayne: Yeah. What are you doing when we're there? Now you're in the wild, what are we doing?

Chris: You're just living, man. You're just there, in that moment, in that special place and time. Maybe when I get back, I can write a book about my travels.

Wayne: Yeah. Why not?

Chris: You know, about getting out of this sick society. Society!

Wayne: [coughs] Society! Society!

Chris: Society, man! You know, society! 'Cause, you know what I don't understand? I don't understand why people, why every fucking person is so bad to each other so fucking often. It doesn't make sense to me. Judgment. Control. All that, the whole spectrum. Well, it just...

Wayne: What "people" we talking about?

Chris: You know, parents, hypocrites, politicians, pricks.

Wayne: [taps Chris' head] This is a mistake. It's a mistake to get too deep into all that kind of stuff. Alex, you're a hell of a young guy, a hell of a young guy. But I promise you this. You're a young guy.

5. Un dialogo da cui è possibile trarre due fondamentali deduzioni, una di ordine semantico, l'altra di ordine sociale. Quella di ordine semantico è che la parola "vita", come la concepisce l'antropocene avanzato, per Wayne si declina come "markets", per Chris come un ignobile "game". La seconda deduzione ci porta direttamente al cuore della motivazione alla ribellione da parte di Chris. La società intesa come *homo homini lupus* è quella che suo padre, ingegnere aeronautico in carriera, riassumeva in due parole: judgment e control.

6. Sono le parole che Chris, conseguita la laurea in sociologia, decide di bandire dal suo lessico comportamentale. E lo fa per gradi, dapprima decidendo per due anni di dedicarsi a un vagabondaggio tutto sommato ancora abbastanza simile a un grand tour, attraverso Oregon e Nevada, Arizona e South Dakota. Poi la sfida si fa più dura, con l'abbandono dell'automobile, la distruzione dei 24 mila dollari dei suoi risparmi studenteschi, la totale impossibilità per la famiglia di rintracciarlo in alcun modo. Rottura completa persino con Carine, la sorella depositaria delle confidenze di Chris adolescente, che alle fine assisterà alla sua cremazione e se ne tornerà sull'aereo diretto in West Virginia con le sue ceneri nello zainetto.

7. Dieci giorni da clandestino su lenti treni merci, e di autostop, permettono a Chris di giungere il più possibile a Nord, per gli ultimi suoi quattro mesi di vita vera (no "game") tra animali selvatici, tundra e torrenti gelati.

8. L'incontro ravvicinato con l'orso, che sfiora eretto la sua nudità e mansueto si allontana, ci permette di ipotizzare un'efferata analogia con un altro ventenne vissuto sette secoli prima, il cui *wild* è rappresentato dagli spruzzi violenti della cascata delle Marmore, e dai boschi circostanti col lupo al posto dell'orso.

L'avversione - con conseguente ribellione al padre - ha una consistenza dello stesso segno: Ser Bernardone come l'ingegnere Walt McCandless.

9. Supremo atto di ribellione al padre è la necessità di spoliazione, di fuga nella totale nudità, che Francesco e Chris pongono in essere in modo radicale, persino con modalità – rapportate ai rispettivi tempi – molto simili. E allora la giovane cantautrice è santa Chiara.

10. C'è però una fondamentale differenza: Francesco aveva una potentissima ideologia a sorreggerlo e in qualche modo a difenderlo. Chris non ha nulla, al di fuori di qualche suggestione letteraria. Chris è soltanto *a hell of a young guy*.

Anche per essere anacoreti occorrono competenze.

11. Come si legge nella biografia di Julia Kristeva (recentemente pubblicata in Italia da Donzelli): "I semiologi dimostrano che gli esseri umani non sono determinabili esclusivamente in base al posto che occupano nella produzione dei beni e nei rapporti sociali che ne derivano; gli uomini e le donne sono costituiti anche, e soprattutto, dalla produttività che inerisce agli esseri parlanti, vale a dire il linguaggio e le creazioni che ne derivano: letteratura, arti, legge, codici di comunicazione e ogni sorta di espressioni che costituiscono un senso o un non-senso".

12. Francesco inventa la poesia italiana, permettendo all'arte di eternare in amore - sublimandola - l'iniziale spinta di odio verso il padre e tutto ciò che questi rappresenta. Chris lascia solo i suoi appunti in un book di studente. Appunti che divengono vieppiù drammatici e conclusivi quando si rende conto di essersi nutrito con delle radici sbagliate, malgrado l'erbario che aveva portato con sé. Perché quelle *wild potato roots* non erano commestibili, ma latamente tossiche, e solo un immediato trattamento medico avrebbe potuto scongiurarne gli effetti letali. Trattamento che egli non è assolutamente in grado di concedersi. Allora si sdraia sul lercio materasso nel fatiscente bus, con lo sguardo puntato sul quadrato di cielo che dal finestrino riesce a cogliere. Congiungendo le dita dalle unghie spaccate. E quelle sono le sue stimmate.

13. "Sporco e trasandato come più non si può immaginare, quasi senza scarpe ai piedi, tanto erano consumate, la giacca tutta logora dietro, un berretto di pelo in testa, un plaid sulle spalle e lo zaino: non so dire che cosa sembrasse". Con queste parole Mrs Dillon descrisse nel 1818 l'aspetto del più puro dei poeti romantici inglesi, John Keats, al ritorno da un forsennato tour a piedi nelle Highlands scozzesi.

14. All'epoca della ricerca del suo *wild*, dell'indimenticabile notte di luce trascorsa con l'amico Brown a Kirkcudbright, Junkets (come scherzosamente lo aveva soprannominato Leigh Hunt) aveva precisamente l'età di Chris nel Magic Bus. E dalle Highlands, con mezzi nautici di fortuna, Keats era riuscito a giungere fino alle isole selvagge di Iona e Staffa.

15. Quella ricerca di venti scatenati come da una tempesta shakespeariana nel selvaggio naturale indomabile, tra flutti, scogliere e tundra fu fatale all'autore di *Endymion*. Subito dopo il ritorno, gli attacchi febbrili divennero polmoniti, fino allo sbocco di sangue rivelatorio. Grazie ai suoi studi di medicina, Keats ben conosceva la differenza tra sangue venoso e sangue arterioso. Letta la condanna, si lasciò persino convincere dall'amico pittore Severn a tentare la carta dei climi miti. E venne a Roma, per morirvi dopo poche settimane all'età di venticinque anni.

16. Nella primavera del 1819, tuttavia, in un breve periodo di requie, Keats riuscì a sublimare nell'arte il suo sacrificio. L'ardente desiderio di fuga dalle frustrazioni subite per le recensioni negative all'*Endymion*, coniugato al tuffo *into the wild* del 1818, produsse infatti il passaggio fondamentale dell'*Ode to a Nightingale*.

17. Se il suo coetaneo Rimbaud pochi decenni dopo avrebbe scritto "Vado nella natura come una donna", con l'intenzione di farsi intridere e penetrare ("Si j'ai du goût ce n'est guère / Que pour la terre et les pierres"), Keats riesce a concentrare letterariamente il suo bisogno di spogliarsi immergendosi nella natura, dapprima evocando nella settima stanza Ruth, la figura biblica emblematica dell'abbandono, della solitudine senza speranza. (Non dimentichiamo che è proprio il terrore da solitudine a confondere un Chris McCandless affamato, nella sua ricerca di erbe commestibili, convinto come Francesco che il dio naturale degli uccelli selvaggi e degli orsi avrebbe nutrito anche lui).

18. Quindi Keats, con una stupenda inquadratura cinematografica naturalistica degna del Sean Penn di *Into the Wild*, ci dice che quel canto di dolore, di abbandono, è lo stesso che tante volte ha affascinato finestre magiche, aperte sulla schiuma di mari inquieti, in terre sperdute incantate:

The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

19. L'aggettivo forlorn con cui la settima stanza si chiude, riferito alle terre incantate, con un piccolo ma snervante (per i traduttori) corto circuito semantico, all'inizio dell'ottava e ultima stanza dell'ode viene da Keats reiterato, ma con riferimento a se stesso.

Forlorn! The very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!

20. La parola viene soppesata, analizzata come una radice non commestibile, velenosa. Il suo suono lugubre è auscultato come quello di una conchiglia rinvenuta tra le rocce delle fairy land. Ma se le terre sperdute erano comunque incantate, il termine - con riferimento alla umana corporeità - significa abbandonato, misero. Lasciandoci intendere che solo l'arte ha il potere di sollevarci al di sopra dell'umana corporeità e di eternarci. Come Francesco che trasforma l'acqua delle Marmore in cui non riesce a lavarsi nella preghiera che farà grande la nostra poesia. Come Chris, forse. Che grazie a due artisti - Krakauer e Penn - continuerà a tormentarci con la sua foto in camicia scozzese e gli appunti del suo book.

Abstract

Walt Whitman asserì che ciò che caratterizzava gli artisti della sua epoca fosse il loro rapporto con la terra: “mai prima d’ora abbiamo visto l’essere umano all’aria aperta”. Egli sentiva che un’arte capace di esprimere l’identità americana dovesse provenire direttamente dalla terra: “Lo spirito futuro della nostra arte dovrà essere intrinsecamente vasto, al pari delle nostre pianure occidentali, maestoso come le nostre foreste, generoso come i nostri fiumi”. Dall’epoca del “Destino Manifesto” fino a quella del riscaldamento globale, gli artisti che si sono confrontati con la terra hanno giocato un ruolo importante nel plasmare gli atteggiamenti nei confronti della natura, e nell’influenzare le politiche ambientaliste e sociali. Questo saggio offre una breve quadro del ruolo rivestito dagli artisti e dagli scrittori nel movimento ambientalista americano, dal diciannovesimo secolo all’epoca odierna.

L’evoluzione e la maturazione dell’America nell’Ottocento coincise con un crescente interesse, e preoccupazione, per la natura selvaggia e l’ambiente; i due movimenti si svilupparono in tandem, in una relazione di reciproco supporto. La connessione tra arte e terra è stata riformata in modalità e tempi diversi. Negli anni ‘60 del Novecento, un gruppo di artisti provenienti dalle città iniziò a traghettare la propria pratica artistica dai musei e dalle gallerie all’aperto allo scopo di creare arte nella terra e con la terra – un’arte nota come “Earthworks”. L’impegno di questi artisti con la terra li condusse, come era già accaduto ai loro omologhi del diciannovesimo secolo, a preoccuparsi per i danni ambientali che venivano compiuti contro la terra. Seguendo questa traiettoria, numerosi artisti contemporanei non si sono limitati ad elencare problemi (come accaduto nella lunga tradizione di fotografi, pittori, scrittori, e documentaristi impegnati nel risvegliare le coscienze e nell’ampliare la consapevolezza comune su questioni ambientali, sociali e sui diritti umani), bensì hanno trasformato questa attività nel proprio lavoro per poter giungere a soluzioni certo imaginative, ma fattibili e praticabili. In questo modo, essi hanno riscoperto l’importanza del loro ruolo nella tutela dell’ambiente.

Introduction

“Postmodernism,” wrote Fredric Jameson, “is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good” (Jameson, 1991, p.ix). The story of modernism’s long goodbye to nature has become one of the standard narratives in the history of modern art. Modernism’s attenuation of the external world is often associated with aesthetic freedom, the breaking away from an overpowering precedent, an artistic provinciality. “No artist tolerates reality,” Nietzsche announced. Art’s task is *its* own self-realization. These basic tenets of modernism—that it is an era of aesthetic self-consciousness in which art turns from away from the external world toward style, technique, or form—are repeated in the mid-twentieth century by Clement Greenberg in his account of what he describes as the “genesis of the abstract”: “In turning his attention away from the subject matter of common experience the poet or artist turns it in upon the medium of his own craft” (Greenberg, 1969, p.6). However, this freedom has resulted in the disenfranchisement of art. As the artist Hans Haacke noted in the 1970s, “the rallying cry of ‘Art for Art’s Sake’ that proclaimed art’s

freedom from meaning and purpose has long ago lost its emancipatory ring. Artistic freedom has been translated to mean that art has no responsibility to anything other than itself” (Haacke, 2005). This artistic solipsism, so central to modernism, has diminished the capacity of artists for constructive thought and action, leading to cultural powerlessness as artists’ relationship and connection to their community has become more and more attenuated.

There is, however, a concomitant and contrary impulse at play in modernism. It is this “other story” of modern art’s relation with its environment that I would like to trace in this essay. I propose that modern art’s connection to nature was a key component in its evolution and that this connection has played, and continues to play, an important role both in the environmental reform movement and in the current trajectory of some of the most progressive practices of contemporary art.

Art in the Open Air

From the moment the Impressionist painters and artists of the Barbizon area started painting *en plein air*, that is, out in the open air, rather than in their studios, they recognized that the air was not so plain. Monet was so absorbed with the recording of light and air that Degas once commented that his paintings made him want to turn up his coat collar. While Monet’s paintings are precise records of light and atmosphere, they are also records of the pollution in the air—as in the smoke from the ships on the horizon in *Jardin à Sainte-Adresse* (1897), or in the paintings he did of the Thames during his visit to London, or the grey polluted haze that envelops the workers in *Les déchargeurs de charbon* (1875). One could even wonder if Georges Seurat’s Pointillism doesn’t owe something to the particulate matter or particle pollution being produced by the factories of the industrial Paris suburb of Asnières that is mixing with the hot, still summer haze in which his bathers in *Une baignade à Asnières* (1884) are suspended. Camille Pissarro did a series of paintings during the 1860s and 1870s documenting the way factories were overwhelming his small home town of Pontoise, and he became involved in anarchist politics in order to try to stop rural agrarian communities from being overwhelmed by the encroachment of industry. And Henri Rousseau, a painter we normally think of in terms of a naïve primitivism, also became politically involved in environmental conservation. Moreover, he was very effective: in 1853 he managed to establish land preserves in the forest near the village of Barbizon.

In America the connection between art and the land has always been close. From the age of so-called Manifest Destiny to the age of global warming, artists and writers have played an important role in the stewardship of nature and in environmental protection. The American landscape has come to form an important part of the American identity due in large part to the way it has been represented by writers and artists. As Conrad Aiken put it: “The landscape and the language are the same / And we ourselves are language and are the land” (Aiken, 1961, p.254). Walt Whitman felt that an art expressive of American identity had to come from the land itself: “The future spirit of our art must be inherently vast like our western plain, majestic like our forests, generous like our rivers” (Matthiessen, 1941, p.598). And almost as if in answer, artists such as Albert Bierstadt, Thomas Cole, Asher Brown Durand, Frederic Edwin Church, Alfred Thompson Bricher, and John Frederick Kensett, among others, went outdoors (in some cases, on extensive explorations into the wilderness) and brought back eloquent images of the vast American landscape, images that would shape the way the nation would come to see itself.

America's cultural coming of age in the nineteenth century coincided with its growing interest in and concern for the wilderness and the environment; the two movements developed in tandem and formed a mutually supportive relationship. The connection between art and the land has been reformed in different ways at different times. In the 1960s, a group of urban artists began taking their art practice out of the museums or galleries and into the landscape to make art in and with the land—art that became known as Earthworks. The engagement of these artists *with* the land led them, as it had their nineteenth-century counterparts, to a concern for the environmental damage that was being done *to* the land. Many contemporary artists are following this trajectory. As well as pointing out problems (as in the long tradition of photographers, painters, writers, and documentary filmmakers who have engaged in raising awareness and broadening public concern for environmental, social, and human-rights issues); they have made it their job to come up with imaginative yet workable solutions to some of these environmental problems. In doing so, they are rediscovering a role for the artist, one that is in sharp contrast to the solipsistic role set out in the standard story of modernism. A growing number of artists are beginning to reverse the long process by which modern art became formalized and divorced from social and practical considerations. They are returning to and have taken up a central tenet of many nineteenth-century American artists and writers: the radical idea that art can be *useful*. This essay will address art that has come down from the ivory tower, stepped off its pedestal, exited the gallery, left the wall behind the couch, and gone to work!

Art and Work

Many early American writers such as Henry David Thoreau, Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman, and John Burroughs put forward the notion that there should be a physiological connection between the soil and culture as well as an organic union between labor and culture. They thought there should be no split between artistic work and the other functions of the community—the artist or the writer was to be “a man in the open air,” engaged in “bent labor” or “stoop labor” (the hard labor required to plant, cultivate, and harvest a crop). This idea of the artist with a link to the soil was being articulated at a time when the farmer was still the average American, inasmuch as the end of the agricultural era falls somewhere between 1850 and 1865.

Walt Whitman saw the engagement with nature as a central characteristic of the American writer:

We have had man indoors and under artificial relations—man in war, in love (both the natural, universal elements of human lives)—man in courts, bowers, parlors—man in personal haughtiness and the tussle of war as in Homer—or the passions, crimes, ambitions, murder, jealousy, love carried to extreme as in Shakespeare. We have been listening to divine ravishing tales, plots inexpressively valuable, hitherto (like the Christian religion) to temper and modify his prevalent perhaps natural ferocity and hoggishness—but never before have we had man in the open air, his attitude adjusted to the seasons and as one might describe it, adjusted to the sun by day and the stars by night (Matthiessen, 1941, p.626)

Again, in “Proud Music of the Storm” from *Leaves of Grass*, Whitman describes the work of the poet as being like that of a day laborer: “The journey done, the journeyman come home, / And man and art with Nature fused again.”

The most well-known passage in *Walden* is Thoreau's declaration of purpose for himself as an artist. The passage begins with his going out into the woods and describes a very physical engagement with nature: "cutting," "shaving," "driving" in order to have an authentic experience. He does not describe himself as an observer contemplating nature; instead he is *engaged* with nature, almost to the point of wrestling with it. The passage ends with energetic plans for another encounter:

I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life and see if I could learn what it has to teach, and not, when I come to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear; nor did I wish to practice resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms, and, if it proved to be mean, why then to get the whole and genuine meanness of it, and publish its meanness to the world; or if it were sublime, to know it by experience, and be able to give a true account of it in my next excursion (Thoreau, 1960, p.66).

It is significant that Thoreau wrote *Walden* in 1845, that Gustave Courbet painted *Les Casseurs de pierres* (*The Stone Breakers*) in 1849, and that Jean-François Millet—who once said, "Art began to decline from the moment that the artist did not lean directly and naively upon nature"—painted *Des glaneuses* (*The Gleaners*) in 1857. These and other works in the same vein were becoming well known in America. The American artist William Morris Hunt bought Millet's *Le semeur* (*The Sower*) in 1851 and exhibited it in Boston along with paintings by Jean-Baptiste-Camille Corot and Henri Rousseau.

The naturalist writer and farmer John Burroughs called his 1875 collection of writings *A Year in the Fields*. He saw his role as a writer as having been honed through what he referred to as practical "spade knowledge," "in-depth field work," and "delving" into soil. For him, writing and digging were comparable operations, and, like Thoreau, he used metaphors of physical labor to describe the necessary interactions with nature:

The gold of nature does not look like gold at the first glance. It must be smelted and refined in the mind of the observer. And one must crush mountains of quartz and wash hills of sand to get it. To know the indications is the main matter. People who do not know the secret are eager to take a walk with the observer to find where the mine is that contains such nuggets, little knowing that his ore-bed is but a gravel-heap to them. How insignificant appear most of the facts which one sees in his walks, in the life of the birds, the flowers, the animals, or in the phases of the landscape, or the look of the sky!—insignificant until they are put through some mental or emotional process and their true value appears (Burroughs, 1875, p.218)

Again and again we encounter the idea that in order *represent* nature, either as a writer or a visual artist, one must go out and *work* with it in some way. Connecting with the land, attempting to emulate the work of the farm laborer, became something of an aesthetic imperative. As a result, the land was not only to be valued in relation to some extractive human enterprise, that is, for whatever raw materials could be taken from it, but there also developed the idea that humans, as part of the natural world, had a moral responsibility *toward* the land. From this germ developed the idea of citizenship in a land community. It was another farmer-writer, Aldo Leopold, who became a central figure in

American environmentalism in the twentieth century and who formulated the idea of a “land ethic.” Through his work on a small Wisconsin farm, Leopold developed the tools that led to him to understand the connection between human well-being and the well-being of the environment. In the process, he formulated the idea of a holistic ethical relationship with the land that involved the formation of an ecological conscience, tied to an entire cultural and intellectual system. Many of Leopold’s writings have come to form the basis of contemporary notions of environmental sustainability.

Early Environmental Activism

While early landscape artists began by celebrating the vast American wilderness in their paintings, there was a growing consciousness of the fact that they were simultaneously recording the loss of that very wilderness. Artists were among the first to sound the alarm about the perils of the agrarian and industrial exploitation that was taking place. At its inception in the nineteenth century, the environmental movement in America was principally concerned with wilderness preservation, but that concern quickly led to political and social activism.

The painter Thomas Cole was an early conservation advocate who found the rapid destruction of the wilderness to be a breach of America’s covenant with God. The debate over progress and industrial development versus the cost of the enormous devastation of the land and the hardships caused to indigenous peoples was consuming the nation, and Cole often addressed these issues in public speeches. His *Course of Empire* was a series of paintings that forcefully entered the debate—foretelling the fate of America in iconic metaphors loosely based on the history of the Roman Empire. In *The Savage State* (1836), Cole painted a scene of great natural power: majestic mountains, lush forests, rolling dark storm clouds. The indigenous people inhabiting the land are dwarfed by the landscape; their scale suggests Cole’s notion of the proper balance between man and the natural world. Cole’s series of paintings traces the transformation of this site of majestic natural beauty into a state of desolation. In the final painting, all that remains of man’s grandiose architectural impositions on the land are ruins—ruins that look like scenes from the fall of the Roman Empire.

Cole has his literary counterpart in George Perkins Marsh. In 1864, long before we realized we had entered the Anthropogenic era, Marsh wrote *Man and Nature*, a book that would launch the conservation movement. It is important to remember that Marsh and Cole were sending out these warnings in the midst of the heyday of the New World’s resource optimism. Both Cole and Marsh use the fate of the Roman Empire as a cautionary tale for the New World. Marsh’s first chapter links the decay of ancient Rome to deforestation, erosion, imperial tyranny, and land abandonment. Revised in 1874 and entitled *The Earth As Modified by Human Action*, it was the first book to warn that what humans were doing to nature would have irreversible and unforeseen systemic consequences. Next to Darwin’s *Origin of the Species*, published just five years earlier, it was the most influential text of its time. Marsh’s writings were used to craft Italy’s National Forest Acts of 1877 and 1878 as well as the US Forest Reserve Act of 1891, and his warnings had a profound impact on American artists who were going west and seeing what was happening to the land.

Albert Bierstadt had originally celebrated the seemingly limitless bounty of the American landscape, but toward the end of his career he began to document the destruction of the West. *The Last of the Buffalo*, painted in 1889, shows Native Americans hunting buffalo on horseback, but the

foreground is strewn with buffalo carcasses that have been left to rot—having been shot, not by indigenous people who depended on the buffalo for subsistence food, but by sportsmen shooting them from the train. Another powerful and disturbing image of Manifest Destiny is represented in John Gast's *American Progress* (1872). From the right settlers, explorers, and trains move across the plains. In the middle of the painting is an allegory of American Progress, represented by a floating woman with a star on her forehead. In her hand she carries telegraph wires, leading the way for the spread of information and communication. On the left, however, storm clouds cover the sky as Native Americans, bears, and buffalo flee from the onslaught of advancing settlers. Significantly, it was a painter, George Catlin, in 1832, who was the first to propose a national park as a reserve for both Native Americans and buffalo.

Paintings continued to serve as distant but clear warning signals throughout the next century. Alexander Hogue's *Drought Stricken Area*, painted in 1934 brought attention to America's worst environmental disaster to date: the drastic results of the massive deforestation and improper farming methods that had turned so much of the Midwest into a dust bowl. There was, of course, only so much that painting could achieve. Photography and film, on the other hand, with their ability to reach much wider audiences, were more effective media for raising public consciousness, and they played a crucial role in American environmental politics. For example, Pare Lorentz's 1936 film *The Plow That Broke the Plains* documented this same environmental disaster, linking the devastation of the land and the resulting poverty and human hardship with the corporate and government policies that had caused the catastrophe. The film sparked one of the most important art and environmental controversies of its day.

John Muir, one of the original founders of the Sierra Club, was one of the first to grasp the potential effectiveness of photography in environmental campaigns. Muir teamed up with the photographer Herbert W. Gleason in a decade long battle to save the Hetch Hetchy Valley from being dammed and turned into a water reservoir for the city of San Francisco. The battle was lost in 1913 when the Senate approved the dam, but Gleason's photographs continued to be shown widely and came to play an important role, reminding a growing audience of the beautiful valley that was now lost. The camera's technology produced more than an image; it recorded an actual historical moment. With that came a sense of loss, and that sense of loss mobilized public sentiment. Photography was the perfect medium for the preservationist, and the activism of Muir, Gleason, and the Sierra Club directly helped save the Yosemite Valley as well as other wilderness areas.

Over the next century, the Sierra Club became a major advocate for wilderness preservation. It produced a series of exhibit-format coffee-table books featuring photographs by Ansel Adams, Eliot Porter, and others, paired with texts by American naturalist writers. Although these beautifully produced books were large, heavy, and expensive, they were affordable for middle-class Americans, for whom it became possible, through the purchase of the book, to make a financial contribution to the protection of the wilderness. The books became prized both for the artistry of the photographs and writings and for the pride in the vast, magnificent American wilderness that they inculcated.

Ansel Adams traveled extensively in the West and was able to present photographs of areas few had ever seen and most never would see, and his photographs made many people want to preserve such areas. His operatic images, with their sharp contrasts of light and shadow, became synonymous with wild America. One of Adams's most well known photographs is *Clearing Winter Storm at Yosemite*. This pristine scene embodies the purity and sanctity of wild nature, all shown in

brehtaking documentary detail. In 1955 Adams and historian and writer Nancy Newhall organized an exhibition of stunning black-and-white photographs by Adams, Werner Bischof, Margaret Bourke-White, William Garnett, Eliot Porter, and Edward Weston. Five years later, the Sierra Club published these photographs and writings as an exhibit-format book titled *This Is the American Earth*. With the express purpose of influencing a vote about land preservation that had been stalled in the Senate for more than a decade, they sent copies of the book to each member of the House and Senate, to the president and his cabinet, and to the governor of each state. With some urgency, David Brower, the first executive director of the Sierra Club, announced, “What we save in the next few years is all that will ever be saved.” (Dunaway, 2005, p.133). The Wilderness Act was finally signed into law in September 1964. The act established a national wilderness system on vast tracts of federal land and defined wilderness as “an area where the earth and its community of life are untrammled by man, where man himself is a visitor who does not remain.” Supreme Court Justice William O. Douglas claimed, “*This Is the American Earth* is one of the great statements in the history of conservation.”

Wilderness Preservation Today

Photography continues today in the forefront of the fight for the wilderness, even as the very concept of wilderness has changed. Subhankar Banerjee’s Arctic photographs bring us an understanding of this vast complex of land, water, and ice, replete with life both human and animal. However, what Banerjee found was that the whole notion of wilderness, as “an area where the earth is untrammled by man,” is a dangerous misconception. The Arctic, traditionally thought of as the last great unspoiled territory on earth, now hosts some of the most contaminated fish, animals, and people on the planet. The Arctic has become a minefield of toxic compounds. While most of us may never set foot there, the toxins from our coal-burning power plants and oil refineries are ending up in its ecology at an alarming rate. Persistent organic pollutants (POPs) bio-accumulate and bio-magnify in polar bears, fish, seals, and whales—as well as in women’s breast milk.

“I have become deeply interested in the topic of our disconnection from nature,” Banerjee writes, and he goes on to note that “Edward Steichen, photographer and former Director of Photography at the Museum of Modern Art, once said, ‘The mission of photography is to explain man to man and each man to himself.’ This is a tall order, but I think we also need to explain and establish our relationship to the environment and all other species we share the planet with” (Banerjee, 2007). The scale of Banerjee’s photographs enables an understanding of the complex ecological interconnectedness of these environments. He combines a sparse style with extremely large format prints that evoke the vastness of this serene and luminously beautiful terrain, and he has chosen to shoot in color so as to counter prevailing conceptions of the Arctic as a colorless place of ice and snow. He describes his work as a study of the “representation of fragility and vulnerability of grand landscapes.” Photographed from the air, immense animals appear as ants following each other in lines or as schools of tiny fish; in reality, they are pregnant porcupine caribou migrating across a frozen river, or Beluga whales entering a sheltering bay with their young. Seen through Banerjee’s eyes, the Arctic is a teeming ecosystem, a vast “birthing ground,” not a barren wasteland.

Each photograph is accompanied by a caption explaining both the history of the site and plans for the area’s future. For example, the photograph *Beluga Whales with Calves* is accompanied by a caption reporting that oil and gas leases are being offered in the area starting in 2008. The caption

accompanying *Caribou Crossing* explains: “On July 14, 1958, Edward Teller, the father of the hydrogen bomb, arrived in Alaska to unveil Project Chariot, a plan to carve a new harbor out of the Alaskan coast by detonating six nuclear bombs.” Later it goes on to tell of the contemporary fate of this site: “On July 30, 2006, the Artic Slope Regional Corporation signed an agreement with BHP Billiton, a Canadian mining company, to explore and develop the coal outside of the Petroleum Reserve, and exploration started the same year, despite opposition from traditional Inupiat communities” (Banerjee, *Resource Wars*, 2008)

As stated in the first sentence of *Resource Wars*, “Aerial photography is the language of war” (Wilder, 2008, p.12), and Banerjee has found himself on the front lines of the battle. The Arctic National Wildlife Refuge is currently the most debated tract of public land in the United States, and Banerjee’s photographs have forcefully entered that debate. In July 2001, when the U.S. Congress was debating whether to open the Refuge to drilling or to preserve it as wilderness, Banerjee was invited by the Alaskan Wilderness League to contribute his photographs to the debate. Senator Barbara Boxer presented his photographs to the Senate as a compelling counterargument to Senator Ted Stevens’s description of the Arctic Refuge coastal plain as “a barren wasteland,” claimed Stevens, a proponent of drilling, “It’s empty. It’s ugly.” Fortunately, the Refuge has, by a narrow margin of votes, been saved for the time being, owing in large part to the effect of Banerjee’s photographs.

From Earthworks to an Art *ad usum*

Banerjee is one of many artists who continue the ongoing work of raising public awareness and mobilizing public sentiment, and his work has been instrumental in the preservation movement. In addition to pointing out problems artists have made it their job to come up with imaginative, workable solutions. By collaborating with specialists in other fields—material scientists, botanists, marine biologists, farmers, loggers, miners, industrial engineers, city planners, and so on—artists are now working in a wide variety of nontraditional media, designing recuperative projects for degraded environments, creating solutions that address specific social and environmental needs, and providing prototypes that can be adapted by individuals, communities, city planners, and industry.

Artists began working *with* the land again in the 1960s, when they emerged from their studios and once again went into the open air to make land art and earthworks. The unofficial leader of this group was Robert Smithson. The evolution of Smithson’s art, and his ideas about the role of the artist, would come to be emulated by many other artists. Smithson himself became what one might call an accidental environmentalist. Some of his early works—such as *Glue Pour* (1970), done in Vancouver, Canada, and *Asphalt Rundown* (1969), done in Rome—used the earth as a foil or backdrop to express a formalist approach to artmaking, and gave no hint of a concern for the environment. In fact, one of Smithson’s early projects was stopped by a group of environmentalists in Vancouver. In 1970 Smithson bought a hundred tons of broken green-tinted glass in California, had it towed on a barge up the coast, and planned to dump the glass on a small island off the coast of British Columbia. However, an environmental group positioned themselves at the Canadian border, held up the barge carrying the glass, and threatened to camp on the island to prevent the glass from being unloaded. Thwarted in this project, Smithson wrote angry letters to newspapers, denigrating the efforts of the environmentalists. Yet this conflict turned out to be extremely important and eventually caused

Smithson to reconsider what it meant to be taking his art practice out of the galleries and museums into the land.

This was the first time Smithson had had significant response from an audience other than artists, art critics, and other art professionals. The outcome—the shift in the balance of interpretive authority and priorities—produced a kind of aesthetic crisis for Smithson, and it is clear from his writings that he began to rethink where and how in the larger field of cultural production he wanted to intervene. During this period he wrote copiously and, in the end, began to propose practical, pragmatic ideas for making the artist an active collaborator between nature and industrial production: “Art can become a resource that mediates between the ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one-way streets, rather they should be crossroads; art can help to provide the needed dialectic between them” (Holt, 1979, p.220). Artists, he now thought, needed a more significant social role through which they would be better able to influence the larger social order. These theoretical considerations were to be grounded in real-world activity: “Art would then become a necessary resource, not an isolated luxury . . . Artists should not be cheated out of doing their work, or forced to exist in the isolation of ‘art worlds.’ There should be artist-consultants in every major industry in America,” he urged (Smithson, 1996, p.380).

Smithson then proceeded to tackle the rehabilitation of land devastated by mining, erosion, and industrial waste, initially by writing to a number of mining companies to offer his services. What he was doing was renegotiating the working relations between artists and their business-class patrons in a wholly new manner by providing a new sort of service. Artists, he thought, could recycle industrial waste as art and do it on a grand scale. The Bingham Canyon Open Pit Copper Mine in Utah (designated a National Historic Landmark in 1966) accepted his offer and in 1972 he began designing a massive land reclamation project. Smithson’s project did not attempt to disguise the wounds that strip mining had made in the landscape; instead, they have a brutally realistic and commemorative character. His design resembled a vast amphitheater with graded terraces and pathways planted with crown vetch, a legume that aids in the prevention of soil erosion. Unfortunately, in 1973, before any of these plans could be realized, Smithson died in a plane crash. Nevertheless, he was among the first of many artists in the early 1970s who came to view their role in a radically new way.

Ironically, it may be Smithson’s *Spiral Jetty*, a 1,500-foot-long curved construction of rock and earth bulldozed into Utah’s Great Salt Lake that will have the most beneficial environmental effects of any of his works. Currently the *Spiral Jetty* is at the center of a fierce debate involving art, environmentalism, and economics that erupted over a plan by the State of Utah to allow oil drilling about five miles across the lake. The presence of *Spiral Jetty* on these desolate, salt-soaked shores has contributed to a new environmental appreciation of the lake’s ecological niche and may turn out to be the very thing that preserves this vast wetland and bird habitat.

A number of Smithson’s theories about waste, scale, and the reclamation of despoiled landscapes are being realized in the work of artists today. His friend Robert Morris, for instance, took up his plans to reclaim large tracts of damaged land. Morris’s reclamation of the Johnson gravel mine near Seattle Washington owes a great deal to Smithson’s design and follows Smithson’s lead in not attempting to disguise what had earlier been done to the land. Smithson’s wife, Nancy Holt, proceeded to undertake several land reclamation projects, the largest being a proposal to the Hackensack Meadowlands Development Commission to help transform a fifty-seven-acre landfill in the New Jersey Meadowlands. The site is one hundred feet high and contains some ten million tons

of garbage. Holt described the vast landfills as part of our American heritage: “These heaps of rubbish will be seen as the artifacts of our generation, our legacy to the future. So there is no escaping our responsibility for making these mounds of decaying matter safe by using the latest closure technology, and eventually reinterpreting and reclaiming them, giving them new social and aesthetic meanings and functions” (Holt, 1995, p.63). Mel Chin, too, has taken up the challenge of land remediation. His sculpture *Revival Field* (1990-93), first done at a Superfund site in Minnesota and later repeated at other sites, looks like a large fenced-in garden plot. In fact, it is an experiment in using plants to extract pollutants from soil. Chin teamed up with agronomist Rufus Chaney to work on a toxic site in the Pig’s Eye Landfill just outside Saint Paul. They conducted the first of many ongoing experiments growing “hyperaccumulator” plants to cleanse industrial contamination from the soil. The work offers valuable data on the potential of green remediation. Whether viewed as an alchemic, metallurgic, social, scientific, or aesthetic experiment, *Revival Field* is animated by a highly concrete goal: remediation of a contaminated area.

A very different approach to engagement is evident in Mexican artist Pedro Reyes’s ongoing project: *Palas por Pistolas* (shovels for guns), which embodies the spirit of a biblical injunction: the beating of swords into ploughshares, or rather, the recycling of firearms into shovels. Reyes is an artist with a strong belief in the possibility of conversion—in this case, extending conversion to the roles of the audience, the art patron, the collector, the museum, the artist, and indeed art itself. Reyes has coined the term *ad usum* to describe what he regards as the new potential role of art:

There is art and there are applied arts, which are functional objects that have a special degree of craftsmanship. But there should be a third category for an art *ad usum*, an art to be used. An art to be used is slightly different from a useful art, since its uses can be an entirely subjective enterprise. But even if they are subjective, the piece or the artwork operates as a tool, a device or a tactic. A resource” (Cuevas, 2006).

Palas por Pistolas began in 2008 when Reyes was invited to make a work of art in the botanical garden in Culiacán, Mexico. Upon visiting the city, he found that incidents of gun violence there were among the most frequent in the country. Both the gun violence and the area’s rapid rate of deforestation (the result of clear-cutting in order to plant opium and marijuana) have both resulted from the drug trade with the United States. Rather than making a work of art for the garden, Reyes began working with members of the community to undertake a large citywide campaign for the voluntary donation of weapons, collaborating with the owner of a local electronics and household appliance store, who was on the board of the botanical garden and had long been a patron of the arts. In exchange for guns, people were given coupons that could be redeemed at the store. Thus Reyes altered the role of the collector or patron, explaining, “I wanted to engage with a collector, not as a client who acquires a finished work of art but as a co-producer of social change. Rather than purchase a work of art, they purchased a social good.”

The townspeople were informed of the gun buyback through public-service TV ads that took the form of short stories depicting ordinary people handing in their guns. And the guns poured in—1,527 of them, 40 percent of which were high-power automatic weapons. At the end of the collection period, the Mexican military publicly crushed the guns with steamrollers, and the metal pieces were then taken to a foundry, melted down, and transformed into shovelheads. For the duration of the exhibition,

the shovels were hung on gallery walls. Afterward, the trees and shovels were distributed to art institutions and public schools, where adults and children engaged in planting trees.

Palas por Pistolas has become a do-it-yourself kit, easily adapted to various communities. In the spring of 2014 I brought this project and exhibition to Fordham University, and my students and I undertook tree planting in various communities in the Bronx on Earth Day. In January 2015, Secretary of State John Kerry awarded Pedro Reyes the US State Department's Medal for the Arts for this project.

Conclusion

The preceding are but a few examples of activist artists working today who have extricated themselves from the dominant concerns of modernism and postmodernism and have engaged in feasible, concrete public projects aimed at improving daily life. As curator Nato Thompson says in his introduction to *Living as Form*:

Participation, sociality, and the organization of bodies in space play a key feature in much of this work. Perhaps in reaction to the steady state of mediated two-dimensional cultural production, or a reaction to the alienating effects of spectacle, artists, activists, citizens, and advertisers alike are rushing headlong into methods of working that allow genuine interpersonal human relationships to develop. The call for art into life at this particular moment implies both an urgency to matter as well as privileging of the lived experience (Thompson, 2012, p.21).

Perhaps the most radical of art's avant-garde gestures may be that it is becoming *useful*, that artists have a role in reconnecting us with the larger environment of which we are a part. The artists of the avant-garde are becoming the avant guardians.

Bibliography

- Conrad Aiken, "A letter from Li-Po," in Aiken, *Selected poems*, New York, Oxford University Press, 1961.
- Subhankar Banerjee, *Land as home. A portrait of the circumpolar Arctic in a rapidly changing planet*, Santa Fe, New Mexico, 2007, <http://subhankarbanerjee.org/PDF/LandAsHome.pdf>.
- John Burroughs, *A year in the fields* (1875), New York, Project Gutenberg, 2010.
- Tatiana Cuevas, "Pedro Reyes," in *Bomb. Artists in conversation* 94, Winter 2006, <http://bombmagazine.org/article/2779/pedro-reyes>.
- Finis Dunaway, *Natural visions: The power of images in American environmental reform*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Clement Greenberg, *Art and culture. Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1969.
- Hans Haacke, *State of the Union*, press release, Paula Cooper Gallery, New York, December 2005.
- Nancy Holt, ed., *The writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979.

- Nancy Holt, in Baile Oakes, *Sculpting with the environment. A natural dialogue*, New York, Wiley, 1995.
- Fredric Jameson, "Introduction," in Fredric Jameson and Stanley Fish, eds, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, Durham, NC, Duke University Press, 1991.
- Robert Smithson, "Proposal (1972)," in Jack Flam, ed., *Robert Smithson. The collected writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Nato Thompson, ed., *Living as form: Socially engaged art from 1991–2011*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2012.
- Henry David Thoreau, "Where I lived and what I lived for," in Thoreau, *Walden, or, Life in the woods, and On the duty of civil disobedience*, New York, New American Library, 1960.
- Walt Whitman, "Man in the open air," in F. O. Matthiessen, *American renaissance: Art and expression in the age of Emerson and Whitman*, London, Oxford University Press, 1941.
- Walt Whitman, "Proud music of the storm," in Whitman, *Leaves of grass*, New York, Grosset & Dunlap, 1936.
- Kelley E. Wilder, "Resource wars," in *Subhankar Banerjee: Resource wars*, New York, Sundaram Tagore, 2008, www.subhankarbanerjee.org/PDF/KelleyWilderEssayBanerjeeCatalog.pdf.

Bio

Jo Anna Isaak is the John L. Marion Chair in the Department of Art History at Fordham University in New York City. Her publications include *The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts* and *Feminism and Contemporary Art: The revolutionary power of women's laughter*. Recently she has organized several exhibitions on environmental art: *H2O; And for all this, nature is never spent; Subhankar Banerjee. Arctic subtexts*; and *Pedro Reyes: Palas por Pistolas*.

Illustrations

- 1) Fordham University students planting trees with Pedro Reyes' shovels as part of his ongoing project: *Palas por Pistolas*, March, 2014, New York City. Photo: Bruce Gilbert.
- 2) Pedro Reyes, *Palas por Pistolas*, 2007 to present. Image courtesy of the artist and Ballroom Marfa, Texas.
- 3) Subhankar Banerjee, "Caribou Migration I," Oil and the Caribou, 86x68", 2002. Courtesy of the artist.
- 4) C-SPAN2: Senator Barbara Boxer with Subhankar Banerjee's photograph of Polar Bear, March 19, 2003.

Mel Chin, Revival Field, 1990-present, Pig's Eye Landfill, St. Paul Minnes

DIMORE

BARBARA LIVEROTTI, ROSELLA TINABURRI

La natura selvaggia attraverso le immagini di Imago Mundi

Il lettore riconoscerà nella copertina e nelle pagine di questo volume i primi risultati della collaborazione tra il Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio dell'Università di Cassino e del Lazio meridionale e Imago Mundi, il progetto non profit che Luciano Benetton ha voluto dedicare all'arte contemporanea.

Imago Mundi parte da un'idea semplice e potente, quella di coinvolgere artisti provenienti da tutto il mondo, affermati ed emergenti, sconosciuti e notissimi, invitandoli a confrontarsi tutti con lo stesso identico supporto: una tela bianca che misura 10 x 12 centimetri dove esprimere la loro creatività e il loro pensiero, con assoluta libertà di espressione e senza alcun vincolo nella scelta dei temi e dei materiali. A partire da questo format Imago Mundi traccia, in virtù dell'approccio che sia gli artisti che i fruitori delle opere possono avere alle forme di espressione della creatività, una mappa in divenire del nostro tempo, un profilo davvero innovativo dell'arte contemporanea.

Fino ad ora il progetto è riuscito a coinvolgere più di 23.000 artisti provenienti da oltre 140 paesi, regioni e popoli. E il numero di coloro che appartengono alla 'comunità' degli artisti di Imago Mundi è destinato a crescere per la fine dell'anno 2017 e per gli anni a venire. Ogni artista ha l'opportunità di essere promosso a livello internazionale attraverso i cataloghi, curati da esperti dei singoli paesi o regioni, attraverso la piattaforma imagamundiart.com, Google Arts & Culture e la partecipazione a rassegne ed esposizioni che periodicamente si svolgono in prestigiose sedi italiane, europee e mondiali.

Il progetto culturale che anima Imago Mundi è un variegato forum in cui i partecipanti hanno l'opportunità di esporre le loro opere e farle conoscere a livello internazionale, coinvolgendo così una nuova generazione di artisti assieme ad artisti più affermati i cui dipinti, opere di scultura, fotografia, design grafico, incisioni, illustrazioni, vignette e molto altro esplorano a fondo la loro identità, richiamando valori storici, tradizionali e al contempo attualissimi. La loro arte è espressione della nostra contemporaneità ed è derivata dalla storia nascosta che è parte integrante della memoria culturale di tutti noi. Così la collezione diventa una presa di coscienza collettiva fatta di simboli e concetti, di creatività, di sperimentazioni frutto di esperienze originali e nuovissime. Molte tradizioni, molti approcci, tutte espressioni della eterogeneità del mondo e delle esperienze che in molti modi ne sono la rappresentazione diretta.

La comunità artistica si mostra ricca e vivace, l'area di interesse vastissima, il potenziale numero degli attori coinvolti praticamente inesauribile. Di qui l'utilità dei cataloghi dedicati alle varie collezioni, con i contributi di esperti e curatori, finalizzati a introdurre sia le singole collezioni sia il progetto nel suo complesso, oltre che a inquadrare gli artisti nel paese e nelle esperienze che li hanno formati. Unità e differenza, varietà e somiglianza: le molte tessere di questo vivace mosaico compongono i frammenti di una vasta 'collezione di collezioni' che può essere inquadrata in una prospettiva collettiva, in linea con tutte le opere che ne fanno parte secondo un criterio che è nazionale, geografico, culturale.

In questo volume di *Trame* in particolare, il progetto Imago Mundi è stato declinato in una lettura trasversale, ricercando all'interno della piattaforma quei lavori che meglio illustrano il tema della 'natura selvaggia', il tema che è stato scelto come filo conduttore dei contributi del primo numero della nuova serie della rivista.

La natura, forte e presente, è l'elemento di raccordo che unifica temi e immagini diversissime, territori vasti e sperduti, lontani da noi lettori, nello spazio e nel tempo; la natura, entità esterna indomabile, ostile a volte e capace di sovrapporsi con prepotenza alla storia degli uomini, è il tema che unisce percorsi ed esperienze culturali, letterarie, artistiche, estetiche di diversa stratificazione, eterogenee per origine e tipologia. Il paesaggio, quieto e maestoso o sconvolto dagli elementi, gli animali, i fiori, gli alberi, ma anche le rappresentazioni figurative e astratte. Così, il mosaico che si compone davanti ai nostri occhi fornisce una visuale poliedrica che colpisce proprio per la multiforme varietà delle forme espressive, dei generi, dei temi e dei problemi in cui la natura si accompagna all'esperienza umana e da cui gli artisti della 'tribù contemporanea' hanno tratto la loro personale ispirazione.

E la natura e il paesaggio non si limitano a fornire un soggetto ma su quella piccola tela sono protagonisti la terra, gli alberi, il cielo, il vento, che diventano anche simbolo e metafora della condizione umana, della sua spiritualità, della gioia, dell'alienazione o del dolore, del cuore e dell'anima degli autori. La natura è dunque imperativo creativo: le opere sono incentrate su temi e soggetti cari agli artisti, diversi per formazione e diversi per provenienza, che li hanno interpretati in modi molto personali e che hanno adottato nel processo creativo colori, materiali, linguaggi e forme spesso non convenzionali, tutti elementi che in qualche modo hanno aggiunto una dimensione sensoriale che riesce in taluni casi ad andare oltre la superficie del dipinto.

La ricerca trasversale di manifestazioni della "natura selvaggia" nel caleidoscopico universo visuale di Imago Mundi ci conduce alla recente esposizione "Great and North", in cui questo tema esplose con prepotenza esuberante e incontenibile e diventa il filo rosso che lega i luoghi del Grande Nord americano. "Great and North" è la mostra di Imago Mundi presso Palazzo Loredan a Venezia, dall'agosto all'ottobre 2017, che ha avuto più di 20mila visitatori e ha messo insieme quattro collezioni: il Canada metropolitano e dei grandi spazi, trattato nelle raccolte Canada Ovest e Canada Centro-Orientale (data la vastità del territorio, si è reso necessario dividerlo in due) e il Canada indigeno (comunità native di Inuit e Indiani americani, con le testimonianze di questi ultimi che si spingono anche negli Stati Uniti).

L'immagine che abbiamo scelto per la nostra copertina è tratta proprio dalla collezione del Canada occidentale, un'opera di Natalie Reynolds, *Pacific Sea Monster*.

Nell'arte canadese del Novecento, d'altronde, la *wilderness*, lo spirito selvaggio e intatto della natura, si presenta come motivo dominante ed elemento marcatore dell'autenticità nazionale. E la ricerca artistica è indirizzata alla definizione di un'identità che sappia includere la matrice culturale europea, e più generalmente internazionale, senza "corrompere" la cultura della terra canadese, per edificare un proprio originale patrimonio iconografico.

La collezione degli Inuit ci svela infatti il patrimonio culturale di una comunità nativa che abita l'estremo Nord del Canada da oltre 4000 anni. Un territorio che si estende oltre il 60° parallelo, al limite della vegetazione arborea, in cui il paesaggio è fatto di tundra, distese di ghiaccio, acque gelide e spiagge rocciose. Nella scelta dei soggetti, delle tecniche, dei materiali, gli artisti Inuit parlano della loro vita quotidiana e ci invitano a scoprire, o meglio a riscoprire, una relazione con la natura fondata

non sul dominio, ma sul rispetto; ci parlano di adattamento ai ritmi dell'ambiente e ci manifestano come una vita serena, inserita in una dimensione di accettazione della natura e dei limiti che talvolta impone, è possibile. In questo quadro, c'è comunque spazio per l'apertura verso l'altro e la condivisione delle proprie esperienze: gli artisti Inuit si stanno affermando sempre più a livello internazionale, e una di loro, Annie Pootoogook, è stata invitata a Documenta.

Questa natura vasta e presente si insinua ovunque in Canada, dall'estremo Nord scende verso sud e raggiunge le grandi metropoli: Vancouver ad esempio ospita lo Stanley Park, che comprende oltre quattrocento ettari di riserva naturale, ricca di giganteschi cedri e abeti, prati, laghi e totem indiani che ricordano lo spirito magico della natura. Nel corso degli anni un vasto e quasi mistico immaginario della natura del Canada occidentale – pini dalle cime piegate dal vento, acque dei torrenti che si offrono ai raggi del sole con riflessi cristallini, ombre viola-azzurrine degli abeti in ombra, tramonti delle pianure accesi di oro – è stato riletto attraverso i valori plastici della visione modernista per scoprirne la forza più profonda e metafisica. E costruirci sopra, in pittura, scultura, letteratura e nelle altre arti, la storia culturale di una Nazione giovane.

Un concetto che ben rappresenta la natura canadese, e può essere assunto anche come sua cifra culturale, è il *bush garden*: espressione evocatrice che richiama Northrop Frye e Margaret Atwood e, andando a ritroso, arriva a Susanna Moodie: colonizzatrice inglese trapiantata in Canada, da una situazione di relativo benessere in un ambiente urbano si trova catapultata in una realtà rurale e con questa deve confrontarsi. Ecco il *bush*, il cespuglio ruvido e ispido della natura lasciata selvaggia. In questo *bush* trova spazio il *garden*, cioè il cespuglio che, curato e accudito, da selvatico diventa giardino ordinato e ben coltivato. Dalla simbiosi delle due forme naturali nascono innesti fecondi che danno vita a ibridi unici nel loro genere. “Lo sfondo policromo di fiori di campo” dell'opera di Michael Snow scelta per la copertina del catalogo “allude alla ricchezza multiculturale sbocciata in Canada, che ha prodotto una particolare fertilità, un'impollinazione artistica incrociata” (Francesca Valente).

È per questo che l'invito di Luciano Benetton a contribuire al suo progetto di costruire un mosaico del mondo attraverso l'esperienza artistica di Imago Mundi rappresenta un percorso tra opere, ispirazioni e modi di espressione che può contribuire concretamente all'integrazione delle più diverse tradizioni culturali in un mondo che, instabile e in fermento, può davvero aspirare attraverso l'arte alla bellezza e alla grazia e dunque alla pace.

Barbara Liverotti, Imago Mundi – Luciano Benetton Collection

Rosella Tinaburri, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

imagomundiart.com

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ,

Natura Selvaggia tra wilderness e wasteland

CARLA RIVIELLO

La “natura selvaggia” nella poesia in antico inglese: dalla descrizione del visibile alla rappresentazione del sensibile.

Abstract

Old English poetic descriptions of “wild nature” are often descriptions of places where the exile lives in loneliness and feels physical and psychological pains. The “elsewhere” coincides with a realistic wintry North-European landscape characterized by unpleasant sensory perceptions as darkness and cold, that in turn evoke unpleasant emotions such as sorrow, anxiety, grief; the “elsewhere” is a place of absence, of loss, without light and heat, without the joy and harmony of social life. These complex representations use topoi, that are also shared in classical and medieval Latin tradition; Old English poetry shows indeed a complex semantic layering as a result of the complex cultural stratification of the society in which it is grounded. Analyzing some different poems – such as Beowulf, Andreas, Wanderer, Seafarer, Menologium, Salomon and Saturn II –, this study aims to demonstrate how different modes of representation of this theme reveal in each poem a different degree of originality.

Key words: *Old English Poetry / elsewhere / winter / storm / ice /*

Nel poema epico forse più celebre delle letterature germaniche medievali, la prima vittoria di Beowulf sul mostro Grendel viene celebrata con una festa gioiosa: la “sala” nella reggia del re danese Hroðgar diventa, come vuole la tradizione, il luogo nel quale il sovrano ricompensa con generosi doni il coraggioso guerriero che ha protetto la società ivi riunita, l’eroe geata che ha affrontato e sconfitto chi dall’esterno minacciava la serena stabilità del regno. Gli invitati partecipano allegri a un animato banchetto, bevono l’idromele, distribuito con abbondanza, e ascoltano dalla voce del poeta di corte il racconto di altri combattimenti e altre battaglie appartenenti a un passato leggendario noto all’intera comunità¹. In particolare lo *scop* narra la lotta tra i Danesi, guidati da Hnæf, poi, dopo l’uccisione di questi, da Hengest, e i Frisi capeggiati da Finn². Il racconto, volutamente ellittico, è rivolto a un pubblico che conosce la storia; la bravura, l’originalità del cantore non è quindi nell’invenzione di vicende e personaggi, ma nella capacità di costruire una narrazione efficace per storie note, ovvero di creare immagini felici, combinando insieme in modo originale un patrimonio di forme e contenuti condivisi³.

In questa prospettiva, valida ovviamente non solo per lo *scop* fittizio del poema, quanto soprattutto per l’autore anonimo del *Beowulf*, particolarmente riusciti per la rappresentazione della “natura selvaggia” nella poesia anglosassone appaiono i versi che contestualizzano il disagio interiore del danese Hengest in un paesaggio marino invernale:

Bwf 1127b-1139 Hengest ða gyt
wælfagne winter wunode mid Finne
eal unhlitme. Eard gemunde,
1130 þeah þe he ne meahte on mere drifan
hringedstefnan; holm storme weol,
won wið winde, winter yþe beleac

isgebinde, oþðæt oþer com
 gear in geardas, swa nu gyt deð,
 1135 þa ðe syngales sele bewitiað,
 wuldortorhtan weder. ða wæs winter scacen,
 fæger foldan bearm. Fundode wrecca,
 gist of geardum; he to gyrnwraece
 swiðor þohte þonne to sælade,⁴

Hengest, quindi, in quell'inverno macchiato di stragi, rimase con Finn, non per sua scelta; pensava alla patria anche se non poteva condurre sul mare la prua ricurva; l'oceano si gonfiava per la tempesta, lottava con il vento, l'inverno serrava le onde in lacci di ghiaccio, finché giunse un altro anno nell'abitato; come ancora oggi avviene, il tempo glorioso e splendente che sempre accompagna quella stagione. Era passato l'inverno, bello il grembo della terra. L'esule era ansioso di partire, l'estraneo a quella dimora, pensava più alla vendetta dei torti che al viaggio per mare.

La descrizione proposta presenta tratti realistici: è verosimile pensare che in pieno inverno il Mare del Nord fosse quasi impraticabile ed è comprensibile il sollievo per il sopraggiungere di un clima più mite, nella rassicurante, consueta ciclicità delle stagioni. Il riferimento alla natura appare, quindi, motivato dalla vicenda: la tempesta è citata come causa che impedisce a Hengest di partire, così come l'atteso ritorno della bella stagione eliminerà questo ostacolo.

Ma il contesto naturale che circonda l'esule risulta funzionale anche all'evocazione del suo stato d'animo; la disposizione dei versi sembra sottolineare tale legame: le avverse condizioni climatiche (1131b-1133a), e il paesaggio mutato con la primavera (1133b-1137a), sono opportunamente collocati tra la presentazione di Hengest, costretto a restare da Finn (1127b-1131), e il suo intravedere la possibilità di andarsene (1137b-1139). Il pubblico che conosceva la vicenda e la sfera di valori etici a essa sottesa era evidentemente in grado di cogliere questo collegamento. Da quanto narrato nei versi precedenti, infatti, Hengest, ha dovuto accettare la tregua con Finn ed è costretto a restare ospite dei Frisi durante l'inverno. Secondo l'etica del *comitatus* germanico la situazione del successore di Hnæf è particolarmente incresciosa: le condizioni contingenti gli hanno imposto di siglare un patto di fedeltà e lealtà, ponendo la sua persona e la sua schiera al servizio di colui che è stato il responsabile della morte del proprio capo; per lavare l'onta della perdita e della sconfitta, però, la vendetta continua a essere necessaria⁵. Hengest, costretto a tradire la memoria del suo signore Hnæf, potrà ora rimediare a questa colpa solo violando un altro patto di lealtà appena sancito con Finn. Diversamente da altri passi del poema in cui la condizione psicologica dei protagonisti è esplicitamente affidata a un'aggettivazione puntuale, a immagini particolarmente pregnanti⁶, qui il disagio interiore di Hengest è espresso indirettamente, ma in modo altrettanto efficace: l'oceano in tempesta che combatte contro il vento, l'inverno che lega le onde con lacci di ghiaccio, alludono alla lotta interiore che agita l'eroe danese⁷, al suo sentirsi vincolato a un patto, paralizzato perché impossibilitato ad agire come avrebbe voluto e come vorrebbe⁸. Analogamente il normale sopraggiungere di un tempo meteorologico meno ostile scioglie il dissidio interiore e sblocca il movimento: le aspettative di vendetta potranno essere soddisfatte, il dilemma morale si orienterà in favore della lealtà dichiarata ai propri connazionali⁹.

In effetti la rappresentazione di un contesto naturale selvaggio come riflesso di una condizione di malessere, di disagio psicologico di un singolo è un procedimento piuttosto comune nella documentazione poetica anglosassone¹⁰. In questa tradizione spesso la descrizione di una natura non addomesticata dall'uomo coincide con la descrizione del luogo in cui l'escluso dal contesto sociale

esperisce il disagio fisico e psichico del proprio forzato isolamento¹¹. Nella dicotomia “dentro vs fuori”, “qui vs altrove”, che opportunamente Zumthor vede sottesa alle «strutture elementari delle società premoderne, del linguaggio, dei racconti popolari, di molte forme poetiche»¹², la poesia anglosassone costruisce un’immagine minacciosa del “fuori”, dell’“altrove”, dove impetuose masse d’acqua oceaniche, oppure monti aguzzi e dirupi profondi, ricoperti da una vegetazione così fitta da non lasciar passare la luce, diventano ancor più spaventosi per la violenta inclemenza degli agenti atmosferici, quali turbini di neve, pioggia e grandine, venti gelidi e ghiaccio tanto duro da formare catene e creare ponti. L’ambientazione è ovviamente invernale, prevalentemente notturna, l’eccezionalità della tempesta serve per amplificare l’irruente potenza degli elementi, sebbene la frequenza d’uso la renda nell’insieme un tratto costante, dunque un evento consueto.

Elementi sostanzialmente realistici, tipici di un paesaggio invernale nordeuropeo, definiscono allora il perimetro dell’“altrove”, evocando immediate percezioni sensoriali negative, quali il freddo e l’oscurità, percezioni che a loro volta rimandano sul piano dell’emotività al dolore solitario, all’angoscia per la perdita o la mancanza di quelle indispensabili condizioni di calore e luce presenti nella vita comunitaria.

Questo compatto universo di riferimenti polisemici si compone di *topoi* che trovano riscontro anche in testi della letteratura latina classica e medievale, presenti nelle biblioteche dell’Inghilterra anglosassone. Per citare uno dei riferimenti più evidenti, si ricorderà, per esempio, che anche nella tradizione dell’esegesi biblica le indicazioni relative alle condizioni atmosferiche possono assumere valenza morale; in particolare, l’insistenza sulla percezione sensoriale del freddo dell’inverno come elemento connotativo dell’“altrove” può essere letta anche come evocazione del gelo del peccato in contrapposizione al caldo della carità cristiana¹³. Analogamente, sul piano delle immagini impiegate, la personificazione di stagioni o agenti atmosferici tanto possenti da essere in grado di legare il paesaggio circostante¹⁴, appare codificato da Isidoro¹⁵ ed è individuabile anche in autori latini sia classici, da Virgilio a Ovidio, che medievali, da Boezio a Venanzio Fortunato, autori con i quali la cultura anglo-latina dell’Inghilterra di Adelmo e Alcuino aveva una tale familiarità da poter reimpiegare il *topos* a scopo didattico¹⁶. E tuttavia, in una documentazione relativamente compatta per cronologia e tipologia di trasmissione, ma variegata per la diversa ampiezza dei poemi, nonché per le tematiche trattate e le modalità di rielaborazione di eventuali fonti, il dato interessante si rileva tanto nella copiosità delle relative occorrenze, quanto nella specifica valenza contestuale che tali immagini sono in grado di assumere di volta in volta, conservando sempre incisività espressiva e funzionalità semantica¹⁷. Paradossalmente la solidità di questo tema si rivela proprio nella duttilità con cui più autori riescono a utilizzarlo in singoli contesti e con finalità diverse¹⁸. Se, infatti, la linea analogica “altrove, natura selvaggia, freddo e buio, dolore”, contrapponendosi a quella costituita dal “qui, sala, calore e luce, gioia”, individua il cosiddetto spazio dell’altro, le motivazioni dell’esclusione, le caratteristiche del disagio, le prospettive di riscatto possono essere anche molto differenti le une dalle altre. In altri termini, muovendosi all’interno di un patrimonio codificato di strutture metriche e formali, atte a produrre immagini efficaci secondo il duplice registro letterale e figurale, i poeti anglosassoni sono in grado di combinare in modo variato elementi dati e riescono perciò a declinare la dicotomia “qui vs altrove” nelle sue più disparate potenzialità, giungendo finanche al suo ribaltamento; cosicché la struttura contrastiva che associa il “qui” al positivo e l’“altrove” al negativo non corrisponde necessariamente alla contrapposizione morale tra bene e male

ovvero all'antitesi tra un'esistenza vissuta seguendo i precetti della fede cristiana e una vita condotta nel peccato.

Così nell'*Andreas*, poema agiografico dedicato alla narrazione della conversione dei Mermedoni a opera dell'apostolo, il santo, imprigionato e torturato, affronta la notte in cella, mentre infuria una tempesta di neve:

And 1253-1265a þa se halga wæs under heolstorscuwan,
eorl ellenheard, ond lange niht
1255 searþancum beseted. Snaw eorðan band
wintergeworpum. Weder coledon
heardum hægelscurum, swylce hrim ond forst,
hare hildstapan, hæleða eðel
lucon, leoda gesetu. Land wæron freorig
1260 cealdum cylegicelum, clang wæteres þrym
ofer eastreamas, is brycgade
blæce brimrade. Bliðheort wunode
eorl unforcuð, elnes gemyndig,
þrist ond þrohheard in þreanedum
1265 wintercealdan niht.

Quindi il santo, l'eroe fermo nel proprio coraggio, restò, nell'ombra dell'oscurità, immerso in saggi pensieri per tutta la notte. La neve legava la terra con tempeste invernali; l'aria diventava fredda con violente tormenti di grandine, così come la brina e il gelo, canuti guerrieri, incatenavano la patria degli uomini, le dimore delle genti. La terra era gelata con freddi ghiaccioli, l'impeto dell'acqua si bloccava immobile sul corso del fiume, il ghiaccio formava ponti sulla scura via del mare. Restava lieto nel cuore l'eroe, impassibile, consapevole del proprio coraggio, impavido e resistente alle avversità nelle gravi afflizioni, nella notte fredda come l'inverno.

Anche in questo caso la rappresentazione della tempesta (1255b-1263a), è preceduta e seguita dai versi che descrivono la condizione del protagonista imprigionato, costretto in un luogo sgradevole (1253-55a e 1263b-1265a). La connessione tra condizione emotiva e ambiente esterno è però qui definita in termini diversi. In primo luogo nei versi iniziali e finali sono presenti riferimenti a un contesto naturale negativo: Andrea è immerso nell'oscurità (*heolstorscuwa* 1253) e nel freddo della notte invernale (*wintercealde niht* 1265); ma soprattutto il fin troppo dettagliato riferimento a condizioni climatiche avverse non è direttamente funzionale alla successione degli eventi narrati, anzi sembrerebbe verosimilmente incongruente con il clima "reale" della regione in cui è ambientata la vicenda¹⁹. Questo deliberato ampliamento rispetto alla fonte²⁰, attuato attraverso un elevato uso di locuzioni formulari²¹, mira allora a sottolineare la capacità del santo nel restare imperturbabile alle avversità e alla sofferenza fisica. Andrea, sorretto dalla certezza della fede, "pensa con saggezza" e resta con il "cuore lieto", mentre impetuosi agenti atmosferici personificati scatenano la propria violenza. La neve precipita come tempesta furente legando la terra, così come la brina e il gelo assumono addirittura le vesti di guerrieri canuti per chiudere, serrare le dimore degli uomini, mentre il ghiaccio ferma lo scorrere delle acque. La natura invernale ingloba nella sua morsa tenace tanto gli edifici costruiti che il paesaggio circostante: la dicotomia "dentro vs fuori" risulta allora spostata su un piano completamente diverso perché non esiste alcun "dentro" animato da luce, calore e gioia se non si è animati dalla fede. Andrea, lontano dalla sua comunità, rinchiuso in un "dentro" ostile, mentre

nel “fuori” imperversa la tempesta, è comunque sereno: la solidità del suo credo gli fornisce la forza necessaria per sopportare e affrontare vittoriosamente qualsiasi minaccia. Il contrasto è allora tra l’interiorità del santo, sostenuto dalla fede, e il mondo esterno; la “natura selvaggia” si contrappone al suo stato d’animo, non lo riflette.

Il tema della tempesta invernale e dell’universo metaforico a esso legato attraverso l’uso felice di stilemi riconoscibili viene, quindi, rielaborato e adattato al racconto agiografico finalizzato ovviamente a evidenziare la santità dell’apostolo. Gli elementi descrittivi che nel *Beowulf* potevano anche essere percepiti come parte di una rappresentazione realistica, qui rivelano in modo immediato, il loro significato metaforico nella copiosa, incalzante successione di immagini.

Ancora diverse sono le modalità con cui questi medesimi elementi, nella duplice valenza letterale e figurale, sono impiegati in due componimenti convenzionalmente ascritti al genere elegiaco: il *Wanderer* e il *Seafarer*²². Si tratta, infatti, di testi molto più brevi nei quali le raffigurazioni di una “natura selvaggia”, ostile all’uomo non sono circoscritte all’interno di una narrazione più ampia, ma si estendono lungo l’intero poema costituendone la struttura portante. In entrambi i casi le parole di un io narrante presentano individui singoli, separati dalla propria comunità, costretti in un paesaggio marino invernale, in contrasto con la rievocazione di un passato apparentemente felice sulla terraferma, un passato trascorso nel conforto condiviso delle gioie della ‘sala’. La percezione sensoriale del freddo, del gelo avvertita sia dall’errante che dal marinaio è parte integrante di una condizione emotiva di disagio e dolore. I due eroi elegiaci non osservano il mare in tempesta dalla terraferma come Hengest, nè si trovano in un carcere, un luogo comunque chiuso, mentre fuori impazza la tempesta come Andrea, ma sono immersi nella vastità di un contesto naturale spaventoso nella sua infinita immensità, un contesto che mostra loro la precarietà della condizione umana, ovvero, in una prospettiva cristiana, la caducità della vita terrena e la necessità di operare nel modo giusto in questo mondo per poter aspirare a una vita ultraterrena.

E tuttavia, per quanto significativi siano i tratti comuni, la specifica fisionomia dei singoli poemi si rivela chiaramente nei termini diversi con cui il legame tra contesto naturale e condizione emotiva definisce l’opposizione “qui vs altrove”, “dentro vs fuori”.

Nel *Wanderer* la vicenda, almeno inizialmente, si iscrive nel codice di valori della società eroica, l’errante è l’unico sopravvissuto all’annientamento del suo *comitatus*, un superstite costretto a vagare sulle acque dell’oceano, alla ricerca di una nuova comunità che possa accoglierlo. La sua permanenza in mare è più volte citata come condizione di un disagio associato alla pena straziante per le perdite subite. Si vedano, per esempio, i versi 23b-24 all’interno del passo in cui la sua condizione di esule viene dettagliatamente presentata:

Wan 19-29a Swa ic modsefan minne sceolde
oft earmcearig, eðle bidæled,
freomægum feor feterum sælan,
siþpan geara iu goldwine minne
hrusan heolstre biwrah ond ic hean þonan
wod wintercearig ofer waþema gebind,
25 sohte seledreorig sinces bryttan,
hwær ic feor oþþe neah findan meahte
þone þe in meoduhealle mine wisse,
oþþe mec freondleasne frefran wolde,
weman mid wynnum.²³

Così io l'animo mio, spesso miseramente infelice, separato dai nobili parenti, privato del paese natio, ho dovuto mettere in catene, dopo che molto tempo fa il velo della terra ha coperto il mio generoso signore; e io afflitto da allora, ho viaggiato, desolato come l'inverno, sulla superficie mobile delle onde, ho cercato, triste per la perdita della sala, un dispensatore di tesori, ove potessi trovare lontano o vicino qualcuno che nella sala dell'idromele riconoscesse la mia devozione, volesse confortare me privo di amici, trattarmi con gentilezza.

Altrove inclementi precipitazioni sottolineano la solitudine dolorosa dell'uomo che vede come uniche presenze animate uccelli marini:

Wand 45-49 ðonne onwæcneð eft wineleas guma,
gesihð him biforan fealwe wegas,
baþian brimfluglas, brædan feþra,
hreosan hrim ond snaw, hagle gemenged.
Ponne beoð þy hefigran heortan benne,

Poi si sveglia l'uomo privo di amici, vede davanti a sé onde oscure, uccelli marini bagnarsi, spiegare le ali, vede cadere la brina e la neve mista a grandine. Ancor più penose sono allora le ferite del cuore.

E ancora:

Wan 55b-57 Cearo bið geniwad
þam þe sendan sceal swiþe geneahhe
ofer waþema gebind werigne sefan.

Si rinnova la pena per colui che tanto spesso deve sospingere sulla superficie mobile delle onde l'animo stanco.

Le onde scure (*fealwe wegas* 46), sulle quali cadono pioggia, neve e grandine, rappresentano quindi l'"altrove" in cui è collocato, per motivi contingenti, questo esule senza amici (*wineleas* 45), afflitto e angosciato (*earmcearig* 20). La stringente corrispondenza tra ambiente circostante e condizione emotiva è resa in modo particolarmente felice al verso 24 dove l'allitterazione e la composizione nominale uniscono ed evidenziano questi due aspetti: l'*hapax wintercearig*, infatti, "desolato come l'inverno", *hapax* che condensa, in un unico aggettivo, il legame tra clima atmosferico e stato d'animo²⁴, allittera con la costruzione *waþema gebind* "la superficie mobile delle onde", laddove il sostantivo *gebind*, riconducibile al verbo *bindan* "legare", indica più precisamente la distesa del mare agitato, quando le onde sembrano legate tra loro nella successione concatenata delle une nelle altre. L'immagine descrittiva rimanda però, metaforicamente, anche alla costrizione sia fisica che psicologica provata dall'errante, una costrizione espressa nel poema tanto ripetutamente da costituirne una cifra stilistico-connotativa²⁵. Questa duplice valenza la medesima costruzione *waþema gebind* la assume anche al verso 57 dove, allitterando con *werig*, presenta l'animo dell'errante come stremato dalla fatica e dal dolore.

La furia degli elementi si abbatte, comunque, anche sulla terraferma, colpisce quegli edifici che, un tempo, nella loro effimera magnificenza, erano stati costruiti per un "qui" che non esiste più, che non è stato in grado di offrire rifugio e protezione in modo duraturo:

Wand 73-79a Ongietan sceal gleaw hæle hu gæstlic bið,
 þonne ealre þisse worulde wela weste stondeð,
 75 swa nu missenlice geond þisne middangeard
 winde biwaune weallas stondaþ,
 hrime bihrorene, hryðge þa ederas.
 Woriað þa winsalo, waldend licgað
 dreame bidrorene.

Deve comprendere l'eroe sagace come sarà terribile quando la ricchezza di tutta questa terra si staglierà desolata così come in vari luoghi in questa terra battuta dal vento, si ergono le mura, coperte dalla brina, i bastioni esposti alla tempesta. Si sgretolano le sale dei banchetti, i sovrani giacciono privi di gioia.

Il destino individuale dell'errante costituisce, dunque, la base per una riflessione gnomica che investe il destino dell'umanità intera, la natura selvaggia dell'“altrove” si amplia alla condizione di tutti gli uomini²⁶:

Wan 101-105 ond þas stanhleoðu stormas cnyssað,
 hrið hreosende hrusan bindeð,
 wintres woma, þonne won cymeð,
 nipeð nihtscua, norþan onsendeð
 hreo hæglfare hæleþum on andan.

e le tempeste battono i dirupi rocciosi, la bufera di neve cadendo lega la terra, il tumulto dell'inverno, mentre sopraggiunge il buio, calano le tenebre, sospinge dal nord una violenta tempesta di vento a danno degli uomini.

La salvezza, infatti, non è nella ricostruzione altrettanto effimera del mondo perduto, quanto nel riuscire a conquistare, grazie alla saggezza, garantita dalla sapienza, e alla fede, l'eternità di una dimensione ultraterrena; la sofferenza insita nell'“altrove” può e deve essere attraversata per raggiungere un “qui” diverso da quello sinora perseguito. Al di là della soluzione cristiana affidata ai versi finali, quello che interessa sottolineare in questa sede è come, nel *Wanderer*, lo sgomento della solitudine e la nostalgia per una società che non esiste più²⁷ preludano allo smarrimento esistenziale dell'uomo²⁸: l'efficacia di queste rappresentazioni è affidata in entrambi i casi alla descrizione di una natura non domata dall'uomo e anzi a lui ostile.

Nel *Seafarer* l'inclemenza degli elementi appare ancora più minacciosa e violenta; la descrizione della tempesta marina, la difficoltà fisica ad affrontarla e la condizione emotiva dell'esule solitario sono sapientemente bilanciate sin dai versi iniziali:

Sfr1-11a Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan,
 siþas secgan hu ic geswincdagum
 earfoðhwile oft þrowade,
 bitre breostceare gebiden hæbbe,
 5 gecunnad in ceole cearselda fela,
 atol yþa gewealc, þær mec oft bigeat
 nearo nihtwaco æt nacan stefnan,
 þonne he be clifum cnossað. Calde geþrunge

wæron mine fet, forste gebunden,
10 caldum clommum, þær þa ceare seofedun
hat ymb heortan;

Io posso raccontare una storia vera che mi riguarda, narrare di viaggi, di come in giorni travagliati, tempi di stenti spesso ho patito, amare angosce del cuore ho sopportato, ho sperimentato in nave molti luoghi d'affanno, il violento impeto dei flutti, là spesso mi assaliva l'inquieta guardia notturna presso la prua della nave, quando sbatteva davanti agli scogli. Rattrappiti dal freddo erano i miei piedi, avvinti dal gelo con fredde catene, mentre gli affanni gemevano cocenti intorno al cuore;

Gli stilemi consueti della poesia anglosassone, locuzioni formulari, *kennnigar*, *hapax*, opportunamente impiegati costruiscono una struttura poetica in grado di mostrare con realistica efficacia come l'angoscia del navigante (*bitre breostceare* 4) si espanda dalla sua interiorità per connotare il tempo (*geswincdagum* 2, *earfoðhwile* 3) e lo spazio (*cearselda* 5) in cui è collocato, mentre l'ansia che lo assale con violenza nella notte insonne agisce in parallelo con l'immagine concreta della nave che sbatte davanti agli scogli (6b-8a). Il senso di costrizione generato da questo stato di disagio psicologico è rafforzato dal disagio fisico di un freddo che assume le forme di catene di ghiaccio nel contrasto con il caldo "intorno al cuore" generato dalle angosce (8b-12a): la consueta contrapposizione "dentro vs fuori" e dunque "caldo vs freddo" è qui circoscritta a un contesto esclusivamente negativo, di dolore e sofferenza; il calore che dovrebbe dare conforto è in effetti generato dall'angoscia riposta in un "dentro" metaforico, l'interiorità del navigante²⁹.

L'opposizione "qui vs altrove" è, invece, riproposta nei termini soliti nel passo successivo, dove ai pochi versi della descrizione della vita sulla terraferma, segue a contrasto la rappresentazione della tempesta marina affidata a una lunga sequenza di immagini quasi ossessive nella loro ridondanza:

Sfr 12b-26 þæt se mon ne wat
 þe him on foldan fægrost limpeð,
 hu ic earmcearig iscealdne sæ
15 winter wunade wræccan lastum,
 winemægum bidroren,
 bihongen hrimgicelum; hægl scurum fleag.
 þær ic ne gehyrde butan hlimman sæ,
 iscaldne wæg. Hwilum ylfete song
20 dyde ic me to gomene, ganetes hleoþor
 ond huilpan sweg fore hleahtor wera,
 mæw singende fore medodrince.
 Stormas þær stanclifu beotan, þær him stearn oncwæð
 isigfeþera; ful oft þæt earn bigeal,
25 urigfeþra; ne ænig hleomæga
 feasceaftig ferð frefran meahte.

Questo è sconosciuto all'uomo cui sulla terra tocca la sorte migliore, come io, derelitto, nel mare gelido rimasi d'inverno con orme d'esule, separato dai familiari, ricoperto da ghiaccioli pendenti, la grandine si rovesciava in tempeste. Là non sentivo che infuriare il mare, l'onda gelida. A volte il canto del cigno facevo per gioco, il verso della sula e il richiamo del chiurlo invece del riso degli uomini, il canto del gabbiano invece del gorgoglio dell'idromele. Tempeste si abbattevano là sugli scogli dove rispondeva la rondine marina dalle ali di ghiaccio, gridava ripetutamente l'aquila dalle ali di rugiada, non una delle persone care poteva confortare l'animo desolato.

Il navigante derelitto e desolato (*earmcearig* 14 e *feasceaftig* 26), vive, dunque, la condizione dell'esule solitario nel mare invernale freddo come il ghiaccio, (*isceadne sæ* 14, *iscaldne wæg* 19), mentre infuria la bufera di grandine e gli unici esseri viventi sono anche in questo caso gli uccelli³⁰. La verosimiglianza della descrizione trasmette anche al lettore moderno le percezioni sensoriali del navigante, il freddo, il rumore della tempesta, il richiamo degli uccelli, ma il contesto è, paradossalmente, irrealista: viene qui affrontato quel mare invernale che il guerriero Hengest non pensa di poter solcare, secondo regole saggiamente modulate sul ciclo delle stagioni; questo uomo solo, bloccato, incatenato da un ghiaccio che è tutt'uno con la sua angoscia, questa creatura immobilizzata in una sofferenza atroce, in contrasto con il cinetismo furioso degli elementi ha scelto di partire, perché sa quanto sia effimera la serenità della vita sulla terraferma, ha scelto cioè di andare volontariamente incontro all'altrove. D'altronde la tempesta si espande con ferocia anche sulla terra:

Sfr 31-35 Nap nihtscua, norþan sniwde,
 hrim hrusan bond, hægl feol on eorþan,
 corna caldast. Forþon cnyssað nu
 heortan geþohtas, þæt ic hean streamas
 sealtyþa gelac sylf cunnige;

Calavano le tenebre della notte, dal nord nevicava, il gelo attanagliava il suolo, sulla terra cadeva la grandine, il più freddo dei grani. Così ora mi assillano i pensieri del cuore che io stesso esplori l'alto mare, l'impeto delle onde salate.

La "natura selvaggia" dell'altrove è, dunque, descritta con modalità note, la tempesta giunge dal nord, nel buio della notte, a ghermire lo spazio abitato dagli uomini³¹, però, in questo caso, l'altrove è esperito per una decisione presa in piena consapevolezza. Come emergerà con chiarezza nei versi successivi, la narrazione riguarda, in realtà, la vicenda di un credente che compie il proprio faticoso percorso di avvicinamento a Dio. L'altrove e le relative condizioni di disagio costituiscono allora il contesto privilegiato, necessario al cammino che l'uomo ha deciso di intraprendere; si tratta, in altri termini, del viaggio di un pellegrino che si muove *pro amore dei*, di un esiliato che aspira a ritrovare la patria celeste, la "città di Dio" agostiniana³². Gli elementi vivacemente realistici che definiscono lo scenario nella prima parte del poema sono pertanto da leggere anche in un articolato sistema allegorico di riferimenti cristiani che trova ampie corrispondenze nella letteratura patristica³³. Pienamente condivisibili appaiono pertanto le considerazioni di Conde-Silvestre secondo il quale:

the first part of *The Seafarer* functions as an extended symbol which aims to exemplify the doctrine exhibited in the second part [...]. Rather than two detachable facets, the literal and the allegorical should be regarded in the poem as the gradual stages involved both in the processes of production and reception of symbolic meaning.³⁴

Ancora lontano dalla santità dell'apostolo Andrea, il navigante considera indispensabile condizione per il raggiungimento del suo fine ultimo il subire la sofferenza fisica e psicologica del contesto naturale ostile in cui è immerso. Come nel *Wanderer*, il contrasto "positivo vs negativo",

“bene vs male” non è sotteso rigidamente alla contrapposizione “dentro vs fuori”, ma, se l’errante comprende l’inaffidabile transitorietà dei beni terreni solo quando li ha persi tutti, il navigante mostra di essere già in possesso di questa verità.

Diverse possono essere, dunque, le varianti che la poesia anglosassone propone per il tema della tempesta invernale come elemento caratterizzante del contesto di “natura selvaggia” in cui l’escluso dalla comunità è costretto a vivere in solitudine; diverse e articolate le tessiture semantiche che l’impiego del tema è in grado di fornire nella costruzione del testo, mostrando spesso significative corrispondenze e connessioni con altre tipologie di documenti letterari. Corrispondenze e connessioni che, tuttavia, non inficiano la vitale autonomia con cui si creano versi di straordinaria efficacia estetica e semantica nei quali l’inverno è presentato come manifestazione di una natura tanto ostile all’uomo da legarlo nella morsa del ghiaccio³⁵.

Si vedano ancora alcuni versi del *Menologium*, dedicati alla descrizione dell’inverno:

Mln 202-207a Syþþan wintres dæg wide ganged
on syx nihtum, sigelbeortne genimð
hærfest mid herige hrimes and snawes,
205 forste gefeterad, be frean hæse,
þæt us wunian ne moton wangas grene,
foldan frætuwe.

Poi il giorno invernale arriva ovunque, dopo sei notti; cattura la luce del sole dell’autunno con un esercito di brina e neve, incatenato con il ghiaccio, agli ordini del Signore, cosicché i campi verdi, gli ornamenti della terra non possono restare con noi.

In questo poema di circa 200 versi sono elencati i giorni delle principali feste religiose del calendario anglosassone, seguendo la successione dei mesi e delle stagioni³⁶. Il passo dedicato all’inverno introduce alla presentazione delle ultime celebrazioni agiografiche dell’anno. La desolazione di questa stagione è qui resa efficacemente attraverso la personificazione militare degli agenti atmosferici che la caratterizzano: l’autunno diventa un prigioniero di guerra legato con catene di ghiaccio, gli uomini, principale controparte di questa battaglia, a causa del freddo e della neve, non possono vivere sui “campi verdi”, “ornamenti della terra”; ma, in un poema nel quale il passaggio delle stagioni è connesso alle feste della Chiesa, si afferma anche che a impartire gli ordini a questo esercito è un capo supremo, Dio, nominato con il sostantivo *frea* “Signore” (205) allitterante con entrambi gli elementi della locuzione *forste gefeterad*, locuzione a sua volta atta a esprimere la capacità del ghiaccio di legare con catene³⁷. La spietatezza dell’inverno è rappresentata, quindi, quale forza marziale partecipe dell’ordine divino, la necessità di accettarne i colpi non è messa in discussione dagli uomini, ma allo stesso tempo tale consapevolezza non induce la rappresentazione poetica a sminuire la potenza devastante di brina, neve e ghiaccio.

La forza distruttrice della natura, che blocca, lega, stringe le piante e in senso lato qualsiasi forma di vita, è affidata a immagini analoghe anche nel poema dialogico-sapientiale *Salomon and Saturn II*³⁸. Si vedano in particolare i seguenti versi:

SnS II 302-307 "Ac forhwon fealleð se snaw, foldan behydeð,
bewrihð wyrta cið, wæstmas getigeð,
geðyð hie and geðreatað, ðæt hie ðrage beoð

cealde geclungne? Full oft he gecostað eac
wildeora worn, wætum he oferbricgeð,
gebryceð burga geat, baldlice fereð" ³⁹

Perché la neve cade, copre la terra, racchiude i germogli delle piante, lega le cose che crescono, le schiaccia e le blocca, cosicché per un tempo lungo esse restano congelate dal freddo? Molto spesso tormenta anche gli animali selvaggi, costruisce ponti sull'acqua, viola le porte della città, procede baldanzosa.

Una lacuna del manoscritto lascia senza risposta questa domanda formulata dal discente Saturno al saggio Salomone, ma si può immaginare che, in linea con le argomentazioni proposte per altri interrogativi, Salomone avrà fatto riferimento alle disposizioni di un ordine superiore⁴⁰. La questione posta dal pagano Saturno, desideroso di apprendere, al cristiano Salomone, detentore di una sapienza più alta, rivela però anche il desiderio angosciato dell'uomo di comprendere la sofferenza terrena, gli attacchi deliberati di un contesto naturale ostile⁴¹. La metafora della guerra non è esplicitata come nel *Menologium*, l'unico agente atmosferico nominato è la neve, accompagnata dal freddo, ma i verbi che ne descrivono gli effetti indicano soprattutto azioni connesse con un'idea di "attacco", "oppressione". Il freddo, nel creare ponti, evidentemente di ghiaccio⁴², e violare "le porte della città", annulla il confine tra l'"altrove" abitato da animali selvaggi e, il "qui" dello spazio abitato dagli uomini.

Dunque la descrizione si colora di una forte valenza emotiva anche in queste ultime esemplificazioni appartenenti a testi privi della drammaticità di una narrazione in prima persona, incentrata su un singolo protagonista. Al di là dell'indiscutibile valenza gnomica presente sia nel *Seafarer* che nel *Wanderer*, ma anche in passi del *Beowulf* e dell'*Andreas*, poemi come il *Menologium* o il *Salomon and Saturn II*, presentano, infatti, una fisionomia che li ascrive in modo netto al genere gnomico-sapienziale: si occupano dichiaratamente di descrivere e spiegare come sia composto e strutturato il mondo abitato dagli uomini, quali norme di comportamento debbano essere adottate per affrontare nel modo più giusto la vita terrena.

Tanto più interessante si rivela allora la presenza della "natura selvaggia" nelle modalità appena messe in evidenza. Dall'osservazione empirica di una natura che, soprattutto nella stagione invernale, risulta essere per l'uomo un'antagonista temibile, la poesia anglosassone attinge evidentemente per proporre rappresentazioni dai tratti realistici nelle quali la furia degli elementi è presentata dal punto di vista dell'uomo che ne subisce gli effetti. Questo ineludibile legame tra la percezione del singolo e il contesto esterno può essere allora usato per rappresentare l'inquietudine del guerriero esule Hengest, la santità dell'apostolo Andrea, lo smarrimento dell'errante, la scelta consapevole del navigante; ma, nell'uso di immagini analoghe, di locuzioni formulari, la percezione dell'inverno come fonte di desolazione e dolore emerge anche in testi tendenzialmente volti a fornire informazioni sulle stagioni o a presentare le caratteristiche di determinati fenomeni atmosferici. E ciascuna di queste testimonianze mostra, nella pluralità dei livelli interpretativi, un'articolata stratificazione semantica in quanto prodotto di una cultura formatasi attraverso una straordinaria capacità di accogliere, assorbire, rielaborare e fare proprie istanze e suggestioni provenienti dalle culture con cui è entrata in contatto.

¹ Sull'importanza della "sala" nella poesia anglosassone come luogo emblematico della vita comunitaria si vedano tra gli altri K. Hume, *The Concept of the Hall in Old English Poetry*, «Anglo-Saxon England», vol. III, 1974, pp. 63-74, H. Magennis, *Images of Community in Old English Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 35-103, L. Garner, *Structuring Spaces. Oral Poetics and Architecture in Early Medieval England*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2011, pp. 3-176.

² Sulla base del racconto contenuto nel *Beowulf* (1063-1160a) e di quanto narrato nel frammento convenzionalmente noto come *Battle of Finnsburh*, dedicato alla medesima vicenda, la successione degli avvenimenti in sintesi dovrebbe essere la seguente: Hnæf, capo dei Danesi, con i suoi uomini è ospite presso la corte del cognato Finn, capo dei Frisi e marito della sorella Hildeburh. Per motivi non esplicitati nella notte gli ospiti danesi sono attaccati dagli ospitanti frisi, gli scontri violentissimi si protraggono per cinque giorni fino alla temporanea sconfitta dei Danesi che vedono morire il loro capo. I superstiti accettano le vantaggiose condizioni di pace offerte loro da Finn, ma, una volta tornati in patria, si riorganizzano e, con una nuova spedizione, danno luogo a una successiva sanguinosa battaglia che vedrà l'uccisione di Finn e la sconfitta dei Frisi, cfr. D. Fry (ed.), *Finnsburh: Fragment and Episode*, London, Methuen & Co, 1974, pp. 19-24, A. Orchard, *A Critical Companion to Beowulf*, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, pp. 173-87, R. E. Fulk – R. E. Bjork – J. D. Niles (eds.) *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, fourth edition, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2008, pp. 273-9.

³ Opportunamente T. Shippey, *Old English Verse*, London, Hutchinson, 1972, p. 95, scrive: «In one sense the [Old English] poetic diction is like a Meccano-set; it stays the same but you can do all sorts of thing with it». Per una panoramica dei principali studi dedicati alle modalità d'uso dello stile formulare nella poesia anglosassone si veda il recente contributo di J. Niles, *Old English Literature: A Guide to Criticism with Selected Readings*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2016, pp. 112-26, 187-92, 203-7.

⁴ Qui, come per le successive citazioni dei testi poetici anglosassoni, ove non diversamente segnalato, si segue l'edizione di G. P. Krapp – E. v. K. Dobbie (eds.), *Anglo-Saxon Poetic Records*, I-VI, New York – London, Columbia University Press, 1931-1953. Le relative traduzioni sono, invece, a cura dell'autrice.

⁵ Al verso 1142 la vendetta è definita con l'*hapax woroldræden*, una sorta di "regola universale", di "costume del mondo", cfr. R. E. Fulk – R. E. Bjork – J. D. Niles, *op. cit.*, p. 189.

⁶ Tra i lavori più recenti sull'argomento si vedano S. Graham, 'So what did the Danes feel?' *Emotions and Litotes in Old English Poetry*, pp. 75-90, K. Mills, *Gesture and Emotion in Hroðgar's Farewell to Beowulf*, pp. 163-75 e E. Sebo, *Ne Sorgia: Grief and Revenge in Beowulf*, pp. 177-192, in *Anglo-Saxon Emotions. Reading the Heart in Old English Language, Literature and Culture*, ed. by A. Jorgensen - F. McCormack - J. Wilcox, Farnham, Ashgate, 2015.

⁷ Si noterà solo incidentalmente come il verbo *weallan* 'gonfiare' sia spesso impiegato anche nella descrizione di emozioni che si gonfiano nel petto, così nel *Beowulf* per esempio ai versi 2065, 2113, 2331, 2463, 2599, cfr. E. G. Stanley, *Old English Poetic Diction and the Interpretation of The Wanderer, The Seafarer and The Penitent's Prayer*, «Anglia», vol. LXXIII, pp. 413-66, in particolare pp. 429-430, repr. in *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, ed. by J. B. Bessinger - J. Kahrl Stanley, Hamden, Archon Books, 1968, pp. 458-514, L. Lockett, *Anglo-Saxon Psychologies in the Vernacular and Latin Tradition*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, pp. 57-62.

⁸ Si vedano in proposito le considerazioni di E. B. Irving, *A Reading of Beowulf*, New Haven, Yale University Press, 1968, pp. 169-79, T. Shippey, *op. cit.*, pp. 21-4, R. B. Burlin, *Inner weather and interlace: a note on the semantic value of structure in Beowulf*, in *Old English Studies in Honour of John C. Pope*, ed. by R. B. Burlin - E. B. Irving, Toronto, University of Toronto Press, 1974, pp. 81-90.

⁹ Diversamente nell'acuta ricostruzione proposta da K. Malone, *The Finn Episode in Beowulf*, «Journal of English and Germanic Philology», vol. XXV, 1926, pp. 157-72, l'insistenza sulle intenzioni di vendetta di Hengest servirebbe piuttosto ad amplificare la tragedia morale di questo condottiero che non riuscirà a compierla personalmente. Sulla valenza che l'episodio narrato assume nella costruzione del poema in quanto riflesso e anticipazione dell'impresa che Beowulf deve ancora affrontare si veda infine B. Moore, *The Relevance of the Finnsburh Episode*, «Journal of English and Germanic Philology», vol. LXXV, 1976, pp. 317-29.

¹⁰ Nell'ampia bibliografia sull'argomento ancora valide restano le considerazioni di base formulate soprattutto da E. G. Stanley *op. cit.*, S. B. Greenfield, *The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry*, «Speculum», vol. XXX, 1955, pp. 199-211, repr. in *Hero and Exile: The Art of Old English*, Stanley B. Greenfield, ed. by G. H. Brown, London, The Hambleton Press, 1989, pp. 125-131, L. H. Frey, *Exile and Elegy in Anglo-Saxon Christian Epic Poetry*, «Journal of English and Germanic Philology», vol. LXII, 1963, pp. 293-302, ma si veda anche il più ampio e articolato lavoro di J. Neville, *Representations of the Natural World in Old English Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

¹¹ In questa ottica risultano pertinenti anche per la poesia anglosassone le considerazioni di J. Le Goff, *Guerrieri e borghesi rampanti. L'immagine della città nella letteratura francese del secolo XII*, in *L'immaginario medievale* a cura di J. Le Goff (traduz. di A. Salmon Vivanti da *L'imaginaire médiéval*, Paris, 1985), Bari 1991, pp. 3-47: «nel mondo dell'Occidente medievale [...] il dualismo fondamentale cultura-natura si esprime soprattutto attraverso la contrapposizione fra ciò che è costruito, coltivato, abitato (città-castello-villaggio) e ciò che è propriamente selvaggio (mare, foreste, equivalenti occidentali del deserto orientale), fra un mondo fatto di uomini e il mondo della solitudine» (pp. 33-4).

¹² P. Zumthor *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo* (traduz. di S. Varvaro da *La Mesure du monde*, Paris 1993), Bologna, Il Mulino, 1995, p. 55.

¹³ Si veda soprattutto T. Hill, *The Tropological Context of Heat and Cold Imagery in Anglo-Saxon Poetry*, «Neophilologische Mitteilungen», vol. LXIX, 1968, pp. 522-32 e i relativi riferimenti testuali.

¹⁴ Si pensi ai versi citati *Beowulf* 1131b-32a e cfr. *infra* per ulteriori esemplificazioni.

¹⁵ Cfr. *Isidori Hispaliensis Episcopi Etymologiae sive Origines*, ed. Angelo Valastro Canale, UTET, Torino, 2004, XIII,X,7: «gelus autem quod eo stringatur tellus; γῆ quippe terra dicitur».

¹⁶ Si veda la puntuale indagine di B. K. Martin, *Aspects of Winter in Latin and Old English Poetry*, «Journal of English and Germanic Philology», vol. LXVIII, 1969, pp. 375-90, ma anche le più recenti considerazioni di P. L. Langeslang, *Seasons in the Literatures of the Medieval North*, Cambridge, D. S. Brewer, 2015, pp. 142-8, M. Cavell, *Weaving Words and Binding Bodies. The Poetics of Human Experience in Old English Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, pp. 102-19. Per una valutazione più ampia dell'uso di artifici retorici desunti dalla cultura classica si rimanda, invece, a J. Steen, *Verse and Virtuosity. The Adaptation of Latin Rhetoric in Old English Poetry*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, e ai relativi riferimenti bibliografici.

¹⁷ Interessante in questa prospettiva anche l'analisi, estesa alla documentazione scandinava, di C. Cucina, *En kjölrinn jarteinir trú réttá. Incidenza di tropi classici e cristiani sulle tradizioni anglosassone e scandinava*, «Rivista Italiana di Linguistica e Dialettologia», vol. XII, 2010, pp. 9-78.

¹⁸ Ancora una volta puntuali appaiono le parole di T. Shippey *op. cit.*, che definisce «the expected paradoxes of formulaic composition» come «stability within change, flexibility within bounds» (p. 96).

¹⁹ M. Cavell, *op. cit.*, p. 117.

²⁰ Per una panoramica delle possibili fonti individuate all'interno di una tradizione piuttosto ampia si veda K. R. Brooks (ed.), *Andreas and the Fates of the Apostles*, Oxford, Clarendon Press, 1961, pp. xv-xxii, nonché la selezione di testi in prosa greca, latina e anglosassone proposta in traduzione da R. Boenig (ed.), *The Acts of Andrew in the Country of the Cannibals: Translations from the Greek, Latin, and Old English*, New York, Garland Pub., 1991. Con specifico riferimento al passo in esame ancora K. R. Brooks, *op. cit.*, p. 107, nonché E. J. Stanley, *op. cit.*, p. 440, L. H. Frey, *op. cit.*, p. 297.

²¹ Si veda in proposito soprattutto l'analisi fornita da R. E. Diamond, *Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry*, «Publications of the Modern Language Association of America», vol. LXXVI, 1961, pp. 461-468, in particolare p. 468.

²² Sulle difficoltà inerenti i tentativi di catalogare per genere la documentazione poetica anglosassone si veda la recente prospettiva proposta da P. Battles, *Toward a Theory of Old English Poetic Genres: Epic, Elegy, Wisdom Poetry, and the "Traditional Opening"*, «Studies in Philology», vol. CXI, 2014, pp. 1-33, nonché J. D. Niles, *op. cit.*, pp. 222-7; sulla limitazione del concetto di genere letterario applicato in particolare alle elegie anglosassoni cfr., invece, A. L. Klinck, *The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*, Montreal, McGill-Queens University Press, 2001 (I ed. 1992), pp. 221-5, nonché il contributo di A. Orchard, *Not What It Was. the World of Old English Elegy*, in *The Oxford Handbook of the Elegy*, ed. by K. Weisman, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 101-17. Infine per una panoramica dell'articolato dibattito critico inerente l'interpretazione di questi due poemi si vedano per il *Wanderer* A. L. Klinck *op. cit.*, pp. 30-5 e 106-26, per il *Seafarer* C. Cucina, *Il Seafarer. La navigatio cristiana di un poeta anglosassone*, Roma, Edizioni Kappa, 2008, pp. 115-55.

²³ Si ripropone in questo caso l'edizione di A. L. Klinck, *op. cit.*, che al v. 25 presenta l'aggettivo composto *seledreorig* in luogo della costruzione *sele dreorig* proposta da G. P. Krapp – E. v. K. Dobbie, *op. cit.*

²⁴ Cfr. C. Riviello, *To gesipþe sorge ond longap, wintercearig, ûhtceare: la concreta fisicità del dolore nelle elegie anglosassoni*, «AION sez. germanica», vol. XXII, 2012, pp. 173-205, in particolare p. 187; la più recente valutazione di R. Ganze, *The Neurological and Physiological Effects of Emotional Duress on Memory in Two Old English Elegies*, in *Anglo-Saxons Emotions ...*, pp. 211-26, risulta, invece, forse troppo condizionata dall'assunto espresso nel titolo del contributo: il composto esprimerebbe «not only desolations, but also possible connections between depression and raised body temperature: the *eardstapa*'s 'winter sorrow' may include a heightened experience of the cold, caused by the disparity between his internal temperature and that of the environment» (p. 219).

²⁵ Si vedano in merito J. L. Rosier, *The Literal-Figural Identity of The Wanderer*, «Publications of the Modern Language Association of America», vol. LXXIX, 1964, pp. 366-9, P. Cook, *Woriað þa winsalo: the Bonds of Exile in The Wanderer*, «Neophilologus», vol. LXXX, 1996, pp. 127-37, A. Harbus, *Deceptive Dreams in The Wanderer*, «Studies in Philology», vol. XLIII, 1996, pp. 164-79, in particolare pp. 166-7, M. Cavell, *op. cit.*, pp. 227-30.

²⁶ Sul cambio di prospettiva della narrazione e sulle difficoltà di contestualizzare di volta in volta i «discorsi» del poema si vedano soprattutto G. Richman, *Speaker and Speech Boundaries in "The Wanderer"*, «The Journal of English and Germanic Philology», vol. LXXXI, 1982, pp. 469-479, nonché J. C. Conde-Silvestre, *Discourse and Ideology in the Old English The Wanderer: Time and Eternity*, in *Time and Eternity. The Medieval Discourse*, ed. by G. Jaritz – G. Moreno Riaño, Turnhout, Brepols, pp. 331-353, con i relativi riferimenti bibliografici.

²⁷ Si vedano in proposito R. Fowler, *A theme in The Wanderer*, «Medium Ævum», vol. XXXVI, 1967, pp. 1-14, P. Cook, *op. cit.*, e soprattutto A. Orchard, *Re-Reading The Wanderer: The Value of CrossReferences*, in *Via Crucis: Essays on Early Medieval Sources and Ideas in Memory of J. E. Cross*, ed. by T. N. Hall, Morgantown, West Virginia University Press, 2002, pp. 1-26, che definisce il poema una «omelia eroica», individuandone, all'interno della produzione letteraria anglosassone: «the "cross-references" of a highly skilled poet who if, as the great majority of analogues so far unearthed so strongly suggest, he wished to nod in the direction of contemporary Christian homiletic tradition, none the less sought

to ground the poem firmly in the phrasing and traditional technique of a secular past, the passing of which is marked with such reverence» (p. 26). Sull'argomento si vedano anche i contributi di L. Beaston, *The Wanderer's Courage*, «Neophilologus», vol. LXXXIX, 2005, pp. 119-37 e M. Sharma, *Heroic Subject and Cultural Substance in The Wanderer*, «Neophilologus», vol. XCVI, 2012, pp. 611-29. Tra gli studi che hanno formulato, invece, interpretazioni diverse, per limitarsi a quelli più recenti, si vedano A. Sheppard, *A word to the wise: thinking, knowledge, and wisdom in The Wanderer*, in *Source of Wisdom: Old English and Early Medieval Studies in Honour of Thomas D. Hill*, ed. by C. D. Wright - F. M. Biggs - T. N. Hall, Toronto, University Press of Toronto, 2007, pp. 130-44, che, nell'ascrivere il poema al genere gnomico-sapientiale, valuta l'esperienza dell'errante come «a journey to a wisdom» (p. 135), e F. Leneghan, *Preparing the Mind for Prayer: The Wanderer, Hesychasm and Theosis*, «Neophilologus», vol. C, 2016, pp. 121-42, che colloca il testo all'interno di un ambiente squisitamente monastico leggendolo come «an instructive account of how, in preparation for prayer, a contemplative trains the mind to transcend meandering thoughts and thereby actively seek divine grace, the source of theosis» (p.140).

²⁸In merito agli ultimi due passi citati R. Liuzza, *The Tower of Babel: The Wanderer and the Ruins of History*, «Studies in Literary Imagination», vol. XXXVI, 2003, pp. 1-35, opportunamente scrive: «The existential terror that grips the speaker lies in this equation of community with destruction, time with violence, and history with obliteration, the simultaneous vision of life and death, memory and oblivion, each superimposed upon the other» (p. 12).

²⁹Per un'analisi più ampia di questo passo cfr. M. Matto, *True Confessions: The Seafarer and Technologies of the Syll*, «Journal of English and Germanic Philology», vol. CIII, 2004, pp. 156-79, in particolare p. 167, C. Riviello, *Modalità di rappresentazione del dolore in alcune elegie anglosassoni*, «AION sez. germanica», vol. XXI, 2011, pp. 289-339, in particolare pp. 315-8, L. Lockett, *op. cit.*, pp. 75-76.

³⁰La presenza di uccelli marini in sostituzione di esseri umani, tanto nel *Wanderer* che nel *Seafarer*, è stata variamente interpretata, tra i saggi più noti si ricordano V. Salmon, *The Wanderer and The Seafarer and the Old English Conception of the Soul*, in «Modern Language Notes», vol. L, 1960, pp. 1-10, P. Clemoes, *Mens absentia cogitans in the Seafarer and the Wanderer*, in *Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G. N. Garmonsway*, ed. by D. A. Pearsall - R. A. Waldran, London, Athlon Press - University of London, 1969, pp. 62-77, in particolare pp. 68-70, nonché il recente contributo di R. North, *Heaven Ahoy! Sensory Perception in The Seafarer*, in *Sensory Perception in the Medieval West*, ed. by S. Thompson - M. Bintley, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 7-26.

³¹Sulla compresenza di questi elementi nel già citato passo di *Wanderer* 102-105 si veda anche I. Gordon, *The Seafarer*, repr. with a Bibliography compiled by M. Clayton, Exeter, University of Exeter Press, 1996, p. 37 (1 ed. 1960).

³²Nell'ampia bibliografia sull'argomento si vedano, tra gli altri, D. Whitelock, *The Interpretation of The Seafarer*, in *The Early Cultures of Northwest Europe*, H. M. Chadwick Memorial Studies, ed. by C. Fox - B. Dickins, Cambridge, Cambridge University Press, 1950, pp. 261-72, G. V. Smithers, *The Meaning of The Seafarer and The Wanderer*, «Medium Ævum», vol. XXVI, 1957, pp. 137-53 e vol. XXVIII, 1959, pp. 1-22, F.N.M. Dietskra, *The Seafarer 58-66a: The Flight of the Exiled Soul to its Fatherland*, «Neophilologus», vol. LV, 1971, pp. 433-46, R. Leslie, *The Meaning and Structure of The Seafarer*, in *The Old English Elegies. New Essays in Criticism and Research*, ed. by M. Green, London - Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1983, pp. 96-122, P. R. Orton, *The Form and the Structure of The Seafarer*, «Studia Neophilologica», vol. LXIII, 1991, pp. 37-55, P. R. Orton, *To Be a Pilgrim: The Old English Seafarer and Its Irish Affinities*, in *Lexis and Texts in Early English: Studies Presented to Jane Roberts*, ed. C. Kay - L. Sylvester, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 2001, pp. 213-23, D. Dyas, *Land and Sea in the Pilgrim Life: the Seafarer and the Old English Exodus*, «English Language Notes», vol. XXXII, 1997, pp. 1-9, D. Dyas, *Pilgrimage in Medieval English Literature, 700-1500*, Cambridge, D.S. Brewer, 2001, in particolare pp. 105-23.

³³Si pensi, per esempio, al mare come «mare del mondo», dunque *mare amarus*, in cui sono condensati i simboli negativi delle potenze avverse alla Chiesa, o alla complessa simbologia legata alla nave, *navicula animae*, ma anche *navis ecclesiae*, in grado di solcare il mare in tempesta. Per una più ampia esposizione della simbologia patristica con puntuali riferimenti testuali, si rimanda all'ancora valido lavoro di H. Rahner, *Simboli della Chiesa. L'ecclesiologia dei Padri* (traduz. di L. Pusci - A. Pompei da *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964), Milano, Edizioni San Paolo, 1971, in particolare pp. 455-509 e pp. 553-554.

³⁴J. C. Conde-Silvestre, *The Semiotics of Allegory in Early Medieval Hermeneutics and the Interpretation of The Seafarer*, «Atlantis», vol. XVI, 1994, pp. 71-90, in particolare p. 88. Per una approfondita disamina del complesso universo simbolico individuabile nel poema, si veda invece soprattutto C. Cucina, *Il Seafarer ...*, in particolare pp. 184-266 e relativi riferimenti bibliografici.

³⁵È interessante d'altronde notare con V. Salmon, *Some Connotations of "Cold" in Old and Middle English*, «Modern Language Notes», vol. LXXIV, 1959, pp. 314-22, come nel lessico poetico anglosassone l'aggettivo *cald* «freddo», in determinati contesti, assuma la specifica valenza di «ostile».

³⁶Per una presentazione più dettagliata del poema e un'aggiornata rassegna bibliografica si rimanda a K. Karasawa (ed.), *The Old English Metrical Calendar (Menologium)*, Cambridge, D. S. Brewer, 2015.

³⁷È appena il caso di notare che il potere di Dio nello sciogliere le catene costruite dal ghiaccio è citato anche in *Maxims I* 74b-75, mentre in *Andreas* 519-520a Dio ha la facoltà di «legare» il mare agitato ovvero di placare la tempesta.

³⁸Si vedano le parole di T. Shippey, *Poem of Wisdom and Learning in Old English Verse*, Cambridge, D. S. Brewer, 1976: «Even the force of nature are destructive. Age beats down buildings, smashes trees, gnaws tron and man; snow shrivels plants and breaks gates; even light can break and burn hall-timbers. [...] The idea of bondage is continually present, from 'Vasa Mortis' in its cage to the chains of the 'yldo', the doomed man's ropes, the plants tied by cold, the

devil fettered underground» (p. 28). Per un'introduzione alle principali problematiche di questo testo e ai relativi studi critici si veda inoltre D. Anzelark (ed.), *The Old English Dialogues of Solomon and Saturn*, Cambridge, D. S. Brewer, 2009.

³⁹ Nell'edizione di Anzelark, *op. cit.*, i versi citati sono a p. 84 e corrispondono ai versi 124-129.

⁴⁰ M. Cavell, *op. cit.*, p. 106.

⁴¹ Cfr. J. A. Dane, *The Structure of the Old English Salomon and Saturn II*, «Neophilologus», vol. LXVI, 1980, pp. 592-603, in particolare p. 600, C. Larrington, *A Store of Common Sense. Gnostic Theme and Style in Old Icelandic and Old English Wisdom Poetry*, Clarendon Press, Oxford, p. 150.

⁴² Anche l'immagine del ghiaccio che forma ponti, presente nel già citato *Andreas* 1261b nonché, per esempio, in *Maxims I* 72b, rientrerebbe tra i *topoi* mutuati dal mondo latino, cfr. B. K. Martin, *op. cit.*, pp. 382-5.

Abstract

*Conrad's Heart of Darkness is a groundbreaking text not only from a stylistic and narrative point of view, but also because of its peculiar way of treating the "wild" and "dark" Africa, which is very different from the one conveyed by traditional travel narratives, by late-Victorian ethnographic studies and by "exotic" romances. The connection between the human and the natural landscape represents a fundamental element in order to study the novelty of Conrad's text, since Africa is described by him as a place defaced by Western colonial exploitation (specifically by the Belgian monarchy) and as very different from the myth of the uncontaminated place. In this respect, Conrad anticipates the opinions of anthropologists such as Claude Levi-Strauss, who in *Tristes Tropiques* reflected on the impossibility to perceive in a "pure" way the territories he visited (as well as the people he met during his fieldworks), because these places had already come in contact with Western civilisation. More than any other anthropologist, Bronisław Malinowski has been associated to Conrad. The distinctive mark that Conrad and Malinowski share regarding the relationship with the (colonial) other is represented by the perennial oscillation between "here" (the places to which one belongs) and "beyond" (the unexplored places), and by the resulting dismantling of the ontological certainties that have been given for granted. As such, *Heart of Darkness* suggested, and continues to suggest, that it is the advanced West that identifies the real dark and unexplored land.*

Heart of Darkness (1899)¹ di Joseph Conrad ha rappresentato un testo di rottura non solo dal punto di vista stilistico e narrativo, ma anche per la peculiare trattazione della "selvaggia" e "oscura" Africa, lontana degli schemi precostituiti dei tradizionali resoconti di viaggio a firma di Henry Morton Stanley o David Livingstone, o degli studi antropologico-etnografici pubblicati da Edward Burnett Tylor o W. H. R. Rivers². Autore di *In Darkest Africa, or the Quest, Rescue, and Retreat of Emin Pasha, Governor of Equatoria* (1890), nel quale l'esplorazione dell'Africa si intreccia con una percezione "coloniale" dei territori visitati, Henry Morton Stanley si sarebbe in seguito trasformato in un vero e proprio emissario di re Leopoldo del Belgio, permettendo alle sue politiche di brutale sfruttamento di risorse umane e naturali di penetrare meglio in quei territori proprio grazie alle sue mappature dettagliate. Per quel che concerne Livingstone, il fatto che un testo quale *Missionary Travels and Researches in South Africa* (1857) avesse venduto più di 70.000 copie dimostra come l'opinione pubblica vittoriana fosse bramosa di notizie su queste nuove terre di conquista. Nonostante le intenzioni di Livingstone fossero pacifiche, le sue esplorazioni alla ricerca delle sorgenti del "Nilo bianco" avrebbero favorito e accelerato, di lì a pochi anni, una penetrazione mercantile capillare di quegli stessi luoghi. Il passaggio di consegne dal vecchio al nuovo colonialismo sarebbe avvenuto, simbolicamente, il 10 novembre 1871, in occasione dell'ultimo viaggio africano di David Livingstone, nel corso del quale avrà luogo lo storico incontro tra Stanley e Livingstone (ormai dato per disperso) nella città di Ujiji, sulle sponde del lago Tanganica. La celeberrima frase "Dr. Livingstone, I presume", pronunciata da Stanley e inclusa in *How I Found Livingstone; Travels, Adventures, and Discoveries in Central Africa* (1872), benché sia unanimamente riconosciuta come

un falso storico, sugella dunque una svolta nelle politiche coloniali britanniche e, più in generale, europee.

Lo stesso si dica per le differenze che separano la scrittura conradiana da quella dei romanzi esotici tardo-vittoriani di Rudyard Kipling, R. M. Ballantyne o Henry Rider Haggard. Si prenda un estratto da *Allan Quartermain* (1887) per notare il divario esistente tra l'approccio da *coloniser* associato alla natura selvaggia in Haggard, e l'atteggiamento di Marlow in *Heart of Darkness*:

The thirst of the wilderness was on me; I could tolerate [England] no more [...]. He begins to long – ah, how he longs! – for the keen breath of the desert air; he dreams of the sight of Zulu impi breaking on their foes like surf upon the rocks, and his heart rises up in rebellion against the strict limits of the civilised life³.

Se per Haggard il paesaggio africano è l'occasione per dare sfogo alla brama di avventura dei propri personaggi, per Conrad esso possiede tutt'altro valore. Spogliando di tutte le pretese di progresso l'uomo civilizzato, la *wilderness* rivela il vuoto esistenziale che alberga dentro di sé. Il viaggio verso territori lontani si configura così come un'esplorazione dentro la psiche individuale. In questo senso, *Heart of Darkness* anticipa – sia nei temi trattati sia nelle modalità narrative adottate – numerosi risvolti del rapporto tra soggetto *esplorante* e territorio *esplorato* che sarebbero stati al centro degli studi antropologici ed etnografici avviati a distanza di pochi decenni da studiosi quali Bronisław Malinowski, e in seguito rielaborati da Claude Lévi-Strauss e James Clifford. Nella consapevolezza che la letteratura e l'antropologia si differenziano per prospettiva, metodo, finalità e obiettivi, è pur vero che Conrad prefigura gli studi dei *fieldworkers* del ventesimo secolo e rappresenterà – soprattutto nella scrittura – una fonte d'ispirazione per numerosi antropologi contemporanei.

Figlio di esuli polacchi costretti, per le proprie scelte politiche (soprattutto da parte del padre Apollo), a muoversi da un luogo all'altro per sfuggire alle persecuzioni del governo russo, Józef Teodor Nałęcz Konrad Korzeniowski ha fatto dell'esilio e dello spaesamento – fisico ed esistenziale – il tema portante di numerose sue opere, dal romanzo d'esordio *Almayer's Folly* (1895), a *Lord Jim* (1900), da *Under Western Eyes* (1911) a *The Shadow Line* (1917) fino all'ultimo romanzo *The Rover* (1923), passando ovviamente per *Heart of Darkness*⁴. Ma è soprattutto nel racconto *Amy Foster* (pubblicato originariamente sull'*Illustrated London News* nel dicembre 1901 e in seguito incluso nel volume *Typhoon and Other Stories* del 1903) che Conrad si interroga sulla difficoltà, se non sull'impossibilità, di un reale dialogo tra “razze” diverse all'interno di una natura estranea. Per la prima (e unica) volta nella propria carriera, protagonista del racconto è un compatriota di Conrad: un esule polacco di nome Yanko Goorall. Proveniente dai Carpazi orientali nel tentativo di fuggire verso l'America, Yanko approda a Colebrook, un piccolo villaggio del Kent, a seguito di un naufragio (uno dei titoli del racconto sarebbe dovuto essere *The Castaway*). La vicenda è narrata dal medico del villaggio, Dr Kennedy, che riporta la storia del naufrago sottolineando costantemente la sua *foreignness* e *strangeness*:

He told me this story of his adventure with many flashes of white teeth and lively glances of black eyes, at first in a sort of anxious baby-talk, then, as he acquired the language, with great fluency, but always with that singing, soft, and at the same time vibrating intonation that instilled a strangely penetrating power into the sound of the most familiar English words, as if they had been the words of an unearthly language⁵.

Yanko viene guardato inizialmente con sospetto dalla comunità di Colebrook, con l'eccezione di Amy Foster, una ragazza di umili origini che in seguito egli sposa. Le enormi distanze culturali e linguistiche che separano Amy e Yanko diventano ogni giorno più insormontabili, fino a quando l'uomo è sorpreso dalla moglie a insegnare al proprio figlio alcuni canti tradizionali polacchi. Ammalato, Yanko è lasciato morire da Amy, che travisa completamente le sue intenzioni. Il racconto epitomizza dunque un vero e proprio fallimento antropologico. Considerato da Edward Said «perhaps the most uncompromising representation of exile ever written»⁶, *Amy Foster* diviene l'emblema della condizione di esilio avvertita dall'autore, nonostante egli già dal 1886 fosse divenuto cittadino britannico a tutti gli effetti. Con un'inversione dei ruoli attanziali rispetto ai romanzi coloniali tardo-Vittoriani, questa volta è lo straniero (polacco) a confrontarsi con dei *natives* (inglesi) ottusi e minacciosi. Questo racconto costituisce dunque il preambolo più significativo all'altra grande narrazione conradiana di esilio all'interno, questa volta, della *wilderness* africana: *Heart of Darkness*⁷.

Nonostante le novità introdotte da *Heart of Darkness*, Conrad non si sottrae all'utilizzo un bagaglio d'immagini tipicamente ancorate all'esperienza coloniale, paragonando il territorio africano – come voleva numerosa retorica dell'epoca – ad un corpo femminile seducente e, al tempo stesso, misterioso. Addentrandosi nel cuore di tenebra congolese, Marlow (il narratore della storia) descrive infatti l'Africa come una donna «selvaggia e superba», identificata nel racconto con la misteriosa compagna di Kurtz:

She walked with measured steps, draped in striped and fringed cloths, treading the earth proudly, with a slight jingle and flash of barbarous ornaments. She carried her head high [...]. She was savage and superb, wild-eyed and magnificent; there was something ominous and stately in her deliberate progress. And in the hush that had fallen suddenly upon the whole sorrowful land, the *immense wilderness*, the colossal body of the fecund and mysterious life seemed to look at her, pensive, as though it had been looking at the image of its own tenebrous and passionate soul⁸.

Tuttavia, Conrad non si limita a riproporre pedissequamente gli stereotipi della letteratura coloniale, come numerosi critici lo avrebbero accusato di fare⁹. La *wilderness* appare infatti agli occhi di Marlow più spesso come una forza primordiale che risveglia ciò che di oscuro e abominevole giace sopito nell'anima dell'essere umano, e di Kurtz in particolare, un individuo che tutta l'Europa, nelle parole di Marlow, aveva contribuito a «creare». Come una madre amorevole, la *wilderness* con il suo “tocco” inizia Kurtz (e, con esso, l'intero occidente civilizzato) alla sua vera indole, brutale e crudele:

The *wilderness* had patted him on the head, and, behold, it was like a ball – an ivory ball; it had caressed him, and – lo! – he had withered [...]. It made me hold my breath in expectation of hearing the *wilderness* burst into a prodigious peal of laughter that would shake the fixed stars in their places [...]
But the *wilderness* had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude – and the whisper had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was hollow at the core.... (p. 205; p. 221, corsivi miei).

L’Africa vissuta e descritta da Marlow è un luogo ambiguo, in cui si aggirano figure fantasmatiche e inquietanti. Un elemento fondamentale per cogliere la dirompenza del testo conradiano è costituito dalla fusione che egli opera tra panorama umano e panorama selvaggio, soprattutto in virtù del fatto che per Conrad l’Africa è ormai un luogo deturpato dallo sfruttamento occidentale (nello specifico dalla monarchia Belga) e molto lontano dal mito della misteriosa terra incontaminata che egli, fin da bambino, aveva coltivato attraverso l’osservazione delle mappe, come ricorda in *A Personal Record* (1912):

It was in 1868, when nine years old or thereabouts, that while looking at a map of Africa of the time and putting my finger on the blank space then representing the unsolved mystery of that continent, I said to myself with absolute assurance and an amazing audacity which are no longer in my character now: “When I grow up I shall go *there*”¹⁰.

Esiste dunque in Conrad la consapevolezza dell’enorme difficoltà di comprensione e penetrazione con la natura umana e paesaggistica africana, rispetto alla quale Marlow si sente un alieno privo di qualsiasi orientamento epistemico. L’Africa, pur chiaramente descritta, non è mai esplicitata, mentre la denuncia, benché non dettagliata e specificatamente indirizzata (come era avvenuto nelle prime versioni del testo, in cui Conrad aveva persino alluso a Leopoldo II chiamandolo «some third-rate king»), resta comunque caustica. Nel corso delle varie revisioni di *Heart of Darkness*, Conrad agisce per sottrazione (a partire dall’articolo determinativo *the*, eliminato dal titolo definitivo), trasformando la sua disastrosa “avventura” africana sul fiume Congo (mai citato nel racconto) non tanto in un evento storicamente rintracciabile, quanto in un’inesauribile fonte di suggestioni. Al tempo stesso, il luogo descritto dallo scrittore (per mezzo della narrazione incongrua e “nebulosa” di Marlow) resta inequivocabilmente l’Africa, con tutta la letteratura (e saggistica) coloniale che le fa da cornice e sfondo. Per dirla con Benita Parry, l’Africa descritta da Conrad è «fantasmagorica» piuttosto che letterale¹¹.

Fin dalle prime pagine il viaggio di Charlie Marlow, inviato da una compagnia di commercio belga in Africa per recuperare e avere informazioni più precise su Kurtz (un commerciante di avorio rifugiatosi nella zona più profonda del Congo), si profila come un percorso iniziatico che conduce il protagonista a confrontarsi con una natura ostile ed enigmatica, riflesso di un’oscurità morale incarnata dalla follia kurtziana e dai suoi «unspeakable rites». Il suo graduale ingresso nella *darkness* che regna nella *Inner Station*, il regno privato di Kurtz, è anticipato da una serie di tappe intermedie che lo vedono testimone dei soprusi compiuti in nome del Congo Free State proclamato dal monarca belga Leopoldo II¹². In Marlow si fa strada la consapevolezza che «l’oscurità era qui ieri», come egli afferma nel paragonare la Londra vittoriana e civilizzata con quella landa selvaggia che i primi conquistatori romani si trovarono a colonizzare:

I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago – the other day.... [...]. But darkness was here yesterday. Imagine the feelings of a commander of a fine – what d’ye call ‘em? – trireme in the Mediterranean, ordered suddenly to the north; [...] Sand-banks, marshes, forests, savages, – precious little to eat fit for a civilized man, nothing but Thames water to drink. No Falernian wine here, no going ashore [...]. Land in a swamp, march through the woods, and in some inland post feel the savagery, the utter savagery, had closed round him – all that mysterious life of the *wilderness* that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men (p. 139, corsivo mio).

Marlow immagina le emozioni e le sensazioni dei primi colonizzatori romani a contatto con una terra aliena ed esotica (la Londra del lontano passato, e l’Africa del presente vittoriano), e la loro condizione di smarrimento. A seguire, Marlow rievoca il «fascino dell’abominio» esercitato da quei territori, e il lento, graduale e inesorabile sprofondare nell’abisso della *wilderness*, il medesimo abisso nel quale precipiterà Kurtz:

There’s no initiation either into such mysteries. He has to live in the midst of the incomprehensible, which is also detestable. And it has a fascination, too, that goes to work upon him. The fascination of the abomination – you know, imagine the growing regrets, the longing to escape, the powerless disgust, the surrender, the hate (p. 140)

Ancora una volta, la discussione si muove da un piano storico ad uno immaginario. Eppure, al tempo stesso, queste riflessioni paiono dettate da un’estrema consapevolezza di fenomeni – in seguito studiati in campo antropologico – quali la condizione di spaesamento del viaggiatore, unita al lento crollo delle barriere che separano l’*altro* da *noi*, e le sue possibili conseguenze. Nel costruire questo parallelo provocatorio tra passato e presente, Conrad si serve anche, e diremmo paradossalmente, di una serie di fonti testuali che erano state dei riferimenti per il colonialismo di fine secolo, ma che egli riesce a far “esplosione” culturalmente dall’interno, per dirla con Jurij Lotman. In primo luogo, *In Darkest England and the Way Out* (1890) di William Booth, a sua volta ispirato a *In Darkest Africa, or the Quest, Rescue, and Retreat of Emin Pasha, Governor of Equatoria* (1890) del già citato esploratore e giornalista Henry Morton Stanley.

Opere come *Heart of Darkness* incarnano e articolano in un’ottica tutta moderna quello che è stato definito il “dilemma antropologico vittoriano”, che metteva in dubbio l’effettiva possibilità da parte degli esponenti delle civiltà evolute di comprendere e compenetrarsi con i membri delle società ritenute primitive. Se teoricamente gli studi antropologici tardo-vittoriani erano fautori di un evolucionismo culturale fondato su un progresso lineare delle culture (secondo il quale l’occidente evoluto si differenzia dal non-occidente primitivo), rimarcando implicitamente la superiorità dei popoli europei su quelli primitivi, Marlow, anticipando l’antropologia contemporanea, non solo non si erge mai a giudice, ma «demonstrates his sense of disorientation in an alien environment»¹³. Parlando, ad esempio, del primo viaggio in Nuova Guinea di Bronisław Malinowski, datato 1914, Christina A. Thompson scrive che i primi mesi furono caratterizzati da «disorientation, sickness, boredom, and doubt, interspersed with episodes of euphoria», descrivendo degli stati d’animo paragonabili a quelli riportati da Conrad nel *Congo Diary* e nell’*Up-River Book* (i due quaderni di appunti che egli compilò), e in seguito rielaborati in forma narrativa in *Heart of Darkness*¹⁴.

Più di ogni altro antropologo, Malinowski è colui che più spesso è stato affiancato a Conrad in ragione della comune provenienza geografica (entrambi erano polacchi, benché lo scrittore fosse originario della Polonia russa, mentre l’etnografo di quella austriaca) e per una visione quasi “aristocratica” del ruolo dell’esploratore/visitatore adottata da entrambi, benché essi operassero in contesti e con strumenti differenti. Il tratto distintivo che Conrad e Malinowski condivisero nel rapporto con l’altro (coloniale) è costituito da una costante oscillazione tra il “qui” (il luogo di appartenenza) e l’altrove (il luogo esplorato), e dal conseguente e graduale smantellamento di tutte le certezze ontologiche date per assodate. Malinowski riuscì a trovare nei romanzi e nelle opere letterarie un linguaggio più suggestivo rispetto a quello dell’etnografia tradizionale. In questo senso,

l'autore che più di ogni altro ebbe un grande impatto su di lui fu proprio Joseph Conrad, le cui opere Malinowski lesse avidamente, unitamente a quelle degli scrittori di *romance* coloniali tardo-Vittoriani quali Haggard, Kipling e Stevenson. È nota la sua affermazione (inclusa in una lettera) che se W. H. W. Rivers era stato «the Rider Haggard of Anthropology [,] I shall be the Conrad!»¹⁵. Non bastava dunque che l'etnografo polacco raccogliesse appunti ed esperienze: era necessario che esse trovassero una giusta forma per essere raccontate. E Conrad, meglio di altri, indicò a Malinowski quale strumento scegliere: una scrittura allusiva ed ellittica. In definitiva, «Conrad showed Malinowski how to glamorise a body of experience that was in itself the essence of his own work»¹⁶.

Per quel che concerne Claude Lévi-Strauss, egli considerava Conrad non solo un modello di scrittura ma il più grande romanziere del ventesimo secolo. *Tristes Tropiques* (1955), il suo “manifesto” antropologico (e artistico), venne realizzato in una fase determinante sia della cultura europea degli anni '40¹⁷, sia della vita familiare e della carriera universitaria di Lévi-Strauss (lo studioso aveva divorziato, aveva perso da due anni suo padre ed era alle prese con problemi economici). Da ciò scaturisce il tono cupo e malinconico di questo resoconto di viaggio nel Sudamerica (soprattutto a San Paolo, nelle Amazzoni e nel Mato Grosso), che mescola l'investigazione scientifica alla rievocazione narrativa. Come per Marlow, che spesso s'interroga sul significato del proprio viaggio africano, anche per il Lévi-Strauss di *Tristi tropici* la ricerca etnografica si sposta sovente sul versante dell'indagine introspettiva e personale. Nelle parole del narratore/antropologo Lévi-Strauss, «[soprattutto] ci si domanda che cosa siamo venuti a fare qui? Con quale speranza? A quale fine? [...]. Era dunque questo il viaggiare? Una esplorazione dei deserti della mia memoria, piuttosto che di quelli che mi circondavano?»¹⁸.

In alcune interviste Lévi-Strauss giunge al punto di confessare che inizialmente *Tristes Tropiques* sarebbe dovuto essere un romanzo in stile conradiano¹⁹, trasformatosi in seguito in uno dei pilastri della moderna antropologia strutturale (preservando, dello spirito conradiano, lo stile e l'andamento frammentario ed evocativo). Oltre a *L'Afrique fantôme* (1934) di Michel Leiris e agli studi antropologici precedenti, numerosi critici hanno annoverato tra le fonti d'influsso di *Tristes Tropiques* anche André Gide con il suo *Voyage au Congo* (1927), a sua volta profondamente debitore (sia nello stile che nelle tematiche affrontate) ad *Heart of Darkness*. Dal canto suo, benché Conrad, nella stesura del suo racconto, non fosse animato da alcuna pretesa antropologica, anche il suo testo assume i contorni di un'“investigazione sul campo”, termine italiano che corrisponde a *field research* o *fieldwork*, a definire il lavoro di raccolta dei dati in presa diretta dell'antropologo. Inoltre, definizioni quali *marginal natives* o *professional strangers*, utilizzate a proposito dei *fieldworkers*, possono essere applicate, secondo John Griffith, allo stesso Conrad, prima nel corso della sua vita come uomo di mare, e in seguito nella rielaborazione narrativa delle proprie esperienze a contatto con popoli diversi²⁰. Nel caso specifico di *Heart of Darkness*, ciò permise allo scrittore polacco – come all'autore di *Tristes Tropiques* – di trasformare gli appunti raccolti nel *Congo Diary* e nell'*Up-River Book* in un'opera in cui egli rielabora in forma creativa le proprie vicende personali. L'andamento discorsivo del *Congo Diary* (al pari delle *notes* di qualunque antropologo, incluso Lévi-Strauss) è infatti asciutto e sintetico, ricco di annotazioni sul clima, sulle conoscenze fatte, sui propri malesseri fisici, e talvolta persino monotono nella sua asetticità.

Wednesday, 2nd July [1890]

Started at 5:30 after a sleepless night. Country more open. Gently undulating hills. Road good in perfect order (District of Lukungu). Great market at 9:30, bought eggs and chickens [!].
Feel not well today. Heavy cold in the head. Arrived at 11 at Banza Manteka. Camped on the market place. Not well enough to call on the missionary. Water scarce and bad. Camp[ing] place dirty. 2 Danes still in company²¹.

Lo stile, la struttura discorsiva e la finalità del *Congo Diary* sono dunque antitetici a quelle di *Heart of Darkness* (come lo sarebbe stato lo stile di *Tristes tropiques* di Lévi-Strauss rispetto ai suoi appunti), trattandosi di una narrazione ellittica e carica di iperboli, allusiva e volutamente “eccessiva” persino nella sua aggettivazione²².

Al pari di un comune antropologo, Conrad non è un eroe ma solo un umile impiegato, come lo sarebbe stato Marlow. A cause delle pessime condizioni di salute che lo costringeranno a dimettersi dopo soli sei mesi (la sua permanenza dura dalla metà di giugno all’inizio di dicembre del 1890), lo scrittore non sarebbe riuscito a portare a termine il proprio incarico in Africa, la cui durata iniziale sarebbe dovuta essere di due anni. Nonostante ciò, il risultato di questa fallimentare esperienza e di questo crollo psicofisico sarà – come avverrà in *Tristes Tropiques* – uno dei testi fondanti la letteratura e la cultura mondiale. Marlow, in un certo senso, riesce laddove Conrad fallisce, concludendo la propria missione e lasciando addirittura in eredità la memoria di Kurtz alla promessa sposa dell’uomo, e le proprie memorie ai lettori. Se l’antropologo durante il proprio *fieldwork* è soggetto, nelle parole di John L. Wengle, a un attacco «against his sense of self/identity because he has lost, at least temporarily, those innumerable identifications with his home world and significant others that normally sustain his sense of self-identity»²³, anche Marlow si sente *stranger in a strange land*, ed in questo modo avvia una profonda indagine non solo sull’altro-da-sé (l’Africa) ma su se stesso. Sicché, anche l’Africa raccontata da Conrad in *Heart of Darkness* diventa, in definitiva, “triste” come i Tropici descritti da Lévi-Strauss perché ormai essa – a contatto con il colonialismo occidentale – ha smarrito la propria purezza e *wilderness*, corrompendosi e incupendosi irrimediabilmente²⁴.

Conrad non si accontenterà di raccontare per interposta persona o di ricevere indicazioni di seconda mano, ma sceglierà di entrare in contatto fisico con quella realtà a lui così estranea, fino quasi a morirne. Anche Marlow, dunque, nel suo ruolo di narratore intradiegetico è un *participant observer* che, nel corso dei suoi *fieldworks* si trova «caught between worlds»²⁵, come lo sanno dopo di lui gli antropologi e gli etnografi impegnati “sul campo”. Inizialmente spinto da ragioni meramente economiche, Marlow è alla disperata ricerca di un incarico, che riesce ad ottenere grazie all’intermediazione di una zia ispirata alla figura di Marguerite Poradowska (colei che, nella realtà storica dei fatti, aiutò Conrad ad ottenere il suo ingaggio presso il magnate Albert Thys a Bruxelles, nel novembre del 1889). Tuttavia, quello che sarebbe dovuto essere un mero incarico burocratico assume i tratti di un graduale esilio in una realtà che conduce Marlow a rivedere con occhi nuovi la sua condizione di individuo civilizzato. Il rapporto quotidiano sia con la manodopera africana sia con i cosiddetti “emissari del progresso” (tra cui spiccano azzimati contabili che operano nel più totale degrado), che culmina con l’incontro con Kurtz, conduce Marlow a una tragica rivelazione: l’occidente ha definitivamente violato e corrotto la natura umana e paesaggistica africana.

Una tra le scene più emblematiche a riguardo descrive l’inutile lavoro svolto dagli operai africani nella costruzione della rete ferroviaria che avrebbe dovuto unire la *Outer Station* (localizzata a Matadi) e la *Central Station* (Kinshasa). Il caos e la gratuita distruzione del territorio diventano un

esplicito atto d'accusa nei confronti dell'occidentalizzazione brutale dei paesaggi africani, sui cui profili i colonizzatori lasciano – come Marlow racconta – vistose «cicatrici»:

I avoided a vast artificial hole somebody had been digging on the slope, the purpose of which I found it impossible to divine. It wasn't a quarry or a sandpit, anyhow. It was just a hole. It might have been connected with the philanthropic desire of giving the criminals something to do. I don't know. Then I nearly fell into a very narrow ravine, almost no more than *a scar in the hillside* [...]. My purpose was to stroll into the shade for a moment; but no sooner within than it seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno (p. 155-6, corsivi miei).

Questo brano di *Heart of Darkness* anticipa in maniera emblematica un passaggio di *Tristi Tropici*, in cui Lévi-Strauss denuncia l'impatto della civiltà sul paesaggio naturale, in questo caso del Rio delle Amazzoni:

Intorno a me, l'erosione ha devastato le terre non ancora assestate, ma l'uomo soprattutto è responsabile dell'aspetto caotico del paesaggio. Si è dapprima dissodato per coltivare; ma dopo qualche anno, il suolo esaurito e dilavato dalle piogge non consentiva più la coltivazione del caffè. Le piantagioni si sono allora trasferite più lontano, dove la terra era ancora fertile e vergine [...] Qui il suolo è stato violato e distrutto. Un'agricoltura rapinatrice si è impadronita di quel giacimento di ricchezza e, dopo averne approfittato, si è trasferita altrove²⁶.

Tristi tropici è dunque anche un libro di denuncia della violenza attraverso la quale la civiltà si insinua nei territori ritenuti “primitivi”. Questo incontro/scontro tra civiltà provoca, come Lévi-Strauss evidenzia ripetutamente, la distruzione, l'annullamento e infine l'omologazione eurocentrica delle culture “altre”, trasformando i Tropici, appunto, in luoghi ormai “tristi” e malinconici. Benché, dal canto suo, il Marlow di Conrad non si liberi completamente da una visione stereotipata dell'Africa d'impianto tardo-vittoriano²⁷, il messaggio finale veicolato dal racconto è ben diverso. Ciò che scopre Marlow nel Congo è, secondo Fabio Viti, «la barbarie della civiltà. La barbarie, la tenebra, l'oscurità che prima era identificata nella natura ostile si rivela nella sua vera essenza: la barbarie non è altro che un prodotto della civiltà [...]. La natura non è il male, perché il male è la civiltà»²⁸.

Lo scarto tra Conrad e gli scrittori coloniali (così come tra Malinowski, Lévi-Strauss, James Clifford e gli antropologi che li avevano preceduti) è costituito dalla particolare modalità narrativa prescelta, in cui la metodologia scientifica del narratore di viaggio lascia spazio ad una prospettiva tutta individuale, e per questo non scevra da idiosincrasie. Nel commentare la svolta stilistica e retorica subita dagli studi antropologici a partire dai primi decenni del ventesimo secolo, Clifford Geertz nota che «[the] question of signature, the establishment of an authorial presence within a text, has haunted ethnography from very early on», aggiungendo che « [the] clash between the expository conventions of author-saturated texts and those of author-evacuated ones [...] is imagined to be a clash between seeing things as one would have them and seeing them as they really are»²⁹. Se lo studioso Clifford Geertz parla dunque dell'“antropologo come autore”, Conrad potrebbe essere un esempio di “autore come antropologo”, che passa dalle speranze in un legame proficuo tra esseri umani, coltivate nel racconto *Youth* (testo autobiografico pubblicato nel 1889 in cui compare per la prima volta il personaggio di Marlow), alle disillusioni descritte in *Heart of Darkness*, a seguito il suo incontro/confronto con Kurtz e con l'Africa.

Lo stesso accadde per Malinowski, carico di entusiasmo e idealismo in testi come *Argonauts of the Western Pacific* (1922) – studio che testimonia il suo viaggio in Nuova Guinea nel 1914 – nel momento in cui afferma che «Nothing can teach us better lesson in the matter of ultimate importance than the habit of mind which allows us to treat the beliefs and values of another man from his point of view». Malinowski dunque auspica che la sua «science of men» possa condurre alla «tolerance and generosity, based on the understanding of other men's point of view»³⁰. Come sappiamo, tuttavia, alle illusioni e agli auspici di una «understanding of other men's point of view» coltivati da Malinowski sarebbe presto subentrato il disincanto, descritto in toni cupi in molte pagine del postumo *A Diary in the Strict Sense of the Term* (1967), opera che – oltre a generare scandalo per certe affermazioni presenti – rappresentò una grande opportunità di ripensamento metodologico e “narrativo” per i futuri antropologi. James Clifford e Clifford Geertz, ad esempio, s'interrogarono spesso su come fondare una “scrittura antropologica” e sull'utilizzo di un'adeguata prospettiva narrativa, intesa nel senso della difficile scelta tra la riflessione dell'antropologo sull'indigeno, o dell'indigeno su se stesso. Con Malinowski si attua quella che viene definita una vera e propria “rivoluzione etnografica”, che si traduce in un'esperienza diretta sul campo (e in un'esperienza conoscitiva) dalla quale si ricavano solo in un secondo momento riflessioni scientifiche, trasformate in studi veri e propri. Non solo l'antropologo narra l'ambiente, la natura, la cultura e la religione dei popoli con i quali entra in contatto, ma riporta anche le proprie impressioni e sensazioni (e le impressioni e sensazioni degli stessi indigeni) durante il *fieldwork*.

Nel riassumere le innovazioni nell'approccio antropologico introdotte da Joseph Conrad, paragonandole a quelle di Bronisław Malinowski e Claude Lévi-Strauss, Merck Pacukiewicz opportunamente rimarca come l'elemento prospettico/visivo costituisca la vera novità della loro indagine, concludendo che «looking (or 'gazing') [...] is the source of cognitive epiphany as well as being a confirmation of the ontological significance of the context»³¹. Unitamente all'utilizzo reiterato e poco convenzionale della prima persona in Malinowski e Lévi-Strauss, lo sguardo in soggettiva diviene in *Heart of Darkness* il vero motore della narrazione, trasformando il testo da mero reportage di viaggio (o romanzo d'avventura, come era previsto dai canoni stilistici dell'epoca) a resoconto di un'esperienza epifanica. Benché James Clifford, nel corso dei suoi studi etnografici, abbia contribuito a costruire un discorso autocritico sulle derive razziali e coloniali di certa antropologia, egli ripetutamente sottolinea il contributo di Malinowski per il fatto di essere riuscito a cogliere – attraverso l'esperienza sul campo – l'importanza del modellamento identitario da parte dello scienziato durante il suo lavoro come *fieldworker*, pur con tutti i suoi limiti e contraddizioni. Lo stesso accade in Conrad, nel momento in cui Marlow conosce se stesso attraverso il rapporto con la natura africana “altra” e gli individui che la abitano. Infine, sebbene James Clifford in *The Predicament of Culture* rilevi che l'influsso maggiore su Malinowski fu esercitato da James Frazer con *The Golden Bough* del 1890 (e che l'antropologia contemporanea è ancora in attesa del “suo” Conrad), sia l'esperienza descritta in *Heart of Darkness* sia il racconto antropologico di Malinowski in *Argonauts of the Western Pacific* rivelano l'emergere di una soggettività etnografica comune.

Nonostante Conrad, nel corso di tutta la sua vita come uomo di mare, e in seguito come scrittore e intellettuale, avesse anelato a ritrovare un senso di fratellanza tra gli esseri umani (da lui definito a più riprese come *bond*), ciò che gli appare evidente è la distanza che ci separa gli uni dagli altri, e l'impossibilità di fuggire al gorgo buio celato dentro ciascuno di noi. Non a caso *Heart of Darkness* termina con Marlow che, mestamente, si mette da parte come un «Buddha meditativo», mentre il

narratore esterno (che, come gli altri, ha ascoltato silenziosamente il suo tragico racconto) offre una visione quasi apocalittica di Londra – la capitale del commercio e della civiltà – interamente inghiottita dall'oscurità:

Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha. Nobody moved for a time [...]. The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness (p. 252).

Il medesimo senso di disillusione si avverte in molte pagine del *Diary in the Strict Sense of the Term*, nelle quali Malinowski ammetterà – tra lo sconcerto dei suoi stessi colleghi – l'impossibilità di superare il divario culturale tra le razze, demolendo la nuova figura di etnologo che egli stesso aveva contribuito a delineare: «As for ethnology, I see the lives of the native as utterly devoid of interest and importance, something as remote from me as the life of a dog»³². A *Diary in the Strict Sense of the Term*, opera postuma che assembla gli appunti raccolti dopo la morte di Malinowski, rimane un ritratto implacabile e senza censure di colui che è considerato una tra i padri della moderna antropologia. Se le pagine redatte nel settembre 1914 affiancano alla minuziosa descrizione delle malattie e dello sconforto anche l'entusiasmo del contatto con i tropici, le *notes* raccolte nei viaggi successivi offrono – come indicato – un'immagine diversa, se non scomoda, di Malinowski, al punto che numerosi critici contestarono il fatto stesso di voler pubblicare queste pagine “non autorizzate” dallo studioso. Ad ogni modo, il fantasma di Conrad sembra essere al centro di entrambe le “fasi” attraversate dall'antropologo polacco. Le pagine iniziali del diario, infatti, ricordano molto le descrizioni della *wilderness* presenti in *Heart of Darkness*, in cui al fascino esercitato da paesaggi alieni rispetto a quelli occidentali si unisce l'inquietudine.

[In] and out of rivers, streams of death in life, whose banks were rotting into mud, whose waters, thickened into slime, invaded the contorted mangroves, that seemed to writhe at us in the extremity of an impotent despair [...]. It was like a weary pilgrimage amongst hints for nightmares (p. 152).

Si confronti a questo punto la descrizione offerta da Conrad del primo contatto con le mangrovie, in cui prevale il paradigma della putrefazione/decadimento, con quella offerta da Malinowski:

Out here the marvellous abysses of verdure are inaccessible, hostile, alien to man. The incomparably beautiful mangrove jungle is at close quarters an infernal, stinking, slippery swamp, where it is impossible to walk three steps through the thick tangle of roots and soft mud [...]. The jungle is almost inaccessible, full of all kinds of filth (D, p. 56).

Tornando ancora al *Diary in the Strict Sense of the Term*, a poche decine di pagine di distanza il tono della narrazione cambia, al punto da divenire smaccatamente razzista. Il testo malinowskiano mostra dunque come il racconto di Conrad si prestasse a riprodurre le varie oscillazioni del proprio umore e stato d'animo meglio di qualsiasi trattato etnografico. Lo studioso infatti confessa che «On the whole, my feelings toward the natives are decidedly tending to 'Exterminate the Brutes'!» (D, p. 101). Qui Malinowski cita esplicitamente (con una piccola variazione) uno dei brani più emblematici di *Heart of Darkness*, nel quale si riportano le parole scarabocchiate da Kurtz, e inserite come

commento a margine del *report* commissionato dalla *International Society for the Suppression of Savage Customs*:

There were no practical hints to interrupt the magic current of phrases, unless a kind of note at the foot of the last page, scrawled evidently much later, in an unsteady hand, may be regarded as the exposition of a method. It was very simple, and at the end of that moving appeal to every altruistic sentiment it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: 'Exterminate all the brutes!' (p. 208, corsivi miei).

Rispondendo alle accuse di razzismo che gli saranno (e gli sarebbero state ancora) lanciate da pubblico e critica, in una lettera – scritta in francese – allo storico Kazimierz Waliszewski, datata 16 dicembre 1903, Conrad obietta l'opinione secondo la quale *Heart of Darkness* sia un racconto a proposito dell'«l'inferiorité des races», precisando che «C'est la *différence* des races que j'ai voulu indiquer»³³.

In questo senso, Conrad difende la propria ricerca antropologica, operata in chiave narrativa, sull'abisso oscuro che separa tra di loro gli individui, e che precarizza ogni tentativo di dialogo. Tema, questo, unito a quello dell'esilio (inteso in senso concreto e figurato) che affronterà in tutte le sue opere, compreso il racconto *Amy Foster*, nel quale la differenza tra le razze sarà mortale per il protagonista Yanko. Ambientato a Colebrook come *Amy Foster*, il racconto *To-Morrow* narra la storia di una speranza infinita, coltivata dall'anziano capitano di piccolo cabotaggio Hagberd, che attende il ritorno del figlio Harry, imbarcatosi anni prima. Come Yanko in *Amy Foster*, anche l'eccentrico capitano Hagberd è uno "straniero" in quei luoghi. La distanza culturale e caratteriale che lo separa dal figlio (uno spirito libero, desideroso di avventure), lo conduce a non voler nemmeno riconoscere il tanto desiderato Harry al suo ritorno a casa. Ciò che alimenta Hagberd, come lo scrittore Conrad, è una perenne aspirazione al "domani", un tempo-luogo indefinito in cui qualsiasi *différence* potrà essere superata, nonostante incomba (in questo come nel macrotesto conradiano) un nichilismo talvolta senza apparente via d'uscita. Ecco perché, nonostante tutto, il vecchio capitano a conclusione del racconto continua utopisticamente a sperare in un futuro migliore, professando la sua fiducia in quello che egli chiama un «everlasting to-morrow»³⁴.

Note

¹ Inizialmente pubblicato a puntate con il titolo di *The Heart of Darkness* nel *Blackwood's Magazine* dal febbraio ad aprile 1899, questo racconto lungo, o romanzo breve (o ancora "novella") fu rivisitato, per poi essere incluso nel volume *Youth: A Narrative and Other Two Stories*, pubblicato da William Blackwood & Sons a Edinburgo il 13 novembre 1902, e da McClure, Phillips a New York l'8 febbraio 1903.

² Bisogna tuttavia sottolineare come questi due antropologi avessero approcci decisamente differenti. Tylor viaggiò esclusivamente in Messico e le sue ricerche furono il risultato di studi piuttosto che di esperienze sul campo, mentre W. H. Rivers (padre fondatore dell'antropologia sociale) valorizzò quello che sarebbe stato definito in seguito il *fieldwork*, partecipando in particolare alla Torres Straits Expedition (in una zona situata tra l'Indonesia e l'Australia) del 1898, con alla guida lo zoologo Alfred C. Haddon. Per questa e altre informazioni relative agli studi antropologico-etnografici ringrazio Floriana Ciccodicola per le sue indicazioni e i suoi suggerimenti.

³ H. R. Haggard, *Allan Quartermain*, Mattituck, Ameron House, 1983, p. 11.

⁴ Nelle parole di Ian Watt, «Conrad did not choose his exile – the fate of his family and his country forced it on him, and for another, Conrad's exile was much more absolute – with very minor exceptions he did not write about his own country, and he wrote nothing for publication in his native tongue. The very absoluteness of his exile, however, set the course of Conrad's thought in a different direction from that of his peers» (*Conrad in the Nineteenth Century*, London, Chatto & Windus, 1980, p. 33).

⁵ J. Conrad, *Amy Foster*, in *The Nigger of the 'Narcissus', Typhoon and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1963, pp. 237-238.

⁶ E. Said, *Reflections of Exile*, in *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, eds. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha and Cornel West, Cambridge, MIT Press, 1987, p. 361.

⁷ Oltre a rilevare la presenza di numerosi elementi autobiografici nel racconto (il fatto che Conrad vivesse, durante gli anni di stesura di *Amy Foster*, non molto distante dal luogo in cui è ambientata la vicenda; la caratterizzazione di Amy Foster, descritta, al pari della moglie Jessie, come *plain*, e infine la scelta di chiamare Johnny il figlio di Yanko e Amy, utilizzando il medesimo nome del secondogenito di Conrad e Jessie), Nico Israel conclude che «the story [...] provides a useful embarkation point for an analysis of Conrad's other, better known exilic writing, where ethnographic case study meets travelogue of plunder, and the representation of imagined ethnic difference is inextricably linked with that of the global work of exploitation» (*Exile, Conrad and 'La Différence Essentielle des Races'*, «*Novel: A Forum on Fiction*», 30, 3, Spring 1997, p. 376).

⁸ J. Conrad, *Heart of Darkness and Other Tales*, ed. Cedric Watts, Oxford and New York, Oxford University Press, 1996, p. 246-7 (corsivi miei). D'ora in avanti questa sarà l'edizione di riferimento.

⁹ Questo aspetto è valso a Conrad infondate accuse di razzismo a partire dal saggio di Chinua Achebe intitolato *An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'*, pubblicato nel 1977 sul *Massachusetts Review* e dal quale lo stesso Achebe si è in parte dissociato.

¹⁰ J. Conrad, *A Personal Record*, in *'The Mirror of the Sea' and 'A Personal Record'*, Introductions by Keith Carabine, Ware, Wordsworth, 2008, p. 220.

¹¹ Cfr. B. Parry, *Conrad and Imperialism: Ideological Boundaries and Visionary Frontier*, London, Macmillan, 1983. Anche per Peter Edgerly Firchow, «Conrad's main purpose in *Heart of Darkness* is to convey a *vision* of Africa rather than to provide a detailed description of its geography, socioeconomic conditions, and inhabitants; that *vision* must therefore be responded to primarily imaginatively and evaluated chiefly in aesthetic rather than sociological or ideological terms» (*Envisioning Africa. Racism and Imperialism in Conrad's 'Heart of Darkness'*, Lexington, University Press of Kentucky, 2000, p. 21).

¹² Il "Congo Free State" era sostanzialmente uno stato-fantoccio soggetto al dominio del re belga, dietro il quale si celava un regime di sfruttamento dell'avorio e della gomma, oltre che di manodopera locale. L'Africa è anche (co)protagonista del racconto *An Outpost of Progress* (datato luglio 1896 e pubblicato sulla rivista *Cosmopolis* nel giugno-luglio 1887), che descrive tragiche vicissitudini di due membri di una *trading company* in Africa, che rispondono ai nomi di Carlier e Kayerts. Quest'ennesima storia di esilio racchiude *in nuce*, e per certi versi in maniera più esplicita, numerosi dei temi affrontati in *Heart of Darkness*, di cui costituisce un precedente. Anche qui sono presenti individui provenienti dalla "civile" Europa, che si trovano ad affrontare l'isolamento e la diversità della *wilderness* africana, restandone vittima (Carlier viene ucciso accidentalmente da Kayerts, che in seguito si suicida).

¹³ J. W. Griffith, *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma: 'Bewildered Traveller'*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 41.

¹⁴ C. A. Thompson, *Anthropology's Conrad: Malinowski in the Tropics and What He Read*, *The Journal of Pacific History*, 30, 1, June 1995, pp. 53-75; p. 62.

¹⁵ Cit. in I. Langham, *The Building of British Social Anthropology*, Dordrecht, Boston and London, D. Reidel Publishing Company, 1981, p. 174.

¹⁶ J. Griffith, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷ La temperie culturale degli anni '30 e '40 del Novecento informa anche le conclusioni di antropologi quali Marcel Mauss e Paul Rivet, grazie ai quali Lévi-Strauss scoprì un mondo primitivo che si lasciava definitivamente alle spalle l'esotismo e il culto del collezionismo tipico dell'antropologia tardo-ottocentesca. È pur vero che, proprio per i suoi accenni estetizzanti e per certe celebrazioni del "primitivismo" (che lo accomunano all'autore di *Heart of Darkness*) *Tristi tropici* destò le perplessità di non pochi antropologi ortodossi, arrivando quasi a vincere il premio letterario "Goncourt".

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, traduzione di Bianca Garufi, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 322-3. La natura peculiare di *Tristi tropici*, come testo che mescola ricerca antropologica e narrazione romanzata, è rimarcato da più critici. Patrick Wilcken, ad esempio, sottolinea come « [the] central narrative – Lévi-Strauss's formation as an anthropologist, his posting in São Paulo and subsequent fieldworks in Mato Grosso – is constantly interrupted by pages on the idea of travel and travel writing, modernity's depressing uniformity, man's impact on his environment, the relative merits of world cities and religions» (*Claude Lévi-Strauss. The Poet in the Laboratory*, London, Bloomsbury, 2010, p. 3).

¹⁹ «It was to be called *Tristes Tropiques*. And it was vaguely Conradian. The plot came from the story I had read in the papers concerning a swindle committed on I don't know what island in the Pacific, in which a phonograph was used to make the natives believe that their gods were coming back to earth [...]. Only the title remains. The title and the pages set in italics, where I describe a sunset. It was the beginning of the novel» (D. Eribon, *Conversations with Claude Lévi-Strauss*, transl. Paula Wissing, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p. 91).

²⁰ J. Griffith, *op. cit.*, p. 58.

- ²¹ J. Conrad, *The Congo Diary*, in *Heart of Darkness. Autoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism. Fourth Edition*, ed. Paul B. Armstrong, New York and London, W. W. Norton & Company, 2006, p. 254.
- ²² Quest'ultimo aspetto sarebbe stato valutato negativamente da Frank Raymond Leavis nel volume *The Great Tradition* (1948), nel quale avrebbe parlato di «insistenza aggettivale» (*The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 206).
- ²³ J. L. Wengle, *Ethnographers in the Field. The Psychology of Research*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1988, p. 153. Per James L. Peacock, « [insight] into the self is best obtained through relation to another person [...], [and] insight into one's own culture is best obtained through relation to another culture» (*The Anthropological Lens: Harsh Light, Soft Focus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 87).
- ²⁴ Le parole usate da Patrick Wilcken nella sua biografia di Lévi-Strauss per riassumere il senso di *Tristes Tropiques* non si differenziano da quelle che potremmo adoperare per *Heart of Darkness* in relazione all'utilizzo degli appunti del *Congo Diary* o dell'*Up-River Book*: «From the scrap of his field notes he pierced together a self-portrait of the anthropologist at mid-century: a cerebral pioneer on a quest to leave the confines of Western culture in order to know another world, another way of being; an outsider condemned to roam the cultural borderlands, forever restless, damaged [...] by chronic feelings of rootlessness; a forelorn traveller surveying the cultural ruins at the hedge of European expansion» (P. Wilcken, *op. cit.*, p. 3).
- ²⁵ J. W. Griffith, *op. cit.*, p. 58.
- ²⁶ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 81. In *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1988), James Clifford sottolinea che « [the] most acute observers of colonial situation, Orwell and Conrad [rispettivamente in *Burmese Days* e *Heart of Darkness*] have portrayed it as a power-laden, ambiguous world of discontinuities, clashing realities» (p. 78-9).
- ²⁷ Patrick Brantlinger rileva come, paradossalmente, la volontà di abolire la schiavitù condusse i vittoriani non solo a costruire un'immagine dell'Africa come un *dark continent* dominato dall'oscurità della barbarie, ma anche a creare i presupposti (culturali, oltre che "infrastrutturali", grazie alla costruzione di ferrovie, ponti, ecc.) per l'edificazione di una politica imperialistica: «Africa grew 'dark' as Victorian explorers, missionaries, and scientists flooded it with 'light', because the light was reflected through an imperialist ideology that urged the abolition of 'slaves customs' in the name of civilization [...] Paradoxically, abolitionism contained the seeds of empire» (*Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent*, «Critical Enquiry», 12, 1, Autumn 1985, p. 166-7)
- ²⁸ F. Viti, *Il primitivo secondo Kurtz. L'apocalisse dell'uomo civile nelle 'culture della crisi'*, «La ricerca folklorica», 10 (ottobre 1984), p. 91.
- ²⁹ C. Geertz, *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Cambridge, Polity Press, 1988, p. 9.
- ³⁰ B. Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprises and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea* (prima edizione, 1922), New York, E. P. Dutton & Co., 1950, p. 518. Per un'indagine specifica sui rapporti tra Conrad e Malinowski, si rimanda a Marek Pakukiewicz, *Conrad and Malinowski: The Predicament of Culture and the Anthropological Dilemma*, «Yearbook of Conrad Studies» (Poland), 3, 2007, pp. 131-9.
- ³¹ M. Pacukiewicz, *An Unwritten 'Tristes Tropiques': Claude Lévi-Strauss and Joseph Conrad*, «Yearbook of Conrad Studies» (Poland), 18, 2011, p. 43-56; p. 47.
- ³² B. Malinowski, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, with a New Introduction by Raymond Firth, translated by Norbert Guterman, London, The Athlone Press, 1989, p. 167. Successive citazioni saranno tratte da questa edizione, con a seguire indicato il numero di pagina (preceduto dalla sigla D).
- ³³ *The Collected Letters of Joseph Conrad. Vol. 3. 1903-1907*, eds. Frederick R. Karl and Laurence Davies, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 93.
- ³⁴ J. Conrad, *Domani*, a cura di Maria Teresa Chialant, Bari, Palomar, 2008, p. 102.

[PREGO CORREGGERE, GRAZIE] Amedeo

Abstract

The Hungarian puszta is synonymous with wildness. But it's also a site of memory where always take place the sentiments of nostalgia and melancholia. The world depicted in the novels of Gyula Krúdy (1878-1933) and Zsigmond Móricz (1879-1942) is partly a real, and partly an imaginary vision which reflects an emotional relationship with the country. Typical character of this landscape is the betyár, a highwayman who was hidden usually in the reed thickets and had been cast out of normal society not only because his outlaw condition, but also or particularly because of his wildness.

Key words: puszta, betyár (highwayman), reed thicket.

Hungaria passim *Europaea Chanaan* dicitur. Unde commune est de ea Nationum, quae fertilitatem eius degustarunt, sentimentum: *Extra Hungariam non est vita, si est vita, non est ita!* [...] Huic terrarum amplitudini quod non respondeat incolarum numerus, et quod 1200. adhuc deserta reperiantur, damnant nonnulli; sed proverbium est Hungarorum: *si in Hungaria pusztae* (sic praedia vocant) *non fuerint, boves Hungarici non venient amplius Viennam*¹.

Così l'erudito settecentesco consegna alla storia ungherese delle idee un proverbio che recupera l'antico tòpos della *fertilitas Pannoniae*². Ma lo fa a modo suo, quasi fingendo di non capire o di non sapere perché la terra di cui è figlio sia in gran parte steppa e deserto. In parte però ne condivido l'atteggiamento, perché confesso di aver trovato anch'io una certa difficoltà nello scegliere i luoghi, geografici e letterari, che meglio rappresentano quel che in Ungheria è riuscito a sottrarsi alla modernità. La geografia di questo Paese, che è piccolo ed è stato grande, è infatti vasta e mutevole, ed è cambiata con i tempi scanditi dalla storia. Natura selvaggia in terra ungherese... In quale Ungheria, allora? Quella "storica" che non c'è più, cioè il Paese multietnico e plurilingue che fu già di Luigi I d'Angiò e di Mattia Corvino e la cui geografia era complessa e multiforme, o quella attuale che – frutto malsano soprattutto della Grande guerra – è senz'altro più omogenea, meno articolata, decisamente monotona?

Decido di restare entro i confini di questa Ungheria rimpicciolita. Che tuttora dilata ad oriente i confini della Pannonia romana ben oltre il *limes* danubiano, fino a raggiungere e oltrepassare il Tibisco – il vero fiume ungherese di tanta mitologia magiara, «l'indomito brigante» di Sándor Petőfi³ – per fermarsi ai primi rilievi dei Carpazi. Questo territorio, privato sostanzialmente di vere alture, s'immersedima nell'Alföld, un bassopiano sterminato, pigro e sonnolento. Metto da parte le rocce scoscese e i precipizi paurosi della Transilvania (il magico "Paese delle fate" di tanti racconti e del primo romanzo d'amore e d'avventura della letteratura ungherese il cui protagonista si cimenta in una *aventure* di incerta provenienza⁴) né ripercorro i sentieri che assistettero alle romantiche cavalcate di Elisabetta di Wittelsbach – penultima regina apostolica d'Ungheria, la Sissi della cinematografia

– nei boschi circostanti il castello di Gödöllő. Tralascio le catene montuose dei Matra che ospitano le avventure di giovani nobili insofferenti della vita quotidiana che si lanciano all’inseguimento di vuote chimere⁵, né prendo in considerazione i «paesaggi dal respiro ozonico»⁶ di Domokos Szilágyi (1938-1976), le antiche distese di faggi e abeti ammirate da Károly Kós (1883-1977)⁷, le valli profonde, tortuose e misteriose dei Carpazi dove i «torrenti a un tratto spariscono sotto le rocce per poi ricomparire sul lato opposto della montagna»⁸.

* * *

Il turista che lascia Budapest e s’inoltra curioso nel cuore dell’Ungheria resta immancabilmente deluso: la magnificente monumentalità della capitale cede il posto alla desolazione di una pianura monotona e ripetitiva. La piattezza del paesaggio, tuttavia, non è priva di un suo fascino tutto particolare, che tanto sa di primitivo, che conserva una sua ancestrale barbarie. È insomma una sorta di compromesso di squallore e di poesia. Un qualcosa di scialbo e innocuo, allora? Nient’affatto. I misteri e i miraggi della puszta – temi letterari già in Miklós Jósika (1794-1865), il Walter Scott ungherese, e in Mór Jókai (1825-1904), prolifico romanziere che talvolta ricorda Jules Verne⁹ – ispirano quasi tutti i poeti e i narratori dell’Otto e del Novecento ungheresi. Tutti hanno dipinto straordinari quadri en plein air enfatizzando gli aspetti meno rassicuranti del paesaggio ungherese ricco di quelle vivaci e improvvisate alternanze di colore che lo rendono così spesso angosciante e tenebroso. Difficile dire quale, fra le loro creazioni, sia quella più significativa. Ora però ritengo opportuno – per i motivi che contiene e che bene introducono a quanto si dirà in seguito nel corso di questo breve itinerario letterario – proporre a mo’ d’introduzione *A puszta, télen* (La puszta d’inverno, 1848) di Sándor Petőfi (1823-1849) nella traduzione di Salvatore Quasimodo:

Ora la puszta è veramente un deserto.
Come svagato padrone è l’autunno,
e ciò che primavera
ed estate raccolgono
disperde con grande leggerezza: di tanti
tesori trova l’inverno solo l’impronta di gelo.

[...]

E dominano i venti gli uragani,
l’uno mulina in alto su nell’aria,
si lancia l’altro in basso
con furia sfavillante
e un altro l’investe e li stringe nella lotta
e giù scintilla la neve come pietra focaia.

Quando al tramonto posa stanca l’aria
pallide nebbie oscillano sul piano
e nascondono appena
l’ombra del brigante.
Sul cavallo sbuffante torna al rifugio notturno
con un lupo alle spalle e un corvo sulla testa.

E come un re esiliato dal suo regno
il sole guarda indietro dall’orlo della terra,

volge ancora una volta
lo sguardo pieno d'ira
e quando il suo occhio vede l'altro orizzonte
dal capo gli cade la rossa corona di sangue¹⁰.

Eppure c'è dell'altro, fino ad allora forse mai osservato e considerato davvero nella realtà e nelle emozioni. Penso al graduale, sempre più accentuato uso di formule pittoriche che misero da parte il cliché dell'esotismo sostanzialmente sereno, ingenuo e primitivo. Fu Jókai, con l'intuito e l'attitudine che gli erano tipici, in particolare con la volontà di vedere e sentire ciò che era considerato invisibile e impercettibile – non so se per primo, ma certo con maggiori possibilità di accesso al grande pubblico – a far conoscere una puszta dove c'è spazio per nuove sensazioni visive e sonore:

In quel mentre, la polvere a turbine s'abbatté tutta all'intorno. Il temporale s'era avvicinato: qualcosa di grigio invadeva cielo e terra. Si sentì lo stridio acuto e ripetuto degli uccelli acquatici dal fiumiciattolo. Ma tutta la puszta stava mettendosi a muggiare...¹¹ [...] L'acqua e la grandine venivano giù a rovesci, tra il fragore dei tuoni che s'accavallavano e il guizzare acerrimo dei lampi a migliaia¹².

È una puszta narrata attraverso le sue voci più cupe:

È notte ormai fonda. Però la terra, come un cattivo bambino sfrenato, non vuole ancora dormire. S'odono rumori d'ogni sorta, tutti profondamente misteriosi. Suono di campane non s'ode dalla città, né latrato di cane dal recinto del mandriano, tutto è così lontano da qui. Il tarabuso si lamenta nel vicino canneto come un'anima inselvaticata, gli usignoli di palude e i passerai dei canneti zirlano e gorgogliano accanto al coro di migliaia di rane, e intanto il fitto setaccio del mulino di Hortobágy s'inframmezza gloterando. Dall'alto scendono ripetuti lamenti e voci di commiato: sono le oche selvatiche e le gru che volano in file ordinate e che a stento si vedono nel cielo stellato. Fitti cumuli di zanzare si rimescolano e passano in aria: anch'esse emettono suoni di una sonorità spettrale¹³.

Jókai raccolse il materiale per questo romanzo durante un viaggio a Debrecen e a Hortobágy nel maggio 1889, ancor sotto l'onda emotiva del suicidio di Rodolfo d'Asburgo a Mayerling (30 gennaio 1889). L'evento aveva turbato profondamente lo scrittore ungherese anche perché unito all'erede al trono dell'imperatore d'Austria e re d'Ungheria da sentimenti di amicizia cementata anche da una notevole, comune iniziativa culturale: la redazione in tedesco e in ungherese della enciclopedia *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* (Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képből). Jókai scrisse fra l'altro proprio le pagine relative a Debrecen e a Hortobágy. Quelle voci della puszta, pertanto, sono le prime a consegnare alla letteratura ungherese e al gran pubblico europeo le impressioni provenienti da una natura selvaggia ma viva, misteriosa e istruttiva, esotica e prepotentemente vera.

Senonché – come già rilevato da Szirmay – le puszte sono tante, e non nel senso apparentemente anfibolico del termine (ungh. *puszta* = lat. *praedium*), ma per il fatto che in Ungheria ogni area geografica ad est del Danubio ha una sua puszta. E se la più nota è quella di Hortobágy, celebrata anche e soprattutto da Tivadar Kosztká Csontváry (1853-1919), il più importante rappresentante dell'espressionismo pittorico ungherese¹⁴, qui mi limito a visitarne tre: 1) il Nyírség, la puszta più estrema, nella longitudine e negli effetti emotivi, quella cioè percorsa da Gyula Krúdy (1878-1933) con i suoi miti ossessivi, con le sue incoerenze umorali, con la sua fantasia eccitata; 2) quella più cruda e meno ricca di poesia che circonda Felsőrácegres, luogo natale di Gyula Illyés (1902-1983),

nel Transdanubio del sud-ovest, che in *Puszták népe* (Il popolo delle puszte, 1934-1935), lo scrittore fece oggetto di un accurato studio sociografico; 3) quella decisamente rusticana di Tiszacsécse, patria di Zsigmond Móricz (1879-1942), l'«isola magica» - avrebbe detto poi questo scrittore ungherese tanto stimato anche da Thomas Mann¹⁵ - «dove il mio spirito fa sempre ritorno sulle ali della memoria»¹⁶.

* * *

Gyula Krúdy restringe lo sguardo sul Nyírség, la “regione delle betulle”, nell'Ungheria nord-orientale, tanto amata e mitizzata anche perché il suo capoluogo, Nyíregyháza, gli aveva dato i natali:

Là dove al giorno d'oggi si trova la città di Nyíregyháza la cui popolazione supera le cinquantamila anime: cento anni prima altro non v'era che qualche casa colonica, acquitrini, boschi, e “le betulle”, quella triste landa del Nyírség, stepposa e senza speranza, dove in tempo d'autunno il mondo si fermava per mancanza di fango, acqua, pozzanghere, strade. Nei canneti si nascondevano il brigante in fuga e il lupo. Un luogo abitato era tutt'al più la *csárda* [la taverna], dove il gendarme della provincia s'interroga sul conto dei masnadierei¹⁷.

«Il Nyírség è la regione più bella d'Ungheria»¹⁸. Non c'è da meravigliarsi, allora se proprio in quella regione, «la cui melanconia non ha mai incoraggiato a continuare a vivere volenterosamente¹⁹, viene ambientato *Napraforgó* (Girasole, 1918), «un vero capolavoro della letteratura ungherese di tutti i tempi»²⁰ costruito intorno alla figura di uno strambo nobiluomo che la letterarietà del testo definisce anche «Don Chisciotte di paese»²¹:

L'isola dove si era ritirato con la moglie per sfuggire alla gente (come chi ha rubato un tesoro) si trovava tra le zone allagate del Tibisco. In lontananza si vedevano le dune spensierate e monotone della regione del Nyírség, ginestreti oscuri sonnacchiarono all'orizzonte come vedove tremanti, le anatre selvatiche si affrettavano a lasciare queste lande sotto l'oscura tappezzeria della notte, come spiriti in fuga che, per congedarsi, emettono strane grida, come se invitassero a fuggir con loro tutti quelli che qui non trovavano la felicità²².

È una natura abitata da fantasmi veri, quelli della mente. È una natura percorsa dal senso della metamorfosi, della decomposizione, della desolazione. Cioè della puszta, il deserto interiore che si trova oggettivato in quello fisico di una natura primitiva in cui l'uomo, non ancora “difeso” dalla civilizzazione, è solo e inerme con le proprie paure vere, primordiali, consegnato inconsapevolmente fra le braccia del mistero. Ancor prima della cultura della ruralità, è il coinvolgimento emotivo di questo scrittore cinico e appassionato a valorizzare, con il suo gusto del surreale e dell'onirico, dimensioni paesaggistiche altrimenti consegnate allo squallore e al disprezzo. E su tutto aleggia, qui e altrove, un erotismo sottile e suadente che dà rilievo ai profili – spesso soltanto abbozzati con rapidi tratti di penna – di donne, siano esse campagnole o cittadine, prigioniere quasi sempre della solitudine e vittime delle convenzioni sociali, e che talora si lasciano sopraffare dal male della vita:

Dalle giovani betulle è secreto un liquido che le pallide donne del Nyírség bevono, per conferire eterna elasticità alle gambe, e potersi sedere cavalcioni sui manici di scopa, anche durante la vecchiaia, con le ginocchia lucide ben in vista. I versi degli uccelli selvatici tipici della primavera incipiente s'intrufolano nelle voci femminili, come strane melodie che

appartengono alla musica del Nyírség. Nei fianchi delle donne si avverte la calda indolenza delle anatre che covano. Il loro sguardo teso al sole è quello degli esili girasoli. I capelli vengono solcati dalle dita capricciose del vento, che fa lo stesso con la semina giovane²³.

Oppure:

Arrivò la primavera, i dintorni del Tibisco erano pieni di brume stregonesche, di effluvi paludosi. [...] Nebbie, fumi e vapori si innalzavano dalla palude verso il cielo, come le forme di meravigliose donne morte, che si fanno desiderare dai raggi di luna. La biscia si liberava della vecchia pelle, i pesci e le lucertole mutuavano dalla luna il luore dei loro corpi, gli uccelli acquatici, vecchi e rochi, stavano giurando di ammutolirsi per sempre. La terra si mostrava aperta come una conchiglia, e la notte misteriosa si fidanzava con il feto ancora non visto da creatura umana²⁴.

Insomma, le donne del Nyírség – ma è mia opinione che Krúdy estenda il suo sguardo alla universalità del mondo femminile – nascono all'interno del mito della creazione²⁵, in virtù di esso, e ad esso danno forza e credibilità. E da sempre, anche se costrette a «lavare i panni [...] nell'acqua del fiume ghiacciato»²⁶, portano calore a un territorio il cui squallore è stato affrontato e accettato con il fatalismo atavico di un popolo nomade abituato alla provvisorietà:

A Bujdos nevicava diversamente che a Pest. [...] Lì l'inverno aveva tutti i crismi. Nevicava ogni giorno, come nelle favole. Tutta la natura del Tibisco, i boschi, i canneti, i ruscelli, i nidi di serpenti, s'erano nascosti sotto la coltre dell'inverno, come si nascondevano un tempo le donne innamorate per amoreggiare con i pagani²⁷.

Krúdy abbraccia e accarezza i suoi personaggi, come a volerli proteggere dalla violenza della natura, e li consegna a un paesaggio che pur conserva un barlume di umanità. E il suo è un sorriso compiacente, il suo è uno sguardo complice che tutto avvolge in un mondo di sogno:

Il vento invernale stormisce – scrive il poeta nella sua tepida camera ammobiliata – ma che ne sa lui com'è il Nyírség in gennaio? Questo lo sanno solo le acacie, esse che sono le figlie rinnegate della famiglia degli alberi: trascorrono fuori la notte e il giorno nella disperata puszta invernale. Nel gelo che penetra fino alle midolla, nella neve che arriva alla cintola, nella ferale notte lunare la solitaria betulla si suicida. Il suo carattere di giovinetta non sopporta le intemperie della cupa stagione. Per questo risuscita a ogni primavera il filare di betulle fresco e umido perché ritorna dall'altro mondo. Ma l'acacia deve resistere. Se per sbaglio vi capita una cornacchia randagia per affilare il becco consunto sui suoi vedovi rami, o un giovane viandante, livido e tumefatto per il freddo, che corre benché nessuno abbia voglia d'inseguirlo in questa landa ultraterrena perché finalmente vuole riposare e sognare il sogno più bello, come quello che gli uomini assiderati sognano nel loro ultimo dormiveglia. L'acacia deve restare al suo posto perché abbia dove posare il capo il povero che dal suo triste destino si è meritato l'ultimo sogno, quello più bello²⁸.

Krúdy conosce ma anche costruisce la natura che rappresenta. La similitudine spesso rimanda a visioni distorte che sembrano provenire da lontano, fors'anche da Beaudelaire. Il paesaggio sembra essere la vita con i suoi mali, spazio da evitare possibilmente e dove – se proprio lo si vuole – occorre agire ed esserci sempre con sospetto e cautela, pronti al confronto, allo scontro e all'affronto (la storia d'amore del brigante è a parer mio metafora della vita ormai consegnata alla prigione della scrittura attraverso l'atto libertario dello scrivere). Leggiamo una serie di “visioni in libertà” che non confessano un credo futuristico, che non provengono da un programma letterario, che non negano la

tradizione. Ogni elemento è al suo posto, tutto è bene ordinato. Nel testo originale ungherese la musicalità – questa sì amata più che ricercata – dona armonia raffinata e struggente all’insieme. Queste visioni sono momenti di vita vissuta, sfoghi dell’anima, parti dolorosi di scritture amate e sofferte, vagabondaggi ricorrenti in temi e motivi già noti e che però si ripresentano sempre cangianti nella eleganza delle loro forme e presentazioni. L’ossimoro del pensiero selvaggio di Lévy-Strauss si era già inverato nella narrativa di Krúdy attraverso l’innata attitudine alla percezione – al contempo elegiaca e ironica, cercata e rifiutata – dell’unità di forza e debolezza, di gioventù e vecchiaia, di vita e morte.

* * *

Nella letteratura ungherese l’Alföld è sempre sinonimo di libertà, dalla realtà politica e dalle costrizioni e convenzioni sociali. È segno e sogno di fuga, è l’obiettivo desiderato che distacca da Budapest - la Babilonia di tanta poesia nemica della Belle Époque – e conduce al villaggio, che trasferisce lo spirito dal caffè letterario all’osteria (l’amata kocsmá di Krúdy) e soprattutto alla csárda, la locanda della grande pianura. Ma tutto sapeva troppo di letteratura, di maniera, di esotismo; e questo non bastava. Così, negli anni Trenta del secolo scorso, nell’ambito del vasto e disorganico movimento populista intriso di naturalismo, realismo e realismo magico ante litteram, matura un vivo interesse socio-politico per le puszte e i loro abitanti. Si scoprono, ma soprattutto si studiano i caratteri selvaggi di intere comunità che vivono in simbiosi con una natura spietata. Accanto a Géza Féja – che suscitò non poche polemiche quando volle riferire nel suo *Viharsarok* (L’angolo delle tempeste, 1937) le realtà sommerse e solo apparentemente nascoste sotto la coltre della «quiete indolente»²⁹ di tanta Ungheria – l’esponente più importante di quel movimento fu Gyula Illyés. Ecco alcuni luoghi decisivi del suo già citato *Popolo delle puszte*:

Selvaggio è il mondo di sopra. Similmente alla crosta della terra, si è raffreddato e indurito con i suoi principi e i suoi costumi nei quali – possiamo riconoscerlo – scarseggia la vita, prevale la forma. È un mondo pericoloso, con le sue leggi, le sue usanze, con le sue particolari proprietà, con la sua vita amorosa: chi vi ci si raccapezzerebbe? Bisogna nascerci³⁰.

Illyés sembra non accorgersene, ma con quelle sue parole ha descritto alla perfezione anche gran parte delle caratteristiche del “mondo di sotto”, quello degli abitanti della puszta, partecipi di una realtà a sé stante, con le sue leggi e i suoi riti, protagonisti di una vita che sa di terra, che ha l’odore dell’animalità, che agisce in forza della brutalità degli istinti. Un mondo che anche nella natura dei luoghi ricorda ancora una volta l’epopea migratoria: «Era ventoso, vuoto, ampio, come la Lebédia»³¹. E i ricordi dell’infanzia godono nel riassaporare sensazioni dichiaratamente associate ad esperienze di vita selvaggia:

Sto appollaiato sulle piccole isole dei canneti, sulla soffitta del granaio, nel profondo delle caverne scavate nel fieno, nelle capanne di frasche che ci eravamo costruiti. Ci infossiamo fino al collo negli ammassi di grano battuto; passeggiamo sulle soffici nuvole di lana distese ad essiccare. Viviamo come il popolo dei churinga, come i figli dei selvaggi³².

Il riferimento di Illyés ai churinga non è casuale, poiché solo qualche anno prima Géza Róheim aveva pubblicato il suo lavoro sugli aborigeni australiani³³ che qui interessa per lo stretto rapporto

evidenziato fra il carattere di un popolo e i sentimenti che lo legano all'ambiente naturale, alla madre terra avvertita matrigna e crudele: «La nostra madre terra resta dovunque la nostra madre terra non per quello che offre ai suoi figli ma in virtù dei sentimenti che li legano ad essa»³⁴.

Nella sociografia di Illyés si odono le voci della puszta che si presta ad essere spettatrice dei selvaggi comportamenti di gente primitiva che vive nella semplicità più assoluta, che ha familiarità più con gli animali che con gli uomini. «I servi che vivono da queste parti sono dunque i discendenti degli antichi sfrenati pagani?»³⁵ – si chiede giustamente Illyés che vede nelle credenze popolari le tracce di una mitologia semplice, di un pensare semplice e feroce che aveva fatto capolino già nelle scorribande tardoromantiche di Jókai:

Il Maros straripa, inonda il paese, e l'indomani la gente dice che saremo sommersi dal sangue! Le cavallette, locuste appaiono all'orizzonte e subito si sparge la voce che tantissimi uomini in armi si preparano ad attaccarci. Le farfalle lasciano gocce di sangue sulle foglie e si dice che questo è sudore di sangue che la natura gronda rabbrivendo in anticipo. Appare una cometa: ecco – si dice – questa è la spada infuocata che a tanti spegnerà la vita!³⁶

In Illyés prevale invece tutto quanto sa di brutalità. La sua scrittura conserva il ricordo indelebile di suoni e rumori selvaggi, di colpi violenti: talora sono «le maledizioni e le risse che fanno ribollire l'atmosfera abituale della puszta»³⁷. E sono voci quasi tribali che non solo denunciano l'orrore delle diseguaglianze sociali all'interno di una società già di per sé diseredata (si pensi alle differenze persino linguistiche che dividevano la gente della puszta, i braccianti e i contadini)³⁸, ma amplificano anche la stessa indeterminatezza spaziale della puszta. Quelle voci, rare e profonde, sono urla nel silenzio. Il noto silenzio degli abitanti della puszta che alla parola preferiscono il gesto, lo sguardo, il mugugno. E che – quando era necessario salutarsi – «cacciavano la testa sott'acqua come le rane»³⁹.

Zsigmond Móricz fu preso da un vero e proprio senso di colpa quando, leggendo *L'angolo delle tempeste* di Géza Féja, venne a conoscere i risultati sociografici e antropologici ottenuti da quell'intenso lavoro di ricerca che volle cogliere, al di là del comodo esotismo di maniera, la dimensione mai narrata della sofferenza, il peso dell'ingiustizia raramente riferito, la crudezza del paesaggio solo a tratti descritto⁴⁰. Su queste situazioni, su queste condizioni Móricz ha costruito i suoi racconti che poco concedono alla fantasia, che poco spazio lasciano alla invenzione. Essi si muovono fra la constatazione e la denuncia e in parte derivano dal desiderio e/o dalla necessità di mostrare ancora una volta l'aspetto non europeo di una civiltà che vive – spesso inconsciamente – ancora del richiamo del passato asiatico. La puszta è luogo ideale dove esprimere e avvertire in silenzio questo richiamo delle steppe asiatiche, dove abbandonarsi al dialogo angosciante con voci note che spingono verso l'ignoto. Di qui forse la natura essenzialmente lirica dell'attitudine artistica degli ungheresi, di qui la consegna della riflessione filosofica al processo appercettivo delle varie, irripetibili intuizioni poetiche.

Veniamo così a sapere che la malaria – il morbus hungaricus per antonomasia – non era mai stata una malattia morale e che comunque è stata essa a difendere spesso l'indipendenza ungherese dai turbolenti rimescolii della storia⁴¹, a rendere ostica a molti la «fiera terra / magiara tormentata sempre nella sua storia»⁴²; che la fatamorgana ungherese – già cantata nella *Kiskunság* (Piccola Cumania, 1848) di Petőfi – non è soltanto «il miracolo divino che esiste perché il povero pastore non si annoi

sulla puszta tutto il giorno»⁴³, ma è fenomeno ricorrente con il quale fare i conti e convivere; che «i piccoli boschi tondeggianti all'orizzonte e larghi una mano»⁴⁴ sono soltanto illusori.

* * *

«La puszta è allucinante»⁴⁵, scriveva Dezső Kosztolányi, recensendo una raccolta di scritture brevi di Zsigmond Móricz in cui si celebra una selvatichezza generalizzata: dell'uomo, della «grammatica barbara della puszta»⁴⁶, della singola zolla di terra. A quest'ultima (ungh. *göröngy*) viene riservata una breve ma intensa riflessione⁴⁷ che postula la collusione tra narratore e oggetto narrato quando si voglia rappresentare artisticamente questo incerto mucchio di fango rappreso di cui il TESz – il Dizionario storico-etimologico⁴⁸ – non riesce ad accertare l'origine e che però richiama alla mente – magari nella semplicità del mio udito fantasioso – il lat. *grumus*. Perché sostanzialmente di questo si tratta: di una terra che si appiccica, testarda e compatta, ai piedi di una popolazione che la storia ha trasformato in gente di campagna, creando una umanità irretita di suggestioni ancestrali che non ha scampo se non con l'evasione dal villaggio. Oltre il quale – direbbe l'«europeo civilizzato» – c'è «soltanto» la puszta. Senonché quest'avverbio limitativo rappresenta – per l'uomo ungherese che si nutre di nostalgie asiatiche – l'unica, vera possibilità di accesso all'ancestrale esistenza libera e nomade. La puszta non ha bisogno di essere descritta, raffigurata, dipinta: essa può essere solo rappresentata attraverso la visione suscitata da una scrittura scarna e concreta, che offre gli odori e gli oggetti percepiti nella loro nuda materialità. Il concetto di realismo o di naturalismo qui perde la sua efficacia, la sua funzione. Tutto è affidato alla parola, grezza e solitaria, scarna ed efficace, e quasi niente può essere fatto risalire all'artificio dello scrittore. Gli enunciati sono secchi fraseggi che catturano l'istante, sono visioni e fotogrammi che con insolita naturalezza trovano il loro posto nel tessuto narrativo, nell'economia del racconto.

Altrove⁴⁹, Móricz riassume in brevi tratti di penna il vento della puszta che guarda noncurante il mondo animale con le sue scene di fughe e di agguati, di vita e di morte, mentre la gerarchia spietata della natura celebra uno dei suoi tanti trionfi. Kosztolányi direbbe che questa è un'altra delle visioni di Móricz. Il vento diventa apatico e selvaggio nel momento in cui una sorta di antropomorfismo letterario gli attribuisce la qualità umana dell'indifferenza allorché trasporta, nello spazio indefinito della «smisurata Hortobágy», il pianto di un'allodola presaga della fine imminente, «il cui canto lamentevole è come come una orazione accusatoria»⁵⁰.

La natura è anche metafora vivente delle vicissitudini storiche, è espressione di una umanità sofferente. È anche «lotta fra il paesaggio e l'uomo ad esso legato»⁵¹. La letteratura esprime il disagio dell'uomo e la collera della natura che si adira, ruggisce, si esalta nel suo carattere selvaggio. La natura è rabbiosa, vuole ribellarsi alla storia fatta da uomini «civilizzati» a danno di gente barbara che avrebbe desiderato conservare la propria «barbarie». La puszta – ospite disinteressata e indivisa della libertà degli antichi Ungari – piange ancora quella condizione perduta con lo squartamento del pagano Koppány da parte di Vajk, il futuro santo Stefano, il primo re d'Ungheria (1000-1038): lo suppone Illyés nel suo lavoro sociografico già citato⁵², lo ricorda János Kodolányi con una sorta di ellissi di pensiero – difficile dire se per condanna, compiacimento, ironia – in un romanzo storico che nacque in un clima di necessitato trasformismo ideologico⁵³. La puszta soddisfa la melanconia dell'ungherese nomade che ha nostalgia delle distese sconfinite dell'Asia. Le sue tempeste di sabbia conservano anche una traccia delle gesta di tanti ungheresi morti eroicamente e a cui solo l'incuria ha negato una

sepoltura a monito e ricordo dei posteri. E intorno alla città di Debrecen la pianura è teatro e cimitero anonimo di tanta storia d'Ungheria⁵⁴.

La puszta s'incupisce ancora nel Novecento, il secolo che ha voluto e prodotto lo smembramento della nazione ungherese, questa volta non più per motivi "religiosi", ma per l'ennesima reiterazione dello scontro interminabile fra Oriente e Occidente. Mutano in apparenza le motivazioni, non le azioni, queste sì sempre più selvagge, condotte in una violenza raffinata che sembrò non conoscere argini e limiti. La natura selvaggia si colloca in Ungheria fra storia e geografia. La puszta è una intersezione della storia ungherese delle idee dove si raccolgono alcuni dei suoi più importanti elementi costitutivi, alcuni sentieri di una odissea interiore che ha origini lontane, alcuni momenti del serrato, lacerante duello fra richiamo dell'Occidente e nostalgia dell'Oriente. La descrizione del paesaggio ha sapore di favola antica e interminabile, si avvale di richiami di memoria e di echi atavici, è frutto di una intensa partecipazione emotiva di tanti narratori che si soffermano compiaciuti a (ri)creare visioni che appartengono alla dimensione sospesa dell'incredulo trasognare. Il paesaggio deserto di uomini si popola di suoni che esprimono dolore, abbruttimento, disperazione, e si ravviva grazie ad alcune delle infinite variazioni del tenebroso provenienti anche da antiche dicerie contadine elevate alla dignità di verità storiche incontrovertibili.

* * *

Una puszta priva di fossi e canneti è inimmaginabile. E lo sarebbe anche il canneto se non accogliesse il *betyár* (brigante), l'ospite che gli è più congeniale. Costui ha un rapporto particolare con la terra "conquistata" dagli Ungari mille anni prima. Egli sa di essere l'erede diretto e consapevole dell'antica gente nomade che si è fermata nel Bacino carpatodanubiano perché si è fatta irretire e ingannare dal miraggio della terra promessa. Il costo pagato, spesso a caro prezzo, è stato troppo alto. La sedentarietà e la stanzialità si sono rivelate un'asfissiante prigionia da cui ci si può liberare solo con la violenza dell'evasione. Il *betyár* è anche simbolo e interprete di tutto ciò, e si presenta, e compare con la rapidità del fulmine che si abbatte sulla puszta come per rivendicarne il possesso. Per poi scomparire all'improvviso, come per lasciare il sospetto di una sua continua presenza, nascosta, invisibile ma proprio per questo sempre minacciosa. Il *betyár* è il vero, moderno *honfoglaló* (conquistatore della patria). Nella grande pianura si instaura un dialogo serrato, a tratti violento, fra spazio aperto e luoghi angusti sottratti alla uniformità del territorio. I canneti fanno della puszta un rifugio di anime clandestine, una sorta di sistema naturale di difese campali in cui trovare protezione dalla realtà e dalle illusioni, insomma da tutto. Sono luoghi temibili, misteriosi, da evitare; ma possono essere anche occasioni di vita e poesia, magari percepite e create quest'ultime sotto il travestimento della morte che sempre accompagna il virtuosissimo visionario di Gyula Krúdy:

Dall'altro lato si estendono i canneti e le paludi, come cadaveri sospesi in aria, che in un minuto ritornano in vita. In alto, lontano, al di sopra dei canneti, dove l'aria è vuota come alla fine del mondo, un uccello sconosciuto si libra solitario, come l'inutilità della vita terrena. Le zolle di terra della strada, le anime dei servi della gleba dei secoli passati s'impigliano tra le ruote del calesse⁵⁵.

Pare di assistere alla danza macabra organizzata paradossalmente da un uomo amante della vita fino alla follia. E che per questo dialoga costantemente con la morte. La natura è lugubre, si anima di personaggi avvolti nelle leggende sorte nella fantasia distorta di una umanità legata alla miseria di un

paesaggio che nulla ha da offrire se non la possibilità di trasformare con la mente la scheletricità di territori uniformi e disadorni. Krúdy è abile prestigiatore che si adopera con tutte le sue attitudini nel forzare il carattere metamorfico della realtà. Egli, nostalgico cantore del tempo irrimediabilmente passato, profetizza in queste forme mostruose la morte del futuro. Il mistero aleggia ovunque, una paura ancestrale domina ogni cosa ed ogni pensiero. La natura di Krúdy è in lutto, la sua puszta è percorsa anche dai soldati ungheresi che malandati tornano in patria dal fronte russo, e le sue visioni sono tristi presentimenti di quel che sarà l'Ungheria di lì a qualche anno, subito dopo la sconfitta che appare inevitabile e imminente.

Altrove il canneto ha un nome proprio, assurge a toponimo, accoglie – sopra e sotto la terra – anche una piccola banda di briganti ormai vecchi che si annoiano in un mondo naturale assonnato e privo di avvenimenti. Si chiamerà allora Búdösbanka-nádas (Canneto della babbola fetida), perché lo scrittore usa la variante popolare di *búbosbanka* (*Upupa epops*) per lasciare al lettore il piacere dell'anfibolia:

Questo canneto si stendeva sui territori superiori del Nyírség attraversati dal Tibisco. Era un posto folle e superstizioso forse già da mille anni, abitato da latrati di volpe, chiari di luna seducenti e streghe ignude. Il vento di queste parti conosceva tutte le voci della tristezza stanca della vita, le maledizioni materne tremolavano sulla testa arruffata delle canne e ogni notte fischiava in tal modo che pareva che i morti tornati dall'altro mondo andassero a cercarsi l'un l'altro. Era un posto per fanciulle avviate alla perdizione, per donne adultere, per banditi condannati alla forca, per vagabondi girovaghi per valli e monti. [...] Invece di cercare riparo nel canneto misterioso, il gendarme preferiva cavalcare nella tempesta di neve che infuriava sulla pianura⁵⁶.

Il canneto millenario è un luogo temibile per le tante superstizioni che lo avvolgono. Solo il vento ne conosce la realtà, i presunti segreti, e ne riproduce i suoni, e trasporta e trasmette le strida misteriose di madri maledicenti o i cupi richiami dell'oltretomba. Le voci della puszta si odono e si afferrano nell'alternanza continua di gravità e leggerezza, tipica del registro narrativo di Krúdy, i cui materiali fonici quasi fanno eco ad alcune *Rapsodie ungheresi* di Ferenc Liszt.

Scrivendo *A betyár álma* (Il sogno del brigante, 1919), Krúdy insiste sul tema della natura tenebrosa, infida, che incute paura. E il suo racconto lo ambienta ancora una volta nel suo Nyírség. Neanche qui egli pretende di rappresentare il “vero” e la “natura”, non intende farlo. Semmai, egli mira a ritrarre la “sua natura”, quella che vede con gli occhi acuti, bonariamente ironici, ma anche stravolti di chi si assume la responsabilità di riferire sulla violenza – questa sì selvaggia – esercitata sull'Ungheria dalla tenebra ormai millenaria della storia che forma e deforma la geografia politica. La terra promessa non è più tale, forse non lo è mai stata a dispetto dei tanti stereotipi. Si avverte nella sua prosa un'accorata e disillusa partecipazione a una realtà còlta spessissimo nelle forme estenuate di accumuli lessicali sottesi al desiderio di esprimere l'inesprimibile.

Anche l'essere umano inselvaticato e abbruttito è natura selvaggia⁵⁷. Móricz dà o ridona vita alla puszta animandola di personaggi che entrano di diritto nella mitografia ungherese. Così, quando volle rivisitare le imprese leggendarie attribuite a Sándor Rózsa (1813-1878) – il brigante più famoso dell'Ottocento ungherese in cui la fantasia popolare ha voluto vedere una sorta di Robin Hood che non esita a prender parte, con i suoi compagni, alla guerra d'indipendenza del 1848 – diede vita a *Betyár* (Il brigante, 1936), una sorta di preparazione alla stesura di una trilogia rimasta incompiuta per la morte dello scrittore. Nella prima parte⁵⁸, che è «indubbiamente una delle creazioni più

perfette»⁵⁹, il *betyár* non appartiene più alla storia del brigantaggio ungherese, egli è ormai soltanto una delle espressioni della «magnificent wilderness»⁶⁰. Quest'ultima lo ha prodotto, con l'insolente inclemenza degli elementi e con la necessitata offerta provocatoria, a lui nomade, di lavorare la zolla di terra. Perché lui è un «animale selvaggio quanto le altre bestie che si trovano nei boschi e nei canneti»⁶¹.

Il discorso di Móricz si avvale spesso di una prosa onomatopeica che trasporta la descrizione pittorica nella dimensione emozionale, quasi a voler trasmettere la simpatia per un comportamento antisociale che si vuol far discendere da un'assolutezza della libertà intesa come elemento costitutivo del carattere ungherese:

Ma come sarebbe bello esser liberi e galoppare con un buon cavallo nel vento della puszta.
Esser padroni di se stessi, possedere la propria vita, non legati come i somari nella stalla,
trascinare la vita con la fune nella prigione dell'imperatore⁶².

La scrittura nervosa di Móricz riproduce fedelmente i vagabondaggi della mente, le scorribande dei pensieri, le altalenanti sensazioni dell'animo. La contiguità di natura e vita si manifesta minacciosa e misteriosa. Su tutto domina il mistero, la non conoscenza del paesaggio e del percorso esistenziale che, nuovo e incognito, aspetta al varco ogni abitante della puszta. Fra cielo e terra non c'è soluzione di continuità, il paesaggio angosciante provoca un'agorafobia tutta particolare in chi, abituato all'urbanità, vorrebbe sostenersi a qualche traccia di umanità. Sono numerosi gli episodi in cui l'uomo si ritrova solo, con le sue paure primordiali. Paradossalmente, sarà il *betyár* a riempire questo vuoto interiore, a dare un aspetto umano, accettabile, al carattere selvaggio di una natura percepita sempre come ostile e primitiva.

Anche la neve, regina incontrastata dell'inverno, diventa in primavera – in tanta narrativa che predilige immagini quasi pittografiche – un'ancella timida e paurosa che simula i comportamenti umani e cerca anch'essa rifugio in ogni movimento del terreno che vuole opporsi al nulla ovattato degli spazi infiniti. Anche la canna al vento diventa segno di vita, segno di speranza, con la sua capacità di resistere ai venti che invece abbattono la quercia. Questo almeno dice il proverbio. Vi è tanta poesia in questa povertà di cose e di immagini. Nella nudità della vita che conosce soltanto l'essenzialità, che si conserva primitiva nella sua semplicità che si nutre di una costante mancanza di progettualità. Un fosso qualsiasi può essere allora la dimora di un oggi che non conosce limiti, riparo occasionale, ma anche eterno, da elementi mai sentiti nella contrapposizione etica di bene e male, sempre avvertiti nella coscienza emotiva come fraterne maledizioni. E ogni declivio è un miraggio – non casuale è allora la fortuna letteraria di questo motivo che nell'Ungheria *fin de siècle* trasformò il fenomeno ottico in metafora di progetti politici mai realizzati – che nutre il rimpianto e suscita il disinganno.

Il canneto, nella puszta, è luogo magico e tenebroso, incantato ed evitato, cercato solo da chi vuole estinguere ogni debito contratto con la vita, con gli altri, con se stessi. Ci si va anche per sognare, per rapire all'esistenza quel che essa non ha mai voluto dare. Il canneto è generoso, partecipe, accondiscendente. È il luogo dell'alterità, che accoglie la diversità di chi vuol concludervi una storia di vita fatta soprattutto di fame e miseria; è lo spazio fisico e pur indefinito dove la natura si fa rifugio dello spirito e pone fine alla fuga dalla sofferenza. In esso le distanze si estinguono, i legami si sciolgono, i rapporti mai esistiti sorgono e si compongono nella indeterminatezza della dimensione fantastica. È il luogo della paura che aiuta a vincere la paura. È il luogo solitario che aiuta a vincere

la solitudine. È il luogo selvaggio dove anche un brigante può sognare l'amore e morire credendo di sognare.

NOTE

¹ A. Szirmay, *Hungaria in parabolis, sive Commentarii in adagia, et dicteria Hungarorum*, Budae, Typis Regiae Universitatis Hungaricae, 1807², pp. 1-2.

² Cfr. I. Bitskey, *Il destino della nazione nei topoi della letteratura ungherese antica*, in *Letteratura, politica e religione in Italia e in Ungheria (secc. XV-XVIII)*, a cura di I. Bitskey, A. Di Francesco, O. Száraz, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 197-221.

³ S. Petőfi, *A táblabíró* [L'assessore della tavola regia, 1847], in *Petőfi költeményei* [Poesie di Petőfi], a cura di J. Kiss, Budapest 2002, Helikon, p. 834.

⁴ Mi riferisco alla fiabesca *História egy Árgirus nevű királyfőről és egy tündér szüzleányról* [Istoria di un principe di nome Argiro e di una giovane fata], scritta intorno alla fine del XVII secolo da uno sconosciuto Albert Gersei sulla base di una presunta e mai identificata fonte italiana.

⁵ Esempio è F. Kölcsey, *Kárpáti kincstár* [Il tesoro dei Carpazi, 1828], in Id., *Szép prózai művek* [Opere in prosa], a cura di M. Szilágyi, Budapest, Universitas, 1998, p. 136.

⁶ D. Szilágyi, *Hegyek, fák, füvek* [Monti, alberi, erbe, 1964], in Id., *Élnem adjatok. Vers, próza, esszé (1956-1976)* [Datemi da vivere. Poesie, prose, saggi (1956-1976)], a cura e con postfazione di L. Kántor, Bukarest, Kriterion, 1990, p. 53.

⁷ K. Kós, *A havas* [La montagna, 1930], in Id., *Kalotaszegi krónika. Hét írás* [Cronaca di Kalotaszeg. Sette scritti], a cura di I. Mikó e con saggio introduttivo di J. Varró, Bukarest, Kriterion, 1973, p. 309.

⁸ M. Jókai, *Egy haramiabanda a havason* [Una banda di briganti sulla montagna, 1858], in Id., *Elbeszélések (1858)* [Racconti (1858)], a cura di Gy. Fábrián, Budapest, Akadémiai, 2000, p. 241.

⁹ Cfr. M. Jókai, *Fekete gyémántok* [Diamanti neri, 1870], I-II, a cura di J. Nacsády, Akadémiai, Budapest 1964, vol. I, pp. 312, 317, 331, 351.

¹⁰ S. Quasimodo, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori, 2005¹⁴, pp. 939-940.

¹¹ M. Jókai, *Rosa gialla*, traduzione di I. Balla e A. Jeri, Milano, Rizzoli, 1962, p. 86. Il romanzo è del 1893.

¹² Ivi, p. 89.

¹³ M. Jókai, *Sárga rózsa* [Rosa gialla], in Id., *Aki a szívét a homlokán hordja* [Chi porta il cuore sulla fronte], a cura di F. Végh – *Sárga rózsa*, a cura di I. Sándor, Budapest, Akadémiai, 1988, p. 193. La traduzione del passo è mia, poiché il testo italiano già citato inspiegabilmente non riporta le frasi contenenti il tema che qui interessa.

¹⁴ La sua *Vihar Hortobágyon* [Tempesta su Hortobágy, 1903] è nel Museo Janus Pannonius di Pécs.

¹⁵ Il 13 gennaio 1922, nel corso di uno dei suoi vari soggiorni a Budapest, Thomas Mann volle ad ogni costo incontrare Zsigmond Móricz infermo per una caduta. Lo riferisce il poeta Árpád Tóth (1886-1928), presente all'incontro, nel suo reportage *Thomas Mann látogatása Móricz Zsigmondnál* [La visita di Thomas Mann a Zsigmond Móricz], «Az Est», 15 gennaio 1922. Lo scrittore tedesco ne aveva letto *Sárarany* [Oro nel fango, 1910] pubblicato in Germania nel 1921 con il titolo *Gold im Kot*.

¹⁶ **Zs. Móricz, in**

¹⁷ Gy. Krúdy, *Nyíri mese* [Una favola del Nyírség, 1927], in Id., *A XX. századi vizitkártyái* [I biglietti da visita del XX secolo], a cura di A. Barta, Budapest, Szépirodalmi, 1986, p. 357. Ove non diversamente indicato, le traduzioni dall'ungherese sono mie.

¹⁸ Gy. Krúdy, *Nyírség* (1916), in Id., *Magyar tükör. Publicisztikai írások 1894-1919* [Specchio ungherese. Scritti pubblicistici 1894-1919], a cura di A. Barta, Budapest, Szépirodalmi, 1984, p. 304.

¹⁹ Ivi, p. 301.

²⁰ G. Pressburger, *Prefazione*, in Gy. Krúdy, *Girasole*, prefazione di G. Pressburger, traduzione di A. Sciacovelli, Rizzoli, Milano 2009, p. 5.

²¹ Ivi, p. 127.

²² Gy. Krúdy, *Girasole*, prefazione di G. Pressburger, traduzione di A. Sciacovelli, Rizzoli, Milano 2009, p. 66.

²³ Ivi, p. 74.

-
- ²⁴ Ivi, p. 67.
- ²⁵ Cfr. B. Czére, *Krúdy Gyula*, Budapest, Gondolat, 1987, p. 127.
- ²⁶ Gy. Krúdy, *Girasole*, cit., p. 38.
- ²⁷ Ivi, p. 27.
- ²⁸ Gy. Krúdy, *A betyár álma* [Il sogno del brigante, 1919], in Id., *Telihold. Elbeszélések 1916-1925* [Plenilunio. Racconti 1916-1925], a cura di A. Barta, Budapest, Szépirodalmi, 1981, p. 249.
- ²⁹ G. Féja, *Viharsarok*, Budapest, Mundus Magyar Egyetemi, 2004, p. 24.
- ³⁰ Gy. Illyés, *Puszták népe / Ebéd a kastélyban* [Il popolo delle puszte – Pranzo nel castello], Budapest, Szépirodalmi, 1970, p. 35.
- ³¹ Ivi, p. 21. La Lebedia è la regione a nord del Mar Nero che gli Ungari – provenienti dalla mitica *Magna Hungaria* – occuparono nel corso della loro migrazione verso occidente.
- ³² Ivi, p. 190.
- ³³ G. Róheim, *A csurunga népe* [Il popolo dei churinga], Budapest, Leblang, 1932.
- ³⁴ G. Róheim, *A csurunga népe*, cit, p. 265. Per un approfondimento della questione cfr. V. Voigt, *Marót Károly a csurunga népéről* [Károly Marót su *Il popolo del csurunga*], «Vallástudományi Szemle», 2011, n. 2, p. 84.
- ³⁵ Gy. Illyés, *Op. cit.*, p. 78.
- ³⁶ M. Jókai, *Török világ Magyarországon* [Il mondo turco in Ungheria], a cura di A. Oltványi, Budapest, Akadémiai, 1963, p. 18.
- ³⁷ Gy. Illyés, *Op. cit.*, p. 152.
- ³⁸ Cfr. Gy. Illyés, *Op. cit.*, pp. 288-9.
- ³⁹ Ivi, p. 289.
- ⁴⁰ «Harsogó elmerültségben olvastam ma egy könyvet» (Pesti Napló)
- ⁴¹ Zs. Móricz, *A Hármaskörös egyszerű tragédiája* [La semplice tragedia dell’Hármaskörös, 1935], in Id., *A tizenkettedik órában (Tanulmányok III)* [Alla dodicesima ora (Saggi. Vol. III)], a cura di P. Nagy, Budapest, Szépirodalmi, 1984, p. 323.
- ⁴² S. Quasimodo, [Per il tiglio del Balaton], in Id., *Op. cit.*, p. 1020.
- ⁴³ Mór Jókai, *Sárga rózsa* [Rosa gialla], in Id., *Aki a szívét a homlokán hordja*, cit., p. 150.
- ⁴⁴ Zs. Móricz, *A Hortobágy tavaszi lélegzete* [Il respiro primaverile di Hortobágy, 1942], in ..., p. ?
- ⁴⁵ D. Kosztolányi, *Barbárok. Móricz Zsigmond új elbeszélései* [Barbari. I nuovi racconti di Móricz Móricz, 1932], in *A magyar esszé antológiája. III. Irodalom* [Antologia della saggistica ungherese, vol. III, Letteratura], a cura di † M. Domokos e A. Lakatos, Budapest, Osiris, 2007, p. 641.
- ⁴⁶ Ivi, p. 642.
- ⁴⁷ Ivi, pp. 640-641.
- ⁴⁸ *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. I. kötet A-Gy* [Dizionario storico-etimologico della lingua ungherese. Vol. I, A-Gy], a cura di B. Loránd, L. Kiss, L. Papp, Budapest, Akadémiai, 1967, pp. 1091-1092.
- ⁴⁹ Zs. Móricz, *Vadliba meg a sas, meg az ember és a pacsirta* [L’oca selvatica e l’aquila, poi l’uomo e l’allodola, 1937], in Id., *Elbeszélések*, IV. [Racconti, vol. IV], a cura di P. Nagy, Budapest, Szépirodalmi, 1974, p. 642-643.
- ⁵⁰ Ibidem
- ⁵¹ G. Féja, *Viharsarok*, Budapest, Mundus Magyar Egyetemi, 2004, p. 25.
- ⁵² Gy. Illyés, *Op. cit.*, p. 78.
- ⁵³ J. Kodolányi, *Julianus barát* [Fra Giuliano], Budapest, Magvető, 1974⁸, pp. 119-120. Trad. it.: J. Kodolányi, *Fra Giuliano*, unica traduzione autorizzata dall’ungherese di A. Zoltán, Milano, Mondadori, 1948². Il passo in questione è alle pp. 123-124.
- ⁵⁴ M. Jósika, *Zrínyi a költő* [Zrínyi, il poeta], I-II, Budapest, Légrády Testvérek, 1929, vol. I, pp. 178-179.
- ⁵⁵ Gy. Krúdy, *Girasole*, cit., p. 217.
- ⁵⁶ Gy. Krúdy, *A betyár álma*, cit., p. 248.
- ⁵⁷ Zs. Móricz, *Az utolsó betyár* [L’ultimo betyár, 1903], in Id., *Elbeszélések*, I, pp. 33-38.
- ⁵⁸ Zs. Móricz, *Rózsa Sándor a lovát ugratja* [Sándor Rózsa sprona il cavallo, 1941], in Id., *Rózsa Sándor*, a cura di M. Erdős, Budapest, Szépirodalmi, 1987, p. 92.
- ⁵⁹ L. Rónay, *Erkölc és irodalom. A magyar irodalom rövid története* [Etica e letteratura. Breve storia della letteratura ungherese], Budapest, Vigilia, 1993, p. 217.
- ⁶⁰ Á. Várdy Huszár, *A Study in Austrian Romanticism: Hungarian Influences in Lenau’s Poetry*, with an historical introduction on the Age of Romanticism by S. B. Vardy, Buffalo, New York, Hungarian Cultural

Foundation, 1974, p. 111. La figura del *betyár* viene presentata, con interessanti osservazioni, soprattutto alle pp. 108-118.

⁶¹ Zs. Móricz, *Betyár* [Il brigante], in Id., *Regények*, VI., [Romanzi. Vol. VI], a cura di P. Réz, Szépirodalmi, Budapest 1978, p. 285. Il tema del nomadismo è anche in Zs. Móricz, *Rab oroszlán* [Un leone in gabbia], in Id., *Regények*, VI., a cura di P. Réz, Budapest, Szépirodalmi, 1978, p. 168.

⁶² Zs. Móricz, *Rózsa Sándor a lovát ugratja*, cit., p. 92.

NICOLA BOTTIGLIERI

Ferite, discariche, fosse comuni ed altri luoghi scellerati

Abstract

Both in Greek mythology and the Bible the wounds inflicted to heroes (Prometheus), centaurs (Chiron) and Nature (Adam and Eve in the Garden of Eden) suggest a sacrilegious rift caused on Nature. Also the furrow dugged by the plough can be compared to an injury inflicted to land, a violence anticipating the practice of writing and by extension - according to Lacan - the production of human language.

The fierce modernity of the last century has provoked purulent wounds hiding murders (mass graves) and, at the same time, exhibiting their rottenness through landfills, the uncanny space of the urban fabric. According to the sociologist Bauman, the landfills provide a model of language to epochal phenomenons such as migrations. Men running away from Africa, pushed by desertification to the liquid landfill of the Mediterranean where they often drawn or are recycled when they succeed to disembark, are the metaphor of the disposal of urban waste.

Apriamo questa riflessione ricordando il mito di Chirone che Dante ricorda nel canto XII dell'Inferno come capo dei Centauri, la cui funzione è di impedire ai dannati, immersi nel fiume di sangue, Flegetonte di emergere dal bulicame, compito che essi assolvono saettando gli spiriti che cercano di trasgredire. Racconta il mito greco che i selvaggi centauri ingaggiarono una furibonda battaglia contro il semidio Ercole, ma vistisi perduti si rifugiarono nella grotta dove viveva Chirone, centauro sapiente e amico del figlio di Giove. Nella confusione della lotta Chirone fu ferito al ginocchio da una freccia scagliata proprio dal suo amico Ercole. Questi cercò di curarla con erbe raccolte a Colleparado (che si trova vicino Veroli, cioè Frosinone) senza esito. Poiché il centauro era immortale non poteva morire, ma per alleviare la sofferenza chiese a Giove di scambiare la sua immortalità con la natura umana di Prometeo. Il padre degli di acconsentì allo scambio e alla sua morte, fu collocato nel cielo a formare la costellazione del Centauro. Chi era Chirone?

Chirone era un centauro esperto nelle arti, nella scienza e nella medicina. A differenza dei suoi compagni rappresentava l'equilibrio sapiente fra l'uomo e l'animale, fra istinto e temperanza, fra la natura e la cultura. La ferita di cui soffriva era stata causata in un momento di pazzia, quando la saggezza non aveva moderato gli istinti selvaggi dei centauri. Per non soffrire più (ossia per non ricordare per sempre la pazzia della guerra) decise di morire, cedendo l'immortalità a Prometeo, l'uomo che ruberà il fuoco agli dei.

Il mito del fuoco rubato agli dei in qualche modo continua quello di Chirone, anzi può essere visto come suo complemento, perché anche in questo caso il racconto ripropone il tema della ferita. Prometeo, dopo il furto, fu condannato ad essere incatenato nel Caucaso dove un'aquila gli strappava il fegato ogni giorno, e poiché questo ricresceva, la tortura sarebbe durata per l'eternità. Ma ne valeva la pena, perché con il fuoco l'uomo imparò a lavorare il ferro, e con l'uso del ferro nacque il lavoro dei campi, la casa, la scrittura e quindi la storia. Insomma la storia umana sembra prendere inizio da due ferite: quella fatta da Ercole a Chirone, quella di Prometeo agli dei, i quali per contrappasso, lo feriranno per l'eternità.

Anche la Bibbia ricorda come la storia sia nata da una trasgressione, quello della mela da parte di Adamo, mentre la fondazione della prima città dell'uomo sia stata opera di Caino, dopo aver ucciso il fratello Abele. In ambedue i casi sia nel mito greco sia nella Bibbia la rottura dell'equilibrio fra uomo e natura, la perdita dell'innocenza originata all'interno del Paradiso Terrestre procurano una ferita, dalla quale inizia la storia dell'uomo¹.

Tuttavia, la "ferita" non deve essere considerata solo come una semplice metafora per intendere quel momento nel quale si rompe l'equilibrio fra uomo e natura, ma essa diventa fisica e costante quando l'agricoltore comincia a coltivare la terra. A questo punto la ferita non sarà più sconvolgente per la storia dell'uomo, al contrario sarà necessaria, perché essa si trasforma nel solco dell'agricoltore, solco che ha forti somiglianze con il sentiero del cacciatore² e con le rotte delle navi tracciate nell'acqua. Il lavoro del contadino che semina grano nei solchi aperti con il ferro sul terreno segnerà per millenni l'immaginario collettivo legato al lavoro, tanto che anche la pratica della scrittura sarà vista come la semina delle parole nel piccolo solco arato da un pennino, su un prato di carta³.

Come vediamo, tutte queste azioni partorite dal *homo faber* sono il risultato di una ferita portata alla terra, che a questo punto ci appare come la vittima di tante aggressioni. Per capire la "pazienza" della Terra nel sopportare tanta violenza dobbiamo ritornare al mito greco.

Dice Esiodo nella *Teogonia* che all'inizio del mondo regnava il caos, quel tempo indistinto nel quale tutta la materia era confusa. Non sappiamo quanto durò questo tempo preistorico, però ad un certo punto apparve o si distaccò dal caos, Gea -la terra- la quale a sua volta, senza congiungersi con nessuno partorì Urano, il cielo stellato, il quale a sua volta ricongiungendosi con la madre darà origine al mare ed alle sue figlie, ossia le ninfe.

Se è facile capire dal racconto del mito come dalla Terra possano nascere il mare e le sue creature, le Ninfe, più vertiginoso e illuminante è intendere come sia possibile che la Terra partorisca da sola il cielo stellato⁴! Forse il mito, al di là delle spiegazioni della scienza, ci vuol dire che la Terra e gli astri del cielo sono figli di una stessa materia, che la terra sia impastata di cielo, che essa abbia uno splendore oscuro e segreto simile allo splendore opaco del cosmo⁵. Del resto anche nella pittura murale del medioevo spesso il cielo viene raffigurato come un tappeto trapunto di stelle. Una di queste pitture si vede nella cappella di S. Silvestro del monastero dei Ss. Quattro Coronati a Roma, qui un angelo arrotola il cielo su se stesso come si trattasse di un tappeto. Quel gesto vuole significare che è arrivata la fine dei tempi ed il Giudizio finale può cominciare. Oppure il mito ci ricorda la profonda relazione esistente fra l'uomo e la natura, l'unità fra cielo e terra che nell'uomo si ricongiungono? L'uomo è figlio della terra, come lo sono il cielo, le acque, i fiumi, gli alberi e le montagne.

LE FERITE INVISIBILI

Ma ritorniamo alle ferite, dalle quali -come dice Lacan- nasce il linguaggio e quindi la storia. Per intendere la natura della ferita faccio riferimento al libro di Piero Cimatti intitolato *Il taglio*:

Il taglio è una ferita netta, che lascia una traccia indelebile nel corpo umano. Al taglio è connessa l'idea che i bordi della ferita non possono più ricongiungersi. Nel corpo rimane quella linea, e il dolore che lo accompagna. Il punto è che si tratta di una ferita che non si rimargina. L'animale umano è questo taglio⁶.

Le “ferite necessarie” quelle dei solchi dell’agricoltura, delle strade (e per estensione del pennino sul foglio di carta) sono ferite che l’uomo ha portato alla terra ma che il tempo ha cicatrizzato, tuttavia vi sono anche ferite profonde ma invisibili, che restano occulte per molto tempo. Invisibili agli occhi ma non alla storia, prodotte dalla “natura selvaggia” dell’uomo moderno. Tanto che possiamo riflettere con amarezza sul paradosso per cui più l’uomo è moderno, più profonda, putrida e inguaribile sarà la ferita che egli infligge alla terra. Una tenace strategia di distruzione volta a trasformare i *locus amoenus* della madre Terra in *locus sceleratus*⁷ nei quali dovrà vivere.

Mi riferisco ad una grande varietà di violenze portate contro la terra e contro la natura umana. Penso alle fosse comuni occultate dalla vegetazione fatta crescere di proposito sul luogo dell’eccidio per nascondere le tracce, alle foibe, le profonde caverne aperte nella natura carsica della Venezia Giulia e della Dalmazia⁸, ai buchi fatti nell’acqua dell’oceano fatti dai corpi dei desaparecidos argentini, ecc. ma anche ai disastri ambientali prodotti nella società post moderna, quali possono essere i campi delle pianure di Cernobyl in Ucraina concimati dalle scorie nucleari della centrale atomica esplosa il 26 aprile 1986 o al mare del Giappone dopo la serie di esplosioni della centrale nucleare di Fukushima iniziato nel marzo 2011 a seguito di un violento terremoto. Senza dimenticare lo scioglimento dei ghiacci in Antartide o la nascita dell’isola di plastica che galleggia nell’oceano Pacifico settentrionale la *garbage island* grande quanto un intero Stato degli Usa come il Texas, dove migliaia di chilometri quadrati di oceano brulicano di buste di plastica, bottiglie, paperelle, contenitori di polistirolo, bambole, palloni, ecc. ecc. oramai divenuta la tomba per milioni di uccelli marini, centinaia di migliaia di tartarughe, foche, balene ed innumerevoli quantità di pesci.

Molte di queste ferite, vere e proprie scelleratezze dell’uomo moderno, si nutrono di silenzio e di complicità, “vivono” nell’invisibilità della lontananza geografica o dell’oblio, in ogni caso sono il cascame più immondo del “progresso”, l’esempio palmare della sua degradazione. Non va dimenticato inoltre che vi sono ferite ancora più gravi che durano da molto tempo, come l’inquinamento dell’aria e dell’acqua, l’abbondanza di microparticelle di plastica nel mare, gli effetti del buco dell’ozono sull’ambiente, e, più in generale, il fenomeno del riscaldamento del pianeta a causa dell’effetto serra derivato dalle emissioni di gas.

Nel bombardamento su Hiroshima si può leggere una versione ancora più drammatica del mito di Prometeo. Il 6 agosto 1945 l’uomo ha rubato il fuoco (nucleare) agli dei, con questo fuoco egli è diventato un super dio, ha cacciato via gli dei dall’Olimpo, ma si è ferito con le sue stesse mani, aprendo una ferita nel cuore del mondo che non si è ancora cicatrizzata. Non a caso “l’ultima vittima” della bomba è stato un membro dell’equipaggio dell’aereo che sganciò la bomba su Hiroshima Claude Robert Eatherly⁹ morto nel luglio del 1978, il quale rifletté a lungo su quel gesto terribile che se fu dettato dalla “giusta guerra” contro i giapponesi, dall’altro aprì una nuova era della storia umana. E’ possibile leggere i tormenti dell’anima di Eatherly nel carteggio curato dalla nostra collega Micaela Latini.

LA DISCARICA

Vogliamo ora richiamare l’attenzione su una “ferita a cielo aperto”, dopo aver fatto riferimento alle ferite invisibili portate all’uomo ed alla natura. Ci riferiamo all’oltraggio esibito alla luce del sole, che in qualche modo ostenta, anzi esibisce la sua carne purulenta. Mi riferisco alla discarica¹⁰,

il cimitero degli oggetti, il luogo dove i materiali già degradati dall'uso, subiscono una seconda morte, corrosi dal tempo e dal marciume della materia stessa. Essa si presenta come il volto speculare della società dei consumi e dello spreco, l'ombra fetida disseminata sul territorio. Per la fusione di materiali diversi, grazie al ruolo che svolge il marciume, ossia il "percolato"¹¹, questa materia può essere paragonata al caos iniziale prima della nascita del mondo, solo che la materia putrescente della discarica rappresenta il caos finale, quello della morte, perché tutto è già stato consumato ed ora tutto è confuso per sempre.

Già Calvino nelle *Città Invisibili*, aveva prefigurato il rapporto indissolubile tra immondizia e consumo, alimentato dai comportamenti ossessivi degli abitanti delle sue città immaginarie:

La città di Leonia rifà se stessa tutti i giorni: ogni mattina la popolazione si risveglia tra lenzuola fresche, si lava con saponette appena sgusciate dall'involucro, indossa vestaglie nuove fiammanti, estrae dal più perfezionato frigorifero barattoli di latta ancora intonsi, ascoltando le ultime filastrocche dall'ultimo modello d'apparecchio. Sui marciapiedi, avviluppati in tersi sacchi di plastica, i resti di Leonia d'ieri aspettano il carro dello spazzaturaio. Non solo i tubi di dentifricio schiacciati, lampadine fulminate, giornali, contenitori, materiali d'imballaggio, ma anche scaldabagni, enciclopedie, pianoforti, servizi di porcellana: più che dalle cose di ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l'opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove. Tanto che ci si chiede se la vera passione di Leonia sia davvero come dicono il godere delle cose nuove e diverse, o non piuttosto l'espellere, l'allontanare da sé, il mondarsi d'una ricorrente impurità. Certo è che gli spazzaturai sono accolti come angeli, e il loro compito di rimuovere i resti dell'esistenza di ieri è circondato d'un rispetto silenzioso, come un rito che ispira devozione, o forse solo perché una volta buttata via la roba nessuno vuole più averci da pensare.¹²

La discarica, quindi, può diventare il luogo dove si conserva la memoria marcita della città, ma anche lo spazio dove le cose si degradano attraverso il fluire del tempo, l'imbutto nel quale si buttano gli oggetti e quella porzione di vita vissuta insieme ad essi ed, in ultima analisi, la frontiera desertificante che uccide la vita intorno a se.

L'immagine del rapporto equilibrato fra uomo e rifiuti che dava Calvino si è andato degradando, man mano che la produzione industriale da nazionale è divenuta internazionale, anzi "globale" facendo emergere nuove realtà, nuovi popoli, nuove e moltitudinarie forme di consumo. Senza trascurare il fatto che la popolazione che vive nelle città oramai è superiore a quella che vive e lavora nelle campagne. Insomma il legame fra metropoli e discarica si è andato accentuando proprio da quando la città ha perduto la sua funzione originaria. Essa non è più il punto d'incontro degli uomini per organizzare la vita economica e sociale del territorio, ma è il contenitore delle migrazioni umane e delle merci provenienti da tutto il mondo¹³, lo spazio ossessivo nel quale si sviluppa il consumismo senza regole. L'intreccio di questi fenomeni in perenne espansione ha creato nel labirinto delle metropoli moderne la proliferazione dei luoghi che uccidono la vita, appunto le discariche.

La città come luogo del degrado, che i narratori ottocenteschi avevano descritto nel momento dell'inurbamento di massa seguito alla Rivoluzione industriale, s'evolve in quella dello spazio di lotta di tutti contro tutti per accaparrarsi le merci¹⁴.

La convulsa modificazione dell'economia globale ha portato alla nascita di vere e proprie città dei rifiuti all'interno delle città che li producono. E gli spazzini non sono accolti come "angeli" citando sempre il brano di Calvino, ma sono dei veri e propri criminali che gestiscono il traffico

internazionale dei rifiuti¹⁵. E pertanto “lo spazio della lotta” per accaparrarsi le merci diventa lo spazio della lotta per accaparrarsi i rifiuti, perché ora lo smaltimento di questa nuova merce da fenomeno nazionale è divenuto internazionale, divenendo un “affare di Stato” che si intreccia con la politica estera del paese.

Lo smaltimento dei rifiuti industriali e delle scorie nucleari nelle isole atlantiche, nei deserti africani¹⁶, oppure nel profondo del mare sono un esempio di quanto andiamo dicendo. Oggi le discariche sono divenute un incubo per la città, lo spazio “perturbante”, il luogo del rimosso, dove l’idea di civiltà si degrada insieme alla merce oramai putrefatta.¹⁷ Un problema che si pone a livello globale, perché mentre la produzione di rifiuti umani prosegue senza sosta, il pianeta resta rapidamente a corto di discariche e gli strumenti per il riciclaggio dei rifiuti non fanno a tempo a smaltire quello che si butta via.

DAL GIARDINO D’ORTAGGI ALLA TERRA DEI FUOCHI

Un esempio di questa incessante degradazione della natura si può avvertire mettendo a confronto uno scritto di Goethe sulla campagna che circonda le falde del Vesuvio, in Campania, con una cronaca di questi giorni, relativa al ritrovamento di una “discarica sotterranea” trovata negli stessi luoghi che tanto ammirò lo scrittore tedesco.

Infatti Goethe nel suo viaggio in Italia descrisse con meraviglia la campagna che si stendeva ai piedi del Vesuvio piena di giardini, orti e luoghi coltivati, fra Napoli e Caserta, in quella area oggi più conosciuta come la Terra dei fuochi. Egli scrive quando la rivoluzione industriale era ancora agli inizi e nel Regno di Napoli non si sentivano ancora gli effetti di questa trasformazione.

Moltissimi sono coloro che trovano lavoro trasportando le immondizie fuori città a dorso d’animo. Tutta la campagna che circonda Napoli è un solo giardino d’ortaggi, ed è un godimento vedere le quantità incredibili di legumi che affluiscono nei giorni di mercato, e come gli uomini si diano da fare a riportare subito nei campi l’eccedenza respinta dai cuochi, accelerando in tal modo il circolo produttivo. Lo spettacoloso consumo di verdura fa sì che gran parte dei rifiuti cittadini consista di torsoli e foglie di cavolfiori, broccoli, carciofi, verze, insalate e aglio, e sono rifiuti straordinariamente ricercati. I due grossi canestri flessibili che gli asini portano appesi al dorso vengono non solo inzeppati fino all’orlo, ma su ciascuno d’essi viene eretto con perizia un cumulo imponente. Per tutto il giorno un servo, un garzone, a volte il padrone stesso vanno e vengono senza tregua dalla città, che ad ogni ora costituisce una miniera preziosa. E con quanta cura raccattano lo sterco di cavalli e di muli! A malincuore abbandonano le strade quando si fa buio, e i ricchi che a mezzanotte escono dall’Opera certo non pensano che già prima dello spuntar dell’alba qualcuno si metterà a inseguire diligentemente le tracce dei loro cavalli¹⁸.

Come abbiamo detto, la lotta fra i gruppi sociali e/o gli individui singoli per produrre/vendere/consumare grandi quantità di merci ha accelerato l’“inselvaticimento” della società. Nella Terra dei fuochi, i “produttori di merci” per smaltire a basso costo i rifiuti e gli scarti della produzione si sono alleati con la camorra, la quale ha trasformato -con la complicità delle forze politiche- una vasta area agricola in una immensa discarica a cielo aperto. Qui i rifiuti interrati e nascosti alla vista rischiano di inquinare le falde acquifere, mentre quelli abbandonati nei campi e bruciati attraverso incendi dolosi, hanno reso malsano l’aria che si respira. In sintesi, la degradazione del territorio ha degradato la vita individuale e la vita sociale di centinaia di migliaia di persone.

Per capire il livello di “inselvaticimento” e degradazione del tessuto sociale, voglio riportare un brano tratto da un servizio fatto dal giornalista Borrelli sulla “discarica sotterranea” che risulta

essere la più grande d'Europa, dove si intrecciano tutti gli attori di questo fenomeno sorto negli ultimi decenni. Una discarica sorta nei luoghi che Goethe aveva descritto come “giardino d'ortaggi”.

Siamo a Calvi Risorta, in provincia di Caserta, dove la Forestale sta scavando da tre giorni in quella che potrebbe rivelarsi la più grande discarica sotterranea d'Europa; l'area, denominata “ex Pozzi”, comprende 25 ettari e un volume di 2 milioni di metri cubi di rifiuti industriali, rifiuti che peraltro sarebbero stati sepolti fino ai tempi recenti. Durante gli scavi della Forestale è venuto alla luce un sistema di interrimento feroce e al tempo stesso meticoloso. Quello che le forze dell'ordine hanno trovato davanti ai propri occhi è un vero e proprio inferno, in cui più si va verso il fondo e peggiore è la contaminazione. Come fossero gironi danteschi. Il primo strato è composto da plastiche e buste con all'interno ogni tipo di prodotti industriali, seguito da un vero e proprio tappo di cemento che lo separa da un secondo strato costituito da fusti, bottigliette infiammabili e solventi. Siamo a 5 metri di profondità. Scavando ancora si trova un ulteriore tappeto di plastiche, pelli e altri fusti ormai totalmente deteriorati, che coprono un ultimo livello in cui il terreno assume una colorazione rossa anomala, conseguenza del contatto con liquami, vernici e solventi di ogni tipo. La presenza dei “tappi” di cemento ricorda tanto il metodo di interrimento della Camorra nei territori di Casal di Principe i cui scavi sono iniziati nel 2013. Questo farebbe supporre un coinvolgimento proprio dei Casalesi nelle operazioni di sversamento abusivo nel territorio di Calvi Risorta per conto delle più disparate aziende: non era soltanto la Pozzi a sversare i rifiuti industriali nella stessa zona in cui aveva il suo stabilimento, ma qui arrivavano rifiuti di aziende di tutta Italia e persino di stabilimenti francesi e spagnoli. Sui sacchi ritrovati vi erano riportate le seguenti scritte: “politilene/riblene”, “pliolite/Good Year chimica Division”, “BASF”, “Eltex”. E lo smaltimento legale di simili rifiuti industriali, negli anni '80 come oggi, aveva dei costi altissimi, così le fabbriche italiane e di mezza Europa hanno preferito pagare 60 volte in meno.¹⁹

TOPOGRAFIA DEL PATTUME

Il problema dei rifiuti e del loro smaltimento grava sempre più sulla società contemporanea e rischia di *inselvaticire* ancora di più il paesaggio. Tanto che si potrebbe creare una carta geografica del nostro paese e/o del mondo nella quale, al posto delle città, si possono indicare le diverse discariche nelle quali esse versano le loro eccedenze. Una topografia del pattume valevole sia a livello nazionale che internazionale.

La discarica dei rifiuti, infatti, da luogo liminare, semplice appendice della città, ha acquisito con prepotenza sia dignità geografica che “personalità giuridica”, anzi creando un linguaggio proprio, un vocabolario utile a descrivere fenomeni sociali, offrendo modelli di comportamenti politici. Insomma la discarica è una oscura metafora del nostro futuro.

L'autore che più di ogni altro ha analizzato questo fenomeno è il sociologo polacco Zygmunt Bauman. Egli afferma che nell'attuale post-modernità liquida, analizzata nel saggio *Vite di scarto*²⁰ esista la categoria dei «rifiuti umani». Questi sono i soggetti scartati, in esubero, eccedenti, risultato continuo ed inevitabile della modernizzazione. La quale vuol dire eccesso, esubero, scarto e smaltimento, in un ritmo asfissiante che non ha mai fine, anzi incalza sempre di più. Perciò i rifiuti umani vivono ai margini del consumismo, della globalizzazione e sono bersaglio preferito dell'industria della paura, dello smantellamento delle sicurezze sociali, della vita 'liquida' costretta ad adeguarsi alle attitudini dei gruppi di riferimento per non sentirsi esclusi. Un esempio di questo ciclo infernale è la condizione dei rifugiati e degli immigrati, ma anche degli zingari, dei senza patria o più in generale di tutti i “dannati della terra”. Questi soggetti, privati dell'identità di

persone, incarnano “il rifiuto umano” per eccellenza, perché non svolgono nessuna funzione nel mondo del lavoro.

Tutti i rifiuti, compresi i rifiuti umani, tendono ad essere sospinti nella stessa discarica. La quale non si identifica più con i luoghi geografici ma configura anche gli individui che oramai ad essa appartengono, identificando i luoghi con le persone: rifiuti umani che vivono nella città dei rifiuti²¹.

La discarica, tuttavia, ha una sua vita interna. Essa per sopravvivere a se stessa, ossia per non diventare enorme cumulo ingestibile e pervasivo, deve di continuo bruciare se stessa o, se ne è capace, riciclare la sua stessa materia. Reinventarsi una esistenza diversa. E se bruciare vuol dire moltiplicare all’infinito la degradazione dell’ambiente, riciclare vuol dire “rendere invisibile”, o meglio ancora rendere “virtuosa” la sua trasformazione. Ma a ben riflettere, bruciare e riciclare sono -come sappiamo dalla cronaca di questi anni- linguaggi e pratiche che valgono sia per le merci sia per gli uomini che non riescono ad integrarsi nel modello produttivo. Bruciare i campi dei rom, degli zingari, dei migranti, oppure riciclare in un processo produttivo i “dannati della terra” sono in effetti le uniche strade per smaltire il “percolato” che si riproduce senza sosta.

IL CAVALLO SIMBOLO DEL TEMPO SELVAGGIO

Ma è tempo di ritornare a Chirone, ai centauri sapienti ed al mito di Prometeo che rubando il fuoco agli dei, ha dato inizio alla civiltà umana.

Il Centauro “divinità dal vento rapido” ha una doppia natura. La sua natura animale fa riferimento al cavallo, il quale nel mondo greco è visto come il simbolo del tempo e quindi della sessualità incessante, quella razionale, invece, fa riferimento al maestro. Così riassume la simbologia del cavallo Gilbert Durand:

Il cavallo è il membro virile di Urano, Tagliato da Cronos, il Tempo, che procrea i due demoni ippoforni. Vediamo profilarsi dietro lo stallone infernale una significazione sessuale e terrificante insieme²²

Il Centauro, pertanto, mostra di avere una ferinità sconvolgente, capace di scontrarsi e riprodurre la sua distruzione attraverso il tempo. Di “ferire” a tempo indeterminato ogni legge sia essa divina che umana. Non a caso, come recita il mito, essi osano sfidare perfino Ercole, figlio di Zeus. Pertanto il furore del centauro non può ricondursi ad una semplice perdita del senno ma ad una forza primitiva ed incestuosa, travolgente ed assurda che può liberarsi in ogni momento. A tenere a bada questa dissennata violenza fa da contrappeso la parte razionale del centauro, quella che parla, ragiona medita e decide, senza lasciarsi trascinare dai furori della sessualità o della violenza. E tuttavia, come abbiamo visto, la ferita portata alla natura genera la storia dell’uomo, o come dice Cimatti -riprendendo le teorie di Lacan-, genera linguaggio, anzi l’uomo è figlio di quel linguaggio. Pertanto se la condizione dell’uomo è quella di “convivere” con questa ferita primigenia -sia essa il peccato originale oppure la ferita di Prometeo- è opportuno trovare un equilibrio fra la parte animale e quella razionale del centauro.

Tuttavia oggi, ed è questa la novità terribile, il ciclo produttivo, l’economia globale hanno innescato in mille forme un meccanismo per cui le mille ferite che l’uomo arreca alla terra stanno portando alla sua morte, alla sua stessa esistenza. Come se il centauro, preso da un furibondo sentimento di *cupio dissolvi* si precipitasse nell’abisso della morte, come successe ad Erion il cavallo di Adrasto che scompare nel baratro consacrato alle Erinni. Una forma di *cupio dissolvi* che

ha già avviato una sua inarrestabile riproduzione e che non sembra destinata ad esaurirsi. Mi riferisco all' *overshoot day*²³, alle *garbage island*²⁴ disseminate nell'oceano atlantico e nel pacifico, alle piogge acide, alle "terre dei fuochi", alle mille discariche che punteggiano oramai la geografia del pianeta.

Se esse sono le ferite più recenti che l'uomo ha apportato alla terra, bisogna che nasca un nuovo linguaggio capace sia di definirle che di raccontarle, sia di comprenderne l'evoluzione, in modo da ricreare quell'equilibrio fra uomo e natura tale che permise a Chirone di essere maestro di Achille, il guerriero, di Enea il fondatore di città e di Teseo, il leggendario re di Atene che uccise il Minotauro, dopo aver trovato il modo di uscire dal labirinto.

¹ Ancora oggi il cinema racconta come le città abbiano radici nel sangue. Un esempio interessante è il film *Gangs of New York* (2002) diretto da Martin Scorsese. La storia inizia nel 1846, quando il degradato quartiere dei *Five Points* a New York è teatro di violenti scontri tra bande criminali che intendono assicurarsi il dominio del territorio: l'ultima di queste vede gli irlandesi cattolici "Conigli Morti", guidati da Padre Vallon, opporsi ai protestanti e nazionalisti "Nativi", capeggiati dal temibile William "Bill" Cutting, detto "il Macellaio" a causa della sua professione.

²Le strade sono le più antiche ferite che l'uomo ha fatto alla terra, prima dei solchi fatti con l'aratro, prima delle gallerie scavate nella roccia. Ma all'inizio le strade non sono solchi, sono piste che gli animali lasciano sul terreno, piste che l'uomo conferma con le impronte dei suoi piedi e che ad un certo punto diventano solchi perenni. Forse non si riflette abbastanza sul fatto che le strade -alcune di esse, le più antiche- siano monumenti perenni, che hanno migliaia di anni e che le strade moderne spesso riprendono i sentieri degli uomini primitivi, i quali come abbiamo detto seguivano le impronte degli animali. Attraverso le strade l'uomo moderno si riallaccia alla preistoria.

³ Il famoso "indovinello veronese" datato all'inizio del VIII secolo (forse il primo testo che usa lingua romanza) ripropone l'immagine della scrittura come solco del contadino. **Testo:** Se pareba boves/alba pratalia araba/et albo versorio teneba/ et negro semen seminaba. **Traduzione:** Teneva davanti a sé i buoi/arava bianchi prati/ e aveva un bianco aratro/e un nero seme seminava. **Soluzione:** Le dita della mano/ Le pagine bianche di un libro/ La penna d'oca, con cui si era soliti scrivere /L'inchiostro, con cui si scrivono le parole.

⁴Oggi la scienza moderna dà ragione al mito affermando come sia la terra che gli astri abbiano in comune gli stessi minerali e siano tutti nati da una materia comune, deflagrata all'inizio del tempo, nel primordiale e apocalittico Big Bang.

⁵Chi ha rappresentato bene lo splendore oscuro del cosmo è Kubrick che nel film 2001 *Odissea nello spazio* crea un forte contrasto fra la luce metallica della navicella ed il nero splendente del cosmo.

⁶ Felice Cimatti, *Il taglio. Linguaggio e pulsione di morte*, Quodlibet, 2015. La frase citata è tratta dall'intervista che Dorian Fasoli ha fatto all'autore. Si può leggere nel sito: riflessioni.it.

⁷Con questa espressione infatti, gli antichi Romani volevano ricordare ai posteri che in quel luogo era accaduto un turpe misfatto. Fu usato la prima volta per indicare una strada di Roma presso il colle Esquilino dove Tullia, figlia di Servio Tullio, aveva istigato il marito Tarquinio detto il Superbo ad uccidere il re suo padre, ed avendone visto il cadavere, era passata con il cocchio sul corpo già morto. La strada in questione è quella che conduce oggi da Via Cavour alla chiesa di San Pietro in vincoli. La memoria di quel luogo scellerato era ancora viva al tempo di Augusto.

⁸ Martin Pollack, *Paesaggi contaminati*, Rovereto, Keller Editore, 2015. In questo libro di viaggio attraverso l'Europa, Pollack riconosce come "territorio contaminato" un terreno che nasconde una fossa comune, una strage avvenuta, le impronte di un genocidio del quale si vuol fare dimenticare il ricordo.

⁹Günther Anders, *L'ultima vittima di Hiroshima*. Il carteggio con Claude Eatherly, il pilota della bomba atomica, a cura di Micaela Latini, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. XXII, 231.

¹⁰ Da non confondere la discarica con l'isola ecologica. Questa (detta anche ecopiazzola, centro di raccolta, ecocentro o ricicleria) è un'area recintata e sorvegliata, attrezzata per la raccolta differenziata dei rifiuti, disponibile in molti comuni italiani. L'utilità principale è quella di evitare lo smaltimento in discarica, per recuperare risorse e tutelare meglio l'ambiente.

¹¹ Per “percolato” si intende il liquido che si forma in una discarica di rifiuti e che è fortemente contaminato da sostanze, sia organiche sia inorganiche, provenienti dall’azione solubilizzante esercitata da acque di varia origine (per es., acque meteoriche di infiltrazione) sui rifiuti stessi.

¹² Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi 1972, p.119.

¹³ Questo fenomeno è evidente anche nello spazio delle tecnologie informatiche. Il computer da luogo d’incontro, memoria tenace della vita culturale sta divenendo sempre di più un grande mercato mondiale. Anzi, per le caratteristiche del suo linguaggio che non ha frontiere, accompagna la globalizzazione dell’economia.

¹⁴ Marco Belpoliti, *La metropoli del ‘900 dal labirinto di Kafka a Blade Runner*, in Rcu, inserto culturale del quotidiano *La Repubblica*, 24 luglio 2016, p.41.

¹⁵ Se riprendiamo il brano di Calvino, possiamo leggerlo come una triste profezia di quello che succede ai nostri giorni. “Più ne cresce l’altezza, più incombe il pericolo delle frane: basta che un barattolo, un vecchio pneumatico, un fiasco spagliato rotoli dalla parte di Leonia e una valanga di scarpe spaiate, calendari d’anni trascorsi, fiori secchi sommergerà la città nel proprio passato che invano tentava di respinger Più e, mescolato con quello delle altre città limitrofe, finalmente monde: un cataclisma spianerà la sordida catena montuosa, cancellerà ogni traccia della metropoli sempre vestita a nuovo”. Infatti proprio questo è avvenuto nella discarica di Koshe, ad Addis Abeba la più grande dell’intera Etiopia. Una frana di immondizie ha sepolto parecchie case, uccidendo 50 persone. Cfr. *Quotidiano la Repubblica* del 12 marzo 2017: Etiopia: enorme massa di rifiuti travolge abitazioni, decine di morti.

¹⁶ Degno di studio è il rapporto che l’Italia ha mantenuto con la Somalia fino allo scoppio della guerra contro il Presidente Siad Barre nel 1989. Testimone del ruolo di discarica dei deserti somali per i rifiuti nucleari è stato il sottoscritto, che ha raccontato questa esperienza nel romanzo *Afrore*, Mursia, 2006, pp.133-137.

¹⁷ Paolo Teobaldi, *La discarica*, Roma, E/O, 1998. Il romanzo racconta la storia in un professore che viene licenziato dall’insegnamento e comincia a lavorare come autista del camion della spazzatura. Attraverso le riflessioni sull’immondizia, ricostruisce il rapporto con la moglie dalla quale si è separato, come egli separa il surplus della casa, ossia la spazzatura, dal suo produttore, il padrone di casa. Uno studio sulla “narrativa dei rifiuti” è stato fatto da Sara Stanhgherlin: *Narrare i rifiuti. Le immagini della spazzatura nei romanzi di Barbaro, Teobaldi e Riccarelli*. Tesi di laurea Università Ca’ Foscari di Venezia, anno 2008-2009. Tesi on line.

¹⁸ Goethe 28 maggio 1787

¹⁹ Antonio Borrelli, A Caserta, la discarica sotterranea più grande d’Europa in *Il Giornale.it* - Mar, 16/06/2015

²⁰ Zygmunt Bauman, *Vite di scarto* (2004) Laterza, Bari, 2007.

²¹ Una descrizione esemplare di questa sovrapposizione ci è stata data dal fotografo brasiliano Juliano Ribeiro Salgado nel docu-fiction *Il sale della Terra* (The Salt of the Earth) 2014 diretto da Wim Wenders. Il film è stato presentato in concorso al Festival di San Sebastian 2014 e al Festival internazionale del film di Roma del 2014.

²² Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, (1963) Dedalo, Bari, 1991, p.67. Tutte le riflessioni sul centauro fanno riferimento alle pagine di Durant sulle figure ippomorfe, pp.67-75

²³ *L’Earth Overshoot Day*, che tradotto dall’inglese vuol dire “il giorno del superamento”, è la data dell’anno nella quale il consumo delle risorse della natura da parte della popolazione mondiale inizia a superare le risorse totali che la Terra mette a disposizione per l’anno in corso. Quindi nel 2017 a partire dall’8 agosto fino al 31 dicembre l’umanità consumerà più di quanto essa possa reintegrare nell’anno successivo. Per sette mesi saremo consumatori virtuosi, per i restanti cinque vivremo a credito, rinviando ad un anno da definire il saldo del debito con la natura.

²⁴ Esiste già una letteratura che mescola science-fiction, letteratura catastrofica e situazioni tipiche del post-moderno sul tema della *garbage island*. Ad esempio Marco Caponera nel suo romanzo *L’isola di plastica* (Alter Ego, Viterbo, 2016) immagina di trascorrere una vacanza su questa isola che si riproduce interrottamente, capace di trasmettere il pensiero, perfino di trasformare i turisti che vi arrivano in uomini di plastica. Un romanzo che continua la tradizione antichissima delle isole infernali, come le celebri *Isola del dottor Moreau* di G. Wells, all’*Isola del dottor Morel* di Bioy Casares. In particolare *Il dottor Moreau* rappresenta la società moderna che attraverso la scienza distrugge se stessa, divenendo il simbolo dello sfruttamento industriale che crea automi e burattini al posto di esseri umani.

VINCENZO SALERNO

Nóstos, álgos. Nostalgia di Ermanno Rea

Abstract

Nostalgia è l'ultimo libro – pubblicato postumo – di Ermanno Rea, 'capitolo' definitivo di quella trilogia trilogia "dei ritorni e degli addii" dedicata a Napoli e composta da *Mistero napoletano*, *La dismissione* e *Napoli ferrovia*. Napoli è, indiscutibilmente, il *topos* fisico e letterario più ricorrente nella prosa narrativa di Rea dal quale lo scrittore – come per tutti i romanzi della 'trilogia' napoletana – non può prescindere nella tipizzazione della 'natura' dello spazio raccontato e, al tempo stesso, dei personaggi che lo popolano. È la nostalgia – rimandando alla prima etimologia greca della parola, sintesi di *nóstos*, 'ritorno' in un luogo geografico e di *álgos*, 'dolore' per la lontananza da quel posto – il sentimento che porta il protagonista Felice Lasco di nuovo nella sua città natale d'origine, anzi "nella più derelitta" delle sue aree urbane, il Rione Sanità.

La definizione dei personaggi di *Nostalgia* non può perciò sottrarsi all'influenza nefasta del contesto 'spaziale' definito negli angusti spazi del quartiere: è un tracciato geografico verticale, una naturale tensione tra mare e collina, fatta in superficie di strade strette, di palazzi antichi e fatiscenti; il sottosuolo di ripide scale, di "ipogei, altari, sepolcri scolpiti". Forse soltanto un nome, un *flatus vocis*, un luogo immaginario – uno dei tanti "siti incogniti e meravigliosi" napoletani – avvolto in una nube di mistero, la Sanità è lo scenario "tragico e violento" della storia di due 'nature' diverse, inscindibilmente legate nel loro tragico destino.

«La bellezza dei luoghi è un carattere primordiale della valle della Sanità, consegnata all'uomo come un destino».¹

Nostalgia è l'ultimo libro – pubblicato postumo – di Ermanno Rea, ideale 'capitolo' conclusivo di quella trilogia «dei ritorni e degli addii» dedicata a Napoli e composta da *Mistero napoletano*, *La dismissione* e *Napoli ferrovia*.² Il capoluogo campano costituisce, senza dubbio, il *topos* geografico-letterario più ricorrente nella prosa narrativa di Rea, nei fatti rappresentando lo spazio fisico imprescindibile per l'articolazione scenica di tutti i romanzi di 'materia' napoletana. Di contesto, l'ambientazione partenopea quasi sempre contribuisce a determinare in misura definitiva – o comunque a influenzare pesantemente – il processo di 'tipizzazione' dell'identità urbana dei personaggi che popolano quell'ambiente. Nel caso specifico dell'ultimo romanzo di Rea, è la nostalgia – rimandando alla prima etimologia greca della parola, sintesi di *nóstos*, 'ritorno' in un luogo e di *álgos*, 'dolore' per la lontananza da quel posto – il sentimento che porta il protagonista Felice Lasco di nuovo nella sua città d'origine, anzi "nella più derelitta" delle sue aree urbane, il Rione Sanità.

La parola nostalgia sembra insomma far parte del nostro bagaglio genetico, del nostro "arcano" di esseri umani. Ogni uomo la sperimenta di continuo, perché le voci che gli giungono dal suo passato hanno sempre un fascino irresistibile.³

Geneticamente, dunque, motiva l'origine del suo racconto il vecchio cardiologo in pensione – non un narratore di 'mestiere' ma una voce fuori campo, opzione 'tecnica' abbastanza ricorrente nei romanzi di Rea – ricostruendo, a ritroso nella cronologia degli eventi, le ragioni di un delitto 'atipico': l'omicidio di Lasco per mano di Oreste Spasiano, amico fraterno d'infanzia del protagonista e ora boss indiscusso del quartiere. Forse soltanto una questione d'onore oppure, andando oltre le cause del crimine, la drammatica scoperta delle «radici del nostro male di vivere in un mondo troppo pieno di ingiustizie». Fin dalle prime pagine del romanzo, il co-protagonista/antagonista Spasiano, soprannominato «Malommo», è emotivamente caratterizzato in ragione di una «natura intemperante» e per «l'auto-benevolenza che lo fa amico delle circonlocuzioni e delle metafore».

Malommo è un lavoratore metodico, pignolo, incline alla burocrazia, capace, se necessario, di dominare la propria natura violenta a vantaggio della strategia e dell'astuzia. Anche nella vendetta conosce l'arte della pazienza. Non che dimentichi. Anzi. Sa controllare la sua sete di rivincita.⁴

Mosso dalla sua «naturale predisposizione alla crudeltà», Malommo è fortemente radicato nelle 'viscere' del quartiere. Respira a pieni polmoni ogni mattina l'aria stantia di quel dedalo di viuzze e di vicoli; si compiace della 'musica' di motorini che sfrecciano, del vociare chiassoso, una «romba» maledetta che è tutta una sinfonia di «timpani e piatti» a manifestare la «vitalità possente» del posto. Nemmeno la definizione del personaggio-antagonista Spasiano può, dunque, sottrarsi all'influenza nefasta del contesto 'spaziale' definito negli angusti scenari del Rione Sanità: è un tracciato geografico verticale, una naturale tensione tra mare e collina, fatta in superficie di strade strette, di palazzi antichi e fatiscenti; il sottosuolo di ripide scale, di «ipogei, altari, sepolcri scolpiti». C'è chi, perciò, addirittura arriva a dubitare della reale esistenza della Sanità, forse soltanto un nome, un *flatus vocis*, un luogo immaginario – uno dei tanti «siti incogniti e meravigliosi o anche tragici e violenti»– avvolto in una nube di mistero. Ed ancora, anche descrizione del protagonista Felice Lasco – testimoniata da una meticolosa raccolta di lettere, di documenti personali, di descrizioni di fotografie, una sorta di romanzo nel romanzo scritto dal medico-narratore – è debitrice della «materia improbabile» di questo quartiere fantasma, così suscitando l'immaginazione della voce narrante.

[...] Sono stato io, prima della sua morte violenta, a raccogliere in due voluminosi quaderni i racconti delle quotidiane escursioni di Felice Lasco nel quartiere natio alla ricerca della propria smarrita identità, che lui tentava di ricostruire un pezzo alla volta. A farlo riemergere dal passato era ora un vetusto palazzo dai muri sbrecciati, ora un rigagnolo melmoso, ora una bomba olfattiva; tutte fonti di struggenti evocazioni che rammentavano all'uomo venuto dal nulla chi era in realtà e di che materia era fatto il suo passato.⁵

Nel rispetto di una modalità fortemente rituale del codice camorristico, Lasco viene giustiziato nel suo quartiere – «un mondo a parte» addirittura rispetto a Napoli – e il cadavere lasciato per strada, accanto a un cumulo di sacchetti dell'immondizia, tra bidoni strapieni. Il degrado ambientale della Sanità rappresenta un altro tratto peculiare, sostenuto dall'esperienza fatta all'ospedale rionale *San Gennaro dei Poveri* – «bambini con malattie veneree, vecchi denutriti ricoperti di croste per mancanza di qualunque forma d'igiene, intere famiglie affette da tigne o pidocchi» – e bibliograficamente sostenuto dal narratore con rimandi a studi clinici. In particolare il cardiologo

ricorda un'indagine a più mani – medici, sociologi e altri esperti – apparsa col titolo di *Gli intestini di Napoli* che metteva in evidenza la gravità della «questione psichiatrica» connessa alla natura degradata dell'ambiente. Questo quartiere che ha forma di «cuore» – forma triangolare percorsa da rami e rametti innestati su un «budello» che lo attraversa tutto – reagisce al degrado sociale e ambientale in diverse maniere. Da un lato, una rete 'assistenziale' di «mammane, maghi, guaritori e cartomanti», curatori e portatori di conforto a malati veri e immaginari. Dall'altro, il volontariato 'impegnato' promosso da figure fortemente 'ideologizzate', presenze costanti in tutti i romanzi napoletani di Rea; Don Luigi Rega, il parroco della Basilica di Santa Maria alla Sanità; Rashid Kemali musulmano di origine libica segretario di sezione del Partito Comunista; lo stesso medico-narratore che più di tutti si guadagna, per affinità naturale con il quartiere, la fiducia di Felice.

Noi, in coppia, sim'a Sanità, diceva in certi momenti di rapimento emotivo, quando la riscoperta della propria identità, della propria origine, veniva bruscamente esaltata da qualche imprevedibile particolare da me richiamato: un odore, un suono, un dettaglio architettonico, la forma di un balcone, il colore di un tramonto.⁶

Stringendo l'inquadratura del *setting* narrativo il protagonista, tornato dopo una fuga lunga quarantacinque anni, sceglie il sito 'storicamente' meno cambiato nella sua memoria per raccontare – e attraverso il racconto, ricostruire – il passato. Lasco sta, in maniera inconsapevole così creando le premesse che porteranno a termine la sua tragica storia. Ancora una volta, anche il graduale percorso di riscoperta della propria identità – fenomeno che, come già dimostrato, non riguarda il solo personaggio-protagonista ma tutte le figure del romanzo – avviene per il tramite di uno spazio fisico definito e tipico, la Basilica del quartiere. Dopo Felice Lasco e Oreste Spasiano, tocca al medico-narratore – nel romanzo 'voce' senza nome – affermare che:

Io sono un vecchio comunista ateo, ma mentirei se dicessi che la magnificenza di questo tempio, la sua storia, il suo mistero, non hanno giocato un ruolo importante, se non decisivo, nella vicenda, oltre che del quartiere in generale, dell'uomo venuto dal nulla alla ricerca del se stesso perduto. Non si contano le volte che ho sorpreso Felice Lasco, solo e assorto nei suoi pensieri, al centro di questa penombra penitenziale. Dio non è soltanto aldilà; spesso è interrogazione sul proprio esistere, sul proprio presente. Io stesso, avvolto come lui dal mistero di questa navata, sprofondo talvolta nel mio abisso. Ce n'è uno per tutti, anche se non tutti lo sanno e lo frequentano.⁷

La Sanità e i suoi personaggi si 'perimetrano', dunque, vicendevolmente: nel rivelare la «vera natura» della 'missione' che lo ha riportato a Napoli, Felice Lasco adduce la lontananza dalla madre, ormai vecchia, malata e prossima alla morte; l'irrisolto 'incubo' dell'efferato omicidio dello strozzino Gennaro Costigliola, commesso in gioventù da Oreste Spasiano e del quale era stato, suo malgrado, complice; e un fortissimo richiamo istintivo e primordiale che lo spinge ad essere, di nuovo, parte di quel luogo, «a fare corpo unico con il rione». Una presa di coscienza epifanica: avviene per strada, sotto la scrosciante pioggia nonostante l'aria tiepida, mentre attraversa un altro spazio topico della Sanità: il ponte napoleonico.

Tutto è produzione di mito in questo mio quartiere. Viviamo di ombre, come si addice ad una terra di sepolture. Di sepolture e di sogni. di rêveries per dirla con Gaston Bachelard, l'autore di *Psicanalisi delle acque*. Se l'acqua – un fiume, un ruscello, il mare – può

provocare vertigini, perché non potrebbe provarle un ponte che penetra come un coltello negli intestini caldi di un quartiere? ⁸

L'immagine del ponte bene si presta all'impianto narrativo 'binario' del romanzo: ideale congiunzione di Napoli da un lato – rappresentata nel microcosmo della Sanità, luogo di perdizione fisica e morale – con la *wasteland* di spazi sterminati e sconosciuti nell'Africa e nel Medio Oriente. Qui Felice Lasco scappa e, aiutato dalla figura 'angelica' dello zio paterno, trova la sua salvezza, seppure temporanea: un rifugio, un lavoro, l'amore personificato da Arlette, egiziana incontrata a Beirut. L'Africa in particolare – luogo letterario convenzionalmente deputato come l'espressione più tipica di *wilderness*, «natura selvaggia» 'scoperta' attraverso i lunghi soggiorni in Egitto, in Nigeria e giù nel cuore 'nero' del Botswana – determinano una significativa trasformazione nella 'natura' del personaggio-protagonista. Lo sradicamento e lo straniamento portano, infatti, Lasco a sentirsi in questo nuovo mondo un «fantasma», «un'essenza non propriamente umana» impossibile da definire. Allo stesso tempo succede però che quest'«esule volontario» pianti nuove radici, che impari ad esprimersi in lingue straniere – in prevalenza l'inglese e il francese, strumenti di comunicazioni di servizio per il lavoro e d'affetti per la storia con Arlette – che disimpari l'italiano, conservando invece nei suoi ricordi il dialetto napoletano (dato spesso in traduzione e tra parentesi nel romanzo).

Va necessariamente rilevato, a questo punto della ricostruzione della vicenda, che la lingua parlata e scritta – testimoniata soprattutto dalle lettere e nelle poche battute dei dialoghi – sia altrettanto 'indicativa' della trasformazione caratteriale del protagonista. Sofferta perdita della lingua materna – tornato a Napoli Lasco si vergognerà spesso del suo «italiano dolorante e lesionato» – ma necessaria affinché possa diventare parte di una nuova comunità apolide, «gli insabbiati d'Africa».

Di norma sono scapoli, uomini abituati a vivere in solitudine. Molti si mettono a bere, alcol a non finire: gli serve per combattere appunto la solitudine delle lunghe sere piene di stelle, grandi come palle di neve, splendidi da illuminarti la strada anche senza la luna. Danno l'illusione di stare lì, sul tuo capo soltanto per farti farti festa e tenerti compagnia. Un cielo simile, quando mai lo vede, l'insabbiato, al suo paese d'origine? Così, se per caso una volta decide di tornare davvero per una breve vacanza, si sente subito a disagio: un pesce fuor d'acqua impaziente di scappare. Insomma, a sud dell'Equatore, non sono né gli stregoni né i serpenti, più immaginari che reali, a far paura ai più: è l'Europa, è l'Italia dove non sorride mai nessuno. In Africa sei invece accolto sempre con un sorriso. Anche dove ci sono guerra e disperazione, perfino lì, se fermi qualcuno per la strada, di sicuro ti sorriderà.⁹

Insieme con gli altri «insabbiati» dell'impresa per cui lavora Lasco vive il suo soggiorno più lungo in Botswana. Terra selvaggia dai paesaggi rossi – questo il colore delle strade sterrate, delle pietre, della polvere – che si aprono, pittoricamente, su di un esteso altopiano roccioso tagliato da un lungo fiume, l'Okavango, condannato a non raggiungere mai mare perché ha il suo delta nel bel mezzo del deserto. Nel cuore di tenebra dell'Africa nera, il protagonista vive la 'storia' professionale più importante: la costruzione della diga di Bokaa, sventrando due colline per frenare il corso d'acqua dal nome impronunciabile (lo Metsemotihaba) nei giorni di piena e riempire un lago artificiale, unico punto di ristoro a servizio della poverissima popolazione. L'ultimo lavoro compiuto è metodicamente registrato nelle lettere inviate ad Arlette e alla madre, a cui spesso invia in dono anche pezzi di pietra estratti dal «cuore profondo» delle montagne e ai quali sono attribuiti poteri taumaturgici. Non è dunque casuale che, nei suoi scritti, Lasco sostenga una «delirante apologia dell'Africa», trasformando il continente nero in un nuovo Eden, abitato da Felice/Adamo e da Arlette/Eva, «che

mai e poi mai avrebbe addentato il frutto proibito». Tocca invece alla madre offrire il pretesto occasionale – ricorrendo all'*escamotage* narrativo del sogno rivelatore nel quale gli appare giovane e bella – per la decisione del ritorno del figlio a Napoli. Non ricevendo, infatti, sue notizie da molti mesi riesce infine a scoprire che la vecchia donna vive in assoluta povertà e in sofferenza fisica. Un sogno premonitore si ripete anche sull'aereo in volo verso l'Italia quando, in un lampo Felice rivede la strada dove abitava la madre; un vicolo tortuoso che aveva però le fattezze di “un serpente secco e sinuoso pieno di squame gialle e nere”; e «l'odore rancido, sfatto, di cibi andati a male o anche di fogna nei giorni di prolungata siccità». Nella realtà, la vecchia donna vive sola e malnutrita in un basso umido, senza luce e privo di qualsiasi servizio igienico. La scena del bagno nella tinozza che il figlio impone alla madre ha un valore altamente simbolico: prima il rifiuto e il pianto – anche se per Felice le lacrime rappresentavano il tipico «privilegio dei malinconici» – poi la condiscendenza verso l'acqua, la spugna di mare, il sapone. In ultimo, il tepore di un telo, l'abbraccio del figlio e la deposizione nelle «lenzuola azzurre come un telo mattutino» terminano la cerimonia di 'purificazione'. Il 'rito' celebrato non può dunque essere limitato soltanto ad una impellente necessità igienica ma anche ad un ritrovato legame fisico – 'naturale' nel rapporto madre-figlio – che è però qui rappresentato a ruoli invertiti. Altrettanto simbolica può essere definita la decisione di trasferire la madre dal basso buio e maleodorante in una nuova casa, in un appartamento a Capodimonte, in alto, ben illuminato e con le pareti imbiancate.

Ancora, nella Napoli 'ritrovata' della terza sezione del romanzo l'«ineluttabile destino» pone sulla strada del protagonista la figura di Luigi Don Rega, altro personaggio segnato dalla «natura impetuosa», che governa l'operato della parte 'buona' – «fiumi di persone, come la lava»– della Sanità; in opposizione a quelli che sono invece al servizio o emuli della «natura smargiassa» del camorrista Malommo. Al sacerdote tocca il difficile ruolo di consulente spirituale dell'«uomo venuto dal nulla», determinato a voler incontrare per l'ultima volta il temutissimo boss del rione; il suo *alter-ego* naturale per antitesi definito l'«uomo che è dappertutto e da nessuna parte». Come già successo negli anni passati in Africa, Lasco cerca di 'riappropriarsi' del quartiere – e di rimando, di quanto avesse perso durante quarantacinque anni di assenza – attraverso un dettagliato programma di esplorazione della Sanità, in viaggio nelle viscere di quel «ventre materno» che sa di primogenitura, principio di un lunghissimo passato mai passato, silenzio e tumulto di un fuoco che continua a covare sotto la cenere«. E nei suoi pellegrinaggi quotidiani attraverso la «*Kasbah* di Napoli» – a bordo di una motocicletta, in compagnia del prete o del medico-narratore – si identificano, sempre più chiaramente, la storia passata e presente su cui è costruito l'intreccio di *Nostalgia* e la figura del protagonista. Con la consapevolezza di una nuova 'natura' guadagnata – ovvero delle radici ritrovate per il tramite del viaggio rituale, di riscoperta ed espiazione, dal sottosuolo su cui poggia il rione alla superficie del «sacro vicolo» dove la storia ha avuto inizio – che non può 'attecchire' in nessun altro posto se non la Sanità.

Forse è stata la vita – il mio vissuto – a rendermi un uomo doppio, con due facce, contraddittorio e lacerato. Ora, io so che colui che ritorna alla fine sarà odiato da coloro che sono rimasti, sarà soprannominato lo Straniero, sarà oggetto di esclusioni e dicerie. E so anche che ciascuno farebbe bene a proseguire in avanti il suo cammino, evitando di girare il capo all'indietro. So tutto questo ma serve poco. Perché, quando sarà il momento, io voglio morire in quella casa bianca che ti ho detto e farò di tutto affinché questo avvenga.¹⁰

A margine, lungo le strade perpendicolari del quartiere, nei vicoli, davanti le chiese sopra o negli ipogei sotto, all'ingresso dei palazzi di tufo sbriciolato, compare spesso l'ombra silenziosa di Spasiano. Apparizione immaginaria che però si 'materializza' nelle pagine conclusive del romanzo quando il malavitoso decide di incontrare il suo amico d'infanzia per comunicargli la sua decisione: nessuna possibilità per lui di restare a Napoli. Soltanto tre giorni concessi per preparare la partenza definitiva, oppure...Ma le minacce di Malommo non impressionano più di tanto l'«uomo venuto dal nulla», ormai determinato a stabilirsi definitivamente con Arlette nella Sanità. Scaduto l'ultimatum da otto giorni, Felice Lasco viene giustiziato per strada dall'amico Oreste Spasiano. Di lì a poco sarebbe tornato in Egitto a prendere la compagna per portarla a vivere in Italia, convinto di essersi guadagnato la libertà, con «la schiena dritta e amore accanito per questo meraviglioso spicchio di terra ricevuto in sorte».

Quello che voglio dire è che, in principio, il ritorno è del tutto privo di dolcezza; la realtà che ti circonda produce disagio, è fonte d'incertezze, amareggia, e soltanto con il passare dei giorni ne scopri il fascino sottile, l'avvolgente possessività. Allora una mattina ti svegli e dici: ecco questa strada tortuosa e stretta sono io; questo vociare irato, questo profumo, questo lezzo sono ancora io; e sono anche questo sporco e rugoso volto di vecchia che mi osserva torva; sono questo raggio di sole che lambisce neghittoso quella finestra al terzo piano con le finestre sgangherate. Io sono insomma tutto il bene e tutto il male della Sanità, perché nessuno può sfuggire alle proprie contraddizioni. Può soltanto lottare, di volta in volta, per superarle.¹¹

¹ I. Ferraro, *Atlante della città storica, Stella, Vergini, Sanità*, Napoli, Oikos, 2007, vol. 5.

² Giornalista e scrittore, Ermanno Rea era nato a Napoli nel 1927 e si è spento a Roma nel mese di settembre del 2016. *Trilogia dei ritorni e degli addii* è il sottotitolo di *Rosso Napoli*, il volume collettaneo che, nel 2009, raccoglieva i tre romanzi. Alla 'materia' napoletana degli scritti di Rea andrebbero ancora aggiunti *La comunista*, (2012); *Il caso Piegari. Attualità di una vecchia sconfitta*, (2014); *Il Sorriso di Don Giovanni*, (2014).

³ E. Rea, *Nostalgia*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 10.

⁴ E. Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 14.

⁵ E. Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 21.

⁶ E. Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 34.

⁷ E. Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 46-7.

⁸ E. Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 67.

⁹ E. Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰ E. Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 151.

¹¹ E. Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 271.

MARZIA BIANCHI

To the Lighthouse Relief. Reportage from Lesbos Island

Abstract

Nell'agosto del 2016 sono partita per l'isola di Lesbo spinta dalla necessità di capire cosa sta accadendo sulle coste Europee.

Ho deciso di viaggiare senza fotocamera perché sono convinta che alcune situazioni vadano prima comprese e rispettate e poi fotografate, le poche immagini realizzate sono state realizzate grazie ad uno smartphone pubblicate in seguito dal blog Zeroviolenza.it a corredo di alcuni editoriali. Scatti di una ricerca che si sta trasformando in un progetto molto più ampio.

Sono partita per Lesbo con tante aspettative, timori e pensieri più complessi di quanto non si sia rivelato alla fine il mio lavoro lì. Con persone da tutto il mondo, abbiamo camminato fino alla punta estrema a Nord dell'isola e pulito le spiagge. Niente di complicato, se non fosse che quei rifiuti rappresentano un problema - ambientale e sociale - , tante storie e per farla breve: la peggiore immondizia prodotta dal capitalismo egoista contemporaneo, in un angolo che si è preservato dalla cementificazione e dalla modernità. Calette sperdute che diventano veri e propri cimiteri di giubbotti ed effetti personali.

La sensazione in generale è quella di camminare sulle orme di fantasmi, su tragitti di migrazione antichissimi.

Mondare le spiagge, raccogliere quei giubbotti, i gommoni e i detriti dei naufragi dei profughi per trasformarli in qualcosa di "mondo", puro, pulito. L'ONG che si occupa di rendere accettabile il passaggio di queste persone, agli occhi dei residenti, si chiama Lighthouse Relief e "crea" borse, portafogli e piccoli oggetti utilizzando proprio questi materiali e vendendoli simbolicamente ai propri sostenitori. Finanziano così le attività e lasciano questi oggetti artigianali ad uso dei profughi nei campi. Come diceva Chomsky, la natura umana migliore ci spinge a "creare", non a distruggere.

La natura umana non è così diversa dalla natura selvaggia deturpata.

Succedono cose molto brutte a pochi chilometri da noi, che violano la decenza umana e i diritti. Succede che, nei campi profughi di confine, metà delle donne vengano stuprate o molestate nel silenzio delle autorità. Succede che ragazzi e famiglie provenienti da molti posti del mondo, bussino alle porte dell'occidente "civile" per migliorare le proprie aspettative di vita. E la voglia di riscatto la tocchi con mano quando tagli i gommoni arenati sugli scogli e ti rendi conto che romperli non è poi così difficile. In quel momento, senti tutta la disperazione ma anche il coraggio di quegli uomini e di quelle donne.

Questo è il bivio della "natura umana" che racconto con le foto e che ho visto laggiù, ma che se solo ognuno decidesse di vedere, troverebbe dietro casa.

Chiamiamo il nostro pianeta Mondo, da "mundum" che vuol dire puro, pulito. La nostra generazione però ha trovato un mondo sporco e credo stia a noi pulire una piccola parte, tentare di riportare le cose alla loro natura, al "selvaggio".

Per chiudere userò un altro brano di Will Varley, "Oltre le paure, oltre le bugie, oltre i soldi, oltre l'avarizia, oltre le fedi e le palle di cannone, ci sono molti modi per costruire un muro. Prendete le nostre figlie, prendetele per mano, portatele via da queste terre distrutte, così un giorno potranno crescere abbastanza alte, da vedere la verità nascosta dietro il muro".

*Un muro di giubbotti arancioni, che da immondizia, possono diventare
“speranza”.*

In August 2016 I travelled to Lesvos. I needed to see with my own eyes what was happening on European coasts, very close to our home lands. I didn't take my camera with me on purpose as I think there are things to be understood before they are photographed. So, it's an expected and improvised reportage. I took the pictures with my smart phone and they have been published by Zeroviolenza.it. They are the images of a research project that is turning into something bigger. If these snaps could have a soundtrack it would be that of an English songwriter, Will Varley. Fast, bitter and maybe with a summary which introduces, with a verse, the point of view that I'd like to submit you: *Above the same earth, beneath the same stars, you can't hide the beast that we are*¹.

I left for Lesvos with so many expectations, fears and thoughts much more complicated than my job there revealed itself to be.

Eco-volunteering, that's what I did even if I've never thought about it.

With people from all over the world, we walked to the last point up to the North of the Island to clean the beaches. Nothing difficult or complicated as if that waste didn't represent an environmental and social problem but it represents several lives and stories. The worst rubbish produced by the contemporary and selfish capitalism, in a corner of the world which was preserved from the “cement” and modernity.

The sea, that flows through the lost inlets and the most remote beaches, is so clear and limpid like those places that you see on postcards. But on the shores are real lifejackets cemeteries. And it's the same in the woods around them. Several volunteers told me they had found so many passports and other documents among the trees.

In general, the impression is to walk on ghosts' tracks, on ancient migration routes.

Nowhere, in no other place of the world, do the Sun and
the Moon reign together so harmoniously, nor do
they share their power so fairly as over this piece of land which,
Heaven knows at what strange times, as unknown God
once cut and blew away for his
own pleasure just like a
leaf of a planetree in the middle of the sea. I'm speaking
of the island which was later
called “Lesvos” when it was
inhabited, and whose position, as we see marked
on the maps, does not seem to tally so much with reality².

Beyond the boats, the dead and the surviving, have you ever asked yourself what does that passage leave on the beaches, or better, on the lands they crossed? The experience in Lesvos opened my eyes to it.

It's all there, in those lifejackets on the beach. Cleaning the beaches, picking up lifejackets, pieces of rubber dinghies, refugees shipwrecks' remains trying to change them in something clean.

Lighthouse Relief is the Swedish NGO that I joined, an important aspect of their mission is in response to the environmental impact the refugee crisis has had on the natural habitat and local

community. In response, they started their Environmental Clean-up operation, now called Lighthouse ECO Relief.

The clean-up supports the local residents, the environment, and provides a safer landing for the refugees that continue to arrive on the rocky shores of the northern coast of Lesbos. Using materials cleaned from the local areas, the Lighthouse Relief volunteers give waste a new lease of life. The items represent stories of resilience; their durable, functional character reflects the original material from which they were created. They are all individual looking conversation pieces and advocates for safe passages for refugees and protected beaches, tirelessly cleaned by many dedicated LHR volunteers. All profits go back into their work cleaning the beaches, and assisting refugees.³

As Chomsky said the best human nature pushes us to create and not to destroy. And the human nature is not so different from the wild and spoiled nature.

Too many terrible things happen to people not so far away from us, things and situations which violate the human decency and rights. Life in refugee camps is not like staying in a 4 stars hotel, especially if you're a woman or a child. Most of the women have been raped, stories of children that tried to kill themselves instead of living in places which are in between a jail and a dump. Teen agers, families, people from different places of the world, knock on the evolved West's doors to enhance their expectations of life. And you can touch that redemption's will everytime you cut a dinghy run ashore, when you realize that it's very easy to cut it and it shouldn't as it carries human beings. In that precise moment you can feel the whole despair and the courage too of those men and women.

This is the crossroads of the human nature that I tried to tell with my pictures and I saw down there. It is also the same situation that we could find just round the corner if we'd decide to look.

In Italian we call our planet "mondo" from the latin mundum which means clean and pure. But our generation found a very dirty world and I believe it would be easier if each one would clean just a small part attempting to bring the things to the wild original nature.

I'll borrow another song of Will Varley to close the speech, it's the right epilogue to my wild Greek adventure.

Before time and swallows go
to chase the sun, escape the snow
as long as ten preachers phone
there will be ways to build a wall
oh there'll be ways to build a wall

out of stone, out of sticks
out of steel and concrete bricks
out of oceans, divide as all
there's many ways to build a wall.

Take this coat so you'll be warm
on those far and distant shores
and I will wait here for your call
long as it takes to climb the walls.

There's twentyfour thousand miles
between someones' back and someones' smile
who owns the land on which they walk
who owns the cracks between the walls.

Take this rose and this last kiss
and as you row remember this
that when the last petal falls
they will still be building walls.

Out of fear out of lies
out of money out of time
out of faith and cannon balls
there's many ways to build a wall.

Take our daughter in your hand
take her from this broken land
so some day she may grow tall
and see the truth behind the walls.⁴

In my case, it was a wall of orange lifejackets that from rubbish can turn into hope and truth.

¹ Will Varley, "Weddings and Wars", Album *As the Crow flies*, Smugglers Records

² From a welcome poster at Mytilene Airport, Odysseas Elytis

³ LighthouseRelief.org/eco

⁴ Will Varley, to build the wall, Album *Kingsdown Sundown*, Xtra Mile Recordings

OFFICINA

EDDIE VEDDER

'Into the Wild'. Music from the Motion Picture

J Records, Copyright Universal Music Publishing Group, 2007 (selezione)

a cura di Saverio Tomaiuolo

“Setting Forth”

Be it no concern, point of no return
Go forward in reverse
This I will recall
Everytime I fall

I'm free
Setting forth in the universe
Oh I'm free
Setting forth in the universe

Out here realigned
A planet out of sight
Nature drunk and high
Oh I'm free
I'm free...

“In partenza”

Non mi preoccupo, da qui non si torna
indietro
Vado avanti a ritroso
Lo terrò a mente
Ogni volta che cadrò

Sono libero
In partenza per l'universo
Oh sono libero
In partenza per l'universo

Qui fuori si si riallinea
Un pianeta oltre misura
Una Natura ubriaca e strafatta
Oh sono libero
Sono libero

“No Ceiling”

Comes the morning
When I can feel
That there's nothing
Left to be concealed
Moving on
A scene surreal
Know my heart will never
Will never be far from here

Sure as I'm breathing
Sure as I'm sad
I'll keep this wisdom
In my flesh
I'll leave here believing
More than I had
And there's a reason I'll be
Reason I'll be back

As I walk
The hemisphere
I got my wish
To up and disappear
I've been wounded
I've been healed
Now for landing I've been
Landing I've been cleared

Sure as I'm breathing
Sure as I'm sad
I'll keep this wisdom
In my flesh
I'll leave here believing
More than I had
This love has got
No ceiling

“Senza Tetto”

Giunge il mattino
E sento
Che è rimasto nulla
Da nascondere
Mi muovo
In una scena surreale
So che il mio cuore mai
Mai sarà lontano da qui

Come è vero che respiro
Come è vero che sono triste
Custodirò questa saggezza
Nella mia carne
Me ne andrò credendo
Più ti quanto credessi
E c'è una ragione
Una ragione che mi farà tornare

Mentre passeggiavo
Per l'emisfero
Realizzo il mio desiderio di
Librarmi e scomparire
Sono stato ferito
Sono stato curato
Adesso mentre piano
Mentre piano so di essere purificato

Come è vero che respiro
Come è vero che sono triste
Custodirò questa saggezza
Nella mia carne
Me ne andrò credendo
Più ti quanto credessi
Questo amore
È senza tetto

“Long Nights”

Have no fear
For when I'm alone
I'll be better off
Than I was before

I've got this light
I'll be around to grow
Who I was before
I cannot recall

Long nights allow
Me to feel I'm falling
I am falling
The lights go out
Let me feel I'm falling
I am falling
safely to the ground

I'll take this soul
That's inside me now
Like a brand new friend
I'll forever know
I've got this life
And the will to show
I will always be
Better than before

Long nights allow
Me to feel I'm falling
I am falling
The lights go out
Let me feel I'm falling
I am falling
safely to the ground

“Lunghe notti”

Non ho timore
Perché quando sarò solo
Starò molto meglio
Di prima

Ho ricevuto questa luce
Che porterò in giro per alimentare
Chi fossi prima
Non lo ricordo

Le lunghe notti
Mi fanno sentire
Che sto cadendo
Le luci si spengono
Sento che sto cadendo
Sto cadendo
Al sicuro a terra

Prenderò quest'anima
Che mi dimora dentro adesso
Come un nuovo amico
Che conoscerò per sempre
Ho ricevuto questa vita
E la voglia di mostrare
Che sarò sempre
Migliore di prima

Le lunghe notti mi fanno
Mi fanno sentire
Che sto cadendo
Le luci si spengono
Sento che sto cadendo
Sto cadendo
Al sicuro a terra

“Rise”

Such is the way of the world
You can never know
Just where to put all your faith
And how will it grow
Gonna rise up
Burning black holes in dark memories
Gonna rise up
Turning mistakes into gold

Such is the passage of time
Too fast to fold
Suddenly swallowed by signs
Low and behold
Gonna rise up
Find my direction magnetically
Gonna rise up
Throw down my ace in the hole

“Sorgere”

Così va il mondo
Non si riesce mai a sapere
Dove poter riporre tutta la propria fede
E come maturerà
Sorgerò
Bruciando buchi neri in oscure memorie
Sorgerò
Tramutando gli sbagli in oro

Così passa il tempo
Troppo veloce per stargli dietro
Inghiottito all'improvviso da segni
Ascolto e osservo
Sorgerò
Troverò la mia direzione come un magnete
Sorgerò
Gettando via i miei assi nella manica

“Hard Sun”

When I walk beside her
I am the better man
When I look to leave her
I always stagger back again

Once I built an ivory tower
So I could worship from above
And when I climbed down to be set free
She took me in again

There's a big
A big hard sun
Beaten on the big people
In the big hard world

When she comes to greet me
She is mercy at my feet
When I see her pin her charm
She just throws it back again

Once I dug an early grave
To find a better land
She just smiled and laughed at me
And took her blues back again

There's a big
A big hard sun
Beaten on the big people
In the big hard world
There's a big
A big hard sun
Beaten on the big people
In the big hard world

When I go to cross that river
She is comfort by my side
When I try to understand
She just opens up her eyes

Once I stood to lose her
When I saw what I had done
Bound down and threw away the hours
Of her garden and her sun
So I tried to warn her
I turned to see her weep
40 days and 40 nights
And it's still coming down on me"

“Sole forte”

Quando passeggio accanto
Sono un uomo migliore
Quando cerco di allontanarmi
Vacillo sempre indietro

Una volta costruii una torre d'avorio
Così da poter adorare
Ma quando scesi giù per essere libero
Mi avvolse di nuovo

C'è un grande
Un grande sole forte
Che batte sulle persone importanti
Nel grande mondo difficile

Quando si avvicina per salutarmi
La sua grazia è ai miei piedi
Prima sparge il suo fascino
E poi se lo riprende

Una volta scavai una tomba prematura
Per trovare una terra migliore
Non fece che sorridere e ridere di me
E si riprese la sua tristezza

C'è un grande
Un grande sole forte
Che batte sulle persone importanti
Nel grande mondo difficile
C'è un grande
Un grande sole forte
Che batte sulle persone importanti
Nel grande mondo difficile

Quando mi accingo a varcare quel fiume
Mi è di conforto
E quando cerco di capire
Non fa che aprire gli occhi

Una volta mi stava sfuggendo di mano
Quando vidi ciò che avevo fatto
Ho gettato via le ore legate strette
Dei giardini e del sole
Così tentai di mettere in guardia
Mi voltai per vedere le sue lacrime
40 giorni e 40 notti
E ancora incombe su di me

Riguardo la traduzione di “Hard Sun”, è opportuno precisare che “sun” in inglese è un sostantivo femminile (mentre in italiano esso è maschile).

Si ringrazia Daniela Anastasi per i suggerimenti

La vida en el Polo raccontata da ANTARES

a cura di Ilaria Magnani

Nel 2013, Pedro Luis Barcia dava alle stampe *La literatura Antártica argentina* (Buenos Aires, Academia Argentina de Letras) una dotta ed informata rassegna della non estesissima produzione letteraria argentina sul tema, accompagnata da un'apprezzabile sezione antologica. Il pezzo forte del libro è però *La vida en el Polo. Poema sudamericano en cuatro cantos*, publicado da Editores Igon Hermanos-Libreros de Buenos Aires nel 1886 e rintracciato da Barcia nella Biblioteca Pubblica della Universidad de La Plata intorno agli anni '90 del '900, dove appariva rilegato con altre pubblicazioni analoghe. Tuttavia, ci dice lo studioso che ad alcuni anni di distanza esso non era più rintracciabile nella biblioteca, come fisiologicamente accade nelle biblioteche di tutto il mondo. Del poema ci resta oggi la versione facsimile riprodotta da Barcia nel suo libro.

L'opera poetica dell'anonimo Antares non si caratterizza per la raffinatezza stilistica ma per la peculiarità tematica. Contrariamente alle coeve opera europee e statunitensi, penso a E.A. Poe, J. Verne e E. Salgari, il Polo Sur vi è rappresentato come una terra abitabile e generosa, poco meno di un *locus amoenus*, in cui si insedia un'improvvisata colonia che ne fa il proprio *buen retiro*. Il poema narra le traversie di Lanfranco, nobile cavaliere della provincia francese che, non ascoltando il parere dei genitori, si reca a Parigi dove conduce un'esistenza spensierata che lo porta a dissipare la propria fortuna e, invischiato suo malgrado in un complotto, ad essere incarcerato e abbandonato da quanti gli erano stati amici. Liberato ed ormai senza affetti in Francia, decide di trovare un luogo remoto in cui vivere lontano dal consorzio umano. Si reca quindi in America e, unico sopravvissuto di un naufragio, approda alla Terra del Fuoco dove un'anziana india, Valaka, gli parla dell'Antartide capendo che essa può rispondere alle esigenze dell'uomo. Fatti i preparativi per il viaggio, raggiungono la meta, dove Valaka lo lascia con la promessa di tornare dopo un anno per verificare se intende restare o fare ritorno in America. L'Antartide si presenta come un mondo dal clima piacevole dove Lanfranco trova la compagnia che ne sa mitigare la solitudine in un tedesco che con i suoi due figli –un bambino e una giovane– si è insediato in quelle terre. Come in ogni favola che si rispetta, Lanfranco e la giovane Berta sono destinati ad essere il nucleo fondatore di una colonia antartica frutto della migrazione centro-nord europea che gli ideologi argentini avevano auspicato per il loro Paese ottenendo invece dal Vecchio continente un afflusso prevalentemente mediterraneo. *La vida en el polo* costituisce insomma la risposta favolistica allo iato creatosi tra progetto e realtà migratoria.

L'insolito contenuto e la sua valenza ideologia mi spingono a proporre la traduzione di alcuni brani. Benché l'autore mostri di ambire ad uno stile aulico, vista la preferenza data all'endecasillabo e la scelta di uno pseudonimo di sapore classico, la traduzione non vuole riproporre metro e rima dell'originale preferendo una accurata resa dei contenuti, che appaiono certo prioritari nel testo. Non rinuncia invece, proprio per conservare l'atmosfera del poema argentino, ad una scelta lessicale arcaicizzante, quando questo non appesantisce eccessivamente il testo. I brevi brani che seguono (al piede di ognuno la pagina nel volume di Barcia) intendono esemplificare la rappresentazione di questo utopico ambiente antartico, la caratterizzazione somatica dei "coloni" e il *carpe diem* a cui li invita Valaka prima che nuovi abitatori scoprono la via che conduce all'oasi felice che, "invasa",

cesserebbe di essere tale. Potremmo anche dire, con sguardo contemporaneo, prima che l'inquinamento e l'alterazione globale la devastino irreparabilmente.

La Natura:

De este modo, las plantas bellas crecen,
A pesar de su circulo nevado.
Vigorosos helechos allí mecen,
Sus largas palmas de azulada tinta,
Y cual cactus los líquenes florecen,
Elevados, carnosos, y les pinta
De albo color sus hojas la Natura
Y las replega como una ancha cinta.
En unos y otros frutos mil madura
en que ha encerrado jugos suculentos
Y suave gusto al paladar procura
(Barcia 314)

Così, le belle piante crescono
Malgrado il circolo nevoso.
Vigorese felci lì cullano,
Le loro lunghe palme dalle azzurre sfumature,
E come cactus fioriscono i licheni,
alti e carnosì, e ne dipinge
candide, le foglie, la Natura
e le ripiega come un lungo nastro.
Nelle une e negli altri mille frutti matura
in cui ha rinchiuso linfe succulente
E soave piacere al palato procura

L'abbondanza:

Allí encuentra en las plantas por millones
Semillas suculentas y harinosas
Y los frutos del liquen, cual botones,
Que las tunas de América melosas
Producen, y otros frutos abundantes,
Engendro de las selvas caprichosas.
(Barcia 317)

Lì trova nelle piante, a milioni,
Semi succulenti e farinosi
E i frutti del lichene, come germogli
che i fichi d'India americani mielosi
Producono, e altre abbondanti messi,
generate dalle selvi capricciose.

La condizione primigenia:

En los fértiles valles también pacen
Los blancos gamos de astas enramadas,
O sus oscuras madrigueras hacen
Las zorras y las liebres; admiradas
Al aspecto del hombre quietas quedan
Pues aún no han sido de él hostilizadas.
(Barcia 315)

Nelle fertili valli pascolano anche
I bianchi daini dalle intricate corna,
O le loro oscure tane cavano
Volpi e lepri; sorprese
Alla presenza dell'uomo restano quiete
Perché ancora non sono state di questi le
vittime.

Gli uomini:

Grave es del viejo y de nobleza llena
La apariencia y denota blanca raza;
La del muchacho cándida y serena
Y su figura muestra hermosa traza;
Sus ojos de color claro azulado,
y su rubio cabello el hombre pasa
(Barcia 319)

Grave è del vecchio e di nobiltà ricolma
l'apparenza e lo denota di bianca razza;
Quella del ragazzo candida e serena
e la sua figura mostra un piacevole aspetto;
I suoi occhi di color ceruleo,
ed i biondi capelli quelli dell'uomo superano

La donna:

Se descubre á la puerta una doncella,
Que con sus manos ágiles se amaña
En domésticas obras; blanca y bella
Es su tez, cual el cándido plumaje
De los cisnes; azul rayo destella
Su mirada luciente, el blanco traje
De pieles muestra primoroso corte.
Y de rizadas fibras un encaje,
Semejante á las virgenes del Norte,
En áureas ondas cae su cabellera,
Y como ellas, celeste tiene el porte.
(Barcia 320-321)

Si scopre sulla porta una donzella,
Che con le agili mani disbriga
Le opere domestiche; bianca e bella
È la sua carnagione, come il candido piumaggio
Dei cigni; azzurro lampo scintilla
Nel suo sguardo lucente, il bianco abito
Di pelliccia mostra il suo perfetto taglio.
E di arricciolate fibre una trina,
Simile alle vergini del Nord,
In auree onde ricade la sua chioma,
E come quelle, celestiale ha il portamento.

Il monito di Valaka:

Mas justo es, antes que la tumba labre
Que ha de encerrar mi cuerpo fatigado.
Que declare lo que me entreabre
El porvenir. El día aún no a llegado
Pero cercano está, que descubierto
Del Polo sea el sendero y profanado
Se vea por el hombre. Su ojo abierto
Tiene sobre él, y cesará el encanto
Y la paz que aquí reina y el concierto.
Sé dichoso Lanfranco, tú, entretanto,
Y sigue el feliz signo de tu estrella,
Que dá fin á tus penas y quebranto
Toma, pues, por esposa á la doncella,
Y la vejez consuela del anciano
(Barcia 329)

Ma giusto è, prima che la tomba prepari
Destinata a racchiudere il mio corpo stanco.
Ch'io riveli ciò che a me lascia scorgere
Il futuro. Il giorno ancora non è giunto
Ma ormai prossimo, in cui sarà scoperto
del Polo il sentiero e profanato
Sarà dall'uomo. Egli vi tiene fisso
il suo occhio ben aperto, e cesserà l'incanto
E la pace che qui regna ed il concerto.
Sii felice, frattanto, tu, Lanfranco,
E segui il felice segno della tua stella,
Che pone fine alle tue pene e afflizioni
Prendi quindi in sposa la donzella,
E la vecchiezza consola dell'anziano

POIEN

EMILIO ISGRÒ

a cura di Marina Giaveri

Ho conosciuto Emilio Isgrò nel 1987, quando, affascinata dalla sua proposta di teatro in versi, gli chiesi di collaborare all'opera che stavo pubblicando - un corso dedicato alla lingua italiana, per la quale dialogavo con i grandi scrittori del momento - con un capitolo di riflessione intorno alla sua esperienza di reinvenzione del modello tragico nell'*Oresteia di Gibellina*. Per tre anni, sulle rovine del terremoto, era risuonata la voce di Eschilo/Isgrò, rinata nella scelta linguistica proposta dall'artista siciliano; e si era rivelata prodigiosamente viva, portatrice di speranza. Come ad Atene, il teatro si era fatto strumento civile. Se un tempo, riproposte sulla scena, le vicende enigmatiche dei miti antichi o gli eventi della più recente storia bellica unificavano i cittadini della *polis* in un comune sentire e in un comune riflettere, a Gibellina parole che sembravano irrigidite dalla convenzionale ammirazione per il "classico" ritrovavano suono e sapore, rivivendo fra italiano e dialetto, trasponendo in storie millenarie i contemporanei traumi del quotidiano.

Il denso saggio che ne nacque era un'introduzione non solo a quel teatro (e al teatro tutto di Emilio Isgrò) ma a quell'esperienza complessa di scrittura e cancellatura e poesia e romanzo in cui, nel corso degli anni, si è tradotta la riflessione e l'azione dell'artista sul tema del linguaggio.

«C'è da chiedersi – era l'incipit del testo - se sia possibile, oggi, riproporre la vecchia questione linguistica nei termini consueti; che sono quelli di una fede incrollabile nella parola e nelle sue funzioni. Molti, tra Manzoni e Gadda, ebbero questa certezza: che, al di là di ogni lecito dubbio fra lingua "alta" e lingua "bassa", tra latino e volgare, insomma, la verbalità restava pur sempre una soglia ineliminabile dell'espressione e della comunicazione umana. E partendo da questa ipotesi furono in condizione di lavorare e produrre. Oggi, tuttavia, le cose sono radicalmente cambiate [...]. A quanto si dice, i mass medi avrebbero posto il problema in termini completamente nuovi, e si citano specialmente gli Stati Uniti, dove una lingua "visiva" come quella del cinema e del fumetto ha potuto, tra Otto e Novecento, fondere insieme, facendoli cittadini, ebrei fuggiaschi e contadini siciliani, greci senza pane e poveri polacchi in cerca di un futuro, affrancandoli dalla soggezione a una lingua, l'inglese, che solo una ristretta classe di privilegiati era in grado di usare con la necessaria disinvoltura. Anche da qui è nato, probabilmente, il mito vagamente giustizialista di una civiltà dell'immagine più "democratica" della società della parola.»¹

Dalla comparazione fra modelli di tradizione europea (primo appunto il teatro greco) e americani, fra eredità culturali e istanze proprie della modernità, nasceva una complessa analisi che toccava vari aspetti della questione linguistica e delle forme artistiche; e ne risultava il quadro di una poetica dove il gesto sconcertante della "cancellatura" perseguito da Isgrò in pittura si rivelava il più funzionale alla riflessione linguistica, mentre le diverse forme in cui opera la parola si intrecciavano armoniosamente fino a un'inaspettata completezza.

«La poesia - scriveva ancora - nell'accezione più ampia e completa del termine, è il destino del teatro, e quest'ultimo, a sua volta, è la forma più alta e solenne della poesia.»²

Teatro, romanzo, più recentemente un'autobiografia di successo³: generi e forme si alternano all'opera dell'artista concettuale, moltiplicando le parole; quelle parole che - altrove - vengono invece cancellate dal suo gesto deciso di pittore.

In questo universo complesso, la poesia si presenta puntualmente. Fin dalla prima raccolta edita da Schwarz nel 1956, i versi si sono affollati sotto la penna di Isgrò in molteplici vesti: poesie visive, sonetti, epicedi, imitazioni d'Oriente, forme musicali, liriche iperstrutturate o spettinate.

La prossima raccolta sarà *Quel che resta di Dio*, testi che coprono l'arco 1998-2016 e che si scandiscono secondo un disegno ritmato: "Quel che resta della carne", "Quel che resta del dopoguerra", "Quel che resta dell'arte", "Quel che resta dell'America", "Quel che resta dei lupi", "Quel che resta dell'amore", "Quel che resta del Mediterraneo".

Le poesie che Emilio Isgrò mi ha consentito di scegliere, come primizie per "Trame", toccano alcuni fra gli aspetti non solo tematici ma tecnici che caratterizzano la sua lingua e la sua opera. Ecco i motivi fondanti di un'affettività calda e mediterranea: il padre ormai vecchio, la zia, anche il micetto di casa che miagola implorante verso la padrona (*Confusione paterna, La zia, Madre generale*); ecco la riflessione estetica sottesa a una forte istanza politica, paradossalmente celata dalla vena ironica (*Ciò che un Papa non può dire*); ecco il dispiegarsi di quella ricchezza lessicale che caratterizza sempre la scrittura di Isgrò e che diventa vetrina di botteghe, tavolate, festini a un tempo reali e metaforici (*Macellerie*).

La sapienza metrica, il piacere stilistico sono palesi: si veda la ripresa di celebri versi della letteratura italiana, di cui questa poesia sembra farsi l'eco, prima di cancellarne il ricordo con un'impennata (*La zia*, per esempio: " Vedi, Basilio, è tempo di dicembre/ e noi andiamo..."); si veda la perfezione formale di *Sentinella*, sonettessa caudata in cui l'estro contemporaneo si infila a manomettere - dopo tanti endecasillabi perfetti -, un verso della coda (non a caso nella poesia si affacciano lupi, lupastri e lupacchiotti).

Ma vorrei chiudere con le poche righe de *I fucilati di Piazzale Loreto*, non solo per introdurre il tema degli anni di guerra e dopoguerra, così presente in *Quel che resta di Dio*, ma per sottolineare l'apparente lievità con cui la poesia di Isgrò sa rendere quel misto di violenza, buone intenzioni e raccapriccio che si accompagna alla celebre immagine che chiude il ventennio fascista. Mi raccontava Toti Scialoja, ricordando Piazzale Loreto: "In Piazza Loreto erano stati fucilati i partigiani. E là si voleva mostrare che Mussolini era morto, esponendolo bene in alto perché la gente lo vedesse da lontano. Si provò, ma sembrava un'impiccagione in atto. Così fu deciso di appenderli a rovescio, perché non si pensasse... perché si capisse..." Quel che si capì e quel che fu difficile capire è ora nei versi di Isgrò.

¹ Emilio Isgrò, *La poesia è il destino del teatro*, in Maria Teresa Giaveri (a cura di), *Parlare e scrivere oggi (corso pratico di lingua italiana)*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1985-88, Vol. III, pp. 125-126.

² Ivi, p. 126.

³ Emilio Isgrò, *Autocurriculum*, Palermo, Sellerio 2017. Impossibile non citarne l'incipit: «Se è vero che si nasce e si muore, allora è vero che io sono nato e ancora non sono morto. sono nato infatti il 6 ottobre 1937 a Barcellona pozzo di Gotto, in provincia di Messina. "Alle quattro del mattino" a sentire mio padre e mia madre. Una levataccia che ancora mi pesa.» (p.9).

Macellerie

Sono macellerie così fornite
di carne e di candele
che sembrano sagrestie.

Sono carnezzerie così fiorenti
di carni spezzettate e piedi senza bocca
che quando tu vi entri

e ti consumi nella loro ottica
– l’ottica di chi mastica e non inghiotte –
forse tu non disperi di rivedere i lumi

di un tempio tenebroso, senza anima.
Ed è un canto esteso di pollame
e di conigliera gentile, statica,

venuta dalla Cina a sconsciare
un Occidente terso, illuminato
dal fondo secco del suo stesso sangue.

Un tempo io sapevo, e tu con noi,
chi aveva ucciso tutte queste anatre.
Oggi lo nego, oggi non lo so più.

Un tempo tu sapevi, e io con voi,
chi aveva spento tutte queste rane
e i vermetti e le chioccioline e i rondoni.

Oggi più non lo credo, oggi lo riconosco.
Riconosco che c’era una finestra
con una porta scenica aperta sulla strada

e sopra una scacchiera malinconica.
E se il porco era là – là dove sgrufolava
con le sue zanne secche di cinghiale –,

io già lo prevedevo, anzi ne ero certo,
che l’avrebbe sconciato uno che conoscevo.
Uno che si chiamava Angelo, Vincenzo o Pietro...

Uno di qua avrebbe sollevato il centro

dell'universo con la clava in mano.
Uno di noi avrebbe pugnalato

il povero maiale innamorato
di tanto grasso inutile
che gli cascava a pezzi dal didietro

nel suo brodo medesimo.
Oggi non dico niente, oggi non lodo più
nessuno e non disprezzo

neanche me stesso o la mia stessa ombra.
Io oggi non so più chi strazia le mie rondini
e chi mi involerà da sotto il casco

il verme prelibato che m'ero cucinato
con le mie stesse mani, perché nessuno adombri
che affido la mia vita scaramantica

a mani oscure, gelide, lontane.
Mentre tu sei di qua, sballata fisarmonica
che conosci le api senza faccia

e ignori le facciate della storia.
Io amo la mia carne come tu ami la tua.
Io cerco 'o sole mio come tu cerchi

la luna.
È ciccìa commestibile, sicura,
questa che prendo qua, sotto la tavola,

sperando che nessuno mi spaventi.
È carne incorruttibile, cristiana,
questa che sputo là, fuori dei denti.

E fuori non c'è più santo che me la dia:
né la mano di ghiaia né la lanterna estiva.
Fuori c'è solo il brutto che governa

il pianto, la vecchiaia.

La zia

Vedi, Basilio, è tempo di dicembre
e noi andiamo sotto queste mura
verso la gran città che la pianura

affossa nella nebbia e nelle brume.
Tempo di neve, vortice di foglie
che scendono dal cielo come piume.

Il nostro Raffaele ha troppe voglie
per soddisfarle tutte quante insieme.
Ora il maiale, ora il manzo arrosto,

ma niente pesce che gli porta fame...
Grassi saturi, anzi saturissimi,
pretende il nostro amico per se stesso

e per il suo colesterolo in crescita.
E tu non sei da meno se i formaggi
ti danno il voltastomaco e la nausea

e preferisci il lardo con patate
e panna acida disciolta in brodo.
Questa la verità, questo il trasloco.

Tutti abbiamo appetito e passo debole
in questo dopoguerra di contrasti
che l'Italia rinasce per contrarsi

subito dopo in un fascismo angelico
fatto di accomodanti democristi
e consiglieri anarchici, sbandati.

Niente è meglio di te che mi conosci.
Niente è meglio di me che ti socorro
quando erri nel buio enciclopedico.

Siamo siciliani entrambi, impavidi
come giocattoli mandati al macero.
Chissà se un giorno noi potremo ridere

di questa zia che ci fa morire

più per stanchezza che per cortesia.

I fucilati di Piazzale Loreto

Furono fucilati qua.

Furono fucilati là.

Dov'è che allora furono

fucilati

i miseri

se prima erano qua

e poi furono là?

Confusione paterna

Avere un padre di cent'anni, o quasi,
non è una rarità nel mondo d'oggi;
e anche può accadere, in molti casi,
che un bebè settantenne cerchi appoggi

e chiarimenti e li trovi in un vecchio
che già annusa la morte, ben sapendo
che forse questa vita non è specchio
di vanità, ma pendolo tremendo

di un aldilà più tiepido del niente
mai consumato, innaturale come
un'acqua gelida di maggio, mente
del creato che sgretola in un nome

tutti i nomi. Già vedo la sua vita
allontanarsi; scende nella bara
la sua barba rasata; le sue dita
contano i giorni come fosse chiara

la volontà del figlio che lo chiama.
Perdiamo un padre, non perdiamo un'ombra.
Anche la nostra vita si dirama
per strade corte, ma nessuna è sgombra.

La sera della morte un cappellano
lo porta a piedi nella terra nera
con altri sette preti. La sua mano
non vuole più contare i giorni: spera

di rinascere ancora in un giardino
di vite rampicante sopra un muro
sbilenco. E tutto scola in un catino
di cremolato bianco. Anche il futuro.

Ciò che un Papa non può dire

Siete rimasti soli, poveri Stati Uniti.
Sempre più soli a farvi benedire
da chi un tempo vi amava e ora vi teme:
più per la vostra boria
che per le vostre pene;
più per la vostra crema
che per le vostre mura.

Che c'è di male a scrollare le stelle?
Che c'è di grave a schiodare la luna?
Oppure non ha senso
quotare nel silenzio le bretelle
slabbrate di Picasso e Apollinaire?

Io credo che pure il mio Dio,
un tempo repubblicano,
ormai non abbia più niente in contrario
se voi gli proponete di vendere jeans
(confezionati a mano da Basquiat)
anche all'orso marsicano
che sogna le banchise polari
e non ci arriva mai.

Io credo che anche Cristo,
un tempo genuflesso e solo,
si alzerebbe in piedi al fuoco crepitante
delle vostre bandiere.
Per non sentirsi solo e senza invito.
Per non trovarsi poi così distante.
Per non essere segnato a dito
da tutte le altre statue americane.

Ma quando tutti saremo uguali
(tutti uguali a voi, tutti esanimi,
un po' persecutori un po' perseguitati)
che cosa resterà di questa America
pingue ma senza croste
che un giorno ci liberò dal sangue
e oggi ci costringe
a comprare le ostie
battendo come un cane la sua coda?

Io penso questo, America.
Io temo questo, Europa.

Sentinella

Ti sei spogliata della tua bellezza
per far vivere i lupi e gli infingardi.
Ma per quanto scemasse giovinezza
la tua vita cresceva negli sguardi

di chi, smarrito, non sentì la brezza
dell'alba, scatenata troppo tardi
sul mondo cristallino che si spezza.
Tu non ti sei spezzata coi petardi

d'un pomeriggio infausto, umido, cupo.
Tu non ti sei pentita d'esser tale
da preferire alla pecora il lupo.

Il lupacchiotto timido animale.
Il lupastro caduto in un dirupo
senza ascensore, né corda, né scale.

E questo Carnevale
noi lo chiamiamo amore, sentinella
in te sepolta, incanutita stella.

Madre generale

Ora che Mimmo non c'è più
ci siamo noi a dire quanto è duro
perdere per sempre quel musino
pulito come un alito d'aprile.

Ora che il tuo bambino se n'è andato
a raggiungere il cielo dei gattini
forse possiamo amarci con l'ebbrezza
di chi scopre se stesso

scoprendo l'universo, il velo
delle cose, la vita senza fretta.
Perché è stato lui a insegnare
a me la tenerezza, a te la calma.

Non ti chiamava mamma
perché il suo miagolio
perdeva le vocali nell'aria.
Ma certo lo pensava
nel suo cervello minimo.

Che tu fossi sua madre per destino
e mamma generale dei felini:
la più bella che abbia partorito
l'universo malvagio dei bambini.

Esce nel 2017, per i tipi dell'Editore Verdone di Castelli, *Quando vivevo sulla terra*, l'opera omnia di Ottaviano Giannangeli (1923-2017). Il volume, che comprende poesia in lingua e in dialetto, è anche un raro esempio di dialogo fra poeti. Dedicato "a Eugenio Montale e Giorgio Caproni, per la poesia in lingua, a Vittorio Clemente e Biagio Marin, per quella in dialetto", ha preso forma grazie all'affetto e all'acribia critica di un altro poeta abruzzese, Andrea Giampietro. A lui abbiamo chiesto di accompagnarci nel cammino di una poesia che ha riempito ottant'anni di vita, di magistero letterario e di dibattito culturale.

OTTAVIANO GIANNANGELI

Giannangeli e Montale: usciti appena...

a cura di Andrea Giampietro

Un verso che pare ricalcato. Non solo il primo verso, ma l'intero *incipit* della poesia. I tre versi che aprono la montaliana *Botta e risposta II* («Uscito appena dall'adolescenza/ per metà della vita fui gettato/ nelle stalle d'Augìa»), sembrano la *copia* - in carta carbone - di alcuni versi di Ottaviano Giannangeli («Uscire appena di convalescenza/ era come tornare, ributtati/ da smemorate prode...»). Riccardo Castellana, curatore dell'edizione critica di *Satura* (Oscar Mondadori, 2009), in una nota a piè di pagina fa la stessa osservazione. Eugenio Montale conosceva l'opera dell'autore abruzzese (nel '58 gli giunse in omaggio una copia degli *Isolani terrestri*, in cui appare la poesia in questione), e in seguito avrebbe espresso la massima stima per lo studio critico dedicato da Giannangeli alle questioni metriche della sua poesia (*Il significativo metrico in Montale*, edito dapprima nella rivista *Dimensioni*, 1969, poi raccolto in volume, insieme ad altri saggi giannangeliani: *Metrica e significato in D'Annunzio e Montale*, Solfanelli, 1988).

“Convalescenza” e “adolescenza”: due dimensioni *in limine*, due confini sulla medesima linea, oltre cui ci si ritrova “gettati” o “ributtati” in una nuova condizione che, seppur prevedibile, resta sempre temuta. L'immagine rimanda al «limitare di gioventù», riconosciuto da Leopardi come ultimo passo prima della giovinezza, prima che la fanciullezza si evolva in un'età d'incanto; a metà quindi - come sospeso in un limbo di grazia - tra l'acerba fanciullezza e l'aspra maturità. Il *ritorno* prospettato dai due poeti (diverso dall'*approdo* al lido di spensieratezza a cui Silvia sarebbe dovuta giungere) è quello a una realtà dell'illusione, chiaramente percepibile da coloro che rinsaviscono dallo stupore convalescente-adolescenziale.

Negli *Isolani terrestri*, Giannangeli è costretto a «vedere deformato/ il tutto - alberi case - e, dietro i vetri/ guardati con stupore, giocolieri/ gli uomini intenti a reggere lo schema/ che si sfalda di giorno in giorno della// favola che fu data a recitare». Montale l'aveva anticipato negli *Ossi di seppia*, quando, con un «terrore da ubriaco», si ritrova: «... il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro/ di me.../ Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto/ alberi case colli per l'inganno consueto». Entrambi i poeti vedono «compirsi il miracolo», ed ecco lo smascherarsi della realtà: non è che una farsa messa in piedi dagli uomini, convinti del proprio inganno, intenti a perdurare il mito di una oggettività sempre più disumanizzata.

Ottaviano Giannangeli si rassegna al tentativo di «disbrogliare il filo che sorregge gli eventi», così come, sempre negli *Ossi*, il poeta ligure aveva provato a «cercare il male/ che tarla il mondo, la piccola stortura/ d'una leva che arresta/ l'ordegno universale...». Purtroppo in loro si avverte una fondamentale assenza di *capacità*: non tanto di sviscerare analiticamente il problema esistenziale, quanto di tradurre la possibile soluzione in azione; insomma, manca «il coltello che recide,/ la mente che decide e si determina». Se Montale, nella sua consueta asprezza, si contenta di battezzare come “inganno” o “stortura” o “delirio” tutto quanto ci delizia e ci stravolge, Giannangeli dà la chiusa che, se anche non giunge al conforto (non potrebbe, dati i presupposti ideologici della sua poesia), almeno addolcisce lo sgomento (termine più appropriato di “dolore”) per l'uscita di convalescenza (convalescenza dall'adolescenza), con le tinte d'una *bruna* rassegnazione: «Ed ancora a me la vita è sogno».

da *Gli isolani terrestri* (Lanciano, Editr. Quadrivio, 1958)

1)

Uscire appena di convalescenza
era come tornare, ributtati
da smemorate prode, a questa urlante
platea dove mai gli uomini colloquiano,
dimesso l'uso antico, con le care
ombre dei morti o cenano con loro.

Uscire appena di convalescenza
era come vedere deformato
il tutto - alberi case - e, dietro i vetri
guardati con stupore, giocolieri
gli uomini intenti a reggere lo schema
che si sfalda di giorno in giorno della

favola che fu data a recitare.
Tra nubi e sole, come nei piovaschi
di primavera - piante di memorie
e guizzi di speranze -, questo il vivere
lungo il tempo in cui umori infetti tornano
a ribollirci in seno. Ti dicevo,

padre: - Se poi tutta la vita fosse
davvero un sogno da cui ci destassimo
quando la gente crede di morire,
una vacanza di convalescenti
per tornare nel grande anno a espiare,
e la Terra una marca di confino? –

Ma sapevo così di condannare
la *tua* vita, il tuo sforzo generoso,
la tua fede nel ciclo dei Terreni.
Ammisi allora che un «esaurimento
nervoso» (mi dolevano sulle orbite
i vaccini, le fiale propinatemi

quasi magici filtri per tre mesi:
di bottiglie di farmaci restava
la barricata sopra la consolle
per sottrarmi alla morte e ricondurmi

qua da te) mi dettasse le storture
sillogistiche. E tesi a ricostruire

nelle linee possibili la vita,
a calarmi nell'urlo mareggiante
della platea, a disbrogliare il filo
che sorregge gli eventi. Eppure gli uomini
giocolieri non cenano coi morti,
padre. Ed ancora a me la vita è sogno.

(4 ottobre 1956)

2)

Le rondini sono partite.
Sono rimasti il passero il fringuello
il pettirosso uccelli proletari.
Li sentirò in inverno gracidare
sotto il mio balconcino, nei nevati
silenzi, saltellanti di tra i rami
stecchiti; li vedrò con le zampine
fare piccole croci sulla terra,
o col becco sugli appannati vetri
chiedere almeno un uso di cucina
agli uomini, o morire trucidati
- su tagliole che i bimbi hanno disposte -
in olocausto per la libertà.

I cardellini in abiti di gala,
in cuffia rossa e penne nere e gialle,
saranno andati in visita alle rondini
alle ville del Cairo o a Taormina.

(11 novembre 1956)

da *Arie de la vecchiaie - poemetto in abruzzese* (Pescara, Editr. Nova Italica, 1989):

1)

Quile è vive, o s'è muorte, o sta 'mpedite?
Nen l'haje reviste chiù.
E quil'atre? S'è muorte da quatrare?
Lu stenghe a revedé mo guale guale.

Me stenghe a recurdà de tutte quènte,
e quacchi vote
de stà a purtà lu scuorce pe' la terre
quasce me n'abbrevuogne e me ne pente.

Traduzione:

Quello è vivo, o s'è morto, o sta impedito? / Non l'ho rivisto più. / E quell'altro? E scomparso da ragazzo? / Sto a rivederlo adesso uguale uguale. // Di tutti quanti mi sto a ricordare, / e qualche volta / di portare la scorza per la terra / quasi me ne vergogno e me ne pento.

2)

La voce de je muorte
sta dentre a na tastiere
e strille certe vote
come corda stunate:

ma a poche a poche te dà chiù piacere
de na ventate che purté j'addure
quande se spalanchévene le porte
e le fenestre de la primaviere.

Traduzione

Sta la voce dei morti / dentro ad una tastiera / e strilla certe volte / come corda stonata: // ma a poco a poco ti dà più piacere / di una ventata che portava odori / quando si spalancavano le porte / e le finestre della primavera.

3)

Arie de la vecchiaia, arie 'ntunate
sotte la vusse de la pecundrie
pe' nen stà sole all'utema calate.
Ma na quatrane apù ve s'è arrubate
e ve respanne alècre pe' la vie
da cap'a pede l'anne.

I' me revòte, da chel'atra vanne,
che' n'ombre de vulie...

Traduzione

Arie della vecchiaia, arie intonate / sotto la spinta dell'ipocondria / per non star solo all'ultima discesa. / Ma una figliuola poi vi si è rubate / e vi risponde allegre per la via / da capo a piedi l'anno. // Io mi rivolgo, da quell'altra banda, / con un'ombra di voglia...

da *Un sito per l'anima* (Castelli, Ediz. Andromeda, 2008):

1)

Meraviglioso modo di partire,
congedarsi di vita, rimembrava
mia madre di una donna
d'altra generazione che, deposti
i vecchi panni, si vestì dei nuovi
nel cassetto ordinati e ricercò
le case delle amiche ad una ad una
("Compagna, son venuta a salutarti
ché parto...") e si riaddusse
alla sua casa e qui sopra il suo letto
a mani giunte, sola,
l'ultima Amica accolse.

Anch'io così

vorrei gli antichi amici noverare
alle nebbie sottratti
delle stagioni e della lontananza
e salutare in tanta più premura
quanto più il tempo incalza, ad uno ad uno.

(22 novembre 2002)

Sapori di-versi conservati
a cura di Vincenzo Salerno

Il progetto – di ricerca scientifica e di allestimento espositivo – *Sapori di-versi conservati* nasce nell’ambito degli accordi di collaborazione istituzionale, finalizzati allo studio e alla promozione del libro d’artista, tra l’Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale (rappresentata dal TECNAL, Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio), l’Accademia di Belle Arti di Napoli, la Liverpool Book Art di Liverpool (U.K.) e il Comune di Sarno. *Sapori di-versi conservati* fa seguito alla realizzazione della mostra di libri d’artista *Shakespeare Now* – tenutasi nel mese di dicembre del 2016 presso le sale espositive del Museo Archeologico Nazionale della Valle del Sarno e curata da Roberto Baronti Marchiò e Vincenzo Salerno del TECNAL e da Simon Ryder della Liverpool Book Art – ed è stato articolato secondo una scansione progettuale tripartita:

La prima fase è stata dedicata alla raccolta di testi, poetici e in prosa, tematicamente dedicati ai prodotti alimentari della Campania – ortaggi, frutta, piatti tipici, dolci – con particolare attenzione a quanto coltivato e ‘conservato’ lungo le rive del fiume Sarno: il pomodoro San Marzano, verdure, erbe aromatiche, il vino. La selezione dei dieci testi scelti per la realizzazione dei libri d’artista – molti dei quali inediti o scritti appositamente in funzione del progetto *Sapori di-versi conservati* – è stata curata da Vincenzo Salerno, in rappresentanza del Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio.

- 1) Maria Gabriella Adamo, *Conca di Pomi d’oro*. (poesia)
- 2) Ambrogio Borsani, *Fratelli Friarielli*. (poesia)
- 3) Vladimiro Bottone, *Caffè sospeso*. (racconto)
- 4) Franco Buffoni, *L’etichetta Cirio*. (poesia)
- 5) Erri De Luca, *Tre fuochi*. (racconto)
- 6) Sebastiano Grasso, *Il vino rosso*. (poesia)
- 7) Valerio Magrelli, *Cucinare Poesia*. (poesia)
- 8) Marco Marsullo, *The last day on earth*. (racconto)
- 9) Roberto Piumini, *Le pene di Babbàlrum*. (racconto)
- 10) Enza Silvestrini, *A San Marzano sul Sarno, in dialogo con la storia*. (poesia)

Vincenzo Salerno ha tenuto una lezione seminariale introduttiva sul libro d’artista per gli studenti dell’Accademia di Belle Arti di Napoli coinvolti nel progetto. Una seconda lezione – tenuta sempre da Vincenzo Salerno e da Simon Ryder, curatore della Book Art di Liverpool – ha concluso il progetto presentando agli studenti dell’Accademia di Belle Arti di Napoli una selezione di libri d’artista prodotti da artisti inglesi in occasione della mostra *Sapori di-versi conservati*.

La seconda fase ha riguardato la collocazione dei testi selezionati in cornici ‘librarie’ tematiche: bottiglie, lattine, barattoli, scatole, fogli di imballaggio. Il materiale necessario per il nuovo ‘packaging’ in forma di libro d’artista è stato offerto da alcune delle principali aziende conserviere che operano nella valle del Sarno. L’adattamento dei ‘contenuti’ e dei ‘contenitori’ è stato curato dai docenti dell’Accademia di Belle Arti di Napoli: Erminia Mitrano, Daniela Pergreffi, Angela Vinciguerra.

La terza fase ha concluso il progetto con l'allestimento di una mostra di libri d'artista realizzati da studenti e docenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli presso le sale del Museo Archeologico Nazionale della Valle del Sarno, in esposizione dal 29 novembre 2017 al 7 gennaio 2018. La Liverpool Book Art ha contribuito alla realizzazione della mostra con l'esposizione di una selezione di libri – a cura di Simon Ryder – prodotti da artisti inglesi. Per la parte italiana, l'allestimento della mostra è stato curato dai docenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli: Erminia Mitrano, Daniela Pergreffi, Angela Vinciguerra.

Maria Gabriella Adamo

Conca di Pomi d'oro (testo inedito)

a P. Cl.

ed ai molti senza nome

Pomodori rossi
si dispiegano
fiammeggianti
nella luce nera
del Sud
a mezzogiorno
sotto coltri di sole
e stridio di cicale

Sogguardano
divinità lontane
mentre ringhiano
nuovi minosse
e si fa sale
l'acqua risucchiata
dalla terra

Rosario di ore
da macinare
con sudore e sangue
per i conti che non tornano

Pomodori rossi
interminabili
trionfanti fioriture
festa ingannevole
per corpi modellati
dal vento
e dall'arsura
meccanica
di movimenti
ininterrotti

Radi colonnati
d'alberi e filari
celebrano
morti silenti
in solitudine

Ambrogio Borsani

Fratelli Friarielli (testo inedito)

Il professore
gradisce un contorno?
Pomodorini caramellati
patate al forno
finocchi gratinati
trevisana alla griglia
cetrioli sott'aceto
purè alla vaniglia
insalata di aneto
asparagi al burro
zucchine saltate
insalata di farro
salsa di porri
peperoni al curry
crema di olive verdi
melanzane ripiene
fantasia di cardi
insalate di Irene
broccoletti in padella
puntarelle alla romana
carote in besciamella
melanzane alla siciliana
cavolini cremosi
permetta professore,
davvero strepitosi...
piselli stufati
carciofi alla giudia
fiori di zucca dorati
gli spinaci della zia
tronchetti di zucca al vapore...

quindi professore?

.....
Friarielli, come ieri.

Vladimiro Bottone

*Caffè sospeso*¹

Turba pensarlo. Eppure mio padre è stato un giovanotto di venticinque anni che io, nato anni dopo, non avevo ancora modo di conoscere. Questo prima che lui si tramutasse in un quarantenne, soddisfatto della raggiunta tranquillità economica. Un signore che talvolta mi portava, mano sulla spalla, in qualcuno dei suoi bar preferiti. La Napoli di fine anni '60. Il vociare del Mexico, a Piazza Dante. Cascatelle sonore di tazzine che cozzavano, cucchiaini che tintinnavano sui piattini, sbuffi dalle cromature della macchina per il caffè. La zuccheriera. Talvolta gli vedevo pagare due consumazioni anche se gliene servivano solo una, da lui assaporata con una lunga espirazione finale. La seconda tazzina l'avrebbe gustata uno sconosciuto. Evidentemente mio padre era memore di quando lui - fresco sposo venticinquenne disoccupato per un crac societario - avrebbe volentieri approfittato di un "caffè sospeso" offerto da uno sconosciuto. Quel "caffè sospeso" che non lascia conti in sospeso. E ci dispensa dalla riconoscenza che così spesso intorbida i rapporti umani (fino alla catarsi dell'ingratitude e, infine, dell'inimicizia).

Napoli, com'è noto, può essere maestra di civiltà e crudeltà, bellezza e orrido. Tocca il cuore che si riesca ad universalizzare, con un respiro globale, una pratica come il "caffè sospeso" che non è carità pelosa, ma esempio di gentilezza quasi anacronistico. E, nello stesso tempo, "memento" filosofico sempre attuale. Rammenta infatti, a ognuno, come l'uomo che dona e l'uomo che accetta possano essere semplicemente la stessa persona costretta, in fasi diverse dell'esistenza, a scambiarsi i ruoli. La vita è una ruota; la nostra fortuna è sospesa nel vuoto come un caffè. E mio padre, a quaranta come a ottanta anni, mi sembrava molto bello nella contemplazione della sua travagliata giovinezza.

¹ Il racconto di Vladimiro Bottone è apparso per la prima volta nel 2016, pubblicato nella pagina culturale de *Il Corriere del Mezzogiorno*.

Franco Buffoni

L'etichetta Cirio (testo inedito)

Un brivido di unghia ad ogni strappo
Mi dava la macchina per cucire
Col pedale a rimuovere l'ago
E le dita vicine a regolare
L'afflusso della tela.
Perché ad ogni strappo della mano-mamma
Il filo lasciava la spoletta e l'ago entrava.
Poi metteva nell'acqua tiepida il barattolo
Per staccare l'etichetta Cirio,
La faceva asciugare al davanzale
E le ricontava tutte un po' croccanti
Sul catalogo dei regali.

Erri De Luca

*Tre fuochi*²

[...] La parmigiana di melanzane è una pietanza riposata, saggia. Cotta e mangiata? Niente. Non sono uova al tegamino. È melanzana, frutto introverso che si sprigiona con indolenza e meditata pausa. Chi me l'ha detto, in dosi, raccomandazioni e scongiuri, sono state due donne, nonna e zia, maestre di frittura e di ogni bene. Me ne fecero erede per commozione di fronte al mio entusiasmo per quel piatto che passa per tre fuochi: sole, frittura e forno.

Non c'è parmigiana di melanzane che manchi della mia devozione e della gratitudine a loro due, Emma e Lillina, nomi e finezze d'altri tempi. Le pietanze sono l'eredità, passaggio di bocconi e cure. Conservano un posto a tavola gli assenti.

Le generazioni si staccano una dall'altra per via alimentare, mangiano altro per desiderio di essere altro. Io tento di mangiare qualcosa di uguale, per gusto, per affetto.

² Il brano è tratto dal racconto di Erri De Luca, *Tre fuochi* (pp. 5-6), pubblicato il 19 novembre 2012 a Napoli dall'editore Dante & Descartes, come edizione fuori commercio per gli amici di Erri De Luca.

Sebastiano Grasso

Il vino rosso (testo inedito)

C'è il cerchio del tuo bicchiere sul tavolo
(da qualche tempo bevi solo vino rosso),
di mattina prende i colori della giornata;
di sera attira le ombre dell'incertezza
e della morte. Sono nato in una terra
dove l'eros difende il sesso e il suono
allontana le parole, distoglie lo sguardo.

Della città ti annoiano le luci
mentre afferro il tuo corpo di siciliana
nata al Nord, ma che dell'isola ha l'impeto
e la forza della disperazione-amore.

Valerio Magrelli

Cucinare poesia (testo inedito)

I. Cucina

Dosi, misure, indici
cancellano la foia
molecolare del cibo.
Così nelle ricette si perde
la violenza magnetizzante
della fame cieca che sfonda
ogni linea dietetica
e scaglia il digiunatore
su quel fango proteico che
ora si chiama PATATA,
ora TOZZO DI PANE.

*II. Cucina cucinata, ovvero
L'acrostico come dieta della poesia*

Dosi, misure, indici
Ignorano la foia molecolare
E irresistibile del cibo.
Talché le ricette non danno ascolto
Alla violenza magnetizzante

Della fame cieca che sfonda
I confini di ogni linea dietetica
E scaglia il digiunatore su quel
Terriccio proteico che a volte si chiama PATATA,
Altre, TOZZO DI PANE.

Marco Marsullo

*The last day on earth*³

[...] E ora vi scrivo questa lettera, nella speranza che resti un segno, anche qualche riga, e non solo il tappo ammaccato su un marciapiede. Se dovessi crepare, qui lo scrivo e voi portatene memoria, ho avuto una vita felice. Sì, eh? Ma per favore. Sono nato nell'anno più sfigato della storia dell'umanità, nemmeno il tempo di farmi un rave, una festa sulla spiaggia ("Le bionde trecce, gli occhi azzurri, e poi?"), un addio al celibato. Ma dico io: con tutti gli anni del Signore, proprio in questo 2012 da fuochi d'artificio? Potevo nascere nel medioevo, qualche frate del cazzo con la chierica mi avrebbe distillato a mani nude e sarei stato una birra trappista, i miei figli e i miei nipoti, e via dicendo, sarebbero stati serviti nei pub come "birre speciali", quelle che costano più di quattro euro e cinquanta a pinta.

Ora voi vi starete chiedendo: "Come fai a pensare tutte queste cose se sei solo una bottiglia di birra?". Be', le penso e come, maledetti. Cos'è? Vi dà noia che a una bottiglia roda il culo, che una bottiglia sappia i congiuntivi? Qual è il problema, amigos? Mi volete morto? Bene, sapete cosa vi dico? No, fermi. Non provate a fermarmi. Io avevo un sogno, un dannatissimo e purissimo sogno. Io volevo vivere in un mondo di pace, in un universo di feste infinite dove all'alba ci si addormentava tutti insieme: umani e bottiglie vuote, bottiglie piene, todo juntos, todo borrachos, e nossignore. Se ora farò quello che farò sarà perché mi ci avete portato voi.

³ Il brano è tratto da un testo inedito.

Roberto Piumini

*Le pene di Babbàlrum*⁴

[...] Quello che videro fece spalancare loro gli occhi più del profumo: in ciascuno dei piatti fumava un'abbondante porzione di spaghetti bianchissimi, con uno spesso cappuccio di sugo rosso, in cima al quale splendevano delle verdissime foglie di basilico. Quello che il sergente non aveva previsto era che la vista di quel tricolore, aggiunta al profumo e alla fame, avrebbe avuto delle conseguenze.

I dodici Patrioti, senza parlare, dopo essersi scambiati uno sguardo lungo e intenso, presero i piatti e cominciarono a mangiare, prendendo gli spaghetti con le mani, non solo perché così allora facevano i contadini, ma perché nella cella non c'erano forchette.

Quando ebbero finito, come se quel cibo tricolore non avesse nutrito solo il corpo, ma anche la speranza e il coraggio, si riunirono a bisbigliare un piano di riscossa.

⁴ Il brano è tratto dalla raccolta *Spaghetti e Pomodori* di Roberto Piumini Piumini e Massimo Montanari, Roma-Bari, Editori GLF Laterza, 2015, p. 45.

Enza Silvestrini

A San Marzano sul Sarno, in dialogo con la storia (testo inedito)

sommersi ci scorrono sotto i piedi
milioni di innesti e gemme
per catturare il tuo genotipo
corpi concimano corpi
nell'ebbrezza del vuoto trascorso

conficca bene i pali nel terreno
lega le piante ch  vedano il sole
togli le erbe malevole
la morella dai lievi corimbi
l'amaranto con le spighe brune

gli antichi vennero dal mare
salmoni destinati all'amore e alla morte
a risalire la mitezza del fiume
poi molecole di azoto e di ferro
e negli occhi la ferocia dell'Atlantico
che dicono rapisca in spume e allucinazioni
ma qui c'  un sole costante e la tenerezza del vento
i semi esplodono d'acqua
dentro la cavit  delle mani

hai il collo bruciato per il troppo sole
"  l'abbronzatura del raccolto
non c'  riparo tra le fila"

le mani delle donne impallidivano
nel fulgore abbagliante del rosso
e noi nuotavamo avvolti
tra i profumi del basilico
schizzi e polpe compatte

lava bene i soffi azzurrognoli di verderame
separa la pelle e i semi
il sale di certo impedisce le muffe

li trovammo nel mare quel giorno
gli scarti industriali portati dai fiumi
timidi pianeti sulla pelle dell'acqua
con l'aria innocente che hanno le cose
quando armano la volont  di altri

il tempo ci cresce intorno
con la memoria dei fiumi interrati
lasciando alle spalle ci  che potevamo essere
tutto confluisce qui
nel chiarore dei vetri per le conserve

da cui ci guardiamo ancora
io e il tu di allora

FINESTRE

Lo studio dei rapporti tra scienza e letteratura si muove, sostanzialmente, entro due possibili linee di ricerca. Nel primo caso, l'indagine è volta ad analizzare, sotto il profilo storico o concettuale, il modo nel quale le idee della scienza hanno trovato una sistemazione estetica in ambito letterario. Il secondo filone, sviluppatosi negli ultimi decenni del Novecento, cerca invece nella scienza strumenti atti ad affrontare il testo letterario: è il caso del ricorso alle scienze cognitive e alle neuroscienze nell'esplorazione della narrazione. A questo secondo filone fa senz'altro riferimento il saggio di Rossana Gheno, dedicato al complesso rapporto tra linguaggio matematico e linguaggio letterario nell'opera di Paul Valery¹.

I testi di Valery – e, soprattutto, le note dei *Cahiers* – si prestano in modo particolare all'indagine pluridisciplinare: il pensatore francese esplora, nei suoi appunti, approcci diversificati a quello che per lui rappresenta “il” problema, ovvero il meccanismo del funzionamento mentale. In tal modo, egli non fa che anticipare, muovendosi entro un contesto poetico, ciò che le scienze cognitive realizzeranno sullo scorcio del secolo scorso. La mente, dagli anni '50 del Novecento in poi, diventa per la scienza un campo di indagine da sondare attraverso una molteplicità di strumenti presi in prestito dalla biologia, dalla matematica, dalla psicologia e, anche, dalla critica letteraria.

Al centro del saggio della Gheno sta proprio la consapevolezza che il lavoro portato avanti in solitudine dal poeta francese ha trovato, al suo emergere tra gli anni '50 e gli anni '70, un terreno fertile negli intrecci interdisciplinari chiamati in causa dai movimenti critici come dagli orientamenti scientifici. Così il ricco corpus di note dedicato da Valery a quel complesso che egli riassume sotto l'acronimo CEM (*corps/esprit/monds*), diviene l'arena del confronto tra i linguaggi della poesia e della scienza e trova una chiave in quello che acutamente Gheno definisce come il “linguaggio matematicamente incarnato”, dove “meccanismi biologici, fenomeni cognitivi e realtà esterna (...) si ritrovano perfettamente sintetizzati”. Questo approccio trova un'eco nella visione autopoietica della conoscenza messa a punto da Marturana e Varela: i processi di trasformazione e adattamento del vivente si identificano nell'intreccio biologico e cognitivo dell'incontro tra la mente e il mondo esterno. Una visione complessa che supera il modello cibernetico della macchina di Turing, pure analizzato dalla Gheno in parallelo all'opera di Valery *Agathe ou le manuscrit trouvé dans une cervelle*. Non a caso, lo scavo critico nelle diverse versioni del testo, nonché nel manoscritto, ha permesso alla studiosa di evidenziare “un cambiamento del progetto iniziale dell'opera nel senso di passaggio da un'interpretazione computazionale della mente all'idea di cognizione inscindibilmente legata alla dimensione biologica dell'essere umano”.

Come abbiamo anticipato, è il linguaggio il primo banco di prova per il poeta-pensatore. La riflessione muove, allora, intorno a un sistema che è, insieme, rigidamente regolato e passibile di infrazioni cariche di valore. Come spiega Gheno, per Valery tali infrazioni sono fonte di “libertà che, allo stesso tempo, sinteticamente, definisce ‘illusoires et précieuses’ perché, se per un verso, restando in metafora, tutto ciò che non rientra nelle regole del gioco è considerato un non-senso o meglio un vuoto di senso, tutt'al più una parentesi gratuita, ludica, dall'altro è all'origine del lavoro letterario”. I valori linguistici sono allora sempre provvisori, esposti alle convenzioni così come alla soggettività dei parlanti e non consentono la verbalizzazione di un pensiero che aspiri all'oggettività scientifica:

¹Il volume contiene, oltre al lungo saggio della Gheno che dà il titolo all'opera, un breve testo di Andrea Pasquino dedicato alla cultura Cyberpunk. Pasquino è anche autore della prefazione al testo.

è questo uno dei quesiti fondamentali che Valery si pone, “comment faire pour penser”, come connettere il linguaggio verbale e non verbale o, nei termini dell’autore, *Poésie e Pensée abstraite*.

La continua osservazione dei meccanismi della propria mente porta Valery a teorizzare, per l’emergere delle idee più profonde, un meccanismo che Gheno chiama di “causalità inversa”. L’autore sostituisce infatti alla “rigida connessione deterministica (...) l’idea di causalità intesa come una sorta di struttura logica che caratterizza il nostro modo di ragionare, che non può essere considerata universale e necessaria”. È l’uomo che introduce, a parere di Valery, una concatenazione casuale nei fatti della natura: essi seguono invece una logica che – come spiega l’autore nel saggio *L’homme et la coquille* – genera forme e armonie estranee al pensiero euclideo e cartesiano. In tale riflessione Gheno sottolinea la somiglianza con l’analisi promossa da Bachelard in *Le nouvel esprit scientifique*, volta ad evidenziare la distanza che si è allargata, nel pensiero scientifico novecentesco, tra i processi fisici naturali e la loro spiegazione assiomatica. “Per cui – spiega Gheno – alle due logiche inferenziali del metodo deduttivo, basato su postulati a priori o anipotetici, e del metodo induttivo o a posteriori, (...) si sostituiscono le infinite verità e ‘dialectiques de la rationalisation active’”.

Alla luce di questa prima indagine sulla complessità e modernità del pensiero di Valery, l’autrice concentra l’attenzione sull’interesse tutt’altro che superficiale che il poeta ha dimostrato verso la matematica. La lettura degli *Elementi* di Euclide è allora lo spunto per riflettere sul rapporto tra verità, senso comune e libertà, e di definire quale *nous* geometrico la mente creativa che “fonda sulla libertà del soggetto la nozione di verità”. Il *nous* geometrico è proprio ciò che, secondo Valery, “accomuna le matematiche alla letteratura” e ha la funzione di “realizzare l’uguaglianza ipotesi=verità in ragione del fatto che la mente creativa sceglie di attribuire valore di verità a qualsivoglia proposizione per libera scelta”. La letteratura è allora sempre portatrice di verità, in quanto fondata sulla libera scelta e non definita da un apparato esterno di regole che ne possano decidere il valore. Tuttavia la geometria greca è anche la disciplina che definisce il proprio linguaggio in termini di regole di funzionamento e cerca corrispondenze tra strutture della teoria e organizzazione della natura. Si fa, insomma, portatrice di quel “linguaggio matematicamente strutturato” che Valery ha a lungo vagheggiato per poter trasformare la realtà in una creazione fantastica.

Il nodo epistemologico delle meditazioni di Valery attorno alle operazioni matematiche, riassume Gheno, è “Se esse descrivano cioè una ipotetica struttura dell’immaginario che dà vita a delle realtà comunque apparenti, per quanto siano rigorosamente deduttive, oppure se incarnino attraverso formule apparentemente astratte proprio il mondo esterno”. Una domanda che tocca anche la letteratura, in quanto capace di costruire autentici mondi possibili, svincolati dall’immediata referenza al reale. Come afferma Gheno, “come le matematiche, anche la letteratura è un esercizio della mente e non la descrizione del mondo reale”. Così “La fonte della verità non risiede in questo caso nei concetti che il linguaggio si farebbe carico di esprimere ma nelle regole di funzionamento linguistico”. Non a caso, la prima definizione di conoscenza elaborata da Valery nel 1895 è formulata come “luogo, come virtualità geometrica, cioè come tessuto di connessioni che legano quanto conosciuto nelle maglie di una non meglio definita proprietà comune”.

Ma il tema della conoscenza si intreccia col problema del funzionamento della mente e del dualismo tra pensiero e fisicità: argomenti che, come abbiamo visto, saranno al centro della riflessione delle nascenti scienze cognitive. Se le neuroscienze, da cui pure la riflessione cognitivista prende le mosse, si sono tradizionalmente occupate dei meccanismi biologici alla base dei processi mentali (e,

non a caso, non hanno riconosciuto alla riflessione dello scrittore francese alcuna validità), lo sviluppo delle scienze cognitive ha ampliato la visione, includendo una molteplicità di dimensioni da indagare attraverso numerose discipline. Valery appare, allora, lontano da una lettura riduzionista, mentre la sua continua interrogazione sul funzionamento della mente risulta analoga a quella di Turing. Come il matematico con l'apparato ideale della sua macchina, Valery si propone, con *Agathe*, di verificare la possibilità di descrivere in termini formalizzati l'organizzazione del pensiero. Si tratta di un approccio analogo a quello funzionalista nelle scienze cognitive, che prescinde, nello studio della mente, dal sostrato fisico del cervello. *Agathe* è dunque una sorta di esperimento, centrato sul trapasso tra sogno e veglia e sugli stati mentali associati. La centralità del sogno è legata al fatto che in esso “si verifica la sospensione del dubbio, (...) che associata alla libertà di combinazione fra elementi della serie inferenziale è alla base della concezione della letteratura valeriana”.

Il primo progetto di Valery era di costruire, con *Agathe*, una “scienza della mente di rigore matematico, degna dei cibernetici”, ma il manoscritto segnala come tale programma sia cambiato in corso d'opera, mettendo in discussione “l'efficacia del pensiero astratto slegato da qualsiasi rapporto con la dimensione corporea”. Anche in questo movimento, il poeta agisce parallelamente alle scienze cognitive che, con la lettura autopoietica di Maturana e Varela, si basano sulla “circolarità o causalità inversa che, trasferita dall'ambito astratto delle matematiche a quello della biologia, consiste nella spiegazione del vivente in termini di ‘produzione del sé’”. Si può allora concordare con Andrea Pasquino che, nella prefazione al volume, sottolinea come il merito della Gheno sia quello di evidenziare come il pensiero di Valery vada “molto al di là del razionalismo stretto, aprendosi a un dialogo tra conoscente e conoscibile che lo rivelano come un anticipatore dell'autopoiesi cognitiva”.

Il percorso tracciato dalla studiosa nelle dense pagine di questo libro, come la stessa materia su cui si esercita, è tutt'altro che lineare: esso si costruisce secondo una logica vicina a quella “causalità inversa” messa in luce nel caso di Valery. Ne emerge con forza l'estrema coerenza attraverso la quale Valery ha perseguito lo studio del funzionamento mentale, ricorrendo, di volta in volta, agli strumenti poetici, critici e scientifici che la sua polimorfa cultura gli poneva a disposizione. Per questo la sua opera può diventare un documento eccezionale a disposizione di chi indaga la mente e la conoscenza: essa costruisce un ponte tra concreto e astratto che solo la letteratura sa attraversare. “Toute antiquité, toute causalité, toute principe des choses sont inventions fabuleuses et obéissent aux lois simples. Que serions-nous donc sans le secours de ce qui n'existe pas?”

FRANCESCA ROMANA CAPONE

Ilaria Magnani (a cura di), *Antartide: la Storia e le storie. Uno sguardo multidisciplinare da Italia e Argentina* (contributi di Nicola Bottiglieri, Fabio Caradonna, Ilaria Magnani, María Andrea Nicoletti, Andrea Riggio, Martha Ruffini, Adrián Zarrilli), Edizioni Università di Cassino, Cassino, pp. 149, 2017

A dispetto della sezione che occupa, questa non vuole essere una recensione, essendo io curatrice del volume ed autrice di uno dei testi in esso inclusi, intende invece essere l'annuncio della prossima uscita dello stesso, che contiene i primi risultati di una ricerca multidisciplinare sull'Antartide. Il libro è in fase di “stampa” –le virgolette alludano al suo formato elettronico– e apparirà sul sito dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, consultabile [al.....](#)

I saggi riuniti nell'e-book *Antartide: la Storia e le storie. Uno sguardo multidisciplinare da Italia e Argentina* sono il frutto di una ricerca che ha preso le mosse nel 2016 e avuto il suo primo momento di confronto e diffusione di risultati nel workshop “A sud del sud attraverso spedizioni, scoperte e ricerche scientifiche in Antartide: una storia che continua con i contributi di Argentina e Italia” tenutosi il 19 aprile 2016 a Buenos Aires, in occasione delle annuali Giornate del CUIA - Consorzio Universitario Italiano per l'Argentina. Secondo lo spirito di questa istituzione, il gruppo di lavoro riunisce studiosi italiani e argentini in modo da offrire un punto di vista diverso, ma complementare, che consenta di arricchire la visione sull'oggetto di studio. La differenza disciplinare – collaborano storici, letterati, geografi e biologi – intende garantire un'analogia complessità, derivante dal dialogo di problematiche e metodologie diverse applicate ad uno stesso “tema”. Occorre però specificare che la scelta dell'Antartide come materia di studio supera la pura selezione tematica per rispondere a una preoccupazione sempre più presente in latitudini e settori diversi perché coinvolge l'equilibrio climatico ed ecologico del nostro pianeta che, sul lungo periodo, potrebbe mettere in discussione la sua stessa sussistenza. L'Antartide rappresenta, infatti, un perfetto indicatore della situazione globale per la fragilità del continente, l'esiguità dell'azione antropica entro i suoi confini, l'estensione territoriale degli insediamenti e la limitata profondità temporale – un secolo circa –.

La maggioranza degli autori qui riuniti esordisce definendo il proprio oggetto di studio ed offrendo informazioni sulle condizioni fisiche e sulle vicissitudini del continente bianco, sconfinando nei miti e nelle ipotesi che nel corso dei secoli l'hanno circondato, per meglio collocarlo nel nostro presente. Questo, che sembra un vezzo accademico, ci parla invece dell'alterità che caratterizza l'Antartide ed induce quindi a circoscriverla e contestualizzarla come non avverrebbe nel caso di un altro territorio. L'Antartide è un ambiente sconosciuto, non solo, come è ovvio, perché è minima la percentuale di persone che ha avuto modo di farne un'esperienza diretta – anche dopo l'incremento del turismo nell'area –, ma perché, come indica Andrea Riggio, non aiuta ad approssimarsi a quel mondo la conoscenza, ove ci fosse, dei nevai o dei ghiacciai alpini giacché le loro caratteristiche sono sostanzialmente differenti. Non intendo con questo soffermarmi sulla specificità del dato quanto sottolineare la totale estraneità del continente di ghiaccio anche per quanti hanno dimestichezza con scenari che ad uno sguardo superficiale possono apparire simili.

L'alterità del continente si coniuga con la sua rilevanza nella valutazione dell'evoluzione climatica del pianeta a soprattutto dell'influsso dell'azione antropica e della sua incidenza sull'equilibrio termico globale. Questioni, queste, che non sono più relegate ad ambiti specialistici, ma cominciano ad essere bagaglio dell'opinione pubblica. L'Antartide può quindi fungere da stimolo per guardare più lucidamente al pianeta ed alle sue risorse, alla fragilità dell'uno e all'esiguità delle altre.

La peculiarità del continente non deriva solo dalla condizione geografica e morfologica ma risiede anche nella sua storia. È conosciuta l'epopea della conquista del Polo Sud – raggiunto nel 1911 – e dei suoi protagonisti, Robert Falcon Scott e Roald Amundsen, con lo scioglimento tragico per il primo e il successo per il secondo. Occorre però ricordare che le esplorazioni e le attività scientifico-militari caratteristiche del periodo compreso tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX non sono mai state esenti da una finalità politica tendente ad avvalorare le rivendicazioni della sovranità nazionale, sull'intera area o su una parte di essa, da parte di quei Paesi che hanno manifestato interesse per il territorio australe. Tuttavia proprio questa tappa di laborioso e sordo

confronto tra Stati ha indotto gli interessati ad una soluzione sorprendente e innovativa, soprattutto per gli anni – quelli della Guerra Fredda – in cui è stata presa. La firma del Trattato Antartico – entrato in vigore nel 1961 – ha sancito la scelta di trasformare il continente in un grande laboratorio scientifico a gestione internazionale, particolarmente rilevante perché la limitata antropizzazione del territorio lo ha lasciato pressoché immune da inquinamento consegnando ai suoi ghiacci una sorta di archivio della storia terrestre. Fatto assai rilevante per l'epoca, il Trattato ha garantito lo stato di smilitarizzazione e denuclearizzazione a cui, negli anni, sono state aggiunte nuove e rilevanti tutele ambientali con gli accordi successivi, che hanno dato vita al cosiddetto Sistema del Trattato Antartico (cfr. Raggio, Ruffini e Zarrilli).

La distanza dell'Italia dall'Antartide e la sua tardiva ratifica del Trattato – avvenuta solo negli anni '80 – comporta l'estraneità dell'opinione pubblica alle questioni di sovranità sull'area. Diversa è la situazione in altri Paesi, tra cui l'Argentina, direttamente interpellata per via dell'elevata prossimità dei due territori. È qui più evidente la partita geopolitica giocata alle spalle dell'impegno esplorativo e la coincidenza d'interessi scientifici e politici dal momento che esplorazioni e ricerche hanno garantito prestigio e possibilità di avanzare e suffragare rivendicazioni territoriali. Il versante simbolico di tali pratiche è rintracciabile, dal secondo dopoguerra, nelle rappresentazioni cartografiche di Cile e Argentina che hanno raffigurato una continuità territoriale tra ognuno dei due Paesi ed una porzione del continente antartico. Di rilevante interesse, a questo proposito, sono anche le politiche scolastiche introdotte in Argentina in epoca peronista, che hanno segnato l'orizzonte dell'identità territoriale di intere generazioni. Sarebbe erroneo pensare che il fenomeno sia solo sudamericano dal momento che la Gran Bretagna ha avanzato analoghe rivendicazioni incentrate sulla sovranità delle isole Falkland-Malvine. Su questo tema i saggi mostrano l'ottica nazionale di cui sono portatori gli autori ed evidenziano l'emergere di una controversia territoriale che si protrae dal 1833 senza trovare composizione.

Ad uno sguardo superficiale può forse apparire eccentrico il saggio di María Andrea Nicoletti dal momento che esso è incentrato sulla Terra del Fuoco e ancor più specificamente sulla presenza e l'azione salesiana in quest'area. Occorre però considerare che, come segnala Martha Ruffini, le costanti ridefinizioni politico-amministrative dell'Antartide evidenziano come questo territorio apparisse allo sguardo distante del governo centrale profondamente simile agli altri del sud australe della nazione. Dal momento che gli amministratori non riuscivano a scorgerne le differenze, il loro comportamento collaborava, nel tempo, a rinsaldare la prossimità di queste aree e le faceva oggetto di analoghe preoccupazioni e di strumenti di gestione simili. La presenza salesiana dà atto di una peculiarità nel trattamento del territorio che si ricollega alla tradizione coloniale e al contempo s'ispira alla logica positivista, di cui i popoli originari sono stati vittima. Questa stessa miscela di antico e moderno si rintraccia nell'approccio con l'Antartide dove colonialismo retrico e più moderna affermazione della sovranità si sono a lungo intrecciati e dove al predominio del saio è corrisposto quello dell'uniforme dal momento che, almeno in Argentina, è stata questa l'istituzione a cui fu demandata la responsabilità di rappresentare la nazione. Come si vede in America croce e spada si mantengono i più validi sistemi di controllo e gestione del potere, sin dagli anni dell'esplorazione e della Colonia.

In accordo con il Protocollo di Madrid, che non si limita a raccomandare la tutela ambientale, ma ne richiama il valore estetico, non poteva mancare una riflessione sull'incidenza del continente di ghiaccio in questo ambito. In particolare sul ruolo giocato dall'Italia, pragmaticamente, attraverso

esplorazioni e progetti scientifici, o simbolicamente, con narrazioni e rappresentazioni. E questo non solo per la provenienza italiana di una parte cospicua degli studiosi del gruppo ma anche perché, in entrambi i campi, essa ha svolto una funzione assai più rilevante di quanto la sua collocazione politico-economica ottocentesca avrebbero lasciato immaginare. Su questa tematica si sofferma Nicola Bottiglieri che legge, inoltre, la scrittura italiana, e soprattutto quella salgariana, alla luce della potenza profetica. Se pure suggestiva, tale lettura ne suggerisce anche una meno poetica: la capacità della letteratura di essere espressione del proprio tempo e di narrativizzarne conflitti e inquietudini. Analogo fenomeno si può infatti rilevare per gli altri Paesi in cui l'Antartide ha rappresentato uno stimolo letterario, compresa l'Argentina, che tuttavia mostra un andamento assai diverso dalle nazioni europee o nordamericane, sicuramente anche in conseguenza della sua diversa posizione geopolitica (Magnani).

Alla luce dell'affermazione riportata da Zarrilli secondo cui le piante e gli animali che transitano o si sviluppano in Antartide sono particolarmente interessanti per gli studiosi di scienze naturali, capiamo l'affermazione di Fabio Caradonna che, da biologo, accenna alle ingenti e inaspettate potenzialità del continente in chiave biotecnologica, provenienti da lieviti, virus e batteri, che non sembrano solo foriere di scoperte scientifiche ma anche di sviluppi economici. Per esempio:

batteri in grado di produrre delle molecole antibiotico-simili con spiccate proprietà batteriostatiche nei confronti di ceppi opportunisti particolarmente temibili in caso di infezioni in soggetti affetti da fibrosi cistica.

Vorrei concludere prendendo a prestito le parole di Riggio:

Occorre [...] dare a questo Spazio geografico, anche in termini di diritto internazionale, il riconoscimento della sua funzione di archivio, di elemento regolatore e di area sentinella dell'intero pianeta, con particolare riferimento al ruolo di Laboratorio Scientifico Internazionale sui Cambiamenti Climatici e per lo studio del cambiamento globale. Per questo occorreranno nuove ricerche interdisciplinari a cui il nostro gruppo di Lavoro intende partecipare

con l'apporto dei più diversi settori disciplinari, compresi quei saperi più tipicamente umanistici che collaborano a dare all'istantanea dell'oggi la giusta profondità e sanno garantire una visione più complessa della realtà, non solo antartica, ma anche di quei Paesi che ad essa si rapportano.

È necessario dedicare un'ultima parola non più ai contenuti ma ai modi di questa pubblicazione per la quale scegliamo il formato elettronico nel convincimento che per questa via potrà essere più agevolmente diffusa e in modo più capillare, per mettere a disposizione della comunità scientifica i risultati della ricerca effettuata senza che essi siano gravati da inutili costi. Il volume vuole essere il primo di una collana che, in questo stesso formato, il Centro Editoriale di Ateneo dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale mette a disposizione per la diffusione di future ricerche CUIA, con l'auspicio di una proficua e durevole collaborazione.

ILARIA MAGNANI

PAPA FRANCESCO, *Laudato Sì: Enciclica sulla cura della casa comune*, Introduzione di Carlo Petrini, Edizioni San Paolo, Città del Vaticano, 2015, pp.233.

PER UNA ECOLOGIA INTEGRALE UMANA E TEOLOGICA

L'enciclica *Laudato si* prende il nome dall'incipit del Cantico delle creature di San Francesco d'Assisi, essa fu pubblicata il 18 giugno 2015, qualche mese prima che i capi di stato di molti paesi della terra si riunissero a Parigi, dove nel mese di novembre dello stesso anno fu lanciato l'appello per la salvaguardia del clima sul nostro pianeta. Un appello che, come sappiamo, è stato sconfessato di recente dagli Stati Uniti d'America, attraverso le dichiarazioni del suo presidente Trump. L'enciclica è rivolta a tutti gli uomini della Terra, affinché prendano atto che il modello di sviluppo economico, coniugato con le abitudini di vita, procurano una incessante distruzione dell'ambiente in cui viviamo. Non alla scomparsa del pianeta, ma alla dissoluzione della civiltà come noi la conosciamo. In fondo tutte le sue pagine sembrano voler dare una risposta alla domanda "Che tipo di mondo desideriamo trasmettere a coloro che verranno dopo di noi, ai bambini che stanno crescendo?"

Il libro ha una introduzione di Carlo Petrini, Presidente e fondatore di *Slow Food*, sottolineando in questo modo che i valori del cibo e la pratica di uno stile di vita "più lento", viene condiviso dalla Chiesa la quale si sente vicina anche alle organizzazioni laiche, che hanno a cuore un diverso modello di sviluppo del pianeta.

-Niente di questo mondo ci risulta indifferente-

Le parole dell'enciclica si aprono con un omaggio alla figura di San Francesco d'Assisi, il quale nel celebre Canto delle Creature definisce la Terra madre comune: "Laudato si', mi' Signore, per Sora nostra madre Terra, la quale ne sustenta et governa, et produce diversi frutti con coloriti fiori et herba". Una madre che diventa anche sorella, perché sia la Terra che gli uomini abitano una stessa casa, vivono sotto lo stesso cielo, condividono una comune esistenza. Una madre-sorella che ci ricorda come il nostro corpo sia costituito dagli elementi presenti nello stesso pianeta: l'aria, l'acqua, i frutti che mangiamo, la "terra" comune al pianeta ed al corpo di cui disponiamo all'atto della nostra venuta al mondo.

La lezione di San Francesco, figura che resta sempre sullo sfondo di queste pagine in quanto ispiratore di una "ecologia integrale", è utile anche per chiarire che la conoscenza della terra non deve avvenire solo attraverso le scienze esatte o la biologia - né tantomeno attraverso un consumo sfrenato delle sue risorse- ma impegnandosi a praticare una vera e propria strategia dell'amore nei confronti della natura, lo stesso sentimento che portava "il poverello d'Assisi" a parlare con i fiori, gli uccelli o i pesci. Un amore non inteso in senso romantico come rifiuto della tecnologia, fuga della civiltà, ricerca dell'orrido o del pittoresco, ma ad ascoltare i gemiti della terra, come stupore perenne nei confronti del creato, scoperta della rete meravigliosa che lega ogni creatura alla stessa famiglia umana. Stupore, meraviglia, fraternità, bellezza, "divinità" del creato questi i termini del paradigma che l'uomo deve declinare per una vera e propria "ecologia integrale", per riconoscersi figlio virtuoso e non "figliolo prodigo" delle ricchezze che la madre Terra gli ha lasciato.

L'enciclica è articolata in sei minuziosi capitoli e due preghiere finali. La prima è intitolata "Preghiera per la nostra terra" e la seconda "Preghiera cristiana con il creato". Da notare l'uso dell'aggettivo, in modo che essa possa essere recitata da ogni confessione cristiana non necessariamente seguace del magistero della Chiesa di Roma.

Il primo capitolo intitolato “Quello che sta accadendo alla nostra casa” è una riflessione sullo stato di salute del pianeta, con particolare attenzione al clima visto come bene comune, all’inquinamento ed all’uso indiscriminato delle acque. Il secondo ha un carattere spiccatamente teologico “Il vangelo della creazione” che riguarda la natura “divina” del pianeta, il mistero dell’universo, il racconto della creazione nei testi sacri. “La radice umana della crisi ecologica” è il tema del terzo capitolo che analizza il rapporto fra l’uomo e la tecnologia, rapporto sempre problematico oscillante fra estremi contraddittori. Essa può essere di aiuto ma anche invadente, una risorsa per lo sviluppo ma anche strumento di dominio fra chi la possiede e chi ne è privo, uno spartiacque fra la tecnologia che “accompagna” la natura e quella che vede il pianeta come un immenso laboratorio dove sperimentare nuove forme di vita, di convivenza, di umanità. Nel quarto intitolato “Un’ecologia integrale” l’uomo viene visto come un anello della rete che comprende natura, uomini ed animali. Una componente di quell’ecosistema nel quale tutte le creature sono relazionate fra loro. Ma per riconoscere il proprio posto in questo equilibrio instabile viene richiamata la funzione “dell’umanesimo che fa appello ai diversi saperi, anche quello economico, per una visione più integrale ed integrante”. Il quinto capitolo dà indicazioni concrete sulle “Linee di orientamento e di azione” per un percorso dialogante con le forze politiche ed economiche, infine il sesto ha una dichiarata funzione pedagogica, in quanto il titolo recita: “Educazione e spiritualità ecologica”.

Al di là di alcune indicazioni di carattere religioso (anche se qui la religione è vista come fulcro per sollevare problemi di carattere sociale) l’enciclica “sulla cura della casa comune” ha le prerogative di un manifesto che auspica una vera e propria “rivoluzione culturale” nel rapporto fra l’uomo e l’ambiente. Come abbiamo detto essa è rivolta a tutti gli uomini siano essi credenti o non-credenti poiché la natura dei problemi è di tale portata per cui nessuno si deve sentire escluso o indifferente. Il carattere “rivoluzionario” dello scritto è dato dallo sguardo totalizzante della Chiesa per cui essa non vede i problemi dell’ambiente in modo isolato, ma l’ambiente in relazione agli uomini che lo abitano ed alla società da essi costruita. Non si può, infatti -sembra dire il papa - porre la questione ecologica senza interrogarsi sul senso dell’esistenza, sui valori della vita, sul senso stesso della creazione dell’uomo, sulle disuguaglianze che esistono nel mondo. L’uomo del terzo millennio vive in un mondo profondamente squilibrato, con comportamenti francamente dissennati. Le conseguenze di questo squilibrio possono generare guerre per l’accumulo delle risorse che si stanno esaurendo e pertanto “è arrivata l’ora di accettare una certa decrescita in alcune parti del mondo procurando risorse perché si possa crescere in modo sano in altre parti”. Questa affermazione come è evidente propone un diverso modo di intendere il progresso: “uno sviluppo tecnologico ed economico che non lascia un mondo migliore e una qualità di vita integralmente superiore, non può considerarsi progresso”.

Gli assi portanti di questa vera e propria “rivoluzione culturale” sono da vedersi nell’intima relazione tra i poveri e la fragilità del pianeta, nella convinzione che tutto nel mondo è intimamente connesso, nella grave responsabilità della politica internazionale e locale nei confronti dell’ambiente ed infine nella “cultura dello scarto” imperante in gran parte del mondo occidentale che da un lato consuma risorse senza fine dall’altro esclude gran parte dell’umanità che ad esse vorrebbero accedere.

Il libro indica molti punti di riflessione ma un passaggio presente nel capitolo quinto (paragrafo 178) vale la pena mettere in risalto perché una visione della politica in modo pieno e lungimirante. Il paragrafo può essere riassunto nella massima “il tempo è superiore allo spazio”.

Il dramma di una politica focalizzata sui risultati immediati, sostenuta anche da popolazioni consumiste, rende necessario produrre crescita a breve termine. Rispondendo ad interessi elettorali, i governi non si azzardano facilmente a irritare la popolazione con misure che possono intaccare il livello di consumo o mettere a rischio investimenti esteri. La miope costruzione del potere frena l'inserimento dell'agenda ambientale lungimirante all'interno dell'agenda pubblica dei governi. Si dimentica così che "il tempo è superiore allo spazio", che siamo sempre più fecondi quando ci preoccupiamo di generare processi, piuttosto che dominare spazi di potere. La grandezza politica si mostra quando, in momenti difficili, si opera sulla base di grandi principi e pensando al bene comune a lungo termine. Il potere politico fa molta fatica ad accogliere questo dovere in un progetto di Nazione.

La lettura di questo passo fa venire in mente le fotografie ed i documentari che testimoniano della presenza delle isole della spazzatura (*garbage island*) in molti oceani e mari della Terra. Isole fatte in prevalenza dai residui della plastica, che come sappiamo impiega molti decenni per essere smaltita. Come sarà possibile ripulire le acque marine da questa sciagura prodotta dall'economia di scarto se non si applica una severa politica di restrizione all'uso della plastica? Ma è possibile pensare al nostro mondo senza questo materiale che pur avendo pochi decenni di vita ha infestato il mondo? E' possibile pensare ad una coalizione di Stati che si impegnano a ripulire i mari ed allo stesso tempo modificare i modelli di sviluppo economico dei loro paesi?

Non è possibile rispondere a queste domande in modo frettoloso, resta la consapevolezza che poche sono ancora le voci che si levano in difesa dell'ambiente, pochi sono i decenni che abbiamo davanti prima della catastrofe finale. Il futuro è alle porte e la strada è lastricata di immondizie!

NICOLA BOTTIGLIERI

MICAELA LATINI, *Die Korrektur des Lebens*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2017, pp. 277

Die Korrektur des Lebens. Studien zu Th. Bernhard (La correzione della vita. Studi su Th. Bernhard) è il titolo che Micaela Latini ha scelto per il volume che raccoglie, in traduzione tedesca e in una edizione aggiornata le sue due opere sullo scrittore austriaco Thomas Bernhard (1931-1989). Si tratta dei testi apparsi nelle edizioni originarie italiane con i titoli *La pagina bianca* (Mimesis, Milano-Udine, 2010) e *Il museo degli errori* (Albo Versorio, Milano, 2011) e in cui confluiscono le ricerche condotte da Latini negli archivi e nelle biblioteche austriache, grazie al sostegno della ÖAD (Österreichische Austauschdienst) e della Thomas Bernhard Stiftung.

Il libro si concentra su vari aspetti tipici della narrativa bernhardiana, ma lo spazio maggiore è dedicato al tema del "fallimento" (in tedesco *das Scheitern*, che più propriamente vuol dire "naufragio"), a partire dal romanzo *La fornace* (*Das Kalkwerk*, 1970) fino a *Estinzione* (*Auslöschung*, 1986) e *Antichi Maestri* (*Alte Meister*, 1985), ma senza tralasciare testi meno noti, romanzi brevi come *Ja* (1978) e *Ungenach* (1968), racconti come *Die Mütze* (1986), o anche la sua produzione teatrale (*La forza dell'abitudine* [*Die Macht der Gewohnheit*], 1974; *L'ignorante e il folle* [*Der Ignorant und der Wahnsinnige*], 1972). Ripercorrendo i luoghi nei quali Bernhard, attraverso i suoi personaggi, s'interroga sulla questione del "compito" e sul suo insuccesso, l'autrice intende gettare luce sulle potenzialità implicite nella nozione di fallimento: esso non può essere considerato alla stregua di un'impotenza creativa, ma piuttosto come un'occasione per ripensare il linguaggio nella sua intera dimensione teoretica, fino a farne un fecondo serbatoio di possibilità altre. Il fallimento in

quell'impresa costituita dalla propria vita è la condizione di possibilità del darsi del successo, così come il silenzio è l'orizzonte della parola stessa, e non la sua negazione. Questo spiega anche il "dannarsi" dei personaggi di Bernhard quando si sforzano di eseguire il loro compito, ovvero quando si protendono verso un senso irraggiungibile e tuttavia inevitabile, un senso che corre continuamente il rischio di tramutarsi in non-senso. È proprio il dualismo perenne tra questi due poli a restituire le coordinate entro le quali va collocato, nella trama narrativa bernhardiana, il tema centrale e ricorrente del compito (in tedesco *Aufgabe*), che deve essere eseguito ma che di fatto si rivela ineseguibile. Ecco allora che il rapporto tra opera e fallimento costituisce un referente esemplare rispetto ad alcune questioni di evidente rilevanza e attualità: il rapporto tra parola e silenzio, tra arte e vita, e in primo luogo lo scambio di maschere tra senso e non-senso (p. 84-86).

Nella prima sezione del libro (pp. 17-158) questi temi fondamentali gravitano come satelliti intorno al nodo problematico della scrittura, che gode di una condizione ancipite e quasi contraddittoria: sul piano empirico non riesce a darsi, ma sul piano ideale, tuttavia, "deve" darsi. Ciò che Bernhard intende focalizzare, attraverso la difficoltà della stesura di un testo, è l'impossibilità per l'opera d'arte di redimere l'esistenza umana, destinata comunque a quel fallimento inevitabile che è la morte. Ed è proprio la questione della fine a segnare il collegamento con la seconda sezione dello studio di Micaela Latini. Se la prima parte del volume è dedicata ad indagare il tema del fallimento della scrittura nell'opera di Bernhard, al centro della seconda sezione (pp. 159-254) è invece la ricerca dell'errore nel romanzo *Alte Meister*. Quest'opera narrativa, insieme con *Estinzione*, copre l'arco temporale più tardo della produzione bernhardiana, e si configura quasi come un testamento, che raccoglie alcuni temi di ampia risonanza: tra questi, potremmo citare il rapporto tra l'esistenza e la morte, tra arte e vita, tra amore e odio, tra artificio e natura. Di rilievo appare anche la questione dell'intreccio di verità e menzogna o di originale e falso, di commedia e tragedia. L'autrice si sofferma altresì sui giochi di riflessi tra i vari personaggi presenti nelle opere narrative e lo scrittore come spettatore esterno, sul rapporto controverso di Bernhard con la sua patria e su alcuni problemi che investono la dimensione estetica: la nozione di *ékphrasis ex negativo* (ossia la descrizione di immagini che non vengono lodate, ma demolite nel loro valore), la problematica dell'"auraticità" dell'arte nel mondo della riproducibilità tecnica (secondo la ormai celeberrima tesi di Walter Benjamin), la questione della *mimesis*, il confronto spietato con l'arte "accreditata" dall'accademia – e con l'istituzione museo –, la polarità tra totalità e frammento, e infine la dialettica tra perfezione e fallimento. Sono questi soltanto alcuni dei nodi teorici innervati nel tessuto della narrativa di Bernhard, da intendersi come riflessione globale sull'arte, o meglio come "apologia-affossamento" della dimensione artistica. Ma soprattutto, al centro dei suoi romanzi si trova una geometria di sguardi, *pendant* di quell'orchestrazione della scrittura su tre punti di appoggio (l'autore, l'io narrante e il protagonista) che costituisce – come sappiamo dal romanzo *Korrektur* – la sigla più autentica della narrazione bernhardiana.

TEODOSIO ORLANDO

CARLA FORNO, *Le amate stanze. Viaggio nelle case d'autore*, Aracne Editrice, Roma, 2015

Un viaggio immaginario in alcune delle più celebri case della letteratura europea, partendo dal Piemonte e, lungo la penisola, giù verso Firenze, a Roma e più a sud in Campania. Poi, fuori dall'Italia in Germania, in Francia e nel nord dell'Europa in Danimarca. Un viaggio immaginario e

pretestuoso - la cui occasione è data all'autrice Carla Forno dalla ricostruzione, in forma di racconto, degli incontri con Tomomi, una giovane studentessa di Kyoto venuta in Italia per approfondire i suoi studi su Vittorio Alfieri - scandito dalle tappe che tracciano il percorso seguito nei diciannove capitoli che compongono l'indice de *Le amate stanze*.

Non è perciò affatto casuale che la narrazione di questo viaggio letterario abbia inizio e fine proprio nel Piemonte alfieriano: Carla Forno è, del resto, una delle maggiori studiose italiane del poeta - nato da "nobili, agiati ed onesti parenti nella città di Asti" - oltre ad essere dal 1986 direttore del Centro Nazionale di Studi Alfieriani.

"Le amate stanze" spiega Forno nell'introduzione al suo imponente lavoro - più di settecento pagine ed in aggiunta una puntuale ed aggiornata bibliografia e l'utilissimo indice dei nomi per potersi meglio orientare nei rimandi e nelle numerose citazioni - "sono pertanto quelle varcate durante i colloqui immaginari che si snodano nel libro: luoghi di spazio e di tempo; rappresentazioni di infanzia e vecchiaia, di vita e di morte; testimoni di solitudine o mondanità. Interni da contrapporre a esterni di città o campagna. Interni protettivi, nei quali difendersi dalla Storia, o affollati di incubi e ossessioni. Di volta in volta, la casa si identifica con la biblioteca, il salotto, il giardino, il teatro, la tomba. Con il raccoglimento della scrittura o con il rito della *civil conversazione*; luogo privato, votato all'intimità, o meta sfuggente dell'inesausta ricerca di sé da parte di autori diversi".

Un interlocutore immaginario, dunque, per seguire principalmente le tracce e i luoghi dell'anima del viaggiatore Vittorio Alfieri, ma non solo: frequenti sono infatti le visite in altre celebri dimore della letteratura se si pensa al "nodo indissolubile di affetti" rappresentato dalle residenze di Giovanni Pascoli a San Mauro di Romagna e a Castelvecchio; oppure le stanze di casa Manzoni, fra via Morone e Brusuglio. Case della letteratura, studi, biblioteche, e giardini, così come pure case della musica e della pittura, per dipingere e comporre: si ricordino, almeno, gli spazi suggestivamente e fedelmente ricreati per ospitare Richard Wagner e Franz Liszt; Vincent Van Gogh, Giacomo Puccini e la dimora "lontano dai clamori" e vicina alle acque dell'Ongina di Giuseppe Verdi. Si aggiunga, infine, come ulteriore valore di questo lungo viaggio, il corredo iconografico di immagini poste in apertura di ciascun capitolo o ad integrazione del testo fatto di disegni, riproduzioni di quadri, fotografie d'interni d'epoca.

"Credo di poter seguire dei percorsi~trasversali", dice la giovane Tomomo alla sua guida Carla Forno, prima di congedarsi nelle pagine conclusive del libro-viaggio, "ho appunti da riordinare, idee da organizzare. Abbiamo attraversato luoghi concreti, luoghi della memoria, luoghi interiori. Abbiamo attraversato tante vite".

VINCENZO SALERNO

AGORÀ

4 aprile 2017

Presso il Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute, nell'ambito degli incontri seminariali dei moduli di Letteratura tedesca (Micaela Latini) e di Letterature comparate (Vincenzo Salerno) si è svolta la lezione di Michele Cometa (Univ. di Palermo) dal titolo *Biologia e letteratura*. Nella stessa giornata c'è stata la presentazione del volume di Michele Cometa *Perché le storie ci aiutano a vivere* (2017).

21 novembre 2017

Nell'ambito degli incontri con l'autore organizzati dal modulo di Letteratura tedesca (Micaela Latini in collaborazione con G. Lozzi e sotto il patrocinio del Forum austriaco di Cultura/Rom), si è svolta la lezione/conferenza della scrittrice austriaca Anna Mitgutsch (Progetto: The Artist is present), in occasione della presentazione del suo romanzo *Annäherung*.

11 dicembre 2017

Nell'ambito delle attività seminariali del modulo di Letteratura tedesca (Micaela Latini) si è svolto il seminario di studi dal titolo *In ascolto delle cose: Anders, Rilke e Rodin*, con relazioni di Rosanna Gangemi (Univ. di Bruxelles) e Daniela Liguori (Univ. di Salerno).

15 dicembre 2017

Nell'ambito delle attività della Cattedra di Letteratura Spagnola (Roberta Alvitì), del TECNAL (Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio) e del PRIN 2015 «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», si è svolta presso il Campus Folcara la II Giornata di Studi di Letteratura Spagnola dal tema *La sonrisa del teatro: comicidad y formas cómicas en la dramaturgia del Siglo de Oro*. Hanno partecipato Daniele Crivellari (Università degli Studi di Salerno), il cui contributo è stato dedicato a “¿Son-etos? Métrica graciosa en Lope”; Daniel Fernández Rodríguez (Université de Neuchâtel), con un intervento dal titolo “Bailes, burlas y roces: *El maestro de danzar*, entre Lope y Calderón”; Ilaria Resta (Università degli Studi Roma Tre) il cui intervento è stato dedicato a “Risa y Eros: reflejos del *Decameron* en el entremés barroco”; Adrián J. Sáez (Université de Neuchâtel) con un intervento dal titolo “Cuevas y dragones: el entremés de magia en Cervantes, Calderón, Ruiz de Alarcón y Bances Candamo”; ha chiuso i lavori Debora Vaccari (“Sapienza”-Università di Roma), con il contributo dal titolo “Las graciosas también hablan. La lengua de las criadas en la Comedia”.

22 dicembre 2017

Presso il Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute, nell'ambito del modulo di “Lingua Inglese 3” (Saverio Tomaiuolo) si è tenuto il seminario di Serena Baiesi (Alma Mater Studiorum, Bologna), da titolo “Jane Austen on Screen: Between Literary Realism and Cultural Transformation”. Nel corso del seminario sono stati esaminati i procedimenti e i processi che hanno condotto alla trasformazione di Jane Austen in un vero e proprio “brand culturale”, unitamente ad una riflessione sulle traduzioni per lo schermo dei suoi romanzi più noti.

mercoledì 17 gennaio 2018

Presso il Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute, nell'ambito del modulo di “Lingua Inglese 1” si è tenuto il seminario della Prof. Elisabetta Marino (Università di Tor Vergata, Roma), da titolo “Cultural Encounters in Translation”. Nel corso del seminario sono state affrontate le problematiche della traduzione soprattutto in relazione alle letterature postcoloniali, e alle modalità mediante le quali tali letterature vengono “mediate” nel nostro paese.

AUTORI

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ insegna Letteratura inglese presso l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale. Tra i suoi studi più recenti: *A Thought-Tormented Music. Browning & Joyce* (2012), *Sailing After Knowledge. Saggi di Modernismo inglese* (2012). È inoltre autore di una serie di saggi e articoli sull'avanguardia novecentesca inglese, Shakespeare, John Keats, Lewis Carroll, la poesia vittoriana e i principali autori del Modernismo inglese.

MARZIA BIANCHI, consegue nel 2004 la laurea in “lingue e letterature moderne” presso l'Università degli Studi di Cassino. Da sempre attenta al mondo della comunicazione, nello stesso ateneo, termina nel 2006 il master di I livello “operatore web-tv”.

Leggendo e studiando Gabriel Garcia Marquez, scopre la *Escuela Internacional de Cine y Television* (Cuba), dove nel 2004 consegue un diploma in realizzazione di documentari.

Dopo alcune esperienze nel campo televisivo e dell'insegnamento, Marzia decide nel 2009 di dedicarsi pienamente alla fotografia, con reportage sociali e introspettivi.

Dal 2 al 9 settembre del 2010, la P3 Gallery di Londra ha ospitato i lavori che hanno segnato la conclusione della laurea magistrale “Photographic Studies” presso la University of Westminster.

Ha lavorato con l'artista britannica Jennifer Edbrooke, documentando fotograficamente progetti basati su usi e abusi del corpo femminile. Attualmente collabora nella segreteria di un gruppo politico del Consiglio Regionale del Lazio e lavora come free-lance.

Da qualche anno si dedica al fenomeno delle migrazioni con progetti fotografici e ricerche iconografiche.

NICOLA BOTTIGLIERI, professore ordinario di letteratura ispanoamericana all'Università di Cassino e titolare dell'insegnamento di Letteratura dello sport. Le sue ricerche vertono sulla letteratura odeporea, in particolare sui viaggi reali e immaginari nell'oceano atlantico, sugli scritti di Colombo, Vespucci e Pigafetta. Attualmente lavora sulla presenza dei missionari salesiani nella Terra del Fuoco. Ha organizzato il primo convegno in Italia sul reportage narrativo, *Camminare scrivendo* nel 2002 ed il primo convegno internazionale su “Dante en América Latina” tenuto a Salta (Argentina) nel 2004. Per la letteratura dello sport ha organizzato il convegno Sport e letteratura (2001), ha scritto un saggio sul calcio di rigore sulla rivista *Panta* numero curato da Sandro Veronesi in occasione dei mondiali del 1998 e per la rivista online *Altre Modernità* (n°14, 2015) un saggio sulla maratona, *Prima delle mani furono i piedi*.

Fra i suoi libri di narrativa *Le case di Neruda* (Mursia 2004) viaggio nelle case cilene del poeta, il romanzo *Afrore* (Mursia 2006) racconto di una esperienza reale come insegnante di italiano all'Università di Mogadiscio in Somalia e *Tristissimi Tropicci* (Ilisso 2007) viaggio nelle rivoluzioni tropicali: Nicaragua, Somalia, Cuba. L'ultima sua opera narrativa é un ebook *A sud del sud, quasi fuori della carata geografica* (www.ultimabooks.it) viaggio dall'Italia nella Terra del Fuoco, fino a Capo Horn. Ha scritto la sceneggiatura del film “A sud del sud”, road movie alla fine del continente americano. Insieme al maestro Francesco Perri ha pubblicato il CD sul Tango italiano ed il DVD il tango italiano nella televisione.

Collabora alla rivista on line Succedeoggi.

FRANCO BUFFONI

AMEDEO DI FRANCESCO è docente a contratto di Letteratura ungherese all'Università di Cassino e del Lazio Meridionale. Già professore ordinario di Lingua e letteratura ungherese all'Università di Napoli “L'Orientale”, è dottore h.c. delle Università di Miskolc e Debrecen e membro del Consiglio direttivo dell'Associazione Internazionale di Studi Ungheresi, di cui è stato presidente dal 1996 al 2006.

MARINA GIAVERI

JO ANNA ISAAK is the John L. Marion Chair in the department of Art History and Music at Fordham University in New York City where she teaches modern and contemporary art, museum studies, and courses on art and ecology. She is the author of *The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts* and *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, along with numerous articles and catalogue essays. She has also organized several art exhibitions including: *Palas por Pistolas*, Pedro Reyes's ongoing project that involves the conversion of firearms into shovels for planting trees (2014); *Arctic Subtext*, a photographic exhibition of life in the Arctic by artist Subhankar Banerjee (2012); *And for All That, Nature is Never Spent*, an exhibition that brought together the work of ten environmental artists (2009), and *H2O* an exhibition exploring the issue of water sustainability. This essay is part of book she is writing entitled *Art Works! Art in the age of engagement.*”

BARBARA LIVEROTTI

CARLA RIVIELLO è professore associato di Filologia germanica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. Si occupa di filologia e linguistica delle lingue del germanico occidentale, con particolare riferimento al lessico dell'alto-tedesco e alle strutture poetiche dell'anglosassone e del sassone antico.

VINCENZO SALERNO è ricercatore confermato di Letterature comparate presso il Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. I suoi interessi di studio vertono, principalmente, su questioni di teoria e storia della traduzione letteraria nel mondo classico, nella letteratura italiana e nella letteratura inglese. Dal 2017 è segretario generale della S.I.T. (Società Italiana di Traduttologia). Tra le sue ultime pubblicazioni la cura del volume *La parola del Poeta* (Salerno, 2015); e i saggi monografici *Dante. Traduzione, tradizione, intertestualità* (Bologna 2017); *Paraphrase* (Salerno 2017).

ROSELLA TINABURRI

SAVERIO TOMAIUOLO è ricercatore confermato di Lingua Inglese presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. Si occupa di letteratura vittoriana, traduttologia, e neo-vittorianesimo. Oltre ad aver pubblicato un volume sulla traduzione (*Ricreare in lingua. La traduzione dalla poesia al testo multimediale*, Roma, Carocci, 2008), è autore di una monografia su Mary Elizabeth Braddon, intitolata *In Lady Audley's Shadow. Mary Elizabeth Braddon and Victorian Literary Genres* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010), e di uno studio sui romanzi incompiuti vittoriani (*Victorian Unfinished Novels. The Imperfect Page*, Basingstoke, Palgrave, 2012). Un suo contributo sui rapporti tra il romanzo sensazionale e l'Indian Mutiny è incluso nel *Cambridge Companion to Sensation Fiction* (ed. Andrew Mangham, Cambridge University Press, 2013). Di recente pubblicazione: *Come Leggere 'Heart of Darkness'* (Chieti, Solfanelli, 2014) e la voce enciclopedica "Neo-Victorianism" nella *Blackwell Encyclopedia of Victorian Literature*, a cura di Dino Felluga, Pamela Gilbert e Linda Hughes. È "Associate Editor" per rivista *Palgrave Communications*.

trame di letteratura comparata

LABORATORIO DI TECNOLOGIA, NARRATIVA E ANALISI DEL LINGUAGGIO

Proprietà della rivista, sede e amministrazione
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute
Campus Folcara -Via Sant'Angelo in Theodice
03043 Cassino (FR)
tel. 0776 2993304, 0776 2993420
tecnal@unicas.it

Grafica e impaginazione

Stampa

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017