

trame

di letteratura comparata

Natura Selvaggia

*a cura di Maria Teresa Giaveri
e Roberto Baronti Marchiò*



Nuova Editrice
Universitaria



trame di letteratura comparata

Aut. Tribunale di Cassino n. 2 del 2000

ISSN 1720-5417

© 2017 Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute

Copyright immagine di copertina:

© “Pacific Sea Monster” di Natalie Reynolds per Imago Mundi |

Luciano Benetton Collection

Logo TRAME e TECNAL:

© FABRICA, centro di ricerca sulla comunicazione di Benetton Group

Editore: Nuova Editrice Universitaria



Via Colonnello Tommaso Masala, 42 – 00148 Roma

e-mail: nuovaeditriceunivers@libero.it

web: www.nuovaeditriceuniversitaria.it

ISBN 978-88-95155-59-3



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

Co-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, Laura Diamanti, Micaela Latini, Ilaria Magnani, Natalie Malinin, Raisa 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

Redazione NEU
Elisabetta Vaccaro

Sommarìo

LA VOCE.....	11
MARIA TERESA GIAVERI, <i>Premessa</i>	13
FRANCO BUFFONI, <i>Into the Wild: riflessioni e analogie</i>	19
JO ANNA ISAAK, <i>Man in the Open Air: The Role of Writers and Artists in the American Environmental Movement</i>	27
DIMORE	45
BARBARA LIVEROTTI e ROSELLA TINABURRI, <i>La natura selvaggia attraverso le immagini di Imago Mundi</i>	47
ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, <i>Natura Selvaggia tra wilderness e wasteland</i>	55
CARLA RIVIELLO, <i>La “natura selvaggia” nella poesia in antico inglese: dalla descrizione del visibile alla rappresentazione del sensibile</i>	79
SAVERIO TOMAIUOLO, <i>Conrad e la natura selvaggia: lo scrittore come antropologo in Heart of Darkness</i>	103
AMEDEO DI FRANCESCO, <i>Pusztà. Per una visione selvaggia del paesaggio ungherese</i>	125
NICOLA BOTTIGLIERI, <i>Ferite, discariche, fosse comuni ed altri luoghi scellerati</i>	147
VINCENZO SALERNO, <i>Nóstos, álgos. Nostalgia di Ermanno Rea</i>	163
MARZIA BIANCHI, <i>To the Lighthouse Relief. Reportage from Lesbos Island</i>	175
CALEIDOSCOPIO.....	181
ILARIA MAGNANI, <i>Uno sguardo sull’Antartide</i>	183
CRISTIANA PUGLIESE, <i>No Safe House: Homes, Houses and Their People in Save the Reaper by Alice Munro</i>	189
OFFICINA	207
EDDIE VEDDER, <i>Into the Wild. Music from the Motion Picture</i> (selezione) a cura di Saverio Tomaiuolo	209
ANTARES, <i>La Vida en el Polo</i> a cura di Ilaria Magnani	215

POIEIN	221
EMILIO ISGRÒ	
a cura di Maria Teresa Giaveri.....	223
OTTAVIANO GIANNANGELI	
a cura di Andrea Giampietro.....	238
SAPORI DI-VERSI CONSERVATI	
a cura di Vincenzo Salerno.....	247
FINESTRE	263
Giuseppe Montesano, <i>Come diventare vivi. Un vademecum per lettori selvaggi</i> (Vincenzo Salerno)	265
Papa Francesco, <i>Laudato Si: Enciclica sulla cura della casa comune</i> (Nicola Bottiglieri).....	267
Edoardo Zuccato, a cura di, <i>L'Immagine dell'artista nel mondo moderno</i> (Vincenzo Salerno)	271
Michela Marroni, <i>Dialoghi traduttologici: il testo letterario e la lingua inglese</i> (Francesca Crisante)	273
Micaela Latini, <i>Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard</i> (Teodosio Orlando).....	277
Carla Forno, <i>Le amate stanze. Viaggio nelle case d'autore</i> (Vincenzo Salerno)	280
Roberta Grandi, <i>Il corpo di Jane Austen. Incarnazioni letterarie e filmiche</i> <i>tra desiderio e repressione</i> (Cristina Di Maio).....	282
Michele Stanco (a cura di), <i>La letteratura dal punto di vista degli scrittori</i> (Giuseppe De Riso).....	284
Nicola Bottiglieri, <i>La Tomba del Tuffatore</i> (Maria Teresa Giaveri)	288
Rossana Gheno, Andrea Pasquino, <i>Valéry e la scatola nera</i> (Francesca Romana Capone)	290
AGORÀ	295
NOTE BIOGRAFICHE	301

LA VOCE

MARIA TERESA GIAVERI

Premessa

C'aisi vauc entrebescant
los motz e'l so afinant:
lengu'entrebescada
es en la baizada.

Così Bernart Marti, uno dei cinquecento trovatori che «en deux siècles et demi, inventent pour l'Occident l'amour et la poésie»¹, describe la tessitura di parole e suoni di cui vive la sua canzone: sceglie e affina la materia, quasi filando un filo sottile da intrecciare sapientemente fino a farne tessuto (cioè, letteralmente, “testo”); ma poi le metafore si intersecano, e il gesto del poeta/tessitore si traduce in atto intimo di tensione amorosa: «lingue intrecciate come nel bacio».

Le analogie che sottendono questo splendido *explicit* potrebbero presiedere tutta la tradizione poetica di cui siamo i fortunati fruitori: innanzitutto quel rapporto fra «los motz e'l so» (quello che un grande poeta del Novecento indicava come una «lunga esitazione fra suono e senso») trova la sua immagine principe nell'arte di tessere una trama. Ed a giusto titolo la rivista letteraria fondata nel 2000 da uno studioso-poeta, Franco Buffoni, aveva scelto come titolo TRAME; titolo e progetto editoriale che vengono oggi ripresi, dopo una lunga interruzione, per iniziativa della sede accademica dove avevano avuto origine.

TRAME è, dunque, innanzitutto quell'intrecciare parole, facendone testo poetico, che per due volte Bernard Marti evoca con un verbo specifico («entrebescant los motz [...] lengu'entrebescada»); e alla poesia la rivista TRAME riserva di fatto molte pagine, fra cui lo spazio di una rubrica, *poiein*, il cui nome stesso indica il “fare” del poeta. Se l'origine della scrittura poetica è, infatti, oscura, a volte paradossale, a volte prodigiosa (un «corto circuito», dice Andrea Zanzotto; un «dono gratuito degli dei», scrive Paul Valéry), il proseguire di verso in verso è arte e fatica, ricerca e invenzione, *poiein* pienamente consapevole eppure sensibile a quell'alea che può condurre le parole a nuova vita e la visione del mondo a una più profonda e sovente inattesa consapevolezza.

Pur se un'attenzione particolare è riservata alla poesia, nella rivista vengono naturalmente offerti tutti i generi letterari a cui si applica l'investigazione del critico: i numeri di TRAME si aprono con saggi autorevoli su temi fondamentali, mentre un'ampia sezione propone studi coordinati su uno specifico soggetto (in questo caso, i frutti di un convegno, *Natura selvaggia*, tenutosi appunto nell'Ateneo cassinense); seguono presentazioni di iniziative culturali e di attività letterarie compiute o *in progress*, in un rapporto ideale con il "Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio" da cui, all'Università di Cassino, è rinato il periodico.

Lingua

Accanto all'*entrebescar*, un'altra parola del cantore occitanico attira l'attenzione, conducendo dal gesto del tessitore alla voce dello scrittore: «lengua». È la lingua che guida il poeta, ha scritto Josif Brodskij: quella lingua il cui "nome da ragazza" è appunto "la Musa" e il cui «registro si alza, si fa sempre più alto, diventando fine a se stesso, come se la lingua fosse il propellente che trasporta [...] là donde la voce è venuta, dove in principio era una parola o un suono discernibile»².

Aperta a contributi che pervengano nelle principali lingue europee, TRAME ha però confermato la scelta identitaria delle sue origini e, in controtendenza con le sciagurate imposizioni di certa burocrazia universitaria, si presenta orgogliosamente nella lingua che si è formata e ha formato nei secoli la cultura – letteraria e storica, scientifica e giuridica – di cui vive il nostro Paese e la nostra personale identità: l'italiano. È dalla passione per la propria lingua che nasce la curiosità, la fascinazione, la competenza nelle lingue altre; ed è un vanto della nostra storia che il primo Ministro della Pubblica Istruzione di un'Italia che si stava riunificando, Francesco De Sanctis, sia stato a un tempo l'autore della più bella *Storia della Letteratura* di respiro nazionale e il primo docente di Letteratura Comparata.

Ben sappiamo che, mentre si formavano gli stati nazionali, i grandi poeti europei tramavano legami fra le culture, auspicando una *Weltlitera-*

tur in cui si esaltasse lo spirito cosmopolita dell'arte; oggi, dopo il secolo dei nazionalismi (ancora in agguato, sovente in forme folcloristico-tribali), la Letteratura Comparata può offrire una visione del mondo che sottenda culturalmente quella rete di rapporti internazionali che ormai unifica tutte le sfere dell'attività umana.

Come nel bacio

Eros e poesia si intrecciano indissolubilmente nella rinascita letteraria che, con i primi secoli del millennio, fa rifiorire in nuove lingue le varie aree in cui si è franto l'Impero Romano – spingendosi anche più in là, verso le terre germaniche e slave. L'immagine che sigilla la canzone di Bernart Marti non solo fa della scrittura una “gaia scienza”, ma del piacere intellettuale un ospite privilegiato nel mondo dei sensi e dei sentimenti: ed è un piacere che può unire nel gioco dell'intelligenza autore e lettore, critico, studente neofita e specialista accademico. Una rivista di Letteratura Comparata che nasce – o rinasce – è appunto uno strumento per condividere tale piacere, aprendo spiragli di novità, confermando percorsi di metodo, suscitando dubbi ed entusiasmi. L'area vasta in cui l'attuale comparatistica esercita la sua attività (fra lingue e letterature diverse, ma anche fra diversi linguaggi, e in particolare seguendo le traduzioni di opere da lingua a lingua e da linguaggio in linguaggio) è particolarmente feconda per stimolare e favorire tali esperienze.

Questo vorremmo fosse TRAME, occasione di conoscenza – cioè di riflessione critica e di godimento intellettuale.

Ricordiamo come, in apertura del testo in cui ci svelerà con lucidità impietosa *La Natura delle Cose* – materialistica e impercettibile – e la vanità di ogni speranza trascendente, Lucrezio sciogla un inno mirabilmente sensuale a quella «*Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas*» grazie a cui la terra fiorisce, sorridono i mari e brilla sereno il cielo. Un eros trionfale domina il famosissimo *incipit* da cui – esametro dopo esametro – si dipartono le crude analisi della condizione umana; un intimo gesto erotico chiude il poco noto *explicit* del poco noto poeta provenzale: TRAME si situa idealmente nel tessuto di parole e di pensiero che li

collega attraverso i tempi e le lingue. Di testo in testo, da un'analisi critica a una pagina di poesia, da una recensione a una segnalazione, la rivista si propone di offrire occasioni in cui lo stimolo di una ricerca o la soddisfazione di una scoperta si facciano sollecitazione intellettuale e piacere condiviso: «lengu'entrebescada /es en la baizada».

Note

¹ J.-Ch. Huchet, *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1992, p. 9.

² J. Brodskij, *Prefazione al catalogo della mostra fotografica L'altra ego*, Milano, Bompiani, 1989, p. 8.



Daniela Pergreffi

Protect Each Other

12x10cm, 2015

Tecnica mista

Imago Mundi | Luciano Benetton Collection, "Campania: Doni"

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 alla 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 – emerge 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 in grado 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 mccandlessiana 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 stimate.

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*.



Pedro Reyes

Palas por pistolas, 2008-present

1527 weapons destroyed and made into 1527 shovels to plant 1527 trees.

Special thanks to Jardin Botanico Culiacan and The Coppel Collection

Courtesy the artist and Ballroom Marfa

Photography © Fredrik Nilsen

JO ANNA ISAAC

Man in the Open Air: The Role of Writers and Artists in the American Environmental Movement

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 Manifest Destiny 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'influencare 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 coincide 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 riformulata in modalità e tempi diversi. Negli anni sessanta 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 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 immaginative, 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»¹. 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»². 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»³. 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»⁴. 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»⁵. 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 night⁶.

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»⁷.

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 excursion⁸.

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 na-

ture» – 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 appears⁹.

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 de-

veloped the tools that led 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 breathtaking 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»¹⁰. 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 untrammelled 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 untrammelled 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»¹¹. 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 communities¹².

As stated in the first sentence of *Resource Wars*, «Aerial photography is the language of war»¹³, 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 counter-argument 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»¹⁴. 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 urged¹⁵.

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»¹⁶. 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 resource¹⁷.

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»¹⁸.

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 experience¹⁹.

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.

Notes

-
- ¹ F. Jameson, *Introduction*, in F. Jameson and S. Fish, eds, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, Durham, NC, Duke University Press, 1991, p. ix.
- ² C. Greenberg, *Art and culture. Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1969, p. 6.
- ³ H. Haacke, *State of the Union*, press release, Paula Cooper Gallery, New York, December, 2005.
- ⁴ C. Aiken, *A letter from Li-Po*, in C. Aiken, *Selected poems*, New York, Oxford University Press, 1961, p. 254.
- ⁵ W. 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, p. 598.
- ⁶ Ivi, p. 626.
- ⁷ W. Whitman, *Proud music of the storm*, in W. Whitman, *Leaves of grass*, New York, Grosset & Dunlap, 1936.
- ⁸ H. D. Thoreau, *Where I lived and what I lived for*, in D. Thoreau, *Walden, or, Life in the woods, and On the duty of civil disobedience*, New York, New American Library, 1960, p. 66.
- ⁹ J. Burroughs, *A year in the fields* (1875), New York, Project Gutenberg, 2010, p. 218.
- ¹⁰ F. Dunaway, *Natural visions: The power of images in American environmental reform*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 133.
- ¹¹ S. 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>
- ¹² Kelley E. Wilder, *Resource wars*, in *Subhankar Banerjee: Resource wars*, New York, Sundaram Tagore, 2008, www.subhankarbanerjee.org/PDF/KelleyWilderEssayBanerjeeCatalog.pdf.
- ¹³ *Ibidem*, p. 12.
- ¹⁴ N. Holt, ed., *The writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979, p. 220.
- ¹⁵ R. Smithson, *Proposal* (1972), in J. Flam, ed., *Robert Smithson. The collected writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 380.
- ¹⁶ N. Holt, in B. Oakes, *Sculpting with the environment. A natural dialogue*, New York, Wiley, 1995, p. 63.
- ¹⁷ T. Cuevas, *Pedro Reyes*, in *Bomb. Artists in conversation* 94, Winter 2006, <http://bombmagazine.org/article/2779/pedro-reyes>.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ N. Thompson, ed., *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2012, p. 21.

DIMORE

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 25.000 artisti provenienti da oltre 150 paesi, regioni e popoli. E il numero di coloro che appartengono alla "comunità" degli artisti di Imago Mundi è destinato a crescere 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 imagomundiart.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 che partecipa al progetto 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 inserita 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 esposizione “Great and North”, in cui questo tema esplode 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). La mostra è inoltre ospitata dall’ottobre al dicembre 2018 presso la Onsite Gallery della OCADU (Ontario College of Art and Design University) di Toronto.

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 anni¹. 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 rocciose². Nella scelta dei soggetti, delle tecniche, dei materiali, gli artisti Inuit parlano della loro vita quotidiana e ci invi-

tano 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 Moodie³: 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 genere⁴. «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»⁵.

È per questo che l'invito di Luciano Benetton a contribuire al suo progetto di costruire un mosaico del mondo attraverso l'esperienza arti-

stica 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.

www.imagomundiart.com

Note

¹ Il dato è riportato in “Nunavut’s Culture on Cloth: gli arazzi tradizionali di Baker Lake” di Judith Varney Burch, contenuto nel volume *Oh West Canada! Contemporary Artists from Western Canada*, Imago Mundi / Luciano Benetton Collection, Antiga Edizioni, 2016.

² Jennifer Karch Verzè, curatrice, “L’arte Inuit: terra di tundra e ghiaccio”, contenuto in “Land of Arctic Ice / Contemporary Inuit Artists”, Imago Mundi / Luciano Benetton Collection, Antiga Edizioni, 2016.

³ La suggestione è presa da “Out of the Bush Garden”, testo introduttivo della curatrice Francesca Valente, che dà il titolo all’omonimo catalogo della collana Imago Mundi dedicato al Canada Centro-Orientale, edito da Antiga Edizioni, 2016.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*



Ayutthaya Head in Roots
(Thailandia)

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ

“Natura selvaggia” tra wilderness e wasteland

Abstract

This paper briefly retraces the idea of wild nature as it has developed in human history, starting from the Romantic sublime which still affects our perception of wilderness. However, this idea was modified when it encountered a typically American concept with great emotional and transformative force: the frontier. The Wild West is the place one travels to in order to leave behind the problems and contradictions of the modern world, looking for relief from our inner unrest and anxieties. Indeed, going westwards means nurturing our spirit and rekindling our desire for an authentic life, because a journey in the wilderness is always a voyage of self-discovery, renewal and transformation. It is the place of freedom in which we can recover our true self lost while living our artificial and alienated life. In this context the authenticity and purity of wild nature is the last shelter from the corruption and artificiality of our soulless society.

The last part of the paper focuses on post-industrial ruins, abandoned urban areas and ghost-cities which, besides giving substance to the current anxieties surrounding our late capitalism, can be considered as contemporary forms of wilderness in which nature paradoxically becomes wild again and thrives.

Who, now, seeing Her so
Happily married,
Housewife, helpmate to Man,
Can imagine the screeching
Virago, the Amazon,
Earth Mother was?

W. H. Auden, 1965

Per secoli le terre selvagge e inesplorate hanno rappresentato un territorio fisico e mentale sulla cui superficie sono state proiettate le fantasie e i desideri dell'uomo. Solo la loro evocazione era capace di infiammare l'immaginazione, alimentare la sete di avventura e di conoscenza dell'uomo, dare corpo alle sue ansie di ignoto ed anche alla sua bramosia di potere. Quei *blank spaces* di conradiana memoria, in cui i riferimenti geografici si riducevano a dei tratti incerti su di una mappa o scomparivano del tutto per lasciare il posto a un bestiario spesso immaginario, segnalavano un limite oltre il quale lo sguardo dell'uomo non poteva inoltrarsi, e l'umano, il civilizzato si stemperava per lasciar spazio all'ignoto, al selvaggio, all'animalesco.

Nel nostro mondo dominato dall’onniveggenza di *Google Maps*, carte geografiche e mappe digitalizzate non presentano più né spazi vuoti, né zone inesplorate. E all’impossibilità di sfuggire all’onnipresenza invisibile di questo moderno *panopticon* si aggiunge, è ovvio, il dramma di una natura selvaggia quasi del tutto scomparsa, relegata ai margini, sconfitta dall’inquinamento e dalla deforestazione, umiliata dall’espansione industriale e dalla crescita della popolazione. Dunque, nel nostro mondo solo pensare la natura selvaggia appare “impossibile” nella consapevolezza che non esistono più luoghi che abbiano conservato la loro pristina selvatichezza o la cui geografia locale non sia modellata dai bit della connettività globale. Tuttavia, e nonostante ciò, noi continuiamo a cercarla e di essa continuiamo a parlare¹ perché, come scrive Bruce Sterling: «though the next century may have no Nature, that does not imply that it will have no savagery. On the contrary, large and growing areas of the planet will have lost their value for technological instrumentalism»².

Per “natura selvaggia” dobbiamo intendere la natura inaccessibile o difficile da raggiungere, e che per questo motivo rimane libera di crescere e svilupparsi in maniera incontrollata, senza alcuna interferenza umana. Questo la rende un luogo magico e pericoloso allo stesso tempo, primigenio e intatto, dove la natura cresce e si riproduce liberamente, senza ostacoli, perché il tocco umano irrimediabilmente la corrompe, per la nostra propensione a coltivare e costruire, a modificare e addomesticare l’ambiente in cui viviamo. Non è dunque un caso se la discussione sulla natura selvaggia spesso si soffermi sui benefici “non umani” della sua conservazione, come la protezione della biodiversità o dell’habitat naturale; anche se questa idea di una natura non contaminata dalla presenza umana sia stata ampiamente criticata in quanto ideologicamente manipolata per giustificare dislocamenti forzosi di popolazioni indigene, o perché non tiene conto di quelle popolazioni native che utilizzano l’ambiente in modo sostenibile.

Comunque sia, la natura selvaggia si definisce innanzitutto per essere una sfera fuori dall’intervento dell’uomo, anzi la *wilderness* è ciò che si trova all’opposto dell’Umano, nel senso di “civilizzato”. Il termine stesso “foresta” deriva da *foris*, ovvero ‘ciò che è fuori’, esterno e che non appartiene al mondo civilizzato. Essa è l’eterna, irriducibile Alterità. Ma pro-

prio questa sua “estraneità” pone una serie di questioni che rendono il quadro ermeneutico più complesso di quello che a un primo sguardo possa apparire.

Da una parte è evidente che l’idea di *wilderness* con la sua attenzione per il *non-umano* apre un varco nella visione antropocentrica del mondo e interroga il tradizionale ordine delle cose ridimensionando la rilevanza dell’uomo che solitamente viene data per scontata. In questo contesto la *wilderness* risulta essere fuori e al di là della sfera umana in quanto separata e indipendente dall’uomo stesso.

Dall’altra, è evidente che l’idea di natura selvaggia è comunque un concetto umano, e in quanto tale è un’invenzione dell’uomo stesso, parte del suo mondo significante: è un’idea filosofica, un’interpretazione, una “politica dell’ambiente”, un insieme di disposizioni legislative. Dunque, non vive fuori della società, magari contrapponendosi a essa, ma ne condivide l’artificialità. In questo senso è la civiltà stessa a creare la *wilderness*, e senza l’umanità che traccia questa linea di demarcazione tra cultura e natura, la distinzione non esisterebbe. Sebbene considerata “esterna” alla cultura umana, alla natura selvaggia viene assegnato un significato all’interno del quadro di riferimenti della cultura stessa.

Dunque, tutte le interpretazioni che cercano di articolare il significato della natura selvaggia possono essere viste come delle “appropriazioni” che in ogni caso trasferiscono il selvaggio all’interno dell’ordine simbolico umano. Sembra cioè che, comunque sia, dobbiamo addomesticarla e farla nostra, anche solo culturalmente. E anche il problema della deforestazione, della perdita degli habitat naturali o della biodiversità, oltre a suscitare preoccupazione tra gli esseri umani per l’enormità del problema, è il riflesso di una più profonda inquietudine che affonda le sue radici nella memoria culturale dell’uomo circa la scomparsa del “confine” tra un fuori e un dentro senza il quale sembra che l’*abitare* perda il suo fondamento. In qualche modo senza il “fuori” della foresta non c’è un “dentro” in cui abitare.

Oggi la *wilderness* porta con sé delle connotazioni positive e per molti essa si identifica con le aree naturali, ovvero isole salvate dal mare inquinato della modernità industriale, un rifugio dove fuggire dalla stucchevole sovrabbondanza, dalle ingiustizie, dall’aridità spirituale ed etica delle nostre società. È un luogo apprezzato per i suoi benefici sulla nostra salute fisica, psichica e mentale, in cui possiamo tornare ad essere liberi e “autentici”,

lasciandoci dietro il nostro mondo còlto, civilizzato ma profondamente artificiale. Visto in tal modo, è il migliore antidoto per i mali dell’animo umano, un luogo di trasformazione spirituale, un rifugio che in qualche modo dobbiamo recuperare nella speranza di salvare noi stessi e il nostro pianeta. Come scriveva Henry David Thoreau «In Wildness is the preservation of the World»³.

E difatti l’idea che luoghi selvaggi possano fungere da antidoto alle corruzioni della società moderna, industriale o urbana che sia, informa innumerevoli opere letterarie che, dall’Arcadia in poi, ruotano tutte intorno all’idea di Natura, alla vita in campagna opposta a quella in città, al mondo agricolo, al rapporto intimo e spirituale con l’ambiente, fino alle odierne opere su temi legati all’escursionismo, all’arrampicata in montagna, ai viaggi in terre lontane, inospitali e disagiate.

Tuttavia, la natura selvaggia non è sempre stata percepita in questo modo. Per molti secoli essa è stata connotata in maniera negativa come un luogo oscuro e pericoloso, o come un luogo che bisognava contenere e gradualmente addomesticare, anche per sostenere una sempre più numerosa umanità. La lingua italiana porta le tracce di questo senso originario, basti pensare alle sequenze: “selva – selvaggio – selvatico”, oppure “foresta – forestiero – foresto”, tutti termini che fanno riferimento alla provenienza da luoghi naturali e non abitati in cui – ne siamo perfettamente consapevoli – è implicito il concetto di “straniero”, “estraneo alla comunità civile” e in quanto tale pericoloso, potenzialmente portatore di caos e disordine⁴.

È evidente che tali connotazioni negative emergono con la nascita dell’agricoltura. Prima di allora, è ovvio, gli uomini vivevano, erano nella *wilderness*, e non esisteva il concetto di “natura selvaggia” perché tutto era selvaggio, uomo compreso. Tra i gruppi sociali che sopravvivevano grazie alla caccia e alla raccolta il concetto di natura selvaggia non esisteva, semplicemente perché era *impensabile*. Tutto era natura. È con la nascita dell’agricoltura che si venne a creare questo *conceptual divide*, quello è il momento in cui la natura non coltivata divenne “estranea”, e quindi minacciosa e spaventosa perché fuori dal controllo dell’uomo. Selvaggia appunto. E chiunque tagliava boschi, drenava paludi o recuperava le brughiere alla coltivazione era apprezzato dalla collettività perché l’addomesticamento del selvaggio contribuiva al miglioramento delle condizioni di vita di una comunità.

Questo concetto, con il progressivo aumento delle aree urbane è durato a lungo. Fino a 250 anni fa in America o in Europa non avremmo trovato così tante persone che viaggiavano ai confini estremi del pianeta alla ricerca di quella che oggi viene chiamata la *wilderness experience*. I luoghi selvaggi come le brughiere, o le montagne erano luoghi considerati pericolosi, malsani, che bisognava attraversare rapidamente. E non è un caso se al fondo anche della più armoniose ambientazioni arcadiche si annidi la transitorietà, il pericolo, la morte, come nei noti quadri di Guercino *Et in Arcadia Ego* (1618-1622) e di Nicolas Poussin *Pastori dell'Arcadia* (1627 e c. 1640)⁵.

È alla fine del 1700 con la nascita del Romanticismo che questa idea cominciò a mutare. I romantici innanzitutto la trasformarono profondamente rifiutando la natura ordinata dei giardini di Versailles e preferendo invece la foresta, la natura incolta lasciata libera di crescere in maniera irregolare e indisturbata. In particolare, grazie al prevalere di influssi anglo-germanici, la *wilderness* divenne simbolo della libertà tipica dei popoli nordici, che si esprimeva appunto con la vita nei boschi. Come attestato da antica tradizione, ben testimoniata nelle tragedie di Shakespeare – ad esempio in *A Midsummer Night's Dream* e *As You Like It* –, il bosco è il mondo rovesciato della corte, è il luogo dove le convenzioni sociali, l'identità sessuale e il rango vengono temporaneamente sospesi e capovolti, nell'interesse della verità, della libertà e soprattutto della giustizia. Alla vanità e alla corruzione della corte si contrappone l'autenticità del bosco, e la selvatichezza che tradizionalmente apparteneva alla foresta ora va ricercata nell'animo dell'uomo che vive in città.

Inoltre, il bosco, la natura selvaggia, come ad esempio nei romanzi di Walter Scott, non è più la selva oscura di Dante, un luogo pervaso da una indefinita ansia esistenziale in cui ci si smarrisce e dove si rischia di perdere la propria anima. Al contrario ora la foresta è un luogo dove ci si incontra, dove si ritrova se stessi e le radici più autentiche della propria comunità.

Soprattutto, con il Romanticismo la natura selvaggia diventa “sublime”. Gli scenari naturali che innalzano al sommo grado la mente del poeta fino alla vertigine o alla commozione e che diventano letterariamente rilevanti, non sono più i paesaggi armoniosi e idilliaci delle tradizioni precedenti, ma la montagna elevata, il lago solitario, le distese oceaniche, l'antica e scura foresta e il torrente che fragorosamente precipita sulla roccia. Tutti paesaggi che sono fonte di sensazioni inedite, spesso contrastanti, in cui al piacere si

accompagna lo sgomento e il terrore, e in cui il “divino” fa sentire la propria presenza potente, addirittura schiacciante.

Nasce così un modo completamente nuovo di percepire la Natura: la si guarda, la si osserva e soprattutto si esprimono e si analizzano le emozioni, i ricordi che nascono da questo nuovo rapporto. Il sublime trasforma la natura selvaggia da luogo pericoloso e quasi demoniaco, a tempio sacro, emotivamente forte e coinvolgente⁶. E possiamo dire che questa continua ad essere la visione della natura selvaggia per coloro che nel nostro tempo fanno della *wilderness* una missione e una passione.

È proprio con il Romanticismo che quell’elemento di “estraneità” e di cupo timore legato al selvaggio viene addomesticato. La natura sublime attrae perché suscita le emozioni più forti che la mente possa provare, e trasforma la natura selvaggia in qualcosa di desiderabile, di attraente, tanto da divenire culturalmente “produttiva” nel romanzo Gotico. Ad esempio, nelle spaventose ma affascinanti descrizioni presenti nei romanzi di Ann Radcliffe.

From Beaujeu the road had constantly ascended, conducting the travellers into the higher regions of the air, where immense glaciers exhibited their frozen horrors, and eternal snow whitened the summits of the mountains. They often paused to contemplate these stupendous scenes, and, seated on some wild cliff, where only the ilex or the larch could flourish, looked over dark forests of fir, and precipices where human foot had never wandered, into the glen – so deep, that the thunder of the torrent, which was seen to foam along the bottom, was scarcely heard to murmur. Over these crags rose others of stupendous height, and fantastic shape; some shooting into cones; others impending far over their base, in huge masses of granite, along whose broken ridges was often lodged a weight of snow, that, trembling even to the vibration of a sound, threatened to bear destruction in its course to the vale⁷.

Tuttavia, proprio la ricerca e l’apprezzamento romantico per i paesaggi remoti e sublimi segnalano il progressivo allontanarsi della natura dalla sfera umana per andare ad occupare i margini della moderna società industriale. L’uomo ormai riesce solo a immaginarla esistere in zone remote e inaccessibili, lontano dal cuore pulsante del mondo moderno. È proprio quando la si comincia a perdere che si inizia a desiderarla e, con più fervore, a cercarla.

Dopo il Romanticismo in Europa si assiste ad un progressivo e rapido addomesticamento della natura selvaggia. Non solo da parte di chi cominciò a colonizzare e sfruttare anche quelle aree remote e sublimi, ma soprattutto da parte di coloro che intendevano godere di quei luoghi di bellezza inumana: ovverosia quei gruppi sempre più numerosi di turisti che volevano visitare quelle zone selvagge per compiacersi ed emozionarsi di fronte alla schiacciante bellezza di cui quei luoghi si erano andati caricando, grazie alle stratificazioni di senso e di emozioni che i testi degli autori romantici avevano saputo accumulare su di essi.

Proprio a seguito di una industrializzazione sempre più aggressiva e di un turismo in forte espansione, dopo la grande stagione romantica si assistette a quello che in modo memorabile Max Weber⁸ nel 1917 ha definito il «disincantamento del mondo» (*Entzauberung der Welt*), ovvero quel progressivo e pervasivo processo di secolarizzazione che nel moderno porta a una comprensione sempre più razionale e scientifica degli eventi e della realtà, con una conseguente e inevitabile perdita del senso di mistero, di misticismo e di spiritualità. Nei loro autorevoli resoconti sulla modernità occidentale, Nietzsche e Weber (e prima di loro i romantici tedeschi) descrissero tale processo come un progressivo e rapido disincantamento del mondo che culmina ovviamente nella “morte di Dio”. Anche per C.G. Jung esiste una stretta connessione tra scienza, disumanizzazione, perdita di mistero e distacco dell'uomo dalla natura:

Quanto più si è sviluppata la conoscenza scientifica, tanto più il mondo si è disumanizzato. L'uomo si sente isolato nel cosmo, poiché non è più inserito nella natura e ha perduto la sua «identità inconscia» emotiva con i fenomeni naturali. Questi, a loro volta, hanno perduto a poco a poco le loro implicazioni simboliche. Il tuono non è più la voce di una divinità irata, né il fulmine il suo dardo vendicatore. I fiumi non sono più dimora di spiriti, né gli alberi il principio vitale dell'uomo, né il serpente l'incarnazione della saggezza o l'antro incavato della montagna il ricetta di un grande demonio. Nessuna voce giunge più all'uomo da pietre, piante o animali, né l'uomo si rivolge a essi sicuro di venire ascoltato. Il suo contatto con la natura è perduto, e con esso è venuta meno quella profonda energia emotiva che questo contatto simbolico sprigionava⁹.

Tuttavia, se in Europa la spinta immaginifica della natura selvaggia sembra esaurirsi, il mito e l'immaginario legati alla *wilderness* sopravvissero e si trasferirono oltre oceano. Infatti, rispetto a un'Europa sovrappopolata e già inquinata, le vaste distese di terra vergine del nuovo continente, i suoi immensi spazi verdi e incontaminati apparvero carichi di promesse e di possibilità. Sembrò, cioè, che finalmente l'umanità potesse concretamente realizzare quella che nel vecchio continente appariva ormai solo una pura fantasia letteraria: tornare al mito originario dell'uomo che vive in equilibrio con l'ambiente naturale che lo circonda. Inevitabilmente la mente europea fu abbagliata da tale prospettiva e ben presto il sogno di ritirarsi dal mondo per immergersi nel respiro profondo della natura fu trasferito dal suo tradizionale e astratto contesto letterario alla più reale *wilderness* americana, il luogo utopico e concreto allo stesso tempo dove iniziare nuovamente, e ritrovare il vigore e la genuinità necessari per un ormai estenuato e cinico mondo occidentale.

Inoltre, giunto in America, il sublime romantico entrò in contatto con un altro concetto dalla grande forza emotiva e trasformativa, tipicamente americano, “la frontiera”, che contribuì enormemente a modificare, attualizzandola, l'idea di *wilderness*.

Il mito della frontiera, dall'intenso sapore romantico di una vita autentica vissuta nella natura, era legato alla dura, durissima vita dei pionieri, degli esploratori, dei cow boy, dei banditi e dei cercatori d'oro. Tutte figure che nel *Far West* vedevano un'opportunità e una sfida, e che erano accomunate da un profondo senso di libertà e da modi di vita semplici, ruvidi ed essenziali. Come specificò Frederick Jackson Turner nel 1893¹⁰, la frontiera fu il processo che trasformò gli europei in americani. Fu il West, cioè, a forgiare il popolo americano, che nacque proprio dall'unione tra la civiltà dei coloni europei, e la dura vita nella straordinaria bellezza selvaggia della *wilderness* americana.

Oltre che seducente per il suo contenuto utopico che preparava la strada all'American dream, il West era una terra amata e temuta in quanto caratterizzata da un insieme di sentimenti antitetici in cui alla libertà e alle opportunità si intrecciavano il pericolo, la violenza, la brutalità, nonché la lotta per la sopravvivenza in un ambiente magnifico ma spesso ostile alla vita. Difatti il progressivo espansionismo verso ovest, verso terre inesplorate e selvagge dove si poteva essere liberi da obblighi e costrizioni sociali, dove si poteva

lottare armi in pugno per la propria libertà e i propri diritti, comportò il graduale abbandono di pratiche, istituzioni, forme di religiosità e di giustizia considerate inutili o inadeguate, e la conseguente ricerca di nuove soluzioni per i problemi sociali e legali che nascevano dallo stabilirsi in questi incorrotti ambienti naturali. Com'è noto, alla fine prevalsero i valori dell'uguaglianza, della democrazia e dell'ottimismo, sebbene tutto ciò fu temperato da forme anche estreme di individualismo, senso di indipendenza, e forte insofferenza – fino all'insubordinazione e alla violenza – per tutto ciò che arbitrariamente limitava la libertà personale, anche se proveniva dal potere centrale. Oltre alla brutale sottomissione e umiliazione delle popolazioni native.

Comunque sia, il mito della frontiera legò in maniera inestricabile il *Wild West* non solo a un individuale percorso di conquista o di redenzione, quanto a un sentire comune, alla fondazione stessa dell'identità nazionale americana. E se l'Ovest è il simbolo di ciò che è primariamente americano, la *wilderness* è l'essenza dell'Ovest. Come Thoreau aveva scritto: «The West of which I speak is but another name for the Wild».¹¹

The future lies that way to me, and the earth seems more unexhausted and richer on that side [...] Eastward I go only by force; but westward I go free. Thither no business leads me. It is hard for me to believe that I shall find fair landscapes or sufficient wildness and freedom behind the eastern horizon. I am not excited by the prospect of a walk thither; but I believe that the forest which I see in the western horizon stretches uninterruptedly toward the setting sun, and there are no towns nor cities in it of enough consequence to disturb me. Let me live where I will, on this side is the city, on that the wilderness, and ever I am leaving the city more and more, and withdrawing into the wilderness. [...] I must walk toward Oregon, and not toward Europe. And that way the nation is moving, and I may say that mankind progress from east to west. [...] We go eastward to realize history and study the works of art and literature, retracing the steps of the race; we go westward as into the future, with a spirit of enterprise and adventure¹².

L'immaginario americano si è alimentato potentemente di questo mito che è visceralmente radicato nelle vaste distese naturali del territorio americano. Tanto che, quando a fine Ottocento si raggiunse la costa del

Pacifico e si prese coscienza che la *wilderness* era una risorsa limitata e in pericolo, iniziarono contemporaneamente i piani per la sua conservazione.¹³ La natura americana libera e selvaggia, con i suoi paesaggi aspri e montagnosi, le sue distese verdeggianti, era considerata l'espressione più profonda della identità nazionale, tanto da doverne proteggere ciò che ne restava, come fosse un monumento nazionale che celebrasse la storia americana¹⁴. Non è dunque un caso se i primi progetti relativi alla costituzione dei parchi nazionali cominciarono a prendere corpo proprio contemporaneamente al dibattito circa la “chiusura della frontiera” in quanto proteggere la *wilderness* voleva dire proteggere il più sacro mito fondativo della nazione americana.

In molti romanzi della grande tradizione narrativa americana andare verso il ‘selvaggio ovest’ ha spesso significato andare a conquistare la propria libertà fisica o spirituale, e fuggire da una società folle e alienante. Come non pensare ai protagonisti di alcuni dei romanzi appartenenti al canone letterario americano o alle tragiche figure realmente esistite di Everett Ruess e Chris McCandless. Personaggi fittizi e persone reali per i quali il West americano rappresenta il luogo verso cui dirigersi per lasciarsi dietro le costrizioni e le contraddizioni di una vita che non appartiene loro, e dove trovare sollievo alle proprie ansie e inquietudini interiori.

I reckon I got to light out for the Territory ahead of the rest,
because Aunt Sally she's going to adopt me and sivilize me,
and I can't stand it. I been there before¹⁵.

Così si esprime Huckleberry Finn nelle ultime righe dell'omonimo romanzo di Mark Twain sottolineando allo stesso tempo la sua insofferenza per il mondo civilizzato e il suo desiderio di partire verso ovest nelle terre dei nativi americani. Anche Holden Caulfield, il protagonista del mitico *The Catcher in the Rye* di Salinger, dopo aver attraversato le vie di New York, fantastica di

hitchhiking my way out West [...] in a few days I'd be somewhere out West where it was very pretty and sunny and where nobody'd know me and I'd get a job. [...] I didn't care what kind of job it was, though. Just so people didn't know me and I didn't know anybody. [...] But I really decided to go out West and all¹⁶.

Lo stesso confronto con se stessi, lo stesso distacco dalla società, lo stesso rifiuto del consumismo, la medesima scommessa dell'autosufficienza e del nomadismo sono presenti in *On the Road* di Jack Kerouac (1955) in cui l'intera vita del narratore, Sal Paradise, e del suo amico Dean Moriarty è dedicata al viaggio e alla sperimentazione di nuove sensazioni, luoghi e modi di vita. E se qui il bisogno di fuga nasce dalla sofferta separazione di Sal da sua moglie che lo fa sprofondare nella sensazione «that everything was dead», questo desiderio di fuga lo spinge ad attuare quello che per il narratore è stato il suo sogno ricorrente mai realizzato: «I'd often dreamed of going West to see the country, always vaguely planning and never taking off»¹⁷. Andare sulla strada in direzione ovest vuol dire nutrire lo spirito, e rianimare il proprio desiderio di vita, di avventura e di libertà.

Nei romanzi sopra menzionati, la fuga verso il West è lo strumento per alleviare la noia e l'insofferenza nei confronti di una società corrotta e conformista in cui non ci si riconosce, e di fronte alla quale la *wilderness* offre sempre una possibilità di fuga, la fuga dai problemi e dagli affanni del mondo in cui il nostro passato ci ha intrappolato. Anche per il giovane Chris McCandless (1968-1992), in cerca di una dimensione personale, il deserto del West e l'Alaska erano spazi vuoti per sfuggire al proprio senso di alienazione e di disagio. Nel diario di Chris McCandless troviamo trascritta una frase di Wallace Stegner, scrittore e ambientalista statunitense:

It should not be denied that being footloose has always exhilarated us. It is associated in our minds with escape from history and oppression and law and irksome obligations. Absolute freedom. And the road has always led west.

E prima di lui, Everett Ruess (1914-1934) che lasciò ripetutamente Los Angeles in cerca della bellezza delle montagne e dei deserti del profondo West per scomparire misteriosamente nel 1934 nel deserto dello Utah. Per entrambi la frugalità presente nel *Walden* di Thoreau era una modalità di vita finalizzata a riscoprire quei principi superiori dell'animo umano che sono difficilmente apprezzabili e accessibili per una mente stordita dall'abbondanza.

Alla lettura di Thoreau si uniscono – specie per Chris McCandless – i romanzi di Jack London ambientati nel Grande Nord¹⁸, luogo in cui il

coraggio, la lotta per la sopravvivenza nonché la spietata legge della natura (che si applica indifferentemente ad esseri umani e animali) forgiavano il carattere e fanno entrare l'individuo in contatto intimo e profondo con le energie della natura. Ma ciò che viene maggiormente apprezzato dal giovane Chris è l'accostamento tra questo ritorno a un'autenticità perduta e la ferma condanna che London manifesta nelle sue opere nei confronti della società capitalista, arrivando ad incitare alla rivolta contro le convenzioni e le ingiustizie sociali, e prefigurando attraverso l'esperienza della propria e altrui ribellione un profondo e autentico rinnovamento sociale.

D'altronde, ancora oggi, uno dei forti impulsi al viaggio nella natura selvaggia nasce dal desiderio di compiere un cammino di rinnovamento e di trasformazione. L'idea stessa di *wilderness* non si esaurisce nella descrizione e nell'apprezzamento delle sue caratteristiche fisiche. È uno stato mentale, uno spazio di esplorazione sia interiore che esteriore, un atto di rinnovamento, di semplificazione, di sfrondamento durante il quale i demoni interiori vengono affrontati a volto scoperto, e i traumi personali vengono – possibilmente – sanati. È un percorso lungo il quale ci si può realmente o metaforicamente disorientare e smarrire, ma anche ritrovarsi e rigenerarsi, e che adombra comunque un modello di vita più equilibrato e naturale, opposto alla sovrabbondanza e all'artificialità delle moderne società capitaliste.

La tendenza giovanile a ribellarsi alla scarsità di opzioni offerte dalle società moderne, la disoccupazione, il conformismo delle società contemporanee, il disagio psichico che ne deriva porta a ricercare nella natura un luogo edenico di totale solitudine, una purificazione dalle falsità e dalle ingiustizie della società. Proprio la mancanza di una comunità tollerante e accogliente, la carenza di rapporti umani sinceri e appaganti porta questi giovani a ricercare una connessione profonda con il mondo naturale, e a sviluppare una visione mistica del mondo. Una ricerca di solitudine che ha il sapore del disagio sociale e della misantropia, e che è già tutto presente nel Romanticismo, nel *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron, ad esempio, in cui la natura fornisce la sola consolazione per chi si sente escluso da una società indifferente:

CLXXVIII

There is a pleasure in the pathless woods,
There is a rapture on the lonely shore,

There is society, where none intrudes,
By the deep Sea, and music in its roar:
I love not Man the less, but Nature more

La natura selvaggia è l'ultimo riparo, l'antitesi naturale fatta di autenticità e innocenza che si contrappone alla negativa influenza di una civiltà corrotta che ha perso la sua naturalezza e la sua anima. È un luogo di libertà in cui recuperare il nostro vero io che abbiamo smarrito nel condurre la nostra vita artificiale e alienata. Combinando la sacralità del sublime con la primitiva semplicità della frontiera, la natura selvaggia appare come il luogo in cui possiamo conoscere la realtà profonda del mondo, la sua essenza, e giungere a incontrare anche noi stessi per come siamo o per come dovremmo essere, in modo puro, semplice e assoluto. Tale ricerca di essenzialità legittima anche la sofferenza. Una sofferenza che viene ritualizzata e sublimata nella sopportazione della fatica, del dolore fisico, nell'adattamento a condizioni climatiche proibitive, nella speranza di sperimentare la realtà in modo finalmente autentico. D'altra parte la salvezza è garantita sia che l'individuo sopravviva o che muoia nella sua struggente ricerca di vita, o nel perseguire i più brucianti desideri e le più profonde aspirazioni umane.

Dunque, nonostante quello che appare come l'esaurirsi della spinta propulsiva innescata dal Romanticismo, ancora nel nostro XXI secolo l'interesse per i luoghi selvaggi non sembra venir meno e per quanto possiamo sentirci lontani dalle teorie romantiche sulla natura, la nostra idea di *wilderness* sembra essere solo uno sviluppo e un'attualizzazione di quanto i romantici hanno così potentemente immaginato. E anche il «disincantamento del mondo» di Weber sembra vivere accanto a un processo parallelo e contrario, quello che il sociologo James W. Gibson ha significativamente definito *re-enchantment*. Gibson sostiene che seppure nel moderno la connessione ai luoghi sia stata perduta «more and more people are trying to reinvent them»¹⁹, tanto che la cultura del *re-enchantment* sta facendo uno sbalorditivo ritorno. Da Greenpeace, agli eco-warriors, ai genetisti che parlano di affinità uomo-animale, in loro Gibson individua gli straordinari segnali di quella che definisce l'ultima grande utopia, ovvero un diffuso e profondo desiderio di riconnessione, emotivo e spirituale, con la natura. Per Gibson il deciso rifiuto di ridurre gli animali, le piante e in genere tutti gli elementi naturali a una semplice

realtà fisica e materiale, esclusivamente a delle risorse da sfruttare a beneficio dell'essere umano ha prodotto la cultura del *re-enchantment*, ovvero la tendenza a sacralizzare nuovamente la natura, nel tentativo di investirla di un rinnovato senso di mistero, recuperando l'idea di un mondo numinoso che però è il nostro, e che per questo va difeso.

Come tutti i luoghi che l'uomo abita, attraversa, o semplicemente desidera, la natura selvaggia continua a vivere e sopravvivere perché la sua idea è ancora alimentata dal nostro immaginario. Difatti i luoghi sono molto più di un semplice “ambiente naturale”. Non sono solamente delle porzioni di spazio il cui valore è dato dalla somma di dati fisici e da altre caratteristiche materiali, ma sono pervasi anche da un insieme di tracce emozionali, culturali ed esperenziali, fatti di ricordi individuali e collettivi, storici e letterari straordinariamente capaci di creare un legame con gli esseri umani. Accanto alla “realtà” geografica, oggettiva e verificabile, vi sono “altre” geografie, quelle che si formano nella mente degli individui, perché i luoghi sono anche interpretazione, e la realtà geografica è radicata nella soggettività individuale e nel nostro mondo simbolico. Oltre che per le sue caratteristiche naturali, il senso di un luogo è dato da questo insieme di aspetti immateriali ed è il risultato di una stratificazione di significati che ci permettono di pensare e indagare i luoghi che abitiamo o che attraversiamo in maniera più consapevole, complessa, profonda e creativa.

Dunque, l'appartenere a un luogo, e il “possederlo”, si caratterizza come un fatto fisico, ma anche mentale, ideologico e culturale in quanto l'umanità si appropria dello spazio non solo fisicamente ma anche simbolicamente e culturalmente. Così i luoghi che contribuiamo a definire e a caricare di significato a loro volta, in qualche modo, ci definiscono, alimentando il nostro senso di identità e di appartenenza. Proprio attraverso il “senso del luogo”, gli esseri umani, la cultura e la natura vengono uniti insieme. Il “chi siamo” è strettamente collegato al “dove siamo”.

Anche i luoghi della natura selvaggia – come tutti i luoghi del mondo – esistono in forza dell'immaginario che producono e da cui sono a loro volta prodotti. Questo ci aiuta a riflettere sull'attenzione sociologica, filosofica e letteraria che da qualche anno stanno ricevendo i paesaggi urbani abbandonati (Angkor Wat e le tante *ghost cities* del mondo), le zone colpite da disastri ambientali (Bhopal, Chernobyl, terra dei fuochi, Fuku-

shima) o da eventi naturali catastrofici, le aree post-industriali dismesse a seguito del declino economico e finanziario iniziato negli anni settanta del Novecento (Detroit e tutta la zona denominata *Rust Belt*). Tutte zone abbandonate al degrado e all'incuria che vengono riconquistate dalla natura che torna a crescere rigogliosa, a invadere ciò che resta dei luoghi una volta abitati dagli uomini, riacquisendo in certi casi una bellezza misteriosa e selvaggia che associamo alla vera *wilderness*.

Già Giambattista Vico in *La Scienza Nuova* (1725) parlava di città che tornano ad essere foreste a seguito del disordine portato dal crollo delle istituzioni e delle strutture sociali: «fare selve delle città, e delle selve covili d'uomini». Per Vico le città tornavano ad essere foreste innanzitutto in senso metaforico – ovvero come luoghi di solitudine spirituale dove la ferocia selvaggia si annida nel cuore di uomini e donne. Ma tale stadio prepara la strada ad una vera metamorfosi della città stessa. Mentre la città si corrompe dall'interno, le foreste invadono dall'esterno. E anche Roma, il cui destino Vico aveva molto a cuore, veniva conquistata dalla foresta, prima dalle popolazioni delle foreste provenienti dal nord e infine dalla vera e propria vegetazione. Com'è noto, infatti, nel Medioevo il Foro divenne terra di pascolo, e la natura selvaggia ricoprì i monumenti e le strade consolari che portavano a Roma.

Ora, è evidente che il fascino delle rovine ricoperte di erbacce è un tema di chiara derivazione romantica. Già nel Settecento il gusto per le rovine era legato a pittoresche rappresentazioni altamente estetizzate che si concentravano in genere su fatiscanti rovine classiche o arcaiche ricoperte da piante e rampicanti. Per Chateaubriand in *Génie du Christianisme* (1802) «Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines»²⁰ perché esse rimandano emblematicamente a corrispondenze profonde con la caducità della condizione umana, alla transitorietà di tutte le cose terrene e a una nostalgia verso un'integrità originaria andata oramai perduta. Un'estetica melanconica che seppure apriva interrogativi sul nostro destino finale e in cui l'obsolescenza, il decadimento e la morte apparivano inevitabili, si faceva anche gioco dell'ottimismo della rivoluzione industriale con le sue utopiche promesse di un eterno progresso sociale e tecnologico.

Nel nostro mondo contemporaneo questi temi persistono, attualizzati, nelle rovine industriali, nei luoghi urbani abbandonati che – solitamente considerati contenere null'altro che degrado sociale e ambientale, insicu-

rezza, spreco, bruttezza e disordine – continuano invece a suscitare riflessioni, offrendo un ritratto distopico della nostra attuale condizione urbana²¹. La rovina industriale è infatti sempre, inevitabilmente, una rovina di un possibile futuro che è abortito, la reliquia di un futuro che ci siamo lasciati dietro o che abbiamo reso marginale.

Certamente anche negli attuali resti industriali della nostra contemporaneità sono presenti indizi di caducità e transitorietà, in quanto anch’essi sembrano correlati alle ansie di declino che circondano il tardo capitalismo contemporaneo. Un declino che appare il risultato del fallimento economico e ideologico di un dissennato sistema che con la sua avidità persegue ciecamente e freneticamente lo sviluppo e il profitto, e che è destinato a soccombere di fronte agli inevitabili processi della storia.

In modo analogo alle rovine romantiche, questi “avanzi” sembrano incarnare una sorta di contemporaneo gusto gotico legato a un mondo moderno le cui strutture stanno crollando. Probabilmente alimentate da timori apocalittici e dall’idea che un nuovo Medioevo stia per arrivare, le rovine industriali mettono in dubbio il persistente mito del progresso, e sembrano un commento, allo stesso tempo ironico e drammatico, circa i nostri miti di longevità, di solidità, di tecnologia nata per sopravviverci. Dunque, con la loro evocazione dell’obsolescenza e dell’abbandono, questa rinnovata attenzione per le rovine post-industriali può anche essere interpretata come una critica ideologica alla logica del neoliberismo, in quanto iconograficamente hanno il potenziale di contrastare e smentire le narrazioni dominanti di sviluppo e rigenerazione, e rendere lo spettatore consapevole del lato oscuro della società capitalista. Questi paesaggi smentiscono i nostri sogni di immortalità e, insieme a Remo Bodei, dovremmo chiederci cosa dicono di noi e delle nostre debolezze²². Siamo ancora capaci di avvertire, di fronte alla natura, il senso dei nostri limiti?

Al di là delle facili similitudini, le categorie estetiche romantiche sono però inadatte a rendere conto di queste rovine industriali perché, secondo l’estetica romantica, la rovina ideale doveva essere sufficientemente ben conservata, pur mantenendo un adeguato grado di pittoresca irregolarità per produrre la desiderata combinazione di emozioni nell’osservatore. Dunque, gli edifici dismessi, i cumuli diavanzi industriali non si addicono a un tale apprezzamento estetico, né esprimono una nostalgia per una sapienza andata ormai perduta.

In realtà, ciò che rende stranianti e diversi questi ruderi moderni è la presenza invasiva e imperiosa della natura. Già nell'interpretazione visionaria di Gian Battista Piranesi (1720-1778) le rovine con la loro grandiosità oppongono una strenua resistenza all'opera distruggitrice del tempo, ma sono destinate anch'esse a non durare in eterno. Sarà la natura che alla fine si impadronirà di quei luoghi, come dimostra l'insinuarsi anche rigoglioso della vegetazione che cresce sui tetti o che penetra tra le crepe degli edifici. I fabbricati abbandonati e fatiscenti vengono rapidamente colonizzati da una vegetazione che in modo risoluto si fa strada nella struttura architettonica, con la ruggine che attacca le strutture metalliche, e l'umidità che degrada anche il cemento. Rose MaCaulay nelle ultime pagine del suo fondamentale saggio *Pleasures of Ruins*, riferendosi alle nuove rovine che per un certo periodo di tempo restano «stark and bare, vegetationless and creatureless» scrive:

It will not be for long. Very soon trees will be thrusting through the empty window sockets, the rose-bay and fennel blossoming within the broken walls, the brambles tangling outside them. Very soon the ruin will be enjungled, engulfed, and the appropriate creatures will revel. Even ruins in city streets will, if they are let alone, come, soon or late, to the same fate. Month by month it grows harder to trace the streets around them; here, we see, is the lane of tangled briars that was a street of warehouses; there, in those jungled caverns, stood the large tailor's shop; where those grassy paths cross, a board swings, bearing the name of a tavern. We stumble among stone foundations and fragments of cellar walls, among the ghosts of the exiled merchants and publicans who there carried on their gainful trades. Shells of churches gape empty; over broken altars the small yellow dandelions make their pattern²³.

Se queste rovine offrono una testimonianza implacabile dei fallimenti e dei crolli che sembrano attendere tutte le società complesse, tuttavia gran parte del loro fascino risiede anche in questa straniante ma confortante testimonianza del potere della natura di richiamare a sé quasi ogni cosa. Già Georg Simmel ha scritto che lo strano fascino di queste rovine vive nel fatto che «un'opera dell'uomo viene percepita alla fine come un'opera della natura. Le stesse forze che danno alla montagna il suo aspetto – le intemperie, l'erosione, le frane, l'azione della vegetazione – qui hanno agito sui ruderi»²⁴. Ancor di più nelle rovine industriali, nel

loro evidenziare la drammatica questione della nostra responsabilità, è presente un’idea salvifica e palinogenetica della natura. Una natura che riesce a rigenerarsi dopo i guasti causati dall’umanità e a trionfare sulla nostra tendenza all’autodistruzione. Questi ruderi industriali assediati dalla vegetazione, a parziale emendamento del nostro senso di colpa, sembrano rassicurare la mente con l’idea che in fondo la nostra estinzione potrebbe non essere la fine di tutto. È solo necessario un intervallo, un periodo di fermo e di oblio prima di poter tornare al rinnovamento o alla rigenerazione. Perché il mondo naturale è quella casa in cui sia i nostri corpi sia i nostri edifici di ferro e cemento torneranno, nonostante le nostre pretese di immortalità.

La natura possiede una pazienza instancabile nel suo lento ma inesorabile perenne ciclo di vita e di morte, nella sua capacità di riconquistare ciò che era suo. Questi ruderi post-industriali ci mostrano come apparirebbe il mondo se gli umani si estinguessero, lasciando all’azione incessante della natura le vestigia della nostra civiltà: alberi, piante, rampicanti e ogni sorta di fauna selvatica tornerebbero a prosperare nei luoghi che un tempo ci ospitavano; radici e rami, foglie e fiori affollerebbero le strade, e sorgerebbero nuovi ecosistemi. La natura trionferebbe, rapidamente e completamente²⁵.

È quello che nella realtà è accaduto e sta accadendo al più noto sito devastato da un disastro nucleare quale è Chernobyl. Mary Mycio lo ha definito «a radioactive wilderness» di indiscutibile bellezza tanto da divenire meta di un gran numero di turisti. E se in alcuni casi il sito attrae visitatori che vogliono informarsi sull’incidente, e in altri casi perché attirati dai luoghi industriali abbandonati e spettrali, ci sono anche coloro che – quasi in un ironico capovolgimento – vogliono visitare quello che è ormai diventato una sorta di santuario naturale dove uccelli, lupi, linci e animali sull’orlo dell’estinzione tornano a diffondersi e riprodursi.

Contrary to the myths and imagery, Chernobyl’s land had become a unique, new ecosystem. Defying the gloomiest predictions, it had come back to life as Europe’s largest nature sanctuary, teeming with wildlife. Like the forests, fields, and swamps of their unexpectedly inviting habitat, the animals are all radioactive. To the astonishment of just about everyone, they are also thriving²⁶.

Dopo la catastrofe nucleare, Chernobyl e Pripjat sono tornate alla natura, quasi, si direbbe, per i processi di un'ecologia *innaturale*. Non potendo essere abitate per molti decenni, sono divenute ciò che lo scrittore di fantascienza Bruce Sterling ha definito *involuntary parks* ('parchi involontari')²⁷ ovvero dei luoghi che a seguito di guerre, inquinamento o altri disastri umani o naturali, vengono abbandonati, sono riconquistati dalla natura e tornano quindi alla selvatichezza. Luoghi dove i processi naturali tornano ad affermarsi in aree di collasso politico e tecnologico. «Nature is never spent» scriveva Gerard Manley Hopkins nella sua poesia "God's Grandeur". I luoghi del mondo – anche quelli sporcati dalla presenza umana – sono il frutto di abbandoni e rigenerazioni, di interpretazioni e reinterpretazioni che non si esauriscono mai:

Generations have trod, have trod, have trod;
And all is seared with trade; bleared, smeared with toil;
And wears man's smudge and shares man's smell: the soil
Is bare now, nor can foot feel, being shod.
And for all this, nature is never spent

Il senso di un luogo è dato da tale mescolanza di tracce naturali e culturali in continuo movimento, e il cui significato può mutare, mantenersi, riemergere o svanire del tutto in base a quanto la natura o l'attività umana lo influenzano e lo modificano.

Come aveva già intuito Henry David Thoreau in merito alla *wilderness*, il mistero della natura selvaggia è sia esterno a noi, sia dentro di noi, è un sogno che ci portiamo dentro, è un mito del nostro universo mentale.

It is in vain to dream of a wildness distant from ourselves.
There is none such. It is the bog in our brains and bowels, the
primitive vigor of Nature in us, that inspires that dream. I shall
never find in the wilds of Labrador any greater wildness than in
some recess of Concord, i.e. than I import in to it²⁸.

Nel ritrarre il villaggio del nativo Queequeg, amico di Ishmael, in *Moby Dick*, Herman Melville scrive: «It is not down in any map; true places never are». È una cosa strana da dire, ma ha un suo senso immediato che afferriamo istintivamente. Anche la giornalista e scrittrice statunitense Joan Didion afferma:

Certain places seem to exist mainly because someone has written about them. [...] A place belongs forever to whoever claims it hardest, remembers it most obsessively, wrenches it from itself, shapes it, renders it, loves it so radically that he remakes it in his image²⁹.

Queste affermazioni fanno emergere in maniera potente un sospetto che si muove al di sotto della superficie razionale della civiltà: quando il mondo è stato interamente codificato, mappato e collazionato, quando ogni incertezza o ambiguità è stata rimossa e cancellata, e noi siamo consapevoli con esattezza di quale sia il posto di ogni cosa, allora si avverte un senso di perdita. La rivendicazione della completezza ci rattrista perché ci priva della possibilità dell'esplorazione, e della speranza del nuovo e del rinnovamento. È in questo contesto che i luoghi senza nome, immaginari o abbandonati, selvatici o rinselvatichiti, sia distanti da noi sia quelli a cui passiamo accanto ogni giorno, assumono un'aura diversa e selvaggia.

Belli o brutti, spettrali o sublimi che siano, abbiamo bisogno di luoghi che sfuggono alle categorizzazioni e che sfidino le nostre aspettative. Se non li troviamo, li creiamo. La nostra toposofia non può mai essere estinta o sazia. Anche in un mondo totalmente conosciuto l'esplorazione non termina, deve essere solo immaginata e reinventata.

Note

¹ Basti considerare i molti programmi televisivi dedicati ai temi della natura incontaminata o al mondo del *survival*, all'espansione del cosiddetto turismo estremo, oppure ai film che trattano con taglio giornalistico o documentaristico le vicende reali di uomini e donne che per motivi diversi entrano in profondo contatto con il selvaggio: da *Into the Wild* (di Sean Penn), a *Grizzly Man* (di Herzog), a *Revenant – Redivivo* (di Alejandro Inarritu), a *Wild – Una storia selvaggia di avventura e rinascita* (di Jean-Marc Vallée) che si basa sul diario della scrittrice Cheryl Strayed, fino al grande dibattito politico, specie in ambito americano, tra i vari movimenti ambientalisti su cosa sia e su cosa bisogna fare per preservare la *wilderness*.

² B. Sterling, *The World is Becoming Uninsurable*, parte 3, «Viridian», Note 23.

³ H. D. Thoreau, *Walking*, «The Atlantic Monthly», vol. 9, n. 56, 1862, in H. D. Thoreau, *The Writings of Henry David Thoreau*, vol. V, F. B. Sanborn e Bradford Torrey (eds), Boston and New York, Houghton Mifflin, 1906, p. 224.

⁴ Lo stesso vale anche per la lingua inglese dove il termine *wilderness* identificava un luogo desertico, selvaggio, spoglio, una sorta di *wasteland* che non aveva nulla di positivo e che suscitava solo sgomento e terrore.

⁵ Sul tema vedi E. Panofsky, *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, in *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

⁶ Non che questa dimensione sacrale fosse sconosciuta prima del Romanticismo. Già la cultura latina conosceva il *Genius Loci* (lo spirito del luogo), una divinità della natura collegata a un luogo di purezza primigenia. «Nullus locus sine genio» scrive Servio, rettore latino, tra il IV ed il V secolo d.C. nel suo Commento all'*Eneide* (5, 95). Ciascun luogo, dunque, si trattasse di una fonte, un fiume, un bosco, un'altura, aveva una divinità secondaria che lo proteggeva e lo tutelava. Si trattava di un luogo naturale idoneo all'incontro tra Dio e gli uomini; quasi un santuario naturale mirabilmente intatto legato alla valorizzazione immaginativa di un luogo.

⁷ A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, London, G.G. and J. Robinson, 1794, p. 112-13.

⁸ M. Weber, *La scienza come vocazione* [1917], in M. Weber, *Scienza come vocazione e altri testi di etica e scienza sociale*, Milano, Franco Angeli, 1996.

⁹ C.G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 1980, p. 77.

¹⁰ In *The Significance of the Frontier in American History*, New York, Henry Holt Company, 1921 [1893] frutto di una conferenza tenuta da F. J. Turner presso l'American Historical Association di Chicago durante "The World's Columbian Exposition".

¹¹ H. D. Thoreau, *Op. cit.*, p. 224.

¹² *Ivi*, p. 217-18.

¹³ Lo Yellowstone National Park fu inaugurato nel 1872.

¹⁴ L'elemento ambientalista, inizialmente meno evidente perché osteggiato da quanti sostenevano la necessità di massimizzare i benefici per l'uomo, andò poi rapidamente affermandosi dopo il 1870 soprattutto per merito di John Muir (1838-1914) che a seguito della sua azione politica nel 1890 fece approvare il Yosemite National Park Bill grazie al quale prese corpo l'idea di parco nazionale.

¹⁵ M. Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, New York, Charle L. Webster and Company, 1885, p. 366.

¹⁶ J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, New York, Little, Brown and Company, 1951, p. 10.

¹⁷ J. Kerouac, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 1.

¹⁸ *A Daughter of the Snows* (1902), *The Call of the Wild* (1903), *White Fang* (1906) e una serie di *short stories*.

¹⁹ J. W. Gibson, *A Reenchanted World*, New York, Henry Holt, 2009, p. 88.

²⁰ F. R. de Chateaubriand, *Le génie du Christianisme*, III, 5, 3, Paris, Gallimard, 1978, p. 881.

²¹ Non intendo qui riferirmi a quello che è stato definito *ruin porn*, ovvero quella tendenza a trasformare i luoghi del degrado urbano, della deindustrializzazione, le rovine di Chernobyl e persino i parchi di divertimenti abbandonati (come il Magic Kingdom Park di Sydney, o lo Spreepark di Berlino) in altrettanti paradisi per voyeuristici “fotografi delle rovine” che con i loro scatti spesso modificati per renderli esteticamente più gradevoli o “misteriosi” finiscono per banalizzare le implicazioni sociali e psicologiche del degrado, e fornire un antidoto estetico e anestetico alla desolante realtà di questi luoghi.

²² R. Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008.

²³ R. MacCaulay, *Pleasure of Ruins*, New York, Walker and Company, 1966, p. 453.

²⁴ G. Simmel, *Rovine* [1919], in *Saggi sul paesaggio*, Milano, Armando editore, 2006, p. 73.

²⁵ È quanto ci hanno mostrato anche quei film in cui la natura si riappropria della metropoli dove vive un solo essere umano, sopravvissuto a una terribile epidemia batteriologica, come *L'ultimo uomo della Terra* del 1964, a *1975: Occhi bianchi sul pianeta Terra* del 1971, fino al più recente *Io sono leggenda* del 2007. Il soggetto di tutte queste pellicole è tratto dal romanzo fantascientifico post-apocalittico di Richard Matheson *Io sono leggenda* (*I Am Legend*) del 1954.

²⁶ M. Mycio, *Wormwood Forest: A Natural History of Chernobyl*, Washington, Joseph Henry Press, 2005, p. 1-2.

²⁷ B. Sterling, *Op. cit.*

²⁸ H.D. Thoreau, *Journal*, 30 agosto 1856, in H.D. Thoreau, *The Writings of Henry David Thoreau*, vol. XV, F. B. Sanborn – B. Torrey (eds), Boston and New York, Houghton Mifflin, 1906 p. 43.

²⁹ J. Didion, *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979, p. 174.



Ásdís Spanó

Senza titolo

10x12 cm, 2013

Acrilico su tela

Imago Mundi | Luciano Benetton Collection, "Iceland: Boiling Ice"

*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.

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 an-

glosassone appaiono i versi che contestualizzano il disagio interiore del danese Hengest in un paesaggio marino invernale (*Bwf* 1127b-1139)⁴:

		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 gynnræce
	swiðor þohte	þonne to sælade

‘Hengest, allora, 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 con 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. Allo stesso modo, 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 Mirmidoni 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,	ondlange niht
1255	searopancum 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 þrohtheard	in þreanedum
1265	wintercealdan niht.	

‘Allora il santo, l’eroe fermo nella propria forma, restò, nell’ombra dell’oscurità, immerso in saggi pensieri per tutta la notte. La neve legava la terra con tempeste invernali; l’aria si raffreddava con violente tormenti di grandine, così come la brina e il gelo, canuti guerrieri, incatenavano la patria degli uomini, le dimore delle genti. Il suolo gelava 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 affezioni, 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 (1253-1255a 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, né 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):

20	Swa ic modsefan oft earmcearig, freomægum feor	minne sceolde eðle bidæled, feterum sælan,
----	--	--

25 siþþan geara iu goldwine minne
 hrusan heolstre biwrah ond ic hean þonan
 wod wintercearig ofer wapema gebind,
 sohte seledreorig since bryttan,
 hwær ic feor oppe neah findan meahte
 þone þe in meoduhealle mine wisse,
 oppe 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 (*Wan* 45-49):

ðonne onwæcneð eft	wineleas guma,
gesihð him biforan	fealwe wegas,
baþian brimfuglas,	brædan feþra,
hreasan hrim ond snaw,	hagle gemenged.
Þonne beoð þy hefīgran	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):

þam þe sendan sceal	Cearo bið geniwad
ofer waþema gebind	swiþe geneahhe
	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 *wapema 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 *wapema 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 più in grado di offrire rifugio e protezione in modo duraturo (*Wan* 73-79a):

75	Ongietan sceal gleaw hæle þonne ealre þisse worulde wela swa nu missenlice	hu gæstlic bið, weste stondeð, geond þisne
	winde biwaune	_middangeard
	hrieme bihrorene,	weallas stondaþ,
	Woriað þa winsalo,	hryðge þa ederas.
	dreame birorene.	waldend licgað

‘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 uomini (*Wan* 101-105)²⁶:

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

‘e le tempeste battono i dirupi rocciosi, la bufera di neve cadendo avvinghia la terra, il tumulto dell’inverno, mentre sopraggiunge il buio, calano le tenebre, imperversa 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 (*Sfr* 1-11a):

	Mæg ic be me sylfum	soðgied wrecan,
	sipas secgan	hu ic geswincdagum
	earfoðhwile	oft þrowade,
	bitre breostceare	gebiden hæbbe,
5	gecunnad in ceole	cearselda fela,
	atol yþa gewearc,	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, *kenningar*, *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-11a): 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 himman sæ,
	iscaldne wæg.	Hwilum ylfete song
20	dyde ic me to gomene,	ganetes hleoþor
	ond huilpan sweg	fore hleahtor werā,

	mæw singende	fore medodrince.
	Stormas þær stanclifu beotan,	þær him stearn
		_oncwæð
	isigfeþera;	ful oft þæt earn
		_bigéal,
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, (*iscealdne 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, irreal: 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,
corn caldast.	Forþon cnyssað nu
heortan gēpohtas,	þæt ic hean streamas
sealtþa 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 meaning³⁴.

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 caratteriz-

zante 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 gangeð
	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-sapientziale *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 oferbriceð,
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-sapientiale: 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.

Note

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», 3, 1974, p. 63-74, H. Magennis, *Images of Community in Old English Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 35-103, L. Garner, *Structuring Spaces. Oral Poetics and Architecture in Early Medieval England*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2011, p. 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, p. 19-24, A. Orchard, *A Critical Companion to Beowulf*, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 173-87, R. D. 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, p. 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, p. 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. D. 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*, p. 75-90, K. Mills, *Gesture and Emotion in Hroðgar's Farewell to Beowulf*, p. 163-75 e E. Sebo, Ne Sorga: *Grief and Revenge in Beowulf*, p. 177-92, 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», 73, 1955, p. 413-66, in particolare p. 429-30, repr. in *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, ed. by J. B. Bessinger - J. Kahrl Stanley, Hamden, Archon Books, 1968, p. 458-

514, L. Lockett, *Anglo-Saxon Psychologies in the Vernacular and Latin Tradition*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 57-62.

⁸ Si vedano in proposito le considerazioni di E. B. Irving, *A Reading of Beowulf*, New Haven, Yale University Press, 1968, p. 169-79, T. Shippey, *Op. cit.*, p. 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, p. 81-90.

⁹ Diversamente nell'acuta ricostruzione proposta da K. Malone, *The Finn Episode in Beowulf*, «Journal of English and Germanic Philology», 25, 1926, p. 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», 75, 1976, p. 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», 30, 1955, p. 199-211, repr. in *Hero and Exile: The Art of Old English*, Stanley B. Greenfield, ed. by G. H. Brown, London, The Hambledon Press, 1989, p. 125-131, L. H. Frey, *Exile and Elegy in Anglo-Saxon Christian Epic Poetry*, «Journal of English and Germanic Philology», 62, 1963, p. 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, Gallimard, 1985), Bari, Laterza, 1991, p. 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» (p. 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, Seuil, 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*, «Neuphilologische Mitteilungen», 69, 1968, p. 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 Hispalensis Episcopi Etymologiae sive Origines*, ed. Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 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», 68, 1969, p. 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, p. 142-8, M. Cavell, *Weaving Words and Binding Bodies. The Poetics of Human Experience in Old English Literature*, Toronto, University of Toronto

Press, 2016, p. 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 Rethoric 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 jarsteinir trú rétta. Incidenza di tropi classici e cristiani sulle tradizioni anglosassone e scandinava*, «Rivista Italiana di Linguistica e Dialettologia», 12, 2010, p. 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 vedano R. North-M.D.J Bintley (eds) *Andreas An Edition*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016, p. 1-8, K. R. Brooks (ed.), *Andreas and the Fates of the Apostles*, Oxford, Clarendon Press, 1961, p. 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, P. Clemoes, *Interactions of Thought and Language in Old English Christian Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 267.

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», 76, 1961, p. 461-68, 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», 111, 2014, p. 1-33, nonché J. D. Niles, *Op. cit.*, p. 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), p. 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, p. 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.*, p. 30-5 e 106-26, per il *Seafarer* C. Cucina, *Il Seafarer. La navigatio cristiana di un poeta anglosassone*, Roma, Edizioni Kappa, 2008, p. 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 gesiþþe sorge ond longað, wintercearig, ûhtceare: la concreta fisicità del dolore nelle elegie anglosassoni*, «AION sez. germanica», 22, 2012, p. 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 ...*, p. 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», 79, 1964, p. 366-9, P. Cook, *Worlað þa winsalo: the Bonds of Exile in The Wanderer*, «Neophilologus», 80, 1996, p. 127-37, A. Harbus, *Deceptive Dreams in The Wanderer*, «Studies in Philology», 43, 1996, p. 164-79, in particolare p. 166-7, M. Cavell, *Op. cit.*, p. 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», 81, 1982, p. 469-79, 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, p. 331-53, con i relativi riferimenti bibliografici.

²⁷ Si vedano in proposito R. Fowler, *A theme in The Wanderer*, «Medium Ævum», 36, 1967, p. 1-14, P. Cook, *Op. cit.*, e soprattutto A. Orchard, *Re-Reading The Wanderer: The Value of Cross-References*, 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, p. 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», 89, 2005, p. 119-37 e M. Sharma, *Heroic Subject and Cultural Substance in The Wanderer*, «Neophilologus», 96, 2012, p. 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, p. 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», 100, 2016, p. 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).

²⁸ In merito agli ultimi due passi citati R. Liuzza, *The Tower of Babel: The Wanderer and the Ruins of History*, «Studies in Literary Imagination», 36, 2003, p. 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).

²⁹ Per un'analisi più ampia di questo passo cfr. M. Matto, *True Confessions: The Seafarer and Technologies of the Sylf*, «Journal of English and Germanic Philology», 103, 2004, p.

156-79, in particolare p. 167, C. Riviello, *Modalità di rappresentazione del dolore in alcune elegie anglosassoni*, «AION sez. germanica», 21, 2011, p. 289-339, in particolare p. 315-8, L. Lockett, *Op. cit.*, p. 75-76.

³⁰ La 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», 50, 1960, p. 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. Waldron, London, Athlon Press - University of London, 1969, p. 62-77, in particolare p. 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, p. 7-26.

³¹ Sulla 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 (I ed. 1960).

³² Nell'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, p. 261-72, G. V. Smithers, *The Meaning of The Seafarer and The Wanderer*, «Medium Ævum», 26, 1957, p. 137-53 e 28, 1959, p. 1-22, F. N. M. Dietskra, *The Seafarer 58-66a: The Flight of the Exiled Soul to its Fatherland*, «Neophilologus», 55, 1971, p. 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, p. 96-122, P. R. Orton, *The Form and the Structure of The Seafarer*, «Studia Neophilologica», 63, 1991, p. 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, p. 213-23, D. Dyas, *Land and Sea in the Pilgrim Life: the Seafarer and the Old English Exodus*, «English Language Notes», 32, 1997, p. 1-9, D. Dyas, *Pilgrimage in Medieval English Literature, 700-1500*, Cambridge, D.S. Brewer, 2001, in particolare p. 105-23.

³³ Si 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* (trad. di L. Pucci - A. Pompei da *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964), Milano, Edizioni San Paolo, 1971, in particolare p. 455-509 e p. 553-554.

³⁴ J. C. Conde-Silvestre, *The Semiotics of Allegory in Early Medieval Hermeneutics and the Interpretation of The Seafarer*, «Atlantis», 16, 1994, p. 71-90, in particolare p. 88. Per un'approfondita disamina del complesso universo simbolico individuabile nel poema, si veda invece soprattutto C. Cucina, *Il Seafarer ...*, in particolare p. 184-266 e relativi riferimenti bibliografici.

³⁵ È interessante d'altronde notare con V. Salmon, *Some Connotations of “Cold” in Old and Middle English*, «Modern Language Notes», 74, 1959, p. 314-22, come nel lessico poetico

anglosassone l’aggettivo *cald* “freddo”, in determinati contesti, assunta la specifica valenza di “ostile”.

³⁶ Per 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.

³⁷ È 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.

³⁸ Si 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. Anlezark (ed.), *The Old English Dialogues of Solomon and Saturn*, Cambridge, D. S. Brewer, 2009.

³⁹ Nell’edizione di Anlezark, *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», 66, 1980, p. 592-603, in particolare p. 600, C. Larrington, *A Store of Common Sense. Gnomie Theme and Style in Old Icelandic and Old English Wisdom Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1993, 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.*, p. 382-5.



Philippe Mwoyasang Isongo

La violenza sulla donna congolese

10x12 cm, 2014

Inchiostri su carta trasparente applicata su tela

Imago Mundi | Luciano Benetton Collection, "Democratic Republic of Congo:
The Giant is Awake"

SAVERIO TOMAIUOLO

*Conrad e la natura selvaggia: lo scrittore come antropologo
in Heart of Darkness*

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 lands. 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 lands.

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 dagli 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 Li-

vingstone, 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 unanimemente 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 Quatermain* (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 impis 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 l'Occidente. Il viaggio verso territori lontani si configura così come un'esplorazione nella 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 popoli diversi 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 naufragio 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 di conseguenza 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 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 compenetrazione 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; [...] Sandbanks, 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 “esplodere” 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 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 Quaranta¹⁷, 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 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[in]g 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 causa 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 morire. 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 Tropicci*, 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 del 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, Marek 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 nell'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 uno tra i padri della moderna antropologia. Se le pagine redatte nel settembre 1914 affiancano alla minuziosa descrizione delle malattie e dello sconcerto 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*, anche 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*, 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 «ever-lasting 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, p. 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 visse, 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 Darknes 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 vittime (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, p. 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 Trenta e Quaranta 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 rimarcata 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, p. 131-9.

³¹ M. Pacukiewicz, *An Unwritten 'Tristes Tropiques': Claude Lévi-Strauss and Joseph Con-*

rad, «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.



Ilio Di Francesco

Questa è dunque la celebre puszta,

Eden di butteri, briganti e poeti?

(János Arany, *Gli spettri della puszta*, 1852)

40x45 cm, 2017

Disegno a matita su foglio

Puszta: Per una visione selvaggia del paesaggio ungherese

Abstract

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

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 pusztæ* (sic prædia 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'immedesima 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 pusztá – 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 improvvise 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 pusztá, télen* (La pusztá 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 senti lo stridio acuto e ripetuto degli uccelli ac-

quatici dal fiumiciattolo. Ma tutta la pusztá stava mettendosi a mugghiare...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 pusztá 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 képen*). Jókai scrisse fra l'altro proprio le pagine relative a Debrecen e a Hortobágy. Quelle voci della pusztá, 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 pusztá. E se la più nota è quella di Hortobágy, celebrata anche e soprattutto da Tivadar Kosztka 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 masnadieri¹⁷.

«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 volenterosamente»¹⁹, 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 sonnecchiavano 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 pusztá, 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 invernato 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 *kocsma* 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 sco-

prono, 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 pusztá 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: allora sono «le maledizioni e le risse che fanno ribollire l'atmosfera abituale della pusztá»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 pusztá, i braccianti e i contadini)³⁸, ma amplificano anche la stessa indeterminatezza spaziale della pusztá. Quelle voci, rare e profonde, sono urla nel silenzio. Il noto silenzio degli abitanti della pusztá 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 inven-

zione. 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 pos-

sibilità di accesso all'ancestrale esistenza libera e nomade. La pusztá 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 pusztá 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 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 pusztá – 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 pusztá 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 unghere-

si 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 carpato-danubiano 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 pusztá 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 pusztá 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 bolla 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 fischia 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 inselvaticito 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 pusztá. 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 pusztá. 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 abbattano 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 pusztà, 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, 1807, p. 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, p. 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, Helikon, 2002, p. 834.

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

⁵ Esemplare è F. Kölcsey, *A' karpáti 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. Fábián, Budapest, Akadémiai, 2000, p. 241.

⁹ Cfr. M. Jókai, *Fekete gyémántok* [Diamanti neri, 1870], I-II, a cura di J. Nacsády, Budapest, Akadémiai, 1964, vol. I, p. 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, 2005, p. 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 rózsza* [Rosa gialla], in Id., *Aki a szívét a homlokán hordja* [Chi porta il cuore sulla fronte], a cura di F. Végh – *Sárga rózsza*, 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 Così Móricz in una lettera del 16 maggio 1928 al pastore protestante Kálmán Orosz, in *Móricz Zsigmond levelei*, I., [Lettere di Zs. Móricz], vol. I, a cura e con note di D. F. Csanak, Budapest, Akadémiai, 1963, p. 272.

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, Milano, Rizzoli, 2009, p. 5.

²¹ Ivi, p. 127.

²² Ivi, 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 del churinga], Budapest, Leblang, 1932.

³⁴ Ivi, p. 265. Per un approfondimento della questione cfr. V. Voigt, *Marót Károly a csurunga népéről* [Károly Marót su *Il popolo del churinga*], «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 Ivi, p. 288-289.

³⁹ Ivi, p. 289.

⁴⁰ Cfr. Zs. Móricz, *Viharsarok. Magyarország felfedezése* [L'angolo delle tempeste: la scoperta dell'Ungheria], «Pesti Napló», 65, 21 marzo 1937, p. 15.

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 taglio del Balaton], in Id., *Op. cit.*, p. 1020.

⁴³ M. Jókai, *Sárga rózsza* [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 Id., *Riportok 1936-1942* [Reportage 1936-1942], a cura di P. Nagy, Budapest, Szépirodalmi, 1958, p. 563.

⁴⁵ D. Kosztolányi, *Barbárok. Móricz Zsigmond új elbeszélései* [Barbari. I nuovi racconti di Zsigmond Móricz, 1932], in *A magyar esszé antológiája. III. Irodalom* [Antologia della saggistica ungherese, vol. III, Letteratura], a cura di † M. Domokos - A. Lakatos, Budapest, Osiris, 2007, p. 641.

⁴⁶ Ivi, p. 642.

⁴⁷ Ivi, p. 640-1.

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, p. 1091-2.

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. 642-3.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ G. Féja, *Op. cit.*, p. 25.

⁵² Gy. Illyés, *Op. cit.*, p. 78.

⁵³ J. Kodolányi, *Julianus barát* [Fra Giuliano], Budapest, Magvető, 1974⁸, p. 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 p. 123-4.

⁵⁴ M. Jósika, *Zrinyi a költő* [Zrinyi, il poeta], I-II, Budapest, Légrády Testvérek, 1929, vol. I, p. 178-9.

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., [Racconti, vol. I], a cura di M. Czine, Budapest, Szépirodalmi, 1973, p. 33-8.

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 p. 108-118.

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

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



Subhankar Banerjee
Caribou Migration 1
86x68cm, 2002
Serie: Oil and the Caribou

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 Zigmunt Bauman, 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 drown or are recycled when they manage to disembark, are the metaphor of the disposal of urban waste.

Apriamo questa riflessione rievocando 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 a 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 dei 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 l'istinto e la 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 inferta 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, quella di Adamo che colse il frutto proibito nel giardino dell'Eden; allo stesso modo la prima città fu fondata da 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 somiglianza 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 intraprese dall'*homo faber* sono il risultato di una ferita inferta 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, 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 – secondo Lacan – nascerebbe 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. Invi-

sibili 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 perpetrate 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. È possibile leggere i tormenti dell'anima di Eatherly nel carteggio curato da Micaela Latini.

La discarica

Vogliamo ora richiamare l'attenzione su una "ferita a cielo aperto", dopo aver fatto riferimento alle ferite invisibili inflitte 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, ovvero la 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 mondersi 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 pensare¹².

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'imbuto nel quale si buttano gli oggetti e quella porzione di vita vissuta insieme ad essi e, in ultima analisi, la frontiera desertificante che uccide la vita intorno a sé.

L'immagine del rapporto equilibrato fra uomo e rifiuti che dava Calvino si è andata 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 produ-

cono. 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 putrefatta¹⁷. 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 alla scoperta 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 quell’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’asino. 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 ri-

fiuti 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 guastato 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 han-

no 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, bottiglie 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", "plioli-te/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 meno¹⁹.

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 e 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 ippoformi. 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 autodistruzione si precipitasse nell’abisso della morte, come successe ad Erion, il cavallo di Adrasto, che scomparire 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 rac-

contarle, 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.

Note

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.

² Le 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 dell'VIII secolo (forse il primo testo in lingua romanza) ripropone l'immagine della scrittura come solco del contadino: "Se pareba boves / alba pratalia araba / et albo versorio teneba / et negro semen seminaba"; si può tradurre: «Teneva davanti a sé i buoi / arava bianchi prati / e aveva un bianco aratro / e un nero seme seminava»; gli elementi metaforizzati sarebbero, quindi 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.

⁴ Oggi 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.

⁵ Chi 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 e il nero splendente del cosmo.

⁶ F. Cimatti, *Il taglio. Linguaggio e pulsione di morte*, Macerata, Quodlibet, 2015. La frase citata è tratta dall'intervista di Dorian Fasoli all'autore. Cfr. la pagina web www.riflessioni.it.

⁷ Con questa espressione, infatti, gli antichi Romani volevano ricordare ai posteri che in quel luogo era accaduto un turpe misfatto. Fu usata 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 e, 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 M. 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.

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

¹⁰ Da non confondere la discarica con l'isola ecologica. Questa (detta anche ecopiaz-zola, 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 I. 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 M. 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 respingere 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 immondizia ha sepolto parecchie case, uccidendo 50 persone. Cfr. *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 della riduzione a discarica per i rifiuti nucleari dei deserti somali è stato il sottoscritto, che ha raccontato questa esperienza nel romanzo *Afroe*, Milano, Mursia, 2006, p. 133-137.

¹⁷ P. Teobaldi, *La discarica*, Roma, E/O, 1998. Il romanzo racconta la storia di 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 condotto da S. 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 A. Borrelli, "A Caserta, la discarica sotterranea più grande d'Europa", in *Il Giornale.it* - Mar, 16/06/2015.

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

²¹ Una descrizione esemplare di questa sovrapposizione ci è stata data dal fotografo brasiliano Juliano Ribeiro Salgado nella docu-fiction *Il sale della Terra* (*The Salt of 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 G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario* (1963), Bari, Dedalo, 1991, p. 67. Tutte le riflessioni sul centauro fanno riferimento alle pagine di Durand sulle figure ippomorfe, p. 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 ha consumato più di quanto essa poteva reintegrare nell'anno successivo. Per sette mesi siamo stati consumatori virtuosi, per i restanti cinque abbiamo vissuto a credito, rinviando a un futuro 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* (Viterbo, Alter Ego, 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 o *L'invenzione di 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.



Antonio Biasiucci

Ex Voto

12x10 cm, 2006-2016

Stampa a getto d'inchiostro

Imago Mundi | Luciano Benetton Collection, "Campania: Doni"

VINCENZO SALERNO

Nóstos, álgos. Nostalgia di Ermanno Rea

Abstract

Nostalgia is the last book – published posthumously – by Ermanno Rea. It should be read as the ultimate ‘chapter’ of the literary trilogy of «returns and farewells», dedicated to Naples and composed of three books: Mistero napoletano, La dismissione and Napoli ferrovia. Naples is, unquestionably, the most recurrent geographical and literary topos in the narrative prose of Rea from which the writer – as with all the novels of the so called Neapolitan trilogy – cannot disregard the typification of ‘Nature’ in the narrative space and, at the same time, of the characters that populate it. It is ‘nostalgia’ – referring to the first Greek etymology of the word, synthesis of nóstos, ‘return’ to a geographical place and álgos, ‘pain’ due to the distance from that place – the sentiment that leads the protagonist Felice Lasco back to his birth-city, even in the most derelict part of its urban areas, the Rione Sanità.

Therefore, the definition of Nostalgia characters cannot escape the nefarious influence of the ‘spatial’ context drawn down among the narrow spaces of the neighborhood: it is a vertical geographic layout, a natural tension between sea and hills, made up of narrow streets, ancient buildings and crumbling; the subsoil of steep stairs, of «hypogea, altars, carved sepulchres». It is probably only a name, a flatus vocis, an imaginary place – one of the many «unknown and wonderful» Neapolitan sites – wrapped in a cloud of mystery. La Sanità is the «tragic and violent» scenario in the history of two different «natures», inseparably linked in their tragic destiny.

La bellezza dei luoghi
è un carattere primor-
diale della valle della
Sanità, consegnata al-
l’uomo come un desti-
no.

Ferraro, 2007¹

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, *de facto* 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 in-

fluenzare 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 irresistibile³.

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 rivincita⁴.

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 ne-

fausta 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 sotto-suolo 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 nato 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 passato⁵.

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 ma-

niere. 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 socialmente “impegnato” e 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 tramonto⁶.

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, 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 frequentano⁷.

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 provocarle 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” identitaria 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 di-

simpari 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, splendenti da illuminarti la strada anche senza la luna. Danno l'illusione di stare lì, sul tuo capo soltanto per farti fare 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 sorriderà⁹.

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 il mare perché ha il suo delta nel bel mezzo del deserto. Nel cuore di tenebra dell'Africa nera, il protagonista vive l'esperienza professionale più importante: la costruzione della diga di Bokaa, sventrando due colline per frenare il corso d'acqua dal nome impronunciabile (lo Metsemotiha-ba) 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 spedite 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 fognia 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 a 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 rio-

ne; 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 avvenga¹⁰.

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 prende-

re 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 persiane 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 superarle¹¹.

Note

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 Ivi, p. 14.

⁵ Ivi, p. 21.

⁶ Ivi, p. 34.

⁷ Ivi, p. 46-47.

⁸ Ivi, p. 67.

⁹ Ivi, p. 151.

¹⁰ Ivi, p. 207-208.

¹¹ Ivi, p. 271.



Marzia Bianchi
Photography © Marzia Bianchi

MARZIA BIANCHI

To the Lighthouse Relief. Reportage from Lesvos Island

Abstract

Nell'agosto del 2016 sono partita per l'isola di Lesbo spinta dalla necessità di capire cosa stesse 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.

Con persone da tutto il mondo, abbiamo camminato fino alla punta estrema a Nord dell'isola e pulito le spiagge. Calette sperdute diventate veri e propri cimiteri di giubbotti ed effetti personali. 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. 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".

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 did not take my camera with me on purpose because I think there are things to be understood before they are photographed. So, this is an unexpected and improvised reportage. I took pictures with my smart phone and they were 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 eventually with a summary which introduces, by a verse, the point of view that I would like to submit: *Above the same earth, be-*

*neath 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, this is what I did although I had never thought about it.

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

The sea, which flows through the inlets and the most remote beaches, is so clear and limpid like places you see on the postcards. But on the shores there are real lifejackets cemeteries. And it is 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 people, have you ever asked yourself what does that passage leave on the beaches, or rather, on the lands they crossed? The experience in Lesvos opened my eyes on it.

It is 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 into something clean.

Lighthouse Relief is the Swedish NGO that I joined; an important aspect of their mission is to respond to the environmental impact the refugee crisis has had on the natural habitat and local community. As a result, they started their Environmental Clean-up operation, now called Lighthouse ECO Relief.

The clean-up supports local residents and environment, and provides a safer landing for the refugees that continue arriving on the rocky shores of the northern coast of Lesvos. Using materials recycled from the local areas, the Lighthouse Relief volunteers give waste a new lease of life. These items represent stories of resilience; their durable and functional character reflects the original material from which they were created. They advocate for safe passages for refugees and protect beaches, tirelessly cleaned by many dedicated LHR volunteers. All profits go back into their work consisting of cleaning beaches, and assisting refugees³.

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

Too many terrible things happen to people not so far away from us, things and situations which violate human decency and rights. Life in refugee camps is not like staying in a 4 stars hotel, especially if you are a woman or a child. Most of the women have been raped, and there are stories of children who tried to kill themselves instead of living in places which are in between a jail and a dump. Teenagers, families and people from different places of the world, knock on the civilized Western doors to enhance their expectations of life. And you can touch that redemption's will every time you cut a dinghy run ashore, when you realize that it is very easy to cut it and it should not be so because 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 human nature that I tried to tell through my pictures and which I saw down there. It is also the same situation that we

could find just round the corner if we decide to have a look.

In Italian we call our planet “mondo” from the latin *mundum* which means ‘clean and pure’. But our generation have found a very “dirty” world and I believe it would be easier if each one would clean just a small part, trying to bring things to their wild original nature.

I will mention another song by Will Varley to end my reportage; it is 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 walls⁴.

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

Notes

¹ W. 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 W. Varley, “To build the wall”, Album *Kingsdown Sundown*, Xtra Mile Recordings.

CALEIDOSCOPIO

ILARIA MAGNANI

Uno sguardo sull'Antartide

Nell'ottobre 2017 è apparso, in formato elettronico, il volume *Antartide: la Storia e le storie. Uno sguardo multidisciplinare da Italia e Argentina*, (a cura di Iaria Magnani, contributi di Nicola Bottiglieri, Fabio Caradonna, Iaria Magnani, María Andrea Nicoletti, Andrea Riggio, Martha Ruffini, Adrián Zarrilli, Edizioni Università di Cassino, Cassino, p. 149) consultabile al link http://cea.unicas.it/e_book/Magnani1.pdf, che contiene i primi risultati di una ricerca multidisciplinare sull'Antartide.

I saggi riuniti nell'e-book 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, di cui l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale è membro. 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 – il testo è frutto della collaborazione di storici, letterati, geografi e biologi – ha inteso garantire un'analoga 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 ha voluto e vuole superare 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 riuniti esordisce definendo il proprio oggetto di studio e offrendo informazioni sulle condizioni fisiche e sulle vi-

cissitudini 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 e 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 intendendo 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 ma 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 le tragiche vicissitudini del primo e il successo del 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. Riggio, Ruffini e Zarrilli).

La distanza dell'Italia dall'Antartide e la sua tardiva ratifica del Trattato – avvenuta solo negli anni Ottanta – 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 e 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 rivolto alla Terra del Fuoco e ancor più specificamente alla 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 prosimità 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 richiama il valore estetico dell'ambiente, 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 letteraria 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 abbiamo scelto 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 intende rendere disponibile per la diffusione di future ricerche CUIA, con l'auspicio di una proficua e durevole collaborazione.

CRISTIANA PUGLIESE

*No Safe House: Homes, Houses and Their People
in Save the Reaper by Alice Munro*

Abstract

Nei racconti di Alice Munro la casa non è semplicemente un'ambientazione, ma un luogo altamente simbolico. Il far visita o ricevere visite, siano queste gradite o sgradite, desiderate o indesiderate, indica sempre un momento di importanza cruciale nello sviluppo della trama e dei personaggi. Il contributo prende in esame la funzione delle dimore e dei personaggi che le abitano o le visitano in Save the Reaper, uno dei racconti più ricchi e complessi dell'opera della scrittrice.

Alice Munro has compared the structure of a house to that of a narrative¹ and houses and homes feature as prominent elements in her short stories. By definition, a “house” is a structure that provides living quarters for people, but it is not a “home” unless it can also offer a congenial environment. Unlike a house, a home not only provides physical shelter, but it also fulfils our emotional needs when it becomes «a place of self-expression, comfort and warmth, a vessel of memories» and «a refuge from the outside world»². Houses, just like people, do not exist in isolation, but in connection with other houses and households: they can be welcoming and accessible or inhospitable and remote. But whether open or secluded, comforting or threatening, loved or loathed, houses and homes, just like individuals and families, do not stay the same over time. As Munro is particularly interested in portraying characters at different moments in their lives, she often provides two “snapshots” of her protagonists in the same place though many years apart. A visit to a house connected with their childhood or youth, whether planned or not, or a visit by a family member, whether expected or unexpected, may trigger a revelation about their past which proves to be highly significant for their present and future³. This is what happens to Eve in *Save the Reaper* (*The Love of a Good Woman*, 1998).

In the narrative we are introduced to Eve who has not seen her daughter for five years. She has rented a summer house on the shore of Lake Huron where she used to spend her summer holidays with her family