



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
CULTURE LETTERARIE E FILOLOGICHE

Ciclo 37

Settore Concorsuale: 10/F2 - LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/11 - LETTERATURA ITALIANA
CONTEMPORANEA

POETICHE D'ACQUA E VOCI SOMMERSE. UN PERCORSO INTERDISCIPLINARE
TRA CRISI SOCIO-AMBIENTALE E SUBALTERNITÀ NELLA LETTERATURA
ITALIANA CONTEMPORANEA (1971-2023)

Presentata da: Francesca Nardi

Coordinatore Dottorato

Valentina Garulli

Supervisore

Marco Antonio Bazzocchi

Co-supervisori

Stefano Colangelo

Elisa Attanasio

Indice

Introduzione	3
1. Giuliano Mesa, <i>in medias res</i>	13
1.1 Un passo indietro: prima, dentro le parole	13
1.2 <i>Ethos</i> e linguaggio. «Ad esempio, dire ciò che non sappiamo dire»	22
1.3 <i>Tiresia (oracoli, riflessi)</i> . La dimensione tragica	32
1.4 Poesia e <i>Wasteocene</i> : la voce residuale	42
1.5 Per una conoscenza sensibile: ritmo, violenza, distanza	51
2. «The absence of evidence is not evidence of absence, of course»: ecologia politica delle narrazioni	70
2.1 “Devastata”, non “desolata”. <i>La Terra</i> di Thomas Stearns Eliot tradotta da Carmen Gallo	70
2.2 «Aria/parola/corpo»: il <i>Mare</i> di Simona Menicocci e la <i>subalterna</i> di Gayatri Chakravorty Spivak	86
2.3 Dalle <i>Promesse dei mostri</i> all’«invenzione del vuoto»: quando l’acqua diventa risorsa	140
2.4 All’ombra della diga più grande del mondo. <i>Sulla pelle viva</i> di Tina Merlin ...	163
3. Come i canarini nelle miniere. Inabissamenti e riemersioni dell’isola-arcipelago	206
3.1 La sommersione delle (piccole) isole	206
3.2 Storia di una minorizzazione. La Sardegna come altrove	218
3.3 «Sia fantasticamente che criticamente»: la poetica di Sergio Atzeni, dagli <i>Scritti giornalistici</i> a <i>Passavamo sulla terra leggeri</i>	231

3.4 Fino a togliersi la voce. In ascolto del «verso-conchiglia» con Antonella Anedda	275
3.5 In <i>limba</i> , «una lingua che credevo sepolta». <i>Dire l'acqua</i> , il luogo, la luce	290
4. Fabrizia Ramondino. Il quaderno, l'isola, il corpo:	
«contenitore fragile della mia dismisura»	311
4.1 Sirene, pirati ed eremiti: i mostri della soglia e i riflessi di Ventotene	311
4.2 «Riaprire i terreni delle narrazioni». Su <i>Passaggio a Trieste</i>	334
Conclusioni	351
Bibliografia	353

Abstract: Inserendo la crisi socio-ambientale nel quadro più ampio della subalternità e delle sue rappresentazioni, la tesi propone un'analisi ravvicinata di testi, in prosa e in poesia, dai quali, pur con le dovute differenze, emerge una particolare attenzione al rapporto tra linguaggio e realtà extra-testuale. Se il *Tiresia* di Mesa si dimostra particolarmente efficace nel rappresentare la violenza intersezionale e “lenta”, teorizzata da Nixon, la poesia di Menicocci disvela i meccanismi di cancellazione che la lingua, nominando, riproduce. La poesia e, più in generale, la letteratura, tuttavia, possono far riemergere ciò che la narrazione egemone scarta, omette o neutralizza, come nel caso del Vajont, raccontato in presa diretta da Merlin e, successivamente, dal monologo di Paolini.

Si stabilisce, quindi, un nesso tra recupero della memoria collettiva e ripensamento del rapporto con l'alterità che, lungo il percorso, assume forme e consistenze diverse, trovando, infine, nella voce e nell'acqua i referenti più efficaci per esprimersi in tutte le sue sfaccettature. Per aggiunte e stratificazioni, alla metafora della sommersione, intesa come dinamica di marginalizzazione e oppressione, in cui cogliere la radice coloniale alla base, anche, della gestione e della narrazione della crisi socio-ambientale, si sovrappone quella dell'insularità. Tra sfruttamento minerario, turisticazione e inquinamento, gli scritti di Atzeni ridanno consistenza linguistica alla storia inabissata della Sardegna e dei suoi abitanti, mentre nei versi di Anedda il suono si impasta al ricordo, la lingua alla materia circostante.

Lungo un percorso che si nutre del dialogo con altre discipline, alla luce delle quali dare profondità all'interpretazione dei testi, si giunge, quindi, alla figura della sirena, attraverso la quale Cavarero ricostruisce il processo di delegittimazione compiuto dalla cultura occidentale per rimuovere e naturalizzare l'alterità, alla quale, al contrario, Ramondino si espone: prima, nel corpo a corpo con l'isola di Ventotene e il suo patrimonio, materiale e immateriale, poi, lasciandosi attraversare dalle storie delle donne che incontra a Trieste – culla del movimento di deistituzionalizzazione basagliana – e che la scrittura, in cui l'autrice incarna il suo sguardo sul mondo, avvolge, come in un abbraccio.

Introduzione

Dove vanno a finire tutti questi sogni ad occhi aperti?
«Fatti i fatti tuoi», ho udito una mamma rispondere
a un bambino che alle sorgenti di un torrente le chiedeva:
«Ma', 'ndo va tutta quest'acqua?»¹

Negli ultimi due decenni, la consapevolezza della crisi climatica in corso si è fatta strada nella quotidianità delle persone, entrando nel linguaggio dell'informazione, nei giornali, in televisione e nei *social media*. Studi e proiezioni continuano a fornire dati tutt'altro che incoraggianti sulle prospettive future: i fenomeni climatici estremi saranno sempre più violenti e frequenti, l'erosione delle coste cambierà drasticamente la geografia e la vivibilità delle aree più esposte all'innalzamento del livello del mare, mentre l'impennata delle temperature accelera l'aggravarsi della crisi idrica. Questo lo scenario globale, nel quale, certo, vanno considerate le specificità locali che ad altrettante criticità o attenuanti possono corrispondere. La pervasività del senso di “catastrofe” in atto, seppure a visibilità ridotta, ha iniziato a manifestarsi, specie nelle generazioni più giovani, come preoccupazione latente e ansia costante: l'ecoansia, appunto. Il neologismo mi aiuta a focalizzare l'attenzione sul piano del discorso o, meglio, sulla relazione tra crisi e linguaggio. La lingua, cioè, reagisce e si rimodula nel tentativo di nominare quel che accade, la realtà con cui l'umano si

¹ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, Einaudi, Torino, 1998, p. 34.

confronta. Si parla, infatti, ormai costantemente, di Antropocene; un termine che, solo qualche anno fa, era sconosciuto ai più e che, ora, sembra essere stato assorbito dal linguaggio istituzionale, accademico, divulgativo ma che, forse, continua a restare ignoto a chi, da questi ambienti, è escluso, per ragioni anagrafiche, sociali, storiche o geografiche. La definizione della presunta² nuova epoca geologica vorrebbe mettere in evidenza la responsabilità dell'azione umana nel computo generale degli stravolgimenti climatici e ambientali che, come detto, hanno segnato il passato recente e continueranno a caratterizzare il futuro prossimo della vita terrestre. Se, però, da qui, si torna a considerare l'ecoansia, la prospettiva si ribalta: si osserva, cioè, come anche il “fuori”, il mondo, possa lasciare la sua impronta nella sfera emotiva umana. Trattandosi, quindi, di un impatto diretto e di rimando, si può porre il discorso in termini di processo, di scambio costante e reciproco tra l'umano e l'ambiente. Lo scarto è fondamentale e aiuta, forse, a immaginare la relazione come qualcosa di mobile e variabile, che non è data, insomma, una volta per tutte; essa, al contrario, è dominata dall'incertezza e procede in maniera non-lineare.

Restando sull'Antropocene, prima ancora della critica del concetto – approfondita nell'avvio del primo capitolo – vorrei soffermarmi su quanto accennato sopra perché, accanto, certo, alla crescente attenzione al tema, in un confine stretto tra l'urgenza e la moda, va ricordato il mondo fuori dalle istituzioni, fuori dallo *standard*, fissato arbitrariamente come referente unico e universale del discorso. Intendo dire che tenere conto del punto di vista e della posizione dalla quale si parla chiarifica anche per chi si può parlare e con chi o a chi ci si sta rivolgendo. In maniera ancora più diretta: ammettere che l'Antropocene e il suo significato possano ancora essere ignoti per qualcuno, cioè non darne per scontato la conoscenza, può, per convesso, aprire uno spazio di riflessione anche su ciò che la narrazione antropocenica, dal canto suo, ignora. Essa, infatti, mentre pone l'accento sull'azione umana, annulla le differenze e le disparità che, invece, andrebbero tenute in considerazione quando si ha di fronte un fenomeno tanto complesso. Nella prima parte del capitolo “Giuliano Mesa, *in medias res*” tento di riflettere su questo aspetto, riprendendo, in particolare, la critica dell'Antropocene perorata da Stefania Barca in *Forces of reproduction*, recentemente tradotto in italiano³. La ridefinizione della postura epistemologica con cui affrontare il discorso permette, infatti, di rimodulare non solo il piano teorico ma anche quello metodologico. Il primo effetto, in questo senso, è la scelta di non utilizzare la prima persona plurale nella redazione della tesi, e la ricerca, dunque, di un contatto e, soprattutto, una rispondenza tra temi e strutture; tra ciò che avrei messo per iscritto e le teorie che lo hanno nutrito. Un riferimento che ha agito implicitamente in

² Dopo anni di dibattito, il 4 marzo 2024 una sottocommissione dell'Unione Internazionale delle Scienze Geologiche, ha respinto l'idea di mettere fine all'Olocene, la fase geologica iniziata 11.700 anni fa.

³ Cfr. S. Barca, *Le forze di riproduzione. Per una ecologia politica femminista*, Edizioni Ambiente, Milano 2024.

questa direzione, modellando quasi inconsapevolmente la scrittura e, con essa, l'elaborazione del pensiero, è *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, in cui Stefano Harney e Fred Moten, parafrasando l'artista Adrian Piper, abbozzano un'etica dell'accademia che si «ritir[i] [...] dentro il mondo esterno»⁴.

La smarginatura, così, apre un varco nel confine indicando lo spazio, metaforico e pragmatico, nel quale intende situarsi la tesi; uno spazio relazionale attraverso il quale è possibile attivare nessi tra discipline, tra piani di analisi normalmente disgiunti e tra testi di autori di rado associati, tra loro, dalla critica. La presenza preponderante del “fuori”, ad esempio, è uno degli elementi ricorrenti nella scrittura di Giuliano Mesa, Simona Menicocci, Marco Paolini, Tina Merlin, Sergio Atzeni, Antonella Anedda e Fabrizia Ramondino. Specie in poesia, il rapporto tra letteratura e realtà extra-linguistica si volge all'insegna del tragico, così è, ad esempio, per Mesa e Anedda, mentre in Menicocci esso si fa spazio per l'elaborazione di pratiche (poetiche) dissensuali. La tesi, tuttavia, non si limita all'analisi dei testi letterari; per effetto di quanto appena illustrato, si è preferito, infatti, portare la discussione sul campo largo delle narrazioni, seguendo la definizione di “testo sociale” su cui si basano gli studi sulla subalternità di Gayatri Chakravorty Spivak. *Can the Subaltern Speak?*⁵ è il pilastro attorno a cui ruota il secondo capitolo e, di riflesso, i successivi. A tale proposito, il titolo interrogativo è emblematico della qualità con cui si è deciso di procedere nell'argomentazione, eco – a sua volta – delle poetiche in cui ogni autore/autrice dà forma all'*Alleanza inquieta*⁶ tra linguaggio e politica, come recita il titolo del saggio di Federica Giardini, in dialogo con Spivak sulla figura della *subalterna*.

Lungo la tesi si incontrano diverse figure femminili che, raccogliendo il testimone di Tiresia, protagonista dell'omonimo poemetto di Mesa⁷ con cui si chiude il primo capitolo, riverberano e complicano il concetto di subalternità. Accomunate nel mito, Persefone, Filomela, Cassandra e Aphaia fanno esperienza di una “sottrazione”, più o meno violenta. A Filomela, ad esempio, citata nella *Waste Land* di Thomas Stearns Eliot su cui si apre il secondo capitolo, viene tagliata la lingua dal cognato che l'ha precedentemente violentata e poi nascosta in un bosco, mentre Aphaia, meno conosciuta e dalla storia più incerta, viene descritta da Anedda (terzo capitolo) come ninfa divenuta invisibile per sottrarsi al desiderio di Zeus. I due esempi illustrano efficacemente come la violenza intersezionale dalla quale deriva la subalternità, per come la si intende qui, agisca

⁴ S. Harney, F. Moten, *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, trad. it a cura di E. Maltese, Tamu, Napoli 2021 (2013), p. 80. Il riferimento è a A. Piper, *Fuga a Berlino. Memorie di viaggio*, Silvana Editoriale, Milano 2024 (2018).

⁵ G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, a cura di P. Williams, L. Chrisman, Columbia University Press, New York 1988, pp. 66-111.

⁶ F. Giardini, *L'alleanza inquieta. Dimensioni politiche del linguaggio*, Le Lettere, Firenze 2010.

⁷ G. Mesa, *Tiresia (oracoli, riflessi)*, in *Poesie 1973-2008*, La Camera Verde, Roma 2010 (2008), pp. 343-358.

contemporaneamente sul piano della parola e della vista. In *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*⁸, Rob Nixon illustra chiaramente sia i meccanismi di funzionamento dello sfruttamento socio-ambientale attivo su scala globale, sia quelli di neutralizzazione e dispersione, messi a punto per ridurre la tracciabilità dei rapporti causa-effetto della violenza. Essa, infatti, riemerge più spesso a livello locale, ma la non-linearità del processo ne rende più difficile il racconto. Come nel caso dell'Antropocene, allora, continuando a ribaltare la prospettiva di analisi, ci si chiederà: che cosa rendono visibile e che cosa nascondono le narrazioni? Chi parla di chi o cosa? Chi o cosa resta senza parola? Ai soggetti esclusi e all'ambiente residuale o, in altre parole, agli scarti (nella doppia accezione di movimento e di rifiuto) delle narrazioni egemoniche, si riferisce la metafora della sommersione attorno a cui si costruisce la riflessione.

L'immagine della sommersione, quindi, è parsa particolarmente efficace per tenere insieme l'elemento sociale e quello ambientale della crisi attuale, estendendo il primo in senso storico e rilevando continuità e discontinuità geografiche del secondo. Nell'uno e nell'altro caso il percorso porta al margine: da un lato, cioè, spinge a considerare i bordi, le zone d'ombra, meno battute, del terreno in cui si situa il discorso e, dall'altro, conduce al concetto di margine teorizzato da bell hooks⁹. Questo, a sua volta, comunica direttamente con il "minore" di Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁰ e, insieme, rimodulandosi di volta in volta, hanno entrambi a che fare con i casi di studio trattati dal *corpus*: dal crollo di una discarica di Manila (2000) al programma militare per la sperimentazione delle armi nucleari, Manhattan Project, avviato dagli Stati Uniti negli anni Quaranta; le morti dei migranti nel Mediterraneo e il Vajont, di cui nel 2023 ricorrevano i sessant'anni; la progressiva sparizione delle piccole isole del Pacifico e la storia della Sardegna, tra miniere, turismo e inquinamento; la perdita della memoria della storia collettiva inscritta nell'isola di Ventotene e le pratiche di genere sperimentate a Trieste per la salute mentale post-Basaglia. A connettere i tanti punti attraverso i quali la tesi si articola è il "negativo", cifra accomunante del subalterno, del margine e del "minore". Dalla panoramica si evince, inoltre, come il discorso ecologico non possa prescindere dalla teoria sulla post/decolonialità, richiamata lungo le tappe del percorso e approfondita, in particolare, nel secondo e nel terzo capitolo.

Più in generale, si può dire che la struttura della tesi faccia suo quanto scritto da Guattari nelle *Tre ecologie*, dove si afferma che:

⁸ R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press 2011.

⁹ Cfr. b. hooks, *Elogio del margine*, trad. it. a cura di M. Nadotti, Tamu, Napoli 2020.

¹⁰ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, trad. a cura di G. Passerone, Orthotes, Napoli 2017 (1980), pp. 161-174; G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. a cura di A. Serra, Quodlibet, Macerata 2021 (1975).

Una vera risposta alla crisi ecologica si potrà avere solo su scala planetaria e a condizione che si operi un'autentica rivoluzione politica, sociale e culturale che sappia riorientare gli obiettivi della produzione dei beni materiali e immateriali: questa non dovrà riguardare soltanto i rapporti di forza visibili su vasta scala, ma anche i territori molecolari della sensibilità, dell'intelligenza e del desiderio.¹¹

Se alla dialettica globale-locale si è già accennato, le parole di Guattari permettono di passare a considerare anche il rapporto tra individuale e collettivo, ricordando come nel primo risieda l'esperienza minima e radicale dell'alterità, fondamento ineliminabile per ripensare la logica binaria del pensiero moderno. Tale, infatti, è l'obiettivo degli studi culturali e delle scienze umane impegnate nel confronto con l'ecologia e con il tema più strettamente naturalistico-ambientale. In questo senso, è opportuno chiarire che, nel presente lavoro, per ecologia si intende prima di tutto una visione, incarnata in una postura, appunto, olistica, attenta ai legami che innervano la realtà, nel suo composito dispiegarsi sul piano culturale e materiale. O, ancora, citando Elisa Attanasio, come «scienza delle interazioni tra i viventi e gli ambienti, i loro modi di organizzare la vita e le loro metamorfosi ambientali». Accanto ad essa, allora, la letteratura può porsi come interlocutrice e la critica letteraria, in ascolto di tale relazione, può diventare un'alleata preziosa, mettendo in luce il potenziale di quei testi che, «non solo tematicamente ma anche formalmente, grazie a una meticolosa decostruzione del linguaggio 'dominante'»¹², riescono a mostrare come le narrazioni, producendo immaginari, partecipino alla costruzione del mondo extra-linguistico.

La posizione di interlocutore, infatti, implica il riconoscimento e la legittimazione dell'altro, accordando, quindi, l'alternarsi delle voci che, a sua volta, nell'esperienza soggettiva, si traduce in momenti di presa di parola e altri di ascolto. Il silenzio, allora, non sarà da intendersi come vuoto o assenza di voce quanto, se mai, come spazio-tempo di tensione verso l'altro, in cui esercitare una presenza ricettiva che si incarna nell'inclinazione, «postura archetipica»¹³ dell'«ontologia relazionale»¹⁴ analizzata da Adriana Cavarero. La filosofa femminista si concentra, in realtà, sullo scarto tra la linea verticale, che traccia la rettitudine del soggetto razionale legato al *logos*, e la diagonale che si espone all'intersezione, alla «vulnerabilità»¹⁵ e alla co-dipendenza: «il modello relazionale – scrive Cavarero – non prevede infatti alcuna simmetria, bensì un intreccio continuo di dipendenze plurime e singolari»¹⁶. Seguendo, quindi, l'intuizione di un'etica posturale, in cui il pensiero possa incarnarsi potenzialmente nell'immaginazione di un corpo che agisce muovendosi nel mondo con una qualità ecologica, nel corso dei capitoli, dal confronto con i testi, emergeranno e si

¹¹ F. Guattari, *Le tre ecologie*, trad. a cura di R. d'Este, Edizioni Sonda, Milano 2019 (1989), p. 14.

¹² E. Attanasio, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Pendragon, Bologna 2022, p. 178.

¹³ A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina, Milano 2013, pp. 19.

¹⁴ Ivi, p. 20.

¹⁵ Ivi, p. 22.

¹⁶ Ivi, p. 24.

confermeranno i tratti – a mio avviso – peculiari tanto delle rappresentazioni quanto delle interpretazioni letterarie che vogliono dirsi ecologiche.

Si incrocia, dunque, anche il dibattito su letteratura e impegno, aprendo, al tempo stesso, il campo disciplinare ad apporti che vengono principalmente dalla filosofia, dalla geografia, dagli studi del territorio, dalla sociologia e dalla storia ambientale. Per tali ragioni, tornando spesso alla lezione di Edward Said, il confronto tra estetica e politica acquista una posizione di primo piano. Per l'intellettuale palestinese, infatti, pur mantenendo la loro autonomia, esse «possono comunque lavorare insieme, meglio se – scrive Daniele Balicco – in frizione, un[a] contro l'altr[a]».¹⁷ Nonostante il riferimento all'acqua, presenza fin qui silente ma non per questo assente, la frizione, l'attrito e la porosità ricorrono spesso nelle pagine a venire, descrivendo l'andatura della riflessione che procede evitando l'idillio dell'uomo nella natura. Procedendo oltre la constatazione del rapporto che lega quest'ultima alla cultura e viceversa, i quattro capitoli si immergono nella trama, fitta e conflittuale, illuminata dal cono di luce proiettato dai testi. Intendo dire che la lettura dei testi prende in considerazione il contesto (geografico, storico, tematico) con il quale essi dialogano, così che, giunti alla fine, il lettore possa avere l'idea di aver abbracciato prospetticamente una sorta di prisma della sommersione, attorno al quale il percorso si avvolge, girandovi attorno.

L'acqua raddoppia la voce nel ruolo di guide: entrambe possono essere immaginate come lenti o, all'occorrenza, come antenne, l'una e l'altra capaci di captare, filtrare e sintonizzarsi su frequenze diverse a seconda della posizione lungo l'itinerario. La versatilità, reale e metaforica, dell'acqua e, anche, di alcune voci, permette di toccare altezze o profondità molto distanti tra loro, eppure non per questo sconnesse. L'acqua, quindi, non fluidifica il discorso ma ne permette la dislocazione, condensandosi attorno a nuclei di analisi che variano di capitolo in capitolo: nel secondo, per esempio, si indaga maggiormente l'aspetto politico-economico, legato all'acqua come risorsa; nel terzo entra in gioco la dimensione insulare, per cui l'acqua rappresenta uno spazio di separazione e di messa in relazione con l'altrove. Nello stesso capitolo, soprattutto nelle sezioni dedicate all'opera di Anedda, la riflessione si sposta verso la lingua che, nell'oralità, si avvicina all'acqua, dove la grana materica si fonde alla matrice corporea della vocalità diventando, infine, insieme, lingua d'acqua. Sarà anche l'occasione per soffermarsi sulla raccolta di saggi *Thinking with Water*.¹⁸ in cui, appunto, la polisemia dell'elemento acquatico viene interpretata come un piano potenziale del discorso, a partire dal quale ripensare l'ontologia e l'epistemologia in senso relazionale ed elaborare pratiche altre, dalla scala intersoggettiva a quella globale, per la gestione delle risorse naturali.

¹⁷ D. Balicco, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 102.

¹⁸ C. Chen, J. MacLeod, A. Neimanis (a cura di), *Thinking with Water*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2013.

Addentrarsi nel testo equivale a ripercorrere alcune tappe di un percorso – in questo caso non scritto ma vissuto – che si estende ben al di là dei tre anni di ricerca del dottorato. Già nella tesi di Laurea Magistrale, infatti, seguita da Stefano Colangelo, mi ero interessata alle rappresentazioni dello spazio e dell’ambiente visti dalla crisi degli anni Zero, concentrandomi sulle prose di Giorgio Vasta e sul poemetto di Mesa, *Tiresia*. Nell’anno successivo ho approfondito lo studio delle *Environmental Humanities* e dell’*Ecocriticism* durante uno scambio culturale negli Stati Uniti: è stato, ad esempio, il professor Chris Walker a parlarmi per la prima volta del testo di Nixon che, nonostante i riconoscimenti ottenuti, avendo praticamente inaugurato la riflessione tra letteratura e giustizia socio-ambientale, resta ancora senza traduzione in Italia. Ed è con la professoressa Danila Cannamela che mi sono confrontata nei primi tentativi di scrittura di un’analisi che affrontasse il *Tiresia* a partire dalla teoria di Nixon. Poi, ancora, nell’anno accademico 2021/2022 ho frequentato il master di “*Environmental Humanities – Studi dell’Ambiente e del Territorio*” di Roma Tre dal quale ho appreso un metodo difficile a dirsi ma limpido nel darsi, incarnato nella pratica, anche epistemica: la messa in discussione delle narrative egemoni, l’analisi dei contesti implicati nella costruzione degli immaginari e il riconoscimento del conflitto quale posizione, non solo ammissibile ma generativa, del pensiero, nel rapporto con l’ambiente come alterità. Riporto, in tal senso, quanto scrivono Marco Armiero, Federica Giardini, Dario Gentili, Daniela Angelucci, Daniele Balicco e Ilaria Bussoni, nell’introduzione al volume da loro curato:

Non si tratta ora di porre al centro dell’ambiente le altre forme di vita, questa o quella che sia, presumendo così di lasciarle esprimere «liberamente». Chi infatti stabilisce dove sia collocato il centro se non l’umano stesso? E quali sono le prerogative di tale centralità – il linguaggio, l’individualità, l’intenzionalità, la soggettività – se non quelle che pur sempre l’umano presuppone? E, sebbene de-centrato, non è ancora lo sguardo dell’umano che osserva e giudica? Non si tratta, in fondo, dello stesso gioco di finzione?

Gli immaginari delle *Environmental Humanities* si producono piuttosto dal dislocamento dell’umano che tuttavia non lascia vuoto il suo posto centrale, semplicemente quel posto viene meno, viene meno quel determinato ambiente. Ne risulta un vero e proprio milieu, in mezzo a cui nessuna forma di vita è protagonista, perché essere «nel mezzo» non significa affatto «stare al centro».¹⁹

Parallelamente, ho partecipato a due progetti collettivi di ricerca-creazione nei quali l’acqua aveva un ruolo costitutivo: nel primo caso, si trattava di una passeggiata narrativa lungo le strade del quartiere Santa Maria di Rovereto (TN), che corre lungo il torrente Leno e, nel secondo caso, di una residenza in cui artisti/e, ricercatori/trici e abitanti del luogo (San Martino Valle Caudina, provincia di Avellino) si confrontavano sulla relazione tra cambiamenti climatici e gestione del territorio, in

¹⁹ M. Armiero, F. Giardini, D. Gentili, D. Angelucci, D. Balicco, I. Bussoni, *Environmental Humanities vol. I. Scienze sociali, politica, ecologia*, DeriveApprodi, Roma 2021, p. 17.

seguito alla riemersione del torrente Caudino, fino ad allora tombato sotto il manto stradale del piccolo centro dell'Appennino campano. Dalla riemersione, violenta, dell'acqua e dall'analisi delle sue cause si è formata l'idea della sommersione come metafora attraverso la quale dipanare un discorso coerente, stratificato e complesso che potesse distribuirsi lungo la forbice, altrimenti alquanto divaricata, dei casi di studio selezionati²⁰. L'acqua del Leno, invece, portava con sé la storia del quartiere: nello scrosciare costante dell'acqua, l'ambiente sonoro diventava parte integrante dell'esperienza del luogo, riattivando la memoria del passato che scorreva nelle rogge, ora coperte e non più visibili, grazie alle quali la forza motrice della corrente faceva girare macine e turbine, mettendo in circolo l'economia della zona. La liquidità dell'acqua si saldava, quindi, a quella del denaro e, dall'altra parte, manifestandosi come suono e materia, ridava corpo ai ricordi e voce ai canti delle lavoratrici della Manifattura Tabacchi che aveva sede in un quartiere poco distante. Il nesso tra voce e acqua ha poi trovato compimento nella lettura di *A più voci* di Cavarero, in cui compare la sirena, figura femminile e mostruosa con cui si chiude la tesi, raffigurata, nella sua forma estrema e terminale, nel quadro di René Magritte scelto per la copertina della prima edizione dell'*Isola riflessa* di Ramondino, autrice sulla quale si concentra il quarto ed ultimo capitolo.

Il percorso, così, restituisce una visione caleidoscopica della sommersione; non a caso, infatti, si è scelto di iniziare dal poemetto di Mesa, scritto tra il 2000 e il 2001 e da subito pensato dall'autore all'insegna della pluralità se si considera che, l'edizione monografica della Camera Verde (2008), oltre alla traduzione del primo *oracolo* in più lingue, contiene, in allegato, anche un dvd in cui il testo diventa opera multimediale, stratificando la voce dell'autore sulle immagini di Matias Guerra e i suoni di Agostino Di Scipio.

Ma l'ingresso del nuovo millennio è anche una data-simbolo che taglia simmetricamente l'arco temporale sul quale si distende il *corpus* (1971-2023)²¹ e coincide con la prima formulazione dell'Antropocene, ad indicare, come si illustra diffusamente nel primo capitolo, che da luoghi disciplinarmente e geograficamente distanti stava emergendo la consapevolezza di una crisi multiforme e trasversale.

Il secondo capitolo si innesta sulla scia del primo seguendo la figura di Tiresia nella *Waste Land* di Eliot, recentemente tradotta da Carmen Gallo²². La scelta di rottura adottata dalla traduttrice fin

²⁰ Cfr. F. Nardi, *Cartoline da San Martino Laguna Caudina 2172. Pratiche di scrittura informale per abitare immaginari futuri*, in «Italian Studies», in corso di pubblicazione.

²¹ Nella sua ampiezza, il *corpus* copre circa un cinquantennio: il termine *post quem* è fissato all'anno al quale risale l'articolo più datato, tra quelli citati, degli *Scritti giornalistici* di Atzeni, mentre il 2023 è la data di pubblicazione del volume *Tutte le poesie* di Anedda. Cfr. S. Atzeni, *Scritti giornalistici (1966-1995)*, a cura di G. Sulis, Il Maestrale, Nuoro 2005, voll. I, pp. 7-8; A. Anedda, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2023.

²² T. S. Eliot, *La terra devastata*, trad. it. a cura di C. Gallo, Il Saggiatore, Milano 2021.

dal titolo – *waste* è reso con *devastata*, preferito a *desolata* – permette, infatti, di tirare alcune considerazioni di metodo sulle possibilità implicite nell'interpretazione presente di testi scritti nel passato, mentre i personaggi di Phlebas e Filomela avviano la riflessione, rispettivamente, sull'acqua e sulla voce. A connetterli è la lingua poetica, non soltanto quella di Eliot ma anche quella di Simona Menicocci, autrice del *Mare è pieno di pesci*.²³ Il poema, ancora inedito nella versione cui si fa qui riferimento, de-struttura il linguaggio, rendendo visibile e agente la violenza che esso stesso, nominando, riproduce. Come già detto, infatti, per Menicocci la poesia è pratica di dissenso in cui praticare un esercizio costante di attenzione e ascolto, rivolti, se possibile, soprattutto ai vuoti, a ciò che, non necessariamente significante, si dimostra, però, estremamente significativo. Il capovolgimento e la risemantizzazione dei vuoti e dei silenzi portano, quindi, a considerare il ruolo delle contro-narrazioni che raccontano altrimenti, da prospettive diverse e spesso marginali, ciò che la storia, selezionando, omette, confondendo il confine tra neutralità e neutralizzazione. Lo dimostra il caso del Vajont, riletto intrecciando la voce giornalistica di Merlin – che seguì la vicenda da vicino e dall'inizio, molto prima del 9 ottobre 1963 – a quella di Paolini, attore/narratore del *Racconto del Vajont*.²⁴

Nel terzo capitolo, alla sommersione si guarda dal punto di vista insulare, prima dalla piccola isola di Tuvalu, in cui la crisi climatica si materializza nell'acqua che inghiotte progressivamente la terra, e poi dalla Sardegna, alla quale sono legate tanto la scrittura di Atzeni quanto quella di Anedda. *Passavamo sulla terra leggeri*.²⁵ è forse il romanzo in cui lo scrittore, morto prematuramente nel mare di Carloforte, esprime più compiutamente la sua poetica, dove l'acqua e l'aspetto ri-fondativo della letteratura giocano un ruolo fondamentale. Eppure, sin dall'inizio della sua attività da pubblicista, prima ancora che da scrittore, Atzeni è rimasto attento nel registrare le dinamiche con cui, nella storia, si ripetono e si riattivano i meccanismi di oppressione dei popoli e di sfruttamento delle risorse. Nella pratica della traduzione, come spazio letterario di relazione con l'altro, si scivola così dai testi di Atzeni a quelli di Anedda, dove l'isola acquisisce una dimensione esistenziale in cui la memoria si fonde al paesaggio, mentre nella lingua si condensano materia e memoria.

Con questa premessa, il terreno è pronto per approdare alla tappa finale, dedicata a Fabrizia Ramondino, la quale, specie nei due testi qui scelti come oggetto di studio, *L'isola riflessa* e *Passaggio a Trieste*.²⁶, combina, in una forma peculiare e personale, molti degli elementi raccolti durante il tragitto, giungendo, così, al coro polifonico delle voci delle donne incontrate nel soggiorno

²³S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, Benway Series, Colorno 2014.

²⁴M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, Garzanti, Milano 2014 (1997).

²⁵S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Sellerio, Palermo 2023 (1996).

²⁶F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, Einaudi, Torino 2000.

a Trieste, al Centro Donna Salute Mentale, dove nel 1998 era stata invitata dall'amica, Assunta Signorelli, psichiatra basagliana e femminista. Dopo anni di attività, per Signorelli era giunto il momento di raccontare le storie e le pratiche che abitavano quel luogo sempre aperto e attraversabile: un ambiente a bassa soglia dove tutte le donne potessero sentirsi accolte, secondo quel movimento di "uscita dentro ed entrata fuori" che anima, accomunandole, la lotta all'istituzione manicomiale e la scrittura di Ramondino che, rapsodicamente, si compone restando accanto alle altre, in loro ascolto. E così, come accade tra l'autrice e le donne del Centro, anche tra i capitoli della tesi si instaura una relazione fatta di riverberi a cascata e di rimandi intrecciati; un gioco di specchi per cui l'opera di Ramondino è parsa particolarmente adatta a rappresentare e a con-tenere, nella propria totalità, quanto intessuto nelle pagine precedenti.

1. Giuliano Mesa, *in medias res*

1.1 Un passo indietro. Prima, dentro, le parole

Il percorso che si andrà delineando nei prossimi quattro capitoli parte dalla data simbolica dell'anno 2000, doppiamente significativa ai fini della presente ricerca poiché in essa si intrecciano, per una coincidenza di pubblicazioni, i due ambiti teorici all'interno dei quali si articolerà la riflessione: la letteratura italiana contemporanea e le *Environmental Humanities*. Partendo dalla macro scala del campo trans-disciplinare rappresentato da queste ultime, la scelta andrà prima di tutto ricondotta alla riunione dell'“International Geosphere-Biosphere Programme” tenutasi a Cuernavaca, in Messico, durante la quale il premio Nobel per la chimica, Paul J. Crutzen, propose ufficialmente il termine Antropocene per definire l'epoca geologica presente, dichiarando, di fatto, la fine dell'Olocene. Nello stesso anno, Crutzen, insieme con Eugene F. Stoermer, biologo marino che per primo, negli anni Ottanta, introdusse l'Antropocene geologico, firma un articolo dal titolo omonimo, *The “Anthropocene”*, pubblicato nella «Global Science News Letter»¹. Nella breve e dettagliata ricognizione dei dati con cui gli studiosi mappano i processi sociali e ambientali che avrebbero determinato la fine dell'Olocene – a sua volta proposto per la prima volta nel 1833 da Charles Lyell e adottato ufficialmente dall'International Geological Congress nel 1885 durante una riunione tenutasi a Bologna – e l'inizio dell'Antropocene, si afferma chiaramente come quest'ultimo sia il risultato dei «growing up impacts of human activities on earth and atmosphere, and at all, including global, scales»². Circoscritta all'ambito geologico, la proposta di Stoermer e Crutzen ha quindi l'obiettivo di lanciare un primo campanello d'allarme, portando l'attenzione su «the central role of mankind in geology and ecology»³.

Nello stesso anno, in Italia, la casa editrice Metauro pubblica un testo di particolare rilevanza per il dibattito interno alla poesia italiana contemporanea, dopo il canto del cigno delle avanguardie del Gruppo 93, dal titolo *Ákusma. Forma della poesia contemporanea*⁴, alla cui redazione hanno lavorato Andrea Inglese, Salvatore Jemma, Fabrizio Lombardo, Giuliano Mesa, Gian Paolo Renello e Massimo Rizzante. In prima battuta, la sincronia delle due pubblicazioni può sembrare poca cosa per

¹ P. J. Crutzen, E. F. Stoermer, *The “Anthropocene”*, in «Global Change Newsletter», 41, 2000, pp. 17-18.

² Ivi, p. 17.

³ *Ibidem*.

⁴ G. Mesa (a cura di), *Ákusma. Forma della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone 2000.

giustificare un simile parallelo, tuttavia, entrando nel vivo del testo, che è insieme antologia, invito all'incontro tra poeti e riflessione (auto)critica sul ruolo della poesia di ricerca in un qui ed ora storicamente, politicamente e artisticamente in crisi, cercherò di individuare quelli che immagino ora come "addensamenti di senso" attorno a concetti o temi chiave, verso i quali converge non solo la riflessione interna al ristretto ambito disciplinare ma, in senso ecologico, quel più ampio interrogarsi sulla realtà che in quegli anni vedeva a compimento il processo cinquantennale per un mondo globale a trazione occidentale e neocapitalista.

Per procedere di pari passo ad una breve panoramica sullo stato dell'arte della poesia di ricerca all'altezza degli eventi cui ci si sta qui riferendo e entrando gradualmente nell'opera e nella poetica di Giuliano Mesa, si riportano di seguito dei passaggi del testo introduttivo ad *Ákusma*, firmato dallo stesso Mesa, il quale, insieme con Inglese, fu il maggiore animatore e fautore dell'incontro, tenutosi il 16 aprile 1999 a Bologna. Le parole di Mesa invitano a riportare l'attenzione sull'importanza dell'ascolto, sulla pluralità delle scritture poetiche, sulla centralità dei testi e sulla necessità di confronto e, eventualmente, di conflitto:

Ákusma, "ciò che si ode". Ascoltare, antepoendo alla soggettività di chi ascolta le parole che si offrono all'*ascolto*, la conoscenza ancora possibile alla conferma del sapere presunto. Ciò che si ode occorre ascoltarlo. Non basta sentire. Ancor meno ascoltare sentendo soltanto le parole che possono confortare il risaputo.

Ákusma è un progetto, il cui obiettivo coincide col suo stesso esistere come occasione di confronto, di dialogo fra alcuni autori che hanno accolto l'invito a reinterrogare *insieme* ragioni e modi del loro scrivere e del loro agire. È la proiezione [...] del desiderio e della volontà di *ricominciare* dalle opere, dalle poesie [...].

Ákusma [...] [c]oincide con la sua *storia* [...] plurivoca, per quante sono le voci che possono narrarla, e forse sua unica identità possibile. *Ákusma* è un *luogo* in cui alcuni individui hanno scelto di confrontare le loro individualità, non in esso stemperandole. Dialogo e confronto possono tramutarsi in conflitto, quando poesie e idee sulla poesia lo richiedano per non svilirsi in conciliazioni opportunistiche: purché questo accada *dopo l'ascolto* [...].

L'anomalia di *Ákusma* comporta indubbiamente dei rischi, assunti in piena consapevolezza. Il progetto ha avuto e continua ad avere una diffusione per *affinità*.

Infine, chiedendo al lettore di non pensare si tratti di una panoramica esaustiva e rappresentativa della poesia contemporanea nella sua totalità, né di un nuovo canone, precisa:

Si vorrebbe, invece, tentare un modo per leggere le poesie e confrontare le idee il più possibile lontano da quel carattere agonistico, classificatorio, gerarchico che la critica canonica, e anticanonica per conflitto di poteri, pratica con veemenza, adesso ulteriormente accentuata dalle urgenze, mercantili, di bilanci *fin de siècle*. Saranno poi, se vi saranno, le prossime occasioni di incontro e le prossime *opere* a confermare o a smentire che *qualcosa* come *Ákusma* possa esistere, che possa esistere trovando ascolto.⁵

⁵ Ivi, pp. 11-12.

Il testo introduttivo è seguito da cinque sezioni: un'antologia di testi degli autori⁶ che hanno contribuito ad *Ákusma*, tutti nati dopo il 1950, per rispondere all'urgenza – come spiega Mesa, classe 1957, nella lettera di invito e chiamata alla partecipazione, *Odradek. Proposta per una «rete» di dialogo e confronto*⁷ – «di confronto con coetanei e più giovani, ‘vittime’ della stessa *krisis* storica (culturale, sociale) esplosa (letteralmente, e sappiamo con quanti morti...) nei secondi anni '70»⁸; la seconda e la terza sezione, “Lecture” e “Forma Figurazione Pubblico”, raccolgono una serie di interventi critici che, a partire dall'antologia, si interrogano sui nuclei tematici individuati durante l'incontro bolognese; la quarta sezione, “Libri”, propone altre «prove d'ascolto»⁹ su alcuni testi poetici pubblicati nei tre anni precedenti; infine, “Da Odradek ad *Ákusma*: testi e documenti” ripercorre le fasi del percorso che dalla prima proposta di Mesa, nel 1998, ha portato alla pubblicazione di *Ákusma*.

Se si sta ancora indulgiando nell'approfondimento di questo volume anomalo e, per molti aspetti, marginale – occorre dirlo per inquadrare al meglio la divaricazione di scale all'interno delle quali si muove la riflessione – è perché, da questa stessa marginalità, le voci che lo compongono testimoniano l'urgenza del tempo di aprirsi verso il “fuori”, riconnettere le parole ai referenti extralinguistici. Detto altrimenti, nei testi poetici e teorici, minimo comune denominatore è una spinta etica che richiama alla responsabilità della forma come processo di ricomposizione del senso, di una parola che sia ancora luogo comune, dopo il vuoto postmoderno e il “tutto possibile” dell'iper-connessione in un mondo globalizzato. A tale proposito, Inglese parla di «valore sociale» dell'opera, dato dalla «sua capacità di de-condizionare le forme di percezione e di pensiero che orientano le aspettative del fruitore»¹⁰.

⁶ L'antologia raccoglie i testi di quaranta tra autori e autrici, nati tra il 1950 e il 1973, divisi in sezioni ordinate in base al criterio anagrafico, di quinquennio in quinquennio. Cfr. G. Mesa (a cura di), *Ákusma*, cit., pp. 19-138.

⁷ G. Mesa, *Odradek. Proposta per una «rete» di dialogo e confronto*, in *Ákusma*, cit., pp. 233-234.

⁸ Ivi, p. 233.

⁹ G. Mesa, *Ákusma*, cit., p. 11. «prove d'ascolto» è anche il titolo del laboratorio di scritture curato da Simona Menicocci e Fabio Teti, tenutosi in tre incontri a Roma tra il 2015 e il 2016, che rispondeva all'urgenza di incontro e confronto, come anche rilevato da Mesa al tempo di *Ákusma*. L'incapacità della critica di rivolgere attenzione e aprirsi all'ascolto delle scritture contemporanee presentate durante la seconda edizione della rassegna EX.IT (Albinea, 2014), portò Menicocci e Teti ad elaborare una via alternativa, «l'idea di un laboratorio, mossi dalla necessità di riservare un più ampio spazio-tempo alle testualità degli autori coinvolti, uno spazio e un tempo in cui poter porre maggiore attenzione e accordare un ascolto qualitativamente più esposto al farsi stesso della scrittura». Il testo completo dei curatori è stato pubblicato da «Nazione Indiana», come anche i materiali a consuntivo dei tre incontri laboratoriali in cui, tanto ambiziosamente quanto faticosamente, si è tentato di sperimentare pratiche altre e collettive che riportassero al centro i testi degli autori e delle autrici, a loro volta lettori e lettrici, critici e critiche dei testi altrui. Un esercizio critico, poetico e etico che, a differenza della critica, non ripiegasse «sul tentativo di maneggiare [...] come reti a strascico, categorie critiche pre-testuali, in quanto prodotte per dar conto di testualità altre, precedenti», ridando spazio «a tutta una serie di scritture spericolate e sganciate dalle anche recenti acquisizioni canoniche in materia». Cfr. S. Menicocci, F. Teti, *Prove d'ascolto*, «Nazione Indiana», 28 maggio 2017, < <https://www.nazioneindiana.com/2017/05/28/prove-dascolto/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

¹⁰ A. Inglese, *Stati dell'arte*, in *Ákusma*, cit., p. 242.

Se negli ultimi venti anni la consapevolezza dell'impatto umano su processi e sistemi di relazioni che si pensavano esterni e indipendenti, tanto eccedono la misura umana delle cose, ha portato a un graduale ripensamento della percezione e dell'agire nell'ecosistema planetario; allo stesso modo – e negli stessi anni – per altre vie, eppure all'interno di uno stesso *humus* storico, anche nell'ambito della letteratura italiana, nel largo ventaglio della poesia contemporanea, alcune scritture mandavano i loro segnali d'allarme. Avamposti di riflessione ed elaborazione di pensiero critico, si interrogavano sui rapporti tra arte e società, richiamando ad un impegno etico, individuale e collettivo. Di più, *The "Anthropocene"* e *Ákusma*, coincidendo nell'anno 2000, non solo offrono la possibilità di innestare il discorso specialistico-disciplinare nel più vasto campo trans-disciplinare, ma rappresentano l'inseparabilità della dimensione sociale e ambientale della crisi attuale. In *Ákusma* la sperimentazione poetica viene fotografata in un momento di passaggio, in cui la crisi è percepita soggettivamente e collettivamente ma ancora circoscritta a un piano del discorso culturale, quale risultato di processi storico-sociali, economici e geopolitici. In parallelo, in campo scientifico, Crutzen e Stoermer sollevano la questione ambientale, inserendo l'umano nello smisurato ordine di grandezza della geologia, risvegliando la consapevolezza sopita della reciprocità relazionale che pertiene ogni sistema ecologico, dal più piccolo al più grande.

Nel già citato *Stati dell'arte*¹¹, Inglese afferma che «[c]hiedere all'arte di cambiare il mondo è insensato; esigere che essa modifichi il nostro sguardo sul mondo è indispensabile»¹². Pubblicato per la prima volta in «DeriveApprodi» nel 1997, il contributo si dimostra quanto mai attuale per il dibattito sulla letteratura come luogo di trasformatività e elaborazione di alternative possibili, precisando però che «per rompere abitudini di pensiero e percezione [...] è necessario che l'artista faccia un lavoro di trasformazione di sé oltre che di manipolazione di svariati strumenti e materiali»¹³. Tenendo ancora insieme i due discorsi, si può restare disorientati, tra due spinte opposte che chiamano in causa prospettiva e scala. La centralità del ruolo della specie umana nel determinare l'Antropocene geologico affermata da Crutzen e Stoermer, se traslata acriticamente al di fuori del discorso specialistico, finisce per indurre esattamente il movimento contrario rispetto a quel che auspica Inglese. Tuttavia, il disorientamento è spesso sintomo della complessità dell'ambiente nel quale ci si sta avventurando: impossibile attraversarlo tirando linee rette, occorre allora intraprendere percorsi più accidentati, lungo i quali farsi spazio con domande e tentativi, e ad ogni spostamento del peso, che regola e ritma l'andatura, tenere in mente i poli delle linee di tensione sulle quali, discorsivamente ed epistemologicamente, ci si sta muovendo. Senza insistere e coincidere esclusivamente con l'una o

¹¹ A. Inglese, *Stati dell'arte*, cit., pp. 235-242. Precedentemente pubblicato in «DeriveApprodi», 15, 1997, 15.

¹² Ivi, p. 242.

¹³ *Ibidem*.

con l'altra, penso sia utile esercitarsi nel saperle entrambe attive e coesistenti, come le gambe nel cammino o, piuttosto, nella danza, che del cammino sovverte l'uniformità.

Individuale e collettivo, specificità disciplinare e campo transdisciplinare, si riflettono nell'articolazione tra esperienza locale e contesto globale, tanto della crisi quanto della produzione teorica e artistica, come spiega Inglese:

Globale e locale devono cortocircuitare di continuo, affinché la nostra dose d'impotenza quotidiana sia ridotta e aumenti la possibilità di scelta. In campo artistico la domanda locale «Che arte voglio fare?» – che vuol dire: quale stile, quali materiali, quali temi, quale linguaggio, ecc. – deve scontrarsi con la domanda globale «In che mondo voglio vivere?» – che vuol dire: quali rapporti, quale tecnologia, quali istituzioni, quali contesti, quale mercato, ecc. Cosa c'è di meno evidente in questo discorso? Una sola cosa, credo, ma fondamentale. Sono negate le due soluzioni fino ad oggi adottate. Entrambe si basano sulla subordinazione di una domanda rispetto all'altra. Rispondere alla domanda «superiore» significa allora rispondere immediatamente anche all'altra, quella «inferiore». La risposta fornita alla domanda locale vale come risposta anche per la domanda globale e viceversa. Se è il locale che domina, la soluzione estetica diviene *tout-court* una soluzione etica e politica [...]. Se è il globale a dominare, la soluzione data in sede politica o scientifica diviene immediatamente riferimento assoluto del fare artistico. La novità odierna consiste nel rifiutare tale subordinazione, mantenendo globale e locale in stretta connessione, senza voler risolvere le esigenze dell'uno attraverso la soluzione che soddisfa le esigenze dell'altro. Entrambe le domande sono percepite come vitali e si confrontano di continuo, ma le risposte non possono essere che parziali e distinte.¹⁴

Perciò credo che, per la letteratura e la critica letteraria, entrare nel dibattito attuale su ecologia, crisi socio-ambientale e cambiamento climatico richieda una riflessione costante sul linguaggio: come tenere vive le domande a cui si riferisce Inglese? In che modo e con quali parole occuparsi responsabilmente di certi temi, mantenendosi in bilico tra consapevolezza della parzialità e, d'altra parte, della necessità di ognuna di queste prospettive, seppur parziali? E, ancora, come rendere discorsivamente la distinzione dei piani implicati senza per questo semplificarne i rapporti in visioni gerarchizzanti, concilianti o livellanti? Con queste premesse, viene da chiedersi se non sia quantomeno inefficace affrontare la questione con l'assertività della teoria che si trincerava nei suoi confini e, all'interno di essi, afferma, ad esempio, che *La letteratura ci salverà dall'estinzione* – titolo del volume di Carla Benedetti (2021)¹⁵ –, fornendo una soluzione locale, tautologicamente letteraria, senza davvero entrare in dialogo con la portata globale e sistemica del problema. In particolare, l'argomentazione di Benedetti si fonda su ciò che definisce «parola *suscitatrice*»¹⁶, della quale però

¹⁴ Ivi, p. 241

¹⁵ C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021.

¹⁶ Ivi, p. 37. Benedetti contrappone la parola *suscitatrice* a quella, *assertiva* con cui si annuncia la catastrofe futura. Secondo l'autrice, a differenza della seconda che, ontologicamente, è destinata a rimanere inascoltata senza generare un vero cambiamento, la parola *suscitatrice* è una parola «performativa, agente, [che] scatena un sommovimento e un riorientamento delle strutture di pensiero di chi ascolta ed è in grado di suscitare il senso dell'emergenza». Tutto, quindi, si giocherebbe sul piano del «tono dell'annuncio», cfr. ivi, pp. 58-63, per il quale Benedetti auspica una «terza via», capace di trasmettere l'urgenza e l'imminenza della catastrofe, senza tuttavia smorzare la fede in una possibile soluzione futura: «'Puoi cambiare il corso delle cose' è il messaggio implicito che [...] lancia la parola *suscitatrice*». A tale proposito,

non si considera l'arbitrarietà e la soggettività che stridono con la funzione alla quale dovrebbe assolvere, cioè salvare un generico "noi" («noi uomini di oggi»¹⁷, umanità a venire, specie umana come categoria storica e universale), senza tener conto delle differenze storico-geografiche, politiche, sociali e generazionali¹⁸. L'analisi, in generale, rischia di suonare discorsivamente violenta e teoricamente vaga, pur offrendo una prospettiva interessante rispetto al ribaltamento del piano temporale, stimolando un pensiero dell'oggi «*da dopo la fine*»¹⁹. Di parere opposto alle pagine di Inglese di fine Novecento, Benedetti oggi si chiede: «[d]ove falliscono la politica, l'economia, il diritto e altri saperi specializzati, può forse riuscire la parola poetica insperata, il pensiero incarnato, l'arte?». La risposta non è necessariamente negativa, tuttavia «il tono dell'annuncio»²⁰ o la ripresa dei «profeti inascoltati»²¹, se svincolate da un discorso etico-politico, appaiono poco convincenti come soluzioni uniche sulle quali puntare, soprattutto se l'intento è quello di superare una letteratura che si limiti a «fare dell'emergenza climatica un semplice contenuto o tema, lasciando inalterati gli schemi concettuali dominanti e le strutture più profonde»²², come dichiara l'autrice.

Allo stesso modo, può essere rischioso continuare a usare in maniera sovraestesa il termine "Antropocene" senza ricordarne l'origine locale, interna al dibattito scientifico-geologico, poiché l'applicazione decontestualizzata implica uno scollamento tra parola e realtà materiale. Dall'urgenza di affrontare e occuparsi di tale scissione, nascono le *Frasi dal finimondo*²³ di Mesa, anch'esse contenute in *Ákusma*: «Che cosa accade alle parole quando più nessuna parola viene pronunciata e

è interessante un confronto con il punto di vista, opposto, proposto da Jonathan Franzen in *E se smettessimo di fingere?*, in cui, come riassume eloquentemente il sottotitolo, l'autore parte dalla premessa minoritaria per cui, forse, proprio ammettendo «che non possiamo più fermare la catastrofe climatica», si potrebbe iniziare ad affrontarla attivamente.

¹⁷ Ivi, pp. 42-43.

¹⁸ Nel corso del testo, l'autrice torna più volte sulla «sovrapopolazione umana» quale causa dell'attuale crisi socio-ambientale, ponendola al pari dei processi economico-produttivi del capitalismo, senza considerare il legame tra l'una e gli altri fattori, cfr. ivi, pp. 75-78. Credo, tuttavia, che uno dei punti deboli dell'argomentazione sia il mancato riconoscimento della prospettiva, *in primis* occidentale, dalla quale si prende parola. Intendo dire che affermare che oggi «non c'è più abbastanza Terra per tutti», prendendo poi come parametro di base il tenore di vita nordamericano (cfr. p. 95), significa invertire i termini del discorso, senza mettere in discussione la propria posizione né il regime di produzione e di consumo su cui si attesta la "normalità" occidentale. Qualche pagina più avanti Benedetti solleva un punto originale, interrogandosi sul perché gli adolescenti siano i principali fautori della battaglia per l'ambiente e, rispondendo, accanto alla facile deduzione del coinvolgimento diretto delle giovani generazioni rispetto al destino del pianeta, pone l'entusiasmo tipico delle persone «non ancora adulte», cioè non «ancora del tutto impregn[e] di quella cultura di cui Mercalli e altri constatano con amarezza il fallimento», cfr. p. 99. Ciononostante, come nel caso precedente, mi sembra ci sia un problema di prospettiva nell'articolazione del discorso che porta a scaricare su categorie altre (loro) il potere o la responsabilità di una catastrofe che, invece, minaccia un indistinto "noi". Demandare l'intero discorso all'immaginazione e alla sensibilità umane significa, infatti, non tenere in conto gli effetti materiali della crisi e confinare le possibili soluzioni ad un livello ipotetico-speculativo, in evidente stridore con l'urgenza di interventi e azioni concrete. «La fanciullezza; le culture che l'Occidente ha chiamato primitive, o ciò che resta di esse dopo la colonizzazione»; e ancora l'arte, la parola e il pensiero prefiguranti possono, sì, rappresentare degli spazi di azione, quelli che l'autrice definisce «varchi di libertà mentale» (pp.99-100), ma ad essi deve pre-esistere ed essere riconosciuta la necessità di una decostruzione e di una critica radicale dell'*habitat* del generico "noi".

¹⁹ Ivi, p. 38.

²⁰ Ivi, p. 58.

²¹ Ivi, p. 28.

²² Ivi, p. 18.

²³ G. Mesa, *Frasi dal finimondo*, in *Ákusma*, cit., pp. 169-172.

intesa *come se fosse vera?* [...] Ripensamenti radicali, di sé e del mondo, sono diventati, letteralmente, *impensabili*. [...] Il ripensare è inscindibile dal reinterrogare le parole»²⁴. Reinterrogare, quindi, i discorsi e le loro traiettorie, la relazione prossemica degli interlocutori:

Da dove parliamo? [...] Occorre però non dimenticare mai *da dove* stiamo parlando, da quale condizione, da quale *privilegio*. Occorre non dimenticare la metafora lucreziana, il *naufragio con spettatore* studiato da Blumenberg, cercando di comprendere, anche, quali devastazioni psicologiche può causare l'assistere costantemente, e con quasi costante indifferenza, alle devastazioni in atto. [...] dovremmo ancora saper distinguere lo spettacolo della guerra dalla guerra reale, lo spettacolo della fame dalla fame reale, lo spettacolo dei poteri economici, finanziari e militari dalla realtà del loro annichilire i soggetti senzienti a sudditi consenzienti (che acconsentono rielaborando l'impotenza come volontà propria).²⁵

Nominandolo altrimenti, Mesa inquadra o auspica la praticabilità di uno spazio di intersezione tra finimondo linguistico, crisi sociale e – si può ora aggiungere a posteriori – ambientale. Uno spazio critico all'interno del quale agire discorsivamente per ritrovare parole necessarie, «pronunciate *come se* la necessità di conoscere attraverso le parole, e attraverso le parole delle poesie, fosse ancora *vera*»²⁶. Ascolto, ricerca e verità etica sono i *Tre lemmi*²⁷ sui quali si fonda la poetica di Giuliano Mesa: «[c]hi ascolta sta cercando. La poesia 'di ricerca' dovrebbe essere la poesia che cerca di conoscere e di esprimere, ascoltandosi e ascoltando, cercando con infinita pazienza (con *pathos*) le forme, le parole che possano nominare questo conoscere»²⁸. Forse allora, nel ripensare le modalità di ricerca nello spazio già descritto, i tre lemmi rappresentano il primo stimolo, la prima indicazione per comporre il vocabolario dell'«etica posturale»²⁹ che vorrei immaginare e definire lungo questo percorso.

Ancora sul concetto di vero e sullo scioglimento del «legame sociale profondo»³⁰ tra linguaggio e verità del contenuto, in *“Dire il vero”*. *Appunti*, Mesa mette in luce le dinamiche di potere sottese all'uso della parola in un presente in cui sembrano non esserci più «parole accomunanti»³¹. Se nessun legame etico ancora il linguaggio ai fatti narrati, la parola non costituisce più un possibile luogo di incontro: «[a]ffinché possa esistere una pluralità, o un 'conflitto' di interpretazioni, deve esistere il

²⁴ Ivi, p. 169.

²⁵ Ivi, p. 171.

²⁶ Ivi, p. 172.

²⁷ G. Mesa, *Tre lemmi*, in «Per una Critica futura», 2007, 3, pp. 67-68.

²⁸ Ivi, p. 67.

²⁹ A. Cavarero, *Inclinazioni*, cit., pp. 169-182.

³⁰ G. Mesa, *“Dire il vero”*. *Appunti*, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 138-141. Per la scrittura della tesi ho consultato la versione online presente nell'archivio dedicato all'autore, per cui cfr., Id., *“Dire il vero”*. *Appunti*, «Archivio Giuliano Mesa», < <https://giulianomesa.wordpress.com/dire-il-vero-appunti/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

³¹ Ivi.

riconoscimento, accomunante, anche linguisticamente accomunante, di un *evento*, la cui verità non sia in-differente, ineffettuale»³².

Svuotando le parole del senso condiviso, si nega la loro natura relazionale e, allo stesso tempo, aumenta esponenzialmente la loro spendibilità: sul piano della produzione di discorsi e narrazioni la violenza si manifesta sotto forme e attraverso strategie sofisticate, il cui disvelamento richiede analisi antieconomiche in termini di tempo, complesse in termini teorici. Lo ha dimostrato Stefania Barca in *Forces of Reproduction*³³, testo in cui, intrecciando pensiero eco-femminista, materialismi (neomaterialismo e materialismo storico) e prospettiva decoloniale, la storica dell'ambiente porta avanti un'analisi critica della narrazione istituzionale dell'Antropocene a partire dal video *Welcome to the Anthropocene*, presentato in apertura della conferenza delle Nazioni Unite sullo sviluppo sostenibile tenutasi a Rio de Janeiro nel 2012 (Rio +20)³⁴. Le immagini, la voce narrante – femminile, rassicurante nel tono e nell'inflessione da storia della buonanotte³⁵ –, i dati numerici generici ma che suscitano un'impressione di accuratezza e oggettività scientifica, sono tutti elementi di un prodotto confezionato per generare in chi guarda l'idea che «this constitutes a scientific, rational account of human history, carrying incontestable and value-free truth, which must be told in a simple language so that it can be absorbed by everyone»³⁶.

Sulla scorta di quanto teorizzato da Val Plumwood in *Feminism and the Mastery of Nature*³⁷, Barca fa emergere le criticità dell'Antropocene, applicato al di fuori della geologia, come narrazione prometeica all'interno della quale giustificare e rinforzare lo spirito modernista della crescita economica e del progresso industriale e tecnologico. L'accelerazione economica e tecnologica perseguita a partire dagli anni Sessanta è l'altra faccia della medaglia della centralità della specie umana cui si riferiscono Crutzen e Stoermer. Senza entrare nel dibattito sulla datazione dell'epoca geologica³⁸, mi interessa sottolineare l'ambiguità del protagonismo umano, a seconda delle letture interpretabile come responsabilità o dominio dell'umano. L'astrattezza con cui ci si riferisce alla specie umana, nel primo caso, rende impossibile risalire puntualmente alle cause e alle modalità per

³² Ivi. Corsivo dell'autore.

³³ S. Barca, *Forces of Reproduction: Notes for a Counter-Hegemonic Anthropocene*, Cambridge University Press 2020.

³⁴ Cfr. *Welcome to the Anthropocene*, « Welcome to the Anthropocene», < <https://www.anthropocene.info/short-films.php> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

³⁵ Cfr. S. Barca, *Forces of Reproduction*, cit. p. 16.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ V. Plumwood, *Feminism and the mastery of nature*, Routledge, London 1993.

³⁸ Il dibattito è davvero fitto e ricco di voci differenti tuttavia, nell'impostazione della tesi e negli studi preliminari, le teorie che più hanno influenzato il lavoro di ricerca sono senz'altro quella del Capitalocene di Jason W. Moore e quella elaborata da S.L. Lewis e M.A. Maslin, secondo i quali il golden spike coincide con l'inizio del colonialismo. A quell'altezza della storia, infatti, inizia ad imporsi un sistema basato sul profitto e sullo sfruttamento delle risorse su scala intercontinentale. Per approfondire cfr. J. W. Moore, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, a cura di A. Barbero, E. Leonardi, ombre corte, Verona 2017 (2015); S.L. Lewis, M.A. Maslin, *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*, trad. it. a cura di S. Frediani, Einaudi, Torino 2019 (2018).

un'attribuzione legittima delle responsabilità, mentre, nel secondo caso, non fa che rinforzare il modello pratico-etico ed epistemologico alla base della crisi attuale che, come non manca di precisare Barca, è prima di tutto una crisi sociale: «[t]he ecological modernization discourse can only function by hiding the social (human) costs of capitalist/industrial modernity»³⁹; «it backgrounds the agency of the non-master subjects, and considers their sacrifice as inevitable and necessary to global historical progress»⁴⁰.

Convergenndo nella stessa direzione, in *Tre lemmi*, Mesa nota come, proprio nel periodo che «gli economisti chiamano 'la trentina gloriosa', gli anni dal 1945 al 1975», il “boom” economico trovava un suo doppio nella «presunzione scienista» di molta produzione artistica del tempo, in cui veniva prodotto un discorso che sembrava dire «sapendo di mentire»⁴¹. Quel che accade in ambito politico, economico, mediatico, accade anche a livello culturale, agisce materialmente, discorsivamente e simbolicamente. A questo punto, dovrebbero ormai apparire chiare le ragioni per cui si è preferito prendere le distanze dall'uso del termine Antropocene in ambito letterario. Nella sfinitezza del linguaggio, «ogni parola dev'essere ripronunciata, riconnotata», approfondita e contestualizzata, «nella consapevolezza di questo ulteriore, estremo svuotamento, sapendo che non basta riconnotare, che occorre anche, costantemente, riconnettere, *legare*: cercare forme...»⁴².

Vorrei, infine, trattenere ancora un passaggio da *Forces of Reproduction*, come raccordo, in sintesi, di quanto detto finora e, allo stesso tempo, apertura, movimento verso quanto verrà sviluppato nei prossimi paragrafi:

Its [Anthropocene's narrative] key character, the Anthropos, is an abstraction based on a white, male and heterosexual historical subject in possession of reason (qua science, technology and the law) and the means of production, by which tools it is entitled to extract labour and value from what it defines as Other. This is, in fact, its civilizational mission [...]. Contrary, however, to the official Anthropocene discourse, this master humanity is not a species, that is, a natural, ahistorical subject, but a power system made up of material and symbolic relations. Moreover, it has taken different configurations over time and place, in response to the resistance it has encountered from the Other. [...] The Anthropocene narrative, I argue, is to be rejected: this is because by accepting it, we subscribe to the idea that history has come to an end and no more resistance is to be expected. That the world is what the master has made of it.⁴³

Ridefinendo e argomentando la scelta o il rifiuto delle parole, ecco spiegato il perché si preferisce rigettare la narrazione antropocenica e reinquadrare il discorso senza disperderlo in grandi campiture fuorvianti e imprecise. Per lo stesso motivo, si preferirà parlare di uomo/*Anthropos*, non di umanità né di specie umana, in relazione alla crisi socio-ambientale, espressione di un mondo a immagine e

³⁹ S. Barca, *Forces of Reproduction*, cit. p. 12.

⁴⁰ Ivi, p. 10.

⁴¹ G. Mesa, *Tre lemmi*, p. 68.

⁴² Id., “*Dire il vero*”, cit.

⁴³ S. Barca, *Forces of Reproduction*, cit. p. 5.

somiglianza dell'unico soggetto possibile, l'*Anthropos* reso astrattamente neutro, misura a partire dalla quale definire l'alterità.

1.2 *Ethos* e linguaggio. «Ad esempio, dire ciò che non sappiamo dire»

La pratica filosofica di Federica Giardini, che si innesta nella tradizione del pensiero femminista di Carla Lonzi, si concentra nelle dinamiche di relazione tra linguaggio e politica. Secondo Giardini, *L'alleanza inquieta* tra i due poli ha determinato una relazione instabile che, nel corso della storia, dopo l'armonia postulata da Aristotele⁴⁴, ha vissuto momenti di contatto, di attrito o conflitto. Quello di Giardini sarà uno dei testi di riferimento al quale tornare, di tanto in tanto, nel corso del presente lavoro, poiché, fin dall'"Introduzione", offre numerosi spunti per la messa in dialogo con gli scritti saggistici di Mesa. Nell'esaminare le possibili direzioni di esplorazione offerte dalla dimensione politica del linguaggio, Giardini scrive:

il conflitto che si genera nella compresenza di tante lingue diverse, il che significa tante storie, tanti racconti, che pretendono di essere veri per chi li pronuncia e per chi li dovrebbe ricevere, è una realtà, più spesso drammatica o tragica, che attraversa, non solo le singole società, ma tutto il pianeta. Persino nelle relazioni tra singoli difficilmente il linguaggio può assumersi il ruolo da indiscutibile facilitatore del riconoscimento reciproco e della partecipazione alle cose comuni: equivoci, effetti retorici, menzogne volontariamente costruite, irrilevanza delle parole che pure vengono pronunciate, ci mostrano come la nostra natura linguistica sia ben lontana dal rappresentare una garanzia per la convivenza. Per la politica il linguaggio sembra piuttosto costituire la cura e il veleno.⁴⁵

Come in uno scambio di battute, nel flusso di un dialogo, in *Fraasi dal finimondo* Mesa sembra rispondere e confermare:

«*Che cosa stai dicendo?*» [...] *La lingua comune*, sempre più spesso, necessita di apparati filologici ed ermeneutici, estenuanti glosse orali, affinché qualcosa del nostro esperire e sentire, del nostro provvisorio sapere, almeno per un breve tempo diventi *comune*, trovi un ascolto non meramente fatico.⁴⁶

Continuando ad intrecciare i percorsi del pensiero di Giardini e della poetica di Mesa, credo sia interessante introdurre quelli che la filosofa definisce «concetti esonerati», cioè quelle parole che appunto «esonerano dal tener conto della matrice» da cui vengono, che non interrogano le cause né

⁴⁴ Il riferimento è alla *Politica* di Aristotele e alla celeberrima definizione dell'uomo come πολιτικὸν ζῷον, naturalmente portato alla vita associativa e all'espressione linguistica e razionale.

⁴⁵ F. Giardini, *L'alleanza inquieta*, cit., p. 5.

⁴⁶ G. Mesa, *Fraasi dal finimondo*, cit., p. 169.

le possibili soluzioni e non si caricano delle implicazioni⁴⁷, come dimostrato da Barca per la radice “*anthropos*”. Sono parole che non chiamano all’azione, svuotate di senso, funzionano come involucro legittimante, accorciando i passaggi come *links* di un ipertesto. Se l’assottigliarsi del senso comune impedisce alle parole di far presa sul reale, l’approfondimento è antieconomico e la complessità non si addice ad un discorso che resti in sottofondo, come brusio, fondale bidimensionale. I concetti esonero sono «parole feticcio»⁴⁸ disinnescate dalla loro stessa ripetizione – come tanti “copia e incolla” – con cui le si trova nella retorica istituzionale e accademica. Basti pensare all’assuefazione raggiunta negli ultimi anni a termini quali “sostenibilità”, “*green*”, “ambiente”, divenuti parole magiche, imprescindibili per la scrittura di qualsiasi tipo di progetto, bando, concorso. Si tratta, tuttavia, di parole-*stickers*, da apporre come marchio di ragionevolezza, significanti piatti, logori, dai quali è stato disinnescato il potenziale relazionale che idealmente rende il linguaggio un luogo di trasformazione, movimento e confronto. Si continua a dire senza dire nulla, constatando il bisogno di trovare altri modi, la necessità di stare nella tensione dell’incontro, nello sforzo di provare a dire altrimenti. *Ad esempio. La scoperta della poesia*: «[o]gni parola essendosi logorata, ogni parola andrebbe riconnotata, per ogni parola andrebbero scritte migliaia di parole, a dire che cosa si intende dire con quella parola»⁴⁹.

In primo luogo, il meccanismo dell’esonero forza il discorso a una forma di organizzazione sistemica, «nella velleità violenta di tutto spiegare, ricondurre, ordinare, affinché i dubbi, le incertezze, scompaiano, a costo di far scomparire ciò che esiste»⁵⁰. La pretesa di universalità, infatti, spesso è funzionale alla neutralizzazione del contenuto stesso; lo racconta magistralmente Annalisa Metta nel suo ultimo libro, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*⁵¹, scavando nel linguaggio e restituendo complessità alle parole attraverso cui si immaginano, si progettano, si descrivono o si alterano i paesaggi in cui viviamo. La provocazione dell’accostamento che compone il titolo richiede un ripensamento radicale della narrazione degli *habitat*, degli spazi attraversati dall’umano e, per estensione, della natura. Affermare che il paesaggio è un mostro lo libera dalla posizione di oggetto passivo, bene da tutelare e conservare in forma cristallizzata, riconoscendone lo

⁴⁷ Mutuo da Giardini l’espressione «parole esonero» che ho appreso durante una sua lezione all’interno della summer school “Ambienti sensibili – Gli affetti del paesaggio” (Flumini Maggiore, 27 luglio – 1 agosto 2022) alla quale ho partecipato. Parafrasando dai miei appunti: «concetti muro», «concetti feticcio», «concetti esonero» sono quelli che ci esonerano dal tener conto della matrice da cui vengono le parole e rappresentano uno dei modi di funzionamento del capitalismo.

⁴⁸ Ancora dalla lezione di Giardini.

⁴⁹ G. Mesa, *Ad esempio. La scoperta della poesia*, in *La scoperta della poesia*, a cura di M. Rizzante, C. Grubert, Metauro, Fossombrone, 2008, pp. 17-25. Per la redazione della tesi è stata consultata la versione online presente nell’archivio dedicato all’autore, per cui cfr. Id., *Ad esempio. La scoperta della poesia*, «Archivio Giuliano Mesa», <<https://giulianomesa.wordpress.com/ad-esempio-la-scoperta-della-poesia/>> [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

⁵⁰ G. Mesa, *Domande. Da Samuel Beckett*, in *Per il centenario di Samuel Beckett*, a cura di A. Inglese, C. Montini, in «Testo a fronte», n. 35, 2006, p. 66.

⁵¹ A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, Derive Approdi, Roma 2022.

statuto di soggetto, mostruoso perché proteiforme e in continuo divenire, assemblaggio di elementi discordi e mutevoli. Con le parole di Metta, «si tratta di accogliere i disturbi, le interferenze problematiche e le conflittualità, smarcandosi dalla dimensione della neutralità verde, della levigatezza antibiotica, consumabile e spendibile di molte interpretazioni progettuali delle nature urbane contemporanee»⁵². Progettare paesaggi significa, in un certo qual modo, immaginare delle forme, affinché siano poi riconosciute e nominate a loro volta da chi le abiterà; per riconoscerle serve prima nominarle e, in sede di progetto (architettonico ma non solo), comunicarle. La scelta delle parole non è mai neutra: «nel linguaggio quotidiano ci si ostina a darsi appuntamento al parco e non al verde, a coltivare il giardino e non il verde, a correre lungo il viale e non lungo il verde»⁵³. Continuare a dire “verde urbano” per riferirsi a luoghi specifici delle città, ad esempio, – spiega ancora Metta in un’intervista – ribadisce «la prevalenza di una visione quantitativa, atopica, generica, omologante e di fatto incomprensibile, nel senso letterale che non si comprende cosa significhi, ha bisogno di specifiche, di dettagli, di attributi, “verde” di per sé significa tutto, quindi niente»⁵⁴. L’*excursus* non porta fuori rotta, anzi permette di ampliare la scala d’analisi e riconoscere gli elementi persistenti nei diversi territori di indagine, per cui non sorprenderà trovare, nelle pagine di Metta, una considerazione che si riallaccia alle parole di Barca precedentemente citate: alla stregua della narrazione antropocentrica, «la propaganda sulla riforestazione globale non è priva di sapore neocolonialista, quello di chi, bianco e colto, offra generosamente al mondo la propria soluzione universale da applicare ovunque»⁵⁵.

Dalla fine delle grandi narrazioni, lo stato di *krisis* è frammentazione massima del reale; persistendo il bisogno di inserire gli eventi all’interno di immaginari, storie e interpretazioni, si è passati quindi allo *story telling*, capace di «moltiplica[rsi] per tutte le situazioni in cui è chiamato a produrre i propri effetti, non si ricompone mai nell’unità di una grande narrazione, non esponendosi dunque al giudizio sulla sua tenuta, alla validità e verità, rispetto alla realtà»⁵⁶. Si profila, finalmente, il nucleo della questione; nell’instabilità dei legami, andrà fatta attenzione all’agire, ricercando la verità non come assoluto o immanenza, ma come *ethos*, nel contesto dei singoli accadimenti: «[l]’agnizione, il ri-conoscere, riguarda il rapporto tra verità e linguaggio. Riguarda le forme»⁵⁷.

⁵² Ivi, p. 13.

⁵³ Ivi, p. 92. Il testo citato viene riportato in nota.

⁵⁴ M. Montanaro, *Il paesaggio è un mostro. Intervista ad Annalisa Metta*, «minima&moralia», 23 agosto 2022, <<https://www.minimaetmoralia.it/wp/arte/il-paesaggio-e-un-mostro-intervista-ad-annalisa-metta/#:~:text=%E2%80%9CVerde%E2%80%9D%20%C3%A8%20quella%20che%20Federica,agire%2C%20non%20implica%20un%20fare>> [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

⁵⁵ A. Metta, *Il paesaggio è un mostro*, cit., pp. 92-93.

⁵⁶ F. Giardini, *L’alleanza inquieta*, cit., p. 40.

⁵⁷ G. Mesa, “Dire il vero”, cit.

In sintesi, il nocciolo attorno al quale si avvolgono e convergono le diverse voci raccolte finora è la necessità di un pensiero e di una pratica di relazione, in luogo della coazione alla separazione che regola il presente e sulla quale si è accordata la modernità. Il che richiede un passo indietro rispetto alle pretese di comprensione e valorizzazione sulle quali si misura la contemporaneità: «[l]e cose sono insieme, confuse, alla rinfusa. L'arte può cercare di 'mal dirle', nella loro confusione, senza separarle, incasellarle, sistemarle. Non sapendo il perché, pur dovendo sempre affermare e negare: si dice per domandare, domandando».⁵⁸ La riflessione, come ho cercato di dimostrare, vale in senso transdisciplinare e, seguendo i passi di Mesa, nello specifico della poesia. Al riparo da poetiche precettistiche che, «come salvagenti, se consentono di non annegare, impediscono anche di immergersi»⁵⁹, nell'«indissolubilità di forma e contenuto»⁶⁰, la poesia prova continuamente a dirne la separazione senza anteporla; nel suo darsi, porta con sé la necessità del nominarla e, contemporaneamente, cerca di colmarla. Mesa ha infatti imparato a fare *Domande. Da Beckett*, a partire dalla postura dello scrittore, drammaturgo e poeta irlandese, precedente imprescindibile per la scrittura mesiana. Secondo Mesa, infatti, Beckett, più di ogni altro, è riuscito a rappresentare la tragedia del reale «cercando relazioni possibili nell'impossibilità di fissare, di fermare, una relazione tra suono e senso che sia ultima».⁶¹

Nell'esplorazione attraverso modi alternativi di “dire” e “stare” nella relazione tra letteratura e crisi socio-ambientale, una prima risposta è nelle parole che aprono il saggio *Ad esempio. La scoperta della poesia* di Mesa: «Ad esempio, dire ciò che non sappiamo dire. Senza cercare teoria. Senza temere il conflitto, lo stridore, lo stridere delle parti. Se la poesia è relazione, mette in relazione, non finge sintesi»⁶². In questo senso, da *Ákusma* in poi – fino al 2011, anno della sua morte – per Mesa la poesia va sempre più definendosi come forma di «eterolalia conoscitiva» fondata sull'inscindibilità di forma e contenuto poiché, se così non fosse, «anziché conoscere-interrogare, estetizzerebbe un sapere preesistente, asserendolo»⁶³. Scartando le narrazioni dominanti, i «concetti esonerati», pur stando, gioco forza, nella necessità di mettere in discorso, nell'epoca della frammentarietà dello *story telling*, si apre uno spazio possibile di interrogazione, liminale e conflittuale che può, tuttavia, farsi dialogico e relazionale. A questo punto, credo si possa tenere insieme tutto quanto detto arrivando a isolare due considerazioni di poetica: la prima presa da un testo critico – una delle “Lecture” raccolte in *Ákusma* – di Vincenzo Bagnoli, l'altra da *Ad esempio. La scoperta della poesia*, attorno alla

⁵⁸ Id., *Domande*, cit., pp. 66-67.

⁵⁹ Id., *Ad esempio*, cit.

⁶⁰ Id., *Il verso libero e il verso necessario*, in *Ákusma*, cit., p. 244.

⁶¹ Id., *Domande*, cit., p. 70.

⁶² Id., *Ad esempio*, cit.

⁶³ Id., *Biografie perdute (note vaganti) II*, in «Per una critica futura», 2007, 4, p. 12.

connotazione come forma di conoscenza qualitativamente altra rispetto alla denotazione del conoscere razionale.

L'intervento di Bagnoli, *Parlare del tempo: poesia, storia, racconto*.⁶⁴, inizia inquadrando la «qualità di racconto»⁶⁵ che accomuna molti dei testi antologizzati in *Ákusma*. All'avvio del discorso Bagnoli richiama alla mente di chi legge la classica situazione di imbarazzo o di stallo in cui, per evitare il silenzio, si inizia a parlare, appunto, del tempo. Può succedere in ascensore ma anche in una poesia. Ora, al di là dell'impaccio che tutti conoscono quando ci si trova in queste situazioni, ciò che nota Bagnoli è che si tratta pur sempre di un modo per spingere lo sguardo verso fuori, al di là della situazione in cui si è costretti; si fa esperienza della compresenza di un piano individuale-locale e un contesto più ampio all'interno del quale si situa il primo. La frustrazione iniziale data dalla responsabilità dell'esserci, come individuo che è parte di una dimensione condivisa, genera la possibilità di «situar[s]i reciprocamente» e immediatamente sorge la «necessità di organizzare uno spazio in territorio, ruolo, discorso». Se dai tempi stretti e dagli spazi ridotti dell'ascensore, ci si sposta al testo – continua Bagnoli –, nei casi in cui questa necessità riesca ad affacciarsi in forma dialogica alla pluralità della realtà extra-linguistica, acquista «un senso più ampio, e chi con l'aria distratta parla del tempo ci sta in realtà parlando dei tempi, dell'epoca e dell'atmosfera di eventi»⁶⁶. Detto altrimenti, la qualità di racconto iscrive l'esperienza soggettiva in una scala più estesa, ponendole in relazione senza che l'una sia prioritaria sull'altra, come visto precedentemente nel saggio di Inglese:

lo sforzo di «riuscire a vedere» il disagio epidermico rispetto a un clima e dunque includerlo, e includere l'*io* piccolo, nello sguardo più ampio dell'atmosfera: nel paesaggio si ha appunto l'apertura che permette poi di trovare la «situazione», un *qui* da cui pronunciare la voce, in luogo dell'*io* fragile e fallibile. [...] Questo raccontare è dunque anche ricerca dialogica di un dire, nel confronto non solo con canoni ma con la lingua dell'altro, dell'ambiente.⁶⁷

La seconda considerazione, come detto, richiama l'attenzione sul valore connotante della poesia ed è Bagnoli stesso, in qualche modo, a condurre il discorso verso la natura “altra” della poesia rispetto alla prosa, richiamando l'idea di *narrativité* poetica esposta da Henri Meschonnic nella *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*⁶⁸, un testo sul quale si tornerà più avanti. Per ora basti considerare e assecondare la messa in primo piano della materia fonica e, quindi, della dimensione orale e musicale insita nella poesia, alla quale si riferisce anche Mesa, definendola un

⁶⁴ V. Bagnoli, *Parlare del tempo: poesia, storia, racconto*, in *Ákusma*, cit., pp. 105-110.

⁶⁵ Ivi, p. 105.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, pp. 105-106. Corsivo dell'autore. Quello che sta cercando di descrivere Bagnoli è sorprendentemente vicino al celeberrimo concetto di *hyperobject*, teorizzato da Timothy Morton. Cfr. T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minnesota University Press 2013.

⁶⁸ H. Meschonnic, *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.

«non-sapere nominante»⁶⁹. Connotando, la poesia unisce, «accomuna[...] senza necessità di parafrasi»⁷⁰, mentre nella prosa la connotazione crea divergenza, incomunicabilità:

Nella poesia, ogni denominazione nominante è rinominante, ogni denotazione è connotativa. La poesia agisce (è) (esiste), dove e quando, tutto connotando, comunica il suo essere comunicante, anche se “ciò” che comunica è indicibile in altro modo [...]. Ed è la forma che consente questo. Dalla musica, che connota senza denotare [...], la poesia trae strumenti di massima espansione semantica: suono e ritmo. [...] Voce dell’inesprimibile, la musica voca.⁷¹

Ora, passando velocemente in rassegna gli esiti che la teoria e la critica letteraria hanno prodotto negli ultimi cinquant’anni, confrontandosi con le diverse categorie di spazio, luogo, paesaggio, ambiente e ecologia, dallo *Spatial Turn* degli anni Ottanta all’*Ecocriticism* di matrice statunitense, dalla *Geocritica* di Bertrand Westphal fino alle più recenti, eterogenee applicazioni di ecologia letteraria e critica ecologica⁷², in tutti questi casi, si parte dall’assunto che sia necessario un ribilanciamento del rapporto tra soggetto e sfondo. Detto altrimenti, tutto ciò che, diverso dall’umano,

⁶⁹ G. Mesa, *Ad esempio*, cit.

⁷⁰ Ivi.

⁷¹ Ivi.

⁷² Ho riflettuto a lungo su questo passaggio, sulla scelta, cioè, di quanto spazio dedicare alla ricostruzione del contesto teorico, sempre più complesso e plurale, con il quale la tesi, certamente, dialoga. Nella sua eterogeneità, esso ne costituisce, anzi, la premessa. Tuttavia, trattandosi di un terreno proteiforme e in continua evoluzione – e produzione –, difficile da mappare in maniera esaustiva e attorno al quale sono nate riviste, iniziative divulgative, collane editoriali, associazioni e enti di ricerca, si è preferito dare più spazio allo studio dei testi del *corpus* e all’approfondimento dei temi al centro della riflessione, sviluppando il discorso nel modo più attento possibile a preservarne la complessità. In questo senso, quindi, l’avvio su Mesa è già *in medias res*, situandosi, con *Ákusma*, all’interno di un ambito specifico e ristretto, che tuttavia non sospende il contatto con il quadro più ampio di riferimento, formato, appunto, dalla linea teorico-metodologica avviata dallo *Spatial Turn*. Tra i principali animatori della ridefinizione del valore della spazialità, arrivata nel clima culturale e teorico postmoderno, dall’incontro tra la geografia umana e le scienze sociali, andranno quindi citati Fredric Jameson, Henri Lefebvre, Edward Soja, Yi-Fu Tuan; mentre, per l’*Ecocriticism*, nato negli Stati Uniti tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta, si fa riferimento a Lawrence Buell, Cheryll Burgess Glotfelty, Scott Slovic e, nondimeno, alle pubblicazioni e al dibattito scientifico promossi dall’Asle (Association for the Study of Literature and Environment), che cura la rivista *Isle* (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment), e dall’Easlce (European Association for the Study of Literature, Culture and the Environment). In ambito italiano o italofono le due correnti principali sono invece rappresentate dall’ecologia letteraria di Serenella Iovino – in particolare si veda ead., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015 (2006) – e dalla critica ecologica proposta da Niccolò Scaffai, per cui si rimanda a id., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017. Nel corso della tesi si tornerà puntualmente sulle pubblicazioni più recenti di Iovino; di Scaffai va inoltre menzionata l’antologia curata per Einaudi, *Racconti del pianeta terra* (2022). Più raramente citata è la raccolta di saggi del 2013 curata da Caterina Salabè, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta* Donzelli, Roma 2013. Infine, a conferma dell’incertezza – e ricchezza – della proposta, più recentemente Marina Spunta e Silvia Ross hanno curato una raccolta dal titolo *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, Franco Cesati, Firenze 2022. Per la geocritica, invece, il riferimento principale è B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. it. L. Flabbi, Armando Editore, Roma 2009 (2007), in cui si propone una teoria organica, sistematica e ben riconoscibile. Tornando al contesto italiano, per la geografia letteraria, largamente intesa come campo di messa in relazione tra geografia e letteratura, vanno sicuramente ricordati E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Firenze 2001; G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008; G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010; F. Italiano, M. Mastronunzio (a cura di), *Geopoetiche. Studi di letteratura e geografia*, Unicopli, Milano 2011; D. Papotti, F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Peter Lang, Pieterlen 2014; G. Iacoli, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Franco Cesati, Firenze 2016; N. Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione narrativa*, Firenze University Press, Firenze 2016.

aveva rappresentato per secoli il fondale dell'agire dell'uomo, ad esso e da esso reso subalterno (e qui la scelta di "uomo" in luogo di "umano" non è casuale), riacquisisce profondità e complessità.

Allo stesso modo, il percorso fin qui tracciato va verso una riconfigurazione della percezione affinché, accanto al canale visivo, fin dalla classicità privilegiato per la conoscenza teoretica, sia affiancato dagli altri, riscoprendo la molteplicità dell'esperienza conoscitiva, reintegrando in essa la matrice fisico-corporea e quella affettivo-biografica. Scardinare la gerarchia dei piani del discorso non è sufficiente se rimane un'operazione interna al primato dello sguardo. L'insistenza sul piano etico deve tradursi in un cambiamento dei modi di fare, quindi della prassi, per un'ecologia trasversale. *All'ascolto*.⁷³, invita il filosofo Jean-Luc Nancy: essere all'ascolto significa «essere-teso-verso»⁷⁴ il fuori e il dentro di sé, «essere aperti dal di fuori e dal di dentro», in relazione con la spazialità che «si apre in me tanto quanto attorno a me, e a partire da me tanto quanto verso di me»⁷⁵. Nell'introduzione alla traduzione italiana, Enrica Lisciani Petrini chiarisce l'importanza dell'ascolto per l'ontologia del *con-essere*, con cui Nancy intende «l'essere insieme, intrecciati, in infinite onde relazionali, di tutte le cose, di tutti gli esseri»⁷⁶:

non solo l'ascolto rende il suono [...] intrinsecamente relazionale e mai assimilabile a una forma chiusa e ferma in se stessa, ma poi e soprattutto l'ascolto genera una singolare modalità di apertura *del e nel corpo* di chi ascolta, giacché il suono, risuonando attorno a questi, contemporaneamente risuona in lui, entra e dilata il suo corpo, mettendolo al di *fuori* di se stesso, creando una sorta di rovesciamento incrociato – di con/divisione – fra interno ed esterno, dentro/fuori.⁷⁷

Tutto ciò, seppur in maniera non lineare e difficile da sciogliere razionalmente, sembra avere a che fare con quel che Hans Ulrich Gumbrecht definisce *Stimmung*:

The word *Stimmung* is most often (and accurately) translated as "mood"; on a metaphorical register, the term can be rendered as "climate" or "atmosphere." What the metaphors "climate" and "atmosphere" share with the word *Stimmung* —whose etymological root is *Stimme*, German for "voice"—is that they suggest the presence of a material touch, typically a very light one, on the body of the (ap)perceiving party.⁷⁸

Professore di letterature comparate e filosofia alla Stanford University, in *After 1945: Latency as Origin of the Present*, Gumbrecht mette a confronto e analizza le differenze tra i due periodi postbellici della Prima e della Seconda guerra mondiale. Nonostante la Seconda sia stata di gran lunga

⁷³ J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Raffaello, Milano 2004 (2002).

⁷⁴ Ivi, p. 16.

⁷⁵ Ivi, p. 23.

⁷⁶ E. Lisciani Petrini, *Noi: diapason-soggetti*, in J.L. Nancy, *All'ascolto*, cit., p. XXII.

⁷⁷ Ivi, pp. XXVI-XXVII.

⁷⁸ H. U. Gumbrecht, *After 1945: Latency as Origin of the Present*, Stanford University Press, California 2013, p. 24.

più distruttiva⁷⁹, se si considera retrospettivamente il “clima generale” della società nei decenni subito dopo la guerra, si ha come l’impressione che l’orrore sia stato velocemente dimenticato, dissolto senza essere stato veramente superato: «So how, then, can we describe the strange presence of a past that did not disappear, even though it seemed to have lost its impact? Didn’t something in the decade following 1945 vanish rather than ‘emerge’?»⁸⁰ Nel tentativo di aprire l’orizzonte ed ampliare la sfera percettiva, affidandosi al potenziale significativo – più che significante – dell’interazione tra corpo, voce e parola, può essere d’aiuto seguire ancora per un tratto il discorso di Gumbrecht a proposito della “latency”, per delineare la quale, a sua volta, si basa sul concetto di “presence” definito dallo storico olandese Eelco Runia⁸¹. Piuttosto che di “rimozione” o “dimenticanza”, Runia infatti parla di “presenza”, cioè della permanenza del passato nel presente, quasi come se si trattasse di una traccia invisibile, e la associa alla metafora del clandestino, un passeggero clandestino (*stowaway*), come di seguito riassunto da Gumbrecht:

In a situation of latency, when a stowaway is present, we sense that something (or somebody) is there that we cannot grasp or touch — and that this “something” (or somebody) has a material articulation, which means that it (or he, or she) occupies space. We are unable to say where, exactly, our certainty of the presence comes from, nor do we know where, precisely, what is latent is located now. And because we do not know the identity of the latent object or person, we have no guarantee that we would recognize this being if it ever showed itself. Moreover, what is latent may undergo changes while it remains hidden. Stowaways can age, for example. Most importantly: we have no reason to believe — at least no systematic reason — that what has entered a latent state will ever show itself or, conversely, not be forgotten one day.⁸²

Ciò che resta latente, andando a costituire la trama della *Stimmung* di un’epoca storica, invisibile eppure materialmente attiva nell’influenzare, quasi sotterraneamente, la percezione, quindi la rappresentazione, di un dato periodo, si manifesta nello spazio intersoggettivo e orienta qualitativamente l’atmosfera; costituisce, appunto, il clima o il *mood* di una data situazione, di estensione spazio-temporale non ben definita. È questa qualità interstiziale ma anche globale, tattile eppure impalpabile, condivisa ma incomunicabile, che Gumbrecht continua a descrivere, sottolineandone le possibilità applicative, dalla dimensione storica a quella individuale, dalla sfera socio-culturale all’esperienza sensibile interiore:

Weather, sounds, and music all have a material yet invisible impact on us. *Stimmung* involves a sensation we associate with certain “inner” feelings. Toni Morrison has described this aspect of

⁷⁹ Cfr. *ivi*, pp. 20-21, dove Gumbrecht spiega: «The essential difference between the wars – what makes them truly incomparable from what one might call an “anthropological” perspective – does not admit quantification. The difference lies, first, in the cold perfection of industrialized execution that the German SS achieved, and, second, in the threshold that was crossed when German and Japanese military leaders, realizing the war was lost to them, entertained the possibility of national self-destruction and even the global extinction of mankind».

⁸⁰ *Ivi*, p. 22.

⁸¹ Cfr. E. Runia, *Presence*, in «History and Theory», 45, 1, 2006, pp 1-29.

⁸² H. U. Gumbrecht, *After 1945*, cit., p. 23.

Stimmung with the paradox of “being touched as if from inside.” The images in postwar advertising of razor blades on babies’ cheeks, of violent husbands, and of agitated grandfathers affect us in a bodily way inasmuch as they awaken feelings of discomfort within, for which we have no concepts. In the double sense of fleeting physical contact and feelings we cannot control, *Stimmungen* form an objective part of historical situations and periods. As such – that is, as conditions of “objective sensibility” – they constitute a central, if largely neglected, dimension of what can make the past present – immediately and intuitively present – to us.⁸³

La *Stimmung* permette, dunque, di allargare e sfocare i confini del circostante, portando l’ascolto su ciò che normalmente non è preso in esame dall’analisi storica, e, al tempo stesso, prova la permeabilità dei corpi, attivando un’ecologia sensibile che non è separata dal pensiero razionale ma, al contrario, in dialogo con esso. Intanto il percorso continua a dipanarsi, componendosi per volute resta saldo il nucleo tematico attorno al quale gravitare: si torna ad *Ákusma* ma con una postura più organica e domande che arrivano da angolazioni diverse. Di *Ákusma*, in effetti, non si è detto l’interesse per l’oralità, nella e della poesia, in continuità con l’esperienza del Gruppo 63 (con riferimento soprattutto a Corrado Costa, Adriano Spatola e Patrizia Vicinelli) e la serie di incontri e eventi culturali tenutisi in Italia e in Francia tra il 1982 e il 1983, dal titolo *Fonè. La voce, la traccia*.⁸⁴ In *Ákusma*, l’esponente più significativo della sperimentazione attorno al rapporto tra suono, voce e testo è senz’altro Lello Voce, già parte del Gruppo 93 e fondatore della rivista «Baldus» (1990), insieme con Mariano Bains e Biagio Cepollaro. In quegli stessi anni, nel 1993, a riprova della non sopita vivacità del dibattito su linguaggio, oralità e scrittura, «Il verri» raccoglie una serie di interventi attorno al titolo *Phoné semantiké*.⁸⁵ con i contributi, tra gli altri, di Niva Lorenzini che, affrontando la questione de *La voce nel testo poetico*, pone l’accento sulla differenza tra l’asse di relazione oralità-scrittura e quello più complesso tra oralità e vocalità. Anche in questo caso, la divisione dei piani non è netta, ci si muove sempre in un *tra*, indice della relazionalità e della liminalità ontologiche del tema e che, in qualche modo, devono essere adottate nel trattarlo. Con Lorenzini:

Se si procede [...] per avvicinamento graduale al problema, confrontando formule e schemi teorici con la realtà viva di un percepire in trasformazione, mentre si affievoliscono paradigmi statici e punti di riferimento assoluti, ci si accorgerà intanto che né la scrittura né l’oralità si possono più definire secondo i criteri della permanenza, dell’immutabilità, del ritualismo. Quando si verrà a esemplificare, si scoprirà infatti che anche la scrittura va assumendo, nei testi che interpretano e restituiscono più da vicino la fisionomia dei nostri anni, i caratteri della fluidità e mobilità: come se si volesse sfidare la permanenza, l’unità prospettica, la chiusura assolutizzante, muovendo decisamente verso il frammentario e il molteplice.⁸⁶

⁸³ Ivi, p. 24.

⁸⁴ Cfr. S. Mecatti (a cura di), *Fonè. La voce e la traccia, atti della rassegna di Firenze, ottobre 1982-febbraio 1983*, La casa Usher, Firenze 1985.

⁸⁵ *Phoné semantiké*, «Il verri», marzo-giugno, 1993, 1-2.

⁸⁶ N. Lorenzini, *La voce nel testo poetico*, in «Il verri», marzo-giugno, 1993, 1-2, p. 75.

Un ascolto quindi che non sovrasti la vista, sostituendola, ma che piuttosto a essa si integri⁸⁷, verso il molteplice, appunto. L'ascolto su cui si fonda l'etica di Mesa è, di fatto, una qualità del percepire, per cui, come riassumono le parole rimaste inedite e riportate di seguito, l'ascolto è condizione propedeutica per ampliare, in maniera intensiva più che estensiva, la percezione visiva, per osservare le relazioni che costituiscono la trama del referente-mondo:

Cerco di *vedere* tutto insieme il nostro pianeta, il brulicare di oltre sei miliardi di esseri umani, forse ormai sette, che fanno e disfanno, vivono, muoiono, uccidono, vengono uccisi. Cerco anche di vedere questo pianeta nel trascorrere dei secoli, dei millenni, delle ere. Cerco di vederlo mentre ruota intorno al sole ruotando su se stesso, nel "buio cosmico". Se riesco a vederlo così, a *vederci* così, non c'è teoria, nemmeno la più aperta e umile, che non mostri la sua superbia, l'ansia di racchiudere in "quattro parole" ciò che nessun pensiero può cogliere né ancor meno contenere.⁸⁸

Nelle parole di Mesa risuonano e si condensano quelle dello storico Dipesh Chakrabarty, il quale si è diffusamente occupato degli effetti sulla percezione della temporalità umana a partire dal concetto di Antropocene geologico⁸⁹. Secondo Chakrabarty, la scoperta della «geological agency»⁹⁰ dell'umano ha aperto delle "crepe" nell'esperienza individuale e di specie. Si tratta infatti di aumentare la scala del discorso, immettendo il tempo umano, con tutta la sua complessità (individuale, collettivo, sincronico, diacronico), nella cosiddetta *deep history*, sprofondando nell'incomprensibilità o inimmaginabilità dello smisuratamente grande. Si scopre in questo modo la vulnerabilità umana, di fronte all'impossibilità di colmare le «divaricazioni nel paesaggio dei nostri pensieri»:

sono come delle faglie su una superficie a prima vista continua: ci troviamo costantemente a doverle attraversare o scavalcare ogni volta che ci capita di pensare al cambiamento climatico o

⁸⁷ A questo proposito, si propone una breve deviazione verso l'antropologia e i *Sound Studies*, riprendendo il pensiero di Tim Ingold rispetto al concetto di *soundscape*, derivazione da *landscape*, definita da R. Murray Schafer a partire dai suoi studi pionieristici sull'ambiente sonoro. Cfr. R. M. Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Book, Rochester 1977. Mi interessa qui sottolineare e riprendere l'argomentazione di Ingold «against the concept of soundscape», poiché si fonda sull'interdipendenza che lega i diversi canali percettivi. La necessità di integrare e passare a una dimensione molteplice e stratificata dell'esperienza viene così espressa da Ingold: «the environment that we experience, know and move around is not sliced up along the lines of the sensory pathways by which we enter into it. The world we perceive is the *same* world, whatever path we take, and in perceiving it, each of us acts as an undivided centre of movement and awareness. For this reason, I deplore the fashion for multiplying *scapes* of every possible kind. [...] In ordinary perceptual practice these registers cooperate so closely, and with such overlap of function, that their respective contributions are impossible to tease apart». Cfr. T. Ingold, *Four Objections to the Concept of Soundscape*, in *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge, and Description*, Routledge, New York-London 2011, pp. 136-139.

⁸⁸ A. Baldacci, *Oltre il finimondo: l'altra via di Giuliano Mesa*, in «Atelier», 61, XVI, marzo 2011, pp. 80-81. Come precisa Baldacci, si tratta di una prefazione ad una raccolta di saggi rimasta inedita.

⁸⁹ Cfr., D. Chakrabarty, *The Human Condition in the Anthropocene*, in «The Tanner Lectures in Human Values», The University of Utah, 2014-2015, pp. 137-188; id., *The Crises of Civilization. Exploring Global and Planetary Histories*, Oxford University Press 2018; id., *The Climate of History in a Planetary Age*, The University of Chicago Press 2021; id., *One Planet, Many Worlds. The Climate Parallax*, The University of Chicago Press 2023.

⁹⁰ Id., *The Climate of History in a Planetary Age*, cit., p. 3. Corsivo dell'autore.

di parlarne. Esse producono un certo grado di contraddittorietà nel nostro pensiero, poiché ci chiedono di pensare su diverse scale temporali simultaneamente.⁹¹

Voce e paesaggio sono due motivi costanti nella poesia di Mesa; inscindibili l'uno dall'altro, è nella loro articolazione – afferma Inglese – che emerge la figura dell'umano «ma un umano primordiale, oscillante tra preistoria e dopo-storia». Il paesaggio che descrive è esattamente quello del *Tiresia*, il poemetto di Mesa su cui si concentrerà il resto del capitolo: «un paesaggio di rovine e detriti ai margini di ogni civiltà possibile; un paesaggio sconquassato dai cataclismi storici delle guerre, delle spoliazioni, dei campi di prigionia e di sterminio».⁹²

1.3 *Tiresia (oracoli, riflessi)*. La dimensione tragica

Publicato nel 2008 dalla casa editrice la Camera Verde, il testo è stato scritto qualche anno prima, in pochi mesi – Mesa è molto preciso a riguardo, «22 luglio 2000 - 24 gennaio 2001», riporta il frontespizio. Il *Tiresia. (oracoli, riflessi)* si compone, appunto, di due tipologie di testi: cinque *oracoli*⁹³, che raccontano altrettanti traumi o disastri del XX secolo, e sei *riflessi* (sette se si considera l'*epilogo*), che ai primi fanno da commento. *ornitomanzia, piromanzia, iatromanzia, oniromanzia e necromanzia* sono, come li ha definiti Giorgio Mascitelli, «prove della guerra che leggi del profitto e dell'imperialismo con implacabile impersonalità conducono contro l'umanità».⁹⁴ Prima ancora di approfondire testi e temi del poemetto, ora che le parole di Mascitelli ne hanno quantomeno evocato l'atmosfera, delineando una cornice generale, è evidente il paradossale stravolgimento temporale per cui gli *oracoli*, normalmente intesi come anticipazioni del futuro, sono in questo caso «prove» della distruttività del comportamento umano, squarci/scorci sul passato recente al quale è costretto a ritornare lo sguardo – e con esso la voce – dell'indovino.⁹⁵ Come riporta in nota l'autore, si tratta

⁹¹ Id., *Clima, storia e capitale*, a cura di M. De Giuli, N. Porcelluzzi, Nottetempo, Milano 2021, p. 101.

⁹² A. Inglese, *Voce e paesaggio. Su Giuliano Mesa*, «Nazione Indiana», 23 agosto 2011, < <https://www.nazioneindiana.com/2011/08/23/voce-e-paesaggio-su-giuliano-mesa/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025]. L'articolo era stato precedentemente pubblicato nel 3° volume di «Atti impuri».

⁹³ I cinque testi poetici seguono la stessa struttura, composti da ventidue versi liberi e un monostico in corsivo.

⁹⁴ G. Mascitelli, *Il posto di Tiresia (leggendo il Tiresia di Giuliano Mesa)*, «Nazione Indiana», 27 novembre 2015, < <https://www.nazioneindiana.com/2015/11/27/il-posto-di-tiresia-leggendo-il-tiresia-di-giuliano-mesa/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

⁹⁵ Ricordando l'importanza di una prospettiva decoloniale, e quindi di una critica attenta alla matrice colonialista dell'Antropocene come definizione e immaginario, il ribaltamento temporale alla base del poemetto acquisisce un ulteriore spunto di riflessione che Barca, nel già citato *Forces of Reproduction* non manca di notare. Riprendendo gli scritti di K. Whyte e A. Krenak, Barca decostruisce il finalismo e il pensiero apocalittico legato alla crisi climatica, dimostrando come essi siano, in fondo, una riaffermazione di una visione eurocentrica e occidentale del mondo e della storia dell'essere umano. S. Barca, *Forces of Reproduction*, cit., p. 26: «Seen through Indigenous eyes, modern economic growth ceases to be a triumphalist account of human (qua Western) exceptionalism and becomes a history of environmental violence, whose dreadful consequences are not projected into a dystopian future, but have been already experienced by many human and non-human generations. As Kyle Whyte [...] has noted, Anishinaabe people today live in the dystopian future of their ancestors, in what he calls 'the fallout of settler industrial campaigns', which 'both dramatically changed ecosystems, such as through deforestation, overharvesting and pollution, and obstructed Indigenous

rispettivamente del crollo della discarica più grande di Manila (2000) nella quale sono morte centinaia di persone che sopravvivevano tra i rifiuti; dell'incendio di una fabbrica di bambole a Bangkok, nel 1993, che ha ucciso 188 operaie che vi lavoravano in condizioni disumane⁹⁶; del programma militare Manhattan Project, condotto e finanziato dagli Stati Uniti a partire dagli anni Quaranta del secolo scorso e che portò alla realizzazione delle prime bombe nucleari poi impiegate nella Seconda guerra mondiale. Ancora tornando a considerare l'articolazione dell'impianto temporale del *Tiresia*, questi primi tre *oracoli* sono di per sé sufficienti a dimostrare come nel loro susseguirsi rappresentino un graduale scivolamento dall'ordine dell'evento, puntuale e geograficamente circoscritto – come nel caso di *ornitomanzia* e *piromanzia* – alla dilatazione della scala spazio-temporale di *iatromanzia* che, non a caso, nella struttura del macro-testo, occupa la posizione centrale, elemento mediano di una transizione per cui si tende a un progressivo ampliamento del contesto al quale i testi si riferiscono. Si passa, cioè, dall'evento al processo: dopo il Manhattan Project infatti, in *oniromanzia* le coordinate si dilatano e si rarefanno ulteriormente, entrando nel vivo delle pratiche di espianto di organi da corpi di bambini ancora vivi, come accadeva negli anni Novanta in Brasile (dove il mercato nero trovava la maggior parte dell'offerta). Infine, il tempo ciclico di *necromanzia*, dove storia e mito si intrecciano fino a confondersi nello stesso modo in cui i corpi sepolti nelle fosse comuni si decompongono nella terra, mettendo in crisi la fissità del confine tra umano e non: tutto è materia organica e nel rimestio, impercettibile ma costante, silenziosamente convergono passato, presente e futuro.

Oracoli, ma anche *riflessi*, le due tipologie di testo si susseguono come lampi: due *oracoli*, tre *riflessi*, due *oracoli*, tre *riflessi*, ultimo *oracolo*, *epilogo*. Questa l'articolazione del poemetto che, nella sua totalità, resta un testo molto breve, fulmineo e fulminante, il cui scheletro si compone degli *oracoli*, visioni *dal* buio di una cecità che non è solo dell'indovino tebano, punizione ricompensata con il potere di pre-vedere, ma ormai, collettiva, mentre i *riflessi*, schegge di versi brevi, in blocchi di tre, sembrano piuttosto innervare di interrogativi i paesaggi evocati dagli *oracoli*. Una scarica di domande senza tempo né luogo, astratte e concretissime, che intersecano, trafiggono gli *oracoli* come raddoppiandone il vocare che, a sua volta, obbliga il lettore a guardare ciò che, non detto, può

peoples' capacities to adapt to the changes, such as through removal and containment on reservations'». Per approfondire cfr. K. P. Whyte, *Our ancestors' dystopia now: Indigenous conservation and the Anthropocene*, in *The Routledge companion to the environmental humanities*, a cura di U. K. Heise, J. Christensen, M. Niemann, Routledge, London 2017; A. Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*, Companhia das Letras, São Paulo 2019.

⁹⁶ Nelle brevi note riportate da Mesa a conclusione del *Tiresia*, si riportano dati che, a dire il vero, non trovano riscontro nelle fonti ufficiali. L'autore parla di 500 lavoratrici morte e di 4000 impiegate, mentre nell'*Encyclopaedia of Occupational Health and Safety* si parla di 188 vittime e un totale, non accertato di 2500 lavoratori e lavoratrici. In ogni caso, quello della fabbrica di giocattoli Kader, «rappresenta il peggior incendio accidentale al mondo in un edificio industriale della storia recente», cfr: < <https://www.iloencyclopaedia.org/it/part-vi-16255/disasters-natural-and-technological/item/374-case-study-the-kader-toy-> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

continuare a essere censurato, dimenticato, omesso ai fini del perseguimento autoalimentante del presunto benessere dell'*Anthropos*.

In questa tensione irrisolta e stravolta tra passato e presente, il *Tiresia* di Mesa ricalca, in qualche modo, la postura dell'*Angelus Novus*⁹⁷ di Paul Klee, come descritto da Walter Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia*. Tuttavia, a differenza dell'«angelo della storia» con «il viso rivolto al passato»⁹⁸ intento a osservare qualcosa da cui sembra contemporaneamente allontanarsi, nel poemetto si cerca al contrario di riavvicinarsi al passato, di guardarlo più da vicino e, con esattezza, nominarlo. In ogni *oracolo*, infatti, la poesia di Mesa tenta di dire «l'orrore (morte per fame, per esclusione, per repressione, per guerra, per devastazione ambientale: per *miseria del corpo*, non *dello spirito*)» che l'assuefazione alla spettacolarizzazione dell'«*horror* metropolitano» ha reso «*impronunciabile*»⁹⁹. Il parallelo con l'*Angelus Novus* non è da intendersi in termini oppositivi ma si tratta, se mai, di un confronto che aiuti a sfaccettare ulteriormente l'analisi dell'impianto del testo mesiano e delle potenzialità ermeneutiche che la sua concezione prismatica riesce ad aprire. Nell'immaginare un confronto che, a partire dal dato prossemico (attraverso cui si manifesta e nel quale si condensa quello etico), prenda in considerazione il rapporto tra concezione della storia, o più in generale della temporalità, e possibilità della parola, emerge la condizione drammatica dell'una e dell'altra figura-guida, di Tiresia e dell'*Angelus Novus*. Nella *IX Tesi*, descrivendo il secondo, Benjamin scrive:

Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infinito. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta.¹⁰⁰

All'inizio del nuovo millennio, il Tiresia mesiano è testimone di un ulteriore scarto, vive cioè “nella rovina” e, abbandonata qualsiasi tipo di speranza messianica, si immerge nel «cumulo di rovine» per provare a dire, attraverso la connotazione poetica, quella stessa non-linearità della storia che porta Benjamin alle considerazioni delle sue *Tesi*. La differenza è che, se possibile, dal 1939 al 2000 la trama del reale si è fatta ancora più ingarbugliata, è aumentato il grado di complessità degli *entanglements*¹⁰¹ da cui è composta, mentre la violenza dell'uomo su altri esseri umani o dell'umano

⁹⁷ P. Klee, *Angelus Novus*, Israel Museum, Gerusalemme.

⁹⁸ W. Benjamin, *IX Tesi*, in *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano-Udine 2012 (1942), p. 15.

⁹⁹ G. Mesa, *Frasi dal finimondo*, cit., p. 171.

¹⁰⁰ W. Benjamin, *IX Tesi*, pp. 15-16.

¹⁰¹ La scelta del termine *entanglement* non è casuale. Introdotto nel campo delle *Humanities* dalla filosofa e fisica femminista Karen Barad, è uno dei concetti chiave del pensiero neo-materialista. Cfr. K. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007. Di seguito si riportano le prime programmatiche righe della *Prefazione*: «This book is about entanglements. To be entangled is not simply to be intertwined with another, as in the joining of separate entities, but to lack an independent, self-contained

su altre forme di esistenza non si è mai sopita, continuando a proliferare. La scrittura di Mesa si compone *nella* catastrofe, che è anche del linguaggio, sapendo ormai che il sistema neo-capitalista è ben in grado di disinnescare e fagocitare qualsiasi contromovimento interno ad esso. A tale proposito, Gian Luca Picconi ha parlato di «storicità della poesia» di Mesa, in chiave comparatista rispetto al materialismo storico che forgiava la poetica di Sanguineti in cui «l'inconoscibilità etica del sistema [...] nasce da una dimensione trascendente il sistema. Al contrario, in Mesa, la falsificazione del vero operante nel sistema è relativa sia al tutto sia alle singole parti: è immanente al sistema stesso». Per Mesa «la falsificazione riguard[a] gli stessi processi di negazione dialettica»¹⁰².

La dimensione tragica del *Tiresia*, quindi, si manifesta nell'essere continuamente in balia di spinte opposte, la vulnerabilità dell'umano si esperisce nella frustrazione e nell'inesorabilità della parzialità a cui si è esposti. In questo scenario, gli *oracoli* e, come voce fuori campo, i *riflessi* di Mesa propongono un'alternativa, un modo diverso di stare nella contraddizione. Gli uni e gli altri si aggiungono, intensivamente, all'esperienza della realtà, quali momenti di sospensione, arresto e affondo nella presa di coscienza dell'orrore necessario al mantenimento della realtà percepita elitariamente come normalità. Consapevolezza che, per Mesa, non può limitarsi ad essere tale; essa rappresenta, se mai, il grado zero, il punto di partenza per un ostinato lavoro di messa in crisi e scavo che, in termini metaletterari, corrisponde al lavoro stesso di scrittura. È in questa direzione che penso si possa parlare di letteratura in rapporto con la crisi socio-ambientale, dove con essa non si intenda esclusivamente l'attuale urgenza climatica, quanto piuttosto la storia che si estende nello spazio e nel tempo degli *oracoli*. Manila o Bangkok sono luoghi specifici e come tali chiamano in causa dinamiche storico-economiche e geopolitiche, eppure, sia per la dilatazione scalare del macro-testo sia per l'etica poetica di Mesa, riescono a rappresentare simbolicamente molti altri luoghi. Questo spessore – se così si può chiamare – espressivo, cioè la stratificazione di piani di senso investiti dal discorso, tiene insieme profondità ed estensione, verticalità e orizzontalità senza ridurle a mere superfici. Come nella danza si esercita l'attenzione continua alle riconfigurazioni del baricentro affinché il corpo non perda l'equilibrio nell'assecondare e lasciarsi attraversare dalle linee tensive che ne animano l'espressività, allo stesso modo, il discorso, che si compone accogliendo nella forma la complessità del contenuto, si espone, opponendosi alla semplificazione, come forza strutturante e

existence. Existence is not an individual affair. Individuals do not preexist their interactions; rather, individuals emerge through and as part of their entangled intra-relating. Which is not to say that emergence happens once and for all, as an event or as a process that takes place according to some external measure of space and of time, but rather that time and space, like matter and meaning, come into existence, are iteratively reconfigured through each intra-action, thereby making it impossible to differentiate in any absolute sense between creation and renewal, beginning and returning, continuity and discontinuity, here and there, past and future».

¹⁰² G. L. Picconi, *L'epoca di un'epoché: Giuliano Mesa e la storia*, in «Il verri», 46, 2011, p. 59.

tutelante. Più sinteticamente, si tratta, in fondo, del tragico che, secondo Alessandro Baldacci¹⁰³, «nella contemporaneità si delimita sempre più come “controdiscorso” che dirompe nel cuore del discorso moderno».¹⁰⁴ Ancora con immagini di moto, affondare rimestando e, rimestando, sprofondare nell’esperienza tragica (e tuttavia necessaria per una poesia animata da ascolto, ricerca e verità etica) dell’attraversamento ricorsivo delle rovine della storia e, nel versificare, dei residui del linguaggio. Così si apre il “Terzo” dei *Quattro quaderni*¹⁰⁵, raccolta precedente al *Tiresia*:

e scava, fino a trovare nulla che ci sia
(sgroppa, morendo, a scrollare il sudore)

[Philippe diceva, convintissimo, *au revoir*, e poi chi l’ha più visto?
e German dove starà, coltivando i suoi fiori, ancora in Cina?]

cancella e poi cancella, poiché non esiste
(e non esisterà – e poi? poi che faremo? faremo tardi?)¹⁰⁶

Articolando il confronto prossemico tra l’angelo e l’indovino, si assiste quindi a un doppio movimento che vede, da un lato, questo «correre, sempre verso un avanti che non si sa che cosa sia né dove possa arrivare»¹⁰⁷, spinta metaforica verso il futuro, propria del progresso impigliato nelle ali dell’*Angelus Novus* e descritta da Mesa nel saggio *Al giorno d’oggi. Sulla rassegnazione*. Un correre in avanti che, se declinato al di fuori del paradigma temporale, può rivelare anche una coazione ad allontanarsi nel senso del distanziamento emotivamente impermeabilizzante, un abbandonarsi a largo, fino alla rassegnazione appunto. Dall’altro lato, invece, l’opposizione ad essa, la necessità di tornare a vedere la costa, riavvicinandosi al passato verso cui sono puntati gli occhi dell’angelo della storia e verso il quale Mesa riorienta gli *oracoli* per recuperare sillabe, pronunciare i nessi tra i fatti descritti. Più in generale, la necessità di uno sguardo relazionale che colleghi il qui ed ora con gli altrove in cui, per convenienza, si è finito per delocalizzare e concentrare i costi della crisi o credere (sapendo di mentire) che si siano arrestate le violenze della storia.

Non è un caso, forse, che proprio attorno al sentimento di rassegnazione vissuto nel presente, e sulla soglia di differenziazione tra sintomo della crisi e strategia di mantenimento dello *status quo*, si concentri il già citato *Al giorno d’oggi. Sulla rassegnazione*. Pubblicato nello stesso anno del *Tiresia*,

¹⁰³ Baldacci è forse la voce più autorevole che nel tempo si è occupata all’opera di Mesa. Esperto conoscitore anche di Paul Celan, riferimento imprescindibile per Mesa, e di Antonella Anedda, autrice che affronterà nel quarto capitolo e che molto ha in comune con il poeta di Salvaterra.

¹⁰⁴ A. Baldacci, *Il disprezzo del rimedio: (ri)pensare il tragico*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano, A. Cortellessa, Sossella, Napoli 2005, p. 297.

¹⁰⁵ G. Mesa, *Quattro quaderni*, in *Poesie 1973-2008*, cit., pp. 245-328.

¹⁰⁶ Ivi, p. 291.

¹⁰⁷ Id., *Al giorno d’oggi. Sulla rassegnazione*, Roma, La Camera Verde 2008; prima in «Wespennest», 153, 2008, pp. 71-76. Versione consultata disponibile online nell’«Archivio Giuliano Mesa», < <https://giulianomesa.wordpress.com/al-giorno-doggi-sulla-rassegnazione/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

il saggio dimostra l'insistenza con cui Mesa avvertiva l'urgenza dei temi attorno a cui ruotano i due testi. Entrando brevemente nel merito del dialogo tra il saggio e il poemetto, si prenda ad esempio il verso conclusivo di *ornitomanzia*, chiosa in corsivo separata dal resto del corpo del testo – come avviene per tutti gli *oracoli*: «*prova a guardare, prova a coprirti gli occhi*».¹⁰⁸ Il verso ha natura ibrida, soglia in cui la voce oracolare è raddoppiata qualitativamente dal domandare insistente dei *riflessi* e, allo stesso tempo, crea una dimensione dialogica chiamando in causa un'indefinita seconda persona. In un solo verso Mesa riassume il dramma della rimozione di ciò su cui, in senso più generale, riflette nel corso del saggio *Al giorno d'oggi*, ossia povertà, sfruttamento, fame, guerre e migrazioni e che, come si vedrà nei prossimi paragrafi, aveva già declinato nei singoli *oracoli*.

Vista e voce sono dunque le due forze motrici del poemetto. Rilanciando e rispondendo al verso già citato, in chiusura di *piromanzia*, si legge: «*tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno*».¹⁰⁹ In sintesi, il primo monostico, come anche l'*oracolo* che lo precede, pone in primo piano la dimensione visiva poiché in esso riecheggiano, quasi rimbombando nel silenzio – assordante –, gli «occhi spalancati»¹¹⁰ dell'angelo della storia di Benjamin. Nel secondo, invece, si passa al piano della voce come canale di condivisione e messa in comune, espressione della testimonianza e della partecipazione all'esperienza. Tuttavia qui, più di ogni altro elemento, emerge la difficoltà del dire, del non sapere come dire l'orrore senza ricorrere alla spettacolarizzazione dell'*horror*, nell'epoca in cui, per tornare a Benjamin, la *riproducibilità tecnica* e l'*estetizzazione della politica*¹¹¹ hanno raggiunto il loro acme, permeando ogni livello della società. Ciononostante, considerando ancora il sintagma, la traccia linguistica del verbo modale («*se sai dire*»¹¹²) dischiude una molteplicità di significati, stratificati e coesistenti. La difficoltà di dire dipende, senz'altro, dal crescente grado di complessità su cui si regge/erge il castello globale contemporaneo, per cui è difficile dire perché altrettanto difficile è ciò che andrebbe detto. Infine – terza stratificazione di senso –, il saper dire chiama in causa il piano etico del trovarsi di fronte al rimosso e nella vulnerabilità della com-passione esporsi attraverso la riattivazione dello sguardo (vista) e della parola (voce).

L'indecidibilità che avvolge e isola le parole, cioè la distanza che, come un'intercapedine, sembra ormai separare il piano del discorso da quello della *praxis*, mina anche la dimensione collettiva del linguaggio, acuendo, in questo senso, l'effetto dell'incertezza che porta alla rassegnazione, all'individualismo, alla sospensione di ogni nesso. La distanza quindi agisce su due fronti, quello empatico e quello della significazione. Tuttavia, nel suo saggio, inclinando di poco la traiettoria, Mesa

¹⁰⁸ Id., *Tiresia*, cit., p. 346, v. 23.

¹⁰⁹ Ivi, p. 347, v. 23.

¹¹⁰ W. Benjamin, *IX Tesi*, p. 15.

¹¹¹ Cfr. id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966 (1936).

¹¹² Il corsivo è mio.

illumina un punto di vista contiguo, non opposto, che riesce a porre diversamente, in maniera più incisiva, la questione:

L'incertezza non è una condizione necessariamente negativa. Anzi, è forse l'unica condizione che ci è consentita, se non decidiamo di accecarci. [...] L'incertezza non implica l'abbandono di ogni "giudizio". Anche senza credere in qualche paradiso, qui o nell'al di là, si può capire, o almeno sentire, che non è eticamente giusto fare ad altri ciò che non si vorrebbe venisse fatto a noi.¹¹³

In altre parole, nella gamma di possibilità all'interno delle quali ci si muove, è necessario ammettere e riconoscere l'esistenza della rassegnazione, ammettere la fatica del dire e il dolore della dimensione residuale dalla quale nasce la scrittura come tentativo di versificazione, ponendo in relazione temporanea i lacerti del linguaggio; solo con questa premessa, nella fine delle ideologie e delle narrazioni si può forse scorgere un potenziale liberatorio e generativo per l'elaborazione di alternative possibili. Ben inteso, per Mesa si tratta in ogni caso di una potenzialità che non può prescindere dalla responsabilità etica e dalla consapevolezza della fallibilità umana. Detto ancora altrimenti, riemerge la disposizione al contatto con la dimensione tragica quale preconditione e imperativo etico che, come già sottolineato, testimonia la forte influenza beckettiana nella poetica mesiana. Più nel dettaglio, riprendendo le parole di Paolo Zublena, viene riaffermata la centralità del «tema della necessità-impossibilità di finire»¹¹⁴, connotando, ripetendo, rendendo possibile il balbettio della «voce residuale» che, non a caso, dà il titolo a un intervento di Vito Maria Bonito uscito su «Versodove»¹¹⁵, dopo la morte del poeta. Citando direttamente i versi di *Quattro quaderni*, raccolta di *improvvisi* – come indica il sottotitolo – scritti tra il 1995 e il 1998 e pubblicata nel 2000: «queste forse le ultime / (ancora parole / ancora non ultime) // ancora le ore del dopo / (queste in questo tempo e luogo / che non si ripeterà)»¹¹⁶. In effetti, *Quattro quaderni* è una raccolta centrale nell'opera di Mesa, per la quale segna un passaggio fondamentale sia in senso stilistico che di affinamento del campo tematico. Ancora una volta nel vortice gravitazionale tra vecchio e nuovo millennio, la raccolta si apre sul finimondo:

*questa sorda sirena,
e finalmente il suono della fine*

*(è già finita,
non resta che finire)*

¹¹³ G. Mesa, *Al giorno d'oggi*, cit.

¹¹⁴ P. Zublena, *Per Giuliano Mesa*, «Le parole e le cose», 22 aprile 2012.

< <https://www.leparoleelecose.it/?p=4550> > [ultima consultazione 4 gennaio '252025]. Il testo era precedentemente stato pubblicato in «Alfabeta2», 13, 2011.

¹¹⁵ V. M. Bonito, *Voce residua. Improvviso per Giuliano Mesa*, in «Versodove», 13, 2011, pp. 61-62.

¹¹⁶ G. Mesa, *Quattro quaderni*, cit., p. 304.

questa sera serena,
che mente fino all'ultimo sospiro

(è già spirata,
basta respirarla)

questa selva silente,
che finalmente è solo una maceria

(che non riguarda,
se non si guarda più)¹¹⁷.

Vista, voce, residuo, verso. Bonito lo esprime con una formula tanto espressionistica quanto efficace: «[o]gni segno sulla pagina è testimonianza di conoscenza, ha occhi e labbra, è volto che ti guarda – e si arrende al tuo volto quanto più alta è la responsabilità della parola condivisa». E continua descrivendo «la desertificazione di nomi [che è] il cammino di Mesa»¹¹⁸, metafora della «scoperta della poesia» e della scrittura poetica come ricerca costante dell'«estremo rigore linguistico» che il poeta deriva da Ludwig Wittgenstein¹¹⁹. La poesia, in conclusione, come forma di resistenza etica di fronte all'odierno dispositivo di violenza sistemica:

È rendere residuo il sostanziale e sostanza il residuale. È come se tutto riprendesse a parlare dopo una guerra. La guerra non è solo quella conclamata delle armi. La guerra è permanente e passa per le immagini, nel fiato corto e inautentico della rappresentazione, nella falsificazione assoluta della parola che vuole (credendo di sapere) dire ogni cosa [...]. La poesia di Mesa ingaggia una vera e propria resistenza etica allo stato delle cose, o meglio alla sua rappresentazione. Tale resistenza – che è testimonianza fibra per fibra, sillaba dopo sillaba – è schierata contro la produzione spettacolarizzata di una forma verbale del vuoto, contro l'organizzazione delle apparenze, la tele-visione del mondo. [...] La parola in versi si fa resto, scoria, corpo effratto in dialogo con quanto sopravvissuto.¹²⁰

Per questo ho ritenuto opportuno accompagnare per un tratto le *Tesi* di Benjamin alla figura del Tiresia mesiano. Seppure in maniere diverse, espressione di periodi storici diversi, la loro radice comune affonda nella volontà di disarcionare il «tempo omogeneo e vuoto»¹²¹ della storia universale,

¹¹⁷ Ivi, p. 247.

¹¹⁸ V. M. Bonito, *Voce residua*, cit., p. 62.

¹¹⁹ Il pensiero di Wittgenstein è uno dei pilastri sul quale si forma la coscienza intellettuale e poetica. In *Ad esempio. La scoperta della poesia*, Mesa scrive: «La relazione con gli uomini e con il mondo è relazione etica. Ineffabile. 'Nonsensical', dirà Wittgenstein nella *Lecture on Ethics* del 1929, e tuttavia esistente. L'estremo rigore linguistico di Wittgenstein è rigore etico, verso conoscenze possibili, e un possibile bene. Un linguaggi[o] dove le parole, non potendo attingere alla verità, cercano la precisione, la sincerità: verità etica». Come ripreso in nota da Mesa – quasi a far sue le parole del filosofo, nella *Lecture* Wittgenstein afferma l'impossibilità di definire l'etica una scienza, nel senso che non può aggiungere nulla alla conoscenza in termini concreti e, tuttavia, nel suo «avventarsi contro i limiti del linguaggio» rappresenta «un documento di una tendenza nell'animo umano che io personalmente non posso non rispettare profondamente e che non vorrei davvero mai, a costo della vita, porre in ridicolo». Cfr. L. Wittgenstein, *Lecture on Ethics*, a cura di E. Zamuner, E. V. Di Lascio, D. Levy, Verbarium-Quodlibet, Macerata 2007.

¹²⁰ V. M. Bonito, *Voce residua*, cit., p. 62.

¹²¹ L'espressione viene ripetuta più volte nel corso delle *Tesi*, cfr. W. Benjamin, *Tesi*, cit., p. 19, 21, 23. Qui si riporta il testo della *XIII Tesi*, in cui Benjamin mostra il rapporto tra una concezione del tempo lineare e l'idea di progresso, alla

ponendo l'attenzione su due aspetti che, a mio avviso, caratterizzano la temporalità del *Tiresia*. Il primo è quel che il filosofo definisce «attualità» per cui, con «balzo di tigre», il presente fa incursione nella «selva del passato», come accade, appunto per gli *oracoli* di Mesa, o ancor più forse nello scarto tra questi e i *riflessi*. Allo stesso modo, si potrebbe dire che il poeta avrebbe condiviso la constatazione di Benjamin quando afferma che, nonostante la transtemporalità dell'attualità del presente, si agisce sempre «in un'arena dove comanda la classe dominante»¹²². In *Al giorno d'oggi*, Mesa lo denuncia esplicitamente, proponendo piuttosto di «cambiare il passato [...] [e] agire sulle cause»¹²³ per cui si è giunti a quel che osserva e testimonia Tiresia:

Eppure i morti per fame, per guerra, per tutte le violenze al giorno d'oggi più evidenti anche a chi non voleva vederle prima, prima c'erano, e non erano occulte, per quanto occultate. Bastava volerle guardare. Bastava “mettersi nei panni”, mettersi nel corpo, nell'esistenza di chi un'esistenza non poteva averla [...]. Il passato degli anni Ottanta e Novanta è un passato trascorso nella rimozione del passato precedente, e non tanto di quello ancora “rivoluzionario” dei decenni Sessanta e Settanta, ma soprattutto di quello in cui, come diceva Hannah Arendt, accade “ciò che non doveva accadere” [...]. Il Novecento è passato, con il suo orrore e le sue costanti rimozioni. Ma orrori e rimozioni non sono passati. Il passato non passa finché non lo si conosce, finché non lo si pensa. Forse, anche, finché non lo si cambia. Rassegnarsi oggi vorrebbe dire rassegnarsi al dominio della logica economica, ovvero all'interesse di pochissimi che condiziona l'esistenza di tutti.¹²⁴

In secondo luogo, tornando agli aspetti di continuità tra le *Tesi* e il poemetto, è interessante la sovrapposizione del Tiresia mesiano con quel che scrive il filosofo nella sua ultima tesi: «il tempo non era appreso dagli indovini, che cercavano di estrarne ciò che si cela nel suo grembo, come omogeneo né come vuoto»¹²⁵. Cresciuto nel pensiero e nella fede dell'ebraismo, il filosofo della scuola di Francoforte orienta le sue *Tesi* verso l'arrivo del Messia, al contrario completamente assente nel poemetto, dove, come visto, piuttosto che scegliere tra speranza finalistica e rassegnazione conservativa, si tenta ostinatamente di abitare la complessità soverchiante nella quale è immerso e alla quale è esposto l'essere umano. La transtemporalità dell'indovino e la non-linearità del tempo sono i due caratteri fondamentali con cui si conclude questa ricognizione.

base del pensiero moderno: La teoria socialdemocratica, e più ancora la prassi, era determinata da un concetto di progresso che non si atteneva alla realtà, ma presentava un'istanza dogmatica. [...] [esso] era, anzitutto, un progresso dell'umanità stessa (e non solo delle sue capacità e conoscenze). Era, in secondo luogo, progresso interminabile (corrispondente a una perfettibilità infinita dell'umanità). Ed era, in terzo luogo, essenzialmente incessante (tale da percorrere spontaneamente una linea retta o spirale). Ciascuno di questi predicati è controverso, e da ciascuno potrebbe prendere le mosse la critica. Ma essa, se si vuol fare sul serio, deve risalire oltre questi predicati e rivolgersi a qualcosa di comune a essi tutti. La concezione di un progresso del genere umano nella storia e inseparabile da quella del processo della storia stessa come percorrente un tempo omogeneo e vuoto. La critica dell'idea di questo processo deve costituire la base della critica dell'idea del progresso come tale».

¹²² Id., *XIV Tesi*, pp. 19-20.

¹²³ G. Mesa, *Al giorno d'oggi*, cit.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ W. Benjamin, *XVIII Tesi*, p. 23.

In coda, un testo da *Quattro quaderni*. Il titolo completo è *terzo passaggio (nel futuro interiore)*, in cui risuona la multidirezionalità con cui si percorrono i fili intrecciati del tempo e, simultaneamente, l'intro/estroversione del soggetto attraverso la parola:

che cosa
ora dopo ora,
respira e poi respira ancora

(nulla come prima,
nulla come dopo,
e qui, e mentre questo accade)

e dove,
passo dietro passo,
fino a che il ritorno non arrivi

(mentre come adesso,
mentre come dopo,
e dopo, e mentre, e mentre che accadrà)

quando, e sia,
e mentre dopo mentre,
finché non sia che questo

(questo che cosa, che cos'è –
chiedi, e poi dici, e dici
“chiedo: dimmi”¹²⁶

«Passo dietro passo». Così immagino l'andatura del Tiresia-personaggio e il fare versi di Mesa. Continuando a smerigliare l'idea di voce e di paesaggio con le quali si è aperto il paragrafo, si vedrà ora nello specifico di ogni *oracolo* e *riflesso* come, «fra la necessità di dire e il dire basta, la poesia [possa] realizza[re] un continuo cortocircuito del poetico, un verso che procede rasgando e annaspando nello stretto di una lingua che toglie respiro e semina futuro»¹²⁷. Un futuro interiore, tempo del *Tiresia* e forse unico futuro in cui possano coesistere libertà e responsabilità, vivendo la necessità del presente.¹²⁸

¹²⁶ G. Mesa, *Quattro quaderni*, cit., p. 306.

¹²⁷ A. Baldacci, *Il disprezzo del rimedio*, cit., p. 630.

¹²⁸ Cfr. G. Mesa, *Il verso libero e il verso necessario*, cit., p. 248: «È forse auspicabile, affinché la poesia non goda di una futilità che ha perso da tempo ogni efficacia antiutilitaristica, che libertà e necessità tornino ad essere centrali nel pensiero poetico, come lo sono, ancora, nella storia non futile che stiamo vivendo».

1.4 Poesia e *Wasteocene*: la voce residuale

La rassegnazione odierna, che Mesa definisce «opulenta», nasce soprattutto «dal senso di impotenza di fronte alla distanza dei poteri, alla loro intangibilità»¹²⁹. Da tale premessa, Tiresia non può limitarsi a guardare ma, così come è costretto a vivere suo malgrado («*devi tenerti in vita, Tiresia / è il tuo discapito*»¹³⁰), riporta l'esergo in cui echeggia la Sibilla del *Satyricon* di Petronio, rimando diretto alla *Waste Land* di T. S. Eliot), si inoltra nel buio esistenziale del rimosso, di ciò e di coloro che sono resi invisibili. Negli oracoli non c'è divinazione né conoscenza soprannaturale, solo il tentativo di mettere a fuoco lo scarto, restare nell'ascolto e disporsi all'incontro con le esistenze sommerse (dalla terra e dagli eventi, senza aver ricevuto una vera sepoltura). È una caduta libera nell'oscurità, dalla vista aerea che sorvola la discarica di Manila in *ornitomanzia* fino, appunto, alla dimensione ctonia di *necromanzia*, dove i corpi sono compenetrati dal tempo organico, sono pura biologia, mitologia, ciclo naturale.

Cominciando con ordine: *Tiresia* (mi riferisco qui tanto al testo quanto al personaggio) si apre e/o prende parola con l'imperativo «devi», che ritorna, capovolto in anagramma, «vedi.»¹³¹, con cui inizia il primo *oracolo*. Fin dall'avvio, quindi, Mesa imposta una struttura dialogica che comprende un «tu», un orizzonte intersoggettivo retto dal montaggio, dal susseguirsi di testi il cui inizio risponde, anzi contrappunta, la chiusura del precedente. In questo caso specifico, l'inversione delle consonanti lega lo sguardo nominante dell'indovino all'impellenza etica: la responsabilità della vista. Ma vedere che cosa? Il primo dato concreto in *ornitomanzia* è la presenza delle folaghe, uccellacci che volano sopra la discarica di Manila sottraendo cibo agli abitanti delle baraccopoli che sopravvivono scavando tra i rifiuti: «vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe. / vedi che vengono dal mare e non vi tornano, / che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume. / guarda come si avventano sul cibo, / come lo sbranano, sbranandosi, / piroettando in aria»¹³². La critica ha più volte sottolineato che gli uccelli – come il fuoco, la malattia, il sogno o i morti negli *oracoli* successivi – non sono strumenti di divinazione, bensì «gli abitanti pieni del presente e del passato, e della parola [...] indici di devastazione attuale, perseverante»¹³³, come li ha definiti Marco Giovenale. L'atto di sorvolare, con sguardo e fare predatorio, la montagna di macerie prodotte altrove, li rende immediatamente immagine della «classe politica che si avventa sul potere»¹³⁴. Metafora, quindi, ma soprattutto

¹²⁹ Id., *Al giorno d'oggi*, cit.

¹³⁰ Id., *Tiresia*, cit., p. 345.

¹³¹ Ivi, p.346, v. 1.

¹³² *Ibidem*, vv. 1-6.

¹³³ M. Giovenale, *Visione, voce, dovere. Il Tiresia di Giuliano Mesa*, in «Per una critica futura», 5/6, 2010. L'articolo è stato poi pubblicato in «Punto critico», 9 febbraio 2011.

¹³⁴ F. Fusco, *Tiresia: il viaggio negli inferi della contemporaneità*, in «Atelier», 61, 2011, p. 72.

presenza reale: Tiresia infatti è sempre *nel* paesaggio, la sua è un'esperienza sensibile e percettiva che si incrosta al testo e rivive nella lettura, meglio se ad alta voce. Si pensi, ad esempio, ai suoni duri delle scelte lessicali di Mesa che, nell'agglutinarsi delle consonanti ripetono lo sfregamento di una ferita, una violenza archetipica¹³⁵ («stride»; «speroni»; «artigliando»; «scaravento»). A scandire, in questo senso, la prima parte dell'*oracolo*, gi imperativi in posizione tonica, a inizio verso, che sollecitano il risveglio dei sensi, prima la vista poi l'udito.¹³⁶ fino al «tanfo», termine-cerniera e primo indizio per il disvelamento dei «bipedi scarabei»¹³⁷. Qui l'ossimoro esprime tutta la mostruosità, il rifiuto ad ammettere la possibilità di tali esistenze, vite di scarto¹³⁸ disumanizzate al punto da essere indistinguibili da ciò che le circonda, «[nel]l'impasto di macerie, / dove c'è la casa dei dormienti»¹³⁹. Anche nella seconda parte i versi di Mesa continuano a graffiare sulla *r*, protratta in allitterazione per tre versi (vv. 15, 16 e 17), a ribadire la degradazione, in contrasto stridente con la ripetizione del lemma “casa”, in un andamento generale a trazione ossimorica. È tutto il contrario di ciò che dovrebbe essere, la distorsione di ogni principio umano si specchia, ancora una volta, nella divisione e conseguente spartizione tra “noi” e “loro”, spazialmente distribuiti sull'asse verticale, il potere esercitato dall'alto su chi si trova in basso: «casa dei renitenti, repellenti, / ricovero al rigetto, e nutrimento, a loro, / scaraventati lì chissà da dove»¹⁴⁰.

Al saggio *Vite di scarto* di Zygmunt Bauman, citato implicitamente poco sopra, si accosta il più recente *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, di Marco Armiero¹⁴¹. Sia il sociologo e filosofo che lo storico ambientale, infatti, sviluppano la propria riflessione attorno al concetto di scarto e, in entrambi i casi, più che sulla materialità di ciò che viene scartato, l'analisi si concentra sui meccanismi attraverso i quali si opera e si legittimano i principi di selezione, con due esiti possibili, inclusione o esclusione. I primi due capitoli del saggio di Bauman esprimono sinteticamente uno degli aspetti che vorrei emergesse dalla lettura del *Tiresia*: “In principio fu il progetto. Ovvero i rifiuti nella costruzione dell'ordine” e “Loro sono troppi? Ovvero i rifiuti del progresso economico”. L'identificazione dell'alterità e la sua esclusione sintetizzano in due tempi

¹³⁵ Cfr. *Tu, se sai dire, dillo*, Rassegna dedicata alla memoria di Giuliano Mesa organizzata da B. Cepollaro, VII edizione, 6-9 settembre 2019, Milano, < <https://poesiadafare.wordpress.com/2019/09/06/tu-se-sai-dire-dillo-viii-edizione/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

¹³⁶ Anafora «vedi» vv. 1-2; «guarda» v. 4; «senti» v. 7 con accezione afferente al campo uditivo, ripetuto al v. 10 segnando il passaggio alla sfera olfattiva; «ascoltane» v. 9, la scelta dell'imperativo con la particella pronominale che rende la parola sdrucchiola rompe il ritmo dettato dai versi precedenti, lo rallenta, accentuando il peso della parola in chiusura di verso, «tanfo», con la quale forma una sinestesia.

¹³⁷ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 346, v. 20.

¹³⁸ Cfr. Z. Bauman, *Vite di scarto*, Laterza, Bari 2004 (2003).

¹³⁹ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 346, vv. 12-13.

¹⁴⁰ *Ibidem*, vv. 15-17.

¹⁴¹ M. Armiero, *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Einaudi, Torino 2021.

l'*othering* (o alterizzazione) teorizzato da Edward Said¹⁴², quale dispositivo materiale-discorsivo a fondamento dell'istituzione del "noi", unico soggetto attivo e deliberante nella relazione unidirezionale con il "loro", silenziato e invisibilizzato. Come afferma Armiero, pensare in termini di *Wasteocene* dunque «non ha a che fare con i rifiuti in quanto oggetto [...] [ma] significa inquadrare i rifiuti nell'azione che li produce, come un insieme di relazioni socio-ecologiche che creano persone e luoghi di scarto».¹⁴³

La focalizzazione esterna dell'*oracolo*, la vista aerea della discarica rende pienamente l'idea di Armiero: chi legge osserva dall'alto, insieme con le folaghe. Riuscire a guardare o tornare a coprirsi gli occhi riguarda tanto l'etica posturale della poetica di Mesa, quanto il ragionamento sviluppato dallo storico dell'ambiente sulla necessità di una produzione del sapere che vada oltre i dati, che accompagni un "come" al "cosa" o, senza giri di parole, che affronti «lo spazio complicato e sempre conflittuale della politica» per andare oltre il commento della situazione, immaginando concretamente una messa in pratica di azioni possibili. In *ornitomanzia*, Mesa sta raccontando il *Wasteocene* già visibile nella frana della baraccopoli di Sitio Pangako (che per un'ironia beffarda, nella lingua locale, significa "terra promessa") avvenuta nel 2000. Armiero, dal canto suo, rivendica l'urgenza di ripolitizzazione della crisi socio-ambientale attraverso la critica di quel che nella teoria dell'Antropocene rimane problematicamente ambiguo, cioè lo spazio di separazione tra universalità e ingiustizia. In questo senso, credo, l'epoca degli scarti può ben rappresentare l'ambiente nel quale si cala la poetica di Mesa, il finimondo nei termini dell'ecologia politica. Fagocitati «nel letame, nel loro lete, lenti, / a fare chicchi della terra nuova»¹⁴⁴, gli abitanti della baraccopoli rispondono alle caratteristiche dell'*homo sacer* definito da Giorgio Agamben¹⁴⁵. Egli non porta con sé alcuna legge positiva che lo includa, né i diritti umani per cui si avanzano pretese di universalità. Se è «la legge che fa esistere l'illegalità tracciando la linea che divide ciò che è dentro da ciò che è fuori»¹⁴⁶, occorre ancora una volta mettere in crisi il processo sistemico nel quale si iscrive l'evento.

In *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Niccolò Scaffai individua proprio nei rifiuti uno dei temi attorno ai quali si realizza il rapporto tra testo letterario e crisi ecologica.¹⁴⁷ Tra gli esempi citati compare *Leonia*, la città invisibile che «rifà se stessa tutti i giorni»¹⁴⁸, espandendosi senza conseguenze verso un fuori lasciato in sospenso. A mio avviso, però,

¹⁴² Cfr. E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2022 (1978); id., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Feltrinelli, Milano 2023 (1993).

¹⁴³ M. Armiero, *L'era degli scarti*, cit., p. 19.

¹⁴⁴ *Ibidem*, vv. 18-19.

¹⁴⁵ Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, Quodlibet, Macerata 2021 (1995).

¹⁴⁶ Z. Bauman, *Vite di scarto*, cit., p. 40.

¹⁴⁷ Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., pp. 151-154.

¹⁴⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2015 (1972), p. 111.

il punto qui è ancora l'obsolescenza programmata e l'ossessione consumistica, o forse, in filigrana, Calvino tratteggia qualcosa che è ancora in controluce e su cui, più tardi, spostano l'attenzione Mesa e Armiero. Autore entrato nel canone dell'ecocritica italiana, nei testi di Calvino è centrale la relazione tra umano e ambiente *tout court*, come anche i processi di trasformazione della società (e) della produzione. Penso, tuttavia, sia necessario spingersi oltre senza ripetere interpretazioni già assodate, magari lavorando ai fianchi della scrittura calviniana, colmando criticamente gli interstizi che la separano dal presente. Per scongiurare il rischio di un canone che sia ripetizione dell'identico, quanto piuttosto riflessione costante e aggiornata, vale la pena mettere a confronto l'idea del rifiuto come strategia, tanto dissimulata quanto radicata nella società iper-capitalista, di «produzione di persone e luoghi di scarto che procede parallelamente alla costruzione di comunità esclusive globali»¹⁴⁹, e la descrizione di Leonia:

ci si chiede se la vera passione di Leonia sia davvero come dicono il godere delle cose nuove e diverse, o non piuttosto l'espellere, l'allontanare da sé, il mondarsi d'una ricorrente impurità. Certo è che gli spazzaturai sono accolti come angeli, e il loro ruolo di rimuovere i resti dell'esistenza di ieri è circondato d'un rispetto silenzioso, come un rito che ispira devozione, o forse solo perché una volta buttata via la roba nessuno vuole più averci da pensare. Dove portino ogni giorno il loro carico gli spazzaturai nessuno se lo chiede: fuori della città, certo, ma ogni anno la città s'espande, e gli immondezzei devono arretrare più lontano [...].¹⁵⁰

ornitomanzia, invece, non lascia possibilità di sospensione; al contrario, la scelta di prendere posizione riproducendo, nel corso dell'*oracolo*, la discesa in picchiata del predatore, dimostra i rapporti di potere impliciti nella direzionalità dello sguardo, nella traiettoria di emissione di una voce e ancor prima, nella possibilità di presa di parola¹⁵¹: essere parte del "noi", osservare dall'alto. E in effetti, proprio su questo punto si incontrano definitivamente il pensiero di Armiero e la poetica di Mesa: «In quanto meccanismo narrativo, il *Wasteocene* ha il potere di dire il vero, ossia di considerare le ingiustizie non come effetti collaterali, quasi invisibili, ma come l'elemento forte di un sistema che produce ricchezza e sicurezza attraverso l'alterizzazione di coloro che devono essere esclusi».¹⁵²

L'*oracolo* si chiude sul dato gestuale del portare la mano agli occhi per non vedere. Un pretesto, tuttavia, che regge solo per la breve durata della transizione, si sfoglia la pagina e il gesto trova nuovo

¹⁴⁹ M. Armiero, *L'era degli scarti*, cit., p. 31.

¹⁵⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 111-112.

¹⁵¹ Cfr. F. Giardini, "Parlare di fatto, parlare di diritto", in *L'alleanza inquieta*, cit., pp. 42-70.

¹⁵² M. Armiero, *L'era degli scarti*, cit., p. 22.

significato. Nakhon Pathom (Thailandia), 1993.¹⁵³: *piromanzia* si apre sotto una coltre di «fumo».¹⁵⁴. L'atmosfera velata e frastornante dell'incendio – Tiresia è dentro la fabbrica che sta andando a fuoco – è resa foneticamente dal fruscio della *s* che sciamma lungo tutto il testo, quasi a rendere sinesteticamente i guizzi delle fiamme e lo sciogliersi della plastica: «fumo. nugoli, sciami di guscî neri».¹⁵⁵. L'incendio divampa nella fabbrica di bambole dove lavoravano più di duemila donne, molte delle quali minorenni, in condizioni prossime alla schiavitù. Lo spazio è asfittico, ovattato dalle labiali *p* e *b*, dalla fricativa *f*, dalla nasale *m* e dai suoni duri *gu*, *go* («i guscî gonfi delle palpebre», «[...] le guance, paffute, delle bambole», «[...] preparare doni, meraviglie, a milioni»)¹⁵⁶. E mentre il fumo confonde i corpi delle bambine con quelli delle bambole, il testo sembra liquefarsi, nel pronunciarlo la grafia dei segni si scioglie in bocca e le parole si legano l'una all'altra, scivolando in filastrocca, ritmo che muove il gioco, ninna nanna. In questo canto di morte ipnotico, ritornano continuamente gli «occhi» (senza contare le variazioni «guscî neri», «palpebre»), dettaglio che emerge dal buio come quando, a luce spenta, si gioca cercando di trovare chi si è nascosto. Occorre toccare, tastare il corpo e indovinare, ma tra bambole e operaie non c'è più distinzione. Anche Armiero individua la «centralità del corpo» come uno degli elementi che contraddistinguono il *Wasteocene*, nel suo essere «immanente, sempre tanto vicino da poterlo percepire o annusare».¹⁵⁷; allo stesso modo, nel testo poetico, i corpi umani perdono i loro tratti, i contorni si sciolgono come plastica squagliata dalle fiamme. Assimilazione con la merce prodotta e frammentazione del corpo: guance, mani, anche e piedi, lo sguardo nominante di Tiresia isola i dettagli mentre il fumo li avvolge in un nero di ustione, rimozione, morte («fumo portato via, che trascolora, / che porta via le guance, paffute, delle bambole»; «tempo di ricordare, dopo, / di ritornare dove si era stati.»)¹⁵⁸).

¹⁵³ Cfr. «l'Unità», 12 maggio 1993, p. 12. L'articolo che riporta la notizia titolava «Bruciate vive per tre dollari al giorno». Secondo il report già citato, pubblicato nell'*Encyclopaedia of Occupational Health and Safety*, nello stabilimento si erano già verificati altri incendi: «The Kader Industrial (Thailand) Co. Ltd. was first registered on 27 January 1989, but the company's licence was suspended on 21 November 1989, after a fire on 16 August 1989 destroyed the new plant. This fire was attributed to the ignition of polyester fabric used in the manufacture of dolls in a spinning machine. After the plant was rebuilt, the Ministry of Industry allowed it to reopen on 4 July 1990.

Between the time the factory reopened and the May 1993 fire, the facility experienced several other, smaller fires. One of them, which occurred in February 1993, did considerable damage to Building Three, which was still being repaired at the time of the fire in May 1993. The February fire occurred late at night in a storage area and involved polyester and cotton materials. Several days after this blaze a labour inspector visited the site and issued a warning that pointed out the plant's need for safety officers, safety equipment and an emergency plan». La cronologia degli eventi dimostra esattamente ciò che Armiero definisce *wasting relationship*, mettendo in luce la complessa relazione che lega il tema del lavoro alla questione socio-ecologica. Sul rapporto tra arte, ecologia e lavoro si veda C. Baghetti, M. Candiloro, J. Carter, P. Chirumbolo, M. L. Mura (a cura di), *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023.

¹⁵⁴ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 347, v.1.

¹⁵⁵ Ivi, p. 348, v.1.

¹⁵⁶ *Ibidem*, vv. 5, 8, 16.

¹⁵⁷ M. Armiero, *L'era degli scarti*, cit., pp. 22-23.

¹⁵⁸ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 348, vv. 7-8, 13-14.

Tornando alla raccolta di *Quattro quaderni*, si può trovare un precedente interessante in cui si racconta l'incendio causato da un gesto accidentale di un uomo ubriaco che finisce per uccidere figli e moglie. Un altro corpo femminile descritto e scomposto in dettagli che ne raccontano la vita, inscritta nel dramma sociale della famiglia, parabola di una più generale condizione subalterna. La doppia occorrenza del tema e della scelta degli espedienti retorici attraverso i quali rappresentarle, lasciano ipotizzare la presenza di "un nodo", un addensamento di senso attorno al quale, evidentemente, Mesa avvolge i suoi interrogativi e (si) chiede come fare, di fronte ad avvenimenti del genere, a non cedere all'oblio:

non questo non pensare
e parlare di getto
e a vanvera e a scatti di umore.
[...]
(e poi
dimentica, dimentica,
viene una notte scura di tempesta,
la stufa si rovescia,
la paraffina fetida
fa una fiamma vorace, bella,
che mangia tutta la casupola,
mangia i *niñitos* dentro i loro stracci,
il papà ubriaco inciampato nella stufa,
la mamma buona,
che cuce bene, adesso, le sue trecce bisunte,
i calli sulle mani, i geloni sui piedi,
i capezzoli duri, turgidi,
che sbocciano)

se c'è è come se non ci fosse
modo di comprendere.
anche non comprendendo, vedete,
non c'è modo di accettare
(anche accettando, pensate,
ci sarà modo di vedere:
il mondo
è pieno di occhi).¹⁵⁹

Le tante figure di ripetizione presenti in *piromanzi*a creano un ritmo dondolante di andata e ritorno che avvicina e confonde, di nuovo, gioco e morte.¹⁶⁰, corpi veri, di carne, e corpi finti, di plastica: il raddoppiamento in chiusura del v. 3 («le mani stanche, stanche»), il poliptoto dei vv. 7 e 8 («portato via [...] / che porta via»); la rima interna ai vv. 10 e 11 tra «lenisce» e «finisce» e quella, identica, ai

¹⁵⁹ G. Mesa, *Quattro quaderni*, cit., pp. 266-267.

¹⁶⁰ Cfr. id., *Tiresia*, cit., p. 348, vv. 9-19: «le anche dondolanti, a fare il movimento di ripetere, / in altalena, in bilico di piede, che lenisce, / gioco che non finisce, mai, / che non arriva, mai, / tempo di ricordare, dopo, / di ritornare dove si era stati. / a fare il gioco del silenzio, / nel preparare doni, meraviglie, a milioni, / passate per le mani una ad una, / per farli scintillare, gli occhi stanchi, / tenerli aperti, sempre».

vv. 11 e 12 che terminano con un definitivo «mai», isolato tra due virgole. L'unico gioco possibile per le operaie è correre, scappare «gridando, ad occhi chiusi»¹⁶¹ e, se dire è uguale a vedere, l'*oracolo* testimonia la morte di cinquecento lavoratrici passata sotto silenzio nel resto del mondo: «l'avvenimento avviene e si dimentica / (queste parole qui non lo ricordano). / oswiecim mostar bhopal / (hiroshima dresda, vanno bene?) / nome non dice cosa / cosa non fa spessore / (e tutto questo un giorno non fara più rumore)»¹⁶². Come notato da Bernardo De Luca, la ritualità degli *oracoli* ha, prima di tutto, la funzione di «presentificare gli eventi del passato» così che, in un secondo momento, la presentificazione stessa possa «istitui[re] una dimensione condivisa dell'evento rievocato»¹⁶³. Tiresia non è più o solo *mantis* ma testimone, aprendo il testo che porta il suo nome alla «possibilità che la memoria non sia informazione immagazzinata, ma esperienza ancora rivissuta»¹⁶⁴. È un'operazione complessa e delicata, che Mesa porta avanti smarcandosi dalla razionalità e uscendo dalla linearità sulle quali si accorda la retorica contemporanea, la produzione dei discorsi e della narrazioni maggioritarie, la forma del pensiero attuale, secondo il principio dell'esonero all'analisi critica. Al contrario, la connotazione della poesia e la progressiva dilatazione di scala delle coordinate spazio-temporali degli *oracoli* gli permettono di rintracciare, senza parafrasarli, i nessi che legano eventi singoli, apparentemente isolati, insieme con le dinamiche globali che agiscono sotterraneamente, silenti e silenziate, oliando gli ingranaggi del sistema. Eppure il macrotesto non è organizzato né secondo una struttura a scatole cinesi, né si tratta di espliciti rapporti causa-effetto quanto, se mai, di un particolare modo di osservare e far poesia, come assumendo una traiettoria obliqua, riprendendo l'efficace intuizione di Inglese, che ha parlato di «discorsi obliqui», riferendosi agli *oracoli*, e di «immagini oblique»¹⁶⁵, per i *riflessi*. In realtà, anche se non espressamente, nel corso del capitolo l'obliquità è stata evocata più volte in quanto qualità intrinseca della poetica di Mesa. In senso più esplicito e, se così si può dire, geometrico, basta pensare alla stratificazione e tensione tra verticalità e orizzontalità emersa nell'analisi di *ornitomanzia*. Più in generale, quello che intendo e che vorrei fissare come altro tratto dell'etica posturale che pian piano si sta componendo è proprio la traiettoria dello sguardo e delle relazioni attraverso le quali si interpreta e rappresenta il mondo. Mi spiego, iniziando a passare in rassegna i *riflessi*.

Questi brevi testi, «vene linfatiche che si distribuiscono intorno agli organi pulsanti»¹⁶⁶ del testo, sono momenti di esitazione. Lo dimostrano i punti interrogativi che compaiono esclusivamente in

¹⁶¹ *Ibidem*, v. 22.

¹⁶² Id., *Quattro quaderni*, cit., p. 217.

¹⁶³ B. De Luca, *Il Tiresia di Giuliano Mesa: palinsesti mitologici e metamorfosi dell'indovino*, in «L'Ulisse», 23, 2020, p. 521.

¹⁶⁴ Ivi, p. 524.

¹⁶⁵ A. Inglese, *Il canto dell'orrore: sul Tiresia di Giuliano Mesa*, in «Per una critica futura», 5/6, 2010.

¹⁶⁶ B. De Luca, *Il Tiresia di Giuliano Mesa*, cit., p. 522.

queste sezioni: «a ridirti che cosa? / dire dell'aria tersa, / della faringe chiusa»¹⁶⁷. Oltre all'evidente legame con *piromanzia* – l'attacco del *riflesso* sembra replicare, quasi in un botta e risposta, il monostico di chiusura dell'*oracolo* –, questo procedere per domande, mostra molto bene il meccanismo di composizione, scarto e ripresa dei versi. Il pensiero segue il ritmo del respiro, ci sono momenti di distensione («la bramosia rafferma, / immobile»¹⁶⁸) e delle accelerazioni, a marcare come l'urgenza emerga dai suoni in cui ricade la lingua e, insieme a essa, la mente: «questo non prendere e non perdere, / già perso, il tempo, / tutto il tempo»¹⁶⁹. Nel secondo *riflesso* il ritmo cresce ancora, la prima strofa incalza raddoppiando la domanda: «a chi ne darai conto? / per chi / sarai misura d'ora, / sarai levare, e battere, / costanza di respiro?»¹⁷⁰. Il testo segue, appunto, «il battito dell'ansia», tachicardico, per racquetarsi poi nel terzo *riflesso* che, fin dall'attacco, richiede una distensione e un rallentamento del ritmo, il battito decelera «e lentamente / si riavvolge, / e si fa nodo, / groppo di gola, / giro di vortice / e vertigine / [...] e dopo, / che si placa, / quando puoi riascoltare / il fiato che respira, / la palpebra che batte»¹⁷¹. Prima di andare avanti, vorrei soffermarmi sulla persistenza del corpo, ancora dato nei suoi frammenti eppure, questa volta, con una fortissima marca sensoriale. Fotogrammi, micromovimenti, spasmi più che gesti, che esprimono una materialità tale per cui si rende possibile il passaggio dal singolare al molteplice. Anche Bagnoli, in *Ákusma*, notava il ricorrere della combinazione tra narratività e corpo: «la topologia del corpo funge da principio di invarianza e permette il trapasso a una scala di esperienza collettiva [...], la legge di funzione metonimica che alla fine compone le microstorie in storia plurale»¹⁷².

Delle consonanze tra *Quattro quaderni* e il *Tiresia*, in particolare dei *riflessi*, si è già detto ma, continuando a intrecciare voci e immagini, è sorprendente ritrovare alcune connessioni con le parole di Bonito, riferite in effetti alla prima raccolta:

Inversione di respiro. Le parole della lingua – quelle che non dicono, ma indicano – circoscrivono l'enunciazione, lasciano accadere le cose. La sospensione sintattica del deittico [...] rifiuta la luce di uno sguardo totalizzante. L'io smiccia la storia dalle feritoie di un tempo svuotato, avverbiale [...]. Mesa, quasi in ascolto di Celan («il mio udito si è trasferito nel mio tatto dove esso impara a vedere»)¹⁷³.

Uno dopo l'altro, i *riflessi* tracciano una sinusoide; la fine ristabilisce un nuovo inizio dopo l'esperienza dell'accadimento, il picco centrale, il crescendo del ritmo e del respiro (del testo e del

¹⁶⁷ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 348, vv. 1-3.

¹⁶⁸ *Ibidem*, vv. 4-5.

¹⁶⁹ *Ibidem*, vv. 6-8.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 349, vv. 1-5.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 350, vv. 1-6, 11-15.

¹⁷² V. Bagnoli, *Parlare del tempo*, cit., p. 106.

¹⁷³ V. M. Bonito, *Voce residua*, cit., p. 61.

corpo). La simmetria tra il primo e il terzo *riflesso* si misura soprattutto nel ritorno sul tema del tempo, sentito come dimensione solidale tra tutti gli umani, di tutti i tempi. Ai tre versi già citati¹⁷⁴ del primo *riflesso*, fanno eco i seguenti, nel terzo: «sentendo tutto insieme, / che tutto è un solo tempo / che non c'è, / che non c'è tempo».¹⁷⁵ È un movimento spirale («si riavvolge», «giro di vortice / e vertigine») attraverso cui la parola tenta di riconnettere, di suturare gli strappi («si fa nodo»), non senza difficoltà, anzi tra un «gropo di gola»¹⁷⁶ e l'altro, «poiché pensarci uomini tra e contro altri uomini è sempre facile – difficile è pensarsi sempre insieme a tutti, nel passato e nel presente»¹⁷⁷. La tensione, infatti, è tutta in ciò che accade nel secondo *riflesso*, lì dove appare netta la contrapposizione tra una possibile ricerca di contatto con l'altro («a chi [...]?»), «per chi») e il perdurare di un pensiero della separazione: «oppure la distanza, l'esser via / il battito dell'ansia, / il corpo a riposarsi / dentro il suo tepore, / nel suo confine, lì / confitto».¹⁷⁸ Tornando indietro e riavvolgendo, ci si rende conto di come le figure di ripetizione, la deissi, la ricorsività frammentaria segnino a loro volta l'attitudine obliqua, quel procedere a stento lungo una linea sottile, solco che si ispessisce pazientemente e «che ribatte e ribadisce la persistenza di un residuo a partire dal quale si fa impossibile ripetere. Ogni ripetizione varia, ogni variazione ripete un nodo essenziale, non evadibile, che come un improvviso musicale genera e supera la sua forma»¹⁷⁹. Nella consonanza, per un attimo, avviene l'incontro, la messa in relazione risuona nel rincorrersi delle parole, nella fragilità dell'incertezza, «che come guaina, / come vagito, / ripete andare, fare, / fare parte»¹⁸⁰.

¹⁷⁴ Cfr. G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 348, vv. 6-8: «questo non prendere e non perdere, / già perso, il tempo, / tutto il tempo».

¹⁷⁵ Ivi, p. 350, vv. 7-10.

¹⁷⁶ *Ibidem*, v. 4.

¹⁷⁷ Id., *Ad esempio*, cit.

¹⁷⁸ Id., *Tiresia*, cit, p. 349, vv. 6-11.

¹⁷⁹ A. Baldacci, *Oltre il finimondo*, cit., p. 84.

¹⁸⁰ G. Mesa, *Tiresia*, cit, p. 350, vv. 18-21.

1.5 Per una conoscenza sensibile: ritmo, violenza, distanza

*occorrerà affrettarsi
perché rimanga solo il vero
e dunque nulla, forse –
forse soltanto il movimento,
verso*

*anche a ritroso:
via, e vai.¹⁸¹*

L'etica della poesia di Mesa fa sì che essa agisca, sia movimento e, allo stesso tempo, fondazione di uno spazio in cui poter accadere. Tra il prima e il dopo, nell'intermezzo che tende -a, perché possa aprirsi alla pluralità, *con*.¹⁸², perché la messa in relazione implica il confronto con la propria parzialità, a dispetto dell'autosufficienza e dell'immortalità rincorsa dalla società contemporanea. Si tratta di un tema cruciale al quale Mesa ha dedicato più volte la sua attenzione, come dimostra questo estratto da *Al giorno d'oggi*:

Accettare che nella vita ci sia la morte, che ne sia parte non solo ineliminabile ma anche fertile, e accettare che nella vita ci sia dolore, non comporta accettare che il "male" prevalga, che la guerra di tutti contro tutti sia anch'essa ineliminabile. [...] Poiché dobbiamo morire, poiché sentiamo e sappiamo di essere parziali, incompleti, separati e separandi, ci vendichiamo, della nostra limitatezza fingendoci autonomi e completi e aggredendo chi ci rammenta, esistendo, che non lo siamo. Ci vendichiamo della nostra mortalità uccidendo, dando la morte. Siamo esseri limitati, delimitati da nascita e morte, dalla sessualità che ci rende parziali e incapaci di riprodurci "da soli". Eppure sembriamo voler imitare, anche nelle esistenze, il principio economico dello sviluppo illimitato, la cui irrazionalità si scontra contro evidenze sempre più catastrofiche.¹⁸³

Nel saggio Mesa cita direttamente un breve passaggio di un testo di Antonio Moresco in cui è annotata una serie di riflessioni su "La forma e la morte", in risposta ad alcuni punti espressi da Carla Benedetti in *Pasolini contro Calvino*.¹⁸⁴ Senza entrare nel merito della monografia di Benedetti, mi interessa il fatto che Mesa abbia letto Moresco e si sia riconosciuto nella sua posizione tanto da citarlo nel saggio, mettendo in luce il nesso tra quanto già visto sull'indissolubilità tra forma e contenuto e il tema, ora aggiunto, della parzialità e, conseguenzialmente, della necessità della morte. Il rifiuto della forma, il non-finito come liberazione dalla morte – afferma Moresco – è una scorciatoia, un'illusione di evasione dalla tensione irrisolvibile tra *élan* vitale e necessità della fine:

¹⁸¹ Id., *Quattro quaderni*, cit., p. 274.

¹⁸² Cfr. J. L. Nancy, *Il senso del mondo*, Lanfranchi, Milano 1997 (1993); id., *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2021 (1996).

¹⁸³ Id., *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, cit. p. 5.

¹⁸⁴ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

La forma è il corpo. Il corpo del pensiero, il pensiero del corpo. La forma è il modo che noi abbiamo di essere nel (del) caos. Come si fa a essere «per il corpo» ed essere contro la (sua) forma, il suo corpo formale? [...] Ciascuno di noi ha un corpo, una forma (mai come adesso aggredita ed erosa dai processi di ritualizzazione in atto). Noi non possiamo esistere senza una forma, una forma mortale. Chi ci chiede di essere senza una forma, ci chiede di non esistere.¹⁸⁵

Infatti:

Sempre o quasi sempre, nel corso del tempo, i nuovi poteri che si sono via via susseguiti si sono detti in grado di far fronte alla morte, di sconfiggere la morte. Hanno promesso la vita. [...] Di fronte a tutto questo non dobbiamo limitarci ad affermare, a ricordare e a testimoniare, in modo veritiero, che la morte esiste ed è anzi la condizione stessa perché possa esistere quella cosa che è stata chiamata vita. Non dobbiamo limitarci ad affermare che tutti moriamo, che ciascuno di noi morirà. Dobbiamo anche affermare che *vogliamo* morire, che vogliamo continuare a morire perché vogliamo poter continuare a vivere.¹⁸⁶

Trattenendo ancora, con una mano, il filo del discorso di Moresco, con l'altra vorrei riprendere e proseguire a srotolare il rocchetto della riflessione di Bagnoli, in *Ákusma* (la meteorologia, il fuori, la narratività della poesia), e tornare quindi al volume *Critique du rythme* di Meschonnic, dove credo si arrivi a una definizione di ritmo in cui, di fatto, confluiscono poetico e politico, corpo e linguaggio, saldando e confermando quanto visto finora nei testi del *Tiresia*. È difficile, considerandone la mole, riassumere l'opera di Meschonnic, tuttavia, con in mente la connotazione della poesia di Mesa e le considerazioni di Moresco, alternando mani e pensiero in questo lavoro di intreccio, non è difficile seguirne il senso e la tenuta sui testi poetici fin qui letti, quando si afferma che:

Le rythme est donc plus que pour l'oreille. Il est pour tout le sujet. Le rythme, organisation subjective-collective d'un discours, est son oralité. Plus que tel procédé formel. En quoi, pour une écriture, désorienté, c'est décorporalisé, désocialisé, qui équivaut à désobjectivé, et déshistoricisé.¹⁸⁷

Meschonnic, d'altronde, situa il suo studio all'interno di un approccio empirico – riluttante all'empirismo – all'insegna del molteplice e dell'infinito, nel senso del rifiuto del pensiero sistemico e al di fuori dei dualismi, primo fra tutti, nel suo campo, quello tra linguaggio e vita. «Le dualisme oppose le langage à la vie, préfère son ordre, qui lui est sa grille et sa vérité. C'est pourquoi le rythme lui échappe. Et avec le rythme, un sens du sens et des sujets où le dualisme ne peut pas aller».¹⁸⁸ Anche in questo caso si noterà la vicinanza tanto con la posizione di Mesa, quanto con l'impostazione teorico-metodologica esposta fin dall'inizio del capitolo. I termini e lo spazio all'interno dei quali si

¹⁸⁵ A. Moresco, *La forma e la morte*, in *Il vulcano: scritti critici visionari*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 42.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 45-46.

¹⁸⁷ H. Meschonnic, *Critique du Rythme*, cit., p. 705.

¹⁸⁸ Ivi, p. 715.

muove la ricerca di Meschonnic sul ritmo riportano l'attenzione su alcuni dei nuclei concettuali già incontrati, a riprova della coerenza del percorso critico e della rispondenza tra i testi teorici finora attraversati:

Il s'agit de l'historicité des discours. Où il s'impose que tout propos qui porte sur quoi que ce soit du langage, exposé scientifique, énoncé didactique, ou essai, tout est toujours stratégie, et pris dans un combat. Il s'agit d'indiquer lequel, et quelle stratégie, quel enjeu sont livrés à l'occasion du rythme. Situer les résistances. Ce qu'on a à gagner. Une poétique et une politique de l'individuation est en jeu.¹⁸⁹

Aussi ne s'agit-il pas de recueillir une concordance, ni même une correspondance. Le mieux qu'elle pourrait livrer serait une irrespondance, plus d'incompréhension qu'il n'en faut d'habitude pour qu'il y ait compréhension.¹⁹⁰

L'incomprensione, lo scarto o anche l'interferenza sono valori sui quali si accorda il sentire obliquo, in cui volutamente l'ascolto resta ambiguamente impastato al resto dei sensi e la conoscenza è un'esperienza intricata che avviene sia attraverso la percezione quanto attraverso processi razionali, nel senso doppio dell'*entendre* a cui si riferisce Nancy¹⁹¹. «Sentire tutto insieme», i vuoti e i pieni di uno spazio-tempo non lineare, tenendo insieme la stratificazione geologica e la finitudine della vita e, al tempo stesso, affidarsi e saltare di fronte alle crepe di cui parla Chakrabarty. Occorre saltare e volere la morte come provocatoriamente suggerisce Moresco. Con Mesa, *Ad esempio*: «L'impermanenza si percepisce permanendo, per il tempo che ci è dato, in corpo e dolore, nostri e di ognuno e di tutti, nel nostro essere in fine e in parte, finiti e non finiti, incompiuti»¹⁹².

Continuando a scivolare nella progressione scalare e lungo la rete dei piani discorsivi, nel *Tiresia*, si passa, slittando, dalle immagini dei *riflessi* al terzo *oracolo*, *iatromanzia*, in cui si inseriscono tutti i fili fin qui intrecciati e che, prima di riprendere il poemetto, sarà meglio raccordare insieme, deviando ancora su un testo di *Quattro quaderni*:

cosa frammischia –
cenere (sempre cenere)
e vento (sempre, da sempre)
se non il vuoto, Lucrezio,

¹⁸⁹ Ivi, p. 13.

¹⁹⁰ Ivi, p. 57.

¹⁹¹ Cfr. E. Lisciani Petrini, *Noi: diapason-soggetti*, cit., p. XV: «l'intendere in senso acustico – l'ascolto appunto – non solo in filosofia, ma nella nostra cultura in genere, è sempre stato relegato in secondo piano, quando non totalmente neutralizzato e rimosso a vantaggio dell'intendere in senso logico-intellettuale – a vantaggio della 'sola concatenazione esteriore del significato', come avrebbe detto Kandinsky». La riflessione di J. L. Nancy ha una valenza profondamente etica, testimoniata da tutti suoi scritti. In essa – tratto comune a tutte le voci degli intellettuali raccolti e citati – si tende a una rivalutazione della praxis come critica e resistenza al secolare prevalere del concetto. Ad esempio, per tornare alla questione fondamentale del "noi", cfr. J.L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 98 in cui si afferma che «il 'pensiero' di 'noi' non può che essere, appunto, «una praxis e un ethos».

¹⁹² G. Mesa, *Ad esempio*, cit.

il vuoto –
lì possiamo costruire, c'è spazio,
per fare un'orma
e fare un segno di passaggio
(noi siamo, passeggeri,
come argini,
muschi sulla sponda del fossato,
chioccioline ciottoli lucertole
e questo è molto,
a farsene una ragione,
è molto tempo, e spazio,
molta necessità).¹⁹³

La lettura del poemetto si è interrotta alla fine del terzo *riflesso*: «[...] andare, fare, / fare parte». Non stupisce, dunque, che l'*oracolo* successivo assesti il verso iniziale sullo stesso schema dei precedenti, con un bisillabo che marca l'intero testo, declinato al plurale: «nomi.»¹⁹⁴. Mettendo in fila, dal primo al terzo *oracolo*, le parole-lampo che, seppur solo per l'istante del loro passaggio, illuminano l'intero testo che le segue, si legge: vedi, fumo, nomi. Forse solo una suggestione, intanto però la lente si avvicina all'umano. Dalla panoramica aerea, tagliando l'atmosfera, dopo essersi calato nello spazio collettivo della fabbrica, Tiresia è ora corpo tra corpi umani, sulla terra, come se la prospettiva si fosse completamente ribaltata. Naso in su ad osservare e subire la traiettoria verticale delle bombe nucleari sganciate a Albuquerque, Hiroshima, Nagasaki, e poi ancora quelle di Bikini.¹⁹⁵ Non solo bombe atomiche ma anche scorie radioattive che si diffondono nell'aria o attraverso le falde acquifere e che il terreno trattiene. Si tratta ancora una volta di tempi lunghi e geografie espanse: punti sulla mappa, come Hanford (Washington), Los Alamos (New Mexico), Oak Ridge (Tennessee), i quartier generali del Manhattan Project, e cicli di contaminazione che colpiscono le zone di propagazione degli effetti delle armi nucleari. I nomi di *iatromanzia* comprendono e raccontano la tragedia di tutte le parti coinvolte, anche quelle non umane, vittime del delirio scientifico e del fondamentalismo della misura che reprime e polverizza l'empatia, il mirino al posto dello sguardo,

¹⁹³ Id., *Quattro quaderni*, cit., p. 312.

¹⁹⁴ Id., *Tiresia*, cit., p. 351, v. 1.

¹⁹⁵ Non sempre si ricorda che molte delle persone/vittime dei test nucleari non erano inconsapevoli dei rischi reali ai quali venivano esposte, perché intenzionalmente omessi dalle autorità. Su questo particolare aspetto si veda anche quanto scritto da Serenella Iovino sulla mancanza di informazioni sui rischi a cui erano esposti i lavoratori del polo industriale di Marghera, ricorrendo alla definizione di "giustizia cognitiva". Iovino mostra come l'omissione delle informazioni rappresenti una vera e propria privazione di un diritto fondamentale, ossia «sapere cosa stesse realmente accadendo, e quindi di scegliere il proprio destino». Cfr., S. Iovino, *Paesaggio civile: storie di ambiente, cultura e resistenza*, Il Saggiatore, Milano 2022, p. 85. Allo stesso modo, durante il Manhattan Project sono state condotte esercitazioni e esperimenti per lo studio dei rischi connessi all'impiego di armi nucleari su animali e popolazione civile ignara della propria condizione. Dell'intersezione tra giustizia cognitiva, violenza ambientale e interspecie, legata al Manhattan Project, Iovino si è occupata nella lettura ecocritica dello scritto giornalistico di Calvino, *Le capre ci guardano* (1946), in cui l'autore considera l'impatto della bomba sganciata sull'atollo di Bikini, e più in generale sull'utilizzo delle armi nucleari, dal punto di vista straniato delle capre. Cfr., S. Iovino, *Sedimenting Stories: Italo Calvino and the Extraordinary Strata of the Anthropocene*, in «Neohelicon», 44, 2, 2017, pp. 315-330; ead., *Italo Calvino's Animals: Anthropocene stories*, Cambridge University Press 2021.

gli obiettivi e non i volti dell'altro di cui parla Emmanuel Lévinas.¹⁹⁶ Ritorna il battito accelerato, l'intervallo tra sistole e diastole ha perso ogni elasticità possibile, il testo si muove a scatti, moduli e procedure: «nomi. nomina ancora, replica, schernisci.», «nomina sette volte il giorno e l'ora, / anche per oggi, fai tutta la trafila».¹⁹⁷ L'effetto è un ritmo martellante che monta per accumulo e rimbomba in tutto il testo, costellato di crateri e esplosioni segnate dai suoni duri, occlusivi, della *c* e della *g*, spesso preceduti da altre consonanti, a riprodurre il graffio, lo scavo, la violenza della sottrazione.

Florinda Fusco ha notato come tutta la struttura del *Tiresia* ruoti attorno a due strategie fondamentali dalle quali dipende il ritmo e la coesione semantico-sonora dei testi: da un lato, si ricorre spesso all'isolamento tra due virgole di «piccole cellule ritmiche, conferendo loro un accento primario».¹⁹⁸; dall'altro, i versi sono frammentati al loro interno dall'utilizzo ingente e ravvicinato di virgole, amplificando l'eco vibrante delle «iterazioni sonore che creano incroci e contagi semantici». Il dato più interessante, però, che emerge dall'analisi di Fusco, è l'organizzazione degli *oracoli* in «zone sonore di differente misura» la cui durata equivale al «flusso sonoro ininterrotto».¹⁹⁹ che separa un punto dall'altro. Questa struttura si sostituisce alla suddivisione canonica in versi incidendo fortemente sull'assetto generale del testo che, con la sua riconfigurazione ritmica, emerge con particolare potenza. Come riscontro esemplificativo nel quale rintracciare anche quanto detto nel paragrafo precedente, si riporta di seguito il testo completo del terzo *oracolo*:

nomi. // nomina ancora, replica, schernisci. //
 consentine la crescita, riducine l'amalgama,
 che si sparga, s'incavi, scorra per ogni dove. //
 nomina sette volte il giorno e l'ora,
 anche per oggi, fai tutta la trafila,
 così non sarà invano. //
 ansima, rimugina, così non passerà,
 non sarà vano tutto il suo disfare, facendo ancora spazio,
 aprendo varchi, e che si schianti, poi, dentro il suo vuoto,
 che te lo scava dentro, il tempo, il suo,
 le grotte, gli antri, le caverne, rigenerando te,
 loculo di copule infinite,
 l'eletto, per caso che dà gloria. //
 conta, che ti dà forza, ogni minuto,
 trascorso nel decoro, e la tenacia, fiera,
 poiché ne chiede il fato, e l'onniscienza,
 strenua speranza, luce per i probi,
 che invece era soltanto prova aperta,
 esperimento, soltanto il contagiri dei motori,
 il contabattiti, al cuore di chi sgancia,
 e tu sei l'esperienza, la verifica. //

¹⁹⁶ Cfr. E. Lévinas, *Totalità e infinito: saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1990 (1961).

¹⁹⁷ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 351, vv. 4-5.

¹⁹⁸ F. Fusco, *Tiresia: il viaggio negli inferi della contemporaneità*, cit., pp. 75-76.

¹⁹⁹ Ivi, p. 76.

*prendi questo regalo e vattene, ora, ora che sai. //*²⁰⁰

Considerando che lo schema si ripete identico per i primi tre *oracoli*, ancora a proposito della tendenza al collasso e alla dilatazione di scala, si noti come le zone sonore vadano via via ampliando la loro durata, passando dal bisillabo iniziale alle due sequenze di otto versi ciascuna, che costituiscono la maggior parte del corpo del testo. L'effetto è un avvio molto rapido, tagliente nel caso di *iatromanzia*, in cui il "tu", la preda predata dall'alto, subisce metabolicamente quel che accade fisicamente alla terra e chimicamente nell'ambiente. Una devastazione che permea ogni strato possibile mentre chi sgancia (la bomba o i proiettili), vede solo puntini neri, altri «bipedi scarabei». Ora, come ha notato con acume e delicatezza Cecilia Bello Minciocchi, la poesia di Mesa «esprime una pietà ferma, [...] una *pietas* dolente ma non lacrimevole e non paternalistica, che non cede ad autocompiacimenti, né si sente depositaria di parole giuste e definitive»²⁰¹. Eppure, sarebbe ai limiti dell'ipocrisia sorvolare sulla rilevanza che possono acquisire, oggi, le immagini e il discorso del poeta: scrivo nel febbraio 2024, a Marsiglia insolitamente piove da giorni e dalla finestra aperta del terrazzo entrano le voci di un corteo che in questi mesi ha percorso le strade delle città di tutta Europa. Le grida scandiscono «Free Palestine». Qualche giorno dopo – il primo marzo – il «il manifesto» ha pubblicato un articolo di Chiara Cruciani, esperta di Medio Oriente, che titola *L'Europa coloniale vede solo macchie nere* e continua scrivendo:

Viste dall'alto, sembrano formichine. Puntini che si muovono avanti e indietro, chi più veloce, chi meno. Corpi indistinguibili si ammassano, macchie nere. Sembrano formichine, o stormi di uccelli. Vista da un drone dell'esercito israeliano, la folla di affamati sulla rotonda al-Nabulsi non sembra fatta di persone. È vista da lontano, la stessa distanza che definisce l'anestesia collettiva. Se si scende sulla terra, i volti si distinguono. Nei video le facce sono bianche di morte e farina, file di cadaveri su carretti trainati dagli asini e sul retro di furgoncini.²⁰²

Attraverso queste parole sembra di infilare lo sguardo attraverso un mirino e di passare poi, alla fine, di fronte a uno schermo: tra chi osserva e chi è osservato persiste in ogni caso una mediazione ma è la distanza tra i due estremi a legittimare l'uccisione dell'"obiettivo". Trattandosi di un confronto a distanza, non si può parlare di forza, quanto, se mai, di potere, motivo per cui può essere interessante riprendere le parole di Elias Canetti sui concetti di "forza" e "potere". In *Massa e potere*²⁰³, Canetti associa la prima all'idea «di qualcosa di vicino e di presente: la forza è più pressante e immediata del

²⁰⁰ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 351. La divisione in zone sonore degli ultimi due *oracoli* mantiene tratti più equilibrati: in *oniromanzia* si susseguono zone da 8, 1, 5, 8, 1 versi, mentre in *necromanzia* la ripartizione varia ancora con zone più omogenee tra loro composte da 8, 3, 3, 8, 1, 1 versi ciascuna.

²⁰¹ C. Bello Minciocchi, *L'immagine riflessa delle strutture letterarie*, in «Enthymema», XXV, 2020, p. 379.

²⁰² C. Cruciani, *L'Europa coloniale vede solo macchie nere*, «il manifesto», 1 marzo 2024, < <https://ilmanifesto.it/leuropa-coloniale-vede-solo-macchie-nere> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

²⁰³ E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2015 (1960). Consultato in versione e-book.

potere». Al contrario, il secondo «è più generale e più ampio della forza, ‘contiene’ di più, e non è altrettanto dinamico»; esso ha a che fare con qualcosa di «più complesso della forza» e «possiede perfino una certa misura di pazienza»²⁰⁴. Basti pensare alle moderne procedure di pedinamento, messa a fuoco e abbattimento degli obiettivi in guerra per provare la pregnanza dell’argomento di Canetti, eppure, ancor più vivida è l’immagine su cui si sofferma subito dopo, calando il discorso nella pragmaticità del regno animale. Per comprendere cosa si intende per “forza” e cosa per “potere”, si immagini un gatto che, dopo aver catturato un topo, lo lascia scappare, concedendogli l’illusione di una via di fuga. È il suo modo di “giocare” ma segna anche un passaggio fondamentale per la preda che non è più, soltanto, in balia della forza del suo predatore, bensì in suo potere:

Lo spazio sul quale il gatto proietta la sua ombra, gli attimi di speranza che esso concede al topo, sorvegliandolo però con la massima attenzione, senza perdere interesse per il topo, per la sua prossima distruzione, – tutto ciò insieme, spazio, speranza, sorveglianza, interesse per la distruzione, potrebbe essere definito come il vero corpo del potere, o semplicemente il potere stesso. È dunque peculiare del potere – e non della forza – una certa amplificazione: più spazio e anche un po' più di tempo.²⁰⁵

Allungando i tempi e allargando il diaframma, Mesa riesce ad osservare a fondo il circostante, sentendo la responsabilità della ricerca e avendo il coraggio del corpo a corpo con la complessità della realtà e della fragilità della parola, pienamente consapevole dei rapporti di potere ad essa sottesi.

Con Inglese:

Mesa è un materialista. E la sua concezione di scrittura è coerente con questa convinzione, dove per materialista s’intenda non tanto la difesa di una dottrina specifica che riduce ogni aspetto della realtà ad un evento di carattere materiale, ma l’idea che alla mente che produce ed elabora segni e significati preesiste un mondo che non si riduce a segno, un mondo di corpi materiali, di oggetti muti e di forme di vita extra-linguistiche.²⁰⁶

Per questa stessa ragione, penso sia necessario tenere a mente i nessi tra testo e contesto, sia di scrittura che di lettura. Censurare il dialogo con il presente significherebbe mancare di rispetto alla qualità dell’opera, smentendo nella prassi metodologica ciò che, a quel punto, resterebbe prescrizione teorica. Provando quindi a tessere un pensiero che metta in relazione alcuni testi con la crisi socio-ambientale, non posso considerare né gli uni né l’altra meri obiettivi scientifici e trincerare il pensiero dietro una prospettiva “distaccata”, “oggettiva”, “distante”. Credo infatti che la distanza – come visto già nel secondo *riflesso* – quando diventa cifra dei tempi, *modus operandi* e parametro incontestabile, finisca piuttosto per generare un senso diffuso di disappartenenza. In effetti è questo il dramma che

²⁰⁴ Ivi.

²⁰⁵ Ivi.

²⁰⁶ A. Inglese, *Il canto dell’orrore*, cit.; cfr. anche «Atelier», 61, 2011, p. 53.

vive il Tiresia della tradizione mitologica e, in senso più acuto e irrimediabile, quello mesiano, portatore di una crisi radicale nell'impossibilità di abitare il presente, di essere contemporaneo ai suoi contemporanei²⁰⁷. Affondando nel concetto di distanza, occorrerà citare il lavoro di Carlo Ginzburg, raccolto in *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*. In particolare, ci si concentrerà sull'ottavo saggio, *Uccidere un mandarino cinese*²⁰⁸, in cui l'analisi ruota attorno al legame tra sentimento di colpa e rapporto con la vittima. Vedere o non vedere le conseguenze di un delitto che si è commesso incide sul rimorso che si prova? Qual è, allora, la giusta distanza? E quali le implicazioni etiche di una distanza eccessiva²⁰⁹? Ancora una volta un rapporto di prossemica tra i due elementi in relazione. Nell'articolazione della sua argomentazione, Ginzburg riporta un dialogo tra Rastignac e Bianchon, tratto dal *Père Goriot* di Honoré de Balzac: «Ti ricordi di quel punto in cui [Rousseau] domanda al lettore ciò che farebbe nel caso in cui potesse arricchirsi uccidendo in Cina, con la sua volontà, un vecchio mandarino, senza muoversi da Parigi?»²¹⁰.

Lascio la domanda in sospeso – la risposta è stata già ampiamente dedotta da Mesa – e passo

²⁰⁷ Cfr. id., *Il provincialismo letterario, i dieci lettori e lo spaesamento della critica*, in «Per una critica futura», 5/6, 2010. Nell'editoriale Inglese riflette sulle modalità possibili e le strade percorribili dalla critica letteraria minoritaria, che si occupa di poesia, in un momento storico in cui, ora come quasi quindici anni fa, il diktat del «tutto a tutti, nel minore tempo possibile», spiana la strada a «provincialismo letterario e paranoie nazionaliste, di corpi sociali sani, belli ed onesti». I due fenomeni – osserva ancora il critico – vanno spesso insieme, «soprattutto quando aumenta, come è il caso, la miseria». L'estrema attualità delle parole di Inglese raggiunge il punto di massimo contatto con il discorso sul *Tiresia* quando, annunciando la fine dell'esperienza dei «Quaderni» di «Per una critica futura», riscontra come prima causa del «fallimento» del progetto la mancanza di una vera e propria condivisione di pratiche e strumenti tra i critici intervenuti nel dibattito: «Ora io credo, come altri in questo momento, che soprattutto nell'ambito fragile e frastagliato della critica di poesia sia essenziale giungere ad un minimo di condivisione, per poter in seguito sedimentare, e fare in modo che ogni volta un argomento non sia ripreso da zero, come se uscisse fresco fresco dai dibattiti degli anni Sessanta, o Settanta, o nei migliori casi Novanta. *Proviamo ad essere contemporanei gli uni degli altri*». Colpisce, inoltre, come mettendo in fila le iniziative che, in momenti diversi, hanno cercato di raccogliere autori e autrici per un incontro e una riflessione collettiva attorno alla poesia – mi riferisco ad *Akusma*, ai «Quaderni» di «Per una critica futura» e alle prove d'ascolto animate da Menicocci e Teti – siano giunte tutte alla constatazione dell'inerzia disgregante che permea ogni espressione della società contemporanea, conferma essa stessa del bisogno di un radicale e collettivo ripensamento delle prassi e delle etiche artistiche e del rapporto che lega al mondo. Cfr. S. Menicocci, F. Teti, *Prove d'ascolto*, cit: «Una conduzione, quella del laboratorio, così come del suo dopo, sicuramente affannosa, stratonata, ciascuno di noi dovendo volta a volta emancipare spazi e tempi letteralmente impropri dalla trama di esistenze materiali e lavorative votate a una furiosa avversione rispetto alle facoltà e pratiche dell'incontro, della condivisione, della lettura, del dissenso o dell'accordo argomentati – e argomentati poiché posteriori, appunto, all'incontro, agli oggetti di condivisione e analisi, all'ascolto di questi e alla domanda sul senso della loro messa in comune. Che si tratti poi di oggetti di scrittura non dovrebbe, crediamo, minare la seria generalità di quanto appena affermato: se le scritture sono nel mondo e il mondo riguardano, la proiezione nel mondo delle etiche e prassi che queste informano è problematica ma inevitabile, problematico ma inevitabile il loro fare mondo, riproporsi su altra scala all'altezza delle nostre forme di vita».

²⁰⁸ C. Ginzburg, *Uccidere un mandarino cinese*, in *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 227-243.

²⁰⁹ Su questo punto si veda anche R. Solnit, *Davanti al dolore degli altri*, Nottetempo, Milano 2011 (2003). La giusta distanza dalla quale osservare e raccontare la tragedia e le storie personali dei migranti è uno dei temi centrali de *La frontiera*, di Alessandro Leogrande. Cfr. id., *La frontiera*, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 145-146: «Come evitare di essere parte di un enorme processo di spettacolarizzazione? Cosa raccontare, su cosa fissare davvero lo sguardo, per sottrarsi a tale rischio? Come scansare il rischio di dire il già detto, di scivolare nella reiterazione delle tragedie che, viste da una certa distanza, come dalla costa in mezzo ai bagnanti, possono apparire tutte uguali?».

²¹⁰ C. Ginzburg, *Uccidere un mandarino cinese*, cit., p. 235. L'attribuzione a Rousseau è erronea. Ginzburg ricostruisce tutta la tradizione dell'aneddoto che risale a Diderot, poi ripreso e criticato da Chateaubriand. Cfr. *ivi*, pp. 230-235.

rapidamente a un concetto che tornerà più volte nel corso della tesi e che, più precisamente, rappresenta il campo di indagine all'interno del quale si situa tutto il mio percorso. Si tratta della *slow violence* teorizzata da Robert Nixon, professore di Humanities and the Environment alla Princeton University. Animato dalla convinzione della necessità di ridiscutere e ridefinire «politically, imaginatively, and theoretically»²¹¹ ciò che comunemente viene riconosciuto come violenza, in *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Nixon scrive:

By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all. Violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility. We need, I believe, to engage a different kind of violence, a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales. Climate change, the thawing cryosphere, toxic drift, biomagnification, deforestation, the radioactive aftermaths of wars, acidifying oceans, and a host of other slowly unfolding environmental catastrophes present formidable representation obstacles that can hinder our efforts to mobilize and act decisively. The long dyings – the staggered and staggeringly discounted casualties, both human and ecological that result from war's toxic aftermaths or climate change – are underrepresented in strategic planning as well as in human memory.²¹²

Si tornerà spesso sul testo di Nixon ma, ora, mi preme fissare la convergenza tra il suo pensiero e quello di Mesa, quasi l'uno complementare dell'altro: se il primo, infatti, riflette, prima del più noto e citato Amitav Ghosh²¹³, sul perché sia così difficile rappresentare, anche in letteratura, l'intersezionalità e la pervasività della devastazione della crisi socio-ambientale, il poeta, con il *Tiresia*, propone un esempio concreto, fornendo quindi implicitamente una risposta possibile, anche in questo caso ribaltando la consequenzialità temporale, prima ancora che la domanda fosse posta.

Tra gli scritti di Mesa e i materiali relativi alla sua opera, ce n'è uno particolarmente interessante perché si differenzia dagli altri per registro e contingenza; si tratta della trascrizione di un incontro avvenuto a Genova nel 2002 con gli studenti della scuola media "Centurione". Un volantino scritto a mano e riprodotto nel testo annuncia: «sabato 1° giugno sarà ospitato dalla Centurione il poeta Giuliano Mesa che parlerà [...] del suo modo di vedere la realtà»²¹⁴. Leggendo il dialogo tra Mesa e gli studenti è evidente il lavoro costante, lo sforzo del poeta per sintonizzarsi su un canale di comunicazione e comprensione reciproca con gli studenti, nonostante la complessità degli argomenti. A volte le sue frasi cadono nel vuoto, si interrompono o hanno bisogno di essere riformulate, tuttavia Mesa non rinuncia a parlare del ritmo, della differenza tra note e suoni, né semplifica, in fondo, la sua

²¹¹ R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 2

²¹² Ivi, pp. 2-3

²¹³ Cfr. A. Ghosh, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Beat, Vicenza 2019 (2016).

²¹⁴ G. Mesa, *Interazioni. Poesia e didattica. Un incontro con gli studenti della Scuola Media "Centurione"*, in «Quaderni delle Officine», XX, 2011. Apparso precedentemente in «Cantarena», VI, 22, 2003.

concezione di poesia. Anzi si avventura con le studenti nella lettura prima ritmica, poi espressiva di *piromanzia* e di *oniromanzia*, quarto *oracolo* del poemetto e per il quale, in senso tematico, può valere lo stesso discorso già affrontato. Come nella fabbrica di bambole, anche in *oniromanzia* i protagonisti sono bambini di un altro Sud del mondo, cioè il Brasile dove, negli anni Novanta, era piuttosto diffusa la pratica di espianto di organi da corpi vivi poi venduti nel mercato nero. I limiti della cornice spaziotemporale sfumano, non ci sono punti di riferimento; referente primario è il corpo e attraverso di esso l'esperienza dell'individuo si apre ad una dimensione universale, proseguendo nella scia dell'*oracolo* precedente. Il corpo è un territorio martoriato, sul quale vengono operati tagli, espianti, suture e, similmente, il testo di *oniromanzia* agisce come «scav[o] biologic[o] [...] nei tessuti vivi del pianeta», «nei corpi dei subalterni», seguendo (senza saperlo) ciò che propone Armiero per adottare il punto di vista del *Wasteocene*. Esso infatti, a differenza dell'Antropocene, «è qualcosa di interno, è incorporato, è fatto di carne, sangue e tossicità»²¹⁵.

Il problema della rappresentazione di ciò che Armiero chiama *Wasteocene* e Nixon *slow violence*²¹⁶, non ha una risposta univoca, come mai nella speculazione teorica o ermeneutica dei linguaggi artistici, tuttavia, a guidare la rappresentazione c'è sempre un'intenzione, orientata a partire da un'etica. Nell'incontro genovese, Mesa va dritto alla questione, cercando di tradurre la sua poesia per l'occasione didattica; riferendosi a *piromanzia*, dice:

[- GM -] Allora io – *Tiresia* – ho pensato d'immaginare che cosa succedeva nella mente di questa bambina costretta a lavorare per costruire bambole, desiderando magari di giocare con le bambole, e trovarsi d'improvviso dentro questo rogo e ... per me non è stato facile cercare di...

- RR – [Uno interviene commentando].

- GM – Sì, sarebbe stato facile descrivere il fatto così come lo avevano raccontato, molto più difficile cercare di immedesimarsi in una persona concreta e immaginare di essere una bambina come te, essere lì, costretta a fare quella vita [...]. Allora, che cosa cerca di fare la poesia in questi casi?²¹⁷

²¹⁵ M. Armiero, *L'era degli scarti*, cit., p. 23.

²¹⁶ È Armiero stesso, nell'introdurre il concetto di *Wasteocene*, a tracciarne la genealogia e il legame con altre teorie all'interno delle quali si situa la sua riflessione. Cfr. ivi, p. 20: «Credo che il *Wasteocene* possa essere compreso soltanto all'interno del più ampio concetto di *Capitalocene* [...]. Con il termine 'Wasteocene', tuttavia, intendo sottolineare la natura contaminante del capitalismo e la sua persistenza nella trama della vita. [...] Strati di tossicità sono stati depositati nei corpi degli esseri umani e non-umani, che testimoniano l'oppressione e lo sfruttamento imposti dal capitalismo ai subalterni. Il *Wasteocene* è intrinsecamente storico, per ché implica la permanenza dei rifiuti; è sincronizzato con quella che Rob Nixon (2011) ha definito 'violenza lenta', per indicare gli effetti ritardati dei danni ambientali sugli umani, i non-umani e gli ecosistemi».

²¹⁷ G. Mesa, *Interazioni*, cit., pp. 15-16. Si noti la sovrapposizione tra Mesa e *Tiresia*, «io – *Tiresia*». L'identificazione, forse semplicistica data la contingenza in cui si svolge la comunicazione, permette tuttavia di continuare il confronto tra il *Tiresia* e *La frontiera* di Leogrande, attorno alla riflessione su sguardo, distanza e «dolore degli altri», già avviata nella nota n. 209. In molti si sono interrogati sulla scelta dell'autore di concludere il suo testo con il dipinto di Caravaggio, *Il martirio di San Matteo*; cfr. ad es. F. Milani, *Vedere, non vedere. Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio*, «Scritture migranti», 12, 2018, pp. 191-216; F. Zucconi, *Davanti all'immagine del dolore degli altri: Caravaggio, Sontag, Leogrande*, «Finzioni», 1, 1, 2021, pp. 106-117; E. Attanasio, *Frontiere, prospettive e frammenti. Caravaggio, Leogrande, Giannari e Kourkouta*, «Finzioni», 2, 1, 2021, pp. 83-96. Se l'analisi del dipinto serve a Leogrande per rispondere implicitamente ed esprimere la necessità di posizionarsi all'interno del quadro, allo stesso modo

La risposta è nei testi. *oniromanzia*, ad esempio, inizia con una citazione dagli *Inni* di Callimaco («παιδός δ' ὄμματα νύξ ἔλαβεν», la notte prese gli occhi del fanciullo), posta accanto al titolo dell'*oracolo*. Nella notte stereoscopica, il Tiresia avvolto nel buio da incubo, più che da sogno, in cui vivono i bambini vittime della pratica descritta si muove a tentoni nel paesaggio sensoriale viscoso, molle e disturbante nel quale si entra scorrendo il testo che, a sua volta, rievoca il prelievo degli occhi. Marco Giovenale, a tale proposito, ha parlato di una notte «bifronte», *mise en abyme* della cecità dell'indovino e, nella sua presenza umana, «anche, contemporaneamente, segno del buio portato da chi espia gli organi, da chi lavora con il bisturi sulle piccole vittime».²¹⁸ Mani che sgusciano, si insinuano, raccolgono, scivolano e si sfilano: «concave, ad accogliere [...]»²¹⁹, «mani semichiuse»²²⁰ che tremano a contatto con le viscere. Umano e naturale si fondono nella consistenza viscida dei liquidi biologici, nell'umidità appiccicosa che lega l'«[...]acqua di pioggia, / fitta, scura di polvere, e piume, albume»²²¹. La *c* dura – come già visto in *iatromanzia* – mima lo scavo, lo svuotamento non della terra ma dei piccoli corpi, un orrore innominabile che deve appoggiarsi al sogno per essere detto. Allo stesso modo, i versi ribattono costantemente sulla *o*, tamburo autoipnotico che risuona nello spazio interno delle membrane, mentre il tremore tra terrore e orrore riverbera nella nasale *m*, nella liquida *l* e nel gruppo *sc-*: «sono molluschi, muschio,»; «sai. c'è solo il cavo, l'incavo, la conca»²²². L'insistenza del suono scuro della vocale *u* rimarca, quasi ad ogni verso, la violenza dell'incisione e dello svuotamento operato dal bisturi. Le parole ne seguono le linee di taglio, suturando le ferite, riconnettendo là dove è stata operata la separazione: «lucidi, quei filamenti rossi, luci che sono lampi»; «resina che brilla lucida, / dura, chiudendo le fessure»; «la stessa resina che cuoce nel tuo sonno, / gli stessi grumi che si ghiacciano, / dopo i rasoi, i forcipi, quel lento lampo»²²³. È uno sguardo

Mesa, attraverso Tiresia, si cala nei contesti degli oracoli. Più sinteticamente, si potrebbe dire che Mesa stia a Tiresia come Leogrande sta a Caravaggio: entrambi dicono la stessa cosa, identificandosi con rappresentazioni precedenti di compartecipazione al dolore altrui, di fronte al quale occorre, non solo riorientare lo sguardo, ma calarsi con tutto il corpo nella tragedia, provare a sentire nonostante l'impotenza, nel conflitto tra la frustrazione della rassegnazione e la responsabilità della testimonianza. Cfr. A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 311: «C'è un dolore misto a commiserazione nel suo sguardo: un'infinita tristezza. A differenza degli altri spettatori Caravaggio non fugge, guarda la vittima perché non può fare altro che stare dalla sua parte e vedere come va a finire ciò che si sta per compiere. Ha già intuito tutto, ma non interviene. Sa di non poter intervenire, di non poter fermare quella spada. [...] Dipingendo il proprio sguardo, Caravaggio definisce l'unico modo di poter guardare all'orrore del mondo. Stabilisce geometricamente la giusta distanza a cui collocarsi per fissare la bestia. Dentro la tela, manifestamente accanto alle cose, non fuori con il pennello in mano. Eppure sa anche che tale sguardo è inefficace, non cambierà il corso delle cose».

²¹⁸ M. Giovenale, *Visione, voce, dovere*, cit.

²¹⁹ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 352, v. 1.

²²⁰ *Ibidem*, v. 5.

²²¹ *Ibidem*, vv.1-2.

²²² *Ibidem*, vv. 6; 9.

²²³ *Ibidem*, vv. 3; 7-8; 18-20.

tattile quello che dà forma alla parola poetica capace di scoprire quel che i segni, nel troppo detto e troppo visto, occultano²²⁴, come spiega lo stesso Mesa agli studenti di Genova:

[La poesia c]erca, attraverso i suoi strumenti, che sono il suono e il ritmo, che sono le caratteristiche che la rendono diversa dalla prosa, ma anche attraverso un certo modo di mettere insieme le parole, diverso da quello normale, attraverso delle costruzioni sintattiche [...]. La sintassi che si usa e si può usare nella poesia e soprattutto nella poesia contemporanea è diversa, perché spesso è un'altra logica in un certo senso, cerca di seguire un pensiero che è più legato – se volete – all'emozionalità o a un modo di capire le cose che non passa più solo attraverso la logica ma anche attraverso la sensibilità, tutta la parte della nostra mente, del nostro corpo anche, che capisce le cose non attraverso – ripeto – la logica, ma attraverso qualcos'altro. [...] Nella poesia c'è questo aspetto. Cercare di dire delle cose che si possono dire soltanto così perché c'è il suono, c'è il ritmo, c'è questa sintassi. Allora adesso questo stesso oracolo lo leggerò io e poi ve lo farò sentire insieme alla musica.²²⁵

Il *Tiresia*, lo si è già detto nell'introduzione ma è bene ricordarlo, è stato concepito come progetto multimediale in cui la voce e i testi di Mesa dialogano con la musica elettronica di Agostino Di Scipio e le immagini di Matias Guerra. Il suono e il ritmo scoprono quel che le parole, i segni, occultano, riattivando «il nesso tra figurazione poetica e canto, che è un altro modo per sottolineare la dimensione interamente connotativa della parola poetica»²²⁶; il testo si presenta, dunque, come canto dell'orrore sostituendosi alle tante cronache per immagini, altri segni fallaci, che riempiono lo spazio quotidiano dell'informazione disinformativa. Nelle *Interazioni* con gli studenti delle scuole media “Centurione”, Mesa, di fatto, racconta come nasce la sua scrittura, l'urgenza e l'impegno nel resistere e opporsi alla riluttanza a «mettersi nei panni dell'altro»²²⁷, così riassunta da Baldacci:

responsabilità, tenacia, resistenza e necessità sono compresenti in ogni suo verso iterando un agone/agonia che drammatizza la sua ricerca etica e formale. Di domanda in domanda, di ferita in ferita, Mesa continua a cercare parole, per ribadire e ribattere un dire che pulsa, esausto ma inesauribile, «in questo buio dentro questo buio», producendo un contromovimento tragico che porta ogni ferita a farsi spiraglio futuro, spingendo l'oggi “oltre il finimondo”, «facendo ancora spazio, / aprendo varchi».²²⁸

Si giunge così alla seconda scarica di *riflessi*, una nuova «frattura», come la definisce De Luca: il «ritorn[o] alla divisione del tempo, essere nuovamente la parte staccata dagli altri. Una parte, però, che ora è stata messa al corrente di qualcosa che era in ombra, di qualcosa che potrebbe venire alla luce, o potrebbe essere ancora ricoperto dall'ombra»²²⁹. I tre testi illuminano proprio questa

²²⁴ Cfr. intervento di A. Inglese nel docufilm di A. Semerano, *Tiresia: studio e registrazione di un'opera*, La Camera Verde, Roma 2009, < <https://vimeo.com/40871691> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

²²⁵ G. Mesa, *Interazioni*, cit. p. 16.

²²⁶ A. Inglese, *Il canto dell'orrore*, cit..

²²⁷ G. Mesa, *Al giorno d'oggi*, cit.

²²⁸ A. Baldacci, *Oltre il finimondo*, cit., p. 88.

²²⁹ B. De Luca, *Il Tiresia di Giuliano Mesa*, cit., p. 523.

transitorietà, molteplice e metamorfica, come anche è l'esperienza del Tiresia della mitologia, («io Tiresia, anche se cieco, pulsante tra due vite, / vecchio con seni vizzi di donna [...]»²³⁰). La sequenza avvia il poemetto verso la conclusione, seguita da *necromanzia*, l'ultimo degli *oracoli*, e infine l'*epilogo*. Forte è la sensazione di movimento e, al tempo stesso, di sospensione: si è in bilico tra prosecuzione e potenziale ritorno indietro, entrambe le direzioni sembrano egualmente possibili nella circolarità e nella forza coesiva su più larga scala. Con altrettanta insistenza emerge la parzialità, l'incertezza che appartiene trasversalmente ad ogni livello dell'esperienza, poiché sempre si è in relazione, *tra* le cose: «(è vero questo approssimarsi. / è vero che a qualcosa, sempre, / noi ci approssimiamo / – anzi, ci avviciniamo, che suona meglio, / ed è meglio di niente)»²³¹. Si arriva qui al culmine dell'instabilità che corrisponde anche alla massima estroversione relazionale e, come dimostrano i due testi (quello già citato e quello che segue) da *Quattro quaderni*, le immagini cui si riferisce Mesa hanno spesso a che fare con il movimento, la gestualità. Pensiero, parola e corpo si muovono insieme:

*e fai questo –
gesto di fare il gesto
come se poi non fosse, prima,
già sapendo*

che cosa sai?

(che ciò che muore muove,
che ciò che è fermo sta)

sai che cosa del sapere?

–
(non ricordatevi di noi,
non fate caso)

(il caso, poi, fa tutte le sue cose, come sempre).²³²

La poesia di Mesa è sempre tesa e in movimento, ristabilisce legami che riducano la distanza creata dal dispositivo discorsivo, materiale e simbolico dell'*Anthropos*, quel che Nixon definisce «capitalism's innate tendency to abstract in order to extract, intensifying the distancing mechanisms that make the sources of environmental violence harder to track and multinational environmental answerability harder to impose»²³³. L'intero poemetto si avvolge (o svolge) affinché la fine possa riconnettersi con l'avvio: è un ciclo completo che attraversa tutti i livelli dell'ambiente, dal cielo alla

²³⁰ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 55, vv. 218- 219. Nell'originale: «I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts [...]».

²³¹ G. Mesa, *Quattro quaderni*, cit., p. 254.

²³² Ivi, p. 313.

²³³ R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 41.

terra. In *necromanzia*, infatti, Tiresia affonda nel terreno: non una catabasi ma uno scambio metabolico in cui egli stesso diventa tramite tra il sopra e il sotto, tra vita e morte, come in effetti è rappresentato nell'*Odissea*, unico fra i morti a preservare, per concessione di Persefone, il *nous*, la capacità di comprendere attraverso la vista, attributo dell'uomo in vita²³⁴. La morte quindi, presente nella sua assenza nell'arco di tutto il poemetto, è oggetto di una vera e propria rimozione dal corpo testuale dell'opera, salvo, appunto, nel lessema *necro-* e nelle specificazioni del titolo dell'*oracolo*: οἱ ἄταφοι (gli insepolti) e *Massengräber* (fosse comuni, in tedesco)²³⁵. L'umano trova la sua fine nella rappresentazione della pratica disumana delle fosse comuni, forma di violenza definitiva («chiama fino a sfinirti, a gemere. / non torneranno più, se non in sogno, / la loro requie, dove?»²³⁶), eppure, sotto la neve, «sotto la terra nera»²³⁷ la vita organica della materia, indifferente²³⁸, ricomincia il suo corso. Si può dire dunque che l'*oracolo*, da un lato, porti al massimo grado la dilatazione delle coordinate spazio-temporali nella quale si inscrivono anche i meccanismi di distanziamento messi a fuoco da Nixon, i quali, a loro volta, agiscono contemporaneamente a livello discorsivo, geografico e temporale:

Such distancing mechanisms include the rhetorical gulf between development as a grand planetary dream premised on growth-driven consumption and its socioenvironmental fallout; the geographical distance between market forces as, to an almost occult degree, production has become disaggregated form consumption; and the temporal distance between short-lived actions and long-lived consequences, as gradual casualties are spread across a protracted aftermath, during which the memory and the body count of slow violence are diffused – and defused – by time.²³⁹

Mentre, dall'altro lato, pensando al *Tiresia* come una stratigrafia che attraversa e deposita residui materiali della *slow violence*, è chiaro che *necromanzia* rappresenti il contatto più ravvicinato, lo stadio più avanzato in cui trovano espressione le interconnessioni tra umano e non-umano che Stacy Alaimo ha definito attraverso il concetto di *trans-corporeality*. In *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Alaimo muove la sua tesi da una premessa comune alle teorie di Barca, Armiero e Nixon, nate in seno alle *Environmental Humanities*. Il fatto, cioè, che le implicazioni

²³⁴ Cfr. B. De Luca, *Il Tiresia di Giuliano Mesa*, cit., p. 516.

²³⁵ Cfr. E. Perissinotto, *L'enciclopedia greca del Tiresia di Giuliano Mesa*, «Diacritica», 11, 25 ottobre 2016, < <https://diacritica.it/letture-critiche/lenciclopedia-greca-del-tiresia-di-giuliano-mesa.html> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

²³⁶ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 356, vv. 8-10.

²³⁷ *Ibidem*, v. 7.

²³⁸ Il tema dell'indifferenza della natura è stato ampiamente esplorato, in poesia, da Italo Testa, cfr. id., *L'indifferenza naturale*, Marcos y Marcos, Milano 2018, come lui stesso spiega nell'*Epoché degli ailanti. Terza natura e democrazia del vivente*, in *Ecologia e lavoro*, cit., p. 263, l'indifferenza naturale non è altro che «un esercizio di *epoché*, [...] una pratica di messa tra parentesi che ci conduca a sospendere modalità di comprensione che hanno a che fare con la nostra alienazione dalla natura, con l'opposizione tra natura e cultura. [...] un'apertura di faglie nella nostra esperienza». Si noti, inoltre, la contiguità con l'immagine delle "crepe" nel paesaggio del pensiero umano usata da Chakrabarty.

²³⁹ R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 41,

etiche della crisi socio-ambientale passino per la materialità, non solo dei fenomeni naturali, ma anche dei processi sociali, da cui l'urgenza e la necessità di disporsi di nuovi strumenti e immaginari epistemologici per poter affrontare «the emergent, ultimately unmappable landscapes of interacting biological, climatic, economic, and political forces»²⁴⁰. E continua spiegando l'importanza del “movimento” graficamente segnato dal prefisso *trans*, incarnato da Tiresia e cifra della poetica mesiana:

By underscoring that *trans* indicates movement across different sites, trans-corporeality also opens up a mobile space that acknowledges the often unpredictable and unwanted actions of human bodies, nonhuman creatures, ecological system, chemical agents, and other actors. Emphasizing the material interconnections of human corporeality with the more-than-human world – and, at the same time, acknowledging that material agency necessitates more capacious epistemologies – allows us to forge ethical and political positions that can contend with numerous late twentieth-and early twenty-first-century realities in which “human” and “environment” can by no means be considered as separate.²⁴¹

Il pensiero di Alaimo si forma a partire dal femminismo materialista²⁴², indubbiamente distante dai riferimenti teorici di Mesa; non è quindi mia intenzione affibbiare un'interpretazione forzata ai suoi scritti, pur tuttavia, credo sia importante riflettere sulle consonanze tra i due discorsi e il potenziale che può dischiudersi dalla loro lettura incrociata. A questo proposito, la centralità della figura di Tiresia richiede un approfondimento che condurrà il discorso verso la conclusione. La figura mitologica dell'indovino, infatti, ha un suo portato simbolico al quale finora si è solamente accennato ma che emerge con maggior vigore nell'ultimo *oracolo*, come lasciano intuire i versi che più espressamente rievocano la ritualità funeraria antica: «e porti il latte, e il miele? / il vino dolce, la farina d'orzo?»²⁴³. A sottolineare l'immissione del tempo storico nella temporalità ciclica del mito e della natura, inoltre, fa inaspettatamente il suo ingresso la figura di Persefone²⁴⁴, doppio femminile dell'indovino. Entrambi, anche se in maniera diversa, sono figure mediatrici tra la vita e la morte. Ritratta nel gesto simbolico di riannodare i suoi capelli²⁴⁵, Persefone è complementare al vecchio indovino tebano, reintegrando la devastazione della violenza nella transitorietà delle stagioni:

²⁴⁰ S. Alaimo, *Bodily natures: science, environment, and the material self*, Indiana University Press, Bloomington 2010, p. 2.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Cfr. tra gli altri, S. Alaimo, S. Hekman (a cura di), *Material feminisms*, Indiana University Press, Bloomington 2008.

²⁴³ G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 356, vv. 14-15.

²⁴⁴ Cfr. E. Perissinotto, *L'enciclopedia greca del Tiresia di Giuliano Mesa*, cit., pp. 63-64. L'autrice del saggio afferma che si tratta di una citazione dell'*Inno A Demetra* di Omero, il che farebbe pensare che l'io parlante non sia più il poeta ma lo stesso Tiresia che si riferisce direttamente a Persefone. Inoltre – continua Perissinotto – il ricorso alla figura di Persefone, da un lato, evoca il mito della rinascita, simbolicamente rappresentato dal ritorno della figlia di Demetra sulla terra, accompagnato quindi con il rifiorire della natura; e, dall'altro, la sorte comune che Tiresia e Persefone condividono: come l'indovino, anche la seconda deve «tenersi in vita», ovvero continuare a vivere per più generazioni tra gli inferi e la terra, tra il narciso, simbolo di morte, fiore dell'Ade, e il croco, simbolo del rinascere annuale della vita».

²⁴⁵ Cfr. G. Mesa, *Tiresia*, cit., p. 356, v. 22.

Il carattere metamorfico di questa divinità risiede proprio nel suo esserci e nel suo contemporaneo non esserci, nel suo parlare con la grazia dell'altrove: anche quando l'altrove si identifica con il regno degli inferi e la direzione a cui viene costretta non è mai quella orizzontale del divenire terreno, ma quella tutta verticale della discesa e della risalita, tra luce e oscurità. Seme che dovrà germogliare, deposto nella buia culla della terra, Persefone appare sempre come una duplice icona, come un simbolo complesso della materia che rappresenta e dell'energia che la trasforma, in un'incessante ma precisa alternanza di apparizioni e scomparse, di abbandoni e di ritorni.²⁴⁶

Analizzando, invece, la figura di Tiresia nelle diverse versioni del mito.²⁴⁷, Gherardo Ugolini²⁴⁸ ha individuato il meccanismo di trasgressione-punizione-ricompensa che ne segna la parabola, declinando la funzione di mediatore tra valori antropologici opposti (femminile-maschile, umano-divino, passato-futuro, vita-morte)²⁴⁹. Quella di Tiresia è un'esistenza che si muove nello spazio tra trasgressione e liminalità entro cui fluisce anche la versificazione di Mesa. Entrambe seguono il rincorrersi del tempo e l'indefinibilità dei confini geografici, continuando a "sentire tutto insieme" e, nella permanenza, si aprono all'esperienza dell'impermanenza, costante della vita, non solo umana. A tale proposito, continuando questo gioco di citazioni intrecciate, è interessante notare che *Quattro quaderni* si apre con quattro testi che, alla stregua dei *riflessi* nel poemetto, Mesa definisce *passatempi*, dai quali di seguito riporto due estratti per arrivare, infine, verso l'*epilogo* del *Tiresia*:

II

[...]

cosa che una ne esclude, una ne sposta,
verso dove, un altro passato, andato altrove.

fa come se appena fosse, e fosse poi, per poi.

²⁴⁶ R. Deidier, *Persefone. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2010, p. 11.

²⁴⁷ Nelle *Metamorfosi* di Ovidio è riportata la versione di Esiodo, secondo cui il potere di divinazione sarebbe il risarcimento di Zeus al vecchio tebano colpito dall'ira di Era, in seguito alla risposta sgradita sul piacere sessuale degli uomini e delle donne. La seconda versione, invece, non fa riferimento alla doppia esperienza di Tiresia, in corpo di uomo e in corpo di donna: nel V dei suoi *Inni* (*Per i lavacri di Pallade*), Callimaco riconduce la cecità di Tiresia al fatto di aver visto la dea nuda farsi il bagno. Nell'*Inno*, Atena sembra letteralmente "strappare" gli occhi a Tiresia (il verso originale è lo stesso riportato nel titolo di *oniromanzia*, per cui, ancora più potente, apparirà ora il gioco di rimandi interni al poemetto). In questa stessa versione, il potere che la dea conferisce a Tiresia, dopo esser stata supplicata dalla madre Càriclo, sua ninfa devota, non è quello della preveggenza, bensì quello di un ascolto superiore alla media e la capacità di comprendere il linguaggio degli uccelli. Ancora una volta, si torna quindi sul rilievo dell'ascolto, nel senso di una disposizione empatica, della postura ecologica che mette in relazione con l'alterità, valicando i confini tra umano e non-umano. Infine, nella *Biblioteca* di Apollodoro, vengono citate entrambe le versioni, alle quali se ne aggiunge una terza, tanto breve quanto eloquente, dalla quale emerge con forza il dispositivo di violenza che silenzia e rende invisibile chi non rispetta i ranghi dell'ordine sociale costituito: pena, appunto, la tragedia dell'inappartenenza, dell'impossibilità di condivisione vissuta in prima persona da Tiresia, condannato a un'esistenza asincrona rispetto alla comunità in cui vive, alla quale parla, senza essere ascoltato. Cfr. Apollodoro, *Biblioteca*, trad. it. a cura di M. Cavalli, Mondadori, Milano 2019 (1998), III, 6, p. 149: «Di come subì questa menomazione e di come acquistò la facoltà profetica, si raccontano storie diverse. Alcuni infatti sostengono che Tiresia fu accecato dagli dèi, quando rivelò agli uomini cose che essi volevano tenere segrete [...]».

²⁴⁸ Cfr. G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 27, 1991, pp. 9-36.

²⁴⁹ B. De Luca, *Il Tiresia di Giuliano Mesa*, cit., pp. 515-516.

moto e luogo, ma se esclude,
una, non la sola, non solo un tempo che finisce.

(che preme a procedere, facendo e no,
dicendo, non solo le parole vecchie.)
anche, dicendo, che anni sono per sempre,
quelli trascorsi, prima, mai più
(ma se fosse stato, se ancora, se chissà).

III

Quasi più spazio. Passa tempo e fa danno,
di schiudere dopo e prima,
senza rima possibile, senza fine,
la goccia diventa un lago, il bosco si disbosca.
(se ci saremo ancora, dopo questo tempo,
saremo prima o dopo, o mentre, appena poco,
il tempo, appena, che ricrescano le unghie,
e i capelli, che la pelle abbia il suo sapore.)²⁵⁰

L'*epilogo* non potrà fare altro che concludere senza arrestarsi, coerentemente a quanto visto sull'inesauribilità del discorso il quale, al pari dei morti insepolti, è per sua natura irrequieto, nel senso etimologico del termine, senza riposo. Ad estinguersi, anzi, a spegnersi, è solo la luce, non quella del sole con il suo ciclo diurno, ma quella sinestetica dell'ascolto, l'attenzione che lo sguardo, come un riflettore, getta su ciò che in genere viene lasciato nell'ombra, taciuto. L'immagine può aiutare a rendere più vividamente il peso e il valore politico dello sguardo così come i rapporti di potere, dominazione e dipendenza, racchiusi nelle direzioni e nelle traiettorie che mettono in relazione chi osserva e chi è osservato. In *necromanzia*, Persefone, o chi per lei, viene sollecitata, quasi sfidata nel tentativo inutile di continuare a chiamare i morti, vittime di una violenza senza rimedio, che appare irreversibile se slegata da una critica radicale del sistema di relazioni socio-ecologiche dalla quale è prodotta. Nel già citato *Fraasi dal finimondo*, Mesa lo esprime in maniera chiara, esaminando il significato profondo della rimozione della morte che alimenta la società capitalista e che l'autore coscientemente riproduce nel *Tiresia* a conferma del rapporto tra testo e contesto:

La rimozione della morte è anche rimozione della necessità, separazione della libertà dalla necessità, del desiderio dal bisogno, rimozione indispensabile in un mondo dove le necessità elementari del vivere potrebbero essere tutte soddisfatte e dove, invece, sempre meno lo sono, dove la sublimazione virtuale del desiderio è lo specchio necrotizzato di una libertà che si nutre di oppressione. A morire sono sempre gli altri. Non muore mai nessuno. Si esiste nella doppia rimozione della propria morte e di quella altrui: ogni esperire viene così annientato, tutto si annienta nella finzione di eternità che rende ogni esperienza irrilevante. [...] Accettando che la propria vita e le proprie opere siano soltanto merci, che non possano sottrarsi a questo destino, la rimozione del morire è compiuta, negata l'unica certezza, la verità fondante. Quando non si muore

²⁵⁰ G. Mesa, *Quattro quaderni*, cit., pp. 251-252.

più, nessuna vita ha più importanza, nessuna opera della vita. Sottrarsi? Tacere? Ma il silenzio è vero soltanto se taciuto [...].²⁵¹

L'*epilogo* si svolge in una dimensione sospesa in cui possono coesistere libertà e necessità, in cui può stabilirsi un contatto temporaneo tra parola e referente-mondo, «adesso che potrà ricominciare, / che potrei, / adesso c'è soltanto il desiderio: / lasciare, lasciare intatto / questo momento prima del dolore»²⁵². In questo intervallo in cui si manifesta e prende forma l'esperienza del tragico («ti lascio qui»; «vado»; «ti lascio qui»²⁵³), il silenzio è spazio di senso comune: «questo silenzio che sentiamo insieme, / adesso – è adesso che sappiamo, / in questo momento che divide»²⁵⁴. L'essenza relazionale della parola affermata da Mesa risponde alle stesse ragioni della «natura politica della scrittura» che, per Nancy, risiede nel «rapporto in quanto senso [...] [fondato] sul significato dell'essere-insieme»²⁵⁵. Annodare ciò che appare o che si vuole disgiunto è il «compito politico» della scrittura, prima ancora di qualsiasi *engagement* estetizzato:

Per quale ragione si tratti di letteratura, e di conseguenza di estetica, e anche di finzione, è una questione che è necessario porsi, ma solo dopo che è stata affermata la natura politica della scrittura: *la resistenza in-finita del senso nella configurazione dell'“insieme”*. [...] Questa resistenza o è all'altezza del mondo – cioè, tocca senza fine i suoi confini –, oppure non è, e si forma e si fonde in soggettività esclusiva (individuo, corporazione, minoranza, maggioranza, chiesa o popolo). Per essere all'altezza del mondo, la scrittura resiste alla suddivisione del mondo in mondi esclusivi, secondo «la nuova divisione – che divide la condizione degli uni e degli altri in più o meno mortali [...]». La scrittura del senso del mondo, o meglio, il senso del mondo in quanto scrittura [...] ha a che fare con ciò che mantiene il mondo come esistenziale mondiale: [...] apertura ad ogni istante di questo mondo-*qui*. [...] apertura di tutte le prese di parola, di tutte le attestazioni di esistenza al mondo, ciascuna singolare e singolarmente esposta alla sua fine, eppure tutte insieme e disperse scrivendo il mondo stesso [...].²⁵⁶

In quest'ottica, il silenzio su cui si chiude il *Tiresia* è ancora linguaggio significativo poiché mantiene viva la materia brulicante che è prova elementale della condizione umana, dell'inseparabilità di vita e morte: «non è l'antinomia che si deve pensare, bensì la relazione». Di più, questo silenzio contiene in sé l'alterità primaria del soggetto che si manifesta sottoforma di voce interiore a partire dalla quale si stabilisce la «relazione tra il nostro essere e il pensarlo, dunque ci separa, ci riconduce implacabilmente alla separazione da cui proveniamo e a quella cui giungeremo»²⁵⁷. In altre parole, riassume e assume la postura etica che predispone il corpo rendendo il soggetto disponibile ad accogliere e ascoltare ciò su cui gli *oracoli* hanno riportato lo sguardo. È

²⁵¹ Id., Mesa, *Fraasi dal finimondo*, cit., p. 172.

²⁵² Id., *Tiresia*, cit., p. 357, vv. 10-14.

²⁵³ *Ibidem*, vv. 1; 7; 21.

²⁵⁴ *Ibidem*, vv. 18-20.

²⁵⁵ J. L. Nancy, *Il senso del mondo*, cit., 148.

²⁵⁶ *Ivi*, pp. 148-149. Corsivo dell'autore.

²⁵⁷ G. Mesa, *Domande*, cit., p. 68.

un silenzio raggiunto, non imposto, risultato di una ritrovata attenzione, inevitabilmente fragile perché esposta alla consunzione dell'iperproduttivismo che domina anche la sfera linguistica. Un silenzio al quale si partecipa con tutto il corpo, nel quale muoversi con premura e in sottrazione, riducendo l'innecessario, come quando in teatro iniziano a spegnersi le luci e, nella rarefazione dell'atmosfera, ci si dispone con la massima tensione verso ciò che sta per accadere.

2. «The absence of evidence is not evidence of absence, of course»¹: ecologia politica delle narrazioni

2.1 “Devastata”, non “desolata”. La *Terra* di Thomas Stearns Eliot tradotta da Carmen Gallo

Nel capitolo precedente si è solo brevemente accennato all’inevitabile legame del *Tiresia* di Mesa con *The Waste Land* di T. S. Eliot; un’opera in cui, come l’autore precisa in nota, Tiresia è figura centrale:

Tiresia, sebbene sia un mero spettatore e non in realtà un personaggio, è tuttavia la personalità più importante del poemetto, che unifica tutto il resto. Come il mercante cieco da un occhio, venditore di uva passa, si fonde con il Marinaio fenicio, e quest’ultimo non si distingue del tutto da Ferdinando Principe di Napoli, così *tutte le donne sono una sola donna, e i due sessi si incontrano in Tiresia. Ciò che Tiresia vede, infatti, è la sostanza del poemetto.*²

Eliot si rifà alla versione del mito riportata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, commentando che si tratta di un episodio di «grande interesse antropologico»³. Nella presente analisi, invece, l’interesse si concentrerà sulla funzione di Tiresia come mediatore tra opposti e, al tempo stesso, collante dell’intero poemetto, quasi ne sia il centro gravitazionale, la cui forza di attrazione permette, da un lato, di lasciare che i diversi frammenti si allontanino seguendo la propria eterogeneità mentre, dall’altro, garantisce comunque che essi restino in orbita. E poi, ancora, vorrei soffermarmi sull’insistenza con cui Eliot sceglie di caratterizzare i personaggi femminili (quasi tutti raccolti nella seconda sezione, “A Game of Chess”) attraverso il dettaglio dei capelli. Come nota Carmen Gallo nel commento alla traduzione uscita recentemente per Il Saggiatore e come si evince dalla nota di Eliot, si può tracciare una linea di continuità che lega una all’altra le figure femminili. Seguendo il *trait d’union* rappresentato dalla sineddoche capelli-donna, si passa dalla ragazza dei giacinti alla Cleopatra shakespeariana («Alla luce delle fiamme, a ogni colpo di spazzola, i suoi capelli / si

¹ E. Weizman, *The Conflict Shoreline. Colonization as Climate Change at the Threshold of the Negev Desert*, Steidl, Göttingen 2015, p. 44.

² T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 79. Il corsivo è mio.

³ *Ibidem*. Si riporta di seguito il passaggio in cui Ovidio riassume l’esperienza di Tiresia, cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, trad. it. a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 2015 (1979), III, p. 109, vv. 318-331: «Giove [...] si mise a scherzare piacevolmente con Giunone, libera anche lei. ‘Il piacere che provate voi – le disse – è sicuramente più grande di quello che provano i maschi’. Giunone rispose che non era vero, e allora decisero di sentire il parere di Tiresia, che se ne intendeva: conosceva l’una e l’altra forma d’amore. Infatti Tiresia aveva violato con un colpo di bastone il connubio di due grossi serpenti in una verde selva, e divenuto – cosa prodigiosa – da uomo femmina, era rimasto tale per sette autunni. All’ottavo aveva rivisto gli stessi serpenti e aveva detto: ‘Se il colpirvi ha tanto potere da cambiare nel suo contrario la natura di chi vi colpisce, vi picchierò anche questa volta!’ Percossi un’altra volta i serpenti, gli tornò la forma originaria, la figura con cui era nato».

spargevano in punte ardenti, / rilucevano in parole, e restavano selvaggiamente fermi»⁴), dalla donna moderna che scappa in strada «con i capelli sciolti [...]»⁵ alla dattilografa che, dopo il rapporto sessuale di cui Tiresia è testimone, «passeggia di nuovo nella stanza, da sola, / si sistema i capelli con mano automatica / e mette un disco sul grammofo»⁶. Ora, tornando con la mente all'ultimo degli *oracoli* del *Tiresia*, verrà spontaneo aggiungere anche Persefone a questa serie di donne. La figlia di Demetra riproduce e raddoppia la funzione mediatrice dell'indovino su un asse tutto verticale ed è, inoltre, implicitamente centrale anche nel poemetto di Eliot che della fertilità o della mancanza di essa fa uno dei suoi temi principali. La vita di Persefone, infatti, simboleggia il ciclo naturale delle stagioni, il cui ritmo è legato all'esperienza spaziale della dea: la sua vita ctonia corrisponde all'autunno e all'inverno, il suo ritorno in superficie porta la primavera e vi resta fino alla fine dell'estate.

In Eliot, grazie alla sua esperienza «pulsante tra due vite», Tiresia è colui che può vedere oltre la superficie, al di là della contingenza («Io Tiresia, vecchio con mammelle vizze, / compresi la scena, e predissi il resto – / aspettavo anch'io l'ospite atteso») poiché ha già tutto vissuto e, tuttavia, come la Sibilla, è confinato in uno spazio senza ascolto. Nonostante viva tanto a lungo da poter essere considerato quasi immortale, resta comunque isolato, relegato all'interno di una temporalità asincrona che gli impedisce di entrare in contatto con il circostante. Escluso dalla comunità, partecipa soltanto in veste di testimone, la cui potenziale *agency* risulta frustrata in partenza: «(E io Tiresia ho già sofferto tutto / ciò che si fa su questo divano o letto; / io che sedetti sotto le mura di Tebe / e camminai in mezzo agli infimi tra i morti.)»⁷. Sciogliendo altrimenti i versi eliotiani e integrando le tappe precedenti per ampliarne l'interpretazione, si può dire che l'indovino tebano abbia fatto esperienza di ogni declinazione possibile dell'alterità all'interno del mondo umano, da intendersi sia in termini collettivi che individuali. Nel primo caso, con riferimento alle coordinate spazio-temporali, valgono come esempi l'esperienza del tempo futuro come altrove abitato con lo sguardo della preveggenza (nel mito) ma anche l'esperienza della dislocazione geografica e della dispersione eterocronica vissute dal Tiresia mesiano. Nel secondo caso, si pensi invece al tempo di vita estraneo alla finitudine umana, così come alla doppia metamorfosi sessuale attraverso cui reversibilmente il vecchio indovino vive in corpo di uomo e di donna. Commentando la sezione “A Game of Chess”, Gallo ricorda che

⁴ Ivi, p. 45, vv. 108-110. Nell'originale: «Under the firelight, under the brush, her hair / Spread out in fiery points / Glowed into word, then would be savagely still».

⁵ Ivi, p. 47, v. 133. Cfr. *ibidem*, vv. 131-134: «‘What shall I do now? What shall I do? / I shall rush out as I am, and walk the street / With my hair down, so. What shall we do tomorrow? / What shall we ever do?’».

⁶ Ivi, p. 57, vv. 254-256. «Paces about her room again, alone, / She smooths her hair with automatic hand, / And puts a record on the gramophone».

⁷ Ivi, p. 55, vv. 228-230; 243-246. Nell'originale di Eliot: «I Tiresias, old man with wrinkled dugs / Perceived the scene, and foretold the rest - / I too awaited the expected guest»; «(And I Tiresias have foresuffered al / Enacted on this same divan or bed; / I who have sat by Thebes below the wall / And walked among the lowest of the dead)».

nella prima stesura essa appariva con il titolo, poi modificato, di “In the Cage”, «probabile riferimento alla Sibilla che, in alcune versioni del mito, si trova non in un’ampolla ma in una gabbia»⁸, a riprova, appunto, della condizione di confinamento della figura che incarna, in corpo di donna, quanto detto su Tiresia. Mettendo quindi in dialogo gli eserghi della *Waste Land* e del poemetto di Mesa e considerando il legame di entrambe le opere, nonché dell’indovino tebano (attorno al quale esse ruotano) con la dea Persefone, rappresentante di una specificità femminile insieme con la Sibilla (cui rimandano entrambi gli eserghi), si delinea un triangolo al cui vertice c’è Tiresia, legato ai suoi corrispettivi femminili. Esse possono essere considerate simboli l’una della *marginalità* (la Sibilla), l’altra della *liminalità* (Persefone), vettori che si incontrano e convergono nella storia del veggente.

Infine – e ancora più saldamente –, il riannodarsi dei capelli di Persefone la riallaccia ad un’altra figura femminile del poemetto di Eliot, volutamente omessa nell’elenco poco sopra. In effetti, si tratta dell’ultima donna in ordine di comparsa; non ha nome e appare nella sezione conclusiva, “What the Thunder Said”, nella quale si susseguono segmenti discordi, tutti comunque raccolti attorno al tema religioso e neotestamentario della resurrezione di Cristo, alla «trama antropologica-simbolica della leggenda del Re Pescatore e della ricerca del Graal»⁹ e alla situazione storica nella quale scrive Eliot. Lasciando *a latere* i rimandi cristologici, che porterebbero il discorso fuori strada, in questa sede è mio interesse far emergere la contiguità tra la funzione di Persefone nel *Tiresia* di Mesa e quest’ultima presenza femminile nella *Terra devastata*. Cito ancora dalla traduzione di Gallo: «Una donna distese i lunghi capelli neri / e su quelle corde suonò una musica di bisbigli»¹⁰, dove ritorna non solo il gesto della dea che simboleggia il ciclo delle stagioni e che sotterraneamente informa l’intero testo eliotiano ma anche, o soprattutto, quel particolare ambiente sonoro e percettivo sul quale si è concluso il capitolo precedente.

In questa trama senz’altro parziale che procede per associazioni e si aggira tra le pagine eliotiane alla luce del dialogo che lo stesso Mesa ha voluto innescare (*in primis* nella scelta del titolo del suo poemetto), pur segnalando e tenendo sempre presente la grande distanza poetica ed etica che contraddistingue i due autori, sintonizzandosi su alcune specifiche frequenze, elementi tematici e rese estetiche, si possono scovare come dei passaggi segreti, brevi segmenti ermeneutici inusuali per una lettura comparata dei due testi. Si può, ad esempio, prestare ascolto al suono impercettibile, eppure presente, del bisbiglio e immaginarlo quale scorciatoia che porti all’incontro con un’altra figura mitologica femminile della *Waste Land*: Filomela. Secondo il mito riportato nelle *Metamorfosi* di

⁸ C. Gallo, *Note*, in T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 116.

⁹ Ivi, p. 154.

¹⁰ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 69, vv. 377-378. Nel testo inglese: «A woman drew her long black hair out tight / And fiddled whisper music on those strings».

Ovidio¹¹, Filomela è sorella di Procne, entrambe figlie del re ateniese Pandione, il quale concede la seconda in sposa al tracio Tereo, per ricompensarlo dell'aiuto in guerra. Separata dalla sorella, Procne chiede allo sposo di poterla rivedere, così Tereo si reca ad Atene, vede Filomela, se ne innamora e, giurando sulla lealtà e sulla fedeltà dei rapporti che lo legano alla famiglia della sua sposa, ottiene il permesso di portarla con sé. Ciononostante, una volta tornato in patria, la violenta, la nasconde in un luogo isolato nel bosco, e le taglia la lingua con la spada per impedirle di raccontare tutto alla sorella, come lei stessa aveva minacciato di fare cercando di difendersi dalla violenza. In questa storia non c'è alcun *déguisement* metaforico, al contrario, il gesto di Tereo impedisce fisicamente alla sua vittima di prendere parola, di parlare; l'asciutta atrocità irradia la portata universale del mito, all'interno del quale prendono spazio i fatti storici e la violenza degli *oracoli* del *Tiresia*. Come i subalterni e le subalterne costrette a vivere nella discarica di Sitio Pangako, a lavorare nella fabbrica di bambole a Bangkok, i corpi contaminati o scavati, come la terra che li sommerge, così Filomela è costretta al silenzio e rimossa dalla vista, nascosta, mentre Procne è tenuta all'oscuro di tutto, fino a quando non riceve la tela in cui la sorella ha raccontato altrimenti l'accaduto. In questo caso, la tessitura funziona come contro-narrazione in cui la vittima si riappropria della sua storia, a seguito della quale Procne deciderà di vendicarsi uccidendo il figlio e dandolo in pasto a Tereo; infine, le due sorelle riusciranno a fuggire trasformandosi in uccelli. Sulla metamorfosi, come spesso accade, le fonti greche e quelle latine riportano versioni diverse: nelle prime «Filomela diventa una rondine (che non canta), e Procne l'usignolo che usa le sue note melodiose per esprimere il dolore della loro storia, ma nella tradizione poetica inglese prevale la tradizione latina di Filomela-usignolo»¹², come conferma l'onomatopea «Jug Jug»¹³ usata da Eliot qualche verso dopo e con la quale, nella poesia elisabettiana, si usava indicare il verso dell'usignolo – nota e conclude Gallo.

Accanto a Tiresia, Filomela è l'altro perno del «classicismo moderno»¹⁴ di Eliot, il quale, nell'ostinata volontà di ripetere quanto fatto da Joyce in prosa, punta ad una poesia che mandi in frantumi tutta la tradizione precedente senza tuttavia uscirne, anzi, se possibile, ancorandosi più saldamente ad essa («con questi frammenti ho ancorato le mie rovine»¹⁵), «ribadendo la centralità della cultura occidentale e i valori estetici e morali dell'élite che l'ha plasmata»¹⁶. È chiara, quindi, l'estraneità di Mesa alla letterarietà e alla postura della *Waste Land*, così come alla visione eliotiana

¹¹ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, cit., VI, pp. 231-243, vv. 412-674.

¹² C. Gallo, *Note*, cit., p. 120.

¹³ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 44, v. 103.

¹⁴ C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, in T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 11.

¹⁵ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 73, v. 430. Nel testo originale: «These fragments I have shored against my ruins».

¹⁶ C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, cit., p. 11.

di poesia quale «processo di estinzione della personalità particolare del poeta»¹⁷. Se Mesa, perseguendo la sua ricerca etica della verità, allarga il campo dell'inquadratura per sentire meglio la relazione tra le cose, al contrario, Eliot, interprete del suo tempo, estende il suo sguardo senza mai decentrarlo ma, se mai, aumentandone l'area d'azione e proiezione. A tale proposito, Giovenale ha contrapposto «la dimensione sovrastorica della desolazione»¹⁸ di Eliot, in cui Tiresia «cammina 'among the lowest of the dead', e in quel 'lowest' possiamo avvertire *pietas* ma forse anche il distacco dai corpi ammassati», al testo di Mesa che invece «nasce da una fratellanza – non asserita ma vissuta», in cui sono «i corpi a essere centrali. È il vedere/dire quei corpi a contare»¹⁹.

Eppure, o piuttosto, forse, in virtù delle stesse ragioni, mi sembra importante e coerente dare spazio a qualche osservazione che derivi dal lavoro di traduzione e commento svolto da Gallo per la recente riedizione italiana di *The Waste Land*. Innanzitutto va considerata la scelta, audace e puntualmente motivata, di modificare il titolo, liberando l'opacità e la polisemia dell'inglese “waste” dalla fossilizzazione nell'italiano “desolata”. Partendo dalla «rete di significati da attribuire a *waste*», Gallo ha preferito l'altra possibilità traduttiva del latino *vastus* (da cui deriva *waste*), riportando in luce un aspetto presente ma sommerso fin dal titolo sul quale si era attestata la tradizione italiana che, in effetti, insisteva sulla componente più esplicita del testo eliotiano: «‘devastata’ per effetto di una calamità o di una guerra» e non solo «‘desolata’, per incoltura o abbandono causato da siccità». L'accostamento della nuova variante a quella ben più consolidata, oltre a destabilizzarne almeno in parte la fissità, produce uno spostamento del punto di vista tale per cui, senza eliminare la «dimensione atemporale del mito e della leggenda»²⁰ esaltata dalla valenza maggioritaria, nella lettura si è accompagnati (con cura) a pensare il testo in relazione al contesto nel quale è stato scritto. Quando Eliot scrive, tra la fine del 1921 e il 1922, la devastazione è prima di tutto effetto della Prima guerra mondiale appena conclusasi:

«devastata» interpreta meglio il clima postbellico in cui il testo fu composto, mettendo in evidenza la dimensione storica e transtorica del poemetto, quale emerge dai numerosi rimandi all'orrore della guerra [...], alle implicazioni economiche della pace, al crollo degli imperi e alla minaccia di un nuovo (dis)ordine proveniente da est. Inoltre, «devastata» restituisce altrettanto bene gli effetti delle trasformazioni sociali ed economiche che ridisegnano gli spazi e la vita degli individui nelle metropoli. Oltre a contenere etimologicamente *vastus*, devastata mi è parsa una soluzione preferibile perché non occulta l'accezione di *waste* come «rifiuti, scarti», quelli che troviamo nel Tamigi «pieno di bottiglie vuote, carte da sandwich, fazzoletti di seta, scatole di cartone, cicche di sigaretta» ai vv. 177-178.²¹

¹⁷ Ivi, p. 12.

¹⁸ M. Giovenale, *Visione, voce, dovere*, cit..

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ C. Gallo, *Note*, cit., p. 86.

²¹ Ivi, pp. 86-87.

Dalle parole di Gallo si evincono chiaramente le ragioni di questo approfondimento e come esse siano connesse al discorso più ampio nel quale si intende situare il confronto tra il *Tiresia* di Mesa e il poemetto di Eliot. Senza perciò scavalcare l'impianto ermeneutico che ha finora privilegiato la versione della desolazione e ritratto la terra come landa «deserta, improduttiva, sterile, devastata e soprattutto guasta»²² – le parole sono riprese dall'introduzione di Alessandro Serpieri, curatore della traduzione edita da Rizzoli –, si tratta piuttosto di re-inquadrare il commento al testo originale rifocalizzando l'attenzione sui rapporti socio-ecologici, per dirla con Armiero, che persino uno sguardo tarato sui valori della modernità era in grado di rilevare a quell'epoca. Detto altrimenti, leggendo *The Waste Land* alla luce del *Wasteocene* è possibile rintracciare i prodromi di un sistema di violenze operante ad uno stadio precedente rispetto alla globalizzazione contemporanea. In Eliot, infatti, essi appaiono come elementi indipendenti, frammentari e non ancora prodotti dal capitalismo che, nella Prima guerra mondiale, aveva comunque fatto il suo ingresso modificando la percezione del tempo e dello spazio, come descritto da Stephen Kern in *The Culture of Time and Space 1880-1918*. È a questa altezza della storia che il tempo perde definitivamente la sua connotazione intima e affettiva e diviene quantità misurabile, omologata per un aumento dell'efficienza in senso generale da tradurre, in termini bellici, nella massimizzazione delle probabilità di riuscita dell'offensiva:

The war imposed homogeneous time. In 1890 Moltke had campaigned for the introduction of World Standard Time, and in 1914 he used it to put into effect a war plan that required all the men to be in the right place at precisely the right time. In the prewar years wrist watches were thought to be unmanly; during the war they became standard military equipment. Before the battles wrist watches were synchronized so that everyone went over the top at the correct time. [...] The delicate sensitivity to private time of Bergson and Proust had no place in the war. It was obliterated by the overwhelming force of mass movements that regimented the lives of millions of men by the public time of clocks and wrist watches, synchronized to maximize the effectiveness of bomb-bardments and offensives.²³

L'operazione critica di Gallo (e l'importanza che ne consegue, dimostrando appunto le potenzialità della letteratura come luogo di riflessione ed elaborazione di pensiero critico) disarciona il discorso dalla neutralità naturalizzante nella quale si stemperavano le atrocità della guerra e le politiche economiche degli stati vincitori del primo conflitto mondiale. È vero, dunque, quel che scrive Serpieri e che riporto di seguito, ma è altrettanto importante, oggi, scovarne i limiti, consapevoli dei tranelli retorici con cui si finisce per contribuire alla diluizione del portato politico della parola, delle narrazioni e della letteratura. Come ogni narrazione, infatti, anche il racconto di una terra desolata,

²² A. Serpieri, *Introduzione*, in T. S. Eliot, *La terra desolata*, a cura di A. Serpieri, BUR, Milano 2018, p. 15.

²³ S. Kern, *The culture of time and space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge 2003 (1983), p. 288.

invece che devastata, rende più visibili, fissandoli in primo piano, alcuni aspetti e ne oscura degli altri, relegandoli sullo sfondo:

In una parola, il titolo è una molteplice metafora che apre su un mondo, e un tempo, collegati alla desolazione che scandiva la fase buia, sterile, negli antichi riti della fertilità. In prima istanza, infatti, la «waste land» è la terra invernale, in cui sembra chiudersi definitivamente il ciclo della vita il cui arresto deve essere esorcizzato ritualmente affinché ritorni la primavera a fecondare di nuovo la terra con la fioritura della vegetazione e delle messi. [...] La desolazione che viene presentata nell'opera ingloba pertanto tutte le fasi buie di una universale vicenda ciclica, appellandosi all'inverno dei miti della vegetazione e della fertilità come [...] allo sfacelo attuale della civiltà occidentale a seguito della Prima guerra mondiale [...].²⁴

Al contrario, Gallo rimette l'accento proprio sugli elementi finora rimasti in secondo piano, scegliendo di avviare la sua ricognizione introduttiva dalla ricomposizione delle coordinate storiche e geo-politiche all'interno delle quali si situa il processo di scrittura dell'autore. Seguendo lo sguardo della traduttrice, ci si avvicina gradualmente al testo per entrarvi abbracciando la complessità e analizzando le contingenze che ne segnano la stesura, considerando e tenendo insieme, ad un tempo, le peculiarità della biografia eliotiana e le dinamiche che, su più larga scala, caratterizzano la sua epoca. In questo senso Gallo trova uno sguardo "obliquo" attraverso il quale il poemetto del 1922 può fornire uno scorcio interessante e inedito, se posto in dialogo con il discorso transdisciplinare sull'attuale crisi socio-ambientale. Questa qualità obliqua, nel lavoro di traduzione di Gallo, consiste nell'aver ridistribuito, in maniera innovativa e integrata, «i pesi del mito e della storia», come racconta Gallo stessa intervistata da Simona Menicocci:

Per me la ritraduzione di un classico ha senso se è mossa dal tentativo di allargare l'interpretazione del testo. Ho letto Eliot all'università. Negli anni successivi, [...] mi sono confrontata con studi critici che facevano emergere un panorama complesso, che poco trapelava in Italia. Mi è sembrato allora che fosse arrivato il momento di provare a offrire una nuova traduzione/interpretazione del poemetto di Eliot, che tenesse insieme la tradizione italiana con i contributi più interessanti apparsi sull'argomento negli ultimi decenni, e in particolare quelli che rivalutavano la centralità della riflessione storica e trans-storica dell'opera. Volevo distribuire in modo diverso i pesi di mito e storia. Se per Eliot il metodo mitico joyciano consiste nell'usare il mito per dare ordine e significato all'anarchia e alla futilità della storia contemporanea, e se per un secolo si è prestata molta attenzione al mezzo – il mito –, mi è sembrato utile spostare l'attenzione sul fine – la storia contemporanea. È alla luce di questa considerazione, e di altre, che ho cercato di ridare visibilità non tanto al contesto storico o alla guerra, che pure ritorna ovunque, ma soprattutto alla riflessione storica di Eliot sul concitato panorama post-bellico, che intreccia la caduta dei grandi imperi del passato con i timori, quasi profetici, che la pace stipulata a Parigi (Keynes la definisce una "pace cartaginese") causi ulteriore instabilità fino al crollo dell'Europa. Come dico nell'introduzione, il modello a quest'altezza della poetica eliotiana credo sia John Donne e la sua capacità di tenere insieme il pensiero e la riflessione con l'esperienza sensibile.²⁵

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ S. Menicocci, *La traduzione poetica: intervista a Carmen Gallo e Renata Morresi*, «La Balena Bianca», 22 luglio 2021, <<https://www.labalena Bianca.com/2021/07/22/la-traduzione-poetica-intervista-carmen-gallo-renata-morresi/>> [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

L'introduzione, infatti, ridisegna una «mappa»²⁶ all'interno della quale posizionare e risignificare il poemetto: una serie di luoghi e date che raccontano eventi specifici della storia de *The Waste Land*, rintracciando, contemporaneamente, dinamiche più estese e restituendo all'opera una profondità multiscalare, in maniera non dissimile da quanto già notato per il *Tiresia* di Mesa. Le tappe della mappa sono le seguenti: New York 1968, Parigi 1922, Congo 1890, Dardanelli 1915, Cartagine 146 a.C., Monaco 1911, Londra 1922 e, infine, Napoli 2021. Tuttavia, per il presente lavoro, alcuni momenti appaiono più significativi di altri, motivo per cui, privilegiando la pertinenza all'eshaustività, mi concentrerò sui primi, saltando gli altri. Prima tappa, Congo 1890: in effetti, l'esergo scelto inizialmente da Eliot non riportava le parole della Sibilla, ma quelle che Joseph Conrad fa pronunciare al protagonista di *Cuore di Tenebra* in punto di morte:

Stava forse rivivendo, in quel supremo istante di perfetta conoscenza, l'intera sua vita in tutti i particolari del desiderio, della tentazione, della resa finale? Sussurrando gridò a non so quale immagine, a non so quale visione – due volte gridò, con un grido che era poco più di un sospiro: L'orrore! L'orrore!²⁷

Sarà poi Ezra Pound a convincere Eliot ad adottare il metodo mitico del quale Giovenale ha giustamente sottolineato le divergenze rispetto all'impiego del mito da parte di Mesa. Come nota Gallo, nell'immagine «tratta dal *Satyricon* di Petronio, non c'è più la dimensione dell'individuo che autorizzava identificazioni autobiografiche, né il tempo della storia»²⁸. Il che, se da un lato conferma la versione di Giovenale, dall'altro ne complica la lettura e ridà voce a quel che, ufficialmente espunto, riverbera e informa filologicamente il testo. Distendendo e riannodando i fili che tracciano la possibile relazione tra i due poemetti, è evidente, allora, che al pari di Mesa, anche Eliot, attraverso le parole di Kurtz, sta cercando di esprimere l'orrore che «lo trascende e lo comprende: un presente allucinatorio, che è l'esito di un programma di sopraffazione, sfruttamento e sterminio da parte delle potenze europee»²⁹. La Prima guerra mondiale ha dimostrato che i confini della fortezza europea sono altrettanto permeabili di quelli retoricamente eretti dal “noi” sovraesteso impiegato nella narrazione ufficiale dell'Antropocene. Al contrario, le righe dell'esergo scelto originariamente da Eliot restituiscono una visione più complessa della realtà come «tragedia personale [...] inserita nella storia piena di orrore fatta da uomini contro altri uomini»³⁰. Lo ribadisce il già citato studio di Kern che, analizzando il rapporto tra guerra di trincea, spazio e identità, restituisce la doppia dimensione

²⁶ C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, cit., p. 7.

²⁷ J. Conrad, *Cuore di tenebra*, trad. di G. Sertoli, Einaudi, Torino 2016, p. 105, citato in C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, cit., p. 14.

²⁸ C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, cit., p. 15.

²⁹ Ivi, pp. 14-15.

³⁰ Ivi, p. 15.

dell'esperienza, personale ma anche collettiva, al punto da sfociare in un processo di uniformazione in bilico tra universalità e spersonalizzazione:

The several thousand yards between enemy trenches, narrowing at points to fifty or a hundred yards, became ever more important as the fighting made them ever more desolate. No-man's-land became a synonym for the void – a place where no man ought to be – pitted with shell holes, stinking from decaying bodies, puddled with mud and gas, a poisonous wasteland, a lifeless and threatening expanse of nothingness, and yet a space that acquired extraordinary value, reckoned by the dead piled up fighting for it. [...] For the soldier under fire, no-man's-land was chopped up like an irregular checkerboard of safety and danger, and dislocations of a centimetre could determine life or death. But from afar one corner was as important as another. Houses, trees, roads were blown away, creating a uniform expanse of wreckage. It was the great empty space that corrupted men and armies as Conrad's "heart of darkness" had corrupted Kurtz. It was a horror, but it was also what the fighting seemed to be all about. On it class, rank, and nation were levelled; World War I assaulted far more of the hierarchical structures of privilege than its participants had ever expected.³¹

La macchina del *Wasteocene* è in funzione e Eliot, seppur nei limiti di uno sguardo profondamente radicato nell'eurocentrismo moderno, maschilista ed elitario, ha forse intuito il rumore degli ingranaggi. In *The Waste Land*, oggi, possiamo intuire le fondamenta di «uno dei pilastri portanti della logica» con cui agisce il dispositivo di devastazione nell'era degli scarti: «la (ri)produzione di persone e luoghi di scarto serve a creare un 'noi' al sicuro e che conta. Ma questo è soltanto un altro trucco delle élite: il Wasteocene è ovunque mentre lo spazio del 'noi' sicuro e immunizzato si restringe sempre più. Il Wasteocene non è laggiù, è qui».³²

In questa cornice ha senso inquadrare i riferimenti a Cartagine disseminati nel poemetto: Gallo ricorda come Eliot sia stato impressionato dalla lettura de *Le conseguenze economiche della pace*.³³ (1919) scritto dall'economista John M. Keynes, in cui si stabilisce un parallelo tra le condizioni che il trattato di Versailles imponeva all'economia tedesca e le vessazioni che i Romani inflissero ai cartaginesi alla fine delle guerre puniche. Bruciare e cospargere di sale la terra dei vinti per renderla «sterile e inabitabile».³⁴ poneva le premesse per la *waste land* nella quale si sarebbe trasformata anche l'Europa, sulla scia di una pace che stava per rivelarsi premessa di una nuova guerra. Ancora riprendendo le parole di Gallo, nel testo di Eliot la «macrostoria e [la] microstoria» convergono nel «disegno di allusioni commerciali e finanziarie associate a Cartagine e alla City».³⁵, stadio iniziale delle metropoli contemporanee. Altro elemento di continuità con quanto detto nel capitolo precedente, e che mi interessa rilevare nel testo di Eliot, è l'apertura ad una dimensione plurale che permea tutti

³¹ S. Kern, *The culture of time and space 1880-1918*, cit., p. 301.

³² M. Armiero, *L'era degli scarti*, cit., p. 55.

³³ Cfr. J. M. Keynes, *Le conseguenze economiche della pace*, Adelphi, Milano 2007 (1919).

³⁴ C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, cit., p. 20.

³⁵ Ivi, p. 21.

i livelli della lingua: varietà di registri, plurilinguismo (massimo negli ultimi otto versi³⁶) e polifonia («una pluralità di voci che sfumano l'una nell'altra»³⁷). Non lo si è detto prima ma, a tale proposito, è opportuno ricordare che l'edizione monografica del *Tiresia* è plurilingue³⁸, a sottolineare l'intenzione dell'autore di ampliare la base linguistica per un discorso comune, creando le premesse per uno spazio di senso che, almeno idealmente, possa proiettarsi sulla «cartografia della terra devastata»³⁹, su una scala quanto più ampia possibile. In Eliot, al contrario, la moltiplicazione di voci e lingue risponde al bisogno di ripassare (sia in senso grafico che mnemonico) i confini di una geografia e i pilastri di una cultura centripeta e accentratrice. Lungi dall'aprirsi all'alterità, che è premessa ineliminabile dell'etica mesiana, dalla *Terra devastata* Eliot scrive dando espressione alle contraddizioni, alle preoccupazioni, alle paure di fronte alle quali, come le onde nella risacca, il soggetto si ritrae e si rinserra in sé stesso, in ciò che gli è uguale, lasciando «il campo all'invocazione di un noi, plurale e indeterminato, martellante nella denuncia dell'aridità che lo circonda e nella richiesta dell'acqua come strumento di rinascita naturale e spirituale»⁴⁰.

L'ultima tappa di questa ricognizione ritorna sul tema della morte, condizione endemica della *Terra devastata*, senza acqua ma disseminata di cadaveri, come in effetti appare in *necromanzia*. *L'oracolo*, infatti, riprende l'atmosfera dell'*incipit* eliotiano: «Aprile è il mese più crudele, genera / lillà dalla terra morta, mescola / memoria e desiderio, pungola / radici ottuse con pioggia primaverile. / L'inverno ci teneva al caldo, copriva / la terra di neve dimentica, nutriva / con tuberi secchi una vita minima»⁴¹. La mancata sepoltura e il disseppellimento dei morti rappresentano, per Eliot, la causa primaria di devastazione e sovvertimento dell'ordine naturale: «Il cadavere che hai piantato l'anno scorso in giardino / ha cominciato a germogliare? Fiorirà quest'anno? / Oppure la gelata improvvisa ha turbato il suo letto? / Oh, tieni alla larga il Cane, che è amico dell'uomo, / o con le unghie lo disseppellirà di nuovo!»⁴². D'altro canto, come si vede nei versi appena citati, è proprio nel pertugio

³⁶ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 72, vv. 426-433: «London Bridge is falling down falling down falling down / Poi s'ascose nel foco che gli affina / Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow / Le Prince d'Aquitane à la tour abolie / These fragments I have shored against my ruins / Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih».

³⁷ C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, cit., p. 13.

³⁸ G. Mesa, *Tiresia*, La Camera Verde, Roma 2008. Il volume contiene il testo tradotto in francese (a cura di Andrea Raos e Éric Houser), inglese (a cura di Serenella Zanotti), spagnolo (a cura di Jeamel Flores Haboud) e tedesco (a cura di Andreas F. Müller). Ad accompagnare i testi, una sequenza di opere pittoriche di Matias Guerra e un cd con letture dell'autore (*Tiresia e altre poesie*).

³⁹ C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, cit., p. 13.

⁴⁰ Ivi, p. 23.

⁴¹ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 37, vv. 1-7. Nell'originale: «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain. / Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers».

⁴² Ivi, p. 41, vv. 71-75: «The corpse you planted last year in your garden, / Has it begun to sprout? Will it bloom this year? / Or has the sudden frost disturbed its bed? / O keep the Dog far hence, that's friend to men, / Or with his nails he'll dig it up again!»

scivoloso che si apre tra i due scenari evocati, nella condizione-limite tra dolore e paradosso, che scorre un rivolo di quella vita minima che riesce a carpire Tiresia, il divenire per inerzia. Nonostante non si tratti di un divenire esclusivo della natura e del ciclo delle stagioni, è tuttavia su questo che vorrei incuneare la mia riflessione, poiché credo rappresenti il legame più evidente tra i due poemetti e che, al contempo, vadano rilevate le dovute differenze per non risolvere la consonanza nell'assimilazione. Tornando a *necromanzia*, si è già detto come l'*oracolo* rappresenti il culmine di un lento movimento di apertura del campo che nulla ha a che vedere con il rimpianto di un equilibrio perduto, allegoricamente rappresentato dalla fertilità della terra, e al quale si desidera tornare. In altre parole, Eliot adotta un espediente che naturalizza lo *status quo* anteriore alla guerra, riaffermando l'euro-antropocentrismo della sua epoca, reso sfondo neutro dalla frammentarietà universalizzante. D'altro canto, nel testo non mancano dettagli disseminati dall'autore e direttamente connessi alla sua vita, così che, cercando di giungere a una sintesi, si può desumere che la «terra crepata»⁴³ sia, sì, la rappresentazione di una condizione esistenziale che cerca rifugio nella tradizione della cultura occidentale ma anche, e contemporaneamente, che sia stata immaginata a partire da *una terra* specifica. Riconnettendo il testo al contesto, riemergono contingenza storica ed esperienza biografica: Dardanelli 1915⁴⁴. Il riferimento è alla campagna di Gallipoli intrapresa dall'Intesa contro l'impero ottomano, durante la quale le perdite tra le fila dell'esercito furono talmente ingenti da costringere l'Intesa a chiedere una tregua per recuperare i tanti soldati australiani e neozelandesi morti e rimasti insepolti. In quella spedizione, molti morirono in mare, come accadde – nota ancora Gallo – a Jean Verdenal, incontrato da Eliot cinque anni prima alla Sorbona. Arruolato come medico dell'esercito, morì «dopo aver passato una notte in acqua a soccorrere i feriti»⁴⁵. Il fatto scioccò il poeta al punto da rendere l'elemento acquatico centrale nella devastazione della *Waste Land*, in cui appare come fonte primaria di vita o principale causa di morte, come spiegano i tanti riferimenti alla morte per acqua («[...] Guàrdati dalla morte per acqua»⁴⁶) che testimoniano il ricorsivo tornare della memoria sull'evento legato ad una geografia affettiva stravolta dall'impatto della storia nelle vite umane (e non).

“Morte per acqua” è anche il titolo della quarta sezione, in cui «Phlebas il fenicio» è *alter ego* di Verdenal, «cadavere da due settimane»⁴⁷, che nel mare si disperde materialmente e simbolicamente: «Una corrente sottomarina / sgretolò in bisbigli le sue ossa. Mentre risaliva e ricadeva / attraversò gli

⁴³ Ivi, p. 69, v. 369.

⁴⁴ Cfr. C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, cit., pp. 16-19.

⁴⁵ Ivi, p. 17.

⁴⁶ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 41, v. 55: «[...] Fear death by water».

⁴⁷ Ivi, p. 63 v. 312: «Phlebas the Phoenician, a fortnight dead».

stadi della maturità e della giovinezza / entrando nel gorgo»⁴⁸. Il corpo insepolto e sommerso dall'acqua è un segmento di vita umana, fatta di carne, consumata dalle onde, di ricordi e desideri, una microstoria reimmessa e sussunta nella continuità del mondo naturale. Ancora una volta, inoltre, come accade anche nel *Tiresia*, in generale, e in *necromanzia* più in particolare, i versi eliotiani mettono in parola un dispositivo di violenza che finisce per sommergere, concretamente, i corpi delle vittime. Considerando insieme le due opere, terra e acqua, l'una complementare all'altra ed entrambe necessarie alla vita, non solo umana, sono evocate come elementi attraverso cui si manifesta e nei quali si concretizza la devastazione, metaforicamente rappresentata dalla sommersione. Le fosse comuni, la morte per acqua, le guerre, l'inquinamento ambientale e lo sfruttamento della manodopera che intersecano le rotte della sopraffazione coloniale ed economica o, ancora, l'ingiustizia cognitiva a cui sono condannati gli abitanti vittime di sperimentazioni nucleari, la contaminazione degli ambienti e delle risorse naturali possono essere letti e interpretati come altrettanti processi di sommersione. Sarà poi sull'acqua che si concentrerà il discorso ma, per il momento, è interessante notare come anche in Eliot trovi espressione il rapporto tensivo tra due poli, in questo caso rappresentati dagli elementi naturali: crisi e complessità, per essere tali, non possono che muoversi nel terreno liscio⁴⁹ e transitorio, anfìbio. Riprendo a tal proposito un estratto da "What the Thunder Said" in cui, a mio avviso, anche da un punto di vista formale, la risonanza con l'*epilogo* del *Tiresia* è notevole. La terra devastata somiglia a un deserto, («Qui non c'è acqua ma solo roccia») con «[...] montagne di roccia senza acqua»⁵⁰ a delineare, ancora, un paesaggio senza requie, in cui è impossibile fermarsi e bere, senza acqua né silenzio:

non c'è nemmeno silenzio tra le montagne
 solo un tuono secco sterile senza pioggia
 non c'è nemmeno solitudine tra le montagne
 [...]

se ci fosse acqua

e nessuna roccia
 se ci fosse roccia
 e anche acqua

⁴⁸ *Ibidem*, vv. 315-318: «A current under sea / Picked his bones in whispers. As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool».

⁴⁹ Il riferimento qui è alla definizione di spazio liscio data da Gilles Deleuze e Félix Guattari nell'opera a quattro mani, *Mille plateaux* per cui si rimanda a G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, trad. it. a cura di G. Passerone, Orthotes, Napoli 2017 (1980), p. 511: «Lo spazio liscio è appunto quello del più piccolo scarto: non presenta omogeneità se non fra punti infinitamente vicini e il raccordo delle vicinanze avviene indipendentemente da ogni via determinata. È uno spazio di contatto, di piccole azioni di contatto, tattile o manuale, piuttosto che visivo, come quello striato di Euclide. Lo spazio liscio è un campo senza con condotti né canali. Un campo, uno spazio liscio eterogeneo, sposa un tipo molto particolare di molteplicità: le molteplicità non metriche, acentrate, rizomatiche, che occupano lo spazio senza 'contarlo' e che non è possibile 'esplorare se non camminandovi sopra'. Queste molteplicità non rispondono alla condizione visiva di poter essere osservate da un punto dello spazio ad esse esterno: il sistema dei suoni, o anche dei colori, in opposizione allo spazio euclideo».

⁵⁰ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 65, vv. 331; 334: «Here is no water but only rock»; «[...] mountains of rock without water».

e acqua
e una fonte
una pozza tra le rocce
se ci fosse il suono dell'acqua soltanto
non la cicala
e il canto dell'erba secca
ma suono d'acqua sopra una roccia
dove il tordo eremita canta tra i pini
clof clof clof clof clof clof clof
ma non c'è acqua.⁵¹

Nell'avvicinarsi tra acqua e rocce, affiora il bisogno, la ricerca di un silenzio dopo il fragore della guerra. La dimensione acustica, risvegliata dal suono dell'acqua e dall'onomatopea del canto del tordo, risintonizza il lettore su quella stessa qualità di attenzione sensibile su cui si chiude l'*epilogo* del *Tiresia* e che, a sua volta, trova un suo doppio nell'immagine temporanea di un paesaggio/miraggio sinestetico in cui sognare una potenziale ri-esistenza ma che, invece, è destinato a sparire dopo qualche verso, quando la realtà si riafferma sibillina. Eppure, si potrebbe dire che i due silenzi divergano per densità e configurazione poiché, attorno ad esso, Mesa raccoglie, disfa e ricombina le sue parole, mentre per Eliot sembra piuttosto rappresentare un impedimento, tanto che lo si potrebbe immaginare come una coltre di nebbia che invade la terra e che i versi, lavorando in senso contrario, cercano di diradare. Un silenzio dal quale si cerca di uscire nell'imbarazzo del confronto con quanto accaduto: l'impaccio del desiderio, del lasciarsi spostare avanti senza riuscire a togliersi il passato dagli occhi, ancora troppo presto per isolare il ricordo dal trauma. Nel dialogo che segue il riferimento al mito di Filomela, la versificazione ricalca i segni di frattura, la disgregazione a cui è sottoposta la comunicazione, così che lo scambio scomposto dalle due voci possa esprimere tutto l'annichilimento del presente. Da questo tempo invivibile, nonostante la voce femminile tenti di sfilarsi, nella ricerca di un incontro, al contrario essa finisce per scontrarsi con il richiamo del passato: l'esito è un rinculo coatto verso il claustrofobico spazio della morte che ha riempito di silenzio gli occhi degli uomini in guerra. Le domande, che suonano come fossero riflessi dei *riflessi*, coniugate alla seconda persona singolare, mimano un gesto di scuotimento – le mani sulle spalle dell'interlocutore, uno scossone ad ogni punto interrogativo:

«Ho i nervi a pezzi stasera. Sì, a pezzi. Resta con me.
Parla con me. Perché non mi parli mai? Parla.
A cosa stai pensando? Cosa pensi? Cosa?
Non so mai cosa pensi. Pensa.»

⁵¹ Ivi, p. 67, vv. 341-358. Nell'originale: «There is not even silence in the mountains / But dry sterile thunder without rain / There is not even solitude in the mountains / But red sullen faces sneer and snarl / From doors of mudcracked houses / If there were water / And no rock / If there were rock / And also water / And water / A spring / A pool among the rock / If there were the sound of water only / Not the cicada / And dry grass singing / But sound of water over a rock / Where the hermit-trush sings in the pine trees Dri drop drip drop drop drop / But there is no water».

Penso che siamo nel vicolo dei topi
dove i morti hanno perso le ossa.
[...]

«E tu

non sai nulla? Non vedi nulla? Non ricordi
nulla?»

Ricordo

Quelle sono le perle che erano i suoi occhi.
«Sei vivo, o no? Non hai nulla nella testa?»⁵²

Si ritorna, così, al nodo centrale di questa breve analisi comparativa, ossia al personaggio di Filomela, «figura mitica, o archetipica», senza la quale – seguendo l'esempio di Joyce – sarebbe stato «[i]mpossibile dare voce al ricordo della guerra. Impossibile dare ordine e forma all'immensa futilità del panorama contemporaneo»⁵³. La donna «brutalmente forzata [...]» e trasformata in usignolo, che «tutto il deserto riempiva di voce inviolabile / e ancora lei urlava, e ancora il mondo ripete / 'Giag Giag' a orecchie luride»⁵⁴. A tale proposito, nel dialogo sopracitato, un verso, più degli altri, offre l'occasione per un affondo che conduca ad una conclusione comune gli aspetti esplorati nel paragrafo. Nonostante Gallo non ne faccia menzione, credo non sia di secondaria importanza il fatto che l'associazione tra perle e occhi («Quelle sono le perle che erano i suoi occhi») riprenda direttamente un verso del canto di Ariel della *Tempesta* shakespeariana (atto I, scena 2): «Tuo padre è là nel fondo, a cinque tese / già sono di corallo le sue ossa, / e i suoi occhi sono diventati perle»⁵⁵. Tornando all'analisi di Serpieri dove vengono ripercorsi tutti gli interventi di Pound sul manoscritto di Eliot, lo studioso evince che per il primo non fosse poi molto chiara, né altrettanto importante, la centralità del mito di Filomela, la cui rilevanza è invece indiscussa – non per l'aspetto che qui sto cercando di far affiorare, quanto, se mai, per la simbologia legata alla poesia:

Al v. 26, Pound non gradisce «inviolable», forse per ragione di cadenza [...] ma Eliot conserva quell'aggettivo assai importante in quanto traspone la tragedia di Filomela in mito intoccabile ed eterno tramite la sua metamorfosi in usignolo; e se ricordiamo che Pound aveva cancellato la prima citazione della *Tempesta* («Those are pearls that were his eyes»), possiamo dedurne che

⁵² Ivi, pp. 45-47, vv. 111-116; 121-126: «My nervs are bad tonight. Yes, bad. Stay with me. / Speak to me. Why do you never speak? Speak. / What are you thinking of? What thinking? What? / I never know what you are thinking. Think.»; «'Do / You know nothing? Do you see nothing? Do you remember / Nothing?' / I remember / Those are pearls that were his eyes. / 'Are you alive, or not? Is there nothing in your head?'». Nelle note dell'edizione curata da Serpieri, il brano è interpretato come rappresentazione della crisi di comunicazione, tema caro a Eliot, cfr. T. S. Eliot, *La terra desolata*, cit., p. 100.

⁵³ C. Gallo, *La terra devastata. Una mappa*, cit., p. 19.

⁵⁴ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 45, vv. 100-103. Nel testo in inglese: «So rudely forced; yet there the nightingale / Filled all the desert with inviolable voice / And still she cried, and still the world pursues, / 'Jug Jug' to dirty ears».

⁵⁵ W. Shakespeare, *The Tempest*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, VI, Mondadori, Milano 1981, p. 837. Si tratta dei primi versi della canzone pronunciata dallo spirito Ariel a Ferdinando, naufrago sull'isola, nella seconda scena del primo atto. Di seguito il testo originale: «Full fathom five thy father lies, / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes».

non avesse colto l'importanza del tema metamorfico nel poemetto.⁵⁶

L'altro luogo del testo dove Eliot cita inequivocabilmente la *Tempesta*, rievocando il lamento di Ferdinando e il canto dello spirito che, per volere di Prospero, ha assunto le sembianze di una ninfa marina, è il segmento dedicato al Tamigi, nella sezione "The Fire Sermon": «[...] Le ninfe sono partite. / Dolce Tamigi, scorri lento, fino alla fine del mio canto»; «Eppure in una folata di gelo alle spalle io sento / le ossa scrocchiare, e un ghigno si apre da un orecchio all'altro». E poi ancora, il rimando esplicito: «mentre pescavo nel canale cupo / una sera e al ristoro del canto d'inverno dietro il gasometro / meditando sul naufragio del re mio fratello / e sulla morte del re mio padre prima di lui»; «Eppure di tanto in tanto alle spalle io sento / il suono di corni e motori che porterà / Sweeney da Mrs Porter a primavera»⁵⁷. Chiaro è il rimando, costante, alla morte per acqua di Verdenal che, insieme con il mito di Filomela, si attorciglia lungo tutto il testo, tessendo un legame silenzioso, tra morte, acqua e voce, inscritto in filigrana all'interno del più vasto e già esplorato tema della metamorfosi. È questo il motivo per cui il fatto che il verso sopracitato («Quelle sono le perle che erano i suoi occhi»), a differenza degli altri rimandi alla *Tempesta*, riprenda direttamente le parole di Ariel assume una particolare importanza: la voce di Ariel (trasformatosi in ninfa marina per volere di Prospero) rende inviolabile la memoria di Verdenal (che si decompone nell'acqua), così come Filomela, simbolo della poesia, riesce a raccontare altrimenti la violenza subita e il silenzio impostole, rispettivamente trasfigurando il linguaggio in tessitura ed esprimendosi con verso animale. Non è forse un caso che il dialogo in cui è inserito il verso del canto di Ariel venga subito dopo la vicenda di Filomela, che a sua volta ritorna attraverso le sue stesse parole – voce, aria, verso animale – nei versi che seguono quelli più esplicitamente legati alla *Tempesta*, in "The Fire Sermon": «Cip cip cip / Giag giag giag giag giag giag / Così brutalmente forzata. / Tereu»⁵⁸, dove il vocativo è eco del grido durante lo stupro⁵⁹. Come ultimo inciso e precisazione a margine, continuando ad analizzare la sequenza dei versi, il segmento immediatamente precedente si chiude con le strofe della ballata di Mrs. Porter, cantata dai soldati australiani⁶⁰, quindi anche dalle truppe dei Dardanelli di cui faceva parte Verdenal. Nel commento Gallo osserva come le rime conservate da Eliot rispettino la versione

⁵⁶ A. Serpieri, *La prima stesura della "Terra desolata"*, in T. S. Eliot, *La terra desolata*, cit., p. 163.

⁵⁷ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 51;53, vv. 175-176; 185-186; 189-192; 196-198: «[...] The nymphs are departed. / Sweet Thames, run softly, till I end my song»; «But at my back in a cold blast I hear / The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear»; «While I was fishing in the dull canal / On a winter evening round behind the gashouse / Musing upon the king my brothers wreck / And on the king my father's death before him»; «But at my back from time to time I hear / The sound of horns and motors, which shall bring / Sweeney to Mrs Porter in the spring».

⁵⁸ T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 53, vv. 203-206 «Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug / So rudely forc'd (Tereu».

⁵⁹ Si veda la nota 14 nella traduzione di Serpieri per cui cfr. T. S. Eliot, *La terra desolata*, cit., pp. 108-109.

⁶⁰ Eliot in nota dice di non conoscerne l'origine ma gli è stata riportata da Sidney. Cfr., T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 79.

originale della ballata (Porter / daughter / water⁶¹), creando in tal modo una connessione tra la prostituzione intesa come degradazione ultima rispetto alle ninfe partite, l'inquinamento e la sozzura dell'acqua del Tamigi e della City tutta, percorsa dal rimestio costante dei topi che sgattaiolano tra le ossa.

In ascolto, allora, di ciò che resta sotto, a lato o fuori dell'interpretazione del testo e che esso, suo malgrado, contiene in filigrana, si può seguire una piega inesplorata del discorso e intravedere come il nesso tra donne e acqua possa seguire rotte alternative rispetto a quella deteriore della degradazione. Esso, infatti, a mio avviso si manifesta anche nell'*altrimenti* del bisbiglio, versione degradata della parola, nell'interrogativo insistente, nell'incomprensione/incomprensibilità e nel canto, nel verso animale, frutto della metamorfosi che, a sua volta, va considerata in relazione con le categorie di marginalità (Sibilla) e liminalità (Persefone). Il bisbiglio, da un lato, implica un processo di dispersione, una perdita che, a ben guardare, è solo un'altra forma di metamorfosi e trasfigurazione, come accade alle ossa di Verdenal che si sciolgono nell'acqua mentre, dall'altro lato, apre la possibilità ad un'espressione alternativa, come la musica di bisbigli della donna che suona i suoi capelli, nell'ultima sezione del testo. Così anche quest'ultima circonvoluzione si conclude tornando all'inviolabilità della voce di Filomela, il cui episodio viene descritto all'interno di una galleria di racconti incisi su «tronchi rinsecchiti del tempo / [...] appesi alle pareti; forme attonite / sporgevano, piegandosi, imponendo silenzio allo spazio racchiuso»⁶². In questo interno si muove Cleopatra, a «[p]assi lenti trascinati sulla scala», riassunta nel contrappunto tra il registro linguistico alto che la descrive e la mediocrità della materialità che la circonda, fatta di oggetti prodotti in serie. Visivamente segnato dalle fiamme e ritmicamente marcato dai colpi di spazzola che anticipano la mano automatica della dattilografa, il contrasto fa sì che, messi in risalto dal tremolio luccicante delle fiamme, capelli e parole emergano con la stessa vividezza e, nell'ambiente soffuso, il legno istoriato, riecheggiando con le sue venature la linea dei primi, renda consistenza tattile, materica, alle seconde. In altre parole, quindi, e giungendo alla conclusione, come il grido che pur perdendo la voce ha trovato espressione nel verso animale, i vettori che attraversano e innervano la scena ripercorrono la tessitura dei fili con cui Filomela ha raccontato lo stupro, il taglio della lingua, la violenza subita. E nella tensione di una voce che non può diventare parola, quei fili, come i capelli alla luce delle candele, sono «[...] selvaggiamente fermi»⁶³; un'immagine di tensione ossimorica che racchiude tutte le altre e che conserva la stessa grana del silenzio dell'*epilogo* mesiano.

⁶¹ Cfr., C. Gallo, *Note*, in *La terra devastata*, cit., p. 136.

⁶² T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 45, vv. 104-106: «And other withered stumps of time / Were told upon the walls; staring forms / Leaned out, leaning, hushing the room enclosed»

⁶³ *Ibidem*, vv. 107-110: «Under firelight, under the brush, her hair / Spread out in fiery points / Glowed into words, then would be savagely still».

2.2 «Aria/parola/corpo»: il *Mare* di Simona Menicocci⁶⁴ e la *subalterna* di Gayatri Chakravorty Spivak

Con un balzo in avanti di un secolo, i versi di Eliot sulla morte di Phlebas/Verdenal sembrano descrivere quel che oggi accade ad altre vite e ad altri corpi, sempre nelle acque del Mediterraneo. Il paragrafo che segue si svilupperà, infatti, attorno al tema della migrazione, come primo esempio di relazione concreta tra sommersione e subalternità, acqua e voce. Se la sommersione è metafora della subalternità, cui la voce è legata a doppio filo, dal canto suo l'acqua, oltre a chiamare in causa l'accezione più fisica e concreta della sommersione, aprendo il discorso ad una riflessione più approfondita sulla crisi socio-ambientale e sugli scenari futuri che da essa dipendono, può essere anche una lente particolarmente efficace per una lettura diffrattiva⁶⁵ dei testi. Immaginando la sommersione come un prisma da scrutare e far ruotare, soppesandolo da una mano all'altra, considerandone tagli, linee, punti e vertici, passare da un testo all'altro sarà come capovolgere il volume, lasciando affiorare la geometria complessa che ogni faccia sottende e la geografia di relazioni che ne disegnano l'ambiente. In termini più operativi, lo scopo resta semplice e chiaro: chiedersi come e rappresentando cosa, la letteratura italiana contemporanea abbia proposto/proponga un discorso ecologico che non si esaurisca nell'Antropocene geologico, nel ritrovato amore per gli animali o in una risposta letteraria all'urgenza (del mercato) di produrre contenuti *green*, ma che, al contrario, sia abitata da un confronto attivo tra etica e poetica. Come dimostrato dalla prassi metodologica di Gallo e come mi appresto a mostrare nei casi studio selezionati, per un percorso attento alla rappresentazione della subalternità, inquadrata nel contesto contemporaneo di crisi socio-ambientale, acqua e voce possono far emergere trame poco battute, finora rimaste in secondo piano,

⁶⁴ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, cit. Grazie alla generosità e alla disponibilità dell'autrice, per la redazione della seguente sezione ho potuto lavorare su una versione inedita e di prossima pubblicazione, motivo per cui, oltre a ringraziare Simona Menicocci, credo sia necessario dare qualche chiarimento sulle indicazioni bibliografiche che, di volta in volta, riporterò in nota. D'ora in poi, infatti, quando sarà citato il testo ci si riferirà sempre alla sua versione inedita; non potendo fornire altre informazioni, ho ritenuto opportuno indicare il numero dei versi così che ci si possa orientare ed avere un'idea, seppur generale, della progressione del testo. Infine, devo precisare che, più che i versi, il numero riportato indica le righe: ho infatti lavorato su un documento word in cui mi è stato possibile numerare le righe, appunto, senza distinzione tra pieni e vuoti, cioè tra righe scritte e righe bianche. Tuttavia, poiché – come spiegherò più avanti – il silenzio è centrale nell'ecologia del testo di Menicocci, si è ritenuto che la scelta, oltre ad essere obbligata, potesse anche essere efficace e coerente con il discorso nel quale è inserita. In ogni caso, l'augurio è che ci sia, in futuro, possibilità di tornare sul testo e di fornire un apparato di note più puntuale e approfondito.

⁶⁵ Il riferimento è alla diffrazione come *tropos*, movimento di articolazione teorica e corporea, materiale e semiotica, che Donna Haraway espone nelle *Promesse dei mostri*, proponendolo quale possibilità alternativa alla rappresentazione, oggettivante e distanziante della scienza. Insieme agli altri nodi affrontati da Haraway nel testo, la diffrazione ha profondamente segnato la riflessione e le tappe di avvicinamento alla scrittura della tesi; per questo motivo, si riporta di seguito un passaggio del testo di Haraway che risuonerà implicitamente nel corso della sezione seguente e al quale, quindi, poter ritornare. Cfr. D. Haraway, *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, trad. it. a cura di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma 2017 (1992), p. 56: «La diffrazione non produce 'il medesimo' semplicemente dislocandolo, come fanno la riflessione e la rifrazione. La diffrazione è una mappatura di interferenze, non una replica, non un riflesso né una riproduzione. Un modello di diffrazione non mappa il luogo in cui appaiono le differenze, bensì mappa i luoghi in cui gli effetti della differenza si manifestano. Tropicamente, per le promesse dei mostri, la prima invita all'illusione di una posizione fissa ed essenziale, mentre la seconda ci allena a una visione più sottile».

per cui occorrono un ascolto sottile e uno sguardo in trasparenza – si pensi al bisbiglio o alla filigrana. A tale proposito, svolgendo il discorso sulla migrazione, tanto pregnanti quanto suggestive sono le parole scritte da Ann Laura Stoler in *Along the Archival Grain*, in cui l'autrice ripercorre la storia coloniale delle Indie olandesi attraverso i materiali raccolti negli archivi, approfondendo i rapporti tra memoria e violenza epistemica, quale conseguenza ed emanazione dell'oppressione politica nelle colonie. Nella premessa, la storica si sofferma su un elemento tuttora considerato quale sigillo di garanzia per attestare la validità dei documenti ufficiali, un simbolo che equivale alla firma dell'istituzione: la filigrana, in inglese *watermark*. Come spiega Stoler, ciò che è impresso in filigrana, seppur non sempre visibile, resta indelebile e in ciò ricorda la dinamica latente della *slow violence*. Eppure – aggiunge ancora Stoler – nell'evoluzione etimologica del termine “contraffazione”, per un periodo, accanto a quella più nota di “falsificazione”, sopravvive una seconda accezione, derivata dal latino *contrafactio*, con cui, in realtà, si indicava il “porsi in opposizione o in contrasto” a qualcosa e, per esteso, l'esercizio di un pensiero critico rispetto al punto di vista egemone, tra le righe del quale inscrivere una contro-narrazione:

What I call “watermarks in colonial history” are indelibly inscribed in past and present. The visibility of watermarks depends on angle and light. Watermarks are embossed on the surface and in the grain. As I use the term here, they denote signatures of a history that neither can be scraped off nor removed without destroying the paper. Watermarks cannot be erased. Governments devised watermarks as protections against counterfeit currency and falsified documents that claimed state provenance. [...] Watermarking techniques were fashioned for the privileged, with tools that engraved their rights and bore their stamp. Those that emboss these pages were tools of the privileged but engraved with impressions that were sometimes used to other ends. Unlike watermarks that protect against counterfeit versions, these chapters take up another sense of counterfeit that does the opposite. From the same thirteenth century moment in the social etymology of “counterfeit” emerges a contrary sense—one that partakes of a critical stance. It is not the false or imitative that carries the weight of meaning but that derived from “contrafactio”—the “setting in opposition or contrast.” It is this play on the oppositional that these watermarks embrace. The only “counterfeits” they stamp against are those that argue that there are no watermarks and there was no stamp, simply because light has been cast with darker shadows in other, more commanding directions..⁶⁶

L'argomento è parso doppiamente pertinente, prima di tutto perché permette di inquadrare la migrazione contemporanea verso l'Europa in una prospettiva diacronica che riconosca il colonialismo quale causa e premessa ineliminabile, tutt'ora attiva nella definizione delle geografie di potere sulle quali si modellano le rotte migratorie; in secondo luogo, perché, da un punto di vista metodologico, Stoler coglie il potenziale del suo oggetto di studio. Nell'articolazione del suo discorso, infatti, la filigrana non si limita ad essere una valida specola da cui osservare il fenomeno più esteso del

⁶⁶ A. L. Stoler, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton University Press, 2009, p. 8.

colonialismo ma ne riassume in sé il dispositivo di oppressione legittimata dall'autorità coloniale e, contemporaneamente, la critica ad esso, attraverso la tattica sovversiva della *contrafactio*, alla quale si riallaccia lo studio dell'autrice. Infine, e trasversalmente, la filigrana rappresenta metaforicamente un *modus operandi*, ad indicare il taglio di ricerca, l'inclinazione verso frequenze di attenzione oblique all'oggetto di studio frontalmente determinato. In questo senso la filigrana rientra tra le qualità che contribuiscono a dettagliare la postura ecologica che prenderà forma nel corso della tesi e con la quale si intende, appunto, una particolare impostazione etica e metodologica che rispecchi l'inclinazione, la disposizione verso la strenua ricerca di percepire “tutto insieme” e, nell'insieme, considerare le differenze o, detto altrimenti, alla messa in relazione come principio essenziale del pensiero complesso.

Considerando ancora l'osmosi tra letteratura e referente-mondo come insieme di condizioni materiali che ad essa preesistono⁶⁷, la scelta della sommersione quale paradigma ermeneutico per la crisi socio-ambientale deriva dalla convinzione, già implicitamente espressa nel capitolo precedente, per cui la questione ambientale vada considerata all'interno del dibattito tra letteratura e politica. Ciò determina uno scarto nel posizionamento del presente lavoro, il quale, più che nel panorama dell'ecocritica e della critica ecologica *tout court*, intende situarsi nella costellazione di studi tra letteratura e *engagement* politico, lungo il crinale tra etica ed estetica, seppur nel campo magmatico delle *Environmental Humanities*, in dialogo con il sapere pratico e teorico dell'ecologia politica e dei femminismi. Da questa puntualizzazione prende avvio il percorso di avvicinamento al testo di Simona Menicocci, *Il mare è pieno di pesci* (Benway, 2014), sul quale si concentrerà l'analisi. Prima, però, credo occorra contestualizzare e riprendere il dibattito sviluppatosi negli ultimi anni attorno al tema del così detto “impegno”, partendo dalla constatazione di Sara Sermini, curatrice insieme a Silvia Contarini del numero di «Narrativa» su *Impegno, politica, ideologia nella letteratura italiana degli anni Duemila*, per cui, a causa della consunzione del termine, è necessario ricontestualizzare e aggiornare cosa si intenda per “impegno”. Ciononostante – continua Sermini – il nucleo essenziale, individuato sia da Jennifer Burns nel volume *Fragments of impegno* (2001) sia da *Postmodern Impegno*, curato da Pierpaolo Antonello e Florian Mussgung (2009)⁶⁸, resta lo stesso, cioè il legame tra visione e posizione politica, da un lato, e modi di rappresentare la realtà, dall'altro. Accordando su tale premessa il minimo comun denominatore, attraverso un *excursus* che integra anche le arti performative, Sermini riformula il discorso secondo le osservazioni di Jacques Rancière, per il quale si tratta, piuttosto, di «allontanarsi da alcune categorie critiche, come ad esempio l'etichetta di

⁶⁷ Il riferimento è ancora al materialismo di Mesa individuato da Inglese.

⁶⁸ Cfr. J. Burns, *Fragments of impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative*, Northern Universities Press, Leeds 2001; P. Antonello, F. Mussgung (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Bern 2009.

postmoderno, per concentrarsi [...] sulle posture critiche, attraverso le quali è possibile comprendere i modi di interpretare il mondo».⁶⁹ Con Rancière:

La littérature, en bref, est un régime nouveau d'identification de l'art d'écrire. Un régime d'identification d'une art est un système de rapports entre des pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques, et des modes d'intelligibilité. C'est donc une certaine manière d'intervenir dans le partage du sensible qui définit le monde que nous habitons : la façon dont il est pour nous visible, et dont ce visible se laisse dire, et les capacités et incapacités qui se manifestent par là. C'est à partir de là qu'il est possible de penser la politique de la littérature « comme telle », son mode d'intervention dans le découpage des objets qui forment un monde commun, des sujets qui le peuplent et des pouvoirs qu'ils ont de le voir, de le nommer et d'agir sur lui.⁷⁰

In particolare, sottolinea Sermini, è grazie al lavoro di Adriana Cavarero che l'attenzione ai modi e alle condizioni di osservazione trova un nuovo lessico per dirsi, riformulando l'interrogativo attraverso la materialità del corpo e la relazionalità, quali pilastri del pensiero femminista:

Cosa significa parlare di “modi di vedere”, e conseguentemente di “modi di dare forma”, a partire da una postura obliqua, anziché frontale? Nel suo saggio intitolato *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Adriana Cavarero si interroga sul significato morale e politico della postura verticale del soggetto e propone di ripensare le soggettività in termini di inclinazioni. [...] Ciò che suggerisce Cavarero è che il modo di vedere il mondo e l'Altro, l'esteriorità dunque, è una questione posturale e l'analisi della postura della visione permette di ridiscutere continuamente le categorie critiche sulle quali fondiamo l'interpretazione.⁷¹

Vedere e dare forma: è importante contare entrambi i momenti come distinti e reciprocamente implicati, dipendenti e insieme complementari nella definizione dell'espressione etica e poetica, nella relazione e nella rappresentazione. Sotto questo punto di vista, infatti, quanto detto attorno all'opera di Mesa funge, in un certo senso, da premessa a quanto seguirà e, allo stesso tempo, da dichiarazione di intenti preliminare, che implicitamente sorregge e orienta tutto il resto del lavoro. Per questa stessa ragione, si dedurrà che la critica dai toni provocatori di Walter Siti, secondo il quale l'impegno della letteratura italiana contemporanea «strizza l'occhio all'intrattenimento come l'intrattenimento lo strizza all'impegno»⁷², seppur condivisibile nella vena *destruens*, rischia di rimanere inchiodata alla frontalità della domanda. Essa, in un certo senso, segue la risposta, viene cioè scoccata da una posizione di vantaggio, alla ricerca di conferme nell'oggetto che, in tutta sicurezza, si sta sezionando:

⁶⁹ S. Sermini, *Posture e forme politiche della letteratura italiana degli anni Duemila*, in «Narrativa», 45, 2023, p. 12.

⁷⁰ J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007, p. 15.

⁷¹ S. Sermini, *Posture e forme politiche della letteratura italiana degli anni Duemila*, cit., pp. 12-13.

⁷² W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021, p. 26.

Sospinto da una passione antielitaria, ma forse anche per frettolosa abitudine a frequentare la lingua delle traduzioni, dei giornali e dei social, il neo-impegno diffida della sintassi troppo elaborata e di un'eccessiva cura formale: perché perdere tempo a pesare un aggettivo o a evitare una cacofonia, quando *maiora premunt* e l'importante è che "il messaggio arrivi"? Come se vigesse un malinteso per cui la forma non serve che ad abbellire il contenuto, rendendolo più accattivante; o peggio, come se fosse puro estetismo da torre d'avorio. Io credo, con buona pace di Tasso, che la forma non sia soltanto lo zucchero sull'orlo del bicchiere, che fa andar giù la medicina amara; credo che serva per estrarre i contenuti che lo scrittore sotto sotto voleva evitare; anzi, la forma è un contenuto a tutti gli effetti e i contenuti bisogna meritarseli. Credo insomma che la forma sia uno strumento di conoscenza, un contenuto tanto più prezioso quanto più inaspettato.⁷³

È vero per Menicocci come per Mesa – rivendicato dall'autrice come maestro – che forma e contenuto sono inscindibili ed è questa *contrainte* che strappa il poco (la verità, il non detto, il bisbiglio) all'intrattenimento. Voglio dire che, pur assumendo e condividendo la critica di Siti al «neo-impegno»⁷⁴, il passo successivo è forse divergente e tenta, piuttosto, di interrogarsi sui modi, i toni e i luoghi in cui poter cercare le risposte, sulla postura con la quale e dalla quale porre la domanda. Un esempio che va in questa direzione è rappresentato da Isabelle Stengers, la quale, con altre parole e fuori dal discorso letterario, a proposito della crisi socio-ambientale, affronta il discorso reinquadrando il problema (osservando da lontano e ponendo una domanda che attraversi tutta la realtà, obliquamente) ed arrivando a rintracciare, in maniera generale ma altrettanto calzante, la radice del progresso nella sua insita tendenza ad una graduale affermazione del «diritto di non fare attenzione»⁷⁵:

quando si tratta dello "sviluppo" o della "crescita", ci è richiesto soprattutto di non fare attenzione. Ne va, infatti, di ciò da cui dipende tutto il resto – compresa la possibilità di riparare ai danni che della crescita e dello sviluppo costituiscono il prezzo. In altri termini, pur disponendo di mezzi sempre più abbondanti per prevedere e misurare questi danni, ci viene richiesto di adottare lo stesso procedere cieco che siamo soliti attribuire a quelle civiltà del passato che hanno distrutto l'ambiente da cui dipendevano. A differenza loro, però, che l'hanno distrutto in maniera soltanto locale e senza esserne consapevoli, noi, nel corso di un secolo, abbiamo sfruttato fino all'esaurimento delle "risorse" che si erano costituite lungo milioni di anni di storia terrestre (o anche più, come nel caso delle falde acquifere). Quella che siamo stati portati a dimenticare non è tanto la capacità di fare attenzione, quanto piuttosto l'*arte* di fare attenzione. Se vi è arte, e non soltanto capacità, è perché si tratta di apprendere e coltivare l'attenzione – letteralmente, di *fare* attenzione. Parlo di "fare" in quanto l'attenzione, qui, non si riferisce ad aspetti del mondo che a priori ne sarebbero degni, ma obbliga a immaginare, a monitorare, a considerare delle

⁷³ Ivi, pp. 26-27.

⁷⁴ Ivi, pp. 24-27. Con «neo-impegno», Siti si riferisce all'atteggiamento degli scrittori e delle scrittrici trovatisi «in contropiede» a reagire di fronte ad una storia che, dal crollo del Muro di Berlino fino all'attentato alle Torri gemelle del 2001, aveva ripreso a correre: «Di fronte ad un mondo fuori dai cardini, era necessario schierarsi». Una necessità che, tuttavia, si esprime quasi esclusivamente nella forma dell'opposizione, nello sforzo «per confermarsi dalla parte giusta». Una postura – continua Siti – che risponde a un'etica fondata su «postulati discutibili ma mai discussi», spia di una mancata distinzione tra letteratura e uso benefico della parola, dove la seconda sembra aver fagocitato e sussunto la prima «che invece dovrebbe essere ascolto e avventura della parola».

⁷⁵ I. Stengers, *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire*, a cura di N. Manghi, Rosenberg & Sellier, Torino 2021, p. 80.

conseguenze che mettono in gioco connessioni tra cose che abbiamo l'abitudine di trattare separatamente. In breve, se parlo di "fare attenzione" è per sottolineare che l'attenzione richiede di saper resistere alla tentazione del giudizio.⁷⁶

Alla luce delle argomentazioni riportate, per introdurre e argomentare le ragioni con cui si è operata la scelta, si potrebbe dire che *Il mare è pieno di pesci* sia un esempio di arte applicata nel fare attenzione alla filigrana del linguaggio, poiché Menicocci, fin dal titolo, lascia emergere ciò che l'intrattenimento, come pratica bidimensionale della parola esonero, sommerge. L'autrice stessa definisce il testo «un esercizio lessicale»⁷⁷ che illumina obliquamente il fenomeno della migrazione, immergendosi nelle resistenze, negli spazi interstiziali tra un campo semantico e l'altro, come accade, ad esempio, nel titolo. Qui, infatti, il cortocircuito che determina il passaggio dall'enunciato reale «il mare è pieno di morti» (dichiarazione del sindaco di Lampedusa dopo il naufragio del 3 ottobre 2013).⁷⁸ alla cristallizzazione linguistica del modo di dire che compone il titolo e che, invece, suona come incoraggiamento verso il futuro, anticipa il *pattern* che, smuovendo il mare, muove l'intero testo. Nello «scarto tra verticalità e inclinazione»⁷⁹, i versi bucano la superficie dell'acqua e, inquieti, aerodinamici, premono per scendere al fondo delle parole. La risemantizzazione, se metaforicamente agisce come spinta muscolare, utile per guadagnarsi spazio e profondità, da un punto di vista stilistico determina un effetto straniante. A rendere possibile il capovolgimento di senso, concorrono l'intenzione di arricchire la parola su sé stessa, resistendo al naturale galleggiamento per cui è necessario imprimere una forza uguale e contraria al volume d'acqua spostato, e la morbidezza liquida con cui, senza attrito, l'acqua accompagna e asseconda alcuni movimenti. In questo modo, la dimensione tragica è restituita e attraversata sensibilmente dal moto che seguono i versi, tesi tra lo sforzo rettilineo che riassume la traiettoria di enunciazione (i versi sono spesso prelevati dal parlato) e il piacere del lasciarsi guidare dalla scia di suoni che la memoria uditiva riconosce immediatamente come familiari. Non c'è tempo, però, per abbandonarsi alla deriva poiché la capriola semantica richiama all'attenzione, alla vigilanza del discorso, mai neutro, sollecitando una riflessione sul potenziale della sovversione. La manipolazione poetica dell'autrice fa sì che il significato dei versi si giochi come in uno spazio di risulta, in continuo ri-calcolo, per cui il cortocircuito permette di far ri-

⁷⁶ Ivi, p. 81. Corsivo dell'autrice.

⁷⁷ Riporto qui le parole dell'autrice con la quale ho avuto modo di dialogare in una videochiamata informale in data 12 aprile 2024, alla quale ha partecipato anche Fabio Teti. Ad entrambi va la mia più sentita gratitudine non solo per la generosità e l'ascolto con i quali mi hanno accolta al nostro primo incontro e che continuano a dimostrare nelle occasioni di scambio come quella dello scorso aprile ma soprattutto per il pensiero affilato e la lucidità critica sul presente politico e culturale. Molte delle citazioni che seguiranno sono riprese dalla trascrizione di questo dialogo che, per semplificare, in nota verrà indicato con la dicitura "incontro online".

⁷⁸ Cfr. *Tragico naufragio a Lampedusa. Il sindaco: «Il mare è pieno di morti»*, «Corriere del Mezzogiorno», 3 ottobre 2013, < <https://corriedelmezzogiorno.corriere.it/palermo/notizie/cronaca/2013/3-ottobre-2013/tragico-naufragio-lampedusail-sindaco-il-mare-pieno-morti-2223415598474.shtml> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

⁷⁹ A. Cavarero, *Inclinazioni*, cit., p. 24.

emergere ciò che, sommerso, viene espunto, scartato dal corpo del testo, dal linguaggio con cui l'attualità racconta sé stessa:

la risposta data al sindaco è stata il mare
è pieno

ma nel mare non esiste lo spazio /
quando si immerge un corpo in un liquido
il liquido non si riempie /
si sposta l'aumento del suo volume

in questa porzione di mare
tutte le parti del corpo
fanno parte dell'acqua
fanno acqua
da tutte le parti del corpo

ora l'acqua è un materiale pesante

non ci sono corpi che sanno
non ci sono corpi che sono
nuotare sani
come un pesce.⁸⁰

Terminando la ricognizione di Sermini e traslandone le parole – da Cavarero a Menicocci – il dispositivo formale dell'autrice riesce a «squassare il significato», agendo obliquamente, mettendo fuori corso ogni rigido sistema di coordinate attraverso precise scelte formali che provengono dall'esperienza viva»⁸¹ o, nel caso di Menicocci, dalla pratica di scrittura come processo conoscitivo, lavoro di immedesimazione, studio dei processi bio-chimici e fisiologici che il corpo subisce annegando e, ancora, corpo a corpo con la lingua, quale materia interattiva, mai neutra e necessariamente non neutrale. Alla stregua di quanto già osservato per Mesa, la po-etica di Menicocci si sfilava dall'onda “ipermoderna” individuata da Raffaele Donnarumma: più che nella «postura comune»⁸² cui si riferisce il critico nell'analisi delle tendenze della narrativa contemporanea, l'esperienza dell'autrice si radica negli intenti da cui nascevano le *Prove d'ascolto* seguite ad *Ákusma*, in cui in effetti già si rivendicava la «necessità di riservare un più ampio spazio-tempo alle testualità degli autori coinvolti, uno spazio e un tempo in cui poter porre maggiore attenzione e accordare un ascolto qualitativamente più esposto al farsi stesso della scrittura»⁸³. Su poesia e impegno e sul

⁸⁰ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 250-270.

⁸¹ S. Sermini, *Posture e forme politiche della letteratura italiana degli anni Duemila*, cit., pp. 13-14.

⁸² R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 204.

⁸³ S. Menicocci, F. Teti, *Prove d'ascolto*, cit. Già riportato in nota, si veda p. 15, nota n. 9.

proprio posizionamento all'interno di una poesia *engagée*, Menicocci ha risposto così nell'intervista pubblicata su «layOutmagazine»:

L'impegno nasce da un sanissimo senso di responsabilità verso il mondo; dei diversi tipi di scritture impegnate esistenti, però, me ne piacciono assai pochi, perché nella maggior parte dei casi si opta per un approccio contenutistico frontale, rischiosissimo a livello di retorica, patetismo ed estetizzazione. Non è questa la via, a mio avviso. Già Mesa, nel saggio *Frase dal finimondo*, ammoniva: «Tanto si è estetizzato (con piacere, compiacendo) l'*horror* metropolitano, quanto più è diventato impronunciabile l'*orrore* (morte per fame, per esclusione, per repressione, per guerra, per devastazione ambientale: per miseria del corpo, non dello spirito)».⁸⁴

Il processo di scrittura de *Il Mare è pieno di pesci* è ancora un *work in progress*, sul quale l'autrice è tornata ricorsivamente nei dieci anni seguiti alla prima pubblicazione (2014); d'altronde, di fronte a un fenomeno che si ripete e non accenna a scemare, con governi che continuano ad alzare il livello di repressione e nascondimento della violenza operata, è difficile dichiarare terminato un lavoro di ascolto e riflessione profonda su ciò che accade nel Mediterraneo. Grazie al ritorno periodico sulla scrittura, nel *Mare* di Menicocci la migrazione si deduce per accumulazione come fenomeno complesso: ad ogni strofa un giro di boa, ad ogni verso uno scatto che riconfigura il cubo di Rubik – lo stesso prisma di cui sopra – richiamando chi legge ad un esercizio di attenzione nei termini di Stengers, «a immaginare, a monitorare, a considerare delle conseguenze che mettono in gioco connessioni tra cose che abbiamo l'abitudine di trattare separatamente».⁸⁵ La pluralità ricercata nel continuo spostamento del punto di vista, del punto di presa della parola sulla realtà, segna una coreografia politica che con forza polemica attraversa la stratificazione del linguaggio e ne sfrutta l'opacità per disambiguare, precisare e riconnettere elementi in azione nel sistema di produzione e sommersione dell'alterità:

chi cerca trova
corpi
chi pesca pesca
pesci

ma anche il pesce è / ha
un corpo

si usa la stessa parola per dire
cose differenti
perché la lingua è imprecisa
perché ci sono sempre cose
in comune tra cose

⁸⁴ M. Palma, S. Sermini (a cura di), *Snuff box: poesia e presa di parola | Interviste a Mancinelli e Menicocci*, in «layOutmagazine», 7 aprile 2023, < <https://www.layoutmagazine.it/snuff-box-mancinelli-menicocci/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

⁸⁵ I. Stengers, *Nel tempo delle catastrofi*, cit., p. 81.

differenti

[...]
(in fondo)

la diversità è un modo per allontanare
il pensiero da ciò che è
uguale nell'è
è un modo per dire
che qualcosa non è
qualcos'altro

dire cosa
è quando non è

l'altro
è l'impossibile possibile
che continuamente
viene / emerge / si affaccia
dice che è
nonostante

ciò
da e verso
dove
ogni antro non basta
a contenere serve una spinta
a fuoriuscire a opporsi
dal basso verso l'alto
è la direzione del movimento di
autoconservazione
sopravvivenza
cambiamento
rivoluzione

l'obiettivo è rivoltare
il punto di partenza / è l'essere

rivoltante
vuol dire che si rivolta.⁸⁶

Per l'autrice, rientrare e riprendere a scrivere il testo ha significato risintonizzarsi, come «verbo tecnologico dell'empatia»⁸⁷, su una qualità di ascolto capace, appunto, di rilevare i nessi tra aspetti che spesso restano disgiunti. Più di altri testi, *Il mare è pieno di pesci* è caratterizzato da una musicalità tale per cui, nell'inscindibilità di forma e contenuto, il moto del pensiero si manifesta attraverso il ritmo della/nella scrittura. Motore grafico è senz'altro lo slash “ / ”, cifra della scrittura dell'autrice che marca lo scarto della variante. Nell'uso ricorsivo dell'elemento, Menicocci non solo allarga la base delle possibilità della significazione ma mette in crisi il principio della non contraddizione,

⁸⁶ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 373-434.

⁸⁷ Cfr. incontro online.

portando al cortocircuito dell'interpretazione totalizzante dell'asserzione. È vera l'una e l'altra cosa e, soprattutto, la relazione tra l'una e l'altra, che la pratica poetica può far emergere attraverso un impegno epistemologico, e non contenutistico, per cui, appunto, l'incongruenza sia un dato da esporre, da approfondire e non da eludere. In tal senso Menicocci si riallaccia al concetto di «visibilità critica» elaborato da Christophe Hanna in *Poesia azione diretta*, di cui riporto la domanda di apertura che, a sua volta, anche se in altri termini, insiste sul nodo attorno al quale si avvolge il discorso fin qui condotto. Hanna scrive:

Quali sono i mezzi con cui la poesia di oggi può sperare di agire in modo adeguato e significativo? Ovvero: come può arrivare a svolgere degnamente un proprio ruolo all'interno della serie dei linguaggi efficaci sul piano sociale una tecnica specifica della parola, un qualche cosa che (si) sia (auto)dichiarato poesia (o che si mostri grosso modo riconoscibile come tale)? Sono, queste, le domande che hanno fatto nascere il presente libro. Esse si pongono spontaneamente a tutti coloro che oggi partecipano all'elaborazione di una poesia concreta e rivolta verso la ricerca di un impatto politico. E si pongono anche a coloro che trovano profondamente noiosa o abbastanza scoraggiante l'idea di una poesia-parola-disinnescata, e che per questo sperano in una qualche credibile ipotesi riguardo alla maniera con cui la poesia possa agire sulla vita concreta. In fin dei conti formulare tali ipotesi non significa nient'altro che circoscrivere e descrivere i modi (vale a dire i procedimenti dispiegati nel quadro delle pratiche poetiche) in relazione ai fini pragmatici desiderati [...].⁸⁸

In questo contesto, ridefinito in senso politico e pragmatico, le parole di Hanna sembrano poter offrire una chiave analitica anche per la scrittura di Menicocci, capace, in una certa misura, di riassumerne i procedimenti compositivi e ciò che ad essi consegue (la mobilità del punto di vista e l'accumulazione). Ossia, come essi siano portatori di senso, elementi significativi perché rendono visibile ed esprimono i modi di funzionamento della costruzione discorsiva che non è dicibile altrimenti. In questo senso, l'analisi di Hanna è interessata a ciò che muove il testo e a come il testo stesso si muove, producendo, appunto, un «effetto di visibilità», traccia dell'*impegno* che qui mi interessa maggiormente, quello *epistemologico*:

Le poesie-P' non ristabiliscono in nessun modo un senso scomparso, non reiniettano in un mondo in crisi il sentimento perduto del reale, ma forniscono invece la possibilità di provare (di sentire e di mettere alla prova) o di eludere i legami sintattici automatizzati, le selezioni lessicali obbligate, attraverso cui le realtà contestuali si costituiscono. [...] l'eterogeneità strutturale dei contesti di comunicazione fornisce loro materia per test inter-relazionali: complessi di sostituzioni, commutazioni transcontenstuali stupefacenti, in grado di trasformare i sistemi di realtà o di far percepire la loro sistematicità. [...]

Le poesie-P' non pronunciano, a partire da un punto d'assolutezza, una verità di cui esse possiedono la conoscenza preliminare, ma possono invece disporre o ridisporre degli elementi simbolici nel sistema sensibile d'un contesto, in modo da riportare una visibilità critica verso i supporti e i codici delle diverse realtà del mondo. Il sapere proprio delle poesie-P' non è un contenuto discorsivo, quanto piuttosto un effetto localizzato delle pratiche-P': un effetto di

⁸⁸ C. Hanna, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*, trad. it. a cura di G. Bortolotti, M. Zaffarano, Hosted Gamm Hosting, Ebook kritik 2008 (2003), p. 5.

visibilità. *Questa visibilità critica espone le realtà all'eventualità d'una loro ridefinizione o d'una loro rivoluzione. Le poesie-P' sono impegnate epistemologicamente: è il loro modo di essere politiche.*⁸⁹

Raccogliendo, quindi, tutto quanto detto finora e riportandolo ad un'idea di pratica materiale e pragmatica di scrittura, ecco come Menicocci descrive il suo fare poesia, tenendo insieme i punti nevralgici del discorso avviato nel capitolo precedente:

Alcuni dei gesti che penso possano rappresentare la mia pratica di scrittura sono la manomissione gioiosa, la profanazione, il sabotaggio, la pratica dissensuale, l'uso improprio e negligente, ribelle se vogliamo, che si fonda sull'immaginazione di ciò che è possibile fare e mostrare di nuovo con ciò che già c'è, usando il sistema espansivo della lingua storico-naturale. C'è quindi una volontà di scardinare la continuità omogenea dell'esistente, attraverso la raccolta di scarti, il recupero di frammenti e materiali strappati dal contesto che vengono riordinati secondo nuovi criteri in modo che si illuminino reciprocamente.⁹⁰

Le immagini evocate dall'autrice torneranno nel corso della tesi; sono gesti che incarnano intenzioni e attitudini dell'*altrimenti* nel segno del quale continua ad evolversi il percorso, nel tentativo di darne una definizione plurale, fatta dalla giustapposizione di esempi e casistiche non uniformabili eppure consonanti, tra loro rispondenti. Ancora riformulando e riaccordando insieme i fili intrecciati, vorrei ora considerare come, nell'immaginario metaforico acquatico del *Mare* di Menicocci, i versi, procedendo verticalmente in direzione discendente, si immergono puntando al fondale – il verso «(in fondo)» ritorna sessantuno volte nel corso del testo – allacciando i corpi alla

⁸⁹ Ivi, pp. 64-65. Il corsivo è dell'autore, come anche nelle citazioni riportate di seguito in nota. Hanna riprende la teoria del fatto poetico di Jakobson, partendo dallo stesso assunto per cui ogni fatto poetico è anche, prima di tutto, un fatto sociale. Hanna riconsidera i tre fattori individuati da Jakobson (P1: Definizione linguistica della poeticità; P2: Definizione del ruolo sociale della poesia; P3: Descrizione del processo empirico dell'azione poetica) osservando la recessione del legame di derivazione diretta di P3 da P1 nella poesia contemporanea: «Devo confessare che sono stato incoraggiato a questo abbandono e a questo tentativo di sostituzione da un'importante ragione: alcuni testi poetici, e in particolare alcuni testi di oggi, si sforzano *in maniera evidente* di individuare procedimenti di impatto sociale diversi rispetto al genere di P3, oppure, se anche continuano a puntare a P3 (e a P2), è grazie ad altri mezzi e non tramite la sola P1. In altri termini, i testi poetici che mi riguardano mi propongono un qualche modello di P'3 lasciando subodorare l'esistenza di un'altra idea di poeticità (una P'1); ed è certamente per questo motivo che mi riguardano» (p. 19). Dopo aver individuato due principali immagini di P'3, tra loro complementari, *virus informatico* e *spin comunicativo*, Hanna allarga progressivamente il campo della poeticità, P'1, affermando che «più che una parola o un messaggio verbale, *una produzione poetica del contemporaneo è strategicamente pensata come disposizione di oggetti simbolico-verbali in un contesto*» (p. 32). Dovendo riassumere in questo breve spazio la trattazione di Hanna, basti ora appuntare un ultimo punto che mostra, ancora, l'assonanza tra la sua teoria e la scrittura di Menicocci; secondo i parametri derivati da Jakobson e riattualizzati, «[l]a poeticità-P'1 implica da parte dello scrittore una relazione con la lingua in totale contraddizione con l'idea di scrittura tale quale la definisce Barthes», secondo cui lo scrittore si muove «all'interno della lingua come all'interno di una 'natura' che 'racchiuda ogni creazione letteraria più o meno come il cielo e il suolo' e 'disegni un habitat familiare per l'uomo'. Lo scrittore barthesiano 'non vi attinge nulla' poiché per lui la scrittura non è il luogo di un'azione 'ma soltanto d'un riflesso senza scelta' (*Le degré zéro de l'écriture*, p. 11). L'autore-P', invece, non vive in UNA lingua (o in una lingua unificata), ma vede o immagina di vedere dispiegato di fronte a sé un mondo in frantumi e costituito da molteplici linguaggi, tutti artificiali, di cui, nella sua stessa pratica, sperimenta l'incommensurabilità logica. È per questo che l'autore-P' prima di ogni altra cosa accumula scorte e sposta. Per lui, scrivere significa *comporre in maniera risoluta, e comporre significa: siringare (da un mondo simbolico) + spostare (in un altro mondo) + (eventualmente) suturare*» (p. 39).

⁹⁰ M. Palma, S. Sermini (a cura di), *Snuff box*, cit.

parola e viceversa, gli uni e l'altra soggetti all'inabissamento. Nel suo insieme, tutto il dispositivo poematologico tende alla profondità e, allo stesso tempo, tenta di filtrare, in trasparenza, l'opacità semantica del mare/parola; non a caso, infatti, il formato Benway – un foglio 48 x 33 cm ripiegato in quattro, lungo il quale scorrono, fronte retro, le colonne del testo bilingue, italiano e francese – riproduce graficamente il precipitare dei versi che, colando, si fanno sempre più pesanti, come se la parola inglobasse i corpi.⁹¹ «(in fondo)» si ripete a intervalli irregolari, accompagnando la percezione di chi legge ad assecondare lo scorrimento continuo dello sguardo verso il basso, senza praticamente mai girare pagina, tra immersione, annegamento e momenti di fluttuazione. Allo stesso tempo, lo spostamento del contesto e la conseguente «esondazione»⁹² del discorso da un campo del sapere all'altro fa sì che, nel generale riassetto dei volumi, ciò che era sommerso, ritorni in superficie. In tal modo, migrazione, sommersione e subalternità vengono incorporate e tradotte nella tensione della forma poetica come pratica di attenzione «per rimettere a fuoco cosa c'è da dire, cosa si sta esprimendo, che attraversa tutti, ciascuno, ciascuna, nelle relazioni con altre e altri, tra altre, tra sé e sé»⁹³.

L'alleanza inquieta di Giardini⁹⁴ (dal quale viene il passaggio sopracitato), esplorando la dimensione politica del linguaggio, è senza dubbio uno degli interlocutori sia del testo, sia, in senso più generale, del pensiero di Menicocci, soprattutto là dove incrocia il lavoro di Gayatri Chakravorty Spivak sulla *subalterna*. Uno degli elementi che vorrei emergesse, a questo punto, è l'assonanza tra la violenza esposta dei/dai corpi morti (e che continuano a morire) in mare e quella subita da Filomela, la cui voce trova espressione nel verso animale, inviolabile a dispetto del corpo violato. Allo stesso modo, con eloquenza altra da quella del *logos*, quegli stessi corpi «selvaggiamente fermi» raccontano l'ascolto negato, lo sguardo voltato, la parola sottratta di cui si compone la condizione subalterna descritta da Spivak: «'the subaltern cannot speak' means that even when the subaltern makes an effort to the death to speak, she is not able to be heard, and speaking and hearing complete the speech act»⁹⁵. Con *Can the Subaltern Speak?* (1988) Spivak segna la distanza della sua posizione da quella attorno alla quale si raccoglieva il collettivo di storici dei *Subaltern Studies* diretto da Ranajit Guha⁹⁶,

⁹¹ Non a caso nell'incontro online Menicocci, riferendosi al testo, al peso specifico e alla matericità dei versi, ha parlato di «parola-corpo».

⁹² Cfr. incontro online.

⁹³ F. Giardini, *L'alleanza inquieta*, cit., p. 178.

⁹⁴ Menicocci ha infatti recentemente sostenuto una seconda Laurea Magistrale in Filosofia politica, con una tesi seguita da Giardini dal titolo “*Die wahre Demokratie*. Il pensiero di Karl Marx: dalla critica dello Stato alla sua abolizione”.

⁹⁵ G. C. Spivak, *Subaltern Talk. Interview with the Editors*, in *The Spivak Reader*, a cura di D. Landry, G. MacLean, Routledge, London 1996, p. 292.

⁹⁶ Cfr. R. Guha, *Elementary Aspects of Paesant Colonial Insurgency in India*, Oxford University Press, Nuova Delhi 1983. Formatosi negli anni Settanta, il gruppo dei *Subaltern Studies* riprendeva l'eredità di Antonio Gramsci applicandola alla realtà indiana, in particolare in seguito alla rivolta contadina del movimento naxalita del 1967, violentemente repressa. È sulla base di questa esperienza che il gruppo dei *Subaltern Studies* rielabora una nuova accezione di subalterno, come spiega Carmine Conelli ne *Il rovescio della nazione* per cui si veda C. Conelli, *Il rovescio della nazione. La costruzione*

ai quali contesta la ripresa dell'impianto teorico occidentale che, pur nell'autocritica del post-strutturalismo di Foucault e Deleuze, non mette in discussione la propria centralità. Lo spiega in sintesi Giardini, ancora nell'*Alleanza inquieta*: «per lei [Spivak] parlare della fine, teorizzarla, significa rimettersi nella posizione di chi parla a nome dell'umanità intera – anche se nella forma del pensiero critico, l'occidente continua a produrre il proprio Altro – tanto più quando questa crisi viene assunta da soggetti non occidentali».⁹⁷ Per Spivak – nata a Calcutta e trasferitasi negli Stati Uniti per studiare – nel lavoro dei colleghi si ri-attua una forma di «violenza epistemica»⁹⁸ che forza ad applicare categorie teoriche occidentali alla società indiana, nel tentativo di «rewriting its own conditions of impossibility as the conditions of its possibility».⁹⁹ Senza rompere davvero il meccanismo di oppressione inteso quale sistema materiale-discorsivo, in questo modo l'alterità rischia piuttosto di aderire a ciò che la definisce tale, poiché per dirsi è costretta ad usare parole non sue, quelle appunto dell'oppressore. Si finisce, insomma, per tornare al «permesso di narrare».¹⁰⁰ analizzato qualche anno prima da Said (1984), mentre l'obiettivo di Spivak è invertire il discorso e portare all'attenzione la pluralità, l'eterogeneità e la stratificazione interna alla categoria riduttivamente archiviata sotto la definizione di oppresso. Partendo, quindi, dall'assunto che «[t]he subaltern cannot speak», occorre poi rilevare l'ulteriore scarto che distingue la condizione del soggetto subalterno femminile e articolare il discorso aggiungendo che «the subaltern as female

coloniale dell'idea di Mezzogiorno, Tamu, Napoli 2022, pp. 160-161: «chi erano i subalterni per Guha? Egli li definiva, provocatoriamente, come 'la differenza demografica tra la popolazione indiana totale e l'élite dominante indigena e straniera'». A differenza della lezione gramsciana, i *Subaltern Studies* «liberavano la categoria di subalternità da ogni legame con la costellazione politico-teorica di cui Gramsci faceva parte, reinventandola e adattandola alla realtà (post)coloniale indiana». L'obiettivo quindi era inedito: «interpretare la soggettività politica e le insurrezioni contadine al di fuori di qualsiasi grande narrazione occidentale, sia essa nazional-liberale o marxista». Tuttavia, come evidenzia Spivak riprendendo le parole dello stesso Guha, «'[t]aken as a whole and in the abstract this [...] category [...] was heterogeneous in its composition and, thanks to the uneven character of regional economic and social developments, differed from area to area. The same class or element which was dominant in one area [...] could be among the dominated in another [...]']». La critica di Spivak si concentra, appunto, sull'eccessiva omogeneizzazione di una categoria articolata al suo interno e sfaccettata; motivo per cui, la chiave del suo lavoro sarà proprio quello di concentrarsi sulle differenze che l'astrazione non rileva. Per il passaggio citato sopra si veda G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak*, cit., 79 in cui si cita direttamente R. Guha (a cura di), *Subaltern Studies I: Writing on South Asian and society*, Oxford University Press, New Delhi, 1982.

⁹⁷ F. Giardini, *L'alleanza inquieta*, cit., p. 175.

⁹⁸ G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak*, cit., p. 76.

⁹⁹ Ivi, p. 80.

¹⁰⁰ Cfr. E. W. Said, *Permission to narrate*, in «Journal of Palestine Studies», vol. 13, n. 3, 1984, pp. 27-48, ripreso da Spivak in *Can the Subaltern Speak?*, cit., p. 79. In questo scritto Said ripercorre gli eventi dell'occupazione israeliana del Libano nel 1982 per riflettere sul regime narrativo o, meglio, come lui stesso lo definisce anti-narrativo, imposto ai palestinesi, la cui autorappresentazione viene tuttora resa impossibile, delegittimata, dall'utilizzo strumentale del termine «terrorismo»: «unrestrainedly used by Israeli – and now by American – officials to describe 'enemies', terrorism is the vaguest and yet for that reason the most precise of concepts. This is not at all to say that terrorism does not exist, but rather to suggest that its existence has occasioned a whole new signifying system as well. Terrorism signifies first, in relation to 'us', the alien and gratuitously hostile force. It is destructive, systematic and controlled. [...] Most of all, terrorism has come to signify 'our' view of everything in the world that seems inimical to our interests, army, policy or values. As such, it can be used retrospectively (as in the cases of Iran and Lebanon), or prospectively (Grenada, Honduras, Nicaragua) to justify everything 'we' do and to delegitimize as well as dehumanize everything 'they' do. The very indiscriminateness of terrorism, actual and described, its tautological and circular character, is anti-narrative». Il corsivo è mio.

cannot be heard or read».¹⁰¹ In questo caso, la precisazione «*as female*» gioca un ruolo fondamentale per mettere a fuoco l'intersezionalità del problema e l'importanza della messa in contesto; operazione, quest'ultima, che si dimostra necessaria per un'analisi che tenga conto sia degli universali astratti su cui si fondano le strutture globali, sia delle specificità storiche, sociali e geografiche. Si parla, infatti, di *subalterna* poiché, come parafrasa Giardini, «la parola della donna nella posizione subalterna si trova nell'incrocio dell'esercizio di tre cancellazioni: non vista dall'occidente, non contata dall'intellettuale indiano tra i subalterni, privata della parola da parte di chi è subalterno come lei».¹⁰² Virando nuovamente verso il testo di Menicocci, allora, nella riemersione del silenzio ostensivo dei morti/pesci, l'autrice non manca di marcare la distinzione tra corpi maschili e corpi femminili, gli uni e gli altri portatori di storie biografiche e dinamiche sociali diverse, che non possono passare sotto silenzio:

affonda prima chi
ha più rientranze la femmina
(in fondo)

fa male

quanto possa essere grave una cavità
è l'acqua a dirlo

ora il mare è pieno di uscite
non è importante da dove viene
non si muove
dall'acqua che scava i corpi
diversi come due gocce

sono buchi nell'acqua
sono pesci dentro l'acqua
non hanno nome
perché non sono
di nessuno
oûtis è stato un nome una volta.¹⁰³

In effetti, sulle «tragedie silenziose»¹⁰⁴ delle morti nel Mediterraneo e della violenza contro le donne Menicocci ritorna specificatamente anche nella quarta ed ultima sezione della raccolta

¹⁰¹ G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak*, cit., p. 104.

¹⁰² F. Giardini, *L'alleanza inquieta*, cit., p. 176.

¹⁰³ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 101-121.

¹⁰⁴ L. Severi, *Il gesto più estremo di Antigone*, in S. Menicocci, *Saturazioni*, diaforia, Viareggio 2019, p. 17. Riporto di seguito tutto il passaggio dal quale si evince la frammentarietà della lingua e il conseguente lavoro di suturazione e riarticolazione che l'autrice opera, anche grazie all'utilizzo insistente dei due punti, della barra verticale e dello *slash*: «Un reperto alla volta, sulla tela si compongono così le due grandi tragedie silenziose: ancora la violenza sulle donne [...], preparata e agita da cliché che si fanno, continuamente, lama; e ancora l'offesa dei vincitori sui vinti, naufraghi due volte: nel mare; e in una memoria subito annullata da un'indifferenza che è azione, è offesa agita».

Saturazioni, pubblicato nel 2019 ma composta tra il 2012 e il 2013.¹⁰⁵ Anche in questo caso, e forse in maniera più esasperata, il carotaggio e lo scavo del linguaggio rendono pratica la poesia, e in questo fare è possibile – come nota Luigi Severi nella complessa ed esaustiva prefazione – «spezzare l’abitudine di ‘tacere a ritroso’, [...] nel disvelamento di destini sepolti, nella nominazione che afferma il diritto all’esistenza: poiché le parole *fanno* le cose, definiscono e scompaginano i rapporti alla base dell’ordine del mondo».¹⁰⁶ Esattamente come accade nel *Tiresia* in cui la morte è stata «espunta, diffusa e sbriciolata»¹⁰⁷ senza essere mai nominata direttamente, *Il mare* accerchia un vuoto centrale: «il mancato ascolto [e] la mancanza di parola»¹⁰⁸ che, però, non corrispondono in nessun modo ad un’incapacità dei soggetti silenziati. Allo stesso modo, la scrittura di Menicocci non dà parola né si fa portavoce di soggettività altre – l’autrice rifiuta categoricamente questo ruolo o questa interpretazione:

Non credo che la poesia dia né debba dare voce a niente e a nessunə. Se parliamo di soggetto dotato di linguaggio, ma senza voce o la cui voce è rimasta inascoltata, vuol dire che parliamo di soggetto subalterno che hanno subito una violenza materiale ed epistemica. Non vedo come, se non in modo paternalistico e in fondo colonialistico, si possa parlare al posto loro. Quello che può fare chi scrive è costruire situazioni linguistico-comunicative in cui porre il problema, mostrare altrimenti il mondo, sollecitare delle riflessioni, delle critiche.

Ma ciò che è più importante è contribuire a costruire le condizioni di possibilità affinché tutte possano essere educate alla parola e all’ascolto e possano parlare ed essere ascoltate concretamente. Troppo spesso si dimentica il nesso stringente tra politiche della letteratura, politiche scolastiche e politiche dell’accoglienza. Purtroppo è una dimenticanza politicamente programmata, al pari della distruzione dei rispettivi ambiti di applicazione.¹⁰⁹

D’accordo con Spivak, si tratta piuttosto di sintonizzare l’ascolto («[b]y ‘speaking’ I was obviously talking about a transaction between the speaker and the listener»¹¹⁰) verso l’alterità in tutte le sue forme. La reciprocità della comunicazione o la sua negazione implicano, rispettivamente, il riconoscimento o il misconoscimento della capacità linguistica altrui, sulla quale si fonda la legittimazione dei rapporti di comando e dominio che la cultura occidentale ha impostato al suo interno e imposto al suo esterno, fin dalla sua classicità. Si pensi, ad esempio all’argomentazione con cui Aristotele, nell’*Anima*, giustifica il comando del proprietario sullo schiavo, la superiorità

¹⁰⁵ Cfr. S. Menicocci, “Marginature”, in *Saturazioni*, cit., p. 130.

¹⁰⁶ L. Severi, “Il gesto più estremo di Antigone”, cit., p. 28.

¹⁰⁷ Si tratta ancora di parole della stessa autrice durante l’incontro online. Nello specifico, riferendosi al *Tiresia* di Mesa, Menicocci ne ha sottolineato l’importanza in quanto testo con cui *Il mare* interloquisce. Ci sono, in effetti, un paio di versi che rispondono, riprendendoli, ai versi di Mesa: si veda vv. 7-9; 950-953: «vengono dal mare / perché non sono / alieni/lo diventano»; «si vede: non / basta / che vengono dal mare / e vi restano». In questo caso si tratta di un richiamo e di un aggiornamento, come davvero si trattasse di uno scambio con il testo di Mesa, che, in *oniromanzia*, scrive: «[...] vengono dal mare e non vi tornano».

¹⁰⁸ F. Giardini, *L’alleanza inquieta*, cit., p. 178.

¹⁰⁹ M. Palma, S. Sermini (a cura di), *Snuff box*, cit.

¹¹⁰ G. C. Spivak, *The Spivak Reader*, a cura di D. Landry, G. MacLean, Routledge, London 1995, p. 289.

dell'uomo sulla donna o l'obbedienza che il giovane deve all'adulto. Lo sintetizza efficacemente Rancière in un passaggio citato da Giardini nel paragrafo “Chi parla, chi ha voce, chi fa rumore”:

Tra il linguaggio di coloro che hanno un nome e il muggito degli esseri senza nome, non vi è possibilità di istituire uno scambio linguistico, né regole, né un codice per la discussione. Questo verdetto non riflette soltanto la cocciutaggine dei dominanti o il loro accecamento ideologico, ma esprime in senso stretto l'ordine del sensibile che organizza il loro dominio, che è quel dominio stesso [...]. Siamo in presenza della distribuzione simbolica dei corpi, che li divide in due categorie: coloro che vediamo e coloro che non vediamo, coloro di cui si può dire esista un *logos* – una parola memoriale, un conto da tenere –, e coloro che *logos* non hanno, coloro che parlano davvero e coloro la cui voce, nel tentativo di esprimere piacere e dolore, non fa che imitare la voce articolata. Vi è politica perché il *logos* non è mai semplicemente parola, ma sempre, indissolubilmente, il resoconto che si fa con questa parola: il resoconto attraverso cui un'emissione sonora viene intesa come parola, in grado di enunciare il giusto, laddove un'altra è percepita soltanto come rumore che segnala piacere o dolore, consenso o rivolta.¹¹¹

Con grande consapevolezza, Menicocci riesce quindi a trovare un dispositivo formale che agisca e faccia spazio affinché possano riaffiorare le differenze tra voce, parola e rumore, tra parlare e prendere parola: «i pesci non parlano / questo comporta un aumento / del peso corporeo e una distanza / a seconda della quantità / ogni suono corrisponde/ha / un fenomeno corrispondente / per esempio nel mare non si sente nulla / ma il silenzio non esiste l'assenza / di suono è un'incapacità / o una mancanza / di esercizio».¹¹² Ed è evidente come l'ambiguità tra pesci e migranti porti in primo piano la centralità del corpo e della materialità come dimensione condivisa, permeando la quale si può rintracciare il ciclo di interazioni olistiche che legano il vivente. Lo scambio metabolico tra un dentro e un fuori arbitrariamente definiti, seppur negato, si dà e si mostra nelle modalità descritte da Hanna. In tal modo, esso riattiva e rivendica quello spazio liminare e relazionale, materiale e discorsivo, in cui accade il movimento della *trans-corporeality* di cui parla Alaimo.¹¹³: «nel mare è tutto pubblico/niente di privato / [...] il corpo si fa acqua nell'acqua / lì dove affonda / tacque e tace/si fa silenzio // ma il silenzio non esiste / la lingua fa rumori strani / mentre si scioglie / si decompongono lì le storie/i corpi / le storie dei corpi/i nomi/le lingue/le voci // ora il mare è pieno di alfabeti / di lingue di voci // nessuno ascolta».¹¹⁴ Affinché la sommersione in quanto oppressione possa continuare ad essere accettabile su un piano etico e difendibile a livello retorico-narrativo, la

¹¹¹ J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Roma 2007, pp. 42-43, citato in F. Giardini, *L'alleanza inquieta*, cit., pp. 51-52.

¹¹² S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 310-320. Per esigenze grafiche, qui e nelle citazioni seguenti in cui il testo non appare incolonnato, per evitare confusioni tra la scansione in versi e lo *slash* che ricorre nel testo citato, si è apportata una leggera modifica per cui, invece che tenere la spaziatura come riportata nel testo (ad es. «ogni suono corrisponde / ha»), si è preferito eliminarla, mentre è stata mantenuta per indicare graficamente la fine del verso. Il doppio segno “//”, marcando una pausa forte, indica, in questo caso, lo spazio, la riga bianca tra un verso e l'altro.

¹¹³ Per il concetto di *trans-corporeality*, si rimanda al capitolo precedente, p. 61.

¹¹⁴ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 1289-1307.

neutralizzazione dei meccanismi che la permettono è di primaria importanza e contribuisce all'allentamento dei legami tra parola e referente-mondo di cui si è già ampiamente detto:

ogni corpo assorbe la luce che lo illumina
parzialmente
ogni corpo assorbe l'acqua che lo penetra
totalmente

la luce assorbita si trasforma in calore e poi in sudore
il corpo che suda espelle liquidi
l'acqua assorbita trasforma il corpo in acqua
l'acqua che assorbe espelle corpi
sotto forma di acqua

(in fondo)

in poche parole accade quello che accade
fuori dalle parole ma anche le parole

(in fondo)

ogni parola sul mondo è una parola
nel mondo è un'esperienza
ogni corpo sull'acqua è un corpo
nell'acqua è un pesce

(in fondo)

quali
parole quali
corpi
non sono più tali e quale
mondo
cosa e come dicono quale
dicono cosa e come e quale
comune in comune
mettono cosa e come e quale
esperienza costruiscono e come e quale
possibile rendono che sia di nuovo
visibile udibile e sempre
di nuovo e ancora
pensabile / pescabile e ancora
vivo.¹¹⁵

In altri termini, la nominazione del disfacimento dei corpi equivale al processo materiale dell'osmosi in cui si palesa l'inevitabile interconnessione che intreccia il reale («tutti sanno // che l'acqua è un ottimo solvente // tutti i pesci sanno di acqua / (in fondo) / l'acqua rappresenta il 75% del peso corporeo»¹¹⁶). I confini – *in primis* quelli geo-politici – sembrano fondersi. Si immagini,

¹¹⁵ Ivi, vv. 1215-1254.

¹¹⁶ Ivi, vv. 5-11.

anzi, la fusione chimica in cui un materiale passa dallo stato solido allo stato liquido: tutto ciò che è nell'acqua contiene acqua, essa permea i tessuti e mette a nudo l'arbitrarietà con cui l'astrazione dell'*Anthropos* lo estrae dalla materialità in cui è immerso e dalla quale è circondato. Anche per questa ragione, su un piano formale, *Il mare è pieno di pesci* può essere considerato un esempio di rappresentazione della *slow violence*, in cui Menicocci «is alert [...] to the blurring of corporeal and incorporeal powers»¹¹⁷: «gli scambi osmotici / tra organismo e ambiente / tra organismo e organismo / tra corpo e cosa / si aprono lasciandosi / per respirare / la lingua non parla/trattiene / l'acqua/entra»¹¹⁸. La provocazione, che in fondo però è soltanto la conseguenza estrema di tale processo, è chiedersi, allora, cosa significhi, oggi, mangiare il pesce pescato nel Mediterraneo e cosa farcisi il bagno. Nell'incontro online che ho avuto con l'autrice è stata lei stessa a sollevare queste domande, riflettendo sulle intime connessioni tra materiale e simbolico, sulle cocenti contraddizioni e le estreme conseguenze della situazione attuale. Il sistema iper-ecologico di interconnessione che lega il vivente fa sì che, non solo discorsivamente, ma anche concretamente, il rimosso, i corpi invisibilizzati e sommersi, vengano re-introiettati nel contatto con l'acqua che circola e mette in circolo. In questo senso, *Il mare* (così come il mare in quanto bacino d'acqua), dalla consapevolezza di tale co-esistenza, parla della dimensione contraddittoria con cui questioni invisibili ed elementi significativi siano dispersi nell'acqua e di come essi interagiscano componendo una «geografia immaginaria»¹¹⁹ percorsa da rapporti di dominio, sfruttamento e oppressione:

alcuni corpi riescono a stare
 a galla anche avendo un peso specifico
 maggiore dell'acqua
 perché la pelle
 del corpo dell'acqua
 è elastica e

si deforma
 [...]
 fuori dal mare
 si può scegliere

¹¹⁷ R. Nixon, *Slow Violence*, cit. p. 76.

¹¹⁸ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 139-146.

¹¹⁹ Ci si riferisce qui all'idea di "geografia immaginaria" descritta da Said in *Orientalismo* e che verrà approfondita nel prossimo capitolo. Di seguito, intanto, si riporta il passaggio con la definizione, da E. Said, *Orientalismo*, cit., pp. 60-61: «la pratica universale di designare nella nostra mente uno spazio familiare 'nostro' in contrapposizione a uno spazio esterno 'loro' è un modo di operare distinzioni geografiche che può essere del tutto arbitrario. Uso qui il termine 'arbitrario' perché una geografia immaginaria del tipo 'nostra terra/terra barbarica' non necessita che i barbari conoscano e accettino la distinzione. È sufficiente che 'noi' costruiamo questa frontiera nelle nostre menti: 'loro' diventano 'loro' di conseguenza, la loro terra e la loro mentalità vengono considerate diverse dalle 'nostre'. Così, in una certa misura, le società moderne e quelle primitive sembrano costruire il loro senso di identità, per così dire, in forma negativa. Un ateniese del v secolo avanti Cristo molto probabilmente considerava l'essere non barbaro altrettanto importante dell'essere ateniese. I confini geografici seguono quelli sociali, etnici e culturali in modo prevedibile, tuttavia il modo in cui ciascuno si sente, in patria, un non straniero è basato su un'idea assai vaga di ciò che si trova 'all'esterno'. Ogni genere di supposizioni, associazioni e fantasticherie affollano la terra incognita situata al di là dei confini».

dove andare / restare
ma non tutti
possono andarsene / ma tutti
prima o poi se ne vanno

fuori dal mare
si può scegliere.¹²⁰

Continuando ad annodare la rete di rimandi per poi affondare e raccogliere osservazioni puntuali dal testo di Menicocci, vorrei proseguire quest'esplorazione dei nessi tra subalternità, colonialismo e migrazione sulla rotta del Mediterraneo, aggiungendo ancora qualche riflessione sul mare che fu di Ulisse e che nel tempo «venne chiamato anche Mare del Nord o del Sud, a seconda della posizione di chi lo solcava»¹²¹, come ricorda Predrag Matvejevič nel volume curato da Vito Teti sulla *Storia dell'acqua*. Se è vero, infatti, che nella toponomastica si fondono sapere geografico e memoria storica, a partire dai quali poter leggere il presente criticamente, in dinamica tra passato e futuro, ogni denominazione rivela un tassello, un aspetto di un'area del mondo profondamente contraddittoria e indissolubilmente plurale. Così anche Teti – insieme alle autrici e agli autori dei saggi che compongono il volume –, analizzando al tempo stesso i *mondi materiali* e gli *universi simbolici* dell'acqua, ne restituisce una visione complessa, niente affatto armonizzata. Un mosaico inquieto e conflittuale, forgiato tanto dalla realtà quanto dal mito – come osserva Matvejevič – che circonda l'acqua e in essa si rispecchia. Da Nord a Sud, da Est a Ovest, il Mediterraneo si estende come spazio tensivo e differenziale, fatto di strappi e divergenze a gradiente variabile che, ad ogni modo, mettono in relazione punti discontinui, discreti: «[n]on è davvero possibile pensare questo mare come 'insieme' senza tener conto delle fratture che lo dividono, dei conflitti che lo dilanano: in Palestina, in Libano, a Cipro, nel Maghreb, nei Balcani, nell'ex Jugoslavia»¹²². In uno spazio così denso, si è sviluppata la «tendenza a confondere la rappresentazione della realtà con la realtà stessa», segnando una rottura tra «*identità dell'essere*» e «*identità del fare*»¹²³. In questo scenario – continua Matvejevič – «l'Unione europea si compie senza tenerne conto», seguendo i meccanismi di astrazione e distanziamento; la separazione tra testo e contesto, al pari di quella tra parola e realtà extralinguistica, si esplica nella legiferazione sul Mediterraneo di un'istituzione che, di fatto, resta «al di fuori di esso o senza di esso»¹²⁴. Nei versi di Menicocci:

¹²⁰ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 586-619.

¹²¹ P. Matvejevič, *Il mare di Ulisse*, in *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, a cura di V. Teti, Donzelli, Roma 2013 (2003), p. 139.

¹²² Ivi, p. 145.

¹²³ Ivi, p. 144.

¹²⁴ Ivi, p. 145.

chi decide ha deciso
lo spazio è come uno dei tanti
pesci di mare
deve rimanere
sgombro
senza ombre / orme
nero / vuoto
ma il vuoto non esiste
resiste sempre qualcosa
nello spazio/che si sottrae
alla divisione come resto
che resta come corpo
estraneo allo spazio
di cui fa parte senza parte

ora la lingua è piena di pesci.¹²⁵

Così che, procedendo per semplificazioni, forzando la molteplicità caotica del reale nelle maglie di una gabbia che rifiuta di aprirsi, sia sul piano epistemologico che su quello fattuale-amministrativo, «il mare assomiglia sempre più alla frontiera che si estende da Levante a Ponente per separare l'Europa dall'Africa e dall'Asia Minore».¹²⁶ Ritorna, quindi, quanto messo in chiaro fin dall'inizio della tesi, in apertura del capitolo precedente, e mostrato da Barca: l'importanza della decostruzione delle narrazioni egemoni (l'Antropocene astratto, la filigrana considerata nella sua unica accezione di legittimazione del dominio coloniale, quindi la pretesa di un racconto storico univoco e imparziale) nelle quali rientra il discorso istituzionale dell'Unione europea il quale, a sua volta, muovendosi sul piano dell'astrazione, si sottrae ad un confronto reale che prenda in considerazione il sommerso, il rimosso o il costo delocalizzato e silenziato per il mantenimento dello standard interno. Ed è perciò necessario, a mio avviso, che la critica letteraria attenta al tema e alle forme della crisi socio-ambientale faccia interagire i testi letterari con narrazioni e discorsi (spesso ben più impattanti in termini decisionali o divulgativi) che determinano le condizioni del contesto in reazione al quale suddetta letteratura viene scritta, letta e/o ripubblicata.

In tal senso, balzando per un attimo ad un testo cui si è già fatto riferimento e che pone esplicitamente al centro il fenomeno migratorio nel Mediterraneo, *La frontiera* di Alessandro Leogrande nasce proprio dalla volontà di raccontare cosa accade prima e dopo la traversata – o spesso del naufragio –, abbracciando un pensiero che metta in relazione punti distanti, rilevandone le connessioni sommerse. Al pari di quanto scrive Armiero in rapporto al *Wasteocene*, seguendo le storie ricostruite da Leogrande, ci si addentra in un circuito di *slow violence* lungo il quale, in angoli di mondo e dettagli quotidiani, affiorano tanti segmenti di orrore e violenza, corrispondenti ad altrettanti

¹²⁵ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 1706-1721.

¹²⁶ P. Matvejevič, *Il mare di Ulisse*, cit., p. 145.

punti dispersi lungo la linea geo-politica che astrattamente argina lo spazio del “noi”, confinando “loro” a distanza di sicurezza. L’impegno della scrittura di Leogrande, infatti, consiste nel restituire la versione mancante, restituendo in parole ciò che resta incastrato tra le pieghe, quello scarto necessario alla legittimazione delle narrazioni dominanti che rimuovono e sommergono l’onda lunga con cui la fortezza Europa riproduce, in forma aggiornata, il dispositivo di sfruttamento e oppressione coloniale:

Non è solo una questione di parole. Non riguarda solo i termini giusti da trovare per descrivere ciò che avviene ai bordi d’Europa è come se la consapevolezza del sommovimento del mondo vada scemando a mano a mano che ci si allontana da quei bordi e si penetra nel cuore dell’Occidente. Accade a Roma, Milano, Parigi, Francoforte. E invece c’è una faglia sotterranea che taglia in due il Mediterraneo da est a ovest. Dal Vicino Oriente fino a Gibilterra.

Una linea fatta di infiniti punti, infiniti nodi, infiniti attraversamenti. Ogni punto una storia, ogni nodo un pugno di esistenze. Ogni attraversamento una crepa che si apre. È la Frontiera. Non è un luogo preciso, piuttosto la moltiplicazione di una serie di luoghi in perenne mutamento, che coincidono con la possibilità di finire da una parte o rimanere nell’altra.

Dopo la caduta del Muro di Berlino, il confine principale tra il mondo di qua e il mondo di là cade proprio tra le onde di quello che, fin dall’antichità, è stato chiamato Mare di mezzo.

Se l’angelo della storia di Walter Benjamin venisse risucchiato ora, proprio in questo momento, in un vortice che lo sospinge verso il futuro, con la faccia rivolta verso il passato e il cumulo di violenza che si erige incessantemente, vedrebbe innanzitutto il continuo accatastarsi dei corpi dei naufraghi, il vagare dei dispersi nella lotta dei flutti.¹²⁷

Interrogando i margini spazio-temporali della questione, Leogrande ricompone la frontiera «espunta, sbriciolata e dispersa».¹²⁸ lungo una geografia non lineare e in continuo mutamento, disseminata di effetti concreti e violenze indicibili che si manifestano a chilometri di distanza da dove essa viene messa a punto, istituita come discorso. Nonostante le divergenze formali e di intenti, per cui una lettura comparata dei testi di Menicocci e Leogrande potrebbe risultare poco efficace, ci sono due elementi che vorrei evidenziare prima di proseguire tornando a *Il mare è pieno di pesci*. In primo luogo, la trasversalità, cioè lo sguardo obliquo con cui la ricerca di Leogrande attraversa la complessità della realtà che ha scelto di raccontare. Come già riscontrato in Mesa e nel lavoro curatoriale di Gallo, il *reportage* dello scrittore e giornalista affronta il tema secondo un movimento circolare, centrifugo e policentrico, che recupera i bordi piuttosto che puntare alla sintesi o alla formulazione di una tesi univoca. È lo stesso moto descritto limpidamente da un verso di Menicocci: «serve una ricognizione non una causa».¹²⁹; circolarità e profondità sono i vettori su cui si continua a battere il passo, nonostante si passi da un autore all’altro, così che, ancora nel *Mare* – la ricerca della

¹²⁷ A. Leogrande, *La frontiera*, cit. pp. 39-40.

¹²⁸ Riprendo qui le parole, già citate, che Menicocci aveva utilizzato per descrivere la presenza della morte nel *Tiresia* mesiano e che ben corrispondono alla descrizione della composizione della frontiera in Leogrande, a dimostrazione dei tanti richiami interni che fungono da nodi nella tela che compone l’architettura interna e intricata della tesi.

¹²⁹ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, v. 79.

profondità è, in effetti, un vero e proprio movimento epistemologico verso il luogo dell'alterità: «il fondo / è la parte più profonda più lontana / rispetto all'osservatore». L'altro aspetto che mi preme annotare è la persistenza del silenzio quale costante dei testi affrontati, seppur di volta in volta esso sottenda significati e intensità diverse. In Leogrande, ad esempio, esso agisce come stimolo, motore della scrittura che denuncia un vuoto del discorso pubblico di fronte alla morte di migliaia di persone:

«E perché allora i naufragi?» [...] «Perché insisti a voler raccontare i naufragi?» Forse, le ho detto, perché i naufragi, delle voragini dalle quali provare a risalire, passo dopo passo, per provare a ricostruire quelle mutazioni. Ma di questa risposta ero già meno sicuro. In realtà avrei voluto dirle: tutti quei morti, quella mattanza continua... e il silenzio che la avvolge. Ecco, il silenzio. La vera risposta era il silenzio.¹³⁰

Da questo, che è il grado zero del silenzio, si estende un territorio opaco e polisemico di varianti e sfumature che, nel complesso, definisce la soglia all'interno della quale si discutono i rapporti tra letteratura e politica, ascolto, voce e presa di parola. Attorno ad essi, infatti, si avvita il pensiero di Spivak nel considerare la centralità del silenzio sia nella costruzione identitaria, sia nella socializzazione della *subalterna*. «ora la lingua è l'acqua in bocca»¹³¹: più di altri, questo verso di Menicocci racchiude una serie di smottamenti di senso, cortocircuiti semantici che corrispondono ad altrettanti livelli di lettura e relazioni che l'acqua trattiene e che tenterò di sciogliere nei prossimi paragrafi. Al contempo, mi sembra possa servire da bussola nel caso in cui, impegnati a seguire la linearità del discorso, si dimentichi il nodo di partenza: il prisma della sommersione, nel quale componenti diverse si articolano a formare geometrie variabili, in un gioco di luci e volumi, in cui colonialismo, oppressione di genere, sfruttamento ambientale, violenza epistemica, decentramento dell'umano interagiscono e trovano forma nel flusso poematico del *Mare*. Anche sul piano formale, infatti, l'autrice lavora per «disgiunzione e congiunzione di piani discorsivi, che normalmente viaggiano separati, in quanto delimitano ambiti d'intelligibilità radicalmente diversi»¹³², come appuntato da Inglese in uno dei rari interventi critici su *Il mare è pieno di pesci* e sul quale, per lo stesso motivo, si tornerà più volte di seguito. Anche in questo caso, *Saturazioni* rappresenta una conferma e un rafforzamento di tale *modus operandi*, sia nel «[r]estituire la parola, per quanto frammentaria, a partire dal basso, da quanto è secondario, espunto dalla memoria, vinto», come gesto attivo del «fare poetando»¹³³, sia nella pluralità della lingua ricercata. A tale proposito, infatti, ancora

¹³⁰ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 26.

¹³¹ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, v. 59.

¹³² A. Inglese, *Sulla poesia grammaticale. Una lettura ravvicinata di Il mare è pieno di pesci di Simona Menicocci*, in «Nazione Indiana», 8 ottobre 2017, < <https://www.nazioneindiana.com/2017/10/08/prove-dascolto-14-simona-menicocci/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025]. L'intervento critico segue la versione provvisoria del testo che l'autrice ha condiviso durante gli incontri di "Prove d'ascolto".

¹³³ L. Severi, *Il gesto più estremo di Antigone*, cit., pp. 28-29.

Severi scrive: «è ricerca di una forma che pratici tagli nel discorso comune, e lo riassemi per accumuli sorprendenti, scarnificazioni». Se si pensa, quindi, al fatto che la scrittura della raccolta precede di poco quella del *Mare*, non è azzardato adottare le osservazioni di Severi come guida ermeneutica affidabile e pertinente anche per il testo sul quale si concentra l'analisi: la «lingua plurale» di Menicocci, nell'uno e nell'altro caso, risulta «cortocircuitata da meccanismi [...] che negano la sostanza di quel che affermano, spalancando ferite e finestre su vicende dimenticate, richiamate dall'attrito e dall'alleanza con la voce di altri, in un continuo, quasi estenuante, esercizio di riuso».¹³⁴ Nella «lingua saturata» dell'autrice, Severi riconosce un lavoro «fabbrile e cocciuto» che, anche in *Saturazioni*, si muove per approfondimento e recupero, tanto da essere così descritto:

una discesa esplosiva e combattiva all'indietro, nel corso pelagico e metamorfico della lingua, [...] dentro le molecole di una «memoria a contrasto», di cose eventi voci oscurati o negletti, e sempre attraverso gli strumenti di un «trobar» (così Menicocci) accanito, di un reperire perseverante che è il fondamento corporeo di ogni tempo, e più che mai dei tempi di oggi.¹³⁵

Risalendo, ora, all'origine della genealogia del silenzio per la *subalterna* di Spivak, va fatto riferimento all'intuizione di Pierre Macherey in *Pour une théorie de la production littéraire*, dove, a proposito del rapporto tra silenzio e ideologia, lo studioso scrive:

What is important in a work is what it does not say. [...] that would in itself be interesting: a method might be built on it, with the task of measuring silences, whether acknowledged or unacknowledged. [...] what the work cannot say is important, because there the elaboration of the utterance is carried out, in a sort of journey to silence.¹³⁶

Da tale intuizione, appunto, ampliando la categoria di testo (si parla di «testo-sociale») Spivak deriva una considerazione sulla volontarietà e l'arbitrarietà del silenzio quando esso si manifesta come «rifiuto collettivo e ideologico», meccanismo attraverso il quale l'imperialismo ha obliterato l'alterità dalla sua narrazione ufficiale:

Macherey's ideas can be developed in directions he would be unlikely to follow. Even as he writes, ostensibly, of the literariness of the literature of European provenance, he articulates a method applicable to the social-text of imperialism, somewhat against the grain of his own argument. Although the notion of «what it refuses to say» might be careless for a literary work, something like a *collective ideological refusal can be diagnosed for the codifying legal practice of imperialism*. This would open the field for a political-economic and multidisciplinary ideological reinscription of the terrain. Because this is a «worlding of the world» on a second level of abstraction, a concept of refusal becomes plausible here. The archival, historiographic,

¹³⁴ Ivi, p. 27.

¹³⁵ Ivi, p. 28.

¹³⁶ P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Éditions Maspéro, Paris 1966. Tuttavia, in sede di scrittura, si è consultata la versione OpenAccess: P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, a cura di A. Glinoyer, ENS Éditions 2014, disponibile al seguente link: < <https://books.openedition.org/enseditions/1961#anchor-toc-1-17> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

disciplinary-critical and, inevitably, interventionist work involved here is indeed a task of «measuring silences». This can be a description of «investigating, identifying, and measuring [...] the deviation» from an ideal that is irreducibly differential.¹³⁷

Spivak, dunque, prende e devia il discorso di Macherey, richiamando l'attenzione sul silenzio come omissione; esso, in effetti, rientra pienamente nelle forme di violenza epistemica messe in atto dal colonialismo e comprende anche, tra le altre possibilità, il silenzio di cui parla Leogrande, affatto lontano dalla mancanza di ascolto cui si riferisce Mesa. In qualche modo, rientrano ancora tutti nella categoria della rimozione, su cui insiste il *Tiresia*, dove centrale è la relazione tra vista e parola. Ciononostante, la figura di Filomela – che, sostituitasi all'indovino, guida il percorso in questo tratto – spinge il discorso ad un approfondimento poiché, oltre questa categoria generale e facilmente delineabile, si insidiano altre e più sottili forme di silenzio, delle quali vorrei considerare peculiarità, conseguenze e potenzialità. Provando a misurare i silenzi a cui è sottoposta o che agiscono nel definire la condizione della *subalterna* di Spivak, andrà quindi considerata, da un lato, l'espunzione dall'archivio e dalle narrazioni dominanti e, dall'altro, un silenzio attivamente imposto, che si concretizza nell'impedimento alla parola. Restando per un attimo sul primo caso, è evidente come esso rientri nella definizione di rimozione e sia, in particolare, collegato al discorso con cui si è aperto il paragrafo, a proposito della filigrana e della forma dell'archivio come costruzione identitaria orientata e mai neutrale. Allo stesso modo, il concetto di «testo-sociale» cui si riferisce Spivak credo abbia molto a che fare con l'archivio in quanto formazione della conoscenza, teorizzato da Michel Foucault in *Archéologie du savoir*, e definito come un insieme eterogeneo di «systèmes d'énoncés (événements pour une part, et choses pour une autre)», «volume complexe, où se différencient des régions hétérogènes, et où se déploient, selon des règles spécifiques, des pratiques qui ne peuvent pas se superposer»¹³⁸. Da questa premessa, contrapponendo l'archivio all'*a priori* storico, *ratio* modernista di una storia univoca e teleologica, si evince il peso o – si potrebbe dire – l'agentività della rimozione in quanto scelta che, negando, afferma, esercita il suo dominio su ciò che, silenziato, viene cancellato. Nella sua forma figurata, infatti, Foucault riconosce all'archivio la funzione di «costruire attivamente un immaginario politico, nonché i saperi e l'orizzonte culturale che modellano la nostra comprensione della realtà sociale e della storia»¹³⁹, come puntualmente riassunto da Carmine Conelli, nella sua rilettura della subalternità del Meridione italiano all'interno delle strutture colonialiste, riconnettendo (in direzione speculare e complementare rispetto ai *Subaltern Studies* indiani) il pensiero gramsciano alla critica post/de-coloniale. Ancora secondo Foucault, l'archivio «c'est la loi de ce qui peut être dit», risultato di un processo tale per cui «tant de choses dites, par tant

¹³⁷ G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak*, cit., p. 82.

¹³⁸ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, p. 169.

¹³⁹ C. Conelli, *Il rovescio della nazione*, cit., p. 50.

d'hommes depuis tant de millénaires, n'ont pas surgi selon le seules lois de la pensée, ou d'après le seul jeu de circonstances» ma, al contrario, esse sono il risultato di «tout un jeu de relations qui caractérisent en propre le niveau discursif»¹⁴⁰.

Insomma, leggere l'archivio in filigrana significa ascoltarne i silenzi per far emergere ciò che è rimasto taciuto, ponendo attenzione ai vuoti piuttosto che ai pieni, come se la ricerca si spostasse su degli enunciati retrattili – come immagino quelli subalterni – che si evincono mettendo a fuoco il fondale, l'ambiente concavo da cui sporge ciò che sporge in primo piano. Ribaltando i rapporti tra nitidezza e sgranatura, per Stoler si tratta allora di leggere gli archivi coloniali «against their grain of imperial history, empire builders, and the priorities and the perceptions of those who wrote them»¹⁴¹. Per tornare dunque sulla scia della *subalterna* di Spivak, concludo riportando le parole di Michel-Rolph Trouillot che mettono efficacemente a fuoco quanto detto finora, impugnando il bandolo della matassa e mostrando come l'architettura dei volumi del discorso, nella produzione della storia, dipenda dai mezzi di controllo della narrazione stessa. Nel paesaggio discorsivo del testo sociale, ogni enunciato ne impedisce/inibisce altri; imponendosi su di essi li sommerge, riducendoli al silenzio:

Thus the presences and absences embodied in sources (artifacts and bodies that turn an event into fact) or archives (facts collected, thematized, and processed as documents and monuments) are *neither neutral or natural*. They are created. As such, they are nor mere presences and absences, but mentions or silences of various kinds and degrees. *By silence, I mean an active and transitive process*: one "silences" a fact or an individual as a silencer silences a gun. One engages in the practice of silencing. *Mentions and silences are thus active, dialectical counterparts of which history is the synthesis*. [...] Sources built upon these traces in turn privilege some events over others, [...]. Sources are thus instances of inclusion, the other face of which is, of course, what is excluded. [...] Thus whatever becomes fact does so with its own inborn absences, specific to its production. In other words, the very mechanisms char make any historical recording possible also ensure that historical facts are not created equal. They react differential control of the means of historical production at the very first engraving that transforms an event into a fact.¹⁴²

Data la seguente come condizione di partenza della subalternità inquadrata nel contesto di critica post/de-coloniale, la stretta femminista di Spivak invita a considerare la situazione assumendo il punto di vista del soggetto femminile che, in tale situazione, fa esperienza di una doppia subalternità. Come osservato da Jacques Pouchepadass, una volta acquisita tale consapevolezza, avanzando fra i risvolti impliciti che l'affermazione porta con sé, il passo successivo porta alla luce la radice dell'intersezionalità esposta in *Can the Subaltern Speak?*:

¹⁴⁰ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, cit., p. 170.

¹⁴¹ A. L. Stoler, *Along the Archival Grain*, cit., p. 47.

¹⁴² M. R. Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston 1995, pp. 48-49. Il corsivo è mio.

De surcroît, l'appareil colonial de gouvernement et d'administration, depuis sa tête européenne jusqu'à sa base indigène, est entièrement composé d'hommes, et le discours des archives coloniales est par voie de conséquence un discours d'origine masculine, issu de la collaboration continue entre les cadres européens et leur personnel d'employés et d'informateurs indigènes, qui partagent implicitement le même fonds de valeurs "patriarcales". D'où il résulte que les femmes sont plus absentes du discours des archives ou plus minorées par lui que toutes les autres catégories de subalternes.¹⁴³

Al momento della sua uscita, concludendosi con una definitiva risposta negativa alla domanda espressa nel titolo, il testo di Spivak ha aperto un acceso dibattito e, soprattutto a causa di fraintendimenti, è stato «considerato un manifesto dell'impossibilità di fare resistenza, di apparire sulla scena come soggetti narranti»¹⁴⁴. Sebbene sia, appunto, frutto di un fraintendimento interpretativo, vale però la pena riprendere direttamente le parole con cui Spivak chiarisce la sua posizione durante l'intervista già citata:

So, to repeat what I have said before, subaltern insurgency, and this is a moment of that, is an effort to involve oneself in representation, not according to the lines laid down by the official institutional structures of representation. Most often it does not catch. That is the moment that I am calling "not speaking", distinguishing it from the general condition of subalternity where all the speech acts exchanged in subalternity are only accessible to oral history, or a discursive formation different from the investigation.¹⁴⁵

Al cuore della subalternità incarnata dalla *subalterna* «[t]here is, then, something of a not-speakingness»¹⁴⁶ che, a mio avviso, riecheggia sia nella vicenda di Filomela, sia nell'associazione (muta e, tuttavia, centrale nel testo di Menicocci) tra persone migranti e pesci che riempiono il *Mare* di Menicocci. Proseguendo ancora nel pensiero in trasparenza, emerge infatti come, al pari di Filomela, che attraverso il ricamo e la metamorfosi animale si fa portatrice di espressioni altre e, più in generale, dell'*altrimenti*, il testo di Menicocci si distenda tra le pieghe di un'alterità radicale e radicata nell'espressione silenziosa dei corpi, nella "*not-speakingness*" che spinge al di fuori del *logos*. Allo stesso modo, i gesti di resistenza e ri-esistenza di Filomela possono rientrare nello spettro dell'*uttering*, definito da Spivak attraverso l'esempio di Bhubaneswari Bhaduri, indicando con esso una forma di espressione più sottile, che si sottrae al linguaggio e alla parola e che perciò non rientra né nel *talking* né nello *speaking*. La giovane donna indiana, infatti, vedendosi negata la partecipazione alla comunicazione basata sulla reciprocità (*to speak*), riattuando la pratica rituale del *sati* (dichiarato illegale durante il periodo di colonizzazione inglese), rivendica un suo diritto, rifiutatole invece dall'autorità coloniale. Il primo momento dialettico è riassumibile in questi termini:

¹⁴³ J. Pouchepadass, *Sur la critique postcoloniale du 'discours' de l'archive*, in «Quaderni storici», 3, 2008, p. 680.

¹⁴⁴ F. Giardini, *L'alleanza inquieta*, cit., p. 176.

¹⁴⁵ G. C. Spivak, *Subaltern Talk*, cit., p. 306.

¹⁴⁶ Ivi, p. 289.

Ce qui intéresse G. Spivak dans cet épisode, c'est que son héroïne, qui n'est qu'un pion et dont même le nom n'est pas certain, n'émerge dans les archives qu'en tant qu'épouse et parce que le pouvoir (masculin) britannique a besoin d'elle pour une machination politique qui la dépasse. De surcroît, son recours face à ce coup de force est de chercher à se sacrifier sur l'autel de l'idéologie "patriarcale" brahmanique, qu'elle a entièrement et dévotement intégrée. Cette obscure princesse "prise entre la patriarchie et l'impérialisme" apparaît donc comme un symbole du statut subalterne redoublé de la femme indigène et colonisée, et de la place que le discours des archives fait aux femmes d'une façon générale, ne les tirant du néant que lorsqu'elles sont instrumentalisées par les hommes, et parlant d'elles sans leur donner la parole.¹⁴⁷

D'altro canto, come spiega Giardini, è evidente che l'esposizione del corpo morente liberi un potenziale espressivo e sovversivo al di là del *logos* che è importante rilevare poiché rappresenta una breccia nell'archivio, inteso quale paesaggio discorsivo, testo-sociale che la definisce senza riconoscerla:

Il gesto della giovane donna non può nemmeno essere equiparato al parlare (*to talk*) – all'emettere suoni articolati dotati di un significato oggettivo perché condiviso – quanto al proferire suoni (*to utter*), mandare segni attraverso il corpo. Torna in mente la distinzione tra parlare e fare rumore [...], ma in questo caso Spivak è interessata alla posizione in cui mettersi perché quell'espressione sia recepita. L'inquietante soglia che ripartisce la parola ascoltabile e la parola-rumore è che questa soglia si riproduce continuamente come rischio e non è collocabile in nessun luogo definitivamente circoscrivibile.¹⁴⁸

Si torna, quindi, ad interrogarsi sul posizionamento dal quale osservare e ascoltare per riuscire a percepire il bisbiglio, a riconoscere l'abrasione della cancellatura, secondo l'esercizio del fare attenzione auspicato da Stengers. E se è vero che il silenzio è costitutivo dell'enunciazione, nel senso che ogni fatto o evento si basa appunto sulla distribuzione di presenze e assenze per cui una parte resterà necessariamente evasa, non pronunciata dalla narrazione, è altrettanto vero che nel farsi produttori e produttrici di enunciati si contribuisce alla distribuzione degli spazi e all'articolazione dei volumi, delle esistenze e delle voci al di sopra o al di sotto della soglia di rappresentazione. Cosa tacere e su cosa battere la lingua, quanto e quale spazio concedere ad un argomento o da quale punto di vista agganciarlo è una scelta politica, come puntualizza Stengers spiegando perché è importante fare attenzione anche alle parole con cui si nomina ciò di cui si intende trattare. Rispondendo alla domanda di Nicolò Manghi – curatore della traduzione – che le chiede quando Gaia abbia fatto intrusione nei suoi pensieri e perché abbia deciso di adottare questi termini per affrontare il tema della crisi climatica, Stengers dice:

Ho scritto il libro in un momento che precedeva ancora il successo del negazionismo. Era l'epoca del *green washing* e di un capitalismo che prometteva di farsi "verde". E io volevo trovare

¹⁴⁷ J. Pouchepadass, *Sur la critique postcoloniale du 'discours' de l'archive*, cit., p. 681.

¹⁴⁸ F. Giardini, *L'alleanza inquieta*, cit., p. 178.

una risposta politica a questa idea. Diciamo che l'«intrusione di Gaia» è venuta in un modo antropologicamente consapevole e in fondo già “anti-antropocene”, anche se ancora non conoscevo questo termine. Significava dire: no, quello che succede non riguarda tutti. Certo, in un certo senso ci riguarda tutti, abitanti di questo pianeta, così come riguarda l'insieme delle specie viventi. Ma riguarda noi europei moderni in maniera specifica: è nella nostra storia che Gaia fa intrusione. Si trattava dunque di drammatizzare Gaia in un modo che impedisse di farne un evento che riguarda il genere umano. Le conseguenze dell'intrusione riguardano tutti gli abitanti del pianeta, ma nominare Gaia significa nominare qualcosa che domanda di porre in questione qualcosa che la nostra storia ha dato per scontato.¹⁴⁹

Allo stesso modo – e qui il *détour* giunge alla meta e confluisce nel testo poetico – nel *Mare è pieno di pesci*, Menicocci fa una scelta di posizionamento, consapevole, appunto, della responsabilità e del valore politico implicito nella scelta di plasmare i pieni e i vuoti del discorso. Se il linguaggio è, a suo modo, un paesaggio della catastrofe (si pensi al “finimondo” da cui Mesa compone le sue frasi), valutare quale spazio e quanto tempo accordare ad un enunciato piuttosto che a un altro è una pratica di attenzione. Per questa stessa logica, si potrà dire quindi che, di fronte al silenzio lamentato da Leogrande, Menicocci appuntisce i suoi versi affinché il discorso approfitti della breccia già aperta, centrando il punto in cui il dispositivo espone il suo stesso funzionamento: «ogni parola nella sua ritenzione // // se non c'è possibilità di uscire / non bisogna parlare / della possibilità di uscire».¹⁵⁰ Come il mare, anche il discorso non prevede uscite di evacuazione, così il testo di Menicocci obbliga a fare i conti con l'annegamento, a fissare la violenza agita e a rilevare, facendo attenzione, con precisione linguistica, lo scarto del discorso, lo stesso che Giardini, ancora a proposito della *subalterna*, indica come il «silenzio che non entra nei conti [e che] richiama per una vigilanza continua, che non può allentarsi».¹⁵¹ L'esercizio al fare attenzione e il richiamo alla vigilanza rimano con la scomodità che Menicocci ricerca nella letteratura: «un testo non deve essere confortevole» ma «generare interrogazioni» in chi legge; mentre la scrittura viene vissuta come «studio per la costruzione di situazioni comunicative» e «potenziamento della conoscenza».¹⁵² Crescendo per innesti discorsivi sullo stesso tema, l'archivio di Menicocci riutilizza e manomette usi linguistici, espressioni fisse e frasi cristallizzate che discendono dal cortocircuito silenziosamente attivo lungo tutto il testo, innescato dal titolo, quello cioè, tra morti e pesci: come rileva Inglese, «[i]n nessuna parte del testo si parla in modo esplicito di migranti, di barconi, di scafisti, di stragi del mare. Eppure il testo di Simona Menicocci parla proprio di questo, di questo tema d'attualità, di questo tema di cronaca giornalistica, di questo tema politico». Oltre a rendere il linguaggio polisemico ed ambiguo, l'*hackeraggio* risemantizzante fa sì che, parlando «di mare, di pesci, di pesca, di modi di cucinare il

¹⁴⁹ I. Stengers, *Nel tempo delle catastrofi*, cit., p. 154.

¹⁵⁰ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 285-290.

¹⁵¹ F. Giardini, *L'alleanza inquieta*, cit., p. 178.

¹⁵² Cfr. incontro online.

pesce, degli ecosistemi marini, dei mercati mondiali del pesce»¹⁵³ con rigore linguistico (precisione) e verità (dei fatti), si arrivi al fondo e che ciò che in genere giace sul fondo riemerge. In altre parole, che nel discorso si faccia spazio per l'*uttering* e che l'ascolto si sintonizzi sul bisbiglio: «mi interessa poi cosa ne facciamo delle verità scientifiche, dei dati? Che ricaduta hanno? E quale effetto sull'inconscio, sul rimosso?»¹⁵⁴. Ecco perché andare «(in fondo)», nella sua reiterazione insistente, è l'imperativo equivalente alla strenua volontà di «dire il vero» mesiana; entrambe accomunate dal compiersi in una scrittura intesa come pratica di ricerca del nucleo della parola che dica, che provi a ridire il reale, dati oggettivi e fatti assodati. Eppure, il movimento è doppio poiché quello immersivo dell'approfondimento è accompagnato dall'agitazione costante della risemantizzazione che sposta il discorso in luoghi retorici diversi e contigui, come si può notare nel passaggio riportato di seguito:

esiste un tempo ideale
per pescare ciascuna specie

il precetto generale era che si effettuasse
all'alba al sorgere di Sirio
un problema che doveva essere risolto
era / per
la conservazione delle eccedenze
si usava il garum
composta di intestini
mescolati a pesci interi

lasciati

a macerare
al calore del sole

in ogni caso si raccomanda di togliere
le squame e le interiora
non servono

il punto di cottura ideale si raggiunge
quando gli occhi schizzano fuori
e la pelle si stacca
toccandola

si aprono margini
di miglioramento
ancora ignoti

tuttavia resistono differenze
assai marcate nella percezione

la congiuntura economica ha modificato
le abitudini

¹⁵³ A. Inglese, *Sulla poesia grammaticale*, cit.

¹⁵⁴ Cfr. incontro online.

i dati
li lasciano spirare lì
lasciano sperare
un'inversione
del trend
che ristabilisca l'abuso a livelli pre-crisi

(in fondo)

ora le barriere sono corazzate
offrono il migliore esempio di quanto
sia la biodiversità a essere
il problema di fondo è il non essere
in superficie
il biologico è costoso
bisogna poterselo permettere
ora essere profondi vuol dire essere
lontani dall'essere
dentro il non

la risposta data dal procuratore è stata questi
pesci
non servono

il recupero non è utile
recupero vuol dire ricordare
qualcosa che è qualcuno che è
stato non riconosciuto

riemersione

ci lasciano la pelle
in ricordo

(in fondo).¹⁵⁵

La cucina e le sue forme testuali-discorsive (ricetta) diventano il luogo per una retorica di secondo grado, sede di due discorsi contrastanti eppure veri allo stesso tempo poiché se da un lato è indubbio che si stia parlando di pesca e di cottura del pesce, dall'altro, in esse si esprime anche un secondo significato che corre sotto il pelo dell'acqua, quello su morte e migranti. In tal senso, lo stacco tra il primo e il secondo grado retorico, ossia lo spazio di soglia che divide e congiunge i significati possibili, permette di «diluire il tema»¹⁵⁶, rimescolandolo o, meglio, riconfigurandone l'attorno. Inglese, a riguardo, ha parlato di straniamento, sorpresa e interferenza, ottenuti non mediante il potenziamento poetico della lingua ma, se mai, attraverso il «montaggio discorsivo della lingua d'uso», il quale «non funziona solo in termini negativi e critici, ma anche in termini positivi e

¹⁵⁵ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 841-911.

¹⁵⁶ Cfr. incontro online.

conoscitiv».¹⁵⁷ Esso, inoltre, fa sì che nel flusso poematico l'orrore «sgocciol[i] per grumi».¹⁵⁸, attorno ai quali la lingua si addensa. Il fatto che, riflettendo in termini metaletterari, per descrivere metaforicamente le procedure formali adottate nella scrittura del testo, l'autrice ricorra al campo semantico dell'acqua (la scrittura che *esonda* in altri campi di sapere, soprattutto in ambito scientifico, *diluisce* il tema che *sgocciola* grumi di orrore), conferma l'importanza della grana acquatica del corpo-parola, cioè del riconoscimento della consistenza materica della lingua: «ora la lingua è l'acqua / che inghiotte acqua / ora l'acqua è la lingua / che dice lingua / l'evento è una cosa che accade / all'esterno all'interno del corpo / il corpo è una cosa che cade / all'esterno all'interno del mondo».¹⁵⁹ Il coagularsi attorno alla dimensione pratica della lingua, insieme con la centralità del corpo (o dei corpi), si ricollega direttamente a quanto Inglese riassume sotto il concetto di poesia «oggettivista», che tanto ricorda il materialismo riscontrato dallo stesso critico nella scrittura di Mesa: «usiamo una simile categoria non in modo filologico, ma per indicare un'opzione di fondo, per rivendicare la materialità del mondo prima delle fantasmagorie della lingua. La lingua, lo sappiamo, è anch'essa mondo, una parte di esso». Ancora secondo Inglese, tuttavia, l'essere oggettivista deriva direttamente da una precedente peculiarità, che molto ha a che fare con la questione dell'attenzione. Come anticipa il titolo dell'intervento critico, la poesia di Menicocci è, prima di tutto, grammaticale:

perché vuol bene alla grammatica, con un affetto filosofico, ovviamente, e da secondo Wittgenstein, quello che si è ormai convinto che il linguaggio non vada riformato, ma solo adeguatamente descritto. Nel testo *Il mare è pieno di pesci* la grammatica viene rispettata, in quanto essa porta il mondo, e lo porta in modo plurale, perché qui stiamo parlando della grammatica dei giochi linguistici, ossia della irriducibile pluralità del linguaggio e della sua architettura, che rispecchia d'altra parte la pluralità delle pratiche e degli agganci di mondo che esse costituiscono. ¹⁶⁰

Detto in altri termini, si riconosce nella poesia la capacità di dire le cose altrimenti da «come sono dette quotidianamente nei diversi contesti d'enunciazione, e [...] dirle invece in modo più potente, efficace».¹⁶¹ Tuttavia, è necessario approfondire questa idea di «distinzione sociale» che deriva dalla poesia per mostrare come il posizionamento dell'autrice risulti cruciale nel liberarsi dal rischio di incappare in una postura critica che riproduca lo stesso meccanismo al quale si oppone. Con Inglese, si dirà quindi, in maniera più chiara, che la responsabilità e la ricerca dell'*altrimenti* portano l'autrice a rifiutare sia la parola che, in nome di una vuota distinzione sociale, diviene «parola eufemistica per eccellenza», fino a rovesciarsi paradossalmente in un «sistema di parafrasi [...], un discorso come

¹⁵⁷ A. Inglese, *Sulla poesia grammaticale*, cit.

¹⁵⁸ Riprendo ancora le parole di Menicocci, durante l'incontro online in data 12 aprile 2024.

¹⁵⁹ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 1044-1051.

¹⁶⁰ A. Inglese, *Sulla poesia grammaticale*, cit.

¹⁶¹ *Ibidem*.

quello burocratico, di sostituzione del semplice e comune con il raro e ricercato»; sia, come si è detto, la possibilità di «una critica ‘fatta dall’interno’, come spesso è avvenuto nelle avanguardie o nelle neo-avanguardie». Credo quindi che la scrittura di Menicocci metta in pratica un esercizio di attenzione e responsabilità nell’uso della lingua che tiene conto della materialità del mondo al quale essa si riferisce e del rispetto della grammatica, quale presupposto per una comprensione reciproca alla base di ogni possibilità di comunicazione. Ancora tornando alle parole di Inglese, la conclusione è la stessa e mette in luce come l’autrice renda «tema della propria scrittura simultaneamente il proprio oggetto storico e mondano, e le forme di descrizione e narrazione di cui culturalmente disponiamo per comprenderlo e rapportarci ad esso»¹⁶².

In effetti, uno dei motivi per cui si è scelto *Il mare è pieno di pesci* è l’organicità con cui la scrittura prende in considerazione un fenomeno plurale, eterogeneo ed ambiguo; caratteristiche che, per altro, appartengono tanto al fenomeno della migrazione, al dispositivo formale messo a punto da Menicocci e allo spazio geografico al quale entrambi si riferiscono. All’interno di questo inciso, ha senso allora riprendere le parole del geografo Marcello Tanca, sull’«ontologia ibrida della geografia», il cui sapere si compone di «cose, rappresentazioni e pratiche». L’articolo a cui faccio riferimento si chiude, infatti, con una considerazione sul Mediterraneo visto dalla doppia prospettiva del turismo e della migrazione. Entrambi sono, in ogni caso, immaginari compositi, instabili e ibridi, appunto, che dimostrano come, pur nella distanza disciplinare, posture attente al reale e sensibili all’*altrimenti* possano comunicare e collaborare ad un dialogo che ripensi ecologicamente il modo di osservare, interrogare e nominare la realtà per dirottare diversamente l’immaginazione del potenziale. Tanca scrive:

il migrante che attraversa il Mediterraneo è costantemente esposto al rischio concreto di perdere la vita durante il tragitto, affogando non dentro una rappresentazione, ma inghiottito dalla massa d’acqua che sta solcando; dietro la decisione di intraprendere il viaggio ci sono certamente testi, immagini, discorsi; la sua esperienza implica un continuo oscillare tra speranza, paura, diffidenza, rabbia, disperazione e una costante esposizione del corpo al caldo, al freddo, alla fame, alla malattia e alla convivenza forzata con altri corpi, così come la necessità di dormire in piedi in un’ininterrotta lotta per lo spazio vitale, ecc. Il turismo non è il turista, non è il mare incontaminato e non è neanche l’immagine che su Instagram ha raccolto più *like*; le migrazioni non sono il migrante, non sono la rotta che l’imbarcazione di fortuna su cui questi si trova sta seguendo, né gli articoli che compariranno sulle prime pagine sui giornali il giorno dopo l’eventuale naufragio. In entrambi i casi si tratta piuttosto di *ibridi* che risultano dalla triangolazione di eterogeneità: *cose spazialmente presenti, rappresentazioni simboliche intenzionali e pratiche corporali non-intenzionali che tuttavia non esistono mai l’uno indipendentemente dall’altro, e con i quali dobbiamo fare i conti senza tuttavia cedere alla*

¹⁶² *Ibidem*.

*tentazione di normalizzarli, riducendoli ad un denominatore comune. Se tutto questo non ha a che vedere con quella cosa che chiamiamo geografia, onestamente, non so bene cosa sia.*¹⁶³

Mi sembra che tutti questi piani coesistano nel testo di Menicocci, in cui lo sforzo immersivo (della parola e del corpo) è reso possibile dall'ambiente liquido nel quale esso viene condotto. Proprio in virtù della precisione lessicale e della necessità grammaticale, sorprende poi la repentinità dello scatto e il movimento di scarto con cui si compie lo strappo tra cosa si legge e cosa ci si sarebbe aspettati abbandonando la costruzione di senso alla familiarità dell'orecchio. Ciò che si legge, invece, disturba, non è confortante e coglie in fallo il lettore, poiché si trova già esposto al significato che si pensava rimosso. Così che, in maniera simile al silenzio della *subalterna*, l'essere esposti si manifesta ad un livello di percezione esterna al linguaggio, che tuttavia lo rende possibile e lo fa accadere, richiamando alla vigilanza delle forme, al *come* dire ciò che si vuole dire, a ciò che il discorso cristallizzato nelle formule fisse e/o dominanti rifiuta di dire e cosa, invece, possono raccontare i silenzi. A questo punto, rimettendo insieme alcuni tasselli, credo sia interessante notare come Inglese abbia descritto la presenza diffusa ma muta del tema attorno a cui ruota o che rivolta *Il mare è pieno di pesci*:

E potremmo ben dire che tutto il tema manifesto dei “pesci nel mare” è costantemente, quale che sia il versante discorsivo da cui lo si aborda, minacciato, minato, da un significato nascosto, che si legge appunto tra le righe, nei buchi semantici del testo, nelle sue imprevedute e sorprendenti ambiguità. Il tema che la deliberazione politica esorcizza, e che la coscienza collettiva rimuove, finisce per circolare come disturbo in ogni ramificazione discorsiva che riguarda l'incruento e pacifico tema dei pesci e del mare. Fondamentalmente Simona Menicocci non vuole scrivere una “poesia civile”, una poesia di denuncia, ma neppure vuole rinunciare a parlare di questo mondo, del mondo storicamente determinato nel quale vive.¹⁶⁴

L'interesse si concentra sull'idea di poter leggere «tra le righe» (in filigrana) o «nei buchi semantici del testo» (i silenzi che emergono) un significato che, più che nascosto, definirei “altro”, esterno al *logos* e radicato nell'*uttering* della *subalterna* di Spivak. Virare la superficie del discorso verso l'apparente incruenza del mondo acquatico rientra pienamente nello spettro dell'*altrimenti* da cui è iniziato il discorso e che Menicocci sonda e snoda slogando, deviando con un guizzo la destinazione dei versi. In questo senso, oltre a quello definito da Inglese, credo si possa intendere ed applicare il concetto di «disturbo» (già apparso nelle parole della stessa autrice per definire la sua scrittura), la cui efficacia sarà direttamente proporzionale alla rapidità con cui la dislocazione arriverà a destabilizzare la lettura, sovvertendo l'esito atteso in partenza. Si immagini, ad esempio, il movimento dell'affondo nella scherma che ben risponde alla velocità e alla precisione dello stile di Menicocci in

¹⁶³ M. Tanca, *Cose, rappresentazioni, pratiche: uno sguardo sull'ontologia ibrida della Geografia*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 14, 1(1), 2018, p. 16. Il corsivo è mio.

¹⁶⁴A. Inglese, *Sulla poesia grammaticale*, cit.

cui, al pari di quanto accade nell'attacco inaspettato che arriva a segno nella tensione totale del corpo, la «comprensione avviene [...] in controtempo rispetto ad ogni evocazione patetica».¹⁶⁵ La dimensione ritmica dell'essere controtempo sposta l'accento sull'eco, su ciò che normalmente avviene in latenza o, in termini spaziali, sulla soglia tra primo e secondo grado retorico. Se per "esposizione", infatti, si intende l'effetto della risemantizzazione e della persistente ambiguità e coesistenza di piani del discorso, oltre che i cortocircuiti innescati dal montaggio del testo, si può dire che essa ri-allerti il lettore o la lettrice sulla condizione della percezione e della critica delle narrazioni le quali, come già detto, a loro volta permeano e danno forma al mondo reale che cercano di nominare. Ecco, dunque, perché la scrittura di Menicocci è posturalmente scomoda, faticosa, difficile: perché il rimaneggiamento formale e semantico risulta imprevedibile, come le traiettorie di alcuni animali. Di fronte alla nuda contraddizione, all'evidenza che si rende tale, la frustrazione non ha appigli di scarico, così come nell'affondo il colpo giunge da una distanza superiore a quella dell'allungamento del braccio armato. Eppure è possibile poiché lo slancio parte da lontano: la gamba posteriore spinge il corpo imponderabilmente avanti, con la stessa rapidità con cui i versi del *Mare* vanno a bersaglio, riuscendo a schivare le piste battute dalla poesia civile. Inglese lo esprime in maniera molto chiara, sottolineando come la radicalità dell'autrice si rispecchi nella volontà di elaborare un discorso che non arretri e resti critico nei confronti delle narrazioni e delle rappresentazioni discorsive contemporanee pur facendosi carico della necessità di esprimersi in quanto tale, figurazione a sua volta:

Mettere in figura aiuta, permette la comprensione. Ma quanto una figura, mentre lo suscita, anche l'avvilisce, il moto di comprensione, mentre lo sollecita anche lo limita, lo svia, lo corrompe? La figura non fornisce uno specchio esatto e fedele del mondo, ma dei criteri di comprensione e interpretazione, criteri soggetti all'ideologia e all'usura, ad esempio. Nel nostro caso, scrivere una poesia civile significa operare all'interno di un quadro di figurazione già parzialmente dato, e che Simona Menicocci ritiene probabilmente inefficace. Piuttosto che mettere in figura una realtà poco conosciuta, meglio rifiutarsi alla figurazione. E costruire il proprio discorso poetico intorno a questo vuoto di figurazione. Lo dirò in termini ancora più chiari: il poeta che si pretende civile, che pretende di risvegliare le coscienze, che vuole denunciare fenomeni sociali gravi e scandalosi, si ritrova per altri versi sullo stesso terreno figurativo di tanti altri soggetti che denunciano, dai giornalisti agli stessi politici, ed è quindi invischiato negli stessi stereotipi, nei medesimi scorci narrativi, ipnotizzato dallo stesso repertorio d'immagini video. Mi sembra che *Il mare è pieno di pesci* si faccia carico consapevolmente di questo limite, che è un limite interno alla parola poetica. E nello stesso tempo, se ne faccia carico con spirito non semplicemente denigratorio e di rinuncia, ma appunto elabori forme di scrittura più consapevoli.¹⁶⁶

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

Avvicinandosi alla sua conclusione, sarà bene riprendere il principio del discorso e ricordare l'immagine della sommersione per terra rappresentata in *necromanzia*, poi ritrovata nella morte per acqua di Phlebas/Verdenal nella *Terra devastata* di Eliot. Entrambe, in effetti, riverberano nel processo di sommersione nel quale affonda il testo di Menicocci e del quale non si è ancora detto abbastanza sull'importanza del rapporto tra umano e animale. Nonostante resti un argomento ancillare, se considerato *strictu sensu* in quanto tema, rispetto al campo di analisi della tesi, attorno ad esso si gioca la simultaneità dei piani che l'ambiguità/polisemia del linguaggio ricercato dall'autrice permette di tenere insieme: «aria / parola / corpo». Che siano umani o pisciformi, i corpi subalterni non hanno parola, essi restituiscono esattamente la “*not-speakingness*” menzionata da Spivak; né hanno aria, nel senso concreto e simbolico del termine: non hanno voce né spazio vitale, affogano nel silenzio della società contemporanea¹⁶⁷. Ciò comporta, da un lato, una riflessione incidentale che verrà ampliata di seguito, sul processo storico-culturale che ha visto trasferire la sede del pensiero «dai polmoni alla testa»¹⁶⁸, come ripercorre Cavarero in *A più voci*; mentre dall'altro, individua nei pesci, muti abitanti del mondo subacqueo, delle figure alleate e compartecipi ad una condizione di subalternità trasversale, nella quale si dissolvono le logiche distintive e identitarie con cui l'*Anthropos* ha inquadrato il suo mondo. L'avvento della metafisica platonica – spiega Cavarero – ha infatti ribaltato il rapporto tra parola e pensiero, riconducendo la prima sotto la vigilanza del secondo: «Il passaggio è decisivo perché [...] sposta anche la misura dell'essere umano dalla fisicità del corpo all'impalpabilità della mente»¹⁶⁹. Una volta definito il *logos* come apicale espressione umana, l'alterità potrà essere definita quantitativamente, come spesso accade, seguendo il pensiero economico che esige razionalità e sintesi. Così, tornando ai pesci, misurandone la distanza o la prossimità dalla senzienza umana, non possono che finire sul fondo di una gerarchia alterizzante che persiste quale inscalfibile substrato dell'antropocentrismo. Esso, infatti, è talmente introiettato che, a mio avviso, è proprio in alcune letture e teorie ecologiche sul rapporto uomo-animale che rischia di ripresentarsi, rivelando quanto profondamente sia integrato e latentemente attivo. Inoltre, a conferma della necessità di un ripensamento radicale che scardini prima di tutto le modalità, la struttura interna e portante dei discorsi, si pensi all'attuale dibattito sulla regolamentazione e delocalizzazione dell'acquacoltura intensiva, spesso portate avanti sotto il segno della “sostenibilità” a dispetto

¹⁶⁷ Cfr. S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 1333-1361, dove è evidente come Menicocci stia contemporaneamente parlando della morte per annegamento, della subalternità come impossibilità di accesso alla parola/voce, cui è negato l'ascolto, e alla rimozione dal discorso pubblico e dalla memoria collettiva: «utilizzare la lingua per comprimere // l'aria/le parole / stando in apnea // muovere la lingua come quando / non deglutire / poggiare la lingua all'interno / in modo da contenere / quanta più aria/più parole / possibili in quella zona della bocca // avvicinare la lingua al palato / finché non rimane più / aria/parole / sempre senza / staccare/senza / dire / tutta l'aria/tutte le parole / che prima erano contenute nella bocca / si spostano verso l'alto // chiudere il palato / molle / ostruisce il passaggio /aria/parola / tra bocca e naso / come spesso avviene / aria/parola/corpo».

¹⁶⁸ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Castelvechi, Roma 2022 (2003), p. 80.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

dell'*overfishing* che si alimenta, innescando spirali di sfruttamento nel bacino del Mediterraneo (e non solo).¹⁷⁰.

Seguendo invece il bisbiglio, attivando un pensiero relazionale, di precisione e dilatazione (allenando costantemente una doppia focalizzazione che metta a fuoco tanto il dettaglio quanto il campo largo del contesto), umani e pesci si ritrovano partecipi di uno stesso ambiente, discorsivo e materiale: il mare, «a paradoxical environment, both humanless and heavily mediated».¹⁷¹. I versi che seguono credo possano dare un'idea di come il testo riesca a far *sentire*, mesianamente, tutto insieme «lo stridere delle parti» finora considerate:

cosa emerge
come emerge
l'evento
per essere veramente tragico
deve contenere
pietà e paura
pietà per l'altro / paura che possa
accadere a chiunque a qualunque
essere l'altro che cade
senza che accada che importi
in porti chiusi

(in fondo)

ora l'evento non è un effetto
di superficie
poi solo poi
o prima cioè anche

ora
sono senza
bocca senza
lingua senza
denti senza
ventre senza
ano senza
organi

ora il mare è pieno
di desideri
[...]

¹⁷⁰ Il dibattito su modalità, quantità, rischi e benefici dell'itticoltura intensiva nel Mediterraneo e nel Mar Nero è ancora in corso. Come espresso nell'ultima seduta della FAO, tenutasi a Roma dall'8 al 12 luglio proprio sui temi della pesca e dell'acquacoltura, è emerso infatti il danno che l'itticoltura provoca alle economie locali basate sulla piccola pesca. Per approfondire si veda, tra gli altri, F. De Augustinis, *Piccoli pescatori contro l'acquacoltura al vertice FAO: ci sta portando alla fame*, «One Earth», 21 agosto 2024, <<https://www.one-earth.it/piccoli-pescatori-contro-lacquacoltura-al-vertice-fao-ci-sta-portando-alla-fame/>> [ultima consultazione 4 gennaio 2024]. Il giornalista si è inoltre occupato del tema in maniera più diffusa nel documentario *Until the End of the World*, One Earth, 2024.

¹⁷¹ J. Brugidou, F. Clouette, '*AnthropOcean*': *Oceanic perspectives and cephalopodic imaginaries moving beyond land-centric ecologies*, in «Social Science Information», 57, 3, 2018, p. 367.

il flusso continuo
del mare dei desideri
che restano nel mare

ora sono eventi / fatti
di dominio pubblico
quindi noti / non nomi
quindi non tutti
hanno facoltà di parlare
di tutto / ché non parlano
hanno opinioni

nonostante la smentita
dei fatti restare / rimangono
le sostengono
a viso aperto / in tv

loro sono loro e loro
devono restare loro / con loro
se loro si unissero al noi
diventerebbero noi e non si può
fare confusione tra la persona
che parla il soggetto e la persona
cui si parla l'altro soggetto e la persona
di cui si parla il soggetto che non parla

per questo esistono
i pronomi personali
servono a questo a questa
limpidezza di identità limpida
come il mare

tra un'identità e l'altra
tra un pronome e l'altro
bisogna andare a capo
mettere una distanza / un ordine
un mare in mezzo

il modo migliore per far rimanere
noi noi e loro loro
è che ognuno rimanga
nella sua riga con le sue desinenze
è che ognuno rimanga
chi / dove / quando è
ognuno al suo posto / casa.¹⁷²

Dei pronomi si è già ampiamente detto nei paragrafi e nel capitolo precedente, in cui è stato sviscerato, nelle sue funzioni, il meccanismo del distanziamento che rientra nella formula di Nixon «abstract in order to extract»¹⁷³. Tuttavia, partendo dal fondo della citazione, è interessante notare come Menicocci metta in luce le relazioni tra il piano discorsivo e le sue possibili estensioni. Mi

¹⁷² S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 1553-1582; 1645-1689.

¹⁷³ R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 41.

spiego meglio: la divisione tra “noi” e “loro” viene associata sia all’andare a capo della versificazione, dove il discorso acquisisce consistenza materico-grafica ed è, allo stesso tempo, traccia del ritmo del pensiero altrettanto frammentato, sia alla distanza geografica del mare che separa l’una e l’altra costa, luogo di partenza e meta. Il «mare in mezzo» è, senz’altro, il Mediterraneo ma, figurativamente parlando, può riferirsi anche al bianco grafico che separa un verso dall’altro, la soglia dove accade la risemantizzazione, o la cesura che spezza la corsa del pensiero, spazio-tempo di sospensione e di respiro. Di fatto, si può dire si tratti di un intervallo, un silenzio che indica – con le parole di Trouillot – «un processo attivo e transitivo» e che, inoltre, arriva inaspettato, nel senso che riproduce un gesto, un atteggiamento al quale si è abituati ma con tempistiche ed esiti fuori dallo standard, controtempo appunto, che ne mettono in scacco la funzione originaria. Lo spazio grafico che divide un segmento dall’altro, così come lo *slash* che divide un emistichio dall’altro o un verso dal successivo connettono – oltre che dividere – gli elementi tra i quali si trovano, dando quindi risalto alla relazione, spesso oggetto stesso della rimozione. In altre parole, ri-sensibilizzano uno spazio percepito come vuoto. È il caso dei versi che parafrasano la definizione di subalternità in cui compaiono tre soggetti (chi parla, a chi si parla e di chi si parla), l’ultimo dei quali è, in realtà, oggetto del discorso e non ha accesso alla parola, caratterizzato com’è dal «something of a not-speakingness» di cui parlava proprio Spivak: «se loro si unissero al noi / diventerebbero noi e non si può / fare confusione tra la persona / che parla il soggetto e la persona / cui si parla l’altro soggetto e la persona / di cui si parla il soggetto che non parla». Caratteristica del margine è infatti quella di essere definito dall’esterno, “parlato” dall’altro e mai parlante. Nel *Mare è pieno di pesci*, il margine si concentra nell’acqua, luogo in cui una serie di margini coincidono: il silenzio, i pesci, le persone migranti. In questo senso, l’acqua può essere intesa come simbolo o, anzi, ambiente della subalternità, facendosi portatrice di alcune funzioni e qualità che, con Deleuze e Guattari, si potrebbero definire “minori”, subalterne: «chi è dentro / l’acqua è fuori / luogo/tempo/acqua/storia / specifici».¹⁷⁴ L’opposizione, infatti, più che nei termini dell’aldiquà e aldilà del mare – dialettica di cui si parlerà nel capitolo successivo sull’insularità – è riportata da Menicocci secondo la configurazione spaziale del fuori o dentro il mare, rafforzando la sovrapposizione dei corpi (dei migranti e dei pesci) e la loro iscrizione nel luogo identitario dell’alterità, in cui, come nel caso di Verdenal e delle fosse comuni di *necromanzia*, la specificità del soggetto in quanto unico si perde. Ora, di questa dispersione va riportata alla coscienza, non solo l’interazione tra corpi e materia, tempo biografico e *deep history*, ma anche la fluidità con cui la rimozione agisce spersonalizzando le vittime e naturalizzando l’attuarsi di forme di violenza sistemica, secondo le modalità descritte da Nixon. Fuori è il luogo del “noi”, il punto di vista unico

¹⁷⁴ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 722-725.

dal quale il soggetto parla («fuori è più semplice / fuori non / bisogna imparare a respirare»¹⁷⁵). Ma fuori significa anche al di fuori della soglia di sommersione, quindi al di sopra della silenziazione e invisibilizzazione della propria espressione, baricentro attorno al quale ridiscutere i ruoli dei soggetti coinvolti a partire dalla prossemica con cui essi partecipano alla relazione che lega gli uni agli altri e tutti all'ambiente, qui inteso in senso più culturale che naturale. E se la subalternità è una condizione determinata a partire da un privilegio, altrui e altrove, l'attenzione – anche linguistica – che esercita Menicocci mette in crisi l'insindacabilità dei confini e l'univocità dell'enunciato. Nel passaggio «vedere è possibile / solo da fuori/dentro l'acqua / non si vede/si beve acqua / in apnea»¹⁷⁶, la frammentazione interna dei versi è tale per cui vista e parola si possono riarticolare a seconda del modo – anche verbale – con cui si interpreta l'azione (potenzialità, necessità, volontà). Da fuori è possibile vedere dentro l'acqua, se lo si facesse si vedrebbe anche che le identità non sono limpide e distinte ma implicate, opache e interconnesse. Allo steso modo, il silenzio è una conseguenza del mancato ascolto; serve, insomma, una risintonizzazione della percezione e del pensiero:

il corpo
non parla il mare
gli ha mangiato la lingua

ma il corpo non parla
solo
con la lingua / il corpo parla
con postura prossemica gesti
movimenti espressioni
mimica

ma i pesci hanno solo due espressioni
due modi di essere
presi

vivi o lessi

(in fondo)

come tutte le forme di vita
il linguaggio del corpo ha una propria grammatica
e una propria sintassi

ora le forme del linguaggio del corpo
sono fluide o dissolte o spettrali o scomparse
è difficile afferrarle con
prenderle

ma nel mare esiste da sempre

¹⁷⁵ Ivi, vv. 492-494.

¹⁷⁶ Ivi, vv. 1396-1399.

una società liquida
[...]
non avere
un luogo significa non avere
un diritto significa essere
richiedenti

ora sono asole nell'acqua

ma con i pesci è impossibile
attaccare bottone
nell'acqua non si attacca niente
non c'è bisogno di attaccare per far
affondare / nell'acqua tutto
scivola

(in fondo)

il punto è far
risalire

ciò che non può uscire
dall'acqua / deve essere
ripescato
dalla memoria nella memoria
anche se la memoria
non c'entra la falla
del ragionamento è troppo grande
è troppo debole la forza
del pensiero che non usa il pensiero
ma la forza.¹⁷⁷

È chiaro che nella concatenazione dei versi l'autrice riesce a portare avanti più discorsi contemporaneamente, i nuclei sono dati nella loro sequenza ed è difficile affrontarne uno per volta, in maniera dettagliata, senza reinnestare un tema nell'altro, anche nell'analisi del testo. Ragion per cui, sospenderei – per riprendere più avanti – una riflessione sulla limpidezza e sulla fluidità associate all'acqua e concluderei il pensiero attorno all'opposizione tra dentro e fuori, soffermandomi su un aspetto secondario, eppure strettamente connesso alla critica dell'antropocentrismo e al rapporto tra acqua e terra, all'interno dei quali si situa il percorso su subalternità e letteratura che sto portando avanti. Accordando l'opposizione alla misura della macro-scala dell'evoluzione della specie, si incrocia il tracciato dell'*Ocean Turn*, all'interno del quale negli ultimi decenni si sono sviluppate le *Blue Humanities*.¹⁷⁸ Costola o declinazione acquatica delle Scienze umane per l'ambiente, esse

¹⁷⁷ Ivi, vv. 651-681; 729-757.

¹⁷⁸ Cfr. S. Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities*, Routledge, London 2023. Già nel 2009 Metz aveva pubblicato un articolo, *Toward a Blue Cultural Studies*, in cui suggeriva la definizione di *Blue Cultural Studies* riferendosi ad alcuni inediti sviluppi in seno alle scienze del Mare, per cui si veda S. Mentz, *Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature*, in «Literature Compass» 6, 5, 2009, pp. 997–1013. Del 2013, invece, è l'articolo dello storico John R. Gillis, in cui, oltre a comparire l'espressione “Blue Humanities”, se ne ripercorrono le fasi,

invitano ad un ribaltamento della prospettiva affinché insieme all'umano si decentri anche il suo *habitat*, l'elemento che guida il pensiero e in base al quale ricalibrare la sensibilità dell'osservazione. Nonostante si tratti certamente di uno dei campi disciplinari che informa la tesi e che essa, necessariamente, attraversa mettendoli in dialogo, come ho cercato di puntualizzare più volte, credo che l'origine del movimento auspicato – il decentramento – risieda soprattutto nelle domande con le quali si interroga la materia e si orienta lo sguardo. Per dirla brevemente, il *come* resta condizione *sine qua non*, è lì che si gioca la possibilità dell'*altrimenti*, mentre il *cosa* ne è conseguenza e dunque, più che in una riscoperta dell'acqua e del mondo acquatico quale spazio (materiale ed epistemologico) da colonizzare, penso sia interessante soffermarsi sui punti in cui l'incontro tra i due elementi – acqua e terra – porti ad esiti scivolosi, indefiniti o mutevoli. In questa ottica, pur non condividendo la definizione di *AnthropOcean* attorno alla quale si sviluppa il contributo, mi ricollego a quanto affermano Jérémie Brugidou e Fabien Clouette notando quanto le narrazioni dell'evoluzione della specie umana rappresentino, di fatto, una progressiva evasione dall'ambiente acquatico.¹⁷⁹ I due autori inseriscono anche un breve accenno allo *Zio acquatico* di Calvino¹⁸⁰, affermando che in essa «the phylogenetic evolution that brought life from the oceans onto land is turned into a family affair».¹⁸¹ Certamente nella cosmicomica l'acqua è l'ambiente d'elezione di un'alterità definita all'interno della scala evolutiva, nella cui progressione lineare arretratezza e sviluppo, rappresentati simbolicamente da acqua e terra, si scontrano secondo l'ottica moderna in cui, come già detto, l'astrazione del pensiero silenzioso si innalza dall'espressione vocale, il maschile si afferma sul femminile, la fissità sul divenire, la dominabilità della superficie sulla vulnerabilità a cui espone la

abbozzando una storia della disciplina; cfr. J. R. Gillis, *Blue Humanities*, «Humanities», 34, 3, June 2013, <<https://www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities>> [ultima consultazione 5/01/2025], dove si legge: «We have come to know the sea as much through the humanities as through science. Most of our encounters with it are at a distance, by way of the illustrations and stories of our childhoods. [...] Often it is an iconic seascape or photograph that lures us to a particular shore. The sea lurks in the imaginations of millions, if not billions, of people who will never test its waters. It is forever in our dreams and nightmares, more now than at any time in history. The manner in which this occurred and the significance it holds for modern culture and society is only just beginning to dawn on us. This is the domain of the blue humanities, open, like the sea itself, to further exploration». Si veda anche S. Oppermann, *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene*, Cambridge University Press, Cambridge 2023, p. 1: «As a truly transdisciplinary field, the Blue Humanities Studies planetary waters from sociocultural, literary, historical, aesthetic, ethical, and multiple other perspectives, and lays bare the broader social implications of hydrologic sciences. The scholars in the field methodologically engage with the multivalent meanings of salt and freshwaters and the compounded changes all waterscapes are undergoing. The world's oceans, seas, lakes, ponds, rivers, streams, creeks, glaciers, and wetlands (i.e., marshes, swamps, fens, bogs, peatlands, estuaries, and bogs) are all in crisis today, brought about by capitalist regimes of power inhabiting the material-discursive spaces now traversed by the blue humanities. [...] Since our perceptions and ideas of water bodies are culturally shaped, as many scholars affirm, the best way to change the way people behave is to change the way they think. Thus, the field provides in-depth analyses of human relations with fluid sites from both material-discursive and sociocultural perspectives and offers analytical frameworks and critical pathways for studying these relations».

¹⁷⁹ Cfr., J. Brugidou, F. Clouette, *'AnthropOcean'*, cit., p. 367.

¹⁸⁰ Cfr. I. Calvino, *Le cosmicomiche*, Mondadori, Milano 2002 (1965), pp. 71-83. Il racconto si apre con una frase perentoria del protagonista Qfwfq: «Ormai era chiaro che i tempi dell'acqua erano finiti»; delineando retoricamente la progressione evolutiva che dall'acqua esce verso la conquista della terra ferma.

¹⁸¹ J. Brugidou, F. Clouette, *'AnthropOcean'*, cit., p. 366.

profondità. Con i due ricercatori, si potrà quindi dire che «‘N’ba N’ga’, seems to embody an empirical knowledge about the living and its constant transformations, somehow invisible to the landers caught in the apparent immobility of continental life»¹⁸². Tuttavia, complicando il discorso, andrà anche rilevato come, nel finale, la figura femminile ribalti e scompigli il discorso, mettendo in crisi i valori assoluti e le opposizioni binarie su cui si reggeva il baricentro del racconto che – come ho cercato di riassumere in nota – rischia altrimenti di essere banalizzato.

Ripescare, riportare a galla i nomi, le storie dei corpi è un esercizio di memoria ma rientra anche nella più ampia pratica di attenzione della nominazione attraverso cui passa il riconoscimento di un soggetto o di un fenomeno. Resta tuttavia fondamentale un’ulteriore distinzione che Menicocci, in effetti, affronta implicitamente nell’animalizzazione delle persone migranti. Associate, confuse, interscambiabili con i pesci, sono – le une e gli altri – considerate numeri, quantità, dati senza corpo, carne, se mai. Per scardinare dunque una retorica tanto infestante quanto violenta, è importante non riprodurla in sede teorica; questo mi sembra un argomento centrale che rilancia l’interrogativo del *come*, non solo per ciò che riguarda il testo letterario o le (contro)narrazioni, ma anche – e soprattutto – il lavoro della critica. Nixon lo pone chiaramente, sottolineando la responsabilità e l’importanza dell’università per la decostruzione e la sensibilizzazione al potere trasformativo delle narrazioni. Eppure, capovolgendo la questione, anche i dati – ricorda ancora Nixon – sono a loro volta un modo possibile di narrare e, come sempre accade quando si tratta di narrazioni, scegliere coscientemente su quali elementi modulare il proprio discorso ha un peso rilevante, troppo spesso ignorato:

Stories matter – they matter immeasurably. Measurement, data, metrics, and modeling are the lucrative priorities of universities these days. In the face of this pressure to quantify, it is easy for humanities scholars to lose track of what they do best, like explaining why telling a story one way as opposed to another can have profound imaginative, ethical, and political consequences. In a world drowning in data, stories can play a vital role—for example, in the making of environmental publics and in the shaping of environmental policy.¹⁸³

¹⁸² *Ibidem*. Eppure, per evitare posizioni eccessivamente polarizzate che non renderebbero giustizia fino in fondo al testo di Calvino, va riconosciuto che altrettanto vero è che nel finale del racconto è proprio Qfwfq ad incarnare l’idea della trasformazione, dell’ibrido in dialogo con il divenire del mondo nel quale vive. Ricordando forse la liminalità e la marginalità già riscontrate in Tiresia, seppur in forme e toni indiscutibilmente diversi, il protagonista delle *Cosmicomiche*, in effetti, racconta la continua riconfigurazione delle forme di vita, tra acque e terra, passato e futuro, senza che un’istanza prevalga sull’altra. Allo stesso tempo, attraverso il suo personaggio, Calvino racconta l’evoluzione in quanto movimento e processo costante, senza meta né direzione. Cfr. I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 83: «Fu una batosta dura per me. Ma poi, che farci? Continuai la mia strada, in mezzo alle trasformazioni del mondo, anch’io trasformandomi. Ogni tanto, tra le tante forme degli esseri viventi, incontravo qualcuno che ‘era uno’ più di quanto io non lo fossi: uno che annunciava il futuro, ornitorinco che allatta il piccolo uscito dall’uovo, giraffa allampanata in mezzo alla vegetazione ancora bassa; o uno che testimoniava un passato senza ritorno, dinosauro superstite dopo che era cominciato il Cenozoico, oppure – coccodrillo – un passato che aveva trovato il modo di conservarsi immobile nei secoli. Tutti costoro avevano qualcosa, lo so, che li rendeva in qualche modo superiori a me, sublimi, e che rendeva me, in confronto a loro, mediocre. Eppure non mi sarei cambiato con nessuno di loro».

¹⁸³ R. Nixon, *The Great Acceleration and the Great Divergence: Vulnerability in the Anthropocene*, in *Vulnerable Times*, Modern Language Association, Chicago 2014 [atti di convegno]. In sede di scrittura della tesi, è stata consultata la versione del saggio disponibile al seguente link: < <https://profession.mla.org/the-great-acceleration-and-the-great-divergence-vulnerability-in-the-anthropocene/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

Commentando le lacune della definizione di Antropocene e la necessità di affrontare il discorso adottando un approccio informato dalle istanze della giustizia ambientale, Nixon continua sviluppando un'argomentazione che credo possa, da un lato, corroborare le ragioni per cui la differenza tra "Anthropocene" e "AnthropOcean" rischia di non fare alcuna differenza e, dall'altro, perché, invece, un testo come *Il mare è pieno di pesci* riesce a toccare qualcosa di difficilmente nominabile eppure profondamente radicato nella crisi socio-ambientale. La dialettica dentro-fuori, ad esempio, oltre a racchiudere una moltitudine di interpretazioni possibili, è anche estremamente chiara nell'indicare un problema fondamentale che testimonia, appunto, la consapevolezza delle divergenze e delle disparità che differenziano lo status relativo tra esseri umani, nonostante convivano e siano accomunati sotto il segno dell'attuale crisi. Attraverso il suo stile e i dispositivi formali adottati, Menicocci risponde alla domanda di Nixon: «How do we tell two large stories that seem in tension with each other, a convergent story and a divergent one? [...] How can we counter the centripetal force of that dominant story with centrifugal stories that acknowledge immense disparities in human agency, impacts, and vulnerability?»¹⁸⁴. Come accade nel *Tiresia* di Mesa, Menicocci non affronta direttamente il tema della crisi socio-ambientale, o almeno non le interessa limitarsi all'urgenza ambientale *tout court*, eppure, a mio avviso, è proprio questo il punto: isolare il problema Antropocene trattandolo come qualcosa di inedito e avulso dalla storia socio-economica che lo ha determinato non può che restituire una visione parziale. Per tale ragione la categoria di *slow violence* è parsa più efficace per affrontare la crisi socio-ambientale nelle sue diverse componenti; essa, in qualche modo, aiuta a focalizzare il problema a partire dalle zone liminali, meno attenzionate e quindi più facilmente sommergibili e ciò, ancora una volta, spiega la ragione per cui, impostando la riflessione su un orizzonte socio-ambientale, la migrazione appare uno dei temi fondamentali e imprescindibili per un approccio che sia veramente ecologico. Alla luce di quanto detto, si concorderà dunque con il passaggio riportato di seguito, ancora tratto dall'intervento di Nixon, *The Great Acceleration and the Great Divergence: Vulnerability in the Anthropocene*:

We need to acknowledge that the grand species narrative of the Anthropocene – this geomorphic "age of the human" – is gaining credence at a time when, in society after society, the idea of the human is breaking apart economically, as the distance between affluence and abandonment is increasing. It is time to remold the Anthropocene as a shared story about unshared resources. When we examine the geology of the human, let us also pay attention to the geopolitics of the new stratigraphy's layered assumptions..¹⁸⁵

A tale proposito anche Giardini, nella sua analisi della subalternità di Spivak, rileva un punto

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ *Ibidem.*

cruciale, connesso a quanto detto finora. La filosofa precisa come la condizione di non-parola non abbia a che fare unicamente con il silenzio; al contrario, ciò che l'*uttering* porta con sé è la resistenza ad essere inclusi in un discorso collettivo che può voler dire dover adattare la propria identità ad un linguaggio che non la comprende ma che la definisce dall'esterno. In questo senso, Menicocci, scrivendo, si rifiuta di dar voce alle persone che non ne hanno. Si tratta piuttosto di parlare di questa impossibilità, dei vuoti, del perché alcune voci si esprimano pur senza emettere suoni e perché sia così difficile ascoltare queste forme di manifestazione altre. Ritorna insomma, anche nelle parole di Giardini, l'immagine di una disgiunzione che non può essere riassunta in una storia unica ed univoca:

Non esiste una sola storia, che parla di tutti; esistono almeno due storie, che collocano i personaggi nello stesso tempo presente, e che pure non sono contemporanei, poiché hanno passati e provenienze diverse: la storia che possiamo raccontare al presente non ha una temporalità unica. Non si tratta soltanto della compresenza di storie plurali, delle storie di culture diverse [...] si tratta di un presente che non può essere narrato come un'unica storia.¹⁸⁶

Dello stesso avviso, prima di teorizzare il *Wasteocene*, si era già mostrato Armiero, sollecitando ancora l'attenzione sulle divergenze con cui la specie umana può dirsi accomunata di fronte alla crisi attuale di portata globale. Con riferimento al naufragio quale metafora dell'apocalisse – ripresa, tra l'altro, anche da Benedetti nel già citato *La letteratura ci salverà dell'estinzione* – e, nello specifico, della narrazione maggioritaria sull'Antropocene, in un articolo del 2015 Armiero ripercorre le sorti *Of the Titanic, the Bounty, and Other Shipwrecks*.¹⁸⁷ per riflettere sull'influenza delle narrazioni nella formazione dell'immaginario umano. Lo storico dell'ambiente parte da un assunto pragmaticamente incontestabile: entrando nei particolari delle storie, è evidente che gli stessi passeggeri del Titanic o del Bounty¹⁸⁸, nonostante l'espressione comune “we are all in the same boat”, non hanno subito lo stesso destino. Cioè, nonostante fossero nella stessa nave, la loro posizione all'interno di essa, così come le rispettive probabilità e possibilità di salvezza di fronte al pericolo, erano diretta conseguenza della condizione economica e del ruolo sociale al di fuori dell'imbarcazione, precedente all'evento.¹⁸⁹

¹⁸⁶ F. Giardini, *L'alleanza inquieta*, cit., p. 177.

¹⁸⁷ M. Armiero, *Of the Titanic, the Bounty, and Other Shipwrecks*, in «intervalla», 3, 2015, pp. 50-54.

¹⁸⁸ Sulla spedizione della marina britannica, salpata dal Regno Unito nel 1787 per raggiungere Haiti doppiando capo Horn, può essere utile sottolineare due punti sollevati da Armiero. In primo luogo – nota lo storico – l'imbarcazione «was embedded into a network of imperial class relationships of which science was also a part. The Bounty was supposed to transport breadfruit plants from Tahiti to the British colonies in the West Indies with the idea that these plants might grow well there, providing cheap food for the slaves. The botanists working on the Bounty were instrumental in this quest for finding cheap fuel for the machine producing the wealth of the Empire, that is, black slaves». Il secondo punto porta l'attenzione sulla de-politicizzazione della metafora e sul potenziale trasformativo dell'eventuale ribaltamento, in maniera non dissimile dalla pratica della *contrafactio* per la filigrana: «[t]he Bounty metaphor challenges the naturalization of social relationships in the Anthropocene so explicitly spelled out in the lifeboat ethics of Garrett Hardin, where someone happens to be drowning in the sea while others are safe and sound on the boat. But the mutiny also challenges the de-politicization of the Anthropocene, which is so strong in the Titanic version».

¹⁸⁹ Tra le fonti, sia di Armiero che di Nixon, compare un articolo che testimonia la formazione, attorno agli anni Settanta, di un pensiero della crisi che, attraverso la metafora dell'imbarcazione minacciata dal mare, legittimava un'idea di

Di nuovo, osservando cosa una narrazione dice o lascia taciuto, il parallelo tra il Titanic e l'Antropocene è efficace perché entrambi, per come essi vengono raccontati e rappresentati, riposano sugli stessi vizi di forma:

The image of the passengers dancing blithely in the hall while the disaster is approaching symbolizes humanity's complete and utter disinterest for the common destiny of the planet. It does not matter whether they were actually dancing or sleeping on the Titanic; either way, they were not vigilant, but rather confident that nothing could ever touch them. In the end the Titanic can be easily used to prove that indeed in the Anthropocene we are all in the same boat. The Titanic is in fact a perfect Anthropocene tale because it occludes at least as much as it reveals. The truth is that 75% of the first class passengers survived while only 25% of the passengers in third class made it out of the disaster. Class matters in the Anthropocene. As Rob Nixon has written: «We may all be in the Anthropocene, but we're not all in it in the same way».¹⁹⁰

Il riferimento non è casuale; anzi, sembrerebbe piuttosto che Nixon e Armiero condividano lo stesso intento, per cui, come in Menicocci, movimento centrifugo e affondo in profondità partecipano alla più ampia operazione di scandagliamento del prisma con il quale si confronta la postura ecologica in via di definizione. Il discorso, infatti, segue ancora il solco della sommersione, ragion per cui, che si parli del Titanic – espressione dello spirito moderno, della tecnica con cui l'uomo fronteggia la natura –, dei barconi a bordo dei quali le persone migranti cercano di attraversare il Mediterraneo o dell'imbarcazione metaforica con la quale si rappresenta la sfida dell'umano nel tempo di crisi, come evidenzia Armiero, «the ship must be understood within a web of social relationships: this implies that the ship cannot be saved from the disaster without understanding how that very ship is actually a function of the disaster».¹⁹¹ Considerando l'organizzazione spaziale e le dinamiche di subalternità, sarebbe interessante indugiare sul rapporto tra stiva e fondale, ma occorre affrettarsi e tornare a considerare l'ambiente circostante, l'acqua e i suoi possibili significati. Procedendo, allora, a ritroso nei testi menzionati, riprendo velocemente il pensiero di Nixon, utile per la messa a fuoco della linea di tangenza tra l'approccio socio-economico alla situazione ambientale e le ragioni per cui l'acqua rappresenta uno spazio quanto mai generativo per elaborare una discussione che sappia contenere la

benessere di alcuni da preservare e mantenere a spese di altri. Seguendo questa linea di pensiero, infatti, Garrett Hardin, *Lifeboat Ethics: the Case Against Helping the Poor*, propone anzi di riformulare l'immagine e considerare le condizioni di sopravvivenza di una scialuppa di salvataggio: «complete justice, complete catastrophe». Cfr. G. Hardin, *Lifeboat Ethics: the Case Against Helping the Poor*, in «Psychology Today», September 1974, pp. 800-812, disponibile anche al link: < https://www.garrethardinsociety.org/articles/art_lifeboat_ethics_case_against_helping_poor.html > [ultima consultazione 5 gennaio 2025]. In tale maniera – spiega Armiero – il messaggio finale è che non è possibile salvare tutti, né vale la pena sacrificare tutti per tentare di salvare quelli rimasti fuori. Ciò che più mi interessa, tuttavia, è quel che aggiunge dopo, osservando quali artifici retorici e cancellazioni Harding ha dovuto operare per sviluppare in questi termini la sua argomentazione: «the lifeboat he described was deprived of any historical and social context; it just happened that some landed in the boat and others in the ocean. How this occurred seems a matter of fate rather than violence, expropriation, and power. However extreme the lifeboat ethics might seem, the obliteration of history and power remains quite common in the ship metaphors of the Anthropocene».

¹⁹⁰ M. Armiero, *Of the Titanic, the Bounty, and Other Shipwrecks*, cit., p. 52.

¹⁹¹ *Ibidem*.

complessità del reale con cui essa si confronta. Attento all'intersezione dei piani che confluiscono nella prospettiva della giustizia ambientale, Nixon nota:

Neoliberalism loves watery metaphors: the trickle-down effect, global flows, how a rising tide lifts all boats. But talk of a rising tide raises other spectres: the coastal poor, who will never get stormsurge barriers; Pacific Islanders in the front lines of inundation; Arctic peoples, whose livelihoods are melting away – all of them exposed to the fallout from Anthropocene histories of carbon extraction and consumption in which they played virtually no part.¹⁹²

L'acqua del *Mare è pieno di pesci* contiene in sé anche questa osservazione, essa cioè è una materia politica, non tanto in quanto risorsa – accezione che si approfondirà nella parte finale del capitolo – ma, se mai, come spazio «striato»¹⁹³, mediato e, secondo la definizione di Michel de Certeau, «scritto» strategicamente dall'istituzione. Mi riferisco, qui, a *L'invenzione del quotidiano* del sociologo francese, in particolare al capitolo intitolato “Modi d'uso: arti e tattiche” dove, analizzando «le modalità dell'azione e le formalità delle pratiche»¹⁹⁴, de Certeau si concentra sul repertorio di comportamenti possibili di fronte ad uno stesso prodotto culturale, cogliendo le sfumature che sfuggono alla classificazione del sapere statistico, scientifico e campionatorio. Poco più avanti, si precisa:

Assimilabili a delle modalità d'uso, questi modi di fare creano un gioco attraverso una stratificazione di funzionamenti diversi e interferenti. Così, i modi di «abitare» (una casa, una lingua) propri della nativa Cabilia vengono insinuati da un magrebino a Parigi o a Roubaix nel sistema che gli è imposto dalla struttura di una casa popolare o dalla lingua francese. [...] Senza travalicare i confini dello spazio in cui è obbligato a vivere e che gli impone una legge, egli riesce così a renderlo plurale e a introdurre una creatività.¹⁹⁵

Credo che tutto questo abbia a che fare anche con la scrittura di Menicocci e con l'accezione estesa di testo (sociale) alla quale si riferisce Spivak. Entrambe infatti attivano la loro attenzione verso quella pluralità di comportamenti (linguistici ed extra-linguistici) che de Certeau riconduce alla categoria di

¹⁹² R. Nixon, *The Great Acceleration and the Great Divergence*, cit.

¹⁹³ Uso “striato” per richiamare esplicitamente quanto scrivono Deleuze e Guattari in *Millepiani*, a proposito della *nomadologia* e della *macchina da guerra* quali concetti associati allo spazio liscio (per cui si veda la nota n. 49, p. 81). È interessante notare che, se alla scienza regale, dello Stato, i due filosofi associano la geometria euclidea dello spazio striato, appunto, misurabile e orientato, la scienza nomade viene simboleggiata da «Archimede, vinto dallo Stato romano» – citando Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*. A proposito di modelli idraulici – mi lungo perché quanto segue sarà poi utile premessa per le due sezioni conclusive del capitolo – Deleuze e Guattari danno un esempio di applicazione alla forza idraulica, dell'una e dell'altra forma di scienza: «lo Stato ha bisogno di subordinare la forza idraulica a condotte, tubi, sponde che impediscono la turbolenza, che impongono al movimento di andare da un punto a un altro, allo spazio stesso di essere striato e misurato, al fluido di dipendere dal solido e al flusso di procedere per serie laminari parallele. Mentre il modello idraulico della scienza nomade e della macchina da guerra consiste nell'espandersi per turbolenza in uno spazio liscio, nel produrre un movimento che tiene lo spazio e ne coinvolge simultaneamente tutti i punti, invece di essere tenuto da questo [...]» (p. 501).

¹⁹⁴ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. a cura di M. Baccianini, Edizioni lavoro, Roma 2010 (1980), p. 63. Corsivo dell'autore.

¹⁹⁵ Ivi, p. 64.

consumo, contrassegnata «dalla sua frammentazione legata alle occasioni», «dal suo instancabile mormorio». In altre parole, queste tattiche, nelle quali credo possa rientrare la scrittura poetica del *Mare*, così come l'*uttering* della *subalterna*, sono «capovolgimenti silenziosi»¹⁹⁶. Nel concetto di tattica risuona, infatti, il capovolgimento critico di Hanna, dal contenuto alla forma o dal dato al modo d'uso, appunto. In seconda battuta, come cercherò di far emergere gradualmente, nell'elaborazione del concetto di tattica di de Certeau la dimensione temporale assume un ruolo cruciale e rivela un legame particolare con la dinamica dell'affondo di cui ho già detto in merito al testo di Menicocci. Sarà bene, prima di tutto, precisare che, quando il sociologo scriveva, aveva forse in mente altri tipi di incursioni tattiche nella lingua, come si evince dalle sue stesse parole: «Produttori misconosciuti, poeti della propria sfera particolare, inventori di sentieri nelle giungle della razionalità funzionalista, i consumatori producono [...] 'traiettorie indeterminate'». Esse «rimangono eterogenee rispetto ai sistemi che intersecano e dentro i quali insinuano astuzie di interessi e desideri *differenti*»¹⁹⁷. Eppure, è sorprendente come, nella descrizione di questo concetto, de Certeau usi un immaginario metaforico acquatico, che dell'elemento conserva la qualità di movimento; si veda, ad esempio, il passaggio seguente, il cui soggetto è ancora "esse", le traiettorie indeterminate: «Circolano, vanno e vengono, debordano e si infrangono contro una barriera imposta, come onde schiumose di un mare che si infiltra fra le rocce e i dedali di un ordine stabilito»¹⁹⁸. Il sapere basato sui dati – al quale si riferisce anche Nixon – «coglie solo il contenuto di queste pratiche – un materiale evidentemente imposto a tutti dalla produzione – e non la loro *forma* particolare, il loro movimento». E si precisa che esso, più che «un liquido [...] che circola nei dispositivi solidi», è un insieme di movimenti, differenti tra loro poiché «sfruttano le particolarità del terreno»¹⁹⁹. Al contrario, e lo stesso vale per le narrazioni egemoni di cui si è detto e rispetto alle quali la scrittura di Menicocci, a mio avviso, può essere considerata una sovversione "silenziosa", la loro «capacità analitica sopprime la possibilità di rappresentare le manovre tattiche che, secondo criteri propri, selezionano frammenti derivati dai vasti insiemi della produzione per comporre storie originali»²⁰⁰. Ancora accostando metaforicamente i modi di utilizzo ai moti dell'acqua, de Certeau scrive:

Di queste acque che si insinuano ovunque sono percettibili solo gli effetti (la quantità e la localizzazione dei prodotti consumati). Circolano senza essere viste, segnalate soltanto dagli oggetti che spostano e fanno scomparire. Le pratiche del consumo sono i fantasmi della società che porta il loro nome. Come gli 'spiriti' di un tempo costituiscono il postulato multiforme e occulto dell'attività produttiva.²⁰¹

¹⁹⁶ Ivi, p. 66.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 69-70. Corsivo dell'autore.

¹⁹⁸ Ivi, p. 70.

¹⁹⁹ *Ibidem*. Corsivo dell'autore.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Ivi, pp. 70-71.

Si torna, evidentemente, al tema dell'invisibilizzazione e, pure, alla contemporaneità di piani di lettura che si intersecano, come già visto per la metafora della filigrana nello studio sugli archivi coloniali di Stoler. Allo stesso modo, la tattica – termine utilizzato, infatti, per l'accezione di filigrana legata alla *contrafactio* – può darsi solo nello spazio altrui, nella dimensione cioè che non può dominare; al contrario però, l'astuzia ha dalla sua la mobilità e il rapporto non prevedibile con il tempo – e qui il pensiero corre subito al movimento dell'affondo con cui si è descritta la dinamica seguita dai versi di Menicocci. Tanto l'una quanto l'altra, infatti:

Approfitta delle «occasioni» dalle quali dipende [...]. Questo non luogo le permette indubbiamente una mobilità soggetta però all'alea del tempo, per cogliere al volo le possibilità che offre un istante. Deve approfittare, grazie a una continua vigilanza, delle falle che le contingenze particolari aprono nel sistema di sorveglianza del potere sovrano, attraverso incursioni e azioni di sorpresa, che le consentono di agire là dove uno meno se lo aspetta.²⁰²

Si è già detto della grana acquatica della parola-corpo dei versi del *Mare è pieno di pesci* ed è questo che, in ultima analisi, la rende affine alla definizione di tattica in cui, non meno importante, si considera la dimensione pratica nelle sue molteplici posture, per come esse si consustanziano nelle modalità individuali ed uniche di ogni soggetto. C'è, in altri termini, un'attenzione particolare alla contingenza, fondamentale nella re-interpretazione di Gallo della *Waste Land* eliotiana, oltre ad una continua riconfigurazione dei rapporti tra realtà materiale, rappresentazioni e comportamenti che, tutti insieme, definiscono, non solo l'ontologia ibrida della geografia – come affermato da Tanca – ma, in maniera più generale, il divenire del reale preso nella sua complessità, obliqua, tra locale e globale. Premesso tutto ciò, continuando la staffetta tra riferimenti teorici e il testo letterario di riferimento, il portato materiale e immateriale che si deposita al fondo del concetto di acqua si ispessisce, aumentandone, a sua volta, le possibili interpretazioni. Spero quindi che quanto detto e aggiunto nelle ultime pagine a proposito dell'impiego di metafore acquatiche da parte del lessico neoliberale e la discrepanza che ne deriva con l'immaginario della sommersione e della crisi socio-ambientale delineato da Nixon («cioè alla base / di tutto / c'è un giro di liquidi incalcolabile / questo non / si vede: non / basta»²⁰³), possano emergere nel passaggio riportato di seguito. Parimenti, credo che in esso si possa apprezzare, ancora una volta, quanto lo stile dell'autrice metta in pratica i tratti salienti della postura ecologica finora composta:

²⁰² Ivi, p. 73. Continuando il parallelo tra il funzionamento della tattica descritto da de Certeau e l'affondo individuato come cifra del testo di Menicocci, si riporta un ulteriore passaggio, appena qualche pagina dopo; cfr., ivi, p. 75: «Le tattiche sono procedure che valgono grazie [...] alla rapidità di movimenti che modificano l'organizzazione dello spazio, ai rapporti fra momenti successivi di una 'mossa', alle intersezioni possibili di durate e ritmi eterogenei».

²⁰³ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 946-951.

l'economia unica è come l'acqua
sale e scende
si espande e collassa
fa le bolle / i crolli

nel mare è l'ideale
non esiste l'insolvenza
si scioglie tutto / tutti
pagano
il debito / la colpa
di voler essere
ancora e fuori
e sono dentro e senza
ancora

(in fondo)

un fluido / un'economia
oppone resistenza ai corpi
che si muovono al suo interno
attraverso l'attrito.²⁰⁴

In quanto contro-narrazione, la scrittura di Menicocci si muove, in effetti, controtempo, contro il tempo su cui l'istituzione accorda il suo discorso. Come la tattica, inoltre, il mare – di versi e di acqua – fa della mobilità il suo *modus operandi* per aggirare l'ostacolo, il silenzio, l'*impasse* posto dal sistema difensivo della strategia. Si riporta, quindi, un ultimo passaggio da de Certeau per chiarire l'associazione tra strategia e dispositivo discorsivo dominante:

Chiamo *strategia* il calcolo (o la manipolazione) dei rapporti di forza che divengono possibili dal momento in cui un soggetto dotato di una propria volontà e di un proprio potere (un'impresa, un esercito, una città, un'istituzione scientifica) è isolabile. Essa postula un *luogo* suscettibile d'essere circoscritto come *spazio proprio* e di essere la base da cui gestire i rapporti con obiettivi o minacce esteriori (i clienti o i concorrenti, i nemici, la campagna intorno alla città, gli obiettivi e gli oggetti di ricerca). Come nel management, qualsiasi razionalizzazione «strategica» cerca innanzitutto di distinguere da un «ambiente» un luogo «proprio», ovvero la sfera del potere e del volere propri. Un gesto cartesiano, se si vuole: circoscrivere un luogo proprio in un mondo stregato dai poteri invisibili dell'altro. Gesto della modernità scientifica, politica o militare.²⁰⁵

Il gesto cartesiano si compone di due momenti: sguardo aereo, panoptico, e discorso frontale; due linee, una perpendicolare all'altra, che pretendono di ingabbiare e tutto contenere. Al contrario, nei testi scelti, l'inclinazione – l'obliquità nei termini di Cavarero, ripresi poi da Sermini nella ridefinizione dell'impegno – porta a ben altri esiti ed è, perciò, interessante che la stessa Menicocci torni ben due volte, nel corso del testo, all'immagine di una scrittura inclinata verso un “non”, attorno al quale essa si compone, aggirando o, forse, accerchiando il nucleo centrale, vuoto: «se non c'è

²⁰⁴ Ivi, vv. 1456-1476.

²⁰⁵ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 71-72.

possibilità di parlare / per alcuni con alcuni / bisogna parlare / dell'impossibilità / di questi alcuni con alcuni // scrivere attorno a un non / stato senza girarci intorno / ma andando dentro / ciò che/ché / non ritorna»²⁰⁶. D'altro canto, questo movimento non preclude l'andare a fondo, se mai, è proprio la circonvoluzione/circonlocuzione, quindi l'attraversamento dei margini circostanti, che permette di approfondire, stratificando e aggiungendo visioni di squarcio, un centro di fatto insondabile, inaccessibile. Ed ora che la conclusione si avvicina, il peso specifico del discorso ha assorbito quanto attraversato nel percorso, per cui non risulterà eccessivo pensare si possa ritrovare in una breve sequenza di versi il nocciolo, se si vuole, di ciò che dal testo di Menicocci era mia intenzione far emergere, ai fini della presente tesi: «scrivere attorno a un non / stato liquido diluendo dentro / cosa causa cosa/perché/come / se il come è il cosa»²⁰⁷. La negazione «non» è particella polisemica per il rifiuto, la non-parola della *subalterna* e tutto quanto ne è stato derivato fin qui nelle pagine precedenti; lo «stato liquido» in quanto spazio geografico, mare Mediterraneo e, a un tempo, spazio politico, alieno e iper-mediato è stato esplorato a più riprese ed altrettanto si può dire della diluizione e dell'affondo messi a punto dai dispositivi formali elaborati da Menicocci nel corso del testo. Infine, gli ultimi due versi ricordano, da un lato, il principio generale sul quale è stata impostata la tesi, la visione transcalare che mette in dinamica la misura dell'evento e quella del processo e che, di volta in volta, è stata rilevata quale cifra distintiva dei testi fin qui analizzati, attestandosi minimo comun denominatore interno al *corpus*; dall'altro, l'elemento che segna vigorosamente la continuità tra la poetica di Mesa e il lavoro di Menicocci, ossia l'inscindibilità della forma dal contenuto.

Cercando di chiudere e portare a termine tutte le strade intraprese, un ultimo punto rimane in sospeso e riguarda la limpidezza e la fluidità, proprietà acquatiche per eccellenza, alle quali si è accennato, nel primo caso, per citazione diretta dal testo di Menicocci («i pronomi personali / servono a questo a questa / limpidezza di identità limpida / come il mare»²⁰⁸) e, nell'altro, sempre a partire dal testo, mettendo in luce la forbice tra la fluidità in quanto catalizzatore della *trans-corporeality* e l'effetto fluidificante della diluizione retorica (fino alla completa espulsione) attraverso cui la *slow violence* si riproduce a livello discorsivo. Se è vero, infatti, che la fluidità contribuisce allo scambio osmotico tra il dentro e il fuori dei corpi, qualsiasi essi siano, ed aiuta a immaginare il mare come ambiente, materia-corpo all'interno del quale ogni elemento è connesso agli altri, è pur vero che, quando nel testo si parla di «società liquida»²⁰⁹ la divaricazione tra le due accezioni rende possibili altrettante interpretazioni: una società “iperecologica”, cosciente del grado di interconnessione al suo interno o, di senso opposto, quella teorizzata da Bauman. L'ambiguità consente di riferirsi all'una e

²⁰⁶ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 639-649.

²⁰⁷ Ivi, vv. 1066-1069.

²⁰⁸ Già citato a p. 122 della tesi.

²⁰⁹ Già citato a p. 125 della tesi.

all'altra insieme – esse infatti coesistono – e, nella contraddizione, di fare spazio affinché emerga la necessità di vigilare sulla fluidità delle «forme del linguaggio» poiché, nella seconda ipotesi, esse possono essere «fluide o dissolte o spettrali o scomparse»²¹⁰, dove le alternative dipendono, appunto, dal grado di attenzione o, al contrario, di rimozione attuato. A dispetto, quindi, di un pleonasma che nasconde dei rischi di semplificazione, esercitarsi alla precisione può voler dire anche concentrarsi sulle caratteristiche meno scontate dell'acqua. L'attrito, ad esempio, non lontano dallo stridente contrasto e dall'irriducibilità della realtà ad una visione di sintesi di cui parla Mesa o, ancora, dalla scomodità ricercata da Menicocci, riassume a suo modo anche il conflitto tra le due letture della fluidità e la consapevolezza dell'impossibile limpidezza delle identità, tra la permeabilità e la continua rimodulazione degli steccati epistemici/geografici/linguistici/materiali. Esso, inoltre, può rappresentare figurativamente la resistenza alla corrente, alla fluidità passivante o indifferente della sommersione, a seconda che si sia trascinati o dispersi dall'onda della violenza sistemica, mentre, da un punto di vista metaletterario, seppur traslato nel campo semantico della fisica, descrive l'andatura della postura po-etica dell'autrice che, nel *Mare è pieno di pesci*, scrive:

l'attrito è la forza
e il potere
che si oppone
al movimento dei corpi
dentro e fuori dall'acqua

la forza di attrito che agisce
non dipende solamente
dal tipo di liquido o economia
ma anche dalla forza
del corpo del pesce
che non si adatta
all'acqua del mare
all'aria fuori dal mare
che immagina
il diverso da come
è / il come potrebbe
essere / il contro
potere / contraddire
l'acqua / l'economia
dire che c'è
alternativa²¹¹

L'attrito, dunque, è riconoscimento e rivendicazione dell'*altrimenti* che permea ogni livello del testo poetico. D'altro canto, se anche l'analisi continua ad attorcigliarsi su sé stessa, sforzandosi di procedere senza lasciare nulla indietro, se il discorso sembra tornare sui suoi passi, come l'ago che

²¹⁰ Cfr. p. 123 della tesi.

²¹¹ S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, vv. 1478-1499.

nel ricamo va componendo il suo disegno attraversando il tessuto, appuntandovi il filo e guadagnando poco spazio alla volta, è per mettere in parole quello stesso attrito, tra l'imprendibilità extra-linguistica (che accomuna il materialismo di Mesa, l'oggettivismo di Menicocci e l'*uttering* della *subalterna*) dell'articolazione del tutto e la ricerca di una nominazione attenta, precisa. Il riposizionamento costante, la messa a fuoco su un soggetto sfaccettato e mobile richiede uno sforzo continuo tutt'altro che fluido, per cui a volte occorre preparare il terreno per far spazio ai nessi, ai fili da tendere tra un punto e l'altro del percorso che, a sua volta, non potrà che essere altrettanto inquieto. L'attrito, insomma, anche in termini epistemici e linguistici, è anti-economico perché forza ad uscire dall'astrazione e ad entrare nel vivo della complessità lungo la quale si dispiega il reale. Infatti, nonostante la fluidità sia stata utilizzata «as a trope for poststructuralism and anti-atomistic thinking *par excellence*», non esaurisce la definizione dell'acqua: «liquid and fluid are not necessarily synonymous with water as a worldly substance»²¹². Le parole citate sono di Astrida Neimanis, storica della cultura che affronta il tema del cambiamento climatico dalla prospettiva del femminismo materialista e post-umanista. Negli ultimi quindici anni, infatti, Neimanis ha lavorato sull'acqua sviluppando un pensiero originale e complesso concretizzatosi, prima, nella co-curatela del volume collettaneo *Thinking with Water* (2013), insieme con Cecilia Chen e Janine MacLeod, poi nella pubblicazione della monografia *Bodies of Water* (2017). Il suo lavoro si iscrive all'incrocio tra *Environmental* e *Blue Humanities* e rientra pienamente nel così detto *Hydrological Turn*²¹³ che, a mio avviso, aggiusta il tiro rispetto al «'fluid turn'» a cui si è assistito nei decenni precedenti «in social, political, and cultural theory»²¹⁴. Credo inoltre che le premesse da cui muove il ripensamento critico, collettivo e interdisciplinare avviato con *Thinking with Water* possano aiutare a far emergere ancora qualche osservazione sulla poetica de *Il mare è pieno di pesci*, data la risonanza che intercorre tra l'una e le altre. Queste ultime, inoltre, sono state fondamentali nella fase di ricerca e progettazione della tesi, motivo per cui, di tanto in tanto, riemergerà il riferimento al "pensare *con* l'acqua". A tale proposito, nel passaggio che segue, le tre curatrici ne danno una definizione che vorrei restasse, nel ritmo interno del presente lavoro, come raccordo, nodo che segni una tappa, punto di arrivo di quanto raccolto finora e di partenza per quel che seguirà. Le tre curatrici scrivono:

Thinking with water encourages *relational thinking*, as theories based on notions of *fluidity*, *viscosity*, and *porosity* reveal. But if water is deployed as a potent *metaphor* in such thinking [...], we must recall that these theories are inspired by relations that are decidedly *material*. Water is a

²¹² A. Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury, New York 2017, p. 22.

²¹³ Cfr., C. Chen, J. MacLeod, A. Neimanis, *Introduction: Towards an Hydrological Turn?*, in *Thinking with Water*, cit., p. XXXVI: «Our wish is that this collaboration in ecocultural scholarship may respond to urgent questions concerning where and how we dwell, articulations with our more-than-human watery others, the flows of power caught up in the currents of our planetary watercourses, and the possibility of a watershed moment – a sea change, a hydrological turn – in all of our ecocultural relations».

²¹⁴ A. Neimanis, *Bodies of Water*, cit., p. 22.

matter of relation and connection. Waters literally flow between and within bodies, across space and through time, in a planetary circulation system that challenges pretensions to discrete individuality. Watery places and bodies are connected to other places and bodies in relations of gift, transfer, theft, and debt. [...] In these senses, water is a deep source of *plurality* and *potential*, as bodies share and connect through their common waters. But water also reminds us that relationality is more than a romanticized confluence of bodies. Water also circulates contamination and disease. [...] It is clear that the relationality of water cannot be considered without critical attention to anthropogenic intervention, as human bodies are the cause of much of this toxic transit. [...] A consideration of relational waters brings us back to *ecopolitics* and the need for more *accountability* to the waters we all share.²¹⁵

Oltre a mettere in luce una molteplicità approfondita e profonda che, seppur in modo sintetico, offre già un ampio spettro di possibili significati e letture dell'acqua e delle dinamiche ad essa legate, mi vorrei ora soffermare sulle proprietà annoverate accanto alla fluidità: la viscosità e la porosità. Esse tracciano un legame teorico tra il "pensare *con l'acqua*" e la *viscous porosity* della filosofa femminista Nancy Tuana, la quale, riflettendo a posteriori sulla scia dell'uragano Katrina nei termini dell'*interactionism*.²¹⁶ teorizzato da Barad, definisce così la dinamica con cui le macrocategorie di natura e cultura interagiscono tra loro:

Katrina, then, is emblematic of the viscous porosity between humans and our environment, between social practices and natural phenomena. My point is that there is no sharp ontological divide here, but rather *a complex interaction of phenomena*. This does not mean that we cannot attempt to determine the extent to which human factors increased the intensity of a hurricane or some other weather-related phenomena. Indeed, issues of distributive justice may require that such a distinction be made in order to determine how to apportion responsibility across nations for harm from human-induced climate change [...]. Again, *distinctions can be made, which is why I employ the phrase "viscous porosity" rather than "fluidity."* Viscosity is neither fluid nor solid, but intermediate between them. *Attention to the porosity of interactions helps to undermine the notion that distinctions, as important as they might be in particular contexts, signify a natural or unchanging boundary, a natural kind.* At the same time, "viscosity" retains an emphasis on resistance to changing form, thereby a more helpful image than "fluidity," which is too likely to promote a notion of open possibilities and to overlook sites of resistance and opposition or attention to the complex ways in which material agency is often involved in interactions, including, but not limited to, human agency.²¹⁷

Se questa lunga analisi attorno al testo di Menicocci si conclude sul concetto di *viscous porosity* è perché credo che ne riassume perfettamente gli intenti, sia nella metodologia con cui il dispositivo della risemantizzazione fa macinare i suoi ingranaggi, sia nella disposizione etica, quindi poetica, politica ed epistemica. A tale proposito si riporta un ultimo passaggio, quasi una ricognizione conclusiva, che rapidamente riavvolge e compatta la filigrana, la tattica e l'affondo, la ricerca della

²¹⁵ C. Chen, J. MacLeod, A. Neimanis, *Introduction: Towards an Hydrological Turn?*, cit., pp. XXV-XXVI. Il corsivo è mio e mette in risalto tutti i nodi, i centri nevralgici dell'argomentazione fin qui condotta.

²¹⁶ Cfr. K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, cit.

²¹⁷ N. Tuana, *Viscous Porosity: Witnessing Katrina*, in *Material Feminisms*, a cura di S. Alaimo, S. Hekman, Indiana University Press, Bloomington 2008, pp. 193-194.

scomodità attraverso una poesia che sia difficile, non rassicurante, giungendo quindi all'attrito, declinabile, a livello epistemico, metodologico e sensoriale-materico. Nell'ampio *framework* dell'*interactionism*, si può dire infatti che Tuana, posizionandosi teoricamente nello spazio di relazione, nel *tra* soggetto alla porosità, offra un prezioso esempio di postura metodologicamente ecologica, esplicitandone le contraddizioni interne, le vulnerabilità e la disponibilità verso la scomodità di cui si è detto:

Interactionism acknowledges the robust porosity between phenomena that destabilizes any effort to finalize a nature/culture divide. We can, and often need, to make distinctions between such poles, but it is crucial not to see these distinctions as “natural kinds” or to read them as reflecting a dualism. Adequate distinctions can be made, even distinctions between “nature” and “culture,” but they are made for particular purpose and at a particular time. In other words, we do not simply “read” such distinctions from nature, *but take epistemic responsibility for the distinctions we employ*. [...] *we cannot separate epistemic analysis from ethical analysis*. To know well, we must be responsive to the differences articulating themselves in our experiences and practices, along with being attentive to how the distinctions we embrace, in part, construct our experiences, as well as how these distinctions are enacted in social practices, how they enable as well as limit possibilities and for whom, what they conceal as well as what they reveal, and so on. *Knowledge practices themselves often involve articulations of differences, but with an interactionist understanding of these differences being fluid, unfolding, and situated, epistemic responsibility requires this enhanced responsiveness.*²¹⁸

Nominare, districare gli intrecci del reale abbracciando, a un tempo, la necessità delle distinzioni e la loro inevitabile temporaneità, richiede un esercizio di ascolto, di riconoscimento della contingenza e dei legami tra segmento e processo. Si torna così alla transcalarità esplorata precedentemente, all'ascolto, all'attenzione e alla responsabilità incontrate lungo il percorso, da Mesa a Stengers, poi confluite e ritrovate nella loro continua riarticolazione linguistica, nel *Mare* di Menicocci. La lunga stratificazione si conclude qui, nel punto di snodo, e non di arresto, che definisce il modo e il luogo dello sguardo, dell'interpretazione che risponda a ciò che finora ho chiamato postura ecologica. Nelle caratteristiche che ho esposto, mettendone in luce la duplice applicabilità – esse pertengono, infatti, tanto al momento della scrittura quanto a quello della lettura critica – a mio avviso essa trova pieno riscontro nel nesso tra dimensione etica ed epistemica su cui si concentra anche Tuana. Se Spivak definiva la violenza a cui è sottoposta la *subalterna* come violenza epistemica, si è anche seguito il discorso di Hanna che, a proposito della poesia contemporanea, parla di possibile impegno epistemologico: l'una e l'altro trovano espressione e si confrontano nella scrittura di Menicocci, da lei stessa definita come pratica di dissenso, rispetto ad un maggioritario modo di osservare, rappresentare, stare nei discorsi e negli eventi.

²¹⁸ Ivi, p. 192. Il corsivo è mio.

2.3 Dalle *Promesse dei mostri* all'«invenzione del vuoto»: quando l'acqua diventa risorsa

Prima di passare al prossimo testo del *corpus*, mi sembra necessario restare nello spazio materiale e di pensiero in cui si situano Barad, Neimanis, Giardini, Spivak, Stengers, Tuana e altre studiose femministe, insieme con Haraway, autrice di uno dei testi fondamentali per la metodologia del femminismo post-umano, fondata sul processo di conoscenza inteso come pratica di relazione con l'alterità, soggetti umani e non, che lei definisce «*inappropriata/bile*».²¹⁹ Nelle *Promesse dei mostri* (pubblicato nel 1992), infatti, oltre a proporre il concetto di diffrazione, «mappatura di interferenze»²²⁰ che si distingue dai fenomeni ottici della riflessione e della rifrazione in quanto riproduzione del medesimo, e l'articolazione come messa in crisi della pretesa di esaustività della rappresentazione.²²¹ Haraway afferma che la natura è al tempo stesso un *topos* e un *tropos*. La duplice definizione, riferendosi a un luogo (anche retorico) e a un movimento, mi è parsa interessante e generativa anche se applicata all'acqua. Se riarticolate – cioè risignificate – attorno all'acqua, le parole di Haraway, nonostante possano suonare scontate o, a tratti, impervie, penso possano condurre il discorso verso il prossimo punto, mostrando risvolti diversi di quanto già constatato nella ricerca della definizione dell'impegno, ossia l'influenza tra visione e rappresentazione. Come detto, preferendo l'articolazione alla rappresentazione, Haraway rimodula il discorso ma, senza giungere alla conclusione o affrettare il passo, penso sia utile seguirne il pensiero e riprendere, appunto, quanto scrive sulla natura:

[...] la natura non è un luogo fisico in cui recarsi, non è un tesoro da custodire o conservare in banca, non è un'essenza da proteggere o violare. La natura non è nascosta e pertanto non necessita di essere svelata. La natura non è un testo da decifrarsi in base ai codici della matematica o della biomedicina. Non è l'alterità che offre origine, materie prime e servizi. Né madre né curatrice, né schiava né matrice, la natura non è risorsa o mezzo per la riproduzione dell'uomo. E tuttavia la natura è un *topos*, un luogo, che nella sua accezione retorica indica uno spazio in cui si condensano temi condivisi: la natura è, strettamente, un luogo comune. Ci riferiamo a questo *topos* per fare ordine nei nostri discorsi, per ricomporre la nostra memoria. Nel suo significato topico, la natura ci ricorda che nel XVII secolo in Inghilterra «le divinità topiche» erano degli dei locali, legati a posti e popoli specifici. Di questi spiriti abbiamo bisogno, anche solo retoricamente [...]. Ne abbiamo bisogno per ri-abitare gli spazi comuni [...]. In questo senso la natura è il luogo in cui

²¹⁹ D. Haraway, *Le promesse dei mostri*, cit., p. 55. Haraway scrive: «Essere *inappropriate/bili* non significa 'non essere in relazione con' – ad esempio chiudersi in una riserva speciale, godere dello status di autenticità e intangibilità, nella condizione allocronica e allotopica dell'innocenza. Al contrario essere *inappropriate/bili* significa trovarsi in una relazionalità critica e decostruttiva, in una razionalità diffrattiva e non riflettente: un modo per tessere connessioni potenti che spezzano i rapporti di dominazione».

²²⁰ Ivi, p. 56. L'interferenza richiama, inoltre, le parole con cui Menicocci ha descritto la sua stessa pratica di scrittura, per cui cfr. p. 96 della tesi, nota n. 90.

²²¹ Cfr. ivi, pp. 122-123: «La natura può essere afasica, mancare di linguaggio, nel senso umano; tuttavia essa è estremamente articolata. Il discorso è solo uno dei processi di articolazione. Un mondo articolato conta un numero indefinito di modalità e siti per potenziali connessioni. Le superfici di un simile mondo non sono piani inclinati senza attrito».

ricostruire la cultura pubblica. La natura è anche un *tropos*, un tropo. È figura, costruito, artefatto, movimento, dislocamento. La natura non può preesistere alla sua costruzione.²²²

Cosa significa, dunque, pensare l'acqua sia in senso topico sia tropico? A mio avviso, Haraway sta suggerendo, con altre parole, ciò a cui si riferiscono Cheng, Neimanis e MacLeod quando scrivono «thinking with water». In entrambi i casi il pensiero – e con esso il discorso – non solo si rivolge ad un tema, un oggetto, ma entra in relazione con esso, avvicinandosi, più che distanziandosi, per restare nell'astrazione incorporea della scienza. L'obiettivo principale che Haraway si prefigge nelle *Promesse dei mostri*, infatti, è la ridefinizione degli studi scientifici come studi culturali; operazione che non può prescindere da un ripensamento radicale del punto di vista e dei metodi della scienza. In questo, allora, il discorso di Haraway collide e incontra la domanda a cui implicitamente si sta rispondendo: perché, indagando i rapporti tra subalternità e crisi socio-ambientale e le relative forme di espressione – più che rappresentazione – letterarie, ha senso concentrarsi sull'acqua? La risposta non potrà che essere obliqua e svolgersi riconnettendo pazientemente alcuni punti. Essa prenderà piuttosto la forma di un assemblaggio; un'ulteriore divagazione che, tuttavia, farà muovere il discorso lungo l'itinerario del macro-testo/tesi, concludendo questo capitolo sul caso del Vajont, di cui mi interessa mettere in luce il processo ecologico-politico che ne ha determinato storicamente la costruzione e i modi in cui è stato narrato, prima e dopo la sommersione fattuale, cioè dopo il crollo della diga (9 ottobre 1963), da Tina Merlin e Marco Paolini.

Tornando, invece, alle *Promesse dei mostri*, ci sono due esempi sollevati da Haraway che vorrei riportare per la rilevanza con cui metodologicamente ne ricava delle deduzioni sulla costruzione del concetto di natura desocializzata e depoliticizzata, la quale, a sua volta, nel presente discorso, equivale allo stereotipo dell'acqua limpida e fluida di cui si è già detto e, in secondo luogo, sulla rappresentazione come depotenziamento del rappresentato a vantaggio del rappresentante. Il primo esempio è l'annuncio pubblicitario pubblicato dalla Gulf Oil Corporation (una delle così dette Sette Sorelle del petrolio) trasmesso in televisione nel 1984 e in cui si vedeva la stretta di mano tra la primatologa Jane Goodall e uno scimpanzé, accompagnato dal titolo “Understanding is Everything”. Attraverso l'analisi della semiotica politica della rappresentazione, al fine di rielaborarne una dell'articolazione, che decostruisca la prima, Haraway osserva come la trasformazione di Jane in Dr. Goodall sia parte di un dispositivo narrativo funzionale alla creazione di «una scienza naturale, codificata come inconfondibilmente femminile, che contrasta gli eccessi strumentali di un complesso militare-industriale-tecnoscientifico, in cui il codice della scienza è pregiudizialmente antropocentrico e maschile»²²³, facendo così dimenticare l'impatto delle Sette Sorelle del petrolio.

²²² Ivi, pp. 40-41.

²²³ Ivi, p. 72.

Ad un secondo livello di analisi, inoltre, emerge anche la violenza colonialista che si riproduce nell'ecologia politica liberale ereditata dall'epoca moderna, per cui, anche attraverso la comunicazione, il progresso e la salvezza possono essere e vanno perseguiti tramite scienza e tecnologia. Nella stretta di mano, nell'atto di fiducia dell'animale verso l'umana bianca e nella unilateralmente sancita "comprensione reciproca", «la scienza parla per la natura»²²⁴, compiendo, silenziosamente, l'obliterazione dell'alterità umana, cioè di quel mondo altro che nella rappresentazione è semplicemente assente: il contatto metonimico delle due mani «cancella di nuovo i corpi invisibili delle persone razzializzate, mai assurte a rango di rappresentanti dell'umanità nell'iconografia occidentale»²²⁵. Come già visto nella critica dell'Antropocene condotta da Barca, anche Haraway scompone il meccanismo semiotico attraverso il quale viene confezionato il messaggio e re-impresca la matrice colonialista alla base di una catena di violenze (ambientale, interspecie, epistemica) necessarie alla costruzione del concetto di natura: «Lo strumento che salva la natura è una mano bianca, la stessa che nel processo viene salvata dalla cesura con la natura»²²⁶.

Il secondo esempio su cui si sofferma Haraway parte dall'articolo *Tech in the Jungle* pubblicato nella rivista «Discover» nell'agosto 1990. Al suo interno, ciò che cattura l'attenzione della studiosa è la foto in cui un membro della comunità brasiliana dei Kayapo è ritratto in abiti indigeni con in mano una telecamera. Riconoscendo nell'immagine la rappresentazione dell'incontro tra tradizione e modernità secondo lo stereotipo già descritto, l'autrice rivendica la responsabilità politica e semiotica, in quanto pubblico infedele, di contro-narrare la foresta e i soggetti catturati dalla prospettiva esterna artefice di questa forzatura narrativa, riduttiva e semplificante. Haraway porta avanti la sua analisi seguendo quanto avevano già scritto l'anno prima Susanna Hecht e Alexander Cockburn in *The Fate of the Forest. Developers, Destroyers, and Defenders on the Amazonia*²²⁷, mettendo al centro della loro riflessione la necessità di un cambio fondamentale nel modo in cui si immagina e si pensa la foresta amazzonica e, consequenzialmente, delle popolazioni che vi abitano. Come riassume Haraway citandoli indirettamente, l'Amazzonia è «l'esito dinamico della storia umana e biologica» e se ora, al contrario, viene rappresentata «come vuota di cultura, come natura o [...] come entità puramente biologica» è solo in seguito allo sterminio, ai contagi e alla riduzione in schiavitù dei popoli indigeni, alla distruzione ambientale, all'inquinamento dei fiumi causati dagli europei a partire dal 1492²²⁸. Nella didascalia – spiega Haraway – viene contestualizzata l'immagine: l'uomo è intento a testimoniare gli altri membri della sua tribù riunitisi ad Altamira per protestare contro la

²²⁴ Ivi, p. 78.

²²⁵ Ivi, p. 76.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ S. Hecht, A. Cockburn, *The Fate of the Forest. Developers, Destroyers, and Defenders on the Amazonia*, Verso, New York 1989.

²²⁸ D. Haraway, *Le promesse dei mostri*, cit., p. 82. Corsivo dell'autrice.

pianificazione, da parte del governo brasiliano, della costruzione di una diga idroelettrica nei territori Kayapo. Sul particolare della diga e sul significato dell'idroelettricità nelle relazioni socio-ecologiche che hanno determinato alcune tendenze nel secolo scorso, con effetti tutt'altro che sopiti, si tornerà tra poco; per ora è bene mettere a fuoco, con le parole di Haraway, la diversa posizione con cui i popoli indigeni, i Kayapo in questo caso, interagiscono con la foresta, con il loro *habitat*, facendosi espressione diretta e incarnata dell'*altrimenti*. In questo caso da considerarsi nella duplice accezione di patrimonio di pratiche e conoscenze situate, sia di immaginario epistemologico tale per cui, al posto di una linea di elementi discreti, la realtà locale/globale non è altro che «un nodo [...] all'interno del *continuum* storico nella eterogenea rete della natura sociale»²²⁹. Si legge ancora nelle *Promesse dei mostri*:

la loro [delle popolazioni indigene] autorità non deriva dal potere di rappresentare a partire da una presa di distanza, né da uno statuto naturale ontologico, bensì da una costitutiva relazionalità sociale di cui la foresta è parte e compagna integrante, anche essa pezzo dell'incarnazione naturale/sociale. Nel rivendicare potere decisionale sul destino della foresta, i popoli residenti hanno creato e messo in moto un'entità collettiva e sociale trasversale a umane/i, altri organismi e altri tipi di attrici/ori non umane/i. [...] Hecht e Cockburn la chiamano ecologia della giustizia: grazie ad essa è possibile rifiutare ogni soluzione tecnica, sia essa foriera di miglioramenti o di peggioramenti, alla distruzione dell'ambiente. La Forest People's Alliance non rifiuta le competenze scientifiche o tecniche, proprie di altre/i; piuttosto rifiuta l'epistemologia politica 'moderna' che conferisce la giurisdizione assumendo come criterio dirimente il discorso tecnoscientifico. Il punto fondamentale è che la Biosfera amazzonica è un'entità collettiva irriducibilmente umana/non-umana. Non ci sarà nessuna natura senza giustizia. Natura e giustizia, oggetti discorsivi contesi e incarnati nel mondo materiale, si estingueranno o sopravvivranno insieme.²³⁰

La parabola dell'analisi di Haraway, tuttavia, si conclude su una domanda inaspettata e quantomai centrale per la critica del punto di vista scientifico, *trait d'union* tra la riflessione attorno alla sommersione e *Le promesse dei mostri* harawaiani. La domanda arriva in realtà da una recensione al testo di Hecht e Cockburn in cui l'autore, Joe Kane, si domanda: «chi parla per il giaguaro?». Kane, in effetti, sta dimostrando preoccupazione rispetto all'applicazione dell'ecologia socialista o della natura sociale in un clima come quello statunitense degli anni Novanta, non dissimile dall'odierna realtà globale, in cui protezione e sfruttamento si muovono di pari passo, funzionando l'una da copertura retorica dell'altra. Tuttavia, Haraway confessa che l'interrogativo di Kane, per il modo in cui viene posto, le suona «fondamentalmente sbagliato», del tutto simile a quello posto «da alcuni gruppi pro-vita nei dibattiti sull'aborto: *chi parla per il feto?*»²³¹. Senza entrare nel merito del dibattito, Haraway – ed è qui che sta la ricchezza e l'interesse di attraversare un testo del genere dal

²²⁹ Ivi, p. 87.

²³⁰ Ivi, pp. 84; 86.

²³¹ Ivi, p. 88. Corsivo dell'autrice.

quale apprendere l'uso degli strumenti critici, l'angolazione con cui porre gli interrogativi – prova ad andare a fondo chiedendosi cosa abbia a che fare tutto ciò, questo argomento apparentemente distante, con il centro della sua riflessione, ossia gli studi scientifici intesi come studi culturali. Per la risposta credo valga la pena riportare direttamente le sue parole:

Chi parla per il giaguaro? Chi parla per il feto? Entrambe le domande si fondano sulla politica semiotica della rappresentazione. Permanentemente senza parole, sempre bisognosi dei servigi di un ventriloquo, senza mai rivendicare diritto di revoca, in ogni caso gli oggetti o i fondamenti della rappresentazione realizzano il sogno più amato dal rappresentante. [...] L'efficacia di una tale rappresentazione dipende dalle operazioni di distanziamento. Ciò che viene rappresentato deve essere disancorato dai nessi discorsivi e non discorsivi che lo circondano e costituiscono e ricollocato nell'autorevole dominio del rappresentante. Di certo l'effetto di questa magica operazione è quello di depotenziare proprio quelle/i – nel nostro caso, la donna incinta e i popoli della foresta – che sono più prossime/i all'oggetto naturale ora rappresentato. Sia il giaguaro che il feto sono estratti da un'entità collettiva e trasferiti in un'altra, per essere ricostruiti come oggetti di un particolare tipo, a fondamento di una pratica rappresentativa che autorizza per sempre il ventriloquo a parlare per loro. La tutela sarà eterna. [...] Tutto ciò che circonda e sostiene l'oggetto rappresentato, come la donna incinta e i popoli della foresta, semplicemente o scompare o entra in scena come antagonista. [...] Un insieme di entità diventa il rappresentato, l'altro diventa l'ambiente, spesso minaccioso, dell'oggetto rappresentato. Il *solo* attore rimasto è il portavoce, colui che rappresenta.²³²

E finalmente si giunge al termine della critica della semiotica politica della rappresentazione, dove Haraway annoda i due elementi che da pagine sta dipanando, per mostrarne l'origine comune alla quale mi preme arrivare, per mostrarne le connessioni con quanto detto sulla subalternità, sul potenziale dell'acqua per uno studio del rapporto tra letteratura ed ecologia politica e sulla metodologia incarnata nell'etica posturale genealogicamente legata alle *Inclinazioni* di Cavarero. È a questo punto, infatti, che dominio della rappresentazione e scienza si congiungono nella figura dell'esperto, lo scienziato come «rappresentante perfetto della natura», depotenziata, de-socializzata e svuotata, quindi rappresentabile come «mondo oggettivo per sempre e per costituzione priv(at)o di parole». Frutto di un'inversione strumentale attuata sul piano narrativo, sarà allora la Natura astratta e decontestualizzata a legittimare le pratiche rappresentative della scienza, nonostante la prima sia un prodotto della stessa.²³³ Haraway riporta, inoltre, una citazione da Marx, ripresa anche da Said in esergo all'introduzione di *Orientalismo*, che racchiude sinteticamente, ma altrettanto intuitivamente, l'analogia tra scienza e orientalismo, riallacciando questo tratto del percorso alle parole di Menicocci sul rifiuto del farsi portavoce o, peggio, del dare voce alla subalternità: «Non possono rappresentare se stessi; devono essere rappresentati».²³⁴ Il secondo esergo, nota ancora Haraway, mette in guardia rispetto al meccanismo dell'inversione: se, come si è visto, è lo scienziato a creare la Natura, allo

²³² Ivi, pp. 88-89.

²³³ Cfr. ivi, p. 91. Per le citazioni precedenti cfr. ivi, p. 90.

²³⁴ K. Marx, *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, citato in E. Said, *Orientalismo*, cit., p. 11.

stesso modo l'Oriente è una costruzione degli orientalisti; altrimenti, nelle parole di Benjamin Disraeli, «L'Est è una carriera».²³⁵ La saldatura che lega Haraway a Said contiene anche la radice dell'inscindibilità del discorso ecologico da quello sulla subalternità, inquadrando quindi l'analisi dei testi all'interno del più ampio contesto di crisi socio-ambientale, svincolandosi dal meccanismo dell'inversione tale per cui, anche in ambito letterario, si può rischiare di considerare ecologico un testo a partire da un'idea di ecologia (quindi di natura) semplicistica, decontestualizzata, come descritto dalla logica dell'esonero delineata da Giardini.

Mi rendo conto che, nel flusso della scrittura, l'acqua sembra essere evaporata, e tuttavia, un cambio di stato non equivale ad una vera sparizione; nella sua mutevolezza essa comunque permane, contenuta nel campo più ampio della natura. Entrando ora, brevemente, nelle pagine di Said, infatti, ci si addentrerà ulteriormente nel dispositivo di produzione della violenza epistemica insita nell'orientalismo.²³⁶, per poi comprendere cosa, come e dove l'acqua abbia a che fare con tutto ciò e perché, dunque, dalla particolare traiettoria di analisi da cui muove il presente lavoro, l'acqua si conferma un elemento cardine o un osservato speciale capace di dischiudere una visione articolata, complessa e plurale che risponde all'intento di un'inversione di paradigma, metodologico, epistemico, esperienziale. Tornando ancora al testo di Said, c'è un'altra occorrenza della frase ripresa da Marx in cui si ribadisce, appunto, come alla base dell'orientalismo ci sia, di fatto, un'idea esteriore di Oriente, formatasi a partire dall'esigenza degli orientalisti di raccontare il proprio oggetto di studio all'Occidente. Said, insomma, sta dicendo che l'unico a parlare è il rappresentante (l'Occidente) e che, per un discorso univoco che appaghi le velleità di oggettività, il soggetto senza parola (l'Oriente rappresentato) è stato ridotto e confinato all'interno di uno spazio finito così da soddisfare la pretesa

²³⁵ Citato in E. Said, *Orientalismo*, cit., p. 11.

²³⁶ A tale proposito, una delle prime definizioni che Said dà dell'orientalismo, nelle prime pagine del volume omonimo, può essere letta anche come un'esautiva descrizione della violenza epistemica, il cui esito più chiaro e riconoscibile è la creazione di un noi contrapposto a gli altri, loro, rappresentato come espressione deteriore dei tratti che, invece, contraddistinguono l'identità positiva del noi. Riporto di seguito il passaggio per cui si veda ivi, pp. 21-22: «L'orientalismo, quindi, non è soltanto un fatto politico riflesso passivamente dalla cultura o dalle istituzioni, né è l'insieme dei testi scritti sull'Oriente, e non è nemmeno il frutto di un preordinato disegno imperialista "occidentale", destinato a giustificare la colonizzazione del mondo "orientale". È invece il *distribuirsi* di una consapevolezza geopolitica entro un insieme di testi poetici, eruditi, economici, sociologici, storiografici e filologici; ed è l'*elaborazione* non solo di una fondamentale distinzione geografica (il mondo come costituito da due metà ineguali, Oriente e Occidente), ma anche di una serie di "interessi" che, attraverso cattedre universitarie e istituti di ricerca, analisi filologiche e psicologiche, descrizioni sociologiche e geografico-climatiche, l'orientalismo da un lato crea, dall'altro contribuisce a mantenere. D'altra parte, più che esprimerla, esso è anche una certa *volontà o intenzione* di comprendere – e spesso di controllare, manipolare e persino assimilare – un mondo nuovo, diverso, per certi aspetti alternativo. Soprattutto, l'orientalismo è un discorso che in nessun modo può essere considerato la mera traduzione di una rozza politica di forza, ma si è costituito in presenza di un confronto impari con varie forme di potere: potere politico, rappresentato nella forma più pura da istituzioni coloniali e imperiali; potere intellettuale, per esempio istituti di ricerca e patrimoni di conoscenze in campi quali la linguistica comparata, l'anatomia e le scienze politiche; potere culturale, sotto forma di ortodossie e canoni di gusto, sistemi di valori e stili di pensiero; potere morale, costituito da nozioni generali su ciò che "noi" possiamo fare e capire, e "gli altri" non riescono a fare, o capire, quanto "noi". Infine, desidero sottolineare che l'orientalismo rappresenta una parte cospicua della cultura moderna, e in quanto tale, nel suo significato e nelle sue conseguenze, riguarda il "nostro" mondo ancor più di quanto riguardi l'Oriente».

di esaustività contro la quale resiste, invece, l'idea di parzialità – già accennata con Mesa – alla base del principio di articolazione harawaiano:

L'orientalismo è interamente basato sull'esteriorità, nel senso che il poeta o lo studioso che guardano all'Oriente si propongono di descriverlo all'Occidente, di farlo parlare, per così dire, e di renderne più comprensibili gli aspetti misteriosi. [...] Il principale prodotto di questa esteriorità è, naturalmente, una rappresentazione [...]. L'orientalismo corrispondeva più alla cultura in cui si era sviluppato che al proprio supposto oggetto di indagine, anch'esso creazione occidentale. Così, la storia dell'orientalismo possiede sia una notevole coerenza interna, sia una serie di legami articolati con gli ambienti limitrofi del sapere occidentale, creando una forte impressione di oggettività.²³⁷

E più avanti precisa:

il concetto di rappresentazione, di cui ci siamo serviti più di una volta, implica un riferimento al teatro: l'Oriente è un palcoscenico, nel quale l'intero Est viene confinato. Sul palcoscenico compaiono figure il cui compito è rappresentare il più ampio ambito da cui provengono. L'Oriente non appare più come uno spazio illimitato al di là del familiare mondo europeo, ma come un'area chiusa, un ampio palcoscenico annesso all'Europa. L'orientalista non è allora nient'altro che uno specialista in un campo del quale la vera responsabilità spetta all'Europa, così come il pubblico è storicamente e culturalmente responsabile del dramma (oltre che rispondente a esso) tecnicamente allestito dal drammaturgo.²³⁸

Per Said il rapporto tra cultura e politica è indubbio e, da studioso di letteratura, è interessato a scovare i dettagli che, nei testi, trattengono e sono spia dell'interazione tra singoli autori e grandi questioni politiche. Ciò che desta interesse, tuttavia, non è il posizionamento dei primi all'interno delle correnti politiche del periodo analizzato quanto, piuttosto, «il modo complesso, ricco di quasi infinite modulazioni, in cui la nozione di tale superiorità»²³⁹ dell'Occidente sull'Oriente ne pervade le opere. L'intellettuale di origine palestinese, poi vissuto negli Stati Uniti dove si trasferì per studiare, insegnando alla Columbia University fino alla sua morte, avvenuta nel 2003, è stato spesso criticato. Come lui stesso spiega alla fine dell'edizione consultata del volume, nell'analisi della ricezione di *Orientalismo* dopo poco più di quindici anni dalla prima pubblicazione (1978), Said ritorna su una delle interpretazioni affibbate alla sua opera, evidentemente frutto di un malinteso che ricorda quanto raccontato da Spivak a proposito delle critiche ricevute in seguito alla pubblicazione di *Can the Subaltern Speak?*, considerato erroneamente l'ammissione dell'impossibilità di prendere parola dei soggetti subalterni. Le parole riportate di seguito spiegano, infatti, come l'opinione prevalente tendesse, nonostante tutto, a ricondurre il tentativo di *Orientalismo* all'interno di un meccanismo, appunto, di rappresentazione, quando invece si trattava e si tratta tuttora di liberare sentieri alternativi:

²³⁷ Ivi, pp. 29-31.

²³⁸ Ivi, p. 69.

²³⁹ Ivi, p. 24.

Orientalismo è stato letto più spesso come la testimonianza di uno stato di subalternità – un modo per dar voce agli sconfitti – che come una critica (multiculturale e argomentata) dei rapporti di potere. E conseguentemente si è ritenuto che io, in qualità di autore, recitassi un ruolo preciso: autorappresentare la coscienza di quanto fino a quel momento era stato soppresso e distorto in una tradizione di studio appartenente a un discorso storicamente condizionato a non esser letto da orientali, ma solo da altri occidentali.²⁴⁰

Si tratta di un punto non secondario poiché – spiega ancora Said – conferma «la sensazione che esista un conflitto tra identità stabili, separate da un confine permanente»²⁴¹; lo stesso che divide la visione monolitica del rapporto oppositivo tra natura e cultura e con esso tutti gli altri dualismi che forgiavano la società globale del presente, nel mezzo di una crisi socio-ambientale, con sempre più focolai di crisi umanitaria in zone di conflitto e altamente povere. Di fronte a questo scenario, sembra che la classe dominante continui imperterrita ad attuare le strategie di sempre, perseguendo gli stessi obiettivi, senza spazio di critica né possibilità di deviazione. Ed è per questo che credo sia necessario dirottare verso i margini anche il discorso accademico su letteratura e ambiente, affinché non si incastri nella retorica neutralizzata e slavata (tanto è stata depotenziata dal *green washing*) che porta con sé una consistente dose di violenza, contribuendo a protrarre l'esercizio di mancata attenzione riconosciuto da Stengers come il vero marchio di fabbrica del capitalismo moderno. Anche la pratica harawayana di mappare le interferenze, perno del metodo diffrattivo, sposta l'attenzione sull'attorno, su ciò che resta *a latere*, sempre leggermente fuori da ciò che sembrerebbe essere il centro della questione. Ed è in effetti questo stesso scarto che lascia possibilità d'azione e reciprocità tra gli *articulata*, così che l'articolazione possa avvenire nello spazio liminale tra deviazione e devianza. Come accade per tutte le alterità costituite discorsivamente «nella storia di colonialismo, razzismo e sessismo [e] [...] in vari modi nella storia di dominazione di classe», nel concetto «mobile, problematico, etno-specifico e sempreverde» di natura (ma si potrebbe dire lo stesso dell'Oriente, della *subalterna*, dell'acqua), secondo Haraway, permane qualcosa di estremamente desiderabile e tuttavia non afferrabile, «qualcosa di cui non possiamo fare a meno, ma che non possiamo mai 'avere'»²⁴². È una citazione indiretta da *Can the Subaltern Speak?*, dove Spivak, tornando su *Della grammatologia* di Jacques Derrida, dalla sua prospettiva di intellettuale post-colonialista, scrive: «Derrida then discloses the vulnerability of his own desire to conserve something that is, paradoxically, both ineffable and nontranscendental. In critiquing the production of the colonial subject, this ineffable, nontranscendental ('historical') place is cathected by the subaltern subject»²⁴³. Nel riconoscimento di questa tensione si innesta l'articolazione di cui parla Haraway, in quanto

²⁴⁰ Ivi, p. 333.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² D. Haraway, *Le promesse dei mostri*, cit., p. 39.

²⁴³ G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak*, cit., p. 89.

sospensione e irrapresentabilità, dal momento che, al contrario, la rappresentazione dell'altro ne presuppone il possesso e la sua riduzione a «risorsa passiva», quindi ad «oggetto silenzioso»²⁴⁴. Infine, espandendo in senso postumano la categoria di alterità, Haraway afferma: «Lo spazio vuoto, l'indecidibilità, l'astuzia delle/gli altre/i attrici/ori, la 'negatività', mi danno fiducia nella *realtà*, mi fanno sperare nell'assoluta irrapresentabilità della natura sociale, mi rendono sospettosa di ogni dottrina della rappresentazione e dell'obiettività»²⁴⁵.

Così anche questo mulinello che, avvolgendolo, spero abbia anche spinto ulteriormente a fondo il discorso, si conclude ribadendo la significatività del negativo, nel suo molteplice manifestarsi in forma di vuoto, assenza di parola, margine, devianza, resistenza. A suggello di questo nucleo concettuale attorno al quale si avvita la riflessione, riporto ancora un passaggio da *Orientalismo* che ben si accorda, richiamandolo, con il potenziale racchiuso nell'idea di filigrana, per come è stata delineata nella sezione precedente, ma soprattutto dice qualcosa di molto importante sulla postura con la quale ha senso interrogare il rapporto tra letteratura e politica. A mio avviso, infatti, l'argomentazione di Said illumina una problematica quantomai attiva anche nel dialogo tra letteratura e tematiche ambientali dove l'inter/transdisciplinarietà è considerata spesso una mancanza di approfondimento (quindi di validità scientifica) nell'ambito specifico della letteratura. Non si intende, con ciò, affermare il contrario ma si tratta, se mai, di porre la questione in modo diverso, senza ragionare per categorie assolute e, seguendo le parole di Said, sforzandosi di tenerne a mente l'attinenza con il territorio nel quale si posiziona la tesi, in cui l'ecologia fa sue le istanze della subalternità, incontrandosi nella categoria di sommersione. Soffermandomi solo sui punti salienti della riflessione di Said, partirei quindi dalla prima osservazione, concessiva, in cui poter riconoscere l'attuale asimmetria tra studi letterari *tout court* e il proteiforme campo di studi delle *Environmental Humanities* o, all'interno di esse, di quel particolare conglomerato che si avviluppa attorno a letteratura e ambiente e/o pensiero ecologico: «È probabilmente vero che molti sforzi per costringere la cultura a sporcarsi le mani con la politica sono stati rozzamente iconoclastici, e che i tentativi di interpretazione "sociale" della letteratura, nel campo di mia competenza, non sono all'altezza degli enormi progressi nella tecnica della dettagliata analisi testuale»²⁴⁶. Prima di proseguire è il caso forse di esplicitare una scontata, seppur necessaria, precisazione sulla distanza temporale che separa il presente dal momento storico e dal contesto teorico al quale si riferisce Said: non è mia intenzione sovrapporre i due scenari né tirare delle conclusioni che rischierebbero di appiattare differenze esistenti. Tuttavia, se si considerano le fasi relative dei *Colonial Studies* e delle *Environmental*

²⁴⁴ D. Haraway, *Le promesse dei mostri*, cit., p. 92.

²⁴⁵ Ivi, p. 93.

²⁴⁶ E. Said, *Orientalismo*, cit., p. 22.

Humanities, si converrà che gli uni all'altezza della redazione di *Orientalismo*, le altre negli ultimi dieci anni – almeno nel panorama italiano – si trovano nella loro fase iniziale e, al contempo, nascono attorno a temi al centro del dibattito pubblico, a riprova dell'emergenza di nuove consapevolezze ma anche dell'urgenza di un dialogo tra produzione del sapere interna all'accademia e mondo al di fuori di essa, collettività sociale e *élite* decisionale. Nel secondo passaggio, il punto di vista di Said si dilata ed è qui, a mio avviso, che illumina astutamente il ruolo fondamentale dell'angolazione, l'inscindibilità del “come” dal “cosa” e quindi la responsabilità sul primo per la consequenzialità con cui illumina il secondo:

In un'altra occasione sono arrivato ad affermare che l'establishment letterario-culturale ha, nel suo insieme, messo letteralmente al bando il tema del rapporto tra imperialismo e cultura. E l'orientalismo pone proprio questo problema – quello della possibilità, cioè, che l'imperialismo influenzi un intero ambito di studi, istituzioni culturali e creazioni artistiche – con tale forza da renderlo ineludibile. Eppure neanche a questo proposito mancheranno tentativi di aggirare l'ostacolo, sostenendo per esempio che uno studioso di letteratura o un filosofo non dovrebbero avventurarsi in campi come l'ideologia o la politica, nei quali non hanno specifica competenza. In altre parole, il principio della specializzazione può venire usato per scoraggiare l'adozione di una prospettiva intellettuale di ampio respiro, tale da poter garantire, a mio avviso, migliori risultati.²⁴⁷

E conclude mettendo in luce come questo movimento, questo modo di avvicinarsi ai testi non sia un declassamento della specificità della disciplina, né equivalga al riconoscimento della superiorità della politica sulla cultura ma il contrario, piuttosto, riportando quindi in primo piano la sua funzione “produttiva”, in maniera non dissimile da quanto sollevato a proposito della filigrana e del processo attivo e transitorio del silenzio. Con le parole di Said: «la rilevanza e la durata di un fattore importante come la cultura per il realizzarsi dell'egemonia sono comprese appieno soltanto se si tiene conto dell'efficacia non solo censoria, ma anche *produttiva*, che essa possiede nei confronti dei singoli autori»²⁴⁸. Tutto ciò vale anche per il discorso sull'ambiente nel senso che, se è vero che ogni cultura ha una sua idea di “natura”, la quale, come ogni derivazione del concetto di alterità, è prodotta socialmente, credo sia importante ricordare come anche i testi nascano da e in un contesto, territoriale, politico, culturale. Per dirla con Deleuze e Guattari, essi sono prodotti da una territorializzazione, oltre a interagire successivamente in un processo di continuo divenire, tra deterritorializzazione e riterritorializzazione. In altri termini, dopo aver chiarito lo statuto ibrido del concetto di natura – unità minima da cui partire per l'articolazione del concetto di ecologia o di ambiente, attorno ai quali l'analisi rizomaticamente si aggira – dovrebbero essere più chiare anche le ragioni per cui, allo studio dei temi naturalistici o del potenziale apporto della letteratura alla sensibilizzazione sulla crisi

²⁴⁷ Ivi, p. 23.

²⁴⁸ *Ibidem*. Corsivo dell'autore.

climatica, si è preferito un posizionamento liminale e marginale, là dove i testi interloquiscono con l'ecologia politica, smarginando dal dominio disciplinare. Allo stesso modo, la dilatazione di scala, se intesa come prassi metodologica, in maniera non difforme dal respiro ampio cui si riferisce Said, presuppone un cambio di paradigma che precede e ri-fonda l'idea stessa di ricerca. Se – con Haraway – la Natura è un prodotto della scienza moderna, dell'esperto ventriloquo, il presente lavoro non è altro che un tentativo di articolazione a partire da una ripensata idea di natura, di alterità, di ecologia dei testi, nei testi e attraverso i testi, letterari ma anche sociali. Il fulcro – credo – sia re-invertire l'inversione operata dalla modernità: che non sia la scienza a plasmare l'idea di Natura ma, al contrario, che si possano lasciare andare le pretese di oggettività ed esaustività e, con la consapevolezza dell'inevitabile, nonché rivendicato, posizionamento, applicare tutti gli strumenti teorici e metodologici a disposizione per elaborare un pensiero complesso, critico e stratificato a partire dal tema di interesse. Senza l'ingiunzione di andare a segno restando all'interno dello steccato predeterminato, il margine si apre, diventa attraversabile e non più, soltanto, apprezzabile al di là del confine. Come lo sguardo, infatti, credo che anche il discorso e il pensiero possano essere tattili, cioè toccare ed entrare in relazione diretta con i propri oggetti, motivo per cui, occuparsi di o pensare con può comportare una differenza sostanziale. In questo corpo a corpo, la contraddizione, l'attrito o l'impaccio del dover portare con sé tanto la fluidità quanto la viscosità, in una parola la scomodità del non definibile, a mio avviso, riesce, meglio di un sistema di valori determinati e limitati, a far emergere l'interdipendenza tra le forme di crisi attive localmente e/o globalmente, dai conflitti al razzismo, dalla povertà al clima.

Cito, a riguardo, l'intervento presentato da Naomi Klein, allieva di Said, alla cerimonia in sua memoria tenutasi nel 2016 alla Royal Festival Hall di Londra, nel corso del quale ha riattualizzato la visione dello studioso di origine palestinese sull'ambientalismo, integrandola dinamicamente con l'attuale situazione globale. Come si evince dal titolo (*Let Them Drown. The Violence of Othering in a Warming World*), nel suo discorso Klein mette a fuoco l'intersezione tra imperialismo e crisi climatica, interrogandosi sulle ragioni per cui Said fosse così critico nei confronti del movimento ambientalista. Infatti, recuperando la prospettiva situata e incarnata da Said, in cui centrale è l'esperienza dell'esilio, Klein considera la vulnerabilità del Medio Oriente in cui i rischi legati al cambiamento climatico passano, gioco forza, in secondo piano di fronte a minacce più immediate: «l'occupazione militare, i raid aerei, la sistematica discriminazione, l'embargo»²⁴⁹. È all'incrocio tra queste forze che la subalternità aggancia la questione ecologica; il motivo per cui la crisi globale,

²⁴⁹ N. Klein, *Let Them Drown. The Violence of Othering in a Warming World*, in «The London Review of Book», vol. 38, n. 11, 2 giugno 2016, < <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n11/naomi-klein/let-them-drown> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025]. Per la traduzione italiana alla quale si farà riferimento nelle citazioni, cfr. N. Klein, *Resistenza climatica*, in «Internazionale», 1169, 2/8 settembre 2016, pp. 38-45.

risultante da una serie di crisi geograficamente e qualitativamente diverse tra loro, non può che essere considerata nella sua articolazione socio-ambientale. Il contesto nel quale si posiziona la critica di Said all'ambientalismo, infatti – spiega Klein – è quello del colonialismo verde portato avanti da Israele, tra gli altri, usando gli alberi piantati dal Jewish National Fund per far “rifiorire il deserto”. Invitando ad osservare gli eventi da un punto di vista più ampio, l'autrice – che prima di incontrare Said è cresciuta in Canada in una famiglia ebrea la quale, a sua volta, nel suo piccolo contribuiva annualmente affinché quegli alberi fossero piantati – riflette su quanto, invece, «quegli alberi sono i simboli più evidenti del sistema di discriminazione israeliano», nonché «le armi più potenti dell'accaparramento e dell'occupazione delle terre», dove le foreste di pini e di eucalipti venivano piantate al posto dei frutteti, degli alberi di ulivo e di pistacchio nei villaggi palestinesi.²⁵⁰ Dall'aneddoto personale l'autrice dimostra come la matrice “verde”, seppur necessaria, non rappresenti una condizione sufficiente per poter parlare di ecologia, nel senso pieno del termine. Simili strumentalizzazioni e semplificazione della natura sono alla base della semiotica della rappresentazione harawayana. A tale proposito, poco più avanti, sempre nel corso del suo intervento, Klein ricorda che, nell'ultimo anno di vita, Said ha potuto assistere alla costruzione della “barriera di separazione” voluta da Israele per limitare il territorio della Cisgiordania. Ricorda, inoltre, che la ministra dell'ambiente israeliana dell'epoca sollevò delle perplessità, preoccupata per il possibile impatto della costruzione del muro e che per questo motivo si spese ed ottenne il trasferimento di una riserva di iris che altrimenti sarebbe stata distrutta dalla barriera. Un'ulteriore attenzione e sensibilità verso gli abitanti non-umani del territorio – nota ancora Klein – è testimoniata dai piccoli fori disposti lungo il muro; decisione che riconosce agli animali quel diritto fondamentale che altri esseri umani si vedevano, invece, negato.²⁵¹ E nei fatti ripercorsi dall'autrice, si può sentire riecheggiare la domanda del ventriloquo: *chi parla per il giaguaro?*. Detto altrimenti, il rappresentante – in questo caso la ministra israeliana dell'ambiente – si erge come unico soggetto parlante e, autoproclamatasi portavoce dell'oggetto “natura” delegittima tutto il resto, negando l'esistenza dei soggetti più prossimi, vittime dirette della violazione dei diritti, silenziate e deumanizzate, come nell'esempio dei Kayapo citato da Haraway.

²⁵⁰ N. Klein, *Resistenza climatica*, cit., p. 38.

²⁵¹ Si riporta, di seguito, il testo originale del passaggio indirettamente citato: «Yehudit Naot, Israel's then environment minister, was more worried about a report informing her that 'The separation fence ... is harmful to the landscape, the flora and fauna, the ecological corridors and the drainage of the creeks.' 'I certainly don't want to stop or delay the building of the fence,' she said, but 'I am disturbed by the environmental damage involved.' As the Palestinian activist Omar Barghouti later observed, Naot's 'ministry and the National Parks Protection Authority mounted diligent rescue efforts to save an affected reserve of irises by moving it to an alternative reserve. They've also created tiny passages [through the wall] for animals'».

A questo punto, il discorso di Klein si complica: prima dimostra perché uno dei nuclei concettuali del pensiero di Said, l'esilio e la nostalgia di una terra alla quale non si può tornare, sia intimamente legato all'attuale crisi socio-ambientale globale; poi si concentra sul problema delle risorse, dal quale, di fatto, la crisi dipende e, più in particolare, su come combustibili fossili, acqua e guerre si intreccino, soprattutto in alcune zone del nostro pianeta. L'uno e l'altro momento si inseriscono in un quadro più ampio e fanno riferimento ad un «problema strutturale» che deriva direttamente dall'*othering* alla base dell'orientalismo, come riassume senza giri di parole la stessa Klein: «se interi popoli e nazioni sono considerati come altro da noi [...] è molto più facile dichiarargli guerra o istigare colpi di stato quando gli viene in mente la folle idea di voler controllare da soli il loro petrolio e i loro interessi»²⁵². In questo senso, l'acqua, in quanto risorsa, entra in gioco per opposizione poiché, nel quadro geopolitico globale il Medio Oriente si caratterizza, da un lato, per l'abbondante presenza dei combustibili fossili e, dall'altro, per l'allarmante scarsità d'acqua. Come tutte le risorse, infatti, se il valore dell'acqua dipende dalla sua disponibilità e reperibilità, tra siccità e innalzamento degli oceani, salinizzazione e privatizzazione, il suo valore è destinato a salire, nonostante resti un bene necessario per ogni forma di vita sul pianeta. Ciò spiega perché, nel tentativo di ricollegare i tanti frammenti di cui si compone la realtà complessa del presente, ha senso interrogare l'acqua, nel suo portato materiale e simbolico, come espresso con chiarezza anche da Klein quando afferma che il «collegamento tra problemi idrici e metereologici e la guerra è ricorrente lungo l'intera linea dell'aridità, dove molte zone – dalla Libia alla Palestina ad alcuni dei più sanguinosi campi di battaglia dell'Afghanistan e del Pakistan – sono caratterizzate dalla mancanza di acqua, dalle temperature torride e dai conflitti»²⁵³. E continua citando il lavoro di ricerca condotto dall'architetto israeliano Eyal Weizman, raccolto in *The Conflict Shoreline*²⁵⁴, in cui si mostra come gli obiettivi degli attacchi dei droni occidentali seguano, in effetti, la linea dell'aridità. Secondo Klein, si tratta del «più efficace tentativo di visualizzare il brutale paesaggio della crisi climatica che sia stato fatto»²⁵⁵, in ragione della prospettiva utilizzata dall'autore, efficace nell'individuare il punto di

²⁵² Ivi, p. 43.

²⁵³ *Ibidem*. Su questo punto, si veda anche V. Shiva, *Water Wars. Privatisation, Pollution and Profit*, South End Press, Cambridge 2002. D'ora in poi si farà riferimento alla traduzione italiana di cui si riporta un estratto; V. Shiva, *Le guerre dell'acqua*, trad. it. a cura di B. Amato, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 10-11: «Guerre paradigmatiche sull'acqua sono in corso in ogni società, in Oriente come in Occidente, a Nord come a Sud. In questo senso quelle dell'acqua sono guerre globali, in cui culture ed ecosistemi diversi, accomunati dall'etica universale dell'acqua come necessità ecologica, sono contrapposti a una cultura imprenditoriale fatta di privatizzazione, avidità e appropriazione di quel bene comune. [...] Ma molti conflitti politici sulle risorse sono celati o repressi. Chi controllo il potere preferisce far passare le guerre dell'acqua per conflitti etnici e religiosi».

²⁵⁴ E. Weizman, *The Conflict Shoreline*, cit. La linea dell'aridità individuata da Weizman corre lungo tutta la lunghezza della costa settentrionale del continente africano, attraversa il deserto del Negev, tra Israele e Palestina, la Siria, l'Iraq, l'Iran, l'Afghanistan, poi scende verso il Pakistan e percorre la costa occidentale della penisola indiana; un secondo tratto attraversa, invece, l'Africa centrale, dal Senegal alla Somalia, passando per la Nigeria, il Ciad, il Sudan e l'Etiopia.

²⁵⁵ N. Klein, *Resistenza climatica*, cit., p. 43.

intersezione delle forze in gioco.²⁵⁶ Va inoltre notato che, nell'analisi di Klein, tra le implicazioni geopolitiche del clima, il discorso sulle risorse impatta e chiama in causa anche il fenomeno migratorio, ricollegandosi non solo con quanto affrontato nella lettura del testo di Menicocci ma anche con il diritto all'abitare, o i suoi impedimenti, su scala universale:

Se le bombe seguono il petrolio e i droni seguono la mancanza d'acqua, le barche cariche di profughi che hanno abbandonato le loro case lungo la linea dell'aridità devastata da guerre e siccità seguono entrambi. E la stessa tendenza a disumanizzare l'altro che ha giustificato le bombe e i droni viene applicata ai migranti, quando si dipinge il loro bisogno di sicurezza come una minaccia per la nostra, la loro fuga disperata come una pericolosa invasione. Le tattiche affinate in Cisgiordania e in altre zone occupate cominciano a essere usate anche in Nordamerica e in Europa.²⁵⁷

Riflettendo su quanto scritto da Klein, infatti, appare evidente l'impatto delle crisi sul legame con il territorio, sulla possibilità di abitare o meno un luogo. Anche in questo caso, le cause possono essere molteplici e intrecciarsi tra loro, tuttavia, anche Nixon, in *Slow Violence*, si sofferma sui risvolti che lo sfruttamento energetico di alcuni territori e delle relative popolazioni conduca, appunto, all'interruzione forzata del legame tra comunità e luoghi. Lo stesso che può avvenire durante una guerra o in seguito alla confisca di terreni ad opera di un'istituzione per la costruzione di un'infrastruttura o, ancora, a causa dell'emergenza di fronte a cui si trovano alcune comunità i cui territori sono già sommersi in seguito all'innalzamento degli oceani.²⁵⁸ Così, se Klein propone una

²⁵⁶ Cfr. E. Weizman, *The Conflict Shoreline*, cit., pp. 9-10: «Along the threshold regions of the great deserts of north Africa and the Middle East, colonial and then national authorities have employed artificial irrigation to cultivate the lands at the desert's meteorological edge and acted to bring the Bedouins under control by displacing and concentrating them. But in recent decades a formidable counter force has arrived to push the desert in the opposite direction. Temperature and evaporation rates are on the rise. Desertification, the consequence of human-induced climate change, has started to reclaim lost ground. [...] Recent conflicts along the aridity line erupted because of these environmental transformations. Droughts led to increased competition over shrinking resources and aggravated the consequences of civil strife. The land degradation brought about by conflict further aggravated desertification. [...] War and insurgency have occurred across the entire African continent all along the northern and southern threshold of the Sahara desert.

Plotting the location of western drone strikes on meteorological maps demonstrates another astounding coincidence: many of these attacks – from South Waziristan through northern Yemen, Somalia, Mali, Iraq, Gaza, and Libya – are directly on or close to the 200 mm aridity line. [...] To follow this line on its journey east and west is not to claim that conflicts along it have been directly determined by climatic factors, but rather to point to an ongoing historical process by which political developments have violently interacted with changing climatic conditions along this seam. Existing tensions have been aggravated by climate-related shifts in the aridity line, and, in turn, continued conflict in these areas has caused the destruction of vegetation and agriculture, accelerating the processes of desertification».

²⁵⁷ N. Klein, *Resistenza climatica*, cit., p. 44.

²⁵⁸ Nei giorni in cui scrivo (agosto 2024) arriva la dichiarazione del segretario generale nelle Nazioni Unite, António Guterres, in visita a Tonga per il summit delle isole del Pacifico, tra i territori più colpiti dall'innalzamento degli oceani. Cfr. *Guterres lancia 'sos' globale su innalzamento del Pacifico*, «Ansa», 27 agosto 2024, <https://www.ansa.it/sito/notizie/mondo/2024/08/27/guterres-lancia-sos-globale-su-innalzamento-del-pacifico_6f8b6008-2b8c-4c21-9b32-22db8be91a16.html> [ultima consultazione 5 gennaio 2025]. In occasione del summit sono stati pubblicati due report: World Meteorological Organization, *State of the Climate in the South-West Pacific 2023*, WMO, 1356, 2024; United Nations, *Surging Seas in a Warming World*, 26 agosto 2024. Sull'innalzamento dei mari nel contesto Italiano, aveva scritto, tra gli altri, il Giornale della Protezione Civile, per cui si veda *Innalzamento del mare, Ingv: "aumenterà di più delle previsioni"*, «il Giornale della Protezione Civile», 30 dicembre 2023, <

risemantizzazione del *sumud*²⁵⁹ alla luce della crisi climatica, affermando che «la nostalgia per una patria snaturata – e che forse non esiste più – è un sentimento che sta diventando rapidamente e tragicamente globale»²⁶⁰, d'altro canto Nixon si appoggia a due definizioni di particolare potenza: «developmental refugees» e «uninhabitants». La prima è stata coniata dall'antropologo Thayer Scudder con riferimento alla campagna di costruzione di grandi dighe condotta dalla Banca Mondiale nei paesi del Sud globale di cui si è occupata, tra gli altri, Vandana Shiva in *Water Wars. Privatisation, Pollution and Profit*²⁶¹, mentre l'altra è emersa da un'intervista condotta da Rebecca Solnit per la sua ricerca sui luoghi di sperimentazione nucleare nel deserto del Nevada²⁶². Non è un caso che i due termini, non perfettamente identici, seppur sovrapponibili, saldino tra loro il tema dei test nucleari (già affrontato nel *Tiresia*) e l'infrastruttura della diga, su cui si concentrerà il resto del capitolo nell'approfondimento del caso del Vajont. Su questo nucleo si è concentrata anche la scrittrice-attivista indiana Arundhati Roy, descrivendolo nitidamente nel passaggio riportato da Shiva, ricordando l'imponente ricorso alle grandi dighe (solo in India, dal 1951 al 1980 ne sono state

<https://www.ilgiornaledellaprotezionecivile.it/attualita/innalzamento-del-mare-ingv-aumenter-di-pi-delle-previsioni> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

²⁵⁹ Per il concetto di *sumud*, dal quale Klein deriva l'idea di «*sumud* climatico» per indicare la resistenza degli abitanti delle isole Marshall, di Tuvalu o delle isole Fiji, solo per citare alcuni tra i luoghi più colpiti dal fenomeno e a rischio concreto di sommersione, si veda E. W. Said, *After the Last Sky. Palestinian Lives*, Columbia University Press, New York 1999. In particolare, nel capitolo «Emergence», Said si concentra sul ruolo del lavoro, sull'agricoltura e la pastorizia quali elementi identitari del popolo palestinese. Tuttavia, per come essi sono stati rappresentati nel tempo, con l'occhio folkloristico dell'esterno, sono diventati dei tratti senza tempo, mitici e naturalizzanti. Il lavoro, invece, nell'ottica di Said, nel modo in cui viene vissuto dai palestinesi rappresenta una forma di resistenza; cfr. *ivi*, p. 100: «Work first becomes a form of elementary resistance, a way of turning presence into small-scale obduracy. You accept the narrowness of opportunity as a given, and you consider change, for the foreseeable future, as bringing worse, rather than better, conditions. Work then becomes a daily articulation of the formidably precise status quo into which you are bound; it brings you to a performance of your actual condition that, you find, sparks your consciousness of what you are all about, where you are to be found, how maddeningly complicated are the mechanisms that surround you».

La diffusione del concetto di *sumud* fuori dal contesto arabofono-palestinese è arrivata con la pubblicazione del diario dell'avvocato e scrittore di Ramallah Raja Shehadeh dal titolo *The Third Way: A Journal of Life in the West Bank* (Quartet Books, 1982) e nel tempo ha assunto significati molteplici, risemantizzandosi a seconda degli eventi storici e al variare della società globale e locale, come descritto puntualmente dallo studio condotto da Alexandra Rijke e il professor Toine van Teeffelen dell'Arab Educational Institute di Betlemme, per cui cfr. A. Rijke, T. van Teeffelen, *To Exist Is To Resist: Sumud, Heroism, and the Everyday*, in «Jerusalem Quarterly», 59, 2014, pp. 86-99. Disponibile online nel portale dell'Institute for Palestine Studies, < <https://www.palestine-studies.org/en/node/165375> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025]. Per riallacciare il discorso a quanto scritto da Said, fornendo esempi pratici di azioni di resistenza non violenta ascrivibili all'idea di *sumud*, riporto un breve passaggio dall'articolo: «New prototypical examples of *sumud* entered popular consciousness: the peasant whose olive trees were uprooted by the Israeli army or settlers, but who replanted them; the family who rebuilt their house each time after it was demolished, the community surrounded by settlements but still hanging on, and in the different but also demanding context of Palestinians living in Israel, fighting for equality while keeping the link to the land, or rebuilding destroyed residential areas of the Bedouins in the Negev – all actions that reminded of another concept often associated with Palestinians and close to *sumud* in its meanings: resilience».

²⁶⁰ N. Klein, *Resistenza climatica*, cit., p. 40.

²⁶¹ Cfr. nota 248.

²⁶² Cfr. R. Solnit, *Savage Dreams: A Journey into the Landscape Wars of the American West*, University of California, Berkeley 2000.

costruite 1554.²⁶³) quale strumento «per trasferire il controllo [dell'acqua] dalle comunità ai governi centrali, e per colonizzare fiumi e popolazioni».²⁶⁴:

Le grandi dighe sono per lo “sviluppo” di una nazione quello che le bombe nucleari sono per il suo arsenale militare. Entrambe sono armi di distruzione di massa. Entrambe sono strumenti che governi usano per controllare il proprio popolo. Entrambe sono emblemi del Ventesimo secolo che segnano il momento in cui l'intelligenza umana ha scavalcato il proprio istinto di sopravvivenza. Entrambe sono maligne indicazioni di una civiltà che si ritrova contro se stessa. Rappresentano la rottura del legame – non soltanto del legame, dell'intesa – tra gli esseri umani e il pianeta in cui vivono. Sconvolgono la logica che connette le uova alle galline, l'aria alla vita e la terra all'esistenza umana.²⁶⁵

Nella definizione dei *developmental refugees*, come riconosce Nixon, si riesce a carpire la tensione tra la forza centripeta dello sviluppo per fini nazionali e il costo che il suo perseguimento miope comporta, ossia la narrazione centrifuga dell'esodo forzato, del ricollocamento e della perdita. Traslando il ragionamento sull'asse verticale, allo stesso modo, si può affermare che – il discorso è valido anche per il Vajont, al quale, preparando il terreno, si può in realtà già immaginare di riferirsi: «the megadam is an icon of national ascent becomes coupled to the descending prospects of communities that have become ecologically unmoored, cut off from a drowned commons». Le comunità colpite sono, a tutti gli effetti, «inundated by development».²⁶⁶ simbolizzato dai giganteschi monumenti della sommersione, le grandi dighe, appunto. In questo senso, il concetto di *in-abitante* può aiutare ad inquadrare il fulcro di ciò che vorrei emergesse: come osserva ancora Nixon procedendo nella sua analisi, infatti, il primo elemento su cui porre l'attenzione è la scelta delle zone individuate per i test nucleari prima e, soprattutto durante, la Guerra Fredda. Obiettivi unici di questa ricerca sembrano essere territori aridi e desertici, giudicati automaticamente sacrificabili per fini scientifici, a riprova dei meccanismi di sfruttamento e assoggettamento coloniale in cui pieni e vuoti, presenza e assenza si articolano secondo geometrie e dinamiche regolate da rapporti sbilanciati di dominio e di potere. Allo stesso modo, nel caso delle grandi dighe, la produzione dell'assenza (attraverso la rimozione forzata degli abitanti) e la sommersione del bacino in cui si accumula l'acqua si rinforzano nella marginalizzazione e invisibilizzazione del processo, nel momento del

²⁶³ V. Shiva, *Le guerre dell'acqua*, cit., p. 74.

²⁶⁴ Ivi, p. 65. Nel capitolo “La colonizzazione dei fiumi: dighe e guerre dell'acqua”, Shiva ripercorre le tappe salienti dell'euforia tecnologica delle dighe avviato, prima, sul territorio degli Stati Uniti e poi esportato nelle colonie e, in ultimo, nel Sud globale. Riporto per intero un passaggio emblematico per comprendere quale visione di scienza e di natura riposavano dietro i grandi progetti di ingegneria idraulica dell'epoca: «Secondo W. J. McGee, consulente capo del presidente Theodore Roosevelt per i programmi idrici, il controllo sull'acqua era ‘il solo passo ancora da compiere prima che l'uomo diventi padrone della Natura’. Nel 1944, descrivendo le opere di sbarramento del fiume Sacramento per costruire la diga di Shasta, il responsabile dei lavori Francis Crowe, proclamava: ‘Abbiamo messo il fiume al tappeto. Lo abbiamo steso, inchiodato con le spalle alla carta geografica. Diamine, è per questo che siamo venuti fin qui’» (p. 66).

²⁶⁵ Ivi, p. 75.

²⁶⁶ R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 152.

ricollocaimento degli e delle in-abitanti, che normalmente avviene in luoghi altrettanto marginali/zzati. «This violent conversion of inhabitant into uninhabitant has been a recurrent trauma amidst the spread of gargantuan dams across the so-called developing world»²⁶⁷, scrive ancora Nixon. A questo punto, il filo del discorso può tornare tra le pagine di Weizman sul deserto del Negev in cui, a differenza delle altre frontiere, la delimitazione amministrativa dell'area di pertinenza di Israele è stata fissata su un riferimento mobile e, con l'accelerazione del surriscaldamento climatico, quantomai instabile. «The threshold of the desert is an elusive demarcation»²⁶⁸ che si distende, come una cucitura, tra due zone climatiche differenti: a nord la fascia di clima mediterraneo-subtropicale, a sud la zona di aridità desertica. In maniera non dissimile dalle altre potenze occidentali/-zzate, seguendo la *ratio* moderna dell'addomesticamento e della messa a valore della Natura, anche Israele, nel corso della sua storia, ha usato a suo vantaggio l'aridità del deserto, addotta come permesso tacito e via libera all'occupazione di una “terra *nullius*”, da rendere di nuovo fertile. In questo senso, infatti, Weizman richiama l'attenzione sull'utilizzo della desertificazione come vera e propria strategia paramilitare:

Like an orchestrated military operation, attacks on the Bedouins returning and holding on to the threshold of the desert came from both air and ground. In February 2002, crop dusters, everywhere to be seen spraying pesticides over the intensely irrigated fields of the Jewish settlements of the northern threshold of the desert, started spraying toxic herbicides on the small sustenance fields of illegalized Bedouin settlements that the state wanted to evict, acting now, literally, as agents of desertification.²⁶⁹

In maniera più generale, si può affermare che quanto osservato da Weizman rientra nella strategia di «invenzione del vuoto» di cui parla Nixon, là dove il deserto viene classificato unilateralmente e aprioristicamente zona inabitata, vuota, «emptiness being the wrong kind of presence – “underdeveloped” people on “underdeveloped” land can be rendered spectral uninhabitants whose territory may be cleared to stage the national theatrics of megadams and nuclear explosions, those certifiable acts that mark the “developing” nation’s ascent into modernity pantheon»²⁷⁰.

Un risvolto che avvolge, quasi sfuggendo, tutta la riflessione è la diversa prospettiva con cui, discostandosi dalla narrazione sottesa all'Antropocene, prende forma la relazione tra clima e impatto umano. L'argomentazione di Weizman parte certamente dal riconoscimento dell'impatto umano sul pianeta, tuttavia l'autore nomina, circoscrive e posiziona minuziosamente le attività, situando accuratamente responsabilità e ruoli. La decostruzione delle narrazioni, quindi, passa attraverso

²⁶⁷ Ivi, p. 153.

²⁶⁸ E. Weizman, *The Conflict Shoreline*, cit., p. 4.

²⁶⁹ Ivi, p. 36.

²⁷⁰ R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 165.

l'analisi di pratiche locali, eventi, prassi e fenomeni diffusi, ribattendo il punto nevralgico sul quale, pur secondo tragitti difformi e con affondi disciplinarmente distanti, tutte le voci fin qui raccolte si incontrano ed accordano: se la realtà socio-culturale porta alla definizione di una gerarchia tra dominati e dominanti, rappresentanti e rappresentati, allora è evidente che non si può parlare di un neutro e universale *Anthropos*. D'altro canto, un aspetto che Weizman non manca di notare è lo scarto tra il clima, come fattore senza tempo che Fernand Braudel, sessanta anni fa, ascriveva ancora alla *longue durée*²⁷¹ e la natura estrema dei fenomeni climatici, i quali, con sempre più frequenza, si manifestano in tutto il pianeta. Da ciò – chiosa Weizman – si può dedurre che il cambiamento climatico è sì un agente attivo e progressivamente più rilevante nel concorrere, con gli altri, allo sviluppo dei processi e alla determinazione degli eventi storici, ma occorre, al tempo stesso, fare delle distinzioni e oliare i nessi, i giunti che collegano una struttura all'altra dell'immensa costruzione che è la realtà socio-naturale in cui viviamo. Con tutte le precauzioni del caso, si potrà tuttavia concordare con l'architetto quando afferma che «[t]he current acceleration of climate change is not only an unintentional consequence of industrialization. The climate has always been a project for colonial powers, which have continuously acted to engineer it»²⁷². A ben guardare, la stessa metafora del deserto da far rifiorire presuppone l'acqua in quanto simbolo, non solo di vita, ma di civiltà; una civiltà che si definisce tale anche in base ai modi di gestione della risorsa idrica, attraverso i quali riprodurre l'opposizione tra un bene e un male assoluto, espresso in primis dalla metafora stessa: fertilità contro aridità, in cui tuona quella tra Oriente e Occidente. Ecco, dunque, spiegato perché tanta attenzione è stata dedicata al modello delle grandi dighe; connubio tra il principio di accumulazione e le politiche di invisibilizzazione mostrate da Roy, è centrale per individuare i presupposti coloniali sui quali si fonda l'ecologia politica del capitalismo. Da ciò, dunque, si evince come dal piano epistemologico e discorsivo in cui lo svuotamento era attuato sui concetti di natura e oriente, secondo quanto riportato dalle analisi rispettivamente di Haraway e Said, si passi ad una dimensione fattuale, in cui l'eradicazione coinvolge interi ecosistemi: «emptiness is an industry that needs constant rhetorical replenishment: the promotion of megadams depends on such emptying out, on actively administered invisibility»²⁷³.

Senza entrare nel particolare, ancora restando sull'immagine dello svuotamento e sui possibili livelli di applicazione, è interessante citare un passaggio da *The Conflict Shoreline* in cui Weizman prende in analisi le foto aeree di alcune aree del deserto del Negev in cui la presenza di insediamenti

²⁷¹ Cfr. F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, trad. it. a cura di C. Pischetta, Einaudi, Torino 1953 (1949).

²⁷² E. Weizman, *The Conflict Shoreline*, cit., p. 10.

²⁷³ R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 165.

palestinesi è stata cancellata semioticamente apponendo dei puntini bianchi dai cartografi incaricati al report:

The authors of the Regavim report committed—like many colonial travelers and cartographers [...]—to “not seeing”; they either ignored or actively read these signs out of the image. When colonial cartographers left white spots on their maps, they acted as means of erasure: “whiting-outs” that led to the wiping out of entire native cultures. But supposedly objective and neutral aerial photographs do not undo the potential for erasure. They could also be used, as we have seen, to remove, white out, or read people and things out of representation. This is because aerial photographs need to be carefully read and decoded. When relevant traces are at the limit of indexability, interpreting them requires an understanding of the material relation between the photographs and the objects photographed. Evidence for “whiting out” reflects not only on the presence of Bedouins on site, but on a state struggling not to see—indeed to deny—what exists in front of its eyes.²⁷⁴

Il passaggio riverbera l’eco di tutto quanto detto e sedimentato nel corso del capitolo attorno alla voce e all’acqua, la *subalterna*, la filigrana e l’*altrimenti*. Acquisendo progressivamente spessore, ciò che resta a fondamento del discorso è il rapporto con l’alterità, di cui la natura, l’Oriente e l’acqua rappresentano forme e declinazioni possibili, e come tali si articolano, prodotti socialmente, costruiti discorsivamente: «[w]ater is what we make of it», afferma Jamie Linton. Ibridando filosofia politica, scienze dello sviluppo e della cooperazione internazionale, geografia e attivismo ambientale, Linton ha preso a studiare l’acqua, la sua gestione e, soprattutto, i modi di pensarla, nel corso della storia. Così è nato *What Is Water? The History of a Modern Abstraction* (2010), in cui l’autore, riprendendo le considerazioni di Ivan Illich in *H2O and the Waters of Forgetfulness* e i cardini di quanto postulato da Latour in *Non siamo mai stati moderni*.²⁷⁵, passa in rassegna i meccanismi di produzione sociale dell’acqua ormai svuotata di ogni componente materiale, astratta e de-contestualizzata:

The state of *water* always reflects, in one way or another, the state of *society*. And yet perhaps the greatest hydrological accomplishment in the modern world has been to *construct an idea of water as something apart from the broader social contexts in which it occurs*. Water has been made known as an *abstraction* – as H 2 O, the stuff that *flows* through the hydrologic cycle.²⁷⁶

Tale è la premessa per la modernizzazione e la globalizzazione dell’acqua, di cui tra poco si dirà di più. Allo stesso tempo, non va dimenticato l’apporto del materialismo femminista e postumano di Neimanis, la centralità del corpo in quanto canale percettivo e conoscitivo dal quale passa la relazione tra individuale e collettivo, interno ed esterno. I “corpi d’acqua” ricordano, quindi, che l’alterità – in

²⁷⁴ E. Weizman, *The Conflict Shoreline*, cit., p. 64.

²⁷⁵ I. Illich, *H2O and the Waters of Forgetfulness: Reflections on the Historicity of "Stuff"*, Heyday Books, Berkeley 1985; B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, trad. it. a cura di G. Lagomarsino, C. Milani, elèuthera, Milano 2018 (1995).

²⁷⁶ J. Linton, *What Is Water? The History of a Modern Abstraction*, University of British Columbia Press, 2010, p. XVII. Il corsivo è mio.

forma di acqua – si incarna continuamente, filtra la presunta unità dell'identità e rifluisce verso l'esterno, pronta a deterritorializzare altri corpi, in questo ricamo infinito di relazioni e scambi osmotici, visibili e invisibili. Di seguito un breve passaggio introduttivo, da *Bodies of Water*, in cui Neimanis condensa la relazionalità dell'acqua e i suoi possibili significati, per poi mostrare come ognuna delle categorie di alterità nominate abbiano a che fare con il nesso tra crisi climatica e *othering*, attorno al quale la sua riflessione si annoda saldamente:

Particularly in the Anthropocene, with its growing indices of stratification, we need to unpick and confront the slide into *homogenization* – of women, of humans, of objects in general. The water that we comprise are never neutral, their flows are directed by intensities of power and empowerment. Currents of water are also currents of toxicity, queerness, coloniality, sexual differences, global capitalism, imagination, desire, and multispecies community. Water's transits are neither necessarily benevolent, nor are they necessarily dangerous. They are rather material maps of our multivalent forms of marginality and belonging.²⁷⁷

Tornando a chiedersi, con Linton, cosa sia l'acqua e quando essa sia diventata moderna, mi limiterò alla ripresa dei passaggi fondamentali del volume, utilissimo per una storia del pensiero sull'acqua attraverso un approccio relazionale – mutuato dal geografo marxista David Harvey²⁷⁸ – che ne consolida l'affinità, anche da un punto di vista metodologico, con il presente lavoro: «In essence, a relational approach holds that things become what they are in relation to other things that emerge through an overall process of mutual becoming»²⁷⁹. Secondo Linton, l'invenzione dell'acqua moderna ha inizio attorno alla metà del XIX secolo in Inghilterra; da quel momento e dai quei luoghi in cui si innesca la scintilla della Rivoluzione industriale, si diramerà poi il capitalismo industriale che vedrà pieno sviluppo nel secolo successivo. Parallelamente l'acqua subisce uno slittamento, «the apparent shift from 'many waters' to 'one'»²⁸⁰, in cui si compie l'astrazione intellettuale che la smaterializza in formula chimica:

²⁷⁷ A. Neimanis, *Bodies of Water*, cit., pp. 14-15. Il corsivo è mio.

²⁷⁸ Si veda, tra gli altri, D. Harvey, *The Nature of Environment: The Dialectics of Social and Environmental Change*, in «Socialist Register», 30, 1993, pp. 1-51; id., *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Blackwell, Oxford 1996; id., *Spaces of Capital: Toward a Critical Geography*, Routledge, New York 2001.

²⁷⁹ J. Linton, *What Is Water?*, cit., p. 27.

²⁸⁰ Ivi, p. 97. Uno dei fattori che contribuì a cambiare la percezione dell'acqua fu la relazione del tutto inedita che le persone, soprattutto in città, iniziarono ad avere quotidianamente, il che rappresenta un punto interessante di analisi in cui il corpo, tra l'altro, assume un ruolo fondamentale. Riporto, a titolo non esaustivo, un passaggio in cui Linton cita un articolo di Matthew Gandy sul sistema fognario di Parigi nel periodo della riforma urbanistica del barone Haussmann. Cfr. M. Gandy, *The Paris Sewers and the Rationalization of Urban Space*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 24, 1, 1999, pp. 23-44. J. Linton, *What Is Water?*, cit., p. 97: «These momentous changes in political economy brought new demands on water – particularly as a source of power and a factor of production – and on ways of knowing and accounting for water that would allow it to serve these demands. Also, the migration of people from rural to urban areas associated with the rise of industrialism inevitably had a profound effect on the way water was regarded. Social relations with water are inevitably transformed as people move from one place to another. In the mass movement of people from the countryside to the city – especially when served by piped water through urban distribution systems – those relations are attenuated in a pronounced way. In other words, an obvious explanation for the demise of heterogeneous waters in the nineteenth and early twentieth centuries is that for a growing number of people in the

By means of its conceptual abstraction, modern water materializes modern *man's* legendary distaste for mud, muck, and swamps of all kinds. Modern water has been a tremendous ally of drainage projects and the creation of hardened shorelines. And just as we like to keep it neat and separate in the physical environment, we like to keep it separate from people too. Even though it flows constantly through our bodies and our psyches, in the modern cosmos, water has been banished to the Cartesian realm of extended substance. Society and modern water are externally related as two independent and intransigent categories; water may be understood as affecting society, and society may be understood as affecting water, but neither may be understood as being fundamentally (internally) changed as a result of these exchanges.²⁸¹

Il passaggio dal molteplice all'unicità astratta dell'acqua moderna è, in fondo, lo stesso che giustifica la categoria, altrettanto astratta, di *Anthropos*. Tuttavia, mentre Neimanis parla di "omogeneizzazione" perché le preme sottolineare l'importanza delle differenze tra corpi, Linton è interessato alle dinamiche di produzione sociale dell'acqua. Il passo successivo, infatti, è la definizione della *global water* su cui si attesta l'idea prevalente di acqua nell'immaginario contemporaneo, risultato di astrazione e misurazione. Già dal XVII secolo, ricorda l'autore, scienziati e geografici hanno cercato di domare l'acqua tentando di quantificarne la presenza sul pianeta. È il caso, ad esempio del geografo tedesco Bernardo Varenius, ma anche il matematico scozzese John Keill – allievo di Isaac Newton – e, un secolo più tardi, il naturalista e matematico conte di Buffon si adoperarono entrambi al calcolo del volume totale di acqua che i fiumi riversano nell'oceano. Ciononostante, o forse proprio per la mancanza di conoscenze e di mezzi, è solo nel XX secolo che questo tipo di interrogativo diventa una prerogativa condivisa su scala globale; non più soltanto una curiosità eccentrica ma un tassello importante, la cui acquisizione avrebbe condizionato gli equilibri geo-politici del mondo intero. Come spiega Linton, nei primi decenni del secolo, sia la Russia che gli Stati Uniti si interessarono alla questione, ma sarà soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale che la misurabilità dell'acqua diventerà una necessità di primo ordine. La trasformazione in risorsa, intanto, si è definitivamente compiuta e, come annota sinteticamente Linton, «[t]o become a resource is to become amenable to quantification and susceptible to scarcity»²⁸².

Riformulando quanto asserito da Neimanis e rinfrescando il concetto di *viscous porosity* cui si è precedentemente fatto riferimento, si può allora aggiungere un termine-chiave che, più o meno latentemente, è già stato evocato e che caratterizza la postura in divenire cui si sta dando forma parallelamente alla scrittura della tesi. Mi riferisco, cioè, all'*ibrido* e all'*ibridazione* nei termini posti

industrializing world, the most significant (and intimate) hydrological experience was occurring in the city, specifically at the mouth of a tap or in relation to a toilet. As Matthew Gandy has written in relation to the nineteenth century transformation of Paris' sewer system, 'the changing place of water emerges as a central element in the shifting boundary between premodern and modern conceptions of nature'».

²⁸¹ Ivi, p. 18.

²⁸² Ivi, p. 164.

da Latour.²⁸³, altra fonte imprescindibile per il lavoro di Linton, che precisa: «Water might be considered a hybrid in the sense that in every instance of its involvement with people, it internalizes ideas, material practices, and discourses, as well as the unique properties that emerge from H₂O».²⁸⁴ Tuttavia, è solo con l'avvento della crisi dell'acqua su scala globale, iniziata a manifestarsi come consapevolezza diffusa attorno agli anni Novanta del secolo scorso, che la natura ibrida dell'acqua, in quanto prodotto dell'interazione tra società e natura, si è slatentizzata. Come scrive più avanti Linton: «[a]s it was presented in the 1960s and again in the 1990s, the water crisis presumed the naturalness of modern water. [...] modern water itself has created the conditions for its own crisis».²⁸⁵ poiché la *misurabilità* sottende non solo, in quanto *risorsa*, la suscettibilità dell'acqua alla *scarsità*, ma anche la sua *disponibilità e accessibilità*, quindi il suo *controllo*. L'autore lo chiarisce descrivendo il circolo vizioso sorretto dall'epistemologia moderna della rappresentazione, dell'accumulazione e dell'astrazione:

Today, it is routine to work out the potential supply of a river for a city that may be hundreds of miles distant. Water engineers regularly calculate the capacity of reservoirs to store flood waters. Water geologists determine the yield of groundwater reservoirs. The thrust of the report is to show the growing need for such data and recommend greater public spending on hydrological-data-gathering programs. Of course, such data are indispensable to modern society. The cycle by which water facts provide the epistemological means for controlling water, which in turn produces a growing need for water facts, flows naturally from modern water. Once the control of (modern) water became the dominant paradigm for the development of water resources, the need for water facts became indispensable, as without them, the entire edifice of control was unthinkable.²⁸⁶

Un altro aspetto importante è la *deterritorializzazione* dell'acqua moderna; essa, infatti, non ha luogo: «[a] corollary of the placelessness of modern water (perhaps best symbolized by the tap) is the transfer of water control to placeless discourses of hydrological engineering, infrastructural management, and economics». A sua volta, la negazione del contesto territoriale con il quale l'acqua,

²⁸³ Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, cit., pp. 16-17. L'ibridazione si contrappone o, meglio, coesiste alla depurazione critica, dove con la seconda si intende il sistema di funzionamento su cui si basa la modernità per cui, l'epistemologia, le scienze sociali e le scienze del testo (nell'esempio dell'autore) funzionano impeccabilmente solo a patto di agire separatamente: «il buco dell'ozono sulle nostre teste, la legge morale dentro di noi, il testo autonomo possono, separati, interessare i nostri critici. Ma che una spola sottile colleghi insieme il cielo, l'industria, i testi, le anime e la legge morale è qualcosa che resta ignoto, indebitato, inaudito». Secondo Latour, inoltre, dalla Prima Grande Divisione Interna tra natura e cultura, deriverebbe la Seconda Grande Divisione Esterna su cui si fonda l'identità occidentale, la divisione tra «Loro» e «Noi». Ivi, pp. 131-132: «noi siamo gli unici che fanno una distinzione assoluta tra la natura e la cultura, tra la scienza e la società, mentre tutti gli altri [...] non possono separare davvero quello che è conoscenza da quello che è società, il segno dalla cosa, ciò che viene dalla natura così com'è da quello che richiedono le loro culture. Qualunque cosa facciano, per quanto adattabili, precisi, funzionali possano essere, resteranno sempre ciechi a causa di questa confusione, prigionieri del sociale come del linguaggio. Qualunque cosa facciamo noi, per quanto criminali, imperialisti si possa essere, riusciamo a evadere dalla prigione del sociale o del linguaggio e accedere alle cose stesse attraverso una provvidenziale scappatoia, quella della conoscenza scientifica».

²⁸⁴ Ivi, p. 176.

²⁸⁵ Ivi, p. 192.

²⁸⁶ Ivi, p. 182.

nelle sue manifestazioni locali e situate, entra in relazione, agisce una progressiva *deresponsabilizzazione* – la definizione è del filosofo Bernard Kalaora – «by which we have left all the responsibility for maintaining relations with water to experts»²⁸⁷. Nel complesso quindi, come già visto per le grandi dighe, la dematerializzazione dell'acqua recide le relazioni socio-ecologiche tra comunità abitante e territorio. Procedendo per astrazione e alienazione, l'idea di *modern/global water* riproduce esattamente i meccanismi su cui si basa l'idea di *Anthropos* comunicata dal video cui fa riferimento Barca in *Forces of Reproduction*, sul quale, non a caso, si sofferma anche Neimanis. Focalizzandosi sulla rappresentazione della crisi idrica nel quadro dei cambiamenti climatici, l'autrice scrive: «the globe begins to spin. [...] This is a perspective that our living, breathing, wet bodies (entirely absent from this show) could never inhabit. Modern water (exchangeable and isomorphic) and global water (undifferentiated in an amorphous blue [...]) are here rendered clear»²⁸⁸. In questo scenario, la via dell'*altrimenti* si apre, ancora una volta, seguendo *Le promesse dei mostri* in cui, tornando sull'articolazione quale metodo alternativo alla rappresentazione, Haraway afferma che «questo mondo deve sempre essere articolato, dai punti di vista delle persone, tramite dei saperi situati»²⁸⁹. L'*excursus* che giunge al termine ha mostrato le conseguenze della riduzione dell'acqua alla sola funzione di risorsa energetica, come avviene nel caso paradigmatico delle grandi dighe e l'idroelettricità. L'«invenzione del vuoto» di cui parla Nixon è una strategia trasversale che rende invisibili altre pratiche, modi, non solo possibili, ma esistenti di pensare ed essere in relazione con l'acqua. Per questo stesso motivo, pensando al Vajont, in dialogo con la *slow violence* e la subalternità di Spivak, il discorso ritorna a premere all'incrocio tra vista e parola: uno degli obiettivi che guiderà l'analisi dei testi di Paolini e Merlin sarà proprio quello di capire in che modo la narrazione possa riportare l'attenzione su ciò che la monumentalità delle grandi dighe lascia in ombra. Se, come dichiara Shiva, la «crisi dell'acqua è la dimensione più pervasiva, più grave e meno visibile della devastazione ecologica della Terra»²⁹⁰, in che modo si articolano le contro-narrazioni che riescono a ridare visibilità a tutto ciò che, marginalizzato, è rimasto sommerso? E, prima ancora, in che senso si può parlare di margine e alterità nel contesto e nella storia del Vajont? Indagando i legami tra le dinamiche fin qui ricostruite e lo specifico contesto italiano nel quale si muove la storia del “grande Vajont”, attraverso affondi puntuali e orientati, ci si chiederà se e come il racconto possa essere una pratica di resistenza contro la *reductio ad unum* che ha innescato la modernizzazione e la globalizzazione dell'acqua in quanto risorsa.

²⁸⁷ Ivi, p. 18.

²⁸⁸ A. Neimanis, *Bodies of Water*, cit., p. 162.

²⁸⁹ D. Haraway, *Le promesse dei mostri*, cit., p. 93.

²⁹⁰ V. Shiva, *Le guerre dell'acqua*, cit., p. 17.

2.4 All'ombra della diga più grande del mondo. *Sulla pelle viva*²⁹¹ di Tina Merlin

Il 9 ottobre 1997 su Rai 2 va in onda *Vajont, 9 ottobre 1963: orazione civile*²⁹², un monologo di due ore e mezza, durante il quale Marco Paolini tiene incollati al televisore oltre tre milioni di persone. Paolini recita dal vivo per un pubblico direttamente coinvolto, parenti delle vittime e abitanti dei luoghi devastati dall'onda d'acqua alzata dal crollo del monte Toc, sul quale poggiava un'estremità della diga del Vajont. Il teatro²⁹³ prende forma davanti alla gigantesca costruzione di cemento e, al tempo stesso, in diretta nazionale, arriva a casa dei telespettatori: un altrove ai margini della geografia nazionale, tra Veneto e Friuli Venezia Giulia, sul quale era sceso il silenzio subito dopo il frastuono del crollo della montagna e il boato dello spostamento d'aria provocato dal sommovimento dell'acqua. Nel 1963 la stampa accorse per testimoniare l'accaduto, giornalisti di tutte le testate principali arrivarono a Longarone per la prima volta, a documentarne la scomparsa. Una comparsa altisonante e fugace, quella della stampa, che, nei trentaquattro anni intercorsi tra la notte in cui rimasero uccise duemila persone e l'*orazione civile*, non tornò spesso su quei luoghi. Su quel punto d'Italia, dimenticato e geograficamente remoto, quella sera, ascoltando la voce di Paolini, sono ritornati gli sguardi e l'ascolto di milioni di altri altrove, come riconnettendo la trama di un tessuto stracciato: il racconto di Paolini e Vacis «rimetteva in circolo»²⁹⁴ ciò che era stato espunto, restituiva il Vajont alla memoria collettiva, dimostrando come «l'infrastruttura narrativa tossica [sia una costruzione che] normalizza e naturalizza l'ingiustizia»²⁹⁵. Le parole sono di Armiero, il quale si è occupato recentemente del Vajont, tornando sulle testimonianze dei superstiti, nell'archivio di storie orali in cui ritrovare le voci degli abitanti/in-abitanti. Memorie «soppresse» e, spesso, «sabotate»²⁹⁶ dalla narrazione più accreditata e che, attraverso il prisma dell'ecologia politica, lo storico

²⁹¹ Qui si farà riferimento alla terza edizione del volume che, dopo la prima pubblicazione con l'editore milanese (La Pietra, 1983), è stato poi ripubblicato dieci anni dopo dalla casa editrice veneziana Il Cardo e infine nel 1997 da Cierre edizioni per cui si veda T. Merlin, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*, Cierre edizioni, Sommacampagna 1997.

²⁹² M. Paolini, G. Vacis, *Vajont, 9 ottobre 1963: orazione civile*, Rai-Trade 2008 [dvd]. Il monologo è stato realizzato con la collaborazione drammaturgica di Alessandra Ghiglione e Gerardo Guccini mentre Gabriele Vacis ha curato la regia; cfr. G. Guccini, *Marco Paolini: in forma di manoscritto*, in *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino Editore, Roma 2005, p. 135.

²⁹³ Nel piano originario – come si legge dagli appunti di Paolini – l'idea era di usare la diga come fondale, anzi, come «lavagna». Il *Quaderno del Vajont* si pare proprio con le ipotesi dell'attore che immagina la messa in scena; cfr. M. Paolini, O. Ponte di Pino, *Il quaderno del Vajont*, Einaudi, Torino 1999, p. 3: «Stiamo cercando il posto dove collocare lo spazio scenico, il pubblico e le telecamere, un posto che ci permetta di vedere il più possibile, ma la frana del Vajont è troppo estesa per essere abbracciata in un solo sguardo». È nel letto del piccolo lago rimasto isolato dopo la frana, dal lato dove la diga è alta una quarantina di metri che Paolini vorrebbe collocare l'azione: «è poco più di una buca verde col fondo marrone, circondata di rocce gialle e pendii, ma a ben guardarla ricorda gli antichi anfiteatri. Per questo mi sembra naturale attrezzare lì degli scalini dove sedersi e una pedana per recitare o, meglio, per raccontare la tragedia: un luogo dove raccogliersi in ascolto con il pubblico distribuito lungo una gradinata, con la diga dietro a chiudere l'orizzonte. Dove ogni tanto disegnare, col gesso bianco sul cemento grigio».

²⁹⁴ M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., p. 48.

²⁹⁵ M. Armiero, *La tragedia del Vajont. Ecologia politica di un disastro*, Einaudi, Torino 2023, p. 85.

²⁹⁶ Ivi, p. 8.

dell'ambiente riesce a liberare, in maniera senz'altro diversa, eppure, consonante, con il monologo di un giovane attore dall'impatto insperatamente potente. Nel 1997 viene anche pubblicato il testo dell'orazione civile: Paolini e Vacis sono infatti co-autori del *Racconto del Vajont*²⁹⁷, sul quale si concentrerà l'analisi. Nella versione a stampa del monologo, il legame con il luogo, con il contesto in cui si sono svolti gli eventi risulta inevitabilmente sfilacciato; tuttavia, nell'indefinibilità del genere a cui un simile racconto può essere ricondotto, è possibile ricostruire l'attorno del testo, con cui è possibile relazionarsi anche a distanza. Voglio dire che – come cercherò di dimostrare nelle prossime pagine – Paolini e Vacis ricompongono la trama di una «storia lunghissima e complicata, piena di avventure umane ma anche di dati tecnici, numeri e cifre»²⁹⁸ da una prospettiva non dissimile da quella assunta da Armiero, cioè quella dell'ecologia politica. Prima di tutto perché la loro ricostruzione tematizza alcuni nuclei fondamentali che rappresentano l'impalcatura epistemologica del progetto del “grande Vajont”. Per Paolini e Vacis, infatti, è chiaro che «la scienza è, spesso, un campo di battaglia» – il discorso si ricollega qui alle parole di Haraway e Said – e che il Vajont ne riassume paradigmaticamente gli effetti. Anche Armiero spiega bene come il conflitto di saperi abbia a che fare con il potere e come, nel microcosmo del Vajont, la violenza epistemica strutturale abbia prodotto una condizione di subalternità, cavalcando la marginalità sociale e la perifericità geografica di partenza, affermando che «l'assunzione acritica e inconsapevole di ideologie pervasive come quella della modernizzazione sono temi centrali nella vicenda del Vajont»²⁹⁹. Se da un lato, infatti, l'ecologia politica è una delle vie possibili per la ricerca del «respiro ampio» cui si riferisce Said – lo illustra Linton nel passaggio riportato di seguito –, va detto che il cantiere della diga più grande del mondo poggiava le sue fondamenta su un processo costante di marginalizzazione e delegittimazione dell'altro, fatto passare sul piano epistemico per «superstizione [e] paure irrazionali di montanari ignoranti»³⁰⁰. L'acqua raccolta nel bacino del Vajont, allora, è l'acqua di cui parla Linton – ecco

²⁹⁷ Il testo è corredato da una sezione in cui si ripercorrono tutte le fasi della storia che, come si vedrà, prende avvio molto prima dell'effettivo inizio dei lavori di costruzione della diga e terminerà molto più tardi, dopo un lungo percorso giudiziario. Cfr., M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, pp. 137-163. Inoltre, è bene specificare che, come riporta Cristina Perissinotto, già prima della messa in onda dell'orazione civile del 1997, il monologo era già stata recitato molte altre volte, a partire dal 1994; cfr. C. Perissinotto, “Truth, Trauma, and Memory in *Il racconto del Vajont*”, in *Marco Paolini: a Deep Map*, Fairleigh Dickinson University Press, Lanham 2023: «When Paolini performed *Racconto del Vajont* on Rai 2 on October 9, 1997, he had already told the story in about two hundred other venues, ranging from theaters to local radio stations, from schools to hospitals to social centers». Fonte consultata in e-book.

²⁹⁸ Ivi, p. 48.

²⁹⁹ M. Armiero, *La tragedia del Vajont*, cit., p. 12.

³⁰⁰ Ivi, p. 13. Si noti che nel monologo andato in onda il 9 ottobre 1997 Paolini ripete più volte l'esclamazione di sdegno indirizzata agli abitanti di Erto: «contadini, montanari ignoranti!» che, nell'accentuazione ironica della messa in scena, ben riassume il rapporto tra i tecnici occupati nei lavori per conto della SADE (Società Adriatica di Eletticità) e la comunità residente sulla quale ricadeva l'impatto dello stravolgimento territoriale e sociale della diga. Balzando quasi alla conclusione del testo, è interessante riprendere un passaggio a commento delle deposizioni degli esperti dell'Università di Padova incaricati di svolgere dei test su modelli che riproducevano in scala la diga del Vajont e i monti Toc e Salta, ai fianchi dei quali poggia l'infrastruttura. Nelle prove, tuttavia, si decise di usare della ghiaia che non poteva in nessun modo riprodurre le caratteristiche della composizione rocciosa delle due montagne. Sollecitati sulla questione, durante il procedimento penale condotto dal giudice istruttore di Belluno, Mario Fabbri, i professori rispondono

spiegata la ragione per cui tanto si è indugiato sulla *modern/global water* – e, nelle parole che seguono, con qualche accorgimento e traslazione che non mancherò di segnalare, l’una confluisce nell’altra e viceversa, reimmettendo il caso italiano nella più estesa circolazione spirale lungo la quale si sviluppa il discorso della tesi. Questo il passaggio in cui Linton espone le ragioni per cui è necessario articolare il discorso nei termini dell’ecologia politica:

Political ecology makes an especially important contribution to understanding the social production of apparently natural processes such as drought and water scarcity. In contrast with conventional resource management, which seeks to identify «the essence of the problem and point toward essential solutions», political ecology focuses on «analysis of discourse and ideology, seeking to define new ways of collapsing the nature/society duality and presenting a coherent view of hybrid environmental problems such as drought». In other words, the notion of drought as a natural disaster or natural hazard is increasingly challenged by awareness of the political, economic, and discursive contexts in which it is always embedded. [...] The notion of drought as a natural disaster depends on an acceptance of modern water, which allows something like drought to be perceived simply as a consequence of its absence. The socio-economic circumstances, technological changes, income disparities, geographies of power, commercial activities, and demographic factors that convert a shortfall of water into “drought” – the social causes of drought – can be largely ignored when water is seen in terms of volumes of precipitation and streamflow rather than in relation to the social circumstances that make it what it is. By challenging the apparent naturalness of drought and water scarcity, research in political ecology is in effect challenging modern water.³⁰¹

Nel caso del Vajont la naturalizzazione riguarda l’esito drammatico verificatosi il 9 ottobre 1963: la frana del monte Toc e l’onda che ha travolto Longarone vennero subito considerate e raccontate nei termini di una catastrofe naturale imprevedibile. Quindi, seppur in termini diversi, gli ingranaggi sono gli stessi e così anche il meccanismo narrativo naturalizzante sul quale scrittori e giornalisti dell’epoca impostano il loro racconto. A titolo esemplificativo, riporto due estratti dagli articoli – citati anche da Paolini e Vacis – di Giorgio Bocca e Dino Buzzati, pubblicati nei giorni appena dopo l’accaduto. Bocca, su «Il Giorno», l’11 ottobre 1963, scrive:

Ecco la valle della sciagura: fango, silenzio, solitudine e capire subito che tutto ciò è definitivo; più niente da dire. Cinque paesi, migliaia di persone, ieri c’erano, oggi sono a terra e nessuno ha colpa; nessuno poteva prevedere. In tempi atomici si potrebbe dire che questa è una sciagura pulita, gli uomini non ci hanno messo le mani: tutto è stato fatto dalla natura che non è buona e

giustificando l’incongruenza con la loro mancata conoscenza in materia: «Noi siamo idraulici. Ce l’han detto i geologi di far così...». Il testo a questo punto incalza sarcasticamente e provocatoriamente: «Ma com’è che dicono loro? ‘Noi siamo tecnici laureati e specializzati: quando ci siamo laureati e specializzati, abbiamo abiurato l’altra metà del nostro cervello e ci siamo tenuti solo quella della nostra specializzazione...’» (p. 101). Il messaggio, caricato dalla *vis* teatrale di accusa e, soprattutto, da una rabbia civile che agisce da scintilla e lega il pubblico – spettatori e lettori – nella percezione di una memoria collettiva e di una giustizia sociale negata, è in fondo lo stesso espresso da Said sull’importanza di uno sguardo ampio e una conoscenza che sappia vedere le connessioni tra discipline, senza chiudersi in miopi specializzazioni, afasiche nel dialogo con gli altri saperi.

³⁰¹ J. Linton, *What Is Water?*, cit., pp. 69-70.

non è cattiva, ma indifferente. E ci vogliono queste sciagure per capirlo!... Non uno di noi moscerini vivo, se davvero la natura si decidesse a muoverci guerra....³⁰²

Dino Buzzati, lo stesso giorno, sul «Corriere della Sera» consegna alla storia del Vajont un'immagine che sarà più volte citata, per la potenza, certo, ma anche per la chiarezza con cui riesce a cristallizzare e ritrarre il predominio della tecnica che nell'articolo di Bocca agisce come forza strutturante del discorso e, in quanto tale, imputando alla controparte, alla natura, la responsabilità di tutto quanto è accaduto. Il risultato, nel caso o nell'altro, è il silenzio che ripristina il vuoto nell'accezione usata da Nixon, prima inventato affinché la diga potesse essere costruita e, ora, richiesto e “dovuto” quale forma di rispetto per le vittime. Buzzati scrive:

Un sasso è caduto in un bicchiere, l'acqua è uscita sulla tovaglia. Tutto qua. Solo che il sasso era grande come una montagna, il bicchiere alto centinaia di metri, e giù sulla tovaglia, stavano migliaia di creature umane che non potevano difendersi. E non è che si sia rotto il bicchiere; non si può dar della bestia a chi lo ha costruito perché il bicchiere era fatto bene, a regola d'arte, testimonianza della tenacia e del coraggio umani. La diga del Vajont era ed è un capolavoro. Anche dal punto di vista estetico.³⁰³

In entrambi gli articoli emerge nitidamente ciò che Nixon intende quando parla delle grandi dighe in quanto strumenti diversivi, prima di tutto perché «they divert water – and through water, land – from the powerless to the powerful. But they also divert attention, their glistening enchantments throwing into shadow unimagined communities». Qui, insieme alle comunità sommerse senza apparenti responsabilità imputabili – in entrambi i casi si spendono parole a riguardo – è il fatto stesso che la diga sia rimasta in piedi a giocare un ruolo cruciale nella costruzione narrativa predominante mostrata nei due articoli. Ed è curioso che, nel primo caso, Bocca utilizzi l'aggettivo “pulita”, attribuendolo al sostantivo “sciagura”, mentre nel secondo, Buzzati, nell'ambientazione quotidiana e conviviale evocata dalla metafora della tavola apparecchiata, sottolinei come la diga rappresenti, nonostante tutto, l'apice di un progresso tecnico che coniuga scienza ed estetica. Se le cose stanno così, se è la natura ad essere crudele (*Natura crudele* è infatti il titolo del servizio di Buzzati) l'unica reazione possibile è la resa: il limite unico dell'Uomo di Scienza, dell'esperto, è quello che lo separa dal potere divino della preveggenza. Tuttavia, l'ordine con cui ho organizzato le tappe della presente tesi dovrebbe aver già dimostrato perché il caso del Vajont non sia poi diverso dagli *oracoli* del *Tiresia* mesiano. Intendo dire che il riferimento all'imprevedibilità dell'evento è la spia più eloquente della *slow violence* in atto, la quale – come già più volte osservato – si realizza anche nella produzione

³⁰² G. Bocca, *Non c'è più niente da fare o da dire tra fango e silenzio*, «Il Giorno», 11 ottobre 1963. Citato in M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., p. 21.

³⁰³ D. Buzzati, *Natura crudele*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1963. Citato in M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., pp. 21-22.

della sua stessa narrazione, già integrata e, questa volta sì, prevista nelle sue manifestazioni latenti e dissimulate.³⁰⁴ Nella diretta del 1997, il monologo di Paolini si apre con una presentazione che rivela qualcosa di più su questa inversione temporale: prima di tutto, l'attore dà il benvenuto al pubblico dal «teatro della diga del Vajont», tendendo un filo diretto con ciò che andrà a raccontare e che racconterà da lì, dove è accaduto. Quindi, da un lato, l'unità spaziale tra presente e passato sembra creare un canale preferenziale per il ricordo; dall'altro, sta anche dicendo che la geografia non è un fattore neutro. Nella vicenda del Vajont la geografia ha, anzi, agito come campo di forze che dai centri di Roma e Venezia si dirigevano estrattivamente verso un territorio socialmente ed economicamente subalterno ma ricco di potenziale energetico. Raccontare da lì ha significato, dunque, ribaltare la dicotomia tra centro e periferia, dinamizzare il concetto di margine a partire da una messa in rete che la diretta televisiva ha reso concretamente possibile mentre l'evento collettivo e rituale avveniva, in carne ed ossa, in quel lembo di terra tra il monte Toc e il monte Salta, nello spazio di una valle stretta e profondissima, in cui, in maniera sempre più stropicciata e frastagliata di quanto non venga disegnato nelle mappe e nelle carte geografiche, si distende il confine tra Veneto e Friuli Venezia Giulia. Anche sul piano temporale, fin dal suo attacco, il monologo sembra ricercare un contromovimento che, dal presente, riporti l'attenzione sul passato. Riascoltando le parole con cui Paolini cerca di presentare ciò che sta per cominciare – il monologo, quindi – sembra quasi di vederlo prendere la camera e re-dirigerla sul Vajont, dall'attualità alla memoria. Come nel pensiero di Mesa, il recupero (racconto e comprensione) di ciò che è stato, rappresenta per Paolini un passo fondamentale per abitare il presente e riallacciarlo tanto al passato quanto al futuro:

Benvenuti al teatro della diga del Vajont [...]. Su alcuni giornali questo di stasera è indicato come un documentario, in altri giornali come un film drammatico. E invece siete in un teatro, questa gente è qui per ascoltare teatro. Per una sera rubiamo la scena all'attualità e facciamo una diretta sulla memoria. Ecco perché è così difficile scriverlo, definire che cosa facciamo stasera. Ma che cos'è? Beh, insomma, è una specie di nodo al fazzoletto, che noi ci siamo già fatti. Proviamo a raccontarlo insieme. Proviamo a farlo capire.³⁰⁵

Mi preme, qui, interrompere momentaneamente la presa diretta sugli eventi del Vajont e addentrarmi in una riflessione trasversale, seguendo quanto scrive Vacis nella prefazione pubblicata in apertura dell'edizione Garzanti, a quindici anni dalla prima uscita del *Racconto del Vajont*. Il regista teatrale e drammaturgo che ha lavorato al fianco di Paolini ricorda come la stesura del testo

³⁰⁴ Nel monologo interpretato da Paolini, questi ultimi due punti vengono rispettivamente riassunti nel sentimento dei papà e in quello delle mamme. Il narratore, infatti, attingendo ai ricordi d'infanzia – la dimensione autobiografica si situa nello spettro tra verosimile e fittizio – dei primi ha impresso lo stupore e l'ammirazione di fronte alla diga ancora in piedi a distanza di anni; mentre delle mamme ricorda il lamento rassegnato, divenuto ritornello: «Povera Longaron, povera Longaron, povera Longarone». Cfr., M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., p. 23.

³⁰⁵ M. Paolini, G. Vacis, *Vajont, 9 ottobre 1963: orazione civile*, cit.

sia avvenuta nel clima diffuso di “fine” che ha caratterizzato gli ultimi anni dello scorso millennio. Nello specifico del teatro, «quello che si vedeva vent’anni fa – scrive Vacis – erano grandi spettacoli espiatori, che affondavano le radici nei rituali del pianto e della morte. Mentre sull’altro versante si imponevano orge di nonsenso effimero e giocoso». Il rito e il gioco – continua il regista – sono le fonti del teatro, declinate, in quel momento, a seconda delle poetiche di riferimento, dalle quali, però, era stata espunta la terza fonte, su cui insiste lo scavo di Vacis: la narrazione, che è «affermazione del tempo», «conferma del passato e del futuro», sembrava essere «inutile»³⁰⁶. Da tale premessa, Vacis svolge poi il discorso articolando il contesto all’interno del quale ha preso forma il monologo, filando un legame sottile e fragile tra tempo e parola. L’esempio a cui guardare, la scena teatrale dei padri della generazione di Vacis e Paolini, fatte salve le eccezioni di quelli che poi sarebbero diventati i maestri, Dario Fo e Peter Brook su tutti, era quello del «teatro di parola» che, «costringendo all’isolamento, alla solitudine ogni singolo lemma, dilatava il tempo fino a dissolverlo». Per contro, qualche anno più tardi, quando il progetto di scrittura del *Racconto del Vajont* era già stato avviato, nasceva anche «la televisione di parola» in cui la situazione è inversa, la parola è drenata e bulimica, ma il risultato non cambia, se mai, anzi, suggella il processo in corso da decenni e celebra «la decomposizione del senso attraverso il dissolvimento del tempo»³⁰⁷. Tra queste due tendenze si inserisce la ricerca di Paolini e Vacis che, in un’ottica più ampia, riaccende il nucleo di riflessione attorno al linguaggio, al senso e alla verità ricercata da Mesa e, al tempo stesso, conferma le frequenze sulle quali resta sintonizzata la tesi. Fine, senso, suono, tempo, hanno tanto a che fare con il caso specifico del Vajont e con il contesto storico-culturale raccontato da Vacis, quanto con la dimensione universale all’interno della quale si svolge il pensiero di Giardini su politica e linguaggio, sull’importanza del “come” e “da dove” prendere parola, tanto più in tempi di crisi. Nel campo di forze in gioco, come nei casi dei testi già analizzati, anche il *Racconto del Vajont* adotta una posizione liminale e relazionale, ricercando un equilibrio dinamico che procede per tentativi, prosegue infilando svolte e piccole deviazioni, inserendosi nei fatti e tra le storie, ricomponendo frammenti per comprendere. Prima di tornare sui fatti del Vajont e nel vivo del suo *Racconto*, riporto direttamente un estratto della prefazione di Vacis, nella quale penso sia interessante notare la ripresa di alcune parole-chiave e di alcuni concetti che, come rintocchi, segnano la coerenza interna tra i testi del *corpus* e, soprattutto, dei punti di vista che, interagendo, contribuiscono a diffrangere il nucleo attorno a cui si snoda il discorso:

Prima c’era il «teatro di parola», che esige l’estrema, estenuata considerazione di ogni vocabolo: che ogni parola, in teatro, sia pronunciata come fosse l’ultima! Così si affermavano

³⁰⁶ G. Vacis, *Il racconto e la consapevolezza del tempo*, in M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., p. 13.

³⁰⁷ Ivi, p. 15.

spettacoli monumentali, in cui le parole fioccano come macigni. Ci volevano intervalli lunghi tra l'una e l'altra perché si depositassero nell'anima dello spettatore. Quando ti travolgeva la parola successiva non avevi già più memoria di quella precedente: era paradossale, ma il peso della parola annullava il «discorso», che si compone nella relazione tra le parole. [...] Per contro, c'erano grandi artisti che innalzavano canti meravigliosi fatti di parole dilaniate, straziate. L'andamento tonale, la modulazione virtuosistica. Il suono aveva la meglio sul senso. [...] Entrambe le tendenze testimoniavano la perdita di significato del testo che annunciava la catastrofe finale: mille non più mille.

[...] I nostri spettacoli rincorrevano la ricomposizione del tempo. Non cercavamo più le profondità abissali di ogni parola, non ci interessava più solo il suono. Esploravamo i legami tra le parole. C'interessava molto il suono delle parole, il loro «canto», ma perché serviva a riverberarne il senso. Il nostro non era più tetro di parola, ma «teatro di discorso». Negli anni in cui pensavamo al racconto del Vajont si affermava «la televisione di parola» [...] fluviali talk show in cui si «chiacchierava» all'infinito. Il vuoto pneumatico creato dalla massa specifica della parola teatrale si traduceva, in televisione, in un profluvio di vaniloqui che invece sottraeva peso al discorso, fino ad annullarlo.

Credo che il successo, anche televisivo, del *Racconto del Vajont*, nascesse dalla sorpresa di una parola in equilibrio tra il senso e il suono. Il che generava un «discorso» immediatamente comprensibile. Ma dove a *comprensione* non era tolleranza indulgente e la comprensibilità non era facile accesso che banalizza. [...] Comprendere era qualcosa come spalancare le fauci fino a farsi scricchiolare i tendini. Vedere fino a distinguere le congiunzioni di una realtà che sembrava sbriciolarsi davanti a ai nostri occhi. Ascoltare fino a sentire molte voci contemporaneamente: quelle che venivano da lontano, dalla televisione, dal Web, ma anche quella che arriva dalle persone che ci sono accanto... Quella che viene da altri tempi, dal passato o dal futuro, ma anche quella parola che viene pronunciata qui, adesso.³⁰⁸

Ma nel 1963 mancano ancora sei anni alla prima messa in scena di *Mistero buffo* di Fo.³⁰⁹; l'anno precedente si è concluso con l'approvazione della legge per la nazionalizzazione dell'energia elettrica, dopo tre anni di dibattito.³¹⁰ La Scienza e la Natura appaiono ancora due macigni inscalfibili. L'unica relazione possibile tra l'una e l'altra parola è la messa a valore, come accade, infatti, nella storia raccontata da Paolini e Vacis. All'interno di questa cornice, la grande diga del Vajont, non meno delle altre, costruite da una parte e dall'altra della Cortina di ferro, rispondeva all'esigenza di estrarre quantità sempre maggiori di risorse, da un lato rincorrendo il miglioramento delle condizioni di vita portate dal “boom economico”, dall'altro lavorando in anticipo sull'aumento del fabbisogno energetico previsto con la crescita della popolazione nel futuro prossimo.³¹¹ Tutto ciò

³⁰⁸ Ivi, pp. 14-15. Il corsivo è dell'autore.

³⁰⁹ *Mistero buffo: giullarata popolare* viene messo in scena per la prima volta nell'ottobre 1969. Per il testo e il video dello spettacolo cfr. D. Fo, *Mistero buffo*, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 2002.

³¹⁰ PdL “Istituzione dell'Ente per l'energia elettrica e trasferimento ad esso delle imprese esercenti le industrie elettriche”, n. 3906, del 26 giugno 1962, votata e approvata il 27 novembre 1962 dalla Camera dei Deputati, con 333 voti favorevoli e 57 contrari. La nazionalizzazione dell'industria elettrica divenne legge il 6 dicembre 1962.

³¹¹ Cfr. J. Linton, *What Is Water?*, cit., pp. 52-53: «Dams are instrumental to, and symbolic of, what has been described as the modern, twentieth-century water management paradigm. This (modern water) paradigm is characterized by three main features. First, it is coincident with a period of enormous increases in water withdrawals. Over the course of the twentieth century, worldwide withdrawals of water from lakes, rivers, and subterranean sources increased approximately sevenfold. [...] Second, the paradigm is characterized by an emphasis on physical solutions to water resource problems, specifically by engineering increases in water supply to meet anticipated growth in demand. In general, water resource problems have been reduced to finding the physical means to furnish users – farmers, industries, cities, households – with additional water supplies. The conventional strategy of water management has been to calculate the expected growth in demand for water and to match expectations with increased water supplies: ‘The water management problem then

contribuiva al rafforzamento dello stato centrale che sperimentava un colonialismo interno, riflesso ed eredità dell'imperialismo fascista, periodo al quale il progetto del "grande Vajont" risale. I tempi dunque, anche nella narrazione di Paolini e Vacis, si dilatano: i minuti che hanno distrutto Longarone vanno inseriti in un processo lungo quasi mezzo secolo. Come nota Cristina Perissinotto nel suo recente volume dedicato ad alcuni tra i più importanti monologhi di Paolini, la prima parte dell'orazione consiste nel delicato lavoro di recupero e ricostruzione, così che la narrazione «initially attunes the audience to that particular time in the nation's history and in their personal histories». In questo modo, in linea con quanto detto finora e come si vedrà più avanti, il narratore «helps them recover memories they have not accessed for a long time. Suddenly, the story of Vajont is seen through the lens of this prolonged mnemonic effort»³¹². Allo stesso modo, mentre la geografia della catastrofe si limita a rilevare il dato, fermandosi a Longarone, dove sono rimasti impigliati e travolti la maggior parte dei fantasmi del Vajont, vittime della sommersione materiale, il *Racconto* vi giunge solo nelle ultime pagine e così anche l'*orazione civile*. Longarone è la meta della contro-narrazione, lì si concludono più di due ore di intreccio, necessarie a raccontare come tutta la valle sia diventata, prima, un paesaggio in cui incarnare, produrre e accumulare capitali grazie alla trasformazione dell'acqua in energia e, solo alla fine, in una scheggia di tempo, una distesa di macerie. La sommersione materiale che si manifesta nell'evento va, quindi, inserita sia in una più complessa sequela di micro-eventi che vanno inquadrati all'interno di un processo in tutto e per tutto rispondente alla definizione di *slow violence* (ricatti occupazionali, espropriazione di terre, ingiustizie cognitive e violenza istituzionale). Il punto di vista del *Racconto* riconnette la storia al suo contesto, si apre ad una realtà naturale-sociale decentrata rispetto all'inquadratura da obiettivo dell'occhio rapace della stampa e dell'attualità. Con tale prospettiva, che parte dal locale/izzato per acquisire un respiro più ampio, prende avvio la narrazione di Paolini e Vacis, ripercorrendo il filo tracciato da Merlin, giornalista bellunese de «l'Unità» che aveva seguito la vicenda fin dal 1957, raccontandola dal suo epicentro, spaziale e temporale. Erto e Casso costituiscono, infatti, l'osservatorio dal quale la corrispondente locale segue instancabilmente la lunga vicenda del Vajont, poi raccolta nel volume *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*, pubblicato nel 1983 dalla piccola casa editrice La Pietra di Milano. Vacis e Paolini, a tal proposito, scrivono:

becomes an exercise in coming up with ways of bridging this anticipated gap'. Bridging the gap in this fashion has necessarily entailed the construction of physical infrastructure (dams, diversions, canals, pipelines, and so on) to bring supplies of water to the location of use. [...] Third, the traditional water paradigm is strongly associated with central state planning, funding, and administration of water projects. The centralization and concentration of state control over water in the twentieth century was evident in all parts of the world, including regimes as diverse as the United States, post-colonial India, and the former Soviet Union».

³¹² C. Perissinotto, "Truth, Trauma, and Memory in *Il racconto del Vajont*", cit. Consultato in formato e-book.

Eccolo là il libro della Merlin. Ecco cos'è: non è un'altra storia, è la stessa storia, ma da un altro punto di vista. Non il punto di vista degli specialisti, delle formiche... Niente a che vedere con quelli che arrivano dopo la tragedia, spaventati, e non sanno neanche dove mettere i piedi perché gli tirano i sassi. No, questo è il punto di vista del falco. Prospettiva a volo d'angelo. Sguardo di chi le cose le ha viste da prima. Dall'alto. Da sopra. E infatti la Tina Merlin non ti racconta la storia della «Povera Longaron, povera Longaron, povera Longarone» che è stata rasa al suolo, cancellata. Naturalmente, giustamente, è diventata protagonista della tragedia. La Tina Merlin non ti racconta tanto quella storia lì. No. Lei non parla dei protagonisti: parla dei comprimari. Tina racconta la storia di altri due paesi. Due paesi che non sono stati distrutti, ma solo lesionati. Quindi ce li siamo dimenticati. Anche perché da sotto la diga, dalla stazione di Longarone, quei due paesi mica si vedevano: ci stavano sopra, sulla sponda del lago dietro la diga, dalla parte friulana del Vajont.³¹³

I due autori spiegano perfettamente le modalità con cui la strategia di invisibilizzazione ha agito *costruendo* la narrazione dominante, quella della catastrofe, appunto, e perché, al contrario, quella di Merlin, sulla base della quale è stato pensato il monologo, si possa considerare una contro-narrazione. Materiale e discorsivo si muovono insieme: «Ma la diga non era costruita bene, a regola d'arte? *Come si costruisce a regola d'arte...* che cosa? Una diga o una catastrofe?»³¹⁴. Solo su un punto, a ben guardare, mi sembra opportuno ritornare, per complicarlo, ed è quello della prospettiva di Merlin: Paolini e Vacis scrivono che la giornalista osserva dall'alto, con la panoramica aerea di un falco che sorvola tutta la vallata. La metafora è certamente efficace nel rendere l'idea della dilatazione su cui tanto si è detto, dal *Tiresia* in poi, tuttavia, per non correre il rischio di sovrapporre e confondere l'attenzione alla contestualizzazione con l'assunzione di uno sguardo aereo che, dall'alto, tutto comprende e riduce (operazione epistemologica in cui risiede il nesso tra cartografia e colonialismo *tout court*) vale la pena integrare un aspetto altrettanto fondamentale e, credo, complementare nell'approccio di Merlin. Nella prefazione a *La rabbia e la speranza*, in cui sono raccolti gli articoli scritti dalla giornalista negli anni da corrispondente locale per «l'Unità», i termini con cui Toni Sirena descrive il lavoro di Merlin ne mettono in luce la prospettiva dal basso, in relazione diretta con gli abitanti, insieme ai quali partecipava – non solo seguiva – agli eventi che nel frattempo modificavano il territorio:

Scrivo, Tina Merlin negli anni Cinquanta, del Piave ridotto a ruscello, della rapina dell'acqua, dell'ambiente massacrato, della montagna abbandonata, del dissesto idrogeologico. Scrivo della mancanza di servizi, di strade, di scuole. E scrivo delle alluvioni che si ripetono, e lo farò, lanciando ancora una volta inascoltati allarmi, fino a pochi giorni prima della disastrosa alluvione del novembre 1966. Il suo è uno stile diretto, immediato, che va subito al cuore dei problemi. E lo fa senza ideologismi, dà invece la parola alla gente, alla “sua” gente, contadini come erano i suoi genitori, con i quali entrava subito in comunicazione, che non avevano voce e alla quale dava voce. C'è, in quelle righe, una “compassione” di fondo, cioè un “sentire insieme”, un immediato

³¹³ M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., pp. 27-28.

³¹⁴ Ivi, p. 25. Corsivo degli autori.

immedesimarsi nelle vicende, perché lei era, e così veniva riconosciuta, una di loro. Sono cronache dal basso, [...].³¹⁵

Il discorso di Sirena potrebbe sembrare in contrasto con quanto affermato in precedenza, per cui occorrerà chiedersi quale sia la differenza tra il “dare voce” contro cui si schiera Menicocci e ciò che Sirena scrive riferendosi alla postura giornalistica di Merlin. Al contrario, la prova della piena rispondenza tra i due casi, è l’aggettivo possessivo “sua” in cui si sottolinea l’appartenenza di Merlin alla stessa comunità di cui racconta le vicende. La giornalista non assume il ruolo di rappresentante – nel senso attribuito da Haraway – della comunità né cede loro la parola ma, dal basso, insieme con gli abitanti, partecipa e racconta ciò che stava accadendo anche intorno a lei. Insomma, non c’è ventriloquia da parte della giornalista né oggettivazione; della prospettiva aerea ha l’ampiezza, certo, ma il «sentire insieme» – che ricorda tra l’altro sia il “sentire tutto insieme” sia il “mettersi nei panni di” di cui parla Mesa – richiede l’attrito tra i corpi, la porosità dell’osservazione quotidiana che si deposita negli anni o, in altre parole, il situarsi raso terra, dentro le cose e in esse essere mobile, nel duplice senso del muoversi per tentativi, insistendo, ma anche dell’acquisire una visione multiprospettica, considerando la situazione da più punti di vista. Il risultato, infatti, è la conoscenza profonda del contesto e la consapevolezza delle connessioni che legano il dettaglio, locale o evenemenziale, al raggio esteso geograficamente e storicamente. Così si apre il testo di Merlin:

Resterà un monumento a vergogna perenne della scienza e della politica. Un connubio che legava strettissimamente, vent’anni fa, quasi tutti gli accademici illustri al potere economico, in questo caso il monopolio elettrico SADE. [...] Il monumento si chiama Erto. Anzi, Erto e Casso. Due agglomerati di sassi e terra che formano un Comune. [...] Sono questi due paesi morti il monumento al Vajont. [...] Erto e Casso, paesi di sopravvissuti. Non Longarone, purtroppo paese di morti. Vivi o morti, in fondo, è la stessa cosa di fronte al «fatto». Ma quassù, sul versante friulano del «grande Vajont», prima del disastro si è vissuta una «storia» che è mancata a Longarone. Una storia di popolo, ancora sconosciuta. Di lotte, ribellioni, partecipazione civile contro i potenti, le loro angherie, le loro leggi, la trasgressione delle leggi dello Stato, la licenza di uccidere, la difesa del diritto, a rivendicazione della giustizia. L’Italia e il resto del mondo conoscono soprattutto la storia di Longarone, tragica e spietata, quella della notte tremenda. Non la storia che generò quella notte, la storia di prima: di Erto, della sua popolazione successivamente dispersa. Perché la storia vera si è svolta quassù. Tra questi sassi e queste antiche frane. In questo paese ora semivuoto, con le sue case di pietra, i suoi vicoli stretti, la sua univa via principale che ospitava i pochi negozi e le numerose osterie, luogo socializzante, vivacissimo, di Erto.³¹⁶

Il deittico “quassù” rende vividamente il posizionamento di Merlin, della quale va detto, inoltre, l’impegno costante nell’aver mantenuto un’attenzione senza tregua sulle sorti degli abitanti di Erto negli anni successivi, nel post evento. Il suo primo articolo sul monopolio della SADE è datato 26

³¹⁵ T. Sirena, *Prefazione*, in T. Merlin, *La rabbia e la speranza. La montagna, l’emigrazione, il Vajont*, Cierre edizioni, Sommacampagna, 2004, p. 9.

³¹⁶ T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., pp. 21-23.

maggio 1955: *Un'inchiesta parlamentare sui danni provocati dalle società idroelettriche* in cui denuncia i danni causati dalla Società elettrica all'economia montana; danni incalcolabili poiché gli impianti sono stati collocati «nei luoghi più floridi e più redditizi [...], togliendo ai montanari, che vivono del raccolto dei boschi, dei pascoli e dei campi, l'unica risorsa di vita». A ciò va aggiunto, inoltre, il basso compenso che il monopolio paga agli abitanti per i terreni espropriati. Eppure – spiega con il suo piglio Merlin – «non vuol dire che i montanari siano contro la costruzione delle centrali elettriche ma che le società non ricavano i loro miliardi soffocando con un pugno di monete i diritti dei montanari e che l'acqua della nostra provincia – unica fonte di vita dei bellunesi – non venga loro portata via [...]»³¹⁷. Si tratta, piuttosto, di «aprirsi alle ragioni di tutti» per comprendere fino in fondo come sono andate le cose – così scrive Paolini in una delle prefazioni del *Racconto* e continua:

ho sempre cercato, raccontando questa storia, di mettermi nei panni proprio di quei tecnici che hanno progettato la diga, anche nell'aula del processo. Si chiama *pietas*. È una pratica antica: senza *pietas* verso gli imputati non si può comprendere l'errore, il loro errore. Anzi: la *pietas*, la comprensione, offrono la possibilità di sottrarsi alla giustificazione consolatoria.³¹⁸

Anche in questo modo, dunque, è possibile contro-narrare, mettendosi nei panni altrui, di tutte le parti coinvolte: Paolini – osserva Perissinotto – «challenges any idea of a master narrative that might account for all the tragedies that befell Italy during the seemingly never-ending postwar era»³¹⁹. Ma tornando a Merlin, l'ultimo suo articolo sul Vajont è del 9 ottobre 1983 – nello stesso anno esce anche *Sulla pelle viva* – e si intitola *Con la rabbia di allora*, perché con rabbia, «delusione» e «scoramento» la giornalista si scaglia contro la stampa che, a distanza di venti anni, continua a frequentare il Vajont come vuoto «rito»: le testimonianze di coloro che hanno vissuto tutto in prima persona valgono «un giorno, una lettura, una curiosità»³²⁰. La chiusura dell'articolo può considerarsi un vero e proprio manifesto in cui virtualmente si incontrano la critica della Scienza di Haraway e la *modern/global water* di Linton:

Mi si dice spesso, con ironico paternalismo, che non è più il tempo degli idealismi: la società è cambiata, i problemi anche, ecc. ecc. è la solita solfa di chi crede di essere «all'altezza» di una società moderna e ti fa capire che tu non lo sei, perché non condividi un modo di fare politica sopra la testa della gente. Oppure vuol nascondere alla gente la realtà o, meglio, non vuole nessun controllo sul proprio operato. Come se i cambiamenti sociali, in meglio o in peggio, cancellino aspirazioni e ideali e non ne creino, invece, anche di nuovi.³²¹

³¹⁷ T. Merlin, *La rabbia e la speranza*, cit., pp. 17-18.

³¹⁸ M. Paolini, *Il Vajont e L'Aquila, due tragedie parallele*, in M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., pp. 7-8.

³¹⁹ C. Perissinotto, *Marco Paolini: a Deep Map*, cit. Consultato in formato e-book.

³²⁰ T. Merlin, *La rabbia e la speranza*, cit., p. 112.

³²¹ Ivi, p. 114.

Si è detto, però, che la storia del “grande Vajont” inizia molto prima: Merlin avvia la sua ricostruzione partendo dalla data di fondazione della SADE, istituita nel 1905 dal conte Giuseppe Volpi di Misurata³²². Prima la giornalista e, in seguito, Paolini e Vacis, ne ripercorrono l’ascesa, la carriera che segue gli stravolgimenti della storia italiana, riuscendo a mantenere salda la sua posizione nonostante l’avvicinarsi dei governi. Il monopolio idroelettrico, infatti, viene confermato anche dopo la caduta del fascismo con il quale Volpi aveva fin da subito collaborato, partecipando alla colonizzazione italiana della Libia, di cui fu governatore dal 1922 al 1925. In quegli stessi anni, «uno staff di tecnici e scienziati ai suoi ordini [...] percorrono le vallate in lungo e in largo in cerca di materia prima da sfruttare e tradurre in denaro»³²³. L’impronta coloniale dell’ecologia politica del fascismo trova infatti compimento nell’acqua, risorsa da sfruttare e capitalizzare facendo girare le turbine della produzione energetica da iniettare nei vasi linfatici dell’autarchia nostrana. Anche Merlin, continuando il discorso sulla SADE e sullo staff al soldo di Volpi, si sofferma su questo aspetto estrattivo, tanto fuori quanto dentro i confini nazionali:

Ne nascono progetti di dighe e bacini capaci di fornire all’industria italiana in via di sviluppo l’energia necessaria. Le zone di montagna, già poverissime, vengono depredate dell’unica risorsa – l’acqua – e delle terre coltivabili di fondovalle. I montanari-contadini vengono spinti sempre più verso le città o all’estero. Il territorio subisce un’aggressione traumatica: in parte per le oscillazioni provocate alle sponde montagnose dagli invasi e dagli svassi dei bacini; in parte per l’abbandono di una manutenzione idraulica dei corsi d’acqua che i contadini, lavorando la terra, avevano interesse a curare, come curavano, in proprio. Le province di Belluno e Udine sono seminate di impianti idroelettrici di varia grandezza. Sono quasi tutti della SADE o incorporati nella SADE.³²⁴

Per riconnettere i punti del percorso più ampio tracciato lungo il capitolo, vorrei ora tornare brevemente al già citato *The Conflict Shoreline* poiché, su tutti, un passaggio può essere d’aiuto nell’inquadrare il Vajont e le contro-narrazioni di Merlin e di Paolini e Vacis all’interno delle dinamiche globali indagate nella sezione precedente. Mostrando l’impatto ambientale della guerra contro l’aridità, Weizman fornisce un dato allarmante: «The transformation of the desert’s edge had an ecological footprint that reached far beyond the region and has contributed, since the 1960s, to a

³²² Cfr. T. Merlin, *Arriva la SADE*, in *Sulla pelle viva*, cit., pp. 39-53; M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., pp. 31-33: «Questa SADE l’ha fondata nel 1905 uno dei più straordinari capitalisti del nostro secolo. La parola capitalista è tanto passata di moda che non la usa neanche Fidel Castro, ma per questo signore è la parola giusta, perché lui girava proprio col monocolo e il cilindro, come quelli delle caricature. [...] Giuseppe Volpi, conte di Misurata. Eclettico! In quegli anni, oltre alla società idroelettrica che agisce in regime di monopolio su una fetta di territorio italiano (Veneto e Friuli) di sua competenza, si occupa di mille altre cose. [...] È uno che quando ha un’idea brillante, la realizza. Sua l’idea di fare Porto Marghera in mezzo alla laguna di Venezia. Sua l’idea di fare la Compagnia Italiana Grandi Alberghi, la CIGA Hotel. Sue mille altre idee tra cui la Mostra del Cinema di Venezia, dove ancora c’è una Coppa Volpi al miglior attore che ne perpetua il nome. È chiaro che quando uno così si lancia in politica, lo fa alla grande: nel ’22 si iscrive al Partito nazionale fascista, nel ’23 è già ministro delle Finanze».

³²³ T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 40.

³²⁴ Ivi, pp. 40-41.

drop of about one meter a year in the level of the Dead Sea. The further south the cultivation line was pushed, the lower the lowest point on earth has become». E prosegue notando le consonanze storiche che legano il modello israeliano ai precedenti casi europei (Francia, Spagna e Italia) di colonizzazione del deserto nord-africano, nei quali, allo stesso modo, furono impiegati «artesian wells and artificial irrigation to push the line of cultivation beyond the threshold of the desert which runs closely parallel to the southern Mediterranean coastline. This similarly displaced Bedouins and other semi-nomadic people pushing them deeper into the desert». Poco più avanti Weizman riporta un passaggio da un articolo (*Will the Libyan Desert Bloom Again?*) del 1932 in cui un giornalista statunitense, commentando la “riconquista” italiana della Libia, scrive:

The *far-seeing eyes* of Mussolini looked way beyond the *wastelands* that had been abandoned for more than a thousand years by all but fighting Arabs when he made a triumphal journey through the colony [...] *the frontier of cultivation moved 35 miles from the coast [...] acreage of barley has been quadrupled, hundreds of thousands of new olive trees have been set out, bringing the total to about a million.*³²⁵

A questo punto credo sia interessante notare come nelle parole sopra riportate, in cui il Vajont viene re-inserito nel quadro più ampio dell’ecologia politica fascista, si possa riscontrare la convergenza di due assi portanti del capitolo: il concetto di «invenzione del vuoto» definito da Nixon e la stratificazione interpretativa accordata alla parola “*wasteland*”, di cui si è detto seguendo il lavoro di Gallo sul testo di Eliot. Dell’ecologia politica fascista si è occupato approfonditamente Armiero, insieme con Roberta Biasillo e Wilko Graf von Herdenberg, nel recente volume sulla storia ambientale del fascismo, *La natura del duce*³²⁶. Nel capitolo dedicato all’analisi del rapporto tra autarchia e risorse naturali, dopo aver chiarito come la prima fosse fondata sulla celebrazione di un’«italianità [...] storica, senza né passato né futuro», Armiero considera il punto di vista maggioritario con cui la storiografia si è generalmente occupata della modernizzazione promossa dal fascismo e propone invece di spostare l’attenzione sulle relazioni socio-ecologiche prodotte e richieste per la costruzione dell’idea di natura ricercata dal regime. Dibattere su quanto il fascismo abbia modernizzato l’Italia rischia, infatti, di contribuire alla sua decontestualizzazione storica, «assumendo dunque un’idea quasi neutrale e univoca di modernizzazione». Al contrario – spiega Armiero – «a noi interessa soffermarci sull’invenzione di una modernità fascista [...]»³²⁷ all’interno

³²⁵ E. Weizman, *The Conflict Shoreline*, cit., p. 18. Per l’articolo citato da Weizman e riportato nella citazione si veda: *Will the Libyan Desert Bloom Again?*, in «The Milwaukee Journal», January 8, 1932. L’articolo è firmato J. R. W., come specificato in nota da Weizman, il quale rimanda anche ad un secondo articolo, scritto sei anni dopo, sullo stesso tema, in cui si nota una certa insistenza sulla metafora della rifioritura del deserto: *Making the Libyan Desert Bloom*, in «The Milwaukee Journal», December 20, 1938. Il corsivo è mio.

³²⁶ M. Armiero, R. Biasillo, W. G. von Herdenberg, *La natura del duce. Storia ambientale del fascismo*, Einaudi, Torino 2022.

³²⁷ M. Armiero, “Modernità fascista”, in *La natura del duce*, cit., p. 46.

della quale l'acqua ha avuto senz'altro un ruolo centrale, stretta nella morsa che la rendeva, da un lato, unica risorsa del paese e principale fonte per la produzione di energia elettrica e, dall'altro, nemico da neutralizzare attraverso la strategia delle bonifiche. Analizzando le differenze tra la «bonifica integrale» fascista e quelle precedenti, Biasillo illustra come la prima si basasse su «una visione onnicomprensiva di cosa fosse necessario bonificare, che includeva qualunque attività che potesse contribuire a rendere il territorio più produttivo». In piena coerenza con il processo di modernizzazione dell'acqua, non si trattava soltanto di «bonificare le ampie aree paludose del Paese, ma anche di sistemare i torrenti montani, promuovere diversi tipi di lavori irrigui, razionalizzare le coltivazioni e ridefinire i criteri di organizzazione della proprietà terriera»³²⁸. Nei territori da bonificare, la presenza dell'acqua rappresentava un impedimento allo sviluppo, un danno per la costruzione dell'immagine e della macchina del regime che considerava le paludi come zone disallineate e improduttive, nemiche della visione statalista, nutrita di miti arcaicizzanti e strappi in avanti, con una cadenza che parla più di sfruttamento che non di progresso. Per tutte queste ragioni, nel lessico e nella narrazione bellici della bonifica è evidente che l'acqua acquisisce simbolicamente il ruolo di alterità da eliminare, mettendo inoltre a nudo «il legame tra sfruttamento coloniale e autarchia»³²⁹:

Fu quella della bonifica una guerra che trasformò, in maniera propagandistica, il selvaggio nel consuetudinario, il naturale nel quotidiano. L'idea di guerra si tradusse anche in una pratica di conquista sostanzialmente coloniale, in cui non solo il paesaggio venne radicalmente trasformato, se non rivoluzionato, ma anche la popolazione locale venne scacciata e sottomessa: mentre gli ambienti venivano modificati e riordinati, i migranti interni presero il posto dei tradizionali abitanti della regione, in una guerra tra poveri che avvantaggiava soprattutto i grandi possidenti terrieri che sostenevano il regime.³³⁰

Da ciò sarà facile intuire come anche la diga fosse un elemento chiave nel progetto fascista che si muoveva contemporaneamente sia sul piano tecnologico che su quello ecologico: nel 1905, lo stesso anno in cui viene fondata la SADE, Francesco Saverio Nitti pubblica *La conquista della forza*³³¹, in cui si gettano le basi per il futuro sviluppo dell'idroelettrico italiano. Un po' come avveniva per le paludi, in cui occorreva drenare la terra dall'acqua guastatrice, in questo caso «si trattava di trasformare il disordine delle acque e delle terre, tipico soprattutto dell'Italia appenninica, in una ben organizzata macchina idroelettrica in grado di controllare le acque, di mettere in sicurezza le pendici montane e di trovare un giusto equilibrio nel difficile rapporto tra monte e piano»³³². Ricomponendo

³²⁸ R. Biasillo, "Guerre naturali: grano e paludi", in *La natura del duce*, cit., pp. 30-31.

³²⁹ M. Armiero, "Modernità fascista", cit., p. 48.

³³⁰ R. Biasillo, "Guerre naturali: grano e paludi", cit., p. 44.

³³¹ F. S. Nitti, *La conquista della forza. L'elettricità a buon mercato*, Roux e Viarengo, Torino 1905.

³³² M. Armiero, "Modernità fascista", cit., p. 56.

la tramatura intersezionale della narrazione/produzione dell'ecologia politica fascista, un altro tassello importante nella ricostruzione di Armiero è quello in cui si realizzano le implicazioni tra autarchia e scienza. Di fronte alla rappresentazione di un'Italia «'naturalmente' povera»³³³, la «liberazione dal carbone straniero»³³⁴ si sarebbe potuta raggiungere solo attraverso il lavoro di ingegno e la dedizione, valori attraverso i quali, al tempo stesso, avanzava silenziosamente la normalizzazione, prima, e la legittimazione, poi, della messa a valore di una natura da domare, dell'acqua da addomesticare, delle colonie da conquistare. Tutto era passibile di essere trasformato in risorsa: «L'acqua c'è. Occorre trovarla e condurla sposa al sole»³³⁵ era il motto posto all'ingresso del padiglione della Società Meridionale di Elettricità alla fiera del Levante, organizzata nel 1929 come vetrina per l'industria idroelettrica italiana. Dieci anni dopo, l'acqua fa la sua comparsa anche sotto forma di *Oro bianco*³³⁶, titolo del documentario dell'Istituto Luce che giustamente Armiero prende in esame per la capacità di ritrarre, quasi come un vero e proprio manifesto visivo, la narrativa idroelettrica fascista:

Le immagini, accompagnate solo da una colonna sonora, rappresentano in una parabola i diversi modi nei quali l'acqua attraversa il paesaggio. Si passa dalle visioni idilliache del fiume al quale si abbeverano animali e ragazzini alla furia delle acque che travolge piante e cose. [...] i corsi d'acqua hanno un carattere mutevole, quasi capriccioso, che può portare tanto benessere quanto distruzione. Su questo paesaggio "naturale" si innesta un altro paesaggio fatto di macchinari, chiuse e strumenti di misurazione. È l'Italia moderna che addomestica le acque selvagge, regimentandole attraverso la tecnologia e il lavoro. [...] La natura va addomesticata, piegata ai bisogni della modernità, letteralmente imbrigliata dalla tecnologia e dalla scienza ma non per questo essa perde la sua bellezza. Il documentario, infatti, si conclude in maniera quasi ciclica tornando alle immagini iniziali del corso d'acqua che impreziosisce un paesaggio bucolico: la tecnologia, dunque, non ha sfigurato la natura, bensì, l'ha solo organizzata, mettendola a valore.³³⁷

Ed implicitamente, anche Paolini e Vacis hanno in mente la modernizzazione dell'acqua fascista quando scrivono il testo dell'*orazione civile*. Prendono la questione da un altro punto di vista, ma altrettanto significativo, chiedono al pubblico o al lettore: «Quante volte da bambini, andando a fare il picnic in montagna, giri la curva della valle e... La diga!... 'Orco can, anche qua? L'anno scorso

³³³ Ivi, p. 51.

³³⁴ Ivi, p. 56.

³³⁵ Ivi, p. 57. Come sottolinea Armiero, «i visitatori del padiglione SME della fiera del Levante apprendevano che l'energia idroelettrica aveva fatto risparmiare all'Italia una quantità sempre crescente di tonnellate di carbone, dalle 196000 del 1922 alle 840000 del 1933». Oltre, quindi, alla propaganda autarchica, la fiera del Levante «e il suo padiglione elettrico fornirono anche un importante contributo nello sciogliere l'apparente contraddizione tra il discorso ruralista del regime e le retoriche ultramoderniste dell'idroelettrico» mostrando esempi di «comunione riuscita tra elettrificazione e agricoltura. [...] Non si trattava solo di liberare il contadino dalla fatica del lavoro manuale; la fattoria elettrica significava sostituire all'arretratezza delle campagne meridionali la modernità di insediamenti dotati di scuole, ambulatori antimalarici e acqua a volontà. Pompata dalle macchine idrauliche».

³³⁶ *Oro bianco*, Istituto Nazionale Luce, 1939, < <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000083851/1/oro-bianco.html?startPage=580> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

³³⁷ M. Armiero, "Modernità fascista", cit., p. 55.

c'era mica!»³³⁸. Con il suo stile provocatorio, il discorso incalza usando l'autobiografia e l'esperienza affettiva come grimaldelli per inserirsi nella storia, nella geografia e nell'organizzazione del territorio e delle sue risorse. Nell'esempio riportato di seguito, si può apprezzare come dal dato concreto e materico del sussidiario delle elementari si giunga, in realtà, a ricomporre, con pochi tratti, il circuito di interazione tra epistemologia, tecnologia ed ecologia politica del fascismo:

Su che *sussidiario* hai studiato? No, dico: «Su che sussidiario hai studiato?». Perché è su di lui che si fonda l'ultimo brandello di unità nazionale: sul sussidiario delle elementari! Il mio sussidiario aveva un disegno chiaro, nitidissimo... Me lo ricordo a memoria, guarda, era fatto così. Questo era il fiume... Dove il fiume si getta in mare, lì, nel sussidiario c'era sempre un *porto operoso*.... Niente facili ironie: sul sussidiario il porto è operoso per definizione. Quassù in alto stava la diga. E dietro la diga cosa c'è sul disegno del sussidiario? C'è il lago. Dalla diga uscivano i tubi che arrivavano alla centrale da cui uscivano i fili: come non si sa. [...] Morale: cosa ci interessa a noi italiani se non abbiamo né carbone né petrolio? Noi abbiamo il boiler! [...] La sintesi era una formula che si ripeteva a memoria come quelle della dottrina: «L'Italia è un paese povero di risorse ma ricco di energie!». Cosa sono le energie? Ma è l'acqua! No? [...] Perché noi, sfruttando, i salti dell'acqua che non costa niente, facciamo tutto. L'idea che l'idroelettrico è sano (ecologico no, perché la parola non esisteva), ma l'idea che l'idroelettrico è pulito io ce l'ho dentro fin da piccolo. Quando nasce tutto questo? Negli anni Trenta. Come il mio sussidiario.³³⁹

Negli anni Trenta, insomma, non si produce solo energia ma anche una visione e un immaginario che influenzeranno ed influenzano tutt'ora l'organizzazione del sapere, il linguaggio con cui nominare processi e raccontare storie come quella del Vajont. Per forza di astrazione, obliterando dei punti e spingendone a galla degli altri, si costruiscono tracciati epistemologici e convinzioni come, ad esempio, quella quasi *naturale* associazione dell'idroelettrico ad un'idea innata di *pulito*, di sano, senza rischi. Di pulizia, in fondo, parlava anche Bocca riferendosi alla «sciagura del Vajont». In risposta a tutto ciò, con poche e semplici parole, Paolini e Vacis rendono narrativamente quel che Armiero definisce ecologia politica fascista, ossia un dispositivo materiale e discorsivo che inventa e propaganda un mondo di parole note ma risemantizzate affinché funzionino come pilastri e motori per una politica di conquista e sfruttamento verso ciò che per il sistema risulta esogeno, non ancora integrato nella logica imposta. Allo stesso tempo, seppur con ironia, Paolini disegna una geometria di punti e linee lungo le quali si articola la geografia dei rapporti economici e politici che, a sua volta, dipende dalla conformazione fisica dei luoghi. La voce dell'attore, seguendo il flusso della narrazione scritta, accompagna chi ascolta/legge nel tragitto dall'assioma alla contingenza, là dove la cartina, non più vuota e nitida come quella del sussidiario, si affolla di nomi propri, di persone e di luoghi, quelli ufficiali e quelli della toponomastica locale, voci, dati, storie. Nel caso del Vajont, il “porto operoso” verso cui è diretta l'energia prodotta è «Venessia»³⁴⁰, mentre l'acqua da far saltare giù dalle

³³⁸ M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., p. 33.

³³⁹ Ivi, pp. 33-34.

³⁴⁰ Ivi, p. 41.

montagne, ad ogni salto generando valore, è quella del fiume Piave, lungo il quale, dagli anni dell'autarchia, pullulano impianti idroelettrici (sette quelli costruiti dalla SADE)³⁴¹. A suo modo, poche pagine dopo, *Il racconto del Vajont* non manca di notare la dicotomia in cui si biforca la rappresentazione dell'acqua in quanto forza o, peggio, furia ingovernabile, elemento imprevedibile da irreggimentare e governare. Un aspetto questo che, se da un lato, nella prospettiva indagata dalla tesi, costituisce uno dei punti più significativi per la relazione tra acqua e alterità, per il protocollo di funzionamento degli ingranaggi della macchina economica somiglia piuttosto ad un corpo estraneo che disturba e rallenta il normale svolgimento del processo produttivo:

Qual è il problema? Il problema è il Piave. Il Piave magari tu lo scrivi «fiume» ma, dammi retta, si legge «torrente», 'sta canaglia! Lui, di acqua: «In autunno fin che vuoi!». Ma d'inverno? «Sono gelato!» E in primavera? «In primavera, acqua fin che ti pare, fin troppa». Ma d'estate: «Son secco!». E non è che la SADE possa dire ai clienti: «Stai attento che io la corrente te la do da settembre fino a novembre, però da dicembre a marzo ti arrangi.... Te la ridò da marzo a giugno, ma poi d'estate chiudi». [...] «Mi dispiace», risponde la SADE. «Il Piave si ghiaccia d'inverno e va in secca d'estate, e la corrente non si può metter via». E infatti dove la metti la corrente? In tasca? La corrente non si può metterla via, ma l'acqua sì E allora? Fate una banca dell'acqua, no? [...] Spiego un'altra volta. I serbatoi li fanno su, in alta montagna, per due buone ragioni. Seconda buona ragione: lassù la terra costa niente. E prima buona ragione: lassù, a venire giù, hai più salti di acqua a disposizione per far girare le turbine. [...] Ma a un certo punto l'acqua la devi restituire al fiume. Con calma... Io trovo un posto più in basso che mi raccoglie l'acqua già usata una volta e la tengo lì, di scorta. Al momento giusto la rimetto in circolo e la faccio fruttare. Con gli interessi, come i soldi in una banca. Solo che questa banca deve venire a valle dalle altre banche.³⁴²

Prima di continuare, vorrei soffermarmi sul ricorso alla cultura materiale e al dato materico – elemento peculiare e ricorsivo nella narrazione di Paolini e Vacis – che non sfugge a Perissinotto, la quale, anzi, ne approfondisce l'importanza. Che si tratti del sussidiario o del side-car di cui si parlerà tra poco, «[t]he materiality of objects helps Paolini bridge the past and the present». Essi hanno una funzione trans-temporale: «objects are not merely symbolic; they live both in the past and in the present [...] In Vajont, the dam, water, windows frames, and shingles are represented in their materiality, sensuality, and connections with memory»³⁴³. Ogni volta che si fa appello alla memoria del singolo, si sta, in realtà, lavorando alla ricomposizione di qualcosa di più esteso – si pensi, appunto, al sussidiario o al tragitto in treno che scandiva le vacanze estive durante l'infanzia del narratore – e allo stesso modo, l'uso metonimico degli oggetti, osserva ancora Perissinotto, «become a way to counter the accepted understanding of how the tragedy unfolded. It also highlights the immorality of the decisions made concerning the dam, in blatant disregard for the people living

³⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 35.

³⁴² *Ivi*, pp. 35-36.

³⁴³ C. Perissinotto, *Marco Paolini: a Deep Map*, cit. Consultato in e-book.

around the site». Insomma, a differenza del sasso e del bicchiere di Buzzati, per Paolini, nominare un oggetto, inserirlo nel discorso, significa aprire un canale preferenziale per reimmettersi nella storia collettiva («One shingle or one window frame is an opening to the totality of the story» – scrive ancora Perissinotto) e, al tempo stesso, una via possibile per rimarginare l’abrasione della memoria comune attraverso l’esperienza personale, in cui confluiscono percezioni e conoscenze condivise, dalle quali ripartire «to counteract the accepted view of the accident with material descriptions that might shed light on the political and economic conditions that led up to the building of the dam and then to the devastating landslide».³⁴⁴.

Nel 1929 la SADE arriva a Erto e Casso per i primi sopralluoghi; ma mi interessa approfondire il modo in cui Paolini e Vacis agiscono narrativamente per introdurre questo momento. Lo fanno, infatti, usando un espediente che, in maniera tanto eloquente quanto indiretta, riesce ad esprimere la matrice coloniale dello sfruttamento della valle su cui si fonda il grande progetto idroelettrico. I due autori immaginano i tecnici che dal principio hanno legato il loro nome al cantiere della diga del Vajont – l’ingegnere Carlo Semenza e il geologo Giorgio Dal Piaz – fare il loro ingresso a Erto su un *sidecar*, l’uno intento alla guida, l’altro munito di macchina fotografica. Una coppia comica che Paolini-narratore fa muovere con fare macchiettistico, eppure l’atto del fotografare racchiude simbolicamente la violenza della rappresentazione oggettificante per come è stata descritta da Haraway e da Said. I montanari sono gli arabi ritratti dagli orientalisti, la valle del Vajont non è diversa dalle campagne indiane di cui parlano Roy e Shiva. Il *sidecar*, Paolini e Vacis lo immaginano arrivare arrampicandosi sulla strada a tornanti, stracarico di bagagli e strumenti di lavoro per la rilevazione e la misurazione con «sopra tutti gli altri strumenti: una macchina fotografica»: «Guarda, guarda: costume tipico di Erto! Che costume?... ‘Fermo, fermo là!’ Paff! Contadino di Erto. Paff! Malgari di Casso. Paff! La pastora. Paff! Paff!... [...] Paff! Panorama di Erto. Paff! Panorama di Casso».³⁴⁵. Leggendo e rileggendo questo passaggio, la scena è data nella frammentazione operata dalla ripetizione meccanica dell’onomatopea che indica la cattura dell’immagine, così il pensiero è corso ad un altro testo di Said, *After the Last Sky*, in cui, nella sezione “Emergence”, l’autore si sofferma su alcuni degli scatti di Jean Mohr (fotografo e autore delle immagini che corredano il testo) considerandone le possibili interpretazioni o, meglio, i rischi interpretativi qualora questi fossero disancorati da un testo tanto denso e approfondito quanto quello, appunto, pensato e scritto per l’occasione. Senza la ricostruzione del contesto nel quale sono state immortalate, le immagini di lavoro che ritraggono pastori o donne cariche di legna, nulla indica espressamente che si tratta di gente palestinese: «I know they are Palestinian peasants, and not Lebanese or Syrian, because Jean

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., pp. 28-29.

has been my witness. But in themselves these photographs are silent; they seem saturated with a kind of inert being that outweighs anything they express; consequently they invite the embroidery of explanatory words»³⁴⁶. Tuttavia – continua Said – la didascalia «Shepherds in the field» non evita la violenza implicita nella sottrazione di un frammento senza storia dal resto dell'intreccio. E lo stesso, seppur inserito nella costruzione del mito arcaicizzante e astorico del lavoro nell'Italia fascista, si può intuire dal *Racconto* di Paolini e Vacis, che sottilmente riesce a comunicare la matrice coloniale della modernizzazione avviata in quegli anni. Si può affermare, quindi, che la scena del *sidecar*, attraverso la violenza del mezzo, a proposito del quale Said osserva che «[photographic representation] is thus the culmination of a sequence of capturings»³⁴⁷, contiene ed esprime l'estrattivismo dello Stato sul subalterno e marginale, quindi assoggettabile (territorio o soggettività) per la realizzazione dei suoi intenti. Il linguaggio schietto e affilato di Merlin non lascia dubbi. Avendo ancora forte il ricordo delle guerre mondiali – la Prima ormai inscritta nella geologia dei luoghi narrati anche da Andrea Zanzotto, la Seconda vissuta in prima persona da molte e molti tra i protagonisti di questa storia, tra cui Merlin *in primis*, che fu staffetta partigiana³⁴⁸ – descrive nitidamente il meccanismo che agisce, silente, attraverso la costruzione della diga:

Non li sfiora minimamente l'idea, a questi dirigenti ben pagati, a questi consulenti da parcelle universitarie, che il popolo di Erto viene depredata di tutto: dell'acqua, della terra, della casa, del suo passato e della sua cultura, forse anche del suo avvenire, per questo monumento alla tecnica e alla scienza che qui si vuol costruire, che arricchisce solo gli azionisti del monopolio, che svilupperà – per stare dentro alla logica produttiva – certamente la nazione, alla quale in questo momento gli ertani non appartengono. La nazione «che conta» si trova in zone già sviluppate – Marghera, Milano – che devono ulteriormente progredire sulla pelle dei poveri diavoli di montanari, che in virtù di chissà quale maledizione sono sempre chiamati a dare tutto senza mai una contropartita. Per il governo italiano, per i padroni, Erto è come l'Abissinia: terra di conquista.³⁴⁹

In un articolo sulla rappresentazione delle trasformazioni del paesaggio veneto nei lavori di Paolini, con specifico riferimento a *Bestiario veneto. Parole mate* (2003), Pierpaolo Antonello nota come l'identità veneta, anche in fatto di riconoscibilità fisica, sia centralizzata e discenda unicamente da Venezia: «[p]rima di Venezia non esisteva il Veneto e non esisteva il suo paesaggio, modernamente inteso, esisteva un territorio nudo da far fruttare. Allo sfruttamento è seguita anche la rappresentazione estetizzata, in una forma talmente esemplare da diventare modello a livello

³⁴⁶ E. W. Said, *After the Last Sky. Palestinian Lives*, Columbia University Press, New York 1999, p. 92.

³⁴⁷ Ivi, p. 93.

³⁴⁸ Cfr. A. Lotto, «La guerra 'fuori', la guerra 'dentro'», in *Quella del Vajont. Tina Merlin, una donna contro*, Cierre, Verona 2011, pp. 35-48. In particolare, cfr. p. 47: «La Resistenza e tutto quanto è successo in quei venti mesi di occupazione sono per Tina un'esperienza indimenticabile. Il primo mattone di una vita vera. Il riferimento costante del suo agire. Le violenze cui ha assistito, le pene e le paure della gente le restano dentro, tanto che, ogni qualvolta ne ravviserà qualcuna sotto altra specie, il suo istinto sarà quello di ribellarsi e fermarle».

³⁴⁹ T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., pp. 47-48.

continentale»³⁵⁰. Nel ripercorrere la genealogia della distinzione tra panorama e paesaggio, Antonello afferma che «il primo è incentrato sul potere della visione, e della rappresentazione, dove ‘il soggetto si separa sempre più dall’oggetto; e da se stesso [...]’; il secondo è proprio di una più integrata continuità fra culturale e naturale»³⁵¹. Su questo punto si tornerà poi, nel capitolo successivo, ma per ora mi interessa sottolineare, appunto, come anche la scelta, l'*escamotage* della foto da cartolina che i personaggi di Dal Piaz e Semenza scattano a Erto e Casso, sia significativa poiché esprime in potenza la finalità per cui quei luoghi vengono ritratti e immortalati; quindi, in altre parole, la non neutralità dello sguardo e delle modalità di rappresentazione.

Riprendendo, invece, la sequela di eventi che punteggiano lo scontro tra la SADE e gli abitanti di Erto e Casso e la loro resistenza di fronte agli espropri, nelle colonne de «l'Unità», la giornalista scrive:

Da questo momento [1959] i sentieri sotto il paese, quelli sotto il Toc, vengono disseminati da cartelli di proibizioni al transito. Gli ertani stanno a guardare, nessuno spiega nulla, come se i risultati delle indagini riguardino segreti di Stato, come se si fosse in guerra. E guerra è, per qualcuno. La SADE è come il tedesco invasore che rastrellava il Toc e bruciava le case. Ha cacciato la gente dalle proprie case con la forza, ha confiscato le sue terre, adesso la valle rimbomba degli scoppi delle mine che fanno trasalire cristiani e animali. Perché, assieme alla diga, assieme alla strada in sinistra Vajont, si sta costruendo la nuova strada di collegamento Erto-Longarone, per buona metà in roccia. La vecchia strada bianca, tutta giravolte, resta dall'altra parte, sulla sinistra: verrà per metà sommersa assieme alla vecchia, caratteristica osteria e al ponte del Colomber. La nuova strada sulla destra viene costruita più in alto, con tante gallerie. Ci lavorano molti uomini e molti altri lavorano sulla diga. Alcuni sono contadini espropriati di Erto ai quali la SADE, per tenerli buoni, ha offerto un posto di lavoro che sarà tuttavia provvisorio. Finita la diga dovranno andarsene per il mondo. Altri vengono dai paesi delle due province.³⁵²

Gli espropri iniziano nel 1957 ma il progetto del “grande Vajont” era stato autorizzato precedentemente, in un momento particolare e con modalità che, a posteriori, molto lasciano intendere dei futuri comportamenti della SADE. Il Ministero dei Lavori pubblici firma il progetto della diga il 15 ottobre 1943; si tratta, di fatto, di una manovra politica che sfrutta il vuoto di potere e la confusione dello Stato nell'eccezionalità della guerra, a poco più di un mese dall'armistizio. L'ironia amara con cui lo racconta Paolini suscita un ghigno in cui forte è anche il fastidio, il risentimento stridente che cresce all'aumentare dei dettagli, degli elementi che il pubblico acquisisce, comprendendo, man mano, quanto, in fondo, in questo *modus operandi* riposi e si posi la violenza sistemica o, in altre parole, la presenza in forma distillata ma con effetti pervasivi di un principio di potere che si riproduce ad ogni scala: «Presenti in 13 su 34. E gli altri? Ahimè, dispersi in guerra...

³⁵⁰ P. Antonello, *Geografie post-moderne. I paesaggi di Marco Paolini fra memoria e trasformazione*, in «Iride», I, 2023, p. 88.

³⁵¹ Ivi, p. 86.

³⁵² T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 70.

‘Ma manca il numero legale!’ ‘Ma va là, numero legale... Firma!’ E il progetto Vajont è approvato con la frode»³⁵³. Lo stesso passaggio viene raccontato in maniera assai diversa da Merlin: il contenuto è lo stesso ma la costruzione retorica, sulla quale vorrei soffermarmi, mostra una delle cifre stilistiche della giornalista. Si vedrà, infatti, come il paragrafo in cui denuncia l’inganno attuato dalla SADE nel 1943 per l’approvazione del progetto, sia ritmato dalla ripetizione della congiunzione avversativa “ma”. Ad ogni occorrenza sembra si apra una faglia tra sorte collettiva e corsa al profitto (si ricordi inoltre che in quegli anni la SADE è ancora un’azienda privata, gestita da un uomo del governo, da poco caduto, ma che riuscirà comunque a rientrare nelle fila della futura Repubblica). Riporto quindi le parole di Merlin da *Sulla pelle viva*:

L’Italia era precipitata nel caos, *ma* la SADE era all’erta. Il capo dello Stato Vittorio Emanuele III fuggiva di nascosto, di notte, portandosi dietro il capo del governo Badoglio, *ma* la SADE poteva fare a meno dei governanti. A Roma, in quei giorni, gli ebrei venivano rastrellati dai tedeschi, *ma* gli uomini della SADE trafficavano indisturbati dentro i ministeri deserti. Le donne di Erto rivestivano di abiti borghesi i soldati sbandati che transitavano numerosi attraverso la Valcellina, provenienti dalle molte caserme del Friuli e soprattutto dai territori jugoslavi, *ma* la SADE stava salda nella capitale ad accaparrarsi il suo futuro. Gli antifascisti pensavano a riunirsi, a organizzarsi, ad armarsi, per poter difendere la Patria. La SADE pensava ad altro...³⁵⁴

Mi sembra, insomma, che nella breve congiunzione, il senso avversativo conservi la spinta che Menicocci traduce in poesia, una certa pratica di dissenso o l’espressione di una possibilità altra rispetto al silenzio connivente che, nel caso del Vajont, fu anche della stampa. Con questa vena certamente polemica, si racchiude ed esprime la consapevolezza dell’impegno epistemologico che si realizza nel modo di raccontare le cose, nella non neutralità della ricostruzione dei fatti. I “ma” che tempestano sia il *Racconto* di Vacis e Paolini, sia i testi di Merlin, sono congiunzioni prensili che, come uncini, premono e raccolgono un filo dell’intreccio per osservarlo da vicino, considerarlo e modificarne le interazioni con gli altri. Nella sequenza del montaggio, la contiguità di un frammento con un altro può dar luogo a interpretazioni e prospettive differenti, riconfermando, appunto, come ogni scelta nella composizione della narrazione produca un effetto e sia, quindi, significativa. A

³⁵³ M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., pp. 38.39.

³⁵⁴ T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., pp. 39-40. Il corsivo è mio. Venti anni prima, in un articolo per «Rinascita» uscito il 28 dicembre 1963, Merlin ripercorreva le fasi di legittimazione della SADE ed è interessante osservare come, per quanto le parole siano quasi le stesse, l’argomentazione abbia un ritmo meno incalzante essendo organizzata diversamente da un punto di vista sintattico. Cfr. T. Merlin, *La rabbia e la speranza*, cit., p. 60: «Il decreto porta la data dell’ottobre 1943. L’Italia era precipitata nel caos. Non esisteva, praticamente, un governo. A Roma, in quei giorni gli ebrei venivano rastrellati dai tedeschi. Nulla più era efficiente. Le donne italiane rivestivano di abiti borghesi i soldati fuggiaschi per sottrarli alla cattura. L’unica cosa valida di quei momenti erano i gruppi antifascisti che si andavano organizzando per la lotta partigiana. Eppure dentro il ministero dei Lavori Pubblici di Roma, la SADE trovò o pagò un funzionario disposto a mettere un timbro e una firma di un ministro fasullo sotto la concessione. Un documento che nessun governo del dopoguerra contestò mai al monopolio elettrico. Mentre il popolo italiano pensava ad organizzarsi e a lottare per la liberazione del paese, moriva per i propri ideali di democrazia e di giustizia sociale, la SADE maneggiava nei ministeri, imbrogliando le carte, per non perdere quella che credeva l’ultima partita. Il Vajont aveva avuto un assurdo inizio prima di avere una tragica fine».

pronunciarlo, il “ma”, sembra riuscire a rivoltare un foglio: ciò che lo precede sta scritto sul *recto*, ciò che segue è nascosto sul *verso*. In questo senso, mima un passo laterale, l’aggiunta di un pezzo mancante al quale si fa spazio e la cui emersione genera conflitto, possibilità di contraddizione. Si torna così nuovamente a contatto con la condizione dell’essere esposti, senza risposte; si può allora immaginare il foglio da rivoltare come fosse una coperta, un velo che il “ma” tira via, con un gesto rapido e senza sbavature, svelando ciò che vi sta sotto.³⁵⁵ Verso questa stessa disposizione, seppur in senso diacronico, mi pare si orienti anche Vacis, nella prefazione già citata, che si chiude con una riflessione sul rapporto tra narrazione e tempo:

Ma alla fine credo che la pratica del narrare significhi riconciliarsi con il tempo, con il succedersi delle generazioni. L’unica possibilità per uscire dalle secche della contrapposizione tra cogliere l’attimo e coltivare la memoria o progettare il futuro. Forse *riconciliarsi con il tempo* significa semplicemente «stare», coltivarne la consapevolezza.³⁵⁶

Una consapevolezza che fiuti e riconosca anche i segni dell’obliterazione, delle cancellazioni o dei vuoti attorno ai quali si costruisce una narrazione. Nel caso del Vajont, ad esempio, la voce di Merlin si infila per bucare la tela della “versione ufficiale”, con parole e retoriche in qualche modo già pronte e adottate perché ben si prestavano alla rappresentazione della circostanza, mentre il contenuto, anzi, l’evento andava modellato all’interno di una struttura che restava invariata, temprata dalla ripetizione del metodo e, nella sua applicazione, dal rimbalzare ed echeggiare delle «narrazioni tossiche». Mi riferisco qui a quel che spiega efficacemente Wu Ming: «[p]er diventare ‘narrazione tossica’, una storia deve essere raccontata sempre dallo stesso punto di vista, nello stesso modo e con le stesse parole, omettendo sempre gli stessi dettagli, rimuovendo gli stessi elementi di contesto e complessità».³⁵⁷ Contro-narrare significa, allora, ampliare l’orizzonte, sfaldare la versione impenetrabile e compatta, univoca, che la rappresentazione tossica cerca di dare. Al contrario, ricercando lo sfilaccio in cui si insinua la scomodità della *viscous porosity*, l’attrito e il rilascio,

³⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 120 per un altro, tra gli innumerevoli esempi, in cui Merlin si appoggia sul “ma” per articolare la prosa angolosa e determinata a rendere visibile il non detto, considerare tutti gli aspetti in ballo e restituire la verità con scena e retroscena. A proposito della modalità con cui le istituzioni si occupano degli esperimenti condotti dall’Università di Padova per capire l’entità della frana rilevata, prima, dal geologo austriaco Leopold Müller e, poi, da Edoardo Semenza e che darà avvio alla frana del 9 ottobre, scrive: «[siamo nel 1960] Müller è stato dimenticato. E anche la lunga fessurazione del Toc, che può far precipitare la montagna tutta intera dentro il lago. Meglio prevederle la caduta in due tempi, prima un pezzo, poi l’altro. A una prova degli esperimenti vengono questa volta invitati due esponenti del Consiglio superiore dei LL. PP., Greco e Batini. *Ma* l’esperimento non deve mostrare ‘onde eccessive’. Infatti nella grande vasca d’acqua che serve da modello viene fatta scendere poca ghiaia che solleva ‘onde azzurrine’. Appena gli ospiti se ne vanno, contenti di aver visto con i propri occhi che le cose sono sotto controllo, si riprova. Questa volta sul serio, *ma* sempre ipotizzando la caduta in due tempi. L’esperimento solleva ondate di 20 metri d’altezza. *Ma* la frana viene valutata 50 milioni di metri cubi, non 200 milioni accertato da Müller». Il corsivo è mio.

³⁵⁶ G. Vacis, *Il racconto e la consapevolezza del tempo*, cit., p. 16.

³⁵⁷ Wu Ming, *Storie #notav. Un anno e mezzo nella vita di Marco Bruno*, «Giap», 1 luglio 2013, <<https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/07/storie-notav-un-anno-e-mezzo-nella-vita-di-marco-bruno/>> [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

continuando a rivoltare, rimestare la storia del Vajont per connetterla ad altri tempi e ad altri luoghi in cui convergono le stesse dinamiche, vorrei seguire ancora, per desiderio di complessità, ciò che Armiero riscontra nell'ecologia politica fascista e che può essere applicato sia alla situazione dei montanari di Erto sia ai Kayapo, citati nella sezione precedente, sui quali, tra l'altro, si sofferma anche Nixon. Haraway, infatti, come si è detto è interessata alla foto scattata nel 1990, in cui uno dei rappresentanti Kayapo è ritratto con una telecamera in mano, ma non dice che la protesta della comunità indigena dell'Amazzonia fa parte di una campagna di opposizione contro un grande progetto idroelettrico sul fiume Xingu. Leggendo *Slow Violence*, si possono invece rimettere insieme i pezzi di una storia paradigmatica per i processi di sommersione che, visibili e invisibili, accompagnano la costruzione delle grandi dighe:

When in the late 1980s the Brazilian government, emboldened by a \$500 million World Bank loan, announced plans for a massive hydroelectric project on the Xingu River, eleven Indian nations were slated for displacement by flooding. [...] the chief of one of those nations, Paulinho Paiakan of the Kayapo, his cousin Kube-I, and Darrell Posey (a North American ethnobiologist who had long worked with the Kayapo) seeded a powerful trans-tribal and international oppositional alliance. In an effort to blunt their initiative, the Brazilian government charged the two Kayapo leaders (along with Posey) with contravening a law that banned foreigners from criticizing the government. Under an astonishing statue, native peoples, who had inhabited the Amazon for millennia, could be designated as foreigners and therefore subject to the gagging measure. Thus the threat of physical expulsion from their lands by flooding was compounded by the imaginative and legal expulsion of the Kayapo from the idea of nation.³⁵⁸

Nell'espulsione si manifestano concretamente la marginalizzazione e l'alterizzazione di cui parla anche Armiero, a partire dalla differenza, radicale, che distingue l'autonomia dall'autarchia, in un'analisi che si interroga sulle linee di continuità con cui visioni passate si traducono e permangono in comportamenti presenti. Per evitare ogni rischio di omogeneizzazione, si precisa infatti che l'autonomia rivendicata dai movimenti ambientalisti contemporanei e praticata da tante comunità indigene «è radicalmente diversa dall'autarchia fascista perché non si sovrappone a un discorso nazionalista e/o imperiale»³⁵⁹. Si pensi, ora, alle denunce di Merlin, a ciò che emerge dal suo racconto in presa diretta, rasoterra, e a come la diga del Vajont abbia, di fatto, contrapposto una visione autarchica esterna allo Stato, ossia alla SADE che il presidente della provincia di Belluno, Alessandro Da Borso, definì «un vero organismo dominante la vita stessa dello Stato»³⁶⁰, e l'autonomia della comunità locale, degli abitanti di Erto e Casso. Questi ultimi, attraverso azioni e pratiche concrete tra le quali rientra a pieno titolo anche la scrittura di Merlin, esprimono «un profondo radicamento nella comunità ecologica locale, una riflessione sui bisogni e la distribuzione delle risorse e una

³⁵⁸ R. Nixon, *Slow Violence*, cit. pp. 173-174.

³⁵⁹ M. Armiero, "Modernità fascista", cit., p. 47.

³⁶⁰ Cfr. T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 48.

subordinazione delle attività economiche alla riproduzione della vita e non certo della nazione e dei suoi interessi». Al contrario, l'autarchia fascista che innervava la storia e gli intenti della SADE, era indissolubilmente legate alla «politica aggressiva di conquista che piegava i popoli “inferiori”, e i loro territori, alle superiori esigenze della madrepatria»³⁶¹. Sulle parole di Da Borso, inoltre, vorrei tornare insieme con Paolini e Vacis poiché nel loro racconto, pubblicato nel 1997, dopo aver ricordato l'occasione in cui il presidente della provincia pronunciò quelle parole, si soffermano su un punto importante, che molto ha a che fare con i «concetti esonerati» teorizzati da Giardini, dimostrando il contraccolpo etico e politico, l'impatto materiale dei processi semiotici e linguistici. Prima, però, è necessario ricordare il contesto: è il 1961, dopo aver ricevuto risposta alle sue interrogazioni dal ministro dei Lavori Pubblici, in data 5 maggio, affatto rassicurato, Da Borso decide di andare direttamente a Roma per capire meglio qual è il livello di allarme reale, quali sono i rischi ai quali gli abitanti della valle del Vajont si trovano deliberatamente esposti. Una volta tornato a Belluno, tuttavia, Da Borso ammetterà che recarsi a Roma non ha sortito alcun effetto:

Uno Stato nello Stato... Ogni volta che racconto questa storia, quando arrivo qui mi viene la tentazione di non continuare, di far sciopero muto, perché è difficile usare le parole quando il loro uso si è incrociato ormai così tante volte alle cose, ai fatti, da renderne difficile la comprensione. «Stato nello Stato»... È un'espressione svuotata, priva di senso per esser stata abusata; per indicare troppe baronie, troppi abusi, troppe reticenze... È come il Muro di Gomma: lo si può dir di tutto e quindi non significa più.

Cosa sarà? Uno Stato nello Stato che tiene a distanza, nasconde, occulta, insabbia, scantona, collude... Quante volte ho sentito questa parola... È come dire «muro di gomma». Stato nello Stato. Le hai dette e ridette per un caso, poi le hai travasate in un altro caso... Le hai usate una volta per l'altra, finché hanno perso il loro significato, si sono svuotate. Ormai sono diventate luoghi comuni, non riescono a dirti più niente. Però attento: io ti sto dicendo che queste parole non le diceva un giornalista di pochi scrupoli o un pretore d'assalto. Che la SADE era uno Stato nello Stato lo diceva un uomo del governo dello Stato, un democristiano veneto nel 1961! Otto anni prima di piazza Fontana!³⁶²

A ciò si aggiunga che *Sulla pelle viva* si apre con l'esergo preso dal celebre monologo di *Santa Giovanna dei macelli* di Bertolt Brecht: «Vi sono due lingue in alto e in basso / e due misure per misurare, / e chi ha viso umano / più non si riconosce. / Ma chi è in basso, in basso è costretto, / perché chi è in alto, in alto rimanga»³⁶³. In questo modo Merlin si posiziona all'interno di una linea di scrittura dal forte impegno politico, etico e sociale che affonda la sua analisi nella condizione e nella produzione di subalternità, anche attraverso strategie linguistiche e narrative. Inoltre, declinata attorno al simbolo della diga, l'analisi di Armiero sulla modernità fascista fa emergere un ulteriore

³⁶¹ M. Armiero, “Modernità fascista”, cit., p. 47.

³⁶² M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., p. 91. Cfr. anche M. Paolini, O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 11.

³⁶³ B. Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, Einaudi, Torino 1965 (1955), pp. 119-120. Cit. in T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 21.

elemento che si ricollega a quanto fin qui detto: la costruzione degli invasi idroelettrici procedeva infatti di pari passo con la riforestazione, essenziale anche per la messa in sicurezza dei primi. Gli alberi, insomma, «presidiavano il funzionamento della macchina idroelettrica estesa, fatta di corsi d'acqua, dighe, condotte e montagne, proteggendo dalle frane ma anche creando zone di esclusione dove le consuete attività di pascolo o raccolta di prodotti forestali erano interdette». Da un lato, dunque, si ritrova l'uso strumentale degli alberi, come emerso e messo in evidenza da Klein, mentre dall'altro, come si evince dal passaggio che segue, le lingue cui si riferisce Brecht si traducono in altrettanti modi di scrivere lo spazio, organizzare e pensare la natura, l'acqua e l'alterità, di intessere relazioni socio-ecologiche. Con Armiero:

L'idroelettrico fascista bene incarnava la strana combinazione di celebrazione del rurale e l'inasprimento della repressione contro chi abitava quel mondo rurale, con le sue capre, i suoi ritmi migratori – paralizzati dal regime – e i suoi usi collettivi. Quelle dighe costruite nelle valli più remote, quelle condotte forzate, persino quelle piantagioni forestali intorno ai bacini idraulici parlavano la lingua dei grandi investimenti bancari e dei gruppi industriali, non certo quella dei rurali pure tanto celebrati dal regime.³⁶⁴

Su lingue e linguaggi si interroga anche Nixon, intento a mettere insieme le caratteristiche che contraddistinguono le scritture di quegli autori e quelle autrici che riconoscono una relazione possibile tra letteratura e attivismo. Sempre rifacendosi all'opera di Roy, ricorda quando nel 1958 il primo ministro dell'epoca, Jawaharlal Nehru, si riferì all'ondata di progetti idroelettrici che avevano investito l'India con queste parole: «For some time past, I have been beginning to think that we are suffering from what we may call the 'disease of gigantism'. We want to show that we can build big dams and do big things».³⁶⁵ L'ossessione per il gigantismo – continua Nixon – nel neoliberalismo globalizzato «manifested itself in concrete and on paper» e il *report*, tra tutti i generi di testo, è quello che più di ogni altro traduce in discorso l'attitudine su cui si fonda e si autoalimenta la “malattia” nominata da Nehru. Nixon, infatti, commentando l'avversione di Roy per tale genere, ne individua tre aspetti critici: «the form, the diction, the voice, and the way all three colluded to render inaccessible what ought to be public knowledge».³⁶⁶ A questo punto, vorrei poter prendere le parole che seguono, quelle che Nixon scrive continuando a riferirsi a Roy e al contesto indiano ma che, a mio parere, descrivono efficacemente anche la pratica di scrittura di Merlin, gli intenti che la muovono e la postura con cui vi si dedica, e considerarle, appunto, in rapporto ai suoi testi. Se Roy inizia a occuparsi di giustizia ambientale – sostiene Nixon – è per dimostrare «the insidious, traumatic violence inflicted on the most vulnerable, human and nonhuman, by the affectless language of

³⁶⁴ M. Armiero, “Modernità fascista”, cit., p. 59.

³⁶⁵ Citato in R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 168.

³⁶⁶ *Ibidem*.

technospeak»: «‘Language is the skin of my thought’, Roy observes»³⁶⁷. La connessione stabilita tra linguaggio e pelle credo arrivi al cuore del discorso, al nocciolo della questione alla quale Merlin ha dedicato tanti anni della sua vita, intitolando il suo volume *Sulla pelle viva*, a monito e memoria della materialità dei corpi, delle storie delle duemila persone uccise non dall’onda di acqua alzata in seguito alla frana del monte Toc ma dalla violenza che può generarsi a partire dall’«invenzione del vuoto», dallo svuotamento delle parole, dalla distanza tra linguaggio e corpi, tra chi parla e chi subisce gli effetti del discorso. Merlin lo dimostra riportando nero su bianco lo scollamento tra piano del discorso e realtà percepita dagli abitanti: «Al ministero la SADE mente, dichiarando che ‘la località “Toc” per la quale si potevano temere movimenti, era completamente disabitata’»³⁶⁸. Sulle domande che il Comune di Erto e Casso rivolge, preoccupato, via lettera, all’ENEL-SADE, qualche giorno prima della frana del 9 ottobre, alle quali l’ente – a questo punto pubblico – risponde smorzando ogni allarmismo e fornendo spiegazioni tecniche suffragate dagli studi eseguiti da Dal Piaz e dai suoi successori, Merlin scrive: «le due parti guardano al medesimo problema con ottiche del tutto diverse. Gli amministratori pensano alla vita della gente; l’ENEL-SADE o, meglio, gli uomini dell’ex SADE [...] all’impianto da essi costruito [...]. I primi hanno, miseri una mentalità ‘umana’; i secondi ce l’hanno ‘tecnico-produttiva’»³⁶⁹. Infine, rintracciando una certa continuità nella storia del Vajont per cui, come si è già detto, la marginalizzazione e l’invisibilizzazione sarebbero continuate anche nella ricollocazione della comunità di Erto in seguito agli espropri e ai danni dovuti all’evento del 9 ottobre, tra le righe di Merlin compare significativamente il riferimento al “deserto” – il che dimostra, tra l’altro, la tenuta interna dei punti messi in relazione e attraversati nel corso del capitolo. Tuttavia, prima di diventare un deserto, Longarone era parte di un territorio considerato *come fosse* un deserto, cui veniva negata la dimensione abitativa, tramutando gli abitanti in inabitanti e lo stesso avveniva a Erto³⁷⁰. Proseguendo ancora con il parallelo tra Roy e Merlin, la quale a pieno titolo credo rientri nella categoria di scrittrice-attivista, anche nel suo caso si può affermare, con Nixon, che lo spazio di azione in cui si situa la sua pratica di scrittura è «that space between: that distance – of diction, genre, and geopolitics – that concentrates power and dissipates responsibility. Her writings [...] speak into the gap, speak to the calamitous consequences, especially for ecosystems and ecosystem peoples, of development as remote control»³⁷¹. La soglia, quindi, si conferma luogo privilegiato in cui prendono

³⁶⁷ Ivi, p. 169.

³⁶⁸ T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 121.

³⁶⁹ Ivi, p. 139.

³⁷⁰ Cfr. Ivi, p. 153: «I superstiti vogliono giustizia, del resto promessa dal capo del governo Leone sul deserto di Longarone»; p. 159 con riferimento all’iniziativa di presidio che gli ertani svolsero a un anno dall’evento per assicurare che la luce tornasse nelle case di erto non solo in occasione della ricorrenza ma come servizio quotidiano e permanente: «Gli ertani hanno finalmente raggiunto una piccola conquista: la luce, d’ora in poi, illuminerà le loro notti nel paese che si vorrebbe vedere deserto».

³⁷¹ R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 169.

forma scritte a trazione relazionale, abitato da figure liminali, in cui, per una ragione o per l'altra, si raccolgono tutti i testi fin qui analizzati.

In termini acquatici, anche Linton considera il suo studio come una contro-narrazione dell'acqua, tale per cui, al fine di poter rivendicare altre acque, modalità altre di entrarvi in relazione e di pensarla, è necessario, tuttavia, analizzarne prima la narrazione tossica ed egemonica, agendo, nuovamente, secondo il contro-tempo della tattica: «Our aim is to make modern water visible in a way that will help us reconstitute waters in different ways»³⁷². Lo spazio cui si riferisce Nixon e l'*altrimenti* al quale lavora tatticamente Linton hanno entrambi a che fare con la marginalità teorizzata da bell hooks. Se si è atteso così tanto per citarla direttamente, nonostante al margine e alla marginalizzazione si sia già più volte fatto riferimento, è perché credo che solo in prossimità della conclusione di questo lungo e complesso intreccio di sguardi e voci, possa pienamente essere intuito, sentito e compreso, il ricamo che intimamente connette il concetto di margine a tutti gli altri aspetti qui esplorati. «La marginalità – afferma hooks – è un luogo di radicale possibilità, uno spazio di resistenza. Questa marginalità, che ho definito spazialmente strategica per la produzione di un discorso controegemonico, è presente non solo nelle parole, ma anche nei modi di essere e di vivere»³⁷³. Le contro-narrazioni di Merlin e di Paolini e Vacis abitano uno spazio trasformativo, raccontano come e cosa ha reso vittime e subalterni i montanari ma fa vedere anche perché gli stessi sono stati dei ribelli, e lo fanno – secondo Armiero – attraverso una «storia che mischia natura ed economia, potere e scienza, tecnologia e memoria»³⁷⁴. «La lingua è anche un luogo di lotta»³⁷⁵, si legge tra le pagine di hooks, così come il linguaggio può considerarsi spazio di resistenza; l'una e l'altro possono considerarsi luoghi in cui «contro-agire l'invisibilizzazione delle storie *altre* imposta dall'organizzazione dominante della memoria»³⁷⁶, come è accaduto alla gente del Vajont. Nell'introduzione scritta da Paolini per l'edizione del 1997 di *Sulla pelle viva*, si legge:

È una stagione arrogante e volgare quella in cui Tina Merlin scrive il libro. Sul Vajont sono già stati pubblicati altri libri importanti, ma non servono a rallentare la dimenticanza. Per questo, credo, è così crudo ed eloquente questo libro. Contrasta violentemente con lo stile di quegli anni. È un atto di rivolta silenzioso e implacabile.³⁷⁷

E viene da chiedersi cosa abbia in comune l'espressione «silenzioso e implacabile» con l'essere «selvaggiamente fermi» dei capelli della Cleopatra scolpita nel legno della stanza meticolosamente

³⁷² J. Linton, *What Is Water?*, cit., p. 13.

³⁷³ b. hooks, *Elogio del margine*, cit., p. 128.

³⁷⁴ M. Armiero, *La tragedia del Vajont*, cit., p. 88.

³⁷⁵ b. hooks, *Elogio del margine*, cit., p. 122.

³⁷⁶ M. Armiero, *La tragedia del Vajont*, cit., p. 89. Corsivo dell'autore.

³⁷⁷ M. Paolini, "Introduzione", in T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 8.

descritta da Eliot? A me sembra che entrambi dicano qualcosa anche della voce di Filomela, che contengano in sé una particolare espressività nonostante, aldilà del silenzio imposto. Come i capelli di Cleopatra si muovono, nonostante la rappresentazione li blocchi nell'immagine cristallizzata, allo stesso modo la rivolta di Merlin e dei montanari si esprime e parla attraverso gli articoli della giornalista che tengono alta l'attenzione, lo sguardo attivo e costante su un luogo silenziato, reso deserto. L'articolazione harawayana si basa sulla stessa potenzialità espressiva e sovversiva dell'*uttering* della *subalterna* e del margine definito da hooks: essa, infatti, «è sempre una pratica non innocente, contestabile, in cui le/i compagne/i non vengono mai definite/i una volta per tutte».³⁷⁸ «Sono tendenzioso» ammette Paolini durante l'*orazione civile* e, ancora, nell'"Introduzione" già citata al volume di Merlin, scrive che, da quando ha letto *Sulla pelle viva*, ha deciso di raccontare la storia del Vajont «cercando di farlo onestamente, senza per questo essere neutrale. Non cred[e] esista un cronista o uno storico neutrale». E precisa: «Esiste un lavoro ben fatto di inchiesta, di ricerca delle fonti, di ascolto dei punti di vista diversi, ed esiste un lavoro più comodo di chi si accontenta di scrivere belle pagine ad effetto».³⁷⁹ In questo modo dunque, Paolini sta illuminando quel punto in cui si incontrano, toccandosi, l'essere di parte (partigiano, come lo sono le memorie su cui ritorna Armiero per contro-narrare *La tragedia del Vajont*), l'inevitabile parzialità cui ogni punto di vista umano è vincolato, nonostante le pretese di esaustività, e la soggettività che ne deriva, limite con il quale si scontra la proclamata imparzialità. Rielaborando il lavoro di Merlin, Paolini e Vacis ricostruiscono una lingua che parli al pubblico con suoni dialettali, l'idioma dei luoghi in cui si svolge la vicenda, gli stessi in cui è nato e cresciuto l'attore. Su questa stessa linea si inscrivono i riferimenti alla «saggezza montanara»³⁸⁰, testimoniata in numerosi articoli di Merlin (che del territorio si è occupata intrecciando la prospettiva lavorativo-economica in cui inquadrare l'emigrazione, quella socio-ambientale e quella di genere, soprattutto nel ricordo e nell'analisi del ruolo delle donne nella Resistenza e nell'antifascismo.³⁸¹), trova espressione anche attraverso la toponomastica, di cui si è già detta l'importanza in quanto fonte di conoscenza del territorio. Riaccendendo la scintilla sul problema esposto da Armiero, in fatto di delegittimazione dei saperi, nel *Racconto del Vajont* la voce narrante si chiede: «vien da domandare a 'sti cimbri: 'Ma che cosa vi è saltato in mente di fare il paese di qua, invece di farlo di là?»³⁸². Al "Paese di Erto e Casso" Merlin dedica un intero capitolo

³⁷⁸ D. Haraway, *Le promesse dei mostri*, cit., p. 97.

³⁷⁹ M. Paolini, "Introduzione", cit., p. 9.

³⁸⁰ T. Merlin, *La rabbia e la speranza*, cit. p. 33.

³⁸¹ Cfr. T. Merlin, "Femminismo e antifascismo", in *ivi*, pp. 211-269; *id.*, *Menica e le altre. Racconti partigiani*, Cierre, Verona 2023 (1957).

³⁸² M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., p. 57. Il testo qui si riferisce alla conformazione del paese di Erto e Casso, diviso tra un versante e l'altro della valle: l'abitato è stato costruito su una parete arida, di roccia brulla e sempre all'ombra, mentre l'attività agricola si è sviluppata dall'altra parte, dove si estendono boschi, un pascolo verdissimo e alberi da frutto: «sono secoli che il cimbri vive nella parte in ombra e semina su quella al sole, perché là ci vien di tutto» (p. 56).

del suo volume perché per entrare nella storia, per comprenderne a fondo i frammenti di cui si compone, occorre saperla contestualizzare, “scaricarla a terra”, far sì che nel racconto possano ritrovarsi e percepirsi i corpi, le voci e i luoghi; occorre che sia un testo vivo, che tenda al vero e che abbia l'accortezza e la pazienza di stare nella complessità. «La toponomastica locale – scrive infatti – rivela antiche saggezze dei primi abitanti insediatisi nella valle, conoscitori di terreni e di rocce, assai più esperti degli ‘esperti’ venuti dopo»³⁸³. I cimbri intanto rispondono: «‘Meglio sotto il monte Salta che sotto il monte Toc’». «‘Toc’ in Veneto vuol dire *pezzo*», spiega l’attore-narratore e continua:

I nomi non sono simboli arbitrari [...]. Chissà se l’ingegner Semenza e il geologo Dal Piaz quando hanno scelto la valle per fare la diga hanno consultato i cimbri... Chissà se oggi i manuali di geologia riescono a comprendere cenni di antropologia, briciole di etimologia, o continuano a perdersi in calcoli e trivellazioni... «Toc» in veneto vuol dire «pezzo», ma in Friuli «patòc» vuol dir «marcio». I cimbri sanno che stanno costruendo una diga tra il monte che salta e il monte pezzo marcio, addosso a un torrente che si chiama Vajont. Sai cosa vuol dire in ladino «Vajont»? Vuol dire «va giù!»³⁸⁴

Trattenendo ancora sotto la lente lo spazio della lingua, il linguaggio come luogo, nel *Quaderno* in cui è raccolto il dialogo con Oliviero Ponte di Pino, Paolini parla del *Racconto del Vajont* come un’esperienza dalla quale ha imparato e appreso un metodo, «una tecnica per narrare i paesaggi, e non soltanto le storie». Parla, in tal senso, di «concatenazione laterale» e «degli orizzonti», come dimensioni coesistenti a quella temporale, così che l’evento sia sempre dato all’interno di un processo, in contesto:

Ho imparato a usare l’obiettivo come un fotografo, come al cinema, a mettere in movimento la camera, ad assumere i punti di vista non solo dei personaggi in carne ed ossa ma anche della materia, non necessariamente in modo animistico ma semplicemente spostando il punto d’osservazione: per esempio seguire un’onda che si sposta.³⁸⁵

È nel passaggio, allora, da una voce all’altra, da un personaggio all’altro, che si articola la narrazione: non c’è immedesimazione ma movimento. L’attore-narratore – nota Ponte di Pino – «mostra, indica. Entra ed esce dai personaggi»³⁸⁶ che, tutti insieme, restituiscono la polifonia del reale, diretta dal narratore. Attraverso questa forma di dislocazione, Vacis e Paolini riescono ad evocare e abbracciare l’attorno della storia che non si concentra su personaggi a tutto tondo, senza introspezione. Si tratta, se mai, di una storia tridimensionale, che è tale per la forma e l’articolazione dell’intreccio, in cui la guida del narratore è fondamentale nel semantizzare il passaggio, appunto, nel nominare lo scarto tra una prospettiva e l’altra, il conflitto tra eventi, metodi e decisioni sincronici.

³⁸³ T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 182.

³⁸⁴ M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, cit., p. 57.

³⁸⁵ M. Paolini, O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 45.

³⁸⁶ Ivi, p. 26.

D'altro canto, come lasciano intendere le parole di Merlin sull'importanza della toponomastica, le contro-narrazioni del Vajont sono tali anche grazie alla grana della lingua con cui si racconta la storia. Se Mesa e Menicocci si muovono nell'ambito della poesia, non si può dire lo stesso di Merlin né di Vacis e Paolini e, tuttavia, la loro scrittura ausculta il "fuori", le cose e i fatti da narrare, e parla sempre a qualcuno. Gli articoli della giornalista, così come il monologo che Paolini interpreta possibilmente fuori dai teatri³⁸⁷, sono pensati per avere un interlocutore, presuppongono, quindi, un intento comunicativo e relazionale che si può stabilire riavvicinando la lingua alla realtà extralinguistica³⁸⁸. Si avrà, quindi, una lingua pragmatica, giunto d'unione, quasi staffetta, tra pensiero e azione, che riporti ciò che accade nella Valle ma che, anche, organizzi e proponga mosse future. E ciò è vero soprattutto nel caso di Merlin, la cui scrittura procede di pari passo con gli eventi³⁸⁹. Il discorso è diverso per l'*orazione civile*, racconto che arriva a posteriori e, a distanza di trent'anni, cerca trasmettere a chi ascolta un'infinità di dati, numeri, nomi, date e versioni che non tornano, e per ciò ha bisogno di una lingua che sia viva, che respiri, che tocchi ciò che nomina, che «entr[i] ed esc[a] dai personaggi», appunto, e che di questi tenga traccia, mettendone in circolo le parole: una lingua, insomma, che restituisca la pluralità e la «concatenazione degli orizzonti». Il linguaggio è un territorio

³⁸⁷ Su questo punto e sulle ragioni che lo hanno spinto a questa scelta, cioè di portare, quanto più possibile, il teatro fuori dai teatri, si esprime chiaramente Paolini in degli appunti del 1995 riportati anche nel *Quaderno del Vajont*; cfr. ivi, pp. 42-43: «Lo stesso odore di stantio che viene da una casa rimasta chiusa per troppi mesi... chissà se a voi fa la stessa impressione che fa a me l'edificio del teatro. [...] Tutto sommato da noi il teatro è un insieme di case chiuse, alcune illustri altre oscure, sparse in modo diseguale lungo la penisola. Qualcuno è antico, molti soltanto obsoleti e un po' fatiscenti... Possibile che chi ci va non senta l'odore di stantio? Ma certo che lo sente, però si abitua e finisce per confonderlo con quello del velluto, un odore-colore che rappresenta un valore. I teatri puzzano come certi asili di suore di un tempo. Quando ho cominciato a fare teatro negli anni Settanta non pensavo alle case, agli edifici. Mi pareva che il teatro fosse un territorio dove c'erano anche case e luoghi, ma la mappa non era solo catastale, il teatro non coincideva con la somma degli edifici teatrali. Penso ancora che sia così, anche se in vent'anni il paesaggio è cambiato. [...] Tutto il cosiddetto 'teatro civile' è anfibio, nasce e respira fuori dall'edificio. Se uno non prova ad uscire ogni tanto, finisce per puzzare di stantio».

³⁸⁸ Dell'intersezione tra letteratura e legge si è occupata Sergia Adamo, la quale, analizzando le modalità con cui la prima rappresenta il campo di dominio della seconda, riconosce poi ad entrambe delle peculiarità che le accomunano: «entrambe si prefiggono di dare forma alla realtà attraverso il linguaggio, usano determinate tecniche e determinati procedimenti per fare ciò, impongono, sia pure in modi e da prospettive diverse, un'interpretazione». Se sempre più frequentemente la letteratura si occupa di casi giudiziari, non è tuttavia un fatto esclusivamente recente; così, nel ritracciare i precedenti, da Manzoni a Kafka, passando per Gadda e Sciascia, fino a Lucarelli e Paolini, Adamo osserva come in tutti i casi sia centrale la presenza del destinatario, al quale ci si rivolge. L'obiettivo è aprire, anche in senso ermeneutico, il racconto; si tratta di «opere che non mirano a uno sbocco risolutore dei conflitti, ma a una produzione, a una proliferazione di narrazioni che problematizzano il ruolo del lettore, sempre in qualche modo chiamato in causa, giurato ideale e onnipresente rispetto a quanto accade all'interno del testo, ma allo stesso tempo aprono il letterario a una dimensione in cui esso è costitutivamente costretto a porsi la questione del rapporto con ciò che gli è esterno». Cfr. S. Adamo, *La giustizia del Dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in *Le correnti culturali del Novecento in Italia e in Ungheria*, a cura di I. Fried, A. Carta, ELTE Bolcsészettudományi Kar, Budapest 2003, p. 167.

³⁸⁹ Riporto un esempio in cui si può apprezzare la pragmaticità della scrittura di Merlin, la quale, scrivendo, non solo informa ma, appunto, organizza, propone, denuncia. Sulla Resistenza degli abitanti di Erto per la ricollocazione dopo il 1963, in un articolo del 30 gennaio 1966 (cfr. T. Merlin, *La rabbia e la speranza*, cit., pp. 81-83) scrive: «In questa incredibile situazione è difficile trovare una logica, il filo conduttore di una matassa che deve essere sbrogliata se si vuole camminare avanti, sul piano di una realtà vera e non artefatta. [...] Ma al punto in cui siamo bisogna cercare di essere chiari e di avere senso reale delle cose, altrimenti tutte le questioni, ricostruzione di Longarone e di Erto comprese, si protrarranno fino alle calde greche».

sensibile e, se da un punto di vista epistemologico, le narrazioni controegemoniche sollevano il problema della delegittimazione dei saperi altri, delle conoscenze locali e delle pratiche situate che portano con sé la memoria di modi possibili di stare altrimenti in relazione con l'acqua, la lingua è forse il luogo in cui si riesce ad attuare meglio il passaggio dall'opposizione binaria ad una visione articolata in cui si esprime una molteplicità di voci. Ogni elemento resta impigliato nella rete del racconto, il quale, per dire le evoluzioni linguistiche e tecniche che hanno reso possibili la costruzione e la smobilitazione di miliardi di metri cubi di terra, di acqua e di cemento, ha bisogno del lessico della geologia, dell'ingegneria e dell'idraulica. I termini tecnici – conferma Paolini – «possono avere un fascino equivalente a quello degli orizzonti di parole di un dialetto»; anche essi «hanno una forte dignità di racconto» e contribuiscono, appunto, alla ricomposizione diffratta della realtà.

A questo proposito, vorrei ora, in avvio di conclusione, restare ancora su due parole che saranno, in qualche modo, il canto e il controcanto di questa coda: mi riferisco all'avverbio “impercettibilmente” e all'aggettivo “pauroso”. In questa sezione, infatti, l'analisi ha già approfondito alcuni termini spia o dettagli isolati – penso, ad esempio, all'aggettivo qualificativo “pulita” – nei quali le relazioni socio-ecologiche, discorsive e materiali, cortocircuitando, si liberano, ed è possibile coglierle con più immediatezza, senza mediazione. Il primo a soffermarsi o, meglio, ad impuntarsi sull'avverbio “impercettibilmente” è stato Giorgio Tosi (uno degli avvocati di parte civile), il quale – come riporta Armiero – in sede giudiziaria ha dimostrato in che modo il linguaggio trattenga e testimoni la violenza agita e riprodotta, appunto, dalla percezione di legittimazione nell'uso dell'avverbio, nonostante i fatti parlino con tutt'altra intensità. Lo si evince leggendo la relazione della Commissione parlamentare di inchiesta in cui la lingua viene dosata, quasi ritagliata, per «ridimensionare e normalizzare» i presagi che, nei giorni immediatamente precedenti, mandavano avvertimenti del cedimento del monte Toc e, quindi, dell'imminente pericolo. Prima di approfondire le ragioni della distinzione tra presagio e avvertimento, credo valga la pena riportare per intero il passaggio del discorso di Tosi:

Ad un certo punto si legge che la frana del Toc, di 250 milioni di metri cubi, si era spostata in tre anni, dal 1960, al 1963, impercettibilmente. Ora, noi tutti sappiamo dagli atti di causa che in tre anni questa enorme montagna si era spostata, aveva camminato (in senso orizzontale) verso il lago di 4 metri. «Impercettibilmente» è un avverbio molto grazioso, direi leggiadro, prezioso; e come tutte le cose preziose «deve essere costato molto. Io non oso dare degli ignoranti a coloro che con tanto senso dell'umorismo hanno usato l'avverbio «impercettibilmente» per lo spostamento di 4 metri di una montagna enorme, quasi che il Toc, moderno Narciso, avesse voluto specchiarsi più vicino nel Tago e pudicamente, giocando a nascondino con le nuvole e approfittando delle tenebre notturne, avesse cercato di nascondere questa sua “amicizia particolare” con uno spostamento impercettibile di metri. [...] Tutto ciò è stato macroscopicamente percettibile; la grande fessura, lo spostamento dei capisaldi, l'inclinazione degli alberi, le frane parziali, gli scricchiolii, i boati, il decadimento del modulo elastico, l'allarme delle popolazioni, le stesse preoccupazioni dei tecnici della Sade sono reali. Le montagne stanno

ferme; se si spostano, è di qualche centimetro nel corso dei secoli; ma se la montagna si sposta di quattro metri in tre anni, la sua velocità ed il suo dislocamento sono paragonabili a quelli di un razzo interplanetario.³⁹⁰

La retorica dell'impercettibilità avalla anche quella dell'imprevedibilità, dissipando ogni responsabilità. Ma se dal principio l'approccio fosse stato diverso, se fosse stata riconosciuta l'esperienza degli abitanti, se accanto al sapere tecnico si fosse ascoltata la voce di una giornalista locale che, da anni, si imbatteva nelle prepotenze della SADE, si sarebbe parlato di avvertimento e non di presagio. «Non rivelavo segreti, non svelavo fatti misteriosi per il gusto di dare addosso ai capitalisti, riferivo quel che vedevo, quel che sentivo accadere intorno a me»³⁹¹, scrive Merlin nell'articolo del 13 ottobre 1963, il cui titolo si riferisce all'accusa per cui fu denunciata e portata in tribunale dai carabinieri di Erto su pressione della società idroelettrica nel 1960³⁹²: «Magari fossi riuscita a turbare l'ordine pubblico!». Di questo la si accusò ma l'assoluzione arrivò piena e senza appelli poiché fu la realtà stessa a confermare i moniti della giornalista quando, il 4 novembre 1960, «una grande frana si stacca dai terreni del Toc, poco più su della diga, e piomba nel lago». L'onda «travolge come fucelli i muri delle case vuote»³⁹³ parzialmente sommerse. La retorica dell'imprevedibilità ingloba la stessa Merlin, attorno alla quale si sclerotizza, in forma di destino, un'aura cucitale addosso dall'immaginario pubblico: per mantenere intatta l'idea di una sciagura imprevedibile, occorre anche screditare la voce che, al contrario, l'aveva preannunciata. La “Cassandra del Vajont”, definizione che Merlin «fortissimamente odiava», svolge esattamente questo compito poiché – spiega Sirena – «contiene in sé un qualcosa di ineluttabile, come se fosse stato destino che andasse come è andata: è destino delle Cassandre avvisare senza essere ascoltate»³⁹⁴. È, in fondo, quel che riconosce a distanza di anni Giampaolo Pansa, giornalista che, ancora

³⁹⁰ G. Tosi, *Vajont. «Mors inimica venit»*, Cleup, Padova 2009, pp. 12-14. Citato in M. Armiero, *La tragedia del Vajont*, cit., pp. 53-54.

³⁹¹ T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 45. Cfr. anche T. Merlin, *La rabbia e la speranza*, cit., p. 43: «Io mi feci portavoce di quei montanari e scrissi per «l'Unità» un articolo, indicando quello che sarebbe potuto accadere e che oggi è accaduto così come esattamente lo avevo descritto. La pubblica autorità mi accusò di propagare notizie false e tendenziose atte a turbare l'ordine pubblico. L'autorità giudiziaria mi incriminò di reato, senza peraltro recarsi sul posto per accertare la verità».

³⁹² L'articolo per cui Merlin fu denunciata esce il 5 maggio 1959 su «l'Unità»: *La SADE spadroneggia ma i montanari si difendono*. Cfr. T. Merlin, *La rabbia e la speranza*, cit., pp. 31-34. Nell'articolo la giornalista dà notizia dell'istituzione del consorzio della comunità di Erto per difendere i propri diritti, il Consorzio per la rinascita e la salvaguardia della valle ertana. Così, invece, raccontano Paolini e Vacis l'episodio della denuncia, cfr. *Il racconto del Vajont*, cit., pp. 60-61: «Il conte che denuncia la Tina Merlin non è più Giuseppe Volpi conte di Misurata. Lui, a questo punto della storia, è già morto da qualche anno. Ma comunque è sempre un conte: il conte di Monselice. Non so... Forse la SADE era una società che per statuto se la passavano di conte in conte... [...] Vittorio Cini. Prova a dire 'Cini' a Venezia! Poi alza il piede dalla piastrella di marmo dove stai e leggi: 'Questa l'ha donata Cini a Venezia'. È un nome che conta! La Fondazione Cini. L'isola di San Giorgio. Metà delle scuole private e pubbliche della città sono state costruite col contributo di questa famiglia E il porto? E la Marittima? E Marghera? E la Mostra del cinema di Venezia? E i grandi alberghi? Cini, Cini, Cini...».

³⁹³ Ivi, p. 102.

³⁹⁴ T. Sirena, *Prefazione*, cit., p. 7.

giovanissimo, si trovò a seguire l'inviato speciale della «Stampa» per raccontare una «storia orribile» di un luogo per loro «sconosciuto».³⁹⁵ Pansa testimonia il trattamento riservato alle grandi firme dei giornali e la marginalità alla quale era relegata Merlin, unica giornalista ad aver seguito la vicenda dal principio, a conoscere perfettamente quei luoghi e ad essere parte della comunità che li abitava. E tuttavia la stampa diede spazio a narrazioni come quelle viste in apertura, che si limitavano a catturare le scene finali di una storia molto più lunga. Merlin, a differenza dei narratori esterni giunti per l'occasione, «aveva visto crescere la paura e la rabbia della gente».³⁹⁶ La paura: passando dal linguaggio misurato delle rilevazioni e delle comunicazioni tecniche agli articoli di Merlin, stupisce l'immediatezza, la limpida schiettezza di chi non teme di esporsi. Di fronte a una montagna che si muove «impercettibilmente», la reazione degli abitanti, sia su lunga sia su breve scala temporale, fu la paura, un timore diffuso e sedimentato negli anni a causa dell'evidente pericolo al quale erano esposti, fino alla consapevolezza del verificarsi dello scenario peggiore. La paura rende in parole ciò che si prova di fronte a qualcosa di smisurato, che sovrasta l'umano, come è stato l'orrore del Vajont, e lo dice con parole umanissime, senza artificio, senza alcuna difesa: «Sono le 22:39. Un lampo accecante, un pauroso boato. Il Toc frana nel lago sollevando una paurosa ondata d'acqua».³⁹⁷ Nella descrizione dei fatti Merlin si affida ad un aggettivo semplice e banale ma che, al tempo stesso, risveglia un legame ancestrale con ciò che, non-umano, lo eccede e, nel farlo, si discosta, non cede, non aderisce alla versione dell'imprevedibilità. Riconosce, se mai, con quale furia improvvisa la distruttività accumulata nel corso degli anni e di decenni di violenza latente e invisibilizzata si può riversare sconvolgendo la vita di interi paesi. Non aver dato credito, ascolto né visibilità a ciò che scriveva Merlin, così come aderire o meno alla retorica della prevedibilità è, in realtà, una scelta di posizione. Armiero, riprendendo la testimonianza di Renato Trevisol, operaio della SADE, ricorda che «i pastori si recavano al cantiere della diga per informare la società che i loro animali erano troppo spaventati per mangiare l'erba dei pascoli».³⁹⁸ E, ancora, nella cronaca della frana che anticipa di tre anni quella definitiva, Merlin, analizzando la situazione sociale e ambientale di Erto, avverte: «Il territorio è ormai degradato al massimo, la gente è emigrata».³⁹⁹ Da ciò si deduce che gli agenti atmosferici avranno degli effetti più impattanti a causa della progressiva mancanza dell'azione mitigatrice dell'uomo, ossia quel saper fare situato che si trasmette e si apprende a forza di conoscere e abitare in un luogo. Tutti sapevano che l'abbondante pioggia dei giorni appena precedenti avrebbe avuto delle ripercussioni: si dovrà, ad esempio, fare attenzione ai «mille rivoli» che, dalle «montagne

³⁹⁵ G. Pansa, *Una storia d'oggi*, in T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 12.

³⁹⁶ Ivi, p. 15.

³⁹⁷ T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 145.

³⁹⁸ M. Armiero, *La tragedia del Vajont*, cit., p. 52.

³⁹⁹ T. Merlin, *Sulla pelle viva*, cit., p. 101.

disboscate e in dissesto», scendono nelle proprietà abbandonate; c'è il rischio che si intasino i torrenti con la discesa a valle del materiale organico accumulato in collina e spinto dalla pioggia ma tutto ciò gli abitanti dei villaggi montani lo sanno. In quegli stessi giorni – continua Merlin – «gli ertani sanno, ‘sentono’, che qualcosa succederà anche lassù, sul Vajont».⁴⁰⁰ Ma, si badi bene, non è un sentire superstizioso, che giustificerebbe una visione arcaicizzante e folcloristica, oltre che inattendibile, degli eventi. Merlin sta parlando di una ragionevole preoccupazione, della paura di fronte al verificarsi di una sequela di atti prevaricatori che hanno provocato un profondo «scombussolamento».⁴⁰¹ del territorio:

il Toc è stato trapanato da sonde, è stato frustato da spostamenti d'aria causato dagli innumerevoli scoppi delle mine sul versante opposto dove si sta costruendo la nuova strada quasi tutta galleria, da qualche mese viene sollecitato dall'acqua del lago che va e viene nel bacio artificiale ai suoi piedi. Adesso la pioggia entra nelle sue viscere sconquassate. Gli ertani dicono che succederà di certo qualcosa di brutto.⁴⁰²

Pansa, inoltre, ricorda l'inadeguatezza vissuta una volta arrivato a Longarone e, allo stesso tempo, riflette sull'abitudine al distacco da ciò che deve essere raccontato a cui tende il mestiere del giornalista. Sotto questo aspetto, un passaggio, più degli altri, è significativo perché, con estrema sincerità, Pansa inquadra dall'interno il meccanismo di distanziamento e oggettivazione, cioè quella stessa pratica della separazione che è scintilla di accensione per i dispositivi dell'*othering* e della *slow violence*. Così il giornalista esterna l'imbarazzo vissuto all'epoca, dovendo corrispondere ai tempi e ai modi richiesti dalla macchina dell'informazione che, come un giocattolo rotto, pretese di mantenere invariate le prestazioni quasi non ci si rendesse conto della portata degli eventi dentro i quali l'attualità si stava muovendo:

Per noi, invece, la guerra di Longarone era destinata a finire presto. E già dopo i primi giorni ci sorprendevo a viverla con un distacco destinato ad aumentare sino a tramutarsi in una corazzata d'indifferenza. Proprio così: non volevamo soffrire, volevamo solo raccontare. Fu una mutazione che scoprii anche in me stesso. Passavo sbalordito tra gli orrori del Vajont e cercavo di non esserne toccato. Tentavo persino di non riflettere. Del resto, me ne mancava il tempo. Dovevo scrivere. Scrivere ogni giorno. [...] Per non mancare una notizia. E per farlo meglio degli altri. O almeno come gli altri. [...] Ce ne andammo senza neppure la certezza sul numero dei morti.⁴⁰³

Ora, senza entrare nell'analisi della comunicazione giornalistica, mi preme soltanto far notare come, a distanza di trent'anni – la prefazione di Pansa è datata 1993 – la situazione non sembri variata,

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 77.

⁴⁰² *Ivi*, pp. 101-102.

⁴⁰³ G. Pansa, "Una storia d'oggi", cit., p. 16.

se mai peggiorata, come lascia intendere la perseveranza con cui si ripetono parole imprecise ma sensazionalistiche ed immagini sempre più stilizzate, nella logica del prodotto più che del racconto, in una prosa accattivante che scorra liscia e unidirezionale, oltre che unidimensionale. Credo lo si possa appurare dal breve pezzo citato di seguito, preso da un articolo del «Corriere della Sera» sull'uscita del libro *Mai più Vajont 1963/2023*.⁴⁰⁴, nel quale, in occasione dei sessant'anni dall'accaduto, sono stati raccolti gli articoli più iconici degli inviati speciali accorsi a Longarone da tutta Italia (Indro Montanelli, Buzzati, Pansa, Alberto Cavallari, Egisto Corradi, Bocca, quelli citati nell'articolo):

Ma c'è anche Tina Merlin, e parte di questo travolgente libro [...] ruota attorno a ciò che scrisse — anzi, meglio: predisse, ma inascoltata — l'agguerrita cronista de «l'Unità». Per dare un'idea del suo lavoro, ecco un *puntiglioso vaticinio* datato 8 novembre 1960, tre anni prima dell'*ecatombe*. La «Cassandra del Vajont» — questo l'appellativo, *tra sarcasmo e spregio*, dato all'ex partigiana Tina — scrisse del «lago artificiale di Erto, nel cui bacino le acque sono state immesse da appena un mese» e per questo «ha già cominciato a provocare disastri. Un'enorme frana è precipitata in questi giorni dentro il lago, staccandosi dai terreni sulla sponda sinistra in località Toc, poco più su della grande diga del Vajont. Un appezzamento di bosco e prato della lunghezza di circa 300 metri ha ceduto all'erosione delle acque ed è piombato dentro il lago. Per puro caso non c'è stata qualche tragedia». Quella che invece, innescata sempre da una frana, si verificherà poi.⁴⁰⁵

È chiaro che l'osservazione critica non intende riferirsi al libro in sé ma alla presentazione che ne dà l'articolo, in cui si è scelto, inconsciamente o meno, di porsi in continuità con l'atteggiamento di «sarcasmo» e «di spregio» da cui nasce lo stesso appellativo tanto odiato da Merlin. La delegittimazione è infatti riattivata dalle parole di Alessandro Fulloni, autore dell'articolo, là dove Merlin viene presentata come personaggio, precisando come, più che di scrittura, nel suo caso si possa parlare di preveggenza o, peggio, di vaticinio, immaginandone, se possibile, la puntigliosità. Ora – e mi avvio alla conclusione di questa piccola polemica – “puntiglioso” si dice di chi fa qualcosa per puntiglio ed è vero che, cercando nel vocabolario online Treccani, la definizione di “puntiglio” contiene anche un significato estensivo di «dimostrazione di grande volontà, di amor proprio, di impegno serio e tenace nel perseguire uno scopo o in genere nel fare qualcosa», ma cosa significa vaticinare con impegno? E non manca, forse, qualcosa che renda ragione all'aggettivo “agguerrita”? Insomma, verrebbe piuttosto da chiedersi quale fosse il motivo di tanta ostinazione.

Merlin, scrive ancora Pansa, fu l'unica a restare e a perseverare nel raccontare ciò che accadde dopo i giorni immediatamente successivi alla frana o al difuori degli anniversari del 9 ottobre; fu la

⁴⁰⁴ P. Di Stefano, R. Iacona, *Mai più Vajont 1963/2023. Una storia che ci parla ancora*, Fuoriscena, Milano 2023.

⁴⁰⁵ A. Fulloni, *Vajont, la nostra coscienza: il libro sulla tragedia «che ci parla ancora»*, «Corriere della Sera», 30 settembre 2023, < https://www.corriere.it/cultura/23_settembre_30/vajont-nostra-coscienza-libro-tragedia-che-ci-parla-ancora-8f5858be-5f89-11ee-90c1-070c3d4c594b.shtml > [ultima consultazione 5 gennaio 2025]. Il corsivo è mio.

sola ad occuparsi della cronaca di ciò che, meno spettacolare, impatta e accade quotidianamente, ciò che non fa notizia. Eppure, ancora nei giorni caldi, appena dopo il crollo del monte Toc, fu accusata nuovamente, questa volta con attacchi di alcuni colleghi giornalisti e di una parte della politica che vedeva in lei l'espressione locale e in forma di donna del Partito Comunista Italiano. Montanelli tuonò accuse di sciacallaggio dalle pagine della «Domenica del Corriere», quando in realtà si trattava di pura rabbia di fronte alla morte di 2000 persone, uccise dalla negligenza, dal fango e dal silenzio. La rabbia è una componente fondamentale nel lavoro di Merlin, per lei che per anni aveva cercato di far conoscere la situazione della valle e rendere visibile il prezzo locale di un vanto nazionale, ciò che, sommerso, portava con sé la costruzione della diga più grande del mondo. Sull'accusa di Montanelli torna anche Paolini in chiusura di monologo e, a tale proposito, Armiero osserva come *l'orazione civile* abbia, al contrario, segnato una svolta nella costruzione della memoria del Vajont. Una «memoria tendenziosa e di parte [...], situata e partigiana» che, anche grazie all'impatto televisivo, è riuscita a riemergere, rilanciando il lavoro di Merlin. «Non è un caso – continua Armiero – che Paolini inizi e chiuda il suo monologo proprio con le narrazioni ufficiali sul disastro, ovvero raccontando il tentativo di costruire una memoria pacificata del Vajont»⁴⁰⁶. Se nella realtà dei fatti Bocca, Buzzati e Montanelli hanno zittito la voce di Merlin, oscurando il suo punto di vista e tutto ciò che esso rappresentava, nel *Racconto del Vajont* la struttura del testo permette di riarticolare i rapporti di gerarchia anche attraverso il montaggio della polifonia, alla posizione assegnata ad ogni voce. Ricordando in apertura e in chiusura «l'infrastruttura narrativa tossica che ha naturalizzato e invisibilizzato l'ingiustizia del Vajont», il testo assume «una dimensione antagonista» e «controegemonica»⁴⁰⁷.

In una delle domande che animano il *Quaderno* in cui è raccolto il lungo scambio tra Paolini e Ponte di Pino, quest'ultimo chiede se la ricerca della verità, che *l'orazione* rende «rito collettivo»⁴⁰⁸, possa arrivare, prima o poi, ad una conclusione, ad una soluzione. La risposta di Paolini offre l'occasione, non solo di ribadire l'importanza dell'obliquità e la priorità del momento interrogativo su quello assertivo della risposta, ma anche di riportare in primo piano la dimensione orale, quale canale di riappropriazione della memoria collettiva e, quindi, della narrazione che, necessariamente sarà controegemonica e corale:

Il fine del *Racconto del Vajont* è passare ad altri il racconto del Vajont e svincolarlo della personalità, dallo stile, dalla forma di chi lo fa e trasformarlo in parole che in qualche modo

⁴⁰⁶ M. Armiero, *La tragedia del Vajont*, cit., pp. 110-111.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 111.

⁴⁰⁸ M. Paolini, O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 58.

aderiscano sempre di più – distillandosi – ai fatti, all’essenza dei fatti. Come accadeva nella tradizione orale, si perdono le scorie.⁴⁰⁹

Da questo punto vorrei derivare due ulteriori osservazioni: in primo luogo il fatto che, nel tempo, Paolini abbia poi continuato a lavorare nella stessa direzione, come testimonia l’iniziativa che lo scorso anno, a sessant’anni dal distacco della frana, ha portato nei teatri di tutta Italia e d’Europa il *Racconto del Vajont* in forma di coro. Per l’occasione, il testo originale di Paolini e Vacis è stato rielaborato da Marco Martinelli ed è andato in scena contemporaneamente in tutti i teatri che hanno aderito al progetto. *VajontS per una Orazione Civile Corale* – si legge nel comunicato – è stato immaginato come «azione di teatro civile che affronti la sfida della crisi climatica. L’acqua e la tragedia del Vajont diventano un punto di partenza per avviare ‘pratiche di prevenzione civile’».⁴¹⁰ In posti molto diversi tra loro, dai teatri stabili alle scuole, dalle biblioteche alle centrali dell’acqua, compagnie di teatro e spettatori fattisi lettori per l’occasione hanno riletto la storia del Vajont, riscritta venticinque anni dopo la messa in onda dell’orazione del 1997, fermandosi tutti alle 22:39, ora della frana del monte Toc. La seconda osservazione, che mi preme sottolineare poiché, in qualche modo, spiega la ragione per cui si è ritenuto necessario inserire le narrazioni del Vajont tra i casi studio della presente tesi, è strettamente connessa alla prima. Ancora nella comunicazione ufficiale della riscrittura, infatti, si legge: «il Vajont oggi non è più un racconto di memoria e di denuncia sociale, ma parla di oggi, di noi e del nostro futuro: insegna cos’è la sottovalutazione di un rischio affrontato confidando sul calcolo dell’ipotesi meno pericolosa tra tante. Tra tante scartate perché inconcepibili, non perché impossibili». In altre parole, si torna al nodo centrale della prevedibilità e del legame, neanche troppo sottile, tra la vicenda del Vajont e l’attuale crisi climatica e socio-ambientale:

I terremoti non sono ancora prevedibili, le alluvioni lo sono di più, così come la siccità. Il territorio italiano è antropicamente denso come un formicaio operoso e insaziabile. Mangiamo terra, consumiamo suolo e buona parte di quel suolo è a rischio idrogeologico. A ogni catastrofe sentiamo ripetere parole che non servono a impedirne altre. Noi non siamo scienziati, né ingegneri, né giudici. Ma sappiamo che il racconto attiva l’algoritmo più potente della nostra specie: i sentimenti, le emozioni. Leve che lasciano segni durevoli, leve che avvicinano chi è lontano. Sono la colla di un corpo sociale e ora ci servono per affrontare quel che ci aspetta.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Ivi, p. 49.

⁴¹⁰ Si veda il sito di Jolefilm, agenzia di produzione degli spettacoli e delle attività collaterali di Marco Paolini, dove il progetto viene presentato come segue: «Azione corale di teatro civile. Un racconto, cento racconti di acqua e di futuro», «curato da Marco Paolini con la collaborazione di Marco Martinelli». «[...] progetto di Marco Paolini per La Fabbrica del Mondo», «realizzato da Jolefilm in collaborazione con Fondazione Vajont», < <https://www.jolefilm.com/progetto-speciale/vajonts-il-racconto-di-marco-paolini-diventa-un-coro-100-teatri-in-un-grande-live-il-9-ottobre-2023-a-60-anni-dalla-tragedia/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025]. Nel testo citato, il riferimento alle alluvioni non è casuale: il 9 ottobre 2023, infatti, non era poi lontano dai giorni di maggio in cui l’Emilia Romagna è stata alluvionata, così come lo sono alcune zone della Romagna e delle Marche in questi giorni, mentre scrivo (settembre 2024).

⁴¹¹ *Ibidem*.

Restando ancora sull'oralità (che continuerà ad essere uno dei punti cardinali del capitolo seguente) declinata nella dimensione del molteplice, di «coro sociale» parla anche lo storico Mario Isnenghi, riferendosi al lavoro di Merlin. In *Quella del Vajont*, ricostruzione della biografia della giornalista firmata da Adriana Lotto, ricordando l'inchiesta sulle condizioni di lavoro delle donne nel bellunese (1952).⁴¹², l'autrice cita un'osservazione di Isnenghi in cui Merlin viene definita un'«aspirante tramite tra oralità e scrittura». Un tratto che, oltre a rievocare con precisione la tendenza al movimento fatta propria dalla contro-narrazione di Paolini e Vacis, riesce a nominare la tensione che più radicalmente animava il lavoro della giornalista, rivelandosi «assai più dell'espedito di un cronista per creare effetti di verosimiglianza», quanto, se mai, «il modo di far interreagire e interloquire il coro sociale, per intrecciare la storia collettiva e le soggettività».⁴¹³ La dimensione orale si lega, quindi, a quella relazionale, attiva non solo nella pluralità del coro, ambiente all'interno del quale si esprimono le singole soggettività, ma anche nel «passaggio di bocca in bocca»⁴¹⁴ nel quale Paolini riconosce il vero fine della «messa in contatto»⁴¹⁵ del monologo con una comunità, insieme alla quale si officia il rito partecipato del teatro. Tuttavia, per arrivare al *Racconto* e alla diretta dell'*orazione civile* è stato necessario il lavoro da apripista di Merlin, sulla quale la condanna all'appellativo di Cassandra segna una condizione di subalternità vissuta sia in quanto giornalista donna, in un'epoca in cui i grandi nomi dell'informazione erano ancora tutti maschili, sia per la posizione all'interno della gerarchia del settore giornalistico, ricoprendo “soltanto” l'incarico di corrispondente locale. Una voce, quindi, sulla quale il meccanismo di silenziamento agiva a più livelli e contro il quale nulla, o quasi, sono valse la conoscenza del territorio, l'esperienza situata e la relazione con gli abitanti, come racconta lucidamente Pansa:

⁴¹² Cfr. T. Merlin, *Lavorano per dei mesi in prova senza ricevere un soldo di paga*, in *La rabbia e la speranza*, cit., pp. 211-213.

⁴¹³ M. Isnenghi, *Tina Merlin giornalista*, in *Tina Merlin, partigiana, giornalista, scrittrice*, a cura di M. T. Sega, Istituto veneziano per la storia della Resistenza e della società contemporanea, Nuova Dimensione-Ediciclo Editore, Portogruaro 2005, p. 78; cit. in A. Lotto, *Quella del Vajont*, cit., p. 79.

⁴¹⁴ M. Paolini, O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 48.

⁴¹⁵ G. Guccini, “Poetiche e percorsi del ‘teatro narrazione’”, in *La bottega dei narratori*, cit., p. 12. Non lo si è detto ancora in maniera esplicita ma è importante ricordare che *Il racconto del Vajont* rientra nella peculiare forma di teatro nata negli anni Novanta e denominata dalla critica ‘teatro narrazione’. Il punto di maggior novità è, infatti, il ruolo del narratore, il quale, a differenza dei personaggi del dramma, è un'identità biografica che, riferendosi al pubblico, fa vivere i referenti drammatici. Come scrive ancora Gerardo Guccini: lo scopo del ‘teatro narrazione’ «è produrre un tessuto di esperienze che include e talvolta modifica la memoria dello spettatore. Mentre nel dramma la *fabula* si sviluppa in intrecci e dialoghi il cui scopo essenziale è consentire la messa in scena del testo, nei procedimenti del ‘teatro narrazione’ i contenuti della storia assumono forma di racconto venendo incurvati verso il momento della loro evocazione comunitaria. Al principio della *messa in scena* si sostituisce quello della *messa in contatto*». Altra caratteristica fondamentale per la definizione del ‘teatro narrazione’ è la variazione dell'asse oralità-scrittura rispetto allo statuto drammatico: tra le due dimensioni i rapporti si fanno ora molto più complessi, i confini più labili, poiché, in effetti, l'una e l'altra si susseguono in un processo in continuo divenire, per il quale la pubblicazione del testo segna una definitività soltanto formale. Su oralità e scrittura nel teatro narrazione si veda G. Guccini, “Fra ‘scrittura oralizzante’ e oralità-che-si-fa-testo”, in *La bottega dei narratori*, cit., pp. 22-26. Si veda anche G. Guccini, M. Marelli (a cura di), *Stabat mater. Viaggio alle fonti del ‘teatro narrazione’*, Teatro delle Ariette, Bazzano 2004.

Ma in quell'ottobre 1963, Tina contava poco nel firmamento delle star giornalistiche, quasi tutte concentrate all'Hotel Cappello di Belluno. Per cominciare, era una donna, e in quel tempo la cupola informativa italiana risultava soltanto maschile. Poi non era un inviato speciale, bensì un semplice corrispondente di provincia. Infine scriveva per un giornale di partito e, per di più, per quel giornale che era l'Unità di un partito che era il PCI. Nei confronti di Tina, dunque, funzionava un blackout spesso tre volte: maschilista, di rango professionale e di avversione politica.⁴¹⁶

Dopo le figure di Tiresia e Filomela, il capitolo trova quindi conclusione con la donna veggente, figlia di Priamo, condannata dal dio Apollo – lo stesso che le aveva precedentemente donato il potere divinatorio – a non essere creduta. La neutralizzazione di Cassandra, tuttavia, è indiretta poiché ad esserle sottratta non è la voce ma la fiducia, la considerazione del suo uditorio. Se privata dell'ascolto dell'interlocutore, la conoscenza del futuro assume, quindi, una dimensione tragica, adialogica e forzosamente solipsistica, ripetendo in parte quanto detto sull'impossibilità di Tiresia di partecipare alla vita della propria comunità. Lo sputo del dio sulle labbra⁴¹⁷ di Cassandra, allora, si aggiunge alla galleria di gesti simbolici fin qui raccolti, come anche il taglio della lingua di Filomela, ad indicare una violenza tentacolare e disarticolata, non lineare e, tuttavia, sempre attiva, spesso silenziosa e/o invisibile, che qui riassumo attraverso la metafora della sommersione. Evocando l'acqua, infatti, la sommersione permette di intrecciare l'elemento naturale, che più direttamente chiama in causa il discorso sulla crisi socio-ambientale, e la voce, attorno alla quale si avvolgono il pensiero femminista e i *Subaltern Studies*. Nella trama continua che essi compongono, la letteratura diviene luogo di possibilità e sperimentazione per una forma di impegno alla base del quale sia riconosciuto il legame tra linguaggio e politica, etica e poetica; motivo per cui, se il tema di interesse è la crisi socio-ambientale, l'ecologia politica si dà come alleata necessaria attraverso la quale interagire con i testi. Al tempo stesso, l'acqua e la voce, per come sono state affrontate finora, sono anche simboli di un'alterità radicale e subalterna, motivo per cui, se il capitolo termina sulla figura di Cassandra non è per riabilitare o mitigare quanto espresso poco sopra, ma, se mai, perché è ad un'altra Cassandra che si fa riferimento. Agli esempi di sovversione raccolti nel corso del capitolo – dall'*uttering* della *subalterna*, alla tessitura di Filomela, passando per l'analisi della scrittura di Menicocci – si può

⁴¹⁶ G. Pansa, *Una storia d'oggi*, cit., p. 14.

⁴¹⁷ Cfr. P. Grimal, *Mitologia*, trad. it. a cura di C. Cordié, Garzanti, Milano 1990, p. 109. Sul mito esistono due versioni diverse: secondo la prima, il potere divinatorio di Cassandra e di suo fratello Eleno è dovuto all'effetto purificatorio dei serpenti che li avvolsero durante la notte in cui i neonati furono dimenticati da Priamo ed Ecuba nel tempio di Apollo Timbreo dove, la sera prima, si era tenuta la festa in loro onore; mentre l'altra, come spiega Grimal, fa derivare tutto dal dio Apollo che, innamorato di Cassandra, le promise di insegnarle a predire il futuro se lei si fosse concessa. Tuttavia, Cassandra, « una volta istruita, si sottrasse a lui. Allora Apollo le sputò in bocca, ritirandole non il dono della profezia, ma quello della persuasione». Va detto, però, che il riferimento allo sputo non compare quasi mai nelle fonti, si parla piuttosto di generica "punizione". È il caso, ad esempio, della *Biblioteca* di Apollodoro che scrive: «[d]i Cassandra si innamorò Apollo, che per avere le sue grazie promise di insegnarle l'arte della profezia; così Cassandra imparò la mantica, ma continuò a negarsi al dio e Apollo fece in modo che le sue profezie non venissero mai credute». Cfr. Apollodoro, *Biblioteca*, cit., III, 12, pp. 173-175.

aggiungere una nuova prospettiva del parallelo tra Merlin e la veggente troiana. Non è, infatti, alla Cassandra rappresentata dal mito tradizionale che penso, quanto piuttosto al personaggio che prende corpo e parola nella scrittura di Christa Wolf: nell'omonimo monologo a flusso continuo in cui Cassandra è *alter ego* dell'autrice stessa, le mura ciclopiche di Micene, dove troverà la sua morte («verso la porta dal cui fondo non fiotta più sangue. Nelle tenebre. Nel macello. E sola. Con questo racconto vado nella morte»⁴¹⁸), sono metafora del muro che divideva Berlino e la Germania durante la guerra fredda. La Cassandra di Wolf, prossima alla fine, alla morte per mano nemica, si riappropria della propria storia, riarticola gli eventi dalla sua prospettiva e lo fa come gesto estremo, senza rimedio, di nuovo ricordando l'*uttering*, silenzioso ma significativo, riabilitato e ribaltato, non più segno del vuoto ma, come il margine di hooks, spazio potenziale e trasformativo. È questa *terzietà* che, con nomi diversi, continua a legare tra loro i punti attraversati dal discorso che Cassandra esprime grazie alla condizione di vulnerabilità e massima esposizione:

Parole. Tutto ciò che cercavo di comunicare di quell'esperienza, era ed è perifrasi. Per la cosa che parlava da dentro di me, non abbiamo nomi. Ero la sua bocca, non per mia volontà. Essa doveva innanzitutto atterrarmi, prima che dessi voce a ciò che mi dettava. Che dicevo la «verità»; che non volevate ascoltarmi – questo lo ha divulgato il nemico. Non per malvagità, non sapevano fare meglio. Per i greci c'è solo o verità o menzogna, giusto o sbagliato, vittoria o sconfitta, amico o nemico, vita o morte. Pensano in modo diverso. Quello che non è visibile, annusabile, udibile, tastabile, non esiste. È l'altro che essi schiacciano tra le loro rigide distinzioni, il Terzo, che per loro è sempre escluso, la materia vivente che sorride, che è in grado di riprodursi continuamente da sé stessa, l'Indiviso, spirito nella vita, vita nello spirito. Anchise disse una volta che più importante dell'invenzione del ferro maledetto avrebbe potuto essere la loro capacità di immedesimazione. Che non riferissero i ferrei concetti di bene e di male soltanto a se stessi. Ma, per esempio, anche a noi.⁴¹⁹

Infine, la Cassandra di Wolf è doppiamente pertinente in questo caso se si considera quanto detto sul *Tiresia*/Tiresia di Mesa e la *slow violence* poiché – come osserva la traduttrice, Anita Raja – anche la sua figura prende corpo attorno al «nesso tra veggenza e cecità». In un certo senso, nel racconto di Wolf, ciò che viene narrato è, in fondo, «come una donna impara a vedere a dispetto della volontà degli dèi e di quella degli uomini». Come Merlin, Cassandra «aspira a uno sguardo e una voce autonomi, al servizio della sua città»⁴²⁰; «quando il sole è ormai tramontato e vengono a prenderla quelli che la uccideranno, Cassandra sa»⁴²¹ – continua Raja – e allo stesso modo Merlin, dopo il crollo della frana, sa che si sarebbe potuto evitare, conosce la concatenazione di cause che hanno portato all'esito drammatico, di fronte al quale le si intima di fare silenzio. Nella postfazione all'edizione italiana continua l'analisi della traduttrice, della quale si riporta un passaggio di

⁴¹⁸ C. Wolf, *Cassandra*, trad. it. a cura di A. Raja, Edizioni e/o, Roma 2006 (1983), p. 5.

⁴¹⁹ Ivi, pp. 132-133.

⁴²⁰ A. Raja, *Postfazione*, in C. Wolf, *Cassandra*, cit., pp. 182-183. Corsivo dell'autrice.

⁴²¹ Ivi, p. 185. Corsivo dell'autrice.

formidabile potenza, sia per la sovrapposizione possibile tra la protagonista del testo di Wolf e Merlin, sia per il riferimento a molti dei punti toccati e messi in relazione nel corso di questo lungo capitolo:

Nessun dio le ha donato la veggenza. Il *dono di vedere* è solo la capacità tutta umana, che il potere asserve, corrompe e tacita, di attivare tutto il proprio corpo, di vedere e dire il reale, di lasciar apparire sul verso di un'immagine il suo rovescio non visibile, di non accontentarsi di simulacri. (Ora posso vedere quello che non c'è, con quanta fatica l'ho imparato, p. 37). Tutti – conclude Cassandra – potrebbero essere veggenti, e tutti i veggenti sarebbero creduti, se gli Eumelo – questa personificazione di recinzione poliziesche – non avessero occupato gli spazi di tutte le città, spartendosele col nemico. Guerra fuori delle mura e repressione dentro le mura vanno di pari passo. [...] La cultura dell'oppressione e della soppressione è ormai dentro di noi. Essa è principio logico, abitudine percettiva, modalità del porsi domande e del risponderci. È linguaggio. Si è installata nei fondamenti della conoscenza, è riconoscibile in ciò che le categorie del sapere hanno incluso e nell'altro che hanno escluso. La scienza stessa si è autofondata sull'esclusione. E la tecnologia che ne deriva porta il segno del coltello sacrificale e della scure.⁴²²

Con questa interpretazione inedita di Merlin, da un lato, si può dimostrare come, lungi dall'essere un fatto neutro, la fama dell'essere destinata a prevedere restando inascoltata ha tutta l'aria di riprodurre, su un piano più concreto che simbolico, la violenza dello sputo di Apollo, dove la pretesa di paragonarsi agli dèi non è un argomento che giunge nuovo ma che, anzi, conferma la tendenza accentratrice e alterizzante dell'*Anthropos*. Dall'altro, decostruendo i meccanismi di funzionamento della cultura di oppressione e repressione, e dimostrando come essi abbiano permeato la percezione, la produzione del sapere e la costruzione delle narrazioni, è necessario rivendicare l'esistenza e la possibilità di pratiche altre, dell'*altrimenti* rappresentato anche da Merlin, nel suo modo di fare giornalismo, di dedicarsi alle cause che seguiva e, attraverso la Cassandra femminista di Wolf, provare a liberarne la figura, al contempo riappropriandosi e ricollettivizzando la memoria del Vajont alla luce del presente. Se nella figura femminile si può riconoscere una forma consuntiva della *subalterna* di Spivak, insieme con lei, credo siano ormai maturi i tempi per introdurre il concetto di “minore” di Deleuze e Guattari poiché, oltre ad esser stato attivo, seppur sottotraccia, inespresso ma presente come riferimento implicito fin dal principio, è uno dei nodi genealogici a partire dai quali ho iniziato ad intrecciare e ad immaginare la relazione tra voce e acqua, al fine di individuare temi, autori/autrici e testi. Si può dire, anzi, che i due elementi guida (voce e acqua) siano espressione stessa del “minore” e che ne incarnino, appunto, i caratteri fondamentali anche in senso più esteso del solo territorio linguistico. Nel saggio a quattro mani su *Kafka. Per una letteratura minore*, Deleuze e Guattari individuano i tre punti chiave per la definizione di una letteratura minore: «la deterritorializzazione della lingua, l'innesto dell'individuale sull'immediato-politico, il concatenamento dell'enunciazione»⁴²³. Ora, cercando di sciogliere queste espressioni con altre

⁴²² Ivi, pp. 185-186. Corsivo dell'autrice.

⁴²³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 30.

parole, aiutandomi con ciò che i due autori scriveranno, approfondendo il concetto di “minore”, in *Millepiani* (uscito cinque anni dopo il saggio su Franz Kafka), vorrei brevemente chiarire perché, a mio avviso, in quanto contro-narrazioni, i testi sul Vajont hanno a che fare con esso e, al tempo stesso, per quali ragioni tale valore sia intimamente connesso al modo in cui, nella tesi, si pensano e interpretano l’acqua e la voce. «‘Maggiore’ e ‘minore’ non qualificano due lingue, ma due usi o funzioni della lingua»⁴²⁴: la deterritorializzazione può essere quindi considerata la spinta alla variazione, alla devianza rispetto allo standard istituito. Il secondo carattere per cui una letteratura può definirsi minore è particolarmente interessante se letto alla luce di quanto scrive Ghosh ne *La grande cecità* a proposito del romanzo moderno, dell’ingresso prepotente del quotidiano e dei fatti verosimili che hanno spinto l’inaudito sullo sfondo.⁴²⁵ Nelle letterature minori, infatti, secondo Deleuze e Guattari, «tutto è politica», a differenza di quanto avviene nelle “grandi”, in cui «il *fatto individuale* (familiare, coniugale, ecc.) tende a congiungersi con altri fatti altrettanto individuali, mentre il contesto sociale serve soltanto da contorno e sfondo». Nella letteratura minore, insomma, ed è per questo che sostengo che le esperienze di Merlin e di Paolini parlino in qualche modo di “minore”, «fa sì che ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica. Il fatto individuale diviene quindi tanto più necessario, indispensabile, ingrandito al microscopio, quanto più in esso si agita una storia ben diversa»⁴²⁶. Il terzo punto, anch’esso legato a doppio filo alla vicenda del Vajont, è che «tutto assume un valore collettivo [...]: ciò che lo scrittore, da solo, dice, costituisce già un’azione comune e ciò che dice o fa è necessariamente politico»⁴²⁷. È chiaro che né Merlin né Paolini rispondono in maniera assoluta ai caratteri qui delineati, tuttavia, come avviene anche con l’idea di scrittore-attivista al centro dell’analisi di Nixon, è evidente che tutto quanto raccolto nell’analisi del Vajont ad essi, almeno, tende. Motivo per cui, se di “minore” e lingua minore si continuerà a ragionare nel prossimo capitolo, vorrei qui chiudere con una considerazione che riprendo da *Millepiani*, ancora interna all’analisi e alla definizione di tali concetti, seppur in senso più lato, utile ad un raccordo finale sulla subalterità, che resta saldamente il termine ombrello nel quale trova spazio la mia riflessione ed ogni sua derivazione o deviazione. Il nucleo concettuale definito da Deleuze e Guattari, infatti, è subordinato al riconoscimento della relazionalità che lo precede: «Le lingue minori non esistono in quanto tali: esistono solo in rapporto con una lingua maggiore». Il movimento di deterritorializzazione, nel quale si manifesta il “divenire”, è il momento chiave, senza il quale non può darsi alcuna minoranza:

⁴²⁴ Id., *Millepiani*, cit., p. 165.

⁴²⁵ Si veda, in particolare, il primo capitolo “Storie”, per cui cfr. A. Ghosh, *La grande cecità*, cit., pp. 9-95.

⁴²⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 28. Corsivo degli autori.

⁴²⁷ *Ibidem*.

Minoranza e maggioranza non si oppongono soltanto in modo quantitativo. Maggioranza implica una costante, d'espressione o di contenuto, come un'unità di misura in rapporto alla quale essa può essere valutata. Supponiamo che la costante o l'unità di misura sia un qualsiasi Uomo-bianco-adulto-cittadino-parlante una lingua standard-europeo-eterosessuale (l'Ulisse di Joyce o di Ezra Pound). È evidente che «gli uomini» sono in maggioranza, anche se sono meno numerosi dei moscerini, dei bambini, delle donne, dei Neri, dei contadini, degli omosessuali, ecc. Ciò dipende dal fatto che l'uomo appare due volte, una volta nella costante, una volta nella variabile da cui si estrae la costante. La maggioranza presuppone uno stato di potere e di dominazione, e non il contrario. Essa presuppone l'unità di misura, e non il contrario.⁴²⁸

Pensare *con* l'acqua, attraversando quindi sia il pensiero dell'ecologia politica sia i femminismi materialisti e postumani di Neimanis, così come seguire le tracce della silenziazione per poter ascoltare le voci rimosse, che tuttavia si esprimono in filigrana, sono pratiche dell'*altrimenti* che nel "minore" trova nuovi modi di dirsi. Anche i principi di distanziamento e di astrazione rientrano nella prassi del "maggioritario" in cui non c'è divenire («non vi è divenire se non minoritario»): «la maggioranza, analiticamente compresa nell'unità di misura astratta, non è mai nessuno, è sempre Nessuno-Ulisse, mentre la minoranza è il divenire di tutti, il loro divenire potenziale in quan[t]o devianza rispetto al modello». Tuttavia, come accade nella marginalità trasformativa e nell'*uttering*, anche la minoranza, con le sue pratiche di dissenso e variazione, contiene in sé il potenziale sovversivo e controegemonico che si apre alla pluralità dell'articolazione collettiva, alternativa: «C'è un 'fatto' maggioritario, ma è il fatto analitico di Nessuno, che si oppone al divenir minoritario di tutti», per cui occorre discernere «il maggioritario come sistema omogeneo e costante, le minoranze come sottosistemi, e il minoritario come divenire potenziale e creato, creativo»⁴²⁹. Tanto le figure che hanno segnato i passaggi salienti del capitolo, quanto i concetti e le parole chiave attorno ai quali si è aggrumato il discorso e che, di tanto in tanto, sono state richiamate lungo il tragitto, sono espressione del "minore" in quanto «opposizione del carattere oppresso a quello oppressivo»⁴³⁰.

⁴²⁸ Id., *Millepiani*, cit., pp. 167-168.

⁴²⁹ Ivi, p. 168.

⁴³⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 44.

3. Come i canarini nelle miniere. Inabissamenti e riemersioni dell'isola-arcipelago

3.1 La sommersione delle (piccole) isole

Se la fine del capitolo precedente ha chiarito e stretto i legami con cui alcuni concetti si possono considerare annodati al tessuto più ampio che avvolge la tesi, ossia la lente della sommersione, ad essa vorrei ora aggiungere e sovrapporre quella dell'insularità che, per ragioni molteplici accompagnerà il discorso attraverso le opere di Sergio Atzeni, Antonella Anedda e Fabrizia Ramondino. In primo luogo, l'insularità permette di ancorare il pensiero ad una dimensione geografica che prosegue lungo la direzione intrapresa nello studio del caso del Vajont, segnando, in questo senso, l'affinità della tesi con il campo largo degli studi su letteratura e geografia, all'interno dei quali – d'accordo con Giulio Iacoli – «l'avvenuta introiezione [da parte della critica] di un certo pensiero spaziale» è il segno dell'acquisizione del paesaggio «come modo di vedere, funzione antropologica complessa, processo creativo che dalla bidimensionalità della pagina scritta rinvia necessariamente alla trama polisensa del mondo».¹

L'insularità, inoltre, può rappresentare un'incarnazione geografica del “minore” e dell'alterità. Per tali ragioni, ho cercato di organizzare il capitolo in maniera tale per cui dal piano più astratto, legato al dato spaziale (lo spazio dell'isola, l'insularità come condizione transgeografica), il discorso possa acquisire progressivamente grana territoriale approdando al contesto specifico della Sardegna, quale esempio paradigmatico geograficamente e storicamente segnato da dinamiche di *slow violence* che, sul piano culturale, si traducono in ciò che alcuni studiosi e ricercatori chiamano «postcolonialismo endogeno».² A tale proposito, introducendo l'utilizzo dell'aggettivo “postcoloniale” ad alcuni esiti della letteratura sarda – come nel caso di Atzeni, su cui ci si concentrerà più avanti – Ramona Onnis scrive:

De nombreux spécialistes et chercheurs parlent aujourd'hui d'un *postcolonialisme endogène* pour indiquer la présence d'espaces culturels intérieurs au continent européen ayant connu des conditions d'exploitation et de soumission tout au long de leur histoire. Parfois ces espaces ont été un carrefour de peuples et cultures différentes qui ont laissé des traces plus ou moins profondes et perceptibles dans la géomorphologie du territoire, mais aussi dans les habitudes linguistiques, culturelles et sociales des communautés d'aujourd'hui.

La Sardaigne, île au centre de la Méditerranée, en est un exemple. En effet, au cours de son histoire, l'île a connu de nombreuses colonisations : Phéniciens, Etrusques, Carthinois,

¹ G. Iacoli, *A verdi lettere*, cit., p. 47.

² Si veda in particolare R. Onnis, “Une Sardaigne postcoloniale?”, in ead., *Sergio Atzeni. Écrivain postcolonial*, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 35-42.

Romains, Vandales, Byzantins, Aragonais, Espagnols, Savoyards ont occupé ses territoires selon des modalités différentes. Puis, pendant le XXe siècle, la Sardaigne est devenue le théâtre d'une « guerre chimique » entre de maints groupes industriels venant d'autres régions italiennes et étrangères. Une forme que, selon une opinion largement répandue, l'on pourrait rapprocher du néocolonialisme, s'est donc imposée...³

Da questa premessa, acquisisce particolare importanza la prospettiva situata e tipologica che caratterizza tanto la scrittura di Atzeni quanto quella di Anedda; i testi di entrambi, infatti, parlando non soltanto *dell'*isola ma *dall'*isola, sembrano cioè esprimere una postura insulare, avvicinandosi a ciò che in contesto francese viene definito *îléité*.⁴ Riprendendo la lezione psicogeografica di Abraham Moles, a sua volta sviluppata a partire dagli studi di Gaston Bachelard e Henri Lefebvre,⁵ Gianpaolo Cherchi affronta la questione dalla prospettiva sarda, parlando di «isolantità» o «coscienza di insularità» e della subalternità che ne deriva, secondo la dialettica centro-periferia riprodotta nel rapporto tra isola e continente. Nonostante l'isolamento e la distanza appaiano spesso «come veri e propri tratti fisiologici»⁶ dell'insularità, nei testi di Atzeni si vedrà come, attraverso una ricoeuriana «poetica della controstoria»⁷, la letteratura riesca non soltanto a scardinare la fissità del rapporto tra centro e periferia ma, anzi, a complicarlo, rivendicando la provincializzazione del primo e un'apertura plurale e dislocata della seconda. Per una messa in relazione dei margini, unendo le aree montane (il Vajont cui poco fa ci si riferiva) e le isole (su cui ora ci si concentrerà), è utile riprendere le parole di Braudel quando, nel già ricordato *Civiltà e imperi del mediterraneo nell'età di Filippo II*, avverte: «l'isolamento delle isole è una verità relativa». È sufficiente, infatti, che esse entrino effettivamente nel circuito della vita marittima perché divengano parte integrante «della catena [...], molto più attivamente mescolate alla vita esterna, molto meno separate e isolate di certe montagne»⁸. L'*îléité* parte dal presupposto che un'isola non sia soltanto l'insieme di caratteristiche fisiche che decretano una particolare condizione geografica ma «il prodotto di un immaginario sociale di cui fanno parte le percezioni dell'isola e il modo in cui queste sono cambiate nel corso del tempo», intese anch'esse, a loro volta, come «prodotto di una serie di rappresentazioni e di vissuti che assumono la forma di miti

³ Ead., *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau : frères bergers de la Diversité*, in «Alternative Francophone», 1, 4, 2011, pp. 62-63.

⁴ Cfr. A. Moles, *Nissonologie ou science des îles*, in «L'Espace géographique», 4, 1982, pp. 281-289.

⁵ In particolare il riferimento è a G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf 1957 e a H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Éditions Anthropos, Paris 1974.

⁶ G. Cherchi, *Il problema dell'insularità fra continentalizzazione e statolatria*, in *Filosofia de logu. Decolonizzare il pensiero e la ricerca in Sardegna*, a cura di S. Ghisu, A. Mongili, Meltemi, Milano 2021, p. 88.

⁷ Mi riferisco soprattutto al rapporto tra memoria, storia e racconto che costituisce un perno centrale nella riflessione e nell'opera di Atzeni. In particolare, sul parallelo tra la poetica della controstoria di Paul Ricoeur e la scrittura di Atzeni è insiste Aldo Maria Morace; si veda A. M. Morace, *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di G. Ledda, G. Sulis, Bononia UP, Bologna 2017, p. 247: «Qui si coglie in piena luce il legame di Atzeni con la crisi postmoderna del senso della Storia, [...]. In *Tempo e racconto* Paul Ricoeur ha mostrato che ogni traccia o reperto o effetto-segno del passato assume valore 'solo figurandosi il contesto', ovvero immaginando il mondo che manca attorno alla reliquia e la semantizza».

⁸ F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo*, cit., p. 147.

e di ideologie» i quali, in ultimo, si riflettono nel «modo d'essere specifico degli isolani»⁹. Nella definizione di un tale immaginario sociale, il mare riveste un ruolo cruciale – osserva ancora Cherchi – essendo non soltanto una delimitazione geografica ma «un elemento determinante per la produzione dello spazio, in senso rigorosamente lefebvrano: uno spazio, cioè, che è vissuto, concepito e percepito dall'isolano come distante, esiguo e marginale rispetto allo spazio rappresentato dal continente»¹⁰. In questo senso, allora, nel corso del capitolo, attraverso i testi, prima di Atzeni e poi di Anedda, si cercherà di ampliare e approfondire il dialogo tra letteratura, subalternità e crisi socio-ecologica complicando l'arabesco tra acqua e voce.

Recuperando uno sguardo d'insieme sulla tesi come testo organico e considerandone l'architettura temporale, i leggeri oscillamenti, in avanti e all'indietro, nelle datazioni dei testi sono da intendersi più come sezioni di un sommovoimento di fondo, un rimestio costante in cui si traduce l'effetto prospettico di una continua rimessa a fuoco che scandaglia l'arco temporale di riferimento, misurato a partire dal baricentro del millennio. In questo capitolo si toccheranno entrambi gli estremi, i termini *post* e *ante quem* entro i quali si distende il *corpus* della tesi che, nella sua ampiezza, copre circa un cinquantennio, dal 1971, anno al quale risale l'articolo più datato che citerò nell'analisi degli *Scritti giornalistici* di Atzeni, al 2023, anno di pubblicazione del volume *Tutte le poesie* di Anedda, del quale, pure, mi occuperò più avanti nel corso del capitolo. Seppur con qualche strappo, dunque, il pensiero procede inanellando un capitolo all'altro, continuando ad aggiungere strati di complessità senza arrestare il flusso del discorso. Si tenta, cioè, di adottare metodologicamente la stessa qualità della *viscous porosity* che evolve portando con sé, reimmettendo e riconfigurando ciò che ha precedentemente attraversato. In quest'ottica, allora, è importante sottolineare che alla rappresentazione dell'insularità si approda dopo aver percorso il “minore” come spazio, allo stesso tempo, di conflitto e di potenzialità per la riemersione del carattere oppresso su quello oppressore – citando ancora Deleuze e Guattari. Intessendo relazioni e nominando legami, è forse opportuno, a questo punto, raccontare in che modo sia giunta la consapevolezza della necessità di inserire la tappa insulare nello svolgimento della ricerca. Detto altrimenti: perché aggiungere la lente dell'insularità/isolanità a quella della sommersione? Perché si è scelto il caso della Sardegna? E perché proprio i testi di Atzeni e di Anedda? Nel corso delle prossime pagine si risponderà diffusamente ai tre quesiti, tuttavia, aprendo la strada per agevolare lo svalico da un capitolo all'altro, si può intanto tracciare a grandi linee il minimo comun denominatore tra i due autori, nel quale, oltre alla postura insulare o alla «coscienza di insularità» – prima ancora che sarda – è compreso un profondo legame con l'acqua. Gli esiti però sono diversi poiché, mentre nei testi del primo tutto ciò

⁹ G. Cherchi, *Il problema dell'insularità*, cit., p. 90.

¹⁰ Ivi, p. 91.

si manifesta soprattutto al livello tematico, nella scrittura della seconda l'acqua diviene materia linguistica, guida e "compagna di pensiero"¹¹. Da questo legame condiviso che salda, per certi versi, i due autori all'isola (nelle sue diverse accezioni e possibili significati), si sviluppano percorsi e modalità espressive peculiari e indipendenti che non necessariamente convergono su una stessa idea di subalternità né su uno stesso ideale di poetica.

Preparando un intervento per il convegno internazionale "Framing Souths. Letterature e linguaggi, cinema e fotografia, fototesto e nuovi media" tenutosi all'Università di Torino dal 24 al 26 maggio 2023, ho avuto l'occasione di approfondire il campo degli *Island Studies*¹²: anche in questo caso si tratta di un'area dialogica tra discipline differenti, tutte accomunate dall'interesse per le isole, gli arcipelaghi e le acque circostanti. In quell'occasione, attraverso l'analisi di alcuni estratti dal *Nostro padrone* di Grazia Deledda¹³, da *Passavamo sulla terra leggeri* di Atzeni e da alcuni testi poetici di Anedda, tratti dalla raccolta *Historiae*¹⁴, ho cercato di mostrare per quali ragioni la Sardegna possa ritenersi un'isola "esposta", come la poetessa definisce la condizione insulare *tout court*: «l'isola non è isolata, ma esposta»¹⁵. Mi è parso, quindi, che dall'isola si potesse agganciare la prospettiva meridiana, posta come premessa dal comitato scientifico del convegno, per «un'indagine ecocritica sulle relazioni umano-non umano e sulle relative ri-significazioni [...] nell'ambito del reale»¹⁶. In risonanza con il margine e il "minore", l'esposizione cui sono soggette le isole si ricollega anche al *Pensiero meridiano* di Franco Cassano, in cui si risoggettivizza un'altra periferia subalterna, «interrompe[ndo] una lunga sequenza in cui esso [il Sud] è stato pensato da altri»¹⁷. Seppur estendibile su scala globale, per la subalternità storica, culturale e politica dei Sud, in questa sede preferisco mantenere il discorso sul margine e continuare a parlare di "minore" per rendere più chiara la radice comune della marginalizzazione, lasciando spazio all'emersione delle specificità insulari, alla cui definizione non concorre soltanto la latitudine.

Scrittrice e poetessa nata e cresciuta a Roma, ma originaria della Maddalena, nel testo dedicato all'arcipelago, *Isolatria*, Anedda scrive:

¹¹ Di questo particolare aspetto mi sono occupata in un articolo per cui cfr. F. Nardi, *Lingua d'acqua. La poetica di Antonella Anedda tra insularità e traduzione*, in «Rivista di studi italiani», 41, 2023, pp. 196-222. Il concetto verrà comunque approfondito più avanti.

¹² Cfr. G. Baldacchino (a cura di), *The Routledge International Handbook of Island Studies. A World of Islands*, Routledge, New York 2018.

¹³ G. Deledda, *Il nostro padrone*, Il maestrale, Nuoro 2018 (1913).

¹⁴ A. Anedda, *Historiae*, Einaudi, Torino 2018, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 487-542.

¹⁵ Ead., *Geografie*, Garzanti, Milano 2021, p. 64.

¹⁶ Cfr. il testo della *Call for papers* del convegno redatta dal comitato scientifico e consultabile al link < <https://web.unibas.it/life/it/conferenza-internazionale-framing-souths-call-for-papers/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

¹⁷ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari 2021 (1996), p. 5.

La prima lezione delle isole è che non puoi andartene a piedi. Acqua, aria, vento, onde, corde, bitte, sartie. Devi prendere una nave o un aereo. Devi correre in cerchio come un cane. Conosci la protezione ma anche il massimo dell'esposizione. Circondata da un elemento instabile, il mare, l'isola coincide con le forze opposte del rifugio e della minaccia. Respira con il tempo atmosferico, continuamente disorientata da nuvole, uccelli, traghetti che per una tempesta improvvisa rischiano di naufragare sugli scogli e non riescono ad attraccare nei porti se non dopo lunghe manovre.¹⁸

Come sistole e diastole, protezione ed esposizione regolano i rapporti dell'isola con l'esterno. L'insularità, in altre parole, si definisce in relazione con l'alterità rappresentata, in prima istanza, almeno da un punto di vista materico, dall'acqua che la circonda, e con l'altrove, inteso soprattutto come terre al di là del mare, ossia il continente. La domanda, allora, è come la terzietà possa fare il suo ingresso per risolvere altrimenti l'opposizione binaria su cui, apparentemente, si fonda l'essenza dell'isola. Sebbene ogni autore – ai quali va aggiunta anche Fabrizia Ramondino, protagonista del quarto ed ultimo capitolo – risponda a modo proprio, mettendo in risalto uno o più aspetti del rapporto tra insularità e isolanità, per iniziare può essere utile raccoglierci tutti insieme, come ha fatto Elaine Stratford nella sua definizione per accumulo:

Islands [...] territories, territorial; relational spaces – archipelagos, (inter)dependent, identifiable; relative spaces – bounded but porous; isolated, connected, colonized, postcolonial; redolent of the performative imaginary; vulnerable to linguistic, cultural, environmental change; robust and able to absorb and modify; [...] utopian and dystopian, tourist meccas, ecological refugia [...].¹⁹

È chiaro a questo punto che le isole possano riassumere le sfaccettature della sommersione e della subalternità coniugandole anche nello scenario del cambiamento climatico. D'altro canto, le alluvioni che hanno colpito l'Europa (basti citare il caso di Valencia dello scorso ottobre, il periodo in cui è finita sott'acqua anche l'Emilia Romagna, per la terza volta in un anno) dimostrano come il problema sia più diffuso e articolato: la sommersione non riguarda unicamente le coste e la loro erosione dovuta all'innalzamento del livello dei mari. La sommersione fisica delle aree alluvionate dipende, infatti, dalla sottovalutazione dei rischi del cambiamento climatico, dalla perdita delle pratiche situate e della relazione diretta con i territori, dall'abbandono e dalla mala gestione delle risorse comuni, come esemplificato nel caso di San Martino Valle Caudina, al quale ho avuto modo di interessarmi negli scorsi anni²⁰. Nel piccolo centro dell'avellinese, nel dicembre del 2020 il torrente Caudino che scorreva intombato sotto il manto stradale ha squarciato il cemento aprendo una voragine di fronte al

¹⁸ A. Anedda, *Isolatria. Viaggio dell'arcipelago della Maddalena*, Laterza, Bari 2013, p. 3.

¹⁹ E. Stratford, *Flows and boundaries: small island discourses and the challenge of sustainability, community and local environments*, in «Local Environment», 8, (5), 2003, p. 495.

²⁰ Cfr. F. Nardi, *Cartoline da San Martino Laguna Caudina 2172. Pratiche di scrittura informale per abitare immaginari futuri*, «Italian Studies», 80, 2025, pp. 103-115.

Municipio. La “ferita” – così gli abitanti chiamano la voragine – si è aperta a causa della forte pressione, generata a sua volta dal materiale organico dei castagneti abbandonati che ricoprono i fianchi del monte Partenio. L’acqua caduta nei giorni di intensa pioggia lo ha trascinato a valle, complice anche la natura del materiale piroclastico che caratterizza la zona del Vesuvio, costringendo la via sotterranea per lo scorrimento del Caudino. Quando la pressione ha superato il limite di tenuta dell’armatura, il cemento si è spaccato e il piccolo centro, incastonato nelle Aree Interne dell’appennino campano, si è trovato sommerso da un impasto di acqua, fango e automobili. Nell’articolo in cui ripercorro l’attività di ricerca-creazione del gruppo transdisciplinare nato in seno al Master di “*Environmental Humanities – Studi dell’Ambiente e del Territorio*” dell’Università Roma Tre, oltre ad una prima individuazione della sommersione quale forma di rappresentazione della violenza intersezionale che si manifesta a livello ambientale, anche a causa dell’intensificarsi dei fenomeni meteo-climatici estremi, ho cercato di esporre i risvolti di marginalizzazione sottesi e impliciti nella definizione di quelle che dal 2012 sono state classificate Aree Interne.²¹ Apparentemente fuori tema, il caso delle Aree Interne ha molto in comune con la minorizzazione delle isole: esse, infatti, condividono la causa primaria dell’essere spazialmente periferiche rispetto ad un centro, eletto a *standard*, che ne decreta la periferizzazione culturale, politica ed economica. Eppure, come ben evidenziano le parole di Filippo Tantillo, in questi stessi elementi è racchiuso il potenziale trasformativo dell’alterità che a San Martino Valle Caudina si è manifestata sotto forma di acqua, riemergendo in un luogo ad alto valore simbolico, mostrando con eccezionale forza il legame indistricabile tra cultura e natura:

Le politiche di austerità e i tagli lineari ai servizi seguiti alla crisi del 2008 hanno determinato, poi, un crollo della vivibilità di questi territori e hanno innescato una crisi demografica come non se ne vedevano da decenni. Le persone [...] hanno ripreso ad andar via, sfilacciando le comunità, rendendole più fragili di fronte al moltiplicarsi degli eventi estremi, dai cambiamenti climatici ai terremoti e alle pandemie. Così sono cresciute le disuguaglianze con i grandi centri urbani. I giovani dei paesi si sono trovati privati della possibilità di costruire e sognare come i loro coetanei di città, [...] intrappolati in una condizione di ritardo permanente in posti considerati da tutti, e in primis da loro stessi, “fuori dal mondo”. Oggi questi “posti fuori dal mondo” non sono più come un tempo gli spazi della natura selvaggia, ma porzioni sempre più grandi di terre abbandonate o dimenticate dalla determinazione ordinatrice della dottrina economica, dello Stato, del mercato. Sono diventati luoghi d’elezione del “selvatico”, [...] delle piante pioniere, alloctone, dell’ailanto, del pino mugo, e dove sono tornati a mostrarsi anche i grandi predatori come l’orso o il lupo. Territori dalla destinazione incerta, e, per traslazione, dell’imprevisto, del possibile, l’alter ego delle città, il cui futuro è in qualche maniera già scritto, con le quali hanno una relazione osmotica, di reciprocità. [...] ci si è resi conto che trascurarli è stato un grave errore, e che invece hanno un grande valore strategico. Contengono molto più di quanto si pensi, tanto le cause delle crisi attuali quanto le possibili soluzioni.²²

²¹ *Strategia Nazionale Aree Interne*, Agenzia per la Coesione Territoriale, < <https://www.agenziacoesione.gov.it/strategia-nazionale-aree-interne/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

²² F. Tantillo, *L’Italia vuota: Viaggio nelle aree interne*, Laterza, Bari 2023, pp. 4-5.

Nella consapevolezza che la «vulnerabilità al cambiamento linguistico, culturale e ambientale» indicata da Stratford è attiva contemporaneamente, seppur non sincronicamente, sui tre assi, privilegiando per un momento la linea del cambiamento climatico, le piccole isole del Pacifico appaiono come l'esempio forse più rappresentativo: alle specificità dell'insularità (isolamento e distanza), le dimensioni ridotte hanno alimentato, nel tempo, narrazioni che rispondono perfettamente all'«invenzione del vuoto» esposta nel capitolo precedente, peraltro richiamata inconsapevolmente anche dal titolo del volume di Tantillo. Seguendo questa stessa traiettoria, la geografa culturale Carol Farbotko ha studiato l'impatto del cambiamento climatico sulle popolazioni indigene dell'Oceania e, in un articolo del 2010, si è interessata alla particolare condizione dello stato di Tuvalu, balzato all'attenzione dell'opinione pubblica come la prima nazione che rischia di scomparire, sommersa dall'innalzamento del livello degli oceani. In *Wishful sinking: Disappearing islands, climate refugees and cosmopolitan experimentation*, Farbotko dimostra come, nel corso della storia, la radice coloniale della scienza abbia, di fatto, reso le piccole isole dei laboratori naturali, legittimandone l'uso in tal senso. Il mito dell'arretratezza e l'eccentricità della dimensione, tanto ridotta, in realtà sono servite per alimentare una narrazione addomesticata dell'arcipelago di Tuvalu che, povero di risorse naturali, è sfuggito anche ai grandi flussi del turismo e del mercato culturale. Definito la «Cindarella of the British Empire»²³ per la scarsa appetibilità economica fin dai tempi del protettorato britannico, Tuvalu, con la sua bassa attrattività turistica, non rispecchia neppure l'immaginario esotico del paradiso pacifico: «[s]mallness, isolation, fragmentation and barrenness of the islands are an entrenched litany in development discourses, seeming to define the very character of Tuvalu»²⁴. In altre parole, ciò che emerge dall'analisi di Farbotko conferma, anche per l'insularità, gli aspetti emersi dal caso del Vajont e che Atzeni racconta parlando della Sardegna. Ogni margine rappresenta l'alterità narrativamente dominata, e quindi rappresentata, attraverso meccanismi di astrazione e distanziamento che ne giustificano lo sfruttamento. A tale proposito Farbotko prende in prestito il concetto di «geografia immaginaria»²⁵ formulato da Said, con cui l'intellettuale palestinese intende quel processo attraverso il quale, dalla definizione di uno spazio identitario al cui interno abita il «noi», si stabilisce, per contrasto, l'immagine dell'altrove, i cui fondamenti poggiano su basi fittizie, arbitrarie. Riporto di seguito il passaggio di Said per metterne in luce le conseguenze:

Non è dunque assurdo sostenere che diverse distinzioni, e gli oggetti costruiti in base a esse, nonostante la loro apparente obiettività, esistano in effetti solo finché sono pensate e siano quindi,

²³ C. Farbotko, *Wishful Sinking: Disappearing Islands, Climate Refugees and Cosmopolitan Experimentation*, in «Asia Pacific Viewpoint», 51, 2010, p. 50.

²⁴ Ivi, p. 51.

²⁵ A questo concetto ho già fatto riferimento, cfr. p. 103 della tesi, nota n. 119.

a rigor di termini, finzioni. [...] In altre parole, la pratica universale di designare nella nostra mente uno spazio familiare “nostro” in contrapposizione a uno spazio esterno “loro” è un modo di operare distinzioni geografiche che può essere del tutto arbitrario. Uso qui il termine “arbitrario” perché una geografia immaginaria del tipo “nostra terra/terra barbarica” non necessita che i barbari conoscano e accettino la distinzione.²⁶

«Non vi è dubbio – aggiunge Said – che la geografia e la storia immaginarie aiutino la mente ad avere una maggiore coscienza di se stessa, drammatizzando la lontananza e la diversità tra ciò che è vicino e ciò che non lo è»²⁷. Eppure, come egli stesso dimostra attraverso gli esempi della prima e dell’ultima tragedia della classicità greca, vale a dire *I Persiani* di Eschilo e *Le Baccanti* di Euripide, l’immaginazione riflette la posizione e i rapporti di potere dalla quale essa prende forma. Nel primo caso, è l’immaginazione europea che attribuisce all’Asia «sentimenti di desolazione, lutto e sconfitta, visti da allora in poi come l’inevitabile conseguenza di ogni sfida lanciata all’Occidente»²⁸, mentre nelle *Baccanti*, alla razionalità, fondamento della genealogia del pensiero moderno, viene contrapposta «la propensione orientale per l’eccesso»²⁹. Ecco dunque che il «suolo d’Asia tutto deserto» – come Eschilo fa cantare il coro dei *Persiani* – può essere colonizzato immaginativamente e narrativamente da ciò che si discosta dai valori considerati normali all’interno dello spazio, geografico e culturale, in cui si riconosce il “noi”. Allo stesso modo – osserva Farbotko – le isole «become particular spaces depending on how they are held in a relational gaze. Continents or mainlands are the standard by which islands are judged. They are ordinary and everyday space, whereas islands are both fascinating spaces of difference and peripheral to the everyday»³⁰. Due punti, in particolare, credo risuonino con quanto già detto: il primo è l’agentività dello sguardo relazionale, dal quale dipende la costruzione dell’identità, dunque la produzione della narrazione, sull’oggetto rappresentato. Mentre il secondo, che dipende direttamente dal primo, è il ripetersi dello stesso termine, il rappresentante – per tornare al lessico di Haraway – o la madrepatria o, ancora, il continente – nel caso dell’isola –, sia come soggetto che come «unità di misura», consolidando lo stato di potere e di dominio esercitato dalla maggioranza sulla minoranza per Deleuze e Guattari. Con Farbotko:

Oceania’s islands as small, remote and poor are thus an imaginative geography: a means of hierarchical identity construction in relation to spaces that are apparently distant and different from continental or mainland homes. [...] Imaginative geographies are performative and constantly reconfiguring. The categories, codes, conventions and landscapes with which a geographic idea is associated over time become a repertoire which shapes the imaginings of those

²⁶ E. Said, *Orientalismo*, cit. p. 60.

²⁷ Ivi, p. 61.

²⁸ Ivi, p. 62.

²⁹ Ivi, p. 63.

³⁰ C. Farbotko, *Wishful Sinking*, cit., p. 6.

who draw on it. Because imaginative geographies actively constitute objects such as the Orient, the tropics or the islands, they ‘sharpen the spurs of action’ in relation to that object.³¹

La riduzione ad oggetto parte, quindi, dalla postura del soggetto, poiché dalla posizione e dalla qualità dello sguardo prende forma il racconto che, in base alle premesse, potrà tendere all’articolazione o alla rappresentazione, appunto. In tal senso, è interessante seguire il ragionamento di Farbotko poiché dimostra come, in maniera non dissimile dalla pretesa di esaustività e controllo sulla quale si basa l’epistemologia scientifica occidentale, anche una certa narrazione ambientalista possa rischiare di riprodurre lo stesso meccanismo, ritraendo Tuvalu come laboratorio nel quale dar prova dell’oggettività del cambiamento climatico e l’imminenza dei suoi effetti concreti. Viste dalle coste continentali, al di là del mare, le isole si affollano di proiezioni, come deserti lontani e “selvaggi” in cui scaricare paure e desideri, rimossi e scarti della terra ferma: «island studies scholar Godfrey Baldacchino – continua Farbotko – has argued that a ‘significant component’ of Western island fascination is constituted by ‘the fact that islands suggest themselves as potential laboratories for any conceivable human project, in thought or action’»³². L’*othering* è, prima di tutto, violenza epistemica, radice dalla quale discende anche il positivismo come pensiero della separazione, che seziona e domina il suo oggetto. La preminenza della vista e della razionalità, cui si contrappone, eludendole, l’*uttering* della subalterna, ha bisogno di «certainty, closure [and] [...] discreteness [...] as a means of dividing up the world into knowable portions. Discrete, certain knowledge is highly valued and uncertainty is a source of conflict and stunts decision-making, particularly in the case of climate change»³³. Che si tratti della costruzione narrativa dell’Antropocene o della produzione della geografia immaginaria delle isole, è evidente che l’una e l’altra trovano fondamento in quelle che Farbotko chiama «‘all-seeing’ perspectives»³⁴. Riprendendo la lezione di *Manifesto cyborg* di Haraway³⁵, la geografa scrive:

According to Haraway, visibility has been a guiding metaphor for Western knowledge practices. Particularly under the banners of positivism, balanced journalism, and even environmentalism, observers of Tuvalu convince themselves and their audiences that they unproblematically ‘see’ the islands, then conveniently erase themselves from the story, and record its ‘truths’. But the process of linking visibility with objective truths is flawed, as Haraway convincingly argues that it is impossible to have vision from everywhere and yet from nowhere – as if the observer is somehow invisible in the story but knows all. Nevertheless, with their entrenched mythology of visual graspability, the Tuvalu islands are used as ‘ideal’ laboratories in which observations of sea level rise can be made more readily than on the coasts of continents. Islands are thus more amenable than continents to Haraway’s ‘god tricks’ – the passing off of

³¹ Ivi, p. 51.

³² Ivi, p. 53. Per l’articolo di Baldacchino citato da Farbotko si veda G. Baldacchino, *Islands, Island Studies, Island Studies Journal*, in «Island Studies Journal», 1, 1, 2006.

³³ C. Farbotko, *Wishful Sinking*, cit., p. 53.

³⁴ Ivi, p. 55.

³⁵ D. Haraway, *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*, Routledge, New York 1991.

what are in fact highly subjective representative manoeuvres as recordings of objective truth – and as such they are vulnerable to being appropriated as sites in which to invest the interests of the purportedly objective or invisible observer.³⁶

Il discorso ritorna quindi al nesso tra vista e parola; in particolare mi sembra molto efficace l'espressione «visual graspability» che rende l'idea della semplificazione dell'altro fino a farne un oggetto, manipolabile e controllabile, discorsivamente o materialmente. Il punto di vista dell'osservatore, il ventriloquo delle *Promesse dei mostri*, che si pretende oggettivo ed invisibile, in realtà si basa su un'illusoria neutralità. Camilla Bernava e Antonella De Vita parlano, a tale proposito, di «ottiche della distanza»: partendo anche in questo caso dal pensiero di Haraway, le due ricercatrici ripercorrono il movimento con cui l'autrice di *Staying with the Trouble*³⁷, attraverso l'analisi della prospettiva lineare rinascimentale dimostra come dall'organizzazione dello sguardo sul mondo possano dipendere e prendere forma le relazioni che compongono il reale e il modo di pensarle, immaginarle, raccontarle. La visione fissa e frontale che permette di restituire un'immagine tridimensionale degli oggetti «fornisce l'impressione di poter effettuare una rappresentazione della realtà veritiera e realistica». La prospettiva lineare ha avuto effetti dirompenti tanto nell'arte quanto nella scienza, «determinando un paradigma epistemologico ed estetico che fu alla base della realizzazione della Rivoluzione Scientifica e che ha dominato il tipo di visualità occidentale per quattro secoli». Tuttavia – spiegano ancora Bernava e De Vita, citando Harvey – «il tipo di visualità proposto [...], lungi dal potersi definire neutro o oggettivo, 'concepisce il mondo dal punto di vista dell'occhio dell'individuo'», ponendo le basi per la razionalità cartesiana, quindi «legando indissolubilmente la visione a un tipo di approccio individualista e istituendo così il sodalizio che ha storicamente legato il senso della vista all'impresa conoscitiva moderna»³⁸. Per questo – e qui concludo l'inciso prospettico – Philipp Lepenies ha coniato il termine “*Anthroposeen*” il cui nucleo d'interesse, dal mio punto di vista, risiede nella messa in primo piano dell'*agency* della postura dalla quale e con la quale si osserva e rappresenta il circostante. Lepenies, infatti, sostiene che la fissità frontale del soggetto «fostered an anthropocentric worldview that placed humans in control of their physical environment, allowed the advancement of scientific methods and the ultimate disenchantment of the physical world»³⁹.

³⁶ C. Farbotko, *Wishful Sinking*, cit., p. 55.

³⁷ D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

³⁸ C. Bernava, A. De Vita, *Mondeggiami tra arte e scienza: filosofie e pratiche per un con-divenire multispecie*, in *Fare mondi. Quaderni di ecologie politiche del presente*, a cura di N. Capone, D. Valisena, Tamu, Napoli 2022, pp. 77-79.

³⁹ P. Lepenies, *The Anthroposeen: The Invention of Linear Perspective as a Decisive Moment in the Emergence of a Geological Age of Mankind*, in «European Review», Cambridge University Press, 26, 4, 2018, pp. 583.

La prospettiva di controllo esercitata dallo sguardo che corre lungo il punto di fuga contiene *in nuce* il principio di dominio dello spazio altrui che l'Occidente ha proiettato sull'Oriente e che, allo stesso modo, dalla costa del continente si distende per attraversare il mare fino a giungere e catturare la superficie delle (piccole) isole, su cui lavora Farbotko. Molteplici sono gli elementi sui quali possono posarsi le «ottiche della distanza»; ciò che rimane costante, tuttavia, è l'esito gerarchizzante e neutralizzante con il quale si attua l'addomesticamento. L'esperienza di Tuvalu, in questo senso, apre uno scenario ulteriore poiché, là dove non possono attecchire né l'immaginario turistico dell'evasione esotica né i capitali esteri che avviino un qualche tipo di processo estrattivo di sfruttamento dell'ambiente e della popolazione locale, interviene comunque la narrazione antropocenica, come nota lucidamente Farbotko:

The disappearing islands thus embody not a located tragedy of importance in itself but a mere sign of the destiny of the planet as a whole. Tuvalu becomes a space where the fate of the planet is brought forward in time and miniaturised in space, reduced to a performance of rising seas and climate refugees played out for those with most control over the current and future uses of fossil fuels. *The concept of the island laboratory has long been implicated in the cultural subjugation of islanders.* Much Western scholarship of Pacific Islands in earlier parts of the twentieth century tended to view the region's people as occupying 'remote, undeveloped human colonies scattered across a vast and empty expanse of sea' and used these spaces as 'convenient laboratories' for particular Western – and positivist – forms of knowledge generation (Terrell et al., 1997: 156). *The island laboratories of the Pacific were imagined to be inhabited by populations isolated in space and frozen in time, simpler and hence more amenable to holistic understanding than populations elsewhere.*⁴⁰

In questo passaggio, la studiosa riesce a sintetizzare, pur tenendoli tutti insieme, gli elementi sui quali, nel corso della storia – e della storia delle narrazioni – si è puntellata la geografia immaginaria delle isole, quale rappresentazione legittimante per l'instaurazione, prima, e per la perpetuazione, poi, della loro subalternità che, come messo in chiaro dal primo corsivo nella citazione, si trasmette direttamente dal territorio agli abitanti. Il secondo corsivo, invece, segna le costanti naturalizzanti della violenza "lenta": piccole, arretrate, selvagge, incontaminate e remote, le isole vengono re-inventate come vuoti, deserti, margini esposti; quindi sacrificabili – lo si è visto negli *oracoli* di Mesa e nel caso del Vajont. Nell'analisi di Farbotko, inoltre, la «geografia immaginaria» in quanto proiezione e presunzione di chi, dalla terra, osserva il mare, viene contrapposta all'esperienza degli abitanti degli arcipelaghi dell'Oceania. La narrazione depotenziante, che vuole gli atolli come punti di terra incastonati nell'acqua e fuori dal tempo, ha finito per prevalere su quella interna, degli abitanti, dove, al contrario, ad emergere è soprattutto la grande mobilità con cui ogni luogo è connesso

⁴⁰ C. Farbotko, *Wishful Sinking*, cit., p. 54. Il corsivo è mio.

agli altri all'interno di un sistema di relazioni. Nelle pratiche situate nelle quali si manifesta il vivere quotidiano, la dimensione di riferimento non è l'isola ma l'arcipelago:

If one only pays attention to the lives of the ordinary people of the Pacific, Hau'ofa argues, other meanings of island spaces can be revealed. He points out that the lives of Pacific people, characterised by movement and migration, are informed by notions of the largeness of Oceania (his preferred term for the Pacific) as a connected 'sea of islands' rather than by the smallness of discrete land masses.⁴¹

Abbandonata l'ottica della distanza, l'arcipelago apre l'orizzonte e il mare, non più distesa alterizzante – come nell'introduzione al *Mare è pieno di pesci* – diventa spazio di possibilità e messa in relazione. Quasi al termine di questa introduzione, è bene tenere insieme entrambe le prospettive, come in effetti accade nella «coscienza di insularità» in cui, seguendo la *trialettica* che Edward W. Soja sviluppa a partire da Lefebvre, lo spazio reale e l'immaginario ad esso relativo interagiscono determinando la possibilità di un *Terzo spazio*, «real-and-imagined», «a space of collective resistance, a Thirdspace of political choice that is also meeting place for all peripheralized or marginalised subjects wherever they may be located»⁴². Tale apertura permette, inoltre, di liberare e far esplodere la polisemia dell'acqua. Essa è, al tempo stesso, materia “portatrice” dell'*altrimenti* e della relazionalità che si realizza nell'incontro con la terra nello spazio della costa ma anche elemento conduttore di *slow violence*, che attutisce e astrae, silenzia e invisibilizza: l'acqua come agente di sommersione e potenziale luogo di resistenza. Continuando a ribaltare la prospettiva, mi interessa, infine, passare a considerare come la temporalità si inserisce nel discorso che fa di Tuvalu il laboratorio in cui misurare e dimostrare l'impatto del cambiamento climatico. Si è più volte, ormai, ragionato sul rapporto con cui il presente aggancia il futuro quando il discorso è declinato in forma di previsione e/o preveggenza. Ripensando all'alterazione temporale operata da Mesa nel suo *Tiresia*, così come alla prevaricazione con cui la stampa si riferiva a Merlin con l'appellativo di Cassandra, naturalizzando la catena di violenze perpetrate sul Vajont e minimizzando le responsabilità umane invocando la non prevedibilità della “catastrofe”, si può percepire, neanche troppo in sordina, un certo legame tra il dispiegarsi della *slow violence* e una forza sotterranea, quasi un'attrazione, verso il dominio del futuro, del tutto simile, in effetti, alla smania di controllo e appropriazione dello spazio dell'isola-laboratorio⁴³. Infatti, scrive Farbotko: «Tuvalu has come to embody not a uniquely located

⁴¹ Ivi, p. 51. Farbotko si riferisce a Epeli Hau'ofa, scrittore e antropologo la cui biografia si distribuisce tra l'arcipelago di Tonga, le isole Fiji, la Papua Nuova Guinea e l'Australia, incarnando sia nell'opera che nella vita la relazionalità ed apertura plurale dell'isolanità arcipelagica.

⁴² E. W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Carlton 1996, p. 35.

⁴³ Penso soprattutto al concetto di *firmative speculation* contrapposto all'*affirmative speculation* cui giunge la riflessione portata avanti dal collettivo uncertain commons in *Speculate This!* ma che, tuttavia, non ho qui il tempo di approfondire. Cfr. uncertain commons, *Speculate This!*, Duke University Press, Durham 2013, pp. 27; 72-73: «what does it mean to

tragedy but the destiny of the entire planet [...], at once microcosm and whole, where the fate of the planet is brought forward in time». Infine, chiude nominando quello che vorrei restasse tra i concetti-chiave fin qui raccolti nella composizione del vocabolario critico che, come una guida da consultare a bisogno, immagino possa accompagnare il corpo, aiutandolo a muoversi o a disporsi lungo il percorso al fine di, non soltanto registrare ciò che accade nello spazio di intersezione tra letteratura ed ecologia, ma di proporre un'etica che in esso possa agire. L'«ecocolonial gaze» sul quale si chiude *Wishful Sinking* riattualizza, in un quadro complesso e transcalare, che permane come orizzonte costante del presente lavoro, i punti già sviscerati nelle pagine precedenti, tracciando una linea di continuità tra antichi e nuovi sfruttamenti:

The legacy of the island laboratory seems to justify Tuvalu as, perversely and disconcertingly, expendable. This is a problematic moral geography constructed as Tuvalu islands and Tuvaluan bodies become sites to concretize climate science's statistical abstractions, enforcing an ecocolonial gaze on Tuvalu and its inhabitants...⁴⁴

3.2 Storia di una minorizzazione. La Sardegna come altrove

Fin dalla locuzione scelta come titolo, *Wishful sinking* esprime provocatoriamente, in maniera amara e stridente, l'ennesima e più attuale applicazione del regime scopico ed epistemologico che informa la cultura occidentale fin dalle sue origini. A tale proposito, con un salto nel passato della letteratura, un testo, prima di giungere agli altri, può essere testimone e passaggio utile per continuare ad imbastire il ragionamento attorno al nesso tra ecologia e colonialismo, insularità e oppressione. Nel 1965 viene pubblicata *L'Iguana* di Anna Maria Ortese che si apre rivolgendosi direttamente ai lettori e alle lettrici:

Come tu sai, Lettore, ogni anno, quando è primavera, i Milanesi partono per il mondo in cerca di terre da comprare. Per costruirvi case e alberghi, naturalmente, e più in là, forse, anche case popolari; ma soprattutto corrono in cerca di quelle espressioni ancora rimaste intatte della «natura», di ciò che essi intendono per natura: un misto di libertà e passionalità, con non poca sensualità e una sfumatura di follia, di cui, causa la rigidità della moderna vita a Milano, appaiono assetati...⁴⁵

'firm' the future? Often this securing takes the form of 'expert knowledge' that states, corporations, and supranational institutions present as facilitators of the public good. A firmative speculation *calculates*, *communicates* the calculation, *socializes* us into that interpretive rationality, and then *globalizes* instruments, techniques, protocols, and policies». Al contrario, «affirmative speculation *sabotages* the exploitation of potentialities, *produces* the common, and *opens* up innumerable possibilities (unpredictable and, therefore, singular). An affirmative speculation also parleys in potentialities, but it does so somewhat differently. [...] affirmative speculation potentiates, virtualizes, concatenates, and worlds».

⁴⁴ C. Farbotko, *Wishful Sinking*, cit., p. 58.

⁴⁵ A. M. Ortese, *L'Iguana*, Adelphi, Milano 2023 (1986), p. 15.

Qualche pagina dopo, Ortese, attraverso l'incontro tra il conte Daddo e il giovane editore, Boro Adelchi, anticipa anche i temi attorno ai quali ruota il romanzo: malattia, animalità e oppressione. Ambientazione della narrazione è l'isola di Ocaña, «un punto verde bruno, a forma di corno, o ciambella spezzata, che non risultava sulla carta»⁴⁶, «uno squallido corno di roccia affiorante dal mare, e semibruciato»⁴⁷. Il protagonista vi giunge in cerca di avventure e di terre da acquistare per continuare a far fruttare gli interessi della famiglia, come d'uso nell'*élite* milanese di un non precisato passato recente (forse proprio gli anni della guerra fredda in cui, effettivamente, esce il libro) particolarmente incline – spiega la voce narrante – all'evasione esotica e al fascino indolente che muove il mite interesse alle cause degli oppressi. Nell'impianto narrativo del romanzo, Milano e Ocaña sono luoghi reali e allegorici allo stesso tempo; l'uno centro della modernità, l'altro simbolo dell'alterità che sfugge e, come il margine di hooks, luogo di resistenza e potenziale liberazione, proprio in virtù della sua difformità. Ocaña è piccola, anzi piccolissima, incolta e arretrata, tanto che, avvicinandosi alla spiaggia, il Daddo «[a]vrebbe detto, chissà perché, che si trattasse di gente impietrita»⁴⁸. La devianza associata alla terzietà sembra riassunta nella forma dell'isola, ritorta come un corno, “naturalmente” reticente alla linearità degli spazi e del pensiero, assi cartesiani della rappresentazione cartografica, alla quale, a riprova di ciò, la piccola isola è sfuggita⁴⁹. Con queste brevi considerazioni vorrei pormi in dialogo con quanto Elisa Attanasio ha scritto a proposito dell'*Iguana*, articolando una riflessione limpida e attenta attorno al personaggio, tra mostro e ragazza, in cui Ortese riscrive un rapporto possibile tra umano e animalità. Mi chiedo quindi se, accanto all'«antropologia minore»⁵⁰ cui si riferisce Attanasio, leggendo Ortese alla luce delle *Metafisiche cannibali* di Eduardo Viveiros De Castro⁵¹, si possa considerare anche una “geografia minore” che avvolge e articola il contesto spaziale, la cornice all'interno della quale si intreccia la storia. Scivolando ancora per un momento alla fine del capitolo precedente, è allora possibile vedere nel suo insieme il concatenamento tra le tappe del percorso che congiunge il Vajont alla Sardegna, passando dall'arcipelago di Tuvalu e dall'isola di Ocaña.

Tornando, allora, sul rapporto tra letteratura e impegno, si può tuttavia notare che, seppur procedendo come si trattasse di un inciso, di un dettaglio ozioso nel dialogo tra il Daddo e l'amico editore, nelle dense pagine che danno avvio all'*Iguana*, Ortese porta avanti una minuziosa critica alla

⁴⁶ Ivi, p. 23.

⁴⁷ Ivi, p. 24.

⁴⁸ Ivi, p. 25.

⁴⁹ L'intuizione è di Michał Kopyt, studente del corso di Letteratura italiana contemporanea del corso di Laurea in Lingue e letterature straniere.

⁵⁰ E. Attanasio, *Divenire drago*, cit., p. 79.

⁵¹ E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, ombre corte, Verona 2020 (2009).

cultura contemporanea e all'industria editoriale. Con una buona dose di ironia, velata dal mimetismo della leziosità aristocratica che si addice ai personaggi immaginati dall'autrice, la voce narrante sembra progressivamente sporgersi dal fondale, prendere spazio e portarsi in primo piano, raggiungendo e, anzi, superando, i due giovani, per poi allontanarsi discostandosi dalla traiettoria delle loro parole. «[C]i vorrebbe qualcosa d'inedito, di straordinario. La concorrenza è forte», dice Adelchi al Daddo e poi gli chiede: «Tu che vai viaggiando, [...] perché non mi procureresti qualcosa di primitario, magari d'anormale? Tutto è già scoperto, ma non si sa mai...». Magari «qualche *canto*, [...] dove si esprima la rivolta dell'oppresso...», accenna ancora l'editore, ribattendo senza aver colto lo scherzo del Daddo, al quale Ortese, sotto il velo dell'inaudito, fa anticipare ciò che accadrà in seguito: «Ci vorrebbero le confessioni di un qualche pazzo, magari innamorato di una iguana».⁵² Così interviene a commento la voce narrante:

a questo punto, vale la pena di accennare a una strana confusione che dominava allora la cultura lombarda, e condizionava perciò l'editoria, su ciò che si deve intendere per oppressione e conseguente rivolta. [...] i Lombardi avevano per certo che un mondo oppresso abbia qualcosa da dire, mentre, se l'oppressione è antica e autentica, l'oppresso non esiste neppure, o non ha più coscienza di esserlo, ma solo esiste, sebbene senza una vera coscienza, l'oppressore, che a volte, per vezzo, simula i modi che sarebbero legittimi della vittima, se ancora esistesse. Ma queste, naturalmente, erano sottigliezze o fisime impossibili da sottoporre alla fame che gli editori mostravano di cose stuzzicanti il languido appetito del pubblico. Simili ragionamenti avrebbero compromesso il ritmo della produzione, dove invece il capovolgimento in termini francamente tradizionali, e perciò rassicuranti, del conflitto cui s'è accennato, allora assai di moda, garantiva approvazioni, eccitamento, simpatie, e quindi vendite, e quindi, daccapo! i cari denari.⁵³

In un recente articolo.⁵⁴ Alice Pantalena ha sviluppato un'interessante riflessione su come l'organizzazione spaziale plasmata da Ortese decostruisca, di fatto, l'ottica di conquista su cui si fonda la rappresentazione cartografica.⁵⁵ e proponga un'ontologia alternativa a partire dal superamento della semplificazione binaria tra soggetto e alterità reificata, per abbracciare la complessità del «sistema» descritto da Edgar Morin: «Il sistema è una *compleSSIONE* (insieme di parti diverse poste in relazione), l'idea di compleSSIONE ci conduce a quella di complessità quando si associa l'uno e il diverso. Il sistema è un'unità che viene dalla diversità, che connette diversità, che porta in sé diversità, che organizza diversità, che produce diversità».⁵⁶ In questo senso, quindi, credo sia significativa la sovrapposizione tra il «sistema-Ocaña», per riprendere la definizione di Pantalena,

⁵² A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 17.

⁵³ Ivi, pp. 17-18.

⁵⁴ A. Pantalena, *Oltre la mappa: lo spazio complesso di Ocaña*, in *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, a cura di E. Attanasio, Franco Cesati, Firenze 2025, pp. 19-39.

⁵⁵ Cfr. F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003; Id., *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009; Id., *L'invenzione della terra*, Sellerio, Palermo 2016.

⁵⁶ Edgar Morin, *Il Metodo 1. La natura della natura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001 (1977), p. 167, citato in A. Pantalena, *Oltre la mappa*, cit.

e l'isola come *thirdspace*. C'è ancora un aspetto, infine, che vorrei individuare a partire dal testo di Ortese e che, nel suo sviluppo, condurrà il discorso fino all'isola sulla quale si ancorerà poi il resto del capitolo. L'esplorazione del conquistatore milanese non ha una rotta precisa; l'acquisto, alla fine, ricade su Ocaña un po' per attrazione e un po' per esclusione: di nuovo, quindi, l'ambivalente proiezione delle paure e dei desideri, l'esotismo dell'Oriente domato dall'immaginazione storica e geografica occidentale e poi dominato con la violenza dell'asservimento. Il conte Daddo – spiega la voce narrante – «[c]onosceva come la propria mano il Mediterraneo, e benché, praticamente, fosse tutto in vendita, esitava continuamente»:

Ora per non so che riguardo che gli ispirava la Sardegna, come ancora soffrissi, e avesse bisogno di essere curata piuttosto che divisa; ora per non so che indulgenza che provava davanti alle isolette e scogli circostanti, come fossero troppo piccoli per allontanarsi dalla madre loro (il che era semplicemente ridicolo, e, ove non conoscessimo la fraterna sensibilità del conte, potremmo accusarlo di pietismo); ora, come per esempio davanti a certi bellissimi tratti di Spagna, come se Dio stesse piangendo là tutte le sue lacrime, e non bisognasse portarvi i rumorosi turisti.⁵⁷

Proseguendo con riccioli retorici il suo commento, la voce narrante racconta e sposta indietro, al tempo del Daddo, quello che l'autrice osserva, ribaltato di segno, nel presente in cui scrive. Così che, se per il rispetto «dell'altrui dignità»⁵⁸, il protagonista non sa dove far puntare la rotta della "Luisa", i motivi di inibizione, dati come rischi potenziali nella realtà della finzione narrativa, sono problemi concretamente vissuti nel mondo con cui, attraverso la pagina, la voce narrante dialoga, proponendosi forse, magari anche a suon di ironia e sapienza retorica, di decostruirlo. Inoltre, pur rendendomi conto si tratti di una casualità, mi piace però pensare che, di certe casualità, si possa, a volte, approfittare e lasciarsi andare al desiderio di seguire delle suggestioni, forse anche come testimonianza del piacere provato nel dedicare tempo allo studio e alla riflessione attorno a quanto letto, dal quale, peraltro, di rado si possono estrarre o astrarre deduzioni incontrovertibili. Insomma, mi sembra quanto meno curioso che Ortese citi la Sardegna dopo la lunga digressione sull'oppressione. Il passaggio, in ogni caso, riporta l'attenzione sulla relazionalità della dimensione arcipelagica già apparsa nell'articolo di Farbotko e, infine, colpisce per il cenno agli effetti del turismo che oggi risulta uno dei punti focali per comprendere la sommersione cui è esposta, tra le altre, anche la Sardegna. Credo, dunque, che l'oppressione antica di cui Ocaña è paradigma, così come la sacrificabilità dell'arcipelago di Tuvalu e la persistenza nell'immaginario dominante della subalternità delle isole in quanto laboratori dove testare, neutralizzare o isolare ciò che, per una ragione o per l'altra, non è ancora stato integrato alla

⁵⁷ A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., pp. 20-21.

⁵⁸ Ivi, p. 21.

norma e addomesticato ai modi di funzionamento della cultura occidentale e capitalista, possano essere applicate e percorse anche nell'analisi del contesto sardo.

Congedando il testo di Ortese, dall'iguana si passa al canarino, grazie alla metafora con cui Farbotko rappresenta la condizione di Tuvalu e dei suoi abitanti:

In large part, Tuvalu's status as experimental space is expressed through the metaphor of 'the canary in the coal-mine'. Caged canaries were once released into coalmines in order to determine the presence of noxious gases. If the canary was retrieved alive, it was safe for miners to enter. The metaphor has a disturbingly literal quality in climate change debate: coal-fired power contributes significantly to the carbon dioxide in the atmosphere that causes climate change. The utility of canaries to miners – their expendability in pursuit of mining operations – underscores cosmopolitan anxieties about global climate change. The metaphorical force of the canary in the coalmine rests with the idea that the canary – the Tuvalu islands – is not valuable in and of itself but rather is in service to a larger (global) environmental purpose. Even when the metaphorical death of the canary is considered to be lamentable, a rhetorically predictive manoeuvre is achieved whereby Tuvalu appears to be expendable.⁵⁹

Considerata alla luce del passato minerario sardo, la metafora del canarino sembra davvero poter esprimere e riassumere la radice dell'oppressione antica menzionata da Ortese. È lo stesso Atzeni, nel testo uscito postumo, *Raccontar fole*, a mettere in evidenza le ragioni per cui poter rintracciare un legame profondo tra quel che sta accadendo a Tuvalu, la descrizione di Ocaña e la storia della Sardegna. L'autore, definendo il suo lavoro, aveva scritto che si trattava di una «descrizione della vita sarda tra Sette e Ottocento, quando altrove si faceva la Rivoluzione industriale e Rivoluzione francese [...], costruita usando soltanto scrittori non sardi – italiani, tedeschi, francesi, inglesi: i sardi del passato non raccontati da se stessi ma da un occhio esterno».⁶⁰ Si tratta, in effetti, di un testo che procede smontando, cioè decostruendo, la narrazione che si è andata cristallizzando sull'isola, plasmando la percezione interna degli abitanti stessi. Una delle prime “frottole” con cui si confronta Atzeni è la lettera che Balzac scrive da Cagliari alla sua futura sposa. Il 17 aprile del 1838, l'autore «tanto amato dai padri fondatori del marxismo, descrittore realista della nuova società parigina, delle guerre per la distribuzione del potere economico, e politico, delle trasformazioni del costume»⁶¹, non sfugge alla definizione dell'isola come «regno desertico», abitato da «veri selvaggi»⁶², senza alcuna coltivazione. L'occhio di Balzac è quello del conquistatore, del narratore che trova l'ambientazione per un «racconto di avventure esotiche» da riportare e far leggere a Parigi, sostiene Atzeni. Seguendo la linea di Farbotko, pur senza riferirsi espressamente al concetto di geografia immaginaria, definisce

⁵⁹ C. Farbotko, *Wishful Sinking*, cit., pp. 53-54.

⁶⁰ S. Atzeni, *Raccontar Fole*, a cura di P. Mazzearelli, Sellerio, Palermo 1999. Il testo citato è editato da Paola Mazzearelli, curatrice del volume, ed appare nella seconda di copertina.

⁶¹ Ivi, p. 13.

⁶² Lettera di H. de Balzac a Madame Hańska spedita da Cagliari il 17 aprile 1838, citata da Atzeni in *Raccontar Fole*, cit., p. 13.

quello di Balzac un «viaggio immaginario».⁶³ nell'isola che, nonostante i collegamenti già attivi via mare con le principali città del mercato mediterraneo del tempo (in cui riaffiora la geografia alternativa dell'arcipelago cui si riferisce Braudel) è ridotta ad essere specchio dell'immaginario esotico e colonialista dell'oppressore. Come Ocaña, la Sardegna di Balzac era unicamente un'isola «trascurata dai grandi interessi mercantili, era uno scoglio in mezzo al mare, un'isola spopolata e lontana dalle rotte».⁶⁴ Eppure, nei salotti di Parigi non sarebbe stata messa in dubbio la «veridicità» di tali racconti – osserva con sprezzo Atzeni: «la Sardegna era lontana, sconosciuta, prossima alle mille e una notte».⁶⁵ Ma è proprio nel ribaltamento della prospettiva operato da Atzeni in senso post-coloniale, per cui la veridicità non è prerogativa della narrazione storica ma, se mai, tensione a cui tende il racconto, soprattutto se orale e collettivo, che risiede il nucleo più originale della sua scrittura. Lo dimostra, ad esempio, quanto scrive nella recensione («La Nuova Sardegna, 14/12/1978) alla raccolta di racconti *I cuccioli*, di Mario Vargas Llosa.⁶⁶ a proposito del realismo magico della letteratura sud-Americana:

Mario Vargas Llosa vede il mondo e lo narra: e nelle sue parole manca qualsiasi ombra di giudizio morale e moralistico. Egli si limita a descrivere, e non dal suo osservatorio di letterato, ma dal punto di vista di chi parla, che sono sempre gli stessi protagonisti dei fatti, che esprimono nient'altro se non se stessi. La propria 'ideologia', la morale comune dei gruppi sociali. [...] E, una volta chiuso il libro, per una volta si riesce ad avere la sensazione di aver vissuto non nel chiuso di uno studio, ma nel centro di un dramma quotidiano di cui si è stati protagonisti. Ed è allora che la scrittura diventa veramente – per usare una frase dello stesso Vargas Llosa – 'rivolta contro la realtà'. Contro una realtà da cambiare, nella quale anche un libro può divenire un'arma.⁶⁷

Penso, allora, alla *Rivolta dell'oggetto* di Michelangelo Pira, in cui l'antropologo, mettendo insieme esperienze biografiche e strumenti critici, smonta e ricostruisce l'oppressione culturale e linguistica esercitate sulla Sardegna. Sulla scia del pensiero gramsciano, poi ripreso da Umberto Cardia – che tanto ha influenzato la formazione e le posizioni di Atzeni – Pira dinamizza la marginalità dell'isola, leggendola alla luce di dinamiche più estese. Partendo quindi dall'esempio dell'autore maliano Yambo Ouloguen, che si chiede «il perché di una 'etnologia africana fatta dai bianchi' e dell'assenza di 'un'etnologia francese fatta dai negri'», Pira scrive: «è tempo che i rapporti tra cultura osservata e cultura osservante si ribaltino; e dunque che l'oggetto prenda la parola per definirsi rispetto a se stesso, dunque per ridefinirsi autonomamente come cultura *tout court*».⁶⁸ Allo

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 16.

⁶⁵ Ivi, p. 14.

⁶⁶ M. Vargas Llosa, *I cuccioli*, Editori Riuniti, Roma 1978.

⁶⁷ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 670-671.

⁶⁸ M. Pira, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Giuffrè, Milano 1978, p. 19. Credo sia importante ricordare ciò che l'autore scrive nell'introduzione a proposito delle ragioni esterne ed esistenziali che lo hanno portato a

stesso modo, nella recensione («L'Unione Sarda», 16/06/1995) del romanzo di Susan Sontag, *L'amante del vulcano*, Atzeni si mostra perplesso per la scelta della scrittrice:

Sorprende che Susan Sontag, americana, decida di scrivere un romanzo storico ambientato nell'Italia del sud? Come se Leonardo Sciascia o Eduardo de Filippo un giorno avessero cominciato a raccontarci la guerra di Secessione dal punto di vista di un ricco coltivatore della Louisiana o la vita di un ras della mala di Chicago anni Trenta secondo l'orologiaio che abitava al piano di sotto e conosceva bene Concetta, moglie del ras. [...] Perché Susan Sontag non ha scritto di sé e dell'America? (È la domanda che ogni tribù pone all'antropologo straniero, ogni colonizzato al colonizzatore animato da intenzioni amiche e comprensive: «Perché non descrivete te stesso invece [di] descrivere noi?»).⁶⁹

Riprendendo il filo del discorso, si può dire quindi, con Giulio Ferroni, che Atzeni in *Raccontar fole* – ma non soltanto lì – «invent[i] autenticamente, per ricreare una verità che si oppone a quelle fole che sono state a lungo accumulate»⁷⁰ o, detto altrimenti, che ricerchi, nella scrittura, una pratica di interrogazione del reale, di dissenso (come la poesia per Menicocci) e contro-narrazione da farsi re-inventando la storia, soprattutto della Sardegna, e la lingua con cui dirla. Su questa stessa linea, l'amico e professore Giuseppe Marci, nell'introduzione di *Sì...otto!* fissa i due punti attorno ai quali si orienta la scrittura di Atzeni: il luogo e la lingua. Cito:

Sergio Atzeni (1952/1995) con la sua città aveva un rapporto intimo. La percepiva carnalmente, nella realtà fisica dei luoghi, negli odori, negli umori degli abitanti, nella lingua. [...] Due i punti di riferimento essenziali: il luogo e la lingua. Il luogo è la città [di Cagliari] e, più ampiamente, la terra che la comprende, la Sardegna.⁷¹

Per la lingua si tratta, invece, di un processo di progressiva «scarnificazione, sottraendo tutto ciò che può essere sottratto [...] se a rendere un concetto basta una parola, un sostantivo o un aggettivo»⁷². Come precisa lo storico direttore de «L'Unione Sarda», Gianni Filippini, in un intervento tenutosi in apertura del primo convegno dedicato all'opera di Atzeni («Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia», Cagliari, 1996), la ripresa della lingua sarda, tuttavia, non va intesa in chiave folkloristica, «piuttosto la lingua delle situazioni, delle vicende, dei sentimenti, delle rivolte

scrivere il volume e a dedicarsi allo studio del bilinguismo che ha segnato la storia dell'isola. Pira spiega che il processo di elaborazione portato a compimento nel libro ha origini molto più antiche; è iniziato forse quaranta anni prima, quando alla scuola elementare «si sentì dire che il suo nome e il suo cognome non erano quelli che credeva di sapere e con i quali fino a quel momento era stato [...] riconosciuto e istituito come soggetto, ma erano altri, nei quali si sentì trattare come un alunno-oggetto e nei quali faticò non poco a riconoscersi, a re-istituirsì come soggetto». La rivolta di cui scrive Pira è quindi un progetto di rivincita e di riaffermazione della dignità della propria cultura di origine; un progetto di rovesciamento della sorte che aveva fatto della propria cultura e della propria gente degli oggetti storici, folklorici, da usare appunto come oggetti».

⁶⁹ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 905-907.

⁷⁰ G. Ferroni, *Sergio Atzeni tra cronaca, storia e invenzione*, in *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, a cura di S. Cocco, V. Pala, P. P. Argiolas, Aipsa Edizioni, Cagliari 2014, p. 20.

⁷¹ G. Marci, *Introduzione*, in S. Atzeni, *Sì...otto!*, Condaghes, Cagliari 2005 (1996), p. 8-9.

⁷² Ivi, p. 10.

morali e delle sconfitte sociali, dei dolori, delle gioie e delle speranze»⁷³. Prima di perdere contatto – mnemonico – con quanto tirato in conclusione dall’articolo di Farbotko, vorrei quindi mettere a tema anche il rapporto tra Atzeni e la letteratura creola, nella quale l’autore sentiva vibrare un processo di interrogazione e ricomposizione che seguiva con autentica empatia da sardo, italiano ed europeo, quale si definiva⁷⁴. Ripercorrendo i punti dell’*Éloge de la Creolité* scritto a più mani da Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, Mauro Pala dimostra le ragioni per cui Atzeni si possa considerare a pieno titolo un autore post-coloniale ed è da qui, credo, che sulla scorta, appunto, dell’esperienza creola e antillana (pensando all’importante ruolo di apripista di Édouard Glissant) si possa vedere il legame con quanto anticipato sulla lingua minore. Gli autori dell’*Elogio* ripercorrono le tappe di avvicinamento verso l’accettazione dell’ontologica instabilità linguistica e culturale, il che implica, a sua volta, il «rifiuto di ogni possibile cristallizzazione»⁷⁵, nucleo più autentico dell’espressione letteraria della Creolità, in quanto «mondo diffratto ma ricomposto»⁷⁶. In quest’ottica, la sillabazione dell’Antillanità avviata da Glissant risulta fondamentale per sottrarsi al rischio di fissazione che gli autori ritrovano, invece, nel movimento della *Négritude*, nella quale, in maniera non dissimile da quanto Spivak espone nella sua critica alla scuola indiana dei *Subaltern Studies*, vedono, sì, una possibilità di emancipazione e una fase dialettica necessaria all’interno di un processo senz’altro più lungo ma anche, in ultima analisi, la riproposizione di modelli esterni:

In quegli anni urlare era giusto, l’oscurità era segno di profondità. Era necessario che fosse così e, stranamente, ci fece anche bene. Succhiavamo quel messaggio come se fosse un liquore. Da un lato questo ci emancipava, dall’altro ci legava con altre catene e aumentava la nostra dipendenza dalla cultura francese perché se in quella rivolta *negrista* contestavamo la colonizzazione, lo facevamo sempre in nome di principi universali pensati da menti occidentali e senza nessun radicamento nella nostra realtà culturale..⁷⁷

In *Wishful Sinking*, Farbotko cita direttamente alcuni passaggi esemplificativi del meccanismo con cui il mito dell’isola-laboratorio si è potuto, nel tempo, sedimentare e costruire, producendo quella geografia immaginaria alla quale la Creolità e, con le dovute differenze, la scrittura di Atzeni si oppongono creativamente. Ad esempio, nel 1963 – due anni prima della pubblicazione dell’*Iguana* di Ortese – Oskar Spate, geografo britannico che influenzò profondamente l’impostazione degli studi geografici in tutta l’area del Pacifico (a causa dell’incarico conferitogli negli anni Cinquanta di

⁷³ G. Filippini, *Il labirinto della scrittura e il filo dell’ironia*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di G. Marci, G. Sulis, CUEC, Cagliari 2001, p. 37.

⁷⁴ Mi riferisco indirettamente all’articolo *Nazione e narrazione*, in «L’Unione Sarda», 9/11/1994; cfr. S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 990-994.

⁷⁵ M. Pala, *Sergio Atzeni: scrittore post-coloniale*, in *Trovare racconti mai narrati*, cit., p. 129.

⁷⁶ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Elogio della Creolità/Éloge de la Creolité*, trad. it. a cura di D. Marin, E. Salvadori, Ibis, Como-Pavia 1999 (1989-1993), p. 51.

⁷⁷ Ivi, p. 37.

formare il dipartimento di geografia della neonata Australian National University), definisce in questi termini le piccole isole oceaniche:

That bugbear question of where to draw the boundary is often answered for us by the embracing sea. [In the Pacific] we have whole congeries of little universes, point-economies, ready-made isolates for study; each capable, in appearance at least, of being readily grasped as a whole. This makes the Pacific world all the better as a laboratory [...] without denying the existence of gaps and complexities, or the fascination of unravelling origins, we can recognise that, *since the populations are small and the written history short*, we are spared a whole host of variables which confuse the ecology of the great landmasses.⁷⁸

Come indicato dal corsivo, oltre agli elementi già sufficientemente trattati nel corso delle pagine precedenti, mi preme ora notare l'argomento con cui Spate motiva la naturale predisposizione del "mondo Pacifico" ad essere utilizzato come laboratorio. Il breve inciso giustificatorio rivela, infatti, le fondamenta dell'oppressione metaforicamente rappresentata dal canarino impiegato nelle miniere e, in chiave diversa eppure interrelata, dall'iguana di Ortese. L'«invenzione del vuoto» passa attraverso la negazione della storia di un popolo e la sua silenziamento, legittimate dall'assenza di una storia scritta, uniforme ai modelli conosciuti dal soggetto che osserva e definisce. Per spezzare meccanismi di questo tipo, la Creolità ha preso forma come «rifiuto del falso universalismo, del monolinguisimo» ed ha iniziato a sperimentare una lingua che sia espressione di una prospettiva ribaltata, «senza bisogno di autogiustificazioni o di commenti, che non ha spettatori esterni»⁷⁹. In *Raccontar fole*, in fondo, Atzeni afferma la stessa cosa, anzi la mette in pratica con la solerzia e l'attitudine alla prassi che riconosce al mestiere dello scrittore, cercando di restituire la complessità su cui si fonda l'identità culturale e storica dei sardi, come dei creoli e di tutti i popoli subalterni. «Per un bisogno di semplificazione, di riconoscerci in due o tre idee di normatività ci siamo considerati anormali», si legge nell'*Elogio della Creolità*. E ancora, indicando i veri obiettivi della letteratura e dell'espressione artistica cui punta lo stesso Atzeni: «[e]spellendoci dal comodo sguardo dell'Altro, la visione interiore [...] [c]i proietta nell'interrogazione permanente, nel dubbio, e nell'ambiguità»⁸⁰.

Bruno Anatra, intervenuto in quello stesso convegno del 1996 nel quale sono state poste le basi della critica su Atzeni, afferma che il percorso letterario dell'autore avvicina, da un lato, il sentiero aperto da José Saramago, in cui «creazione personale e riferimenti storici precisi si mescolano senza soluzione di continuità», mentre, dall'altro, «potrebbe far pensare alle modalità di trasmissione orale delle memorie di una terra, proprie dei cosiddetti popoli senza storia, senza storia scritta»⁸¹. Un altro passaggio imprescindibile, a questo punto, mi sembra sia la riflessione sviluppata da Atzeni in un

⁷⁸ C. Farbotko, *Wishful Sinking*, cit., p. 54. Il corsivo è mio.

⁷⁹ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Elogio della Creolità/Éloge de la Creolité*, cit. p. 55.

⁸⁰ Ivi, p. 79.

⁸¹ B. Anatra, *L'invenzione della storia*, in *Trovare racconti mai narrati*, cit., p. 81.

testo spesso citato dalla critica e al quale, finora, ho solo indirettamente menzionato: mi riferisco a *Nazione e narrazione* («L'Unione Sarda», 9/11/1994). La data, inoltre, offre l'occasione per una precisazione che credo sia importante tenere a mente quando si parla di post-colonialità della – o nella – scrittura di Atzeni, il quale morirà meno di un anno dopo la pubblicazione dell'articolo in questione. Intendo dire che, al momento della sua morte, non erano ancora stati avviati gli studi sulla decolonialità⁸², motivo per cui, anche nel presente lavoro, si può incorrere in un'ambiguità terminologica che dipende forse più dallo scrupolo di attenersi alle categorie cui l'autore faceva riferimento, perché a lui contemporanee, che non a una mancata coscientizzazione dello stesso sui temi in gioco. Del resto, leggendo i testi, la maggior parte dei quali usciti postumi, si può ricostruire una visione quanto mai aperta e sottilmente attenta a riconoscere il multiforme imprimersi della violenza intersezionale su corpi, luoghi, culture e lingue. Tornando però a *Nazione e narrazione*, il testo prende avvio da una domanda semplice e diretta: «Possiamo parlare di letteratura sarda?». Atzeni, allora, valuta – e in parte ammette – una risposta positiva; tuttavia, approfondendo le implicazioni di tale affermazione, entra nel vivo dei rapporti tra potere e cultura, arte, subalternità e identità sui quali si articola a storia delle lingue minori:

Dando risposta affermativa pretendiamo d'essere un'identità (i sardi) capace di esprimere una propria visione del mondo, sia pure in lingua italiana importata. Niente di cui scandalizzarsi, il bulgaro ebreo Elias Canetti ha scritto in tedesco i suoi capolavori, intere etnie della Mitteleuropa hanno adottato a causa di svariate vicende storiche il tedesco come lingua di comunicazione letteraria, gli afroamericani di Martinica e Guadalupa esprimono l'identità creola in un francese che arricchisce, modifica e mette in crisi i dizionari d'oltralpe.

Noi sardi; una identità etnica. Una nazione? Quale rapporto fra l'identità etnica o nazionale e l'opera d'arte? Dev'essere cercato? Per quali motivi? Quali sono gli strumenti della ricerca? E che significa veramente nazione, perché la si narra?⁸³

In questa prima e parziale risposta, il pensiero di Atzeni attraversa discorsivamente dei punti che, nel movimento stesso, mette in qualche modo a sistema, nominandoli senza, tuttavia, bloccarsi per farne una conclusione. O, detto altrimenti, con la mente rivolta alla Creolità, ammette indirettamente il potenziale trasformativo di ciò che, anni prima, Deleuze e Guattari avevano teorizzato nel saggio su Kafka. In effetti, soprattutto in *Bellas Mariposas* e nel *Quinto passo è l'addio*⁸⁴, Atzeni, deterritorializza l'italiano lavorando ad una lingua «volutamente 'opaca' – come l'ha definita Onnis

⁸² Quando parlo di decolonialità in rapporto o in contrasto con il pensiero postcoloniale penso soprattutto a quanto scrive Rachele Borghi in *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Milano 2020, pp. 63-92. Secondo la geografa il pensiero decoloniale ha «irriverentemente saputo mettere in luce le dinamiche di potere che sottendono l'approccio postcoloniale nel momento in cui l'attenzione per le rappresentazioni ha fatto perdere di vista la materialità della produzione del sapere, del potere e delle vite delle persone». Detto altrimenti, «definire la nostra epoca postcoloniale permette di ignorare più facilmente le continuità dei disequilibri di potere e facilita l'invisibile insediarsi di forme contemporanee di razzismo e di imperialismo».

⁸³ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 990.

⁸⁴ Id., *Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo 1996; id., *Il quinto passo è l'addio*, Ilisso, Nuoro 2020 (1995).

sulla scorta di Glissant – in piena sintonia con le scelte poetiche degli scrittori della Creolità»⁸⁵. Secondo i due intellettuali francesi, infatti, Kafka «trascina[...] lentamente, progressivamente, la lingua nel deserto per gridare». Sul grido si insiste come correlativo di distorsione linguistica ed espressione inarticolata capace di riarticolare la sintassi; appare più volte, in poche righe («Servirsi della sintassi per gridare, dare al grido una sintassi»⁸⁶). Eppure, come scrivono gli autori nell'*Elogio della Creolità*, si rischia così di restare intrappolati in un'atrofia senza prospettive di trasformazione, in cui, nonostante la rabbia, il margine resta tale, con la magra consolazione di potersi nominare. È lo stesso rifiuto opposto da Menicocci di fronte ad una poesia che dà voce, che parla in nome di qualcun altro o che, pensandosi centro, cede la parola all'altro senza variare la gerarchia che ne regola i flussi. Poco più avanti, infatti, Atzeni ritorna sul nocciolo già toccato nella recensione del romanzo di Sontag per affrontarlo, ora, da un punto di vista linguistico:

Se un uomo d'occidente viaggia per dieci anni in India e descrive tutto quello che vede usa la lingua, i pensieri, le immagini, il modo di ragionare della sua nazione. Interpreta un modello culturale estraneo con gli strumenti del proprio modello culturale. Deve anche controvoglia – se non vuole rinunciare a capire. Si può scrivere in una lingua straniera, se si ha l'ingegno necessario, ma capita che l'uso delle immagini e la scelta delle parole tradiscano lo scrittore mostrando in controluce la sua nazione e arricchendo, personalizzando il tessuto linguistico straniero, o impoverendolo, rendendolo goffo e ignorante. Si può vivere una vita lontana dalla propria nazione, per costrizione maledetta, gli esuli insegnano, o per scelta individuale, per desiderio di conoscere il mondo. Si può cambiare lingua e attitudini ma l'anima resta radicata nella nazione lontana.⁸⁷

Oltre alla confessione, quasi, di un legame mai spezzato con Cagliari e con l'isola tutta, nonostante la decisione di lasciarla nella seconda metà degli anni Ottanta (trasferendosi a Torino e, saltuariamente, a Sant'Ilario d'Enza, dalla sorella) per cercare uno sbocco lavorativo che lo liberasse dalla frustrazione in cui era costretto a vivere in Sardegna, con queste parole Atzeni reinnesta l'isola nella prospettiva transcalare e situata che, oltre ad accomunare tutti gli autori e le autrici del *corpus*, riesce ad aprire spazi di messa in relazione del “minore”, dinamizzando i margini, senza isolarli. Dire che si è parte di un arcipelago, non soltanto gridare che si è un'isola: «La faccenda è complicata, in quest'epoca. [...] Molteplici sono le radici di ognuno di noi. Che intendo dire?». In *Nazione e narrazione*, l'autore si cimenta in un esercizio di posizionamento tale per cui, nel ricostruire la propria identità culturale (ciò che nell'articolo, in breve, definisce “nazione”), delinea anche il contesto con il quale dialoga il suo frammento:

⁸⁵ R. Onnis, *La scrittura di Sergio Atzeni fra grottesco, ironia e umorismo*, in *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., p. 43.

⁸⁶ Ivi, pp. 42-43.

⁸⁷ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 991.

Sono sardo, ritrovo in me i tratti storici e fisionomici dell'etnia, mi riconosco nel suo patrimonio culturale, sento che il mio modo di essere più antico, profondo, ineliminabile, è intrecciato alla vita passata dei sardi. Su questo modo di essere personale ma che sospetto collettivo (perciò ne parlo), non smetto di indagare da che ho pensiero (è oggetto e scopo del mio lavoro).

Sono anche italiano; per rivolgermi al mondo uso questa lingua che mi coinvolge in una tradizione secolare (per usarla al meglio forse non sarebbe male conoscerne le radici, leggere e studiare cioè Boccaccio e Dante, Ariosto e Machiavelli, Manzoni e Sciascia). Sono italiano anche perché negli ultimi duecento anni molte abitudini e modi di vita italiani hanno attecchito nell'isola, prima in città, fra i colonizzatori e i domestici isolani, poi dappertutto. Un contagio assieme benefico e negativo: nessuna cultura può vivere in isolamento totale, deperisce e muore [...].

Sono anche europeo, cioè condivido con francesi, catalani, svevi, bavaresi, corsi, irlandesi, napoletani, siciliani, piemontesi, senesi, fiorentini e tante altre nazioni una tradizione culturale fortissima, egemonica, la tradizione dell'uomo bianco strutturata nei capisaldi sul messaggio biblico (giudeo e cristiano) che per la sua apertura all'esterno, per la sapienza dei suoi esegeti e santi, è stato capace di filtrare e rifiutare tutte le antiche sapienze africane, mesopotamiche, greche, trasformandole e assimilandole nel corso di una storia lunga e tortuosa, ben più complessa e avvincente di un romanzo.⁸⁸

Precedente a *Raccontar fole*, il primo romanzo che Atzeni riesce a farsi pubblicare, inaugurando la collaborazione con Elvira Sellerio, è *Apologo del giudice bandito* (1986) in cui l'autore, a partire da un piccolo fatto vero – il processo aperto dall'Inquisizione spagnola per condannare le cavallette, imputate per aver causato una grave carestia⁸⁹ – re-inventa la storia deformando l'attorno. L'ambientazione è la Sardegna del 1492 eppure, come spiega Anatra nell'*Invenzione della storia*, «non è quello *mirabile*» che ha segnato la storia spagnola ed occidentale tutta, «ma è un 1492 altrettanto attendibile, corposo e saporoso, anche perché ributtante nelle manifestazioni del potere quanto dignitoso, senza retorica, in quelle degli oppressi»⁹⁰. Non c'è traccia dei grandi eventi (Anatra li elenca: la presa di Granada con cui si conclude la *reconquista* cristiana, lo sbarco di Cristoforo Colombo nelle Antille che darà avvio alla «mirabolante avventura dei *conquistadores*»⁹¹, la regolarizzazione della lingua spagnola il cui dominio si estenderà nelle terre del nascente impero, di cui fa parte anche la Sardegna, per la quale ciò comporterà, non soltanto la cacciata degli ebrei dall'isola, ma anche l'assoggettamento alla giurisdizione dell'Inquisizione) poiché, in linea con il compito degli «scrittori piccoli»⁹² di cui Atzeni si sente parte, la narrazione si svolge da una prospettiva ribaltata. A tale proposito, Anatra sostiene che «l'intento di fondo non è la ricostruzione

⁸⁸ Ivi, pp. 992-993.

⁸⁹ Cfr. G. Sulis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, in «La Grotta della vipera», XX, 66/67, 1994, p. 39, in cui Atzeni racconta di come, da un'informazione riportata in nota in un libro di storia, abbia deciso di costruirci attorno l'*Apologo*: «Ne l'*Apologo* ... , la memoria è limitata ad una informazione presa da una nota di un libro di storia, in cui si diceva che a Cagliari nel 1492 si tenne un processo alle cavallette, con regolari accusa e difesa. La notizia mi aveva talmente incuriosito e divertito che ci ho costruito sopra un racconto».

⁹⁰ B. Anatra, *L'invenzione della storia*, cit., p. 84.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² S. Atzeni, *Il mestiere di scrivere*, in *Sì...otto!*, cit., p. 83. Seguendo a ritroso questa linea, è evidente il legame sia con la focalizzazione interna degli scritti di Merlin, sia con la «poetica della controstoria» che, come visto, Morace mutua da Ricoeur.

del quadro storico» quanto, piuttosto, «attraverso la creazione di un clima, di una temperatura e di una materia umana non dissimili da quelle della Sardegna e del Mediterraneo di fine Quattrocento, di reinventare un pezzo di quella storia da dentro e secondo una traiettoria che trascorre dal basso verso l'alto».⁹³ Dove l'afflato climatico della narrazione richiama quanto espresso nelle primissime pagine del capitolo dedicato a Mesa, in cui si affermava, appunto, l'importanza del contesto, poi sviluppata in chiave intersezionale per introdurre la *slow violence*.

Tornando, per poi concludere, a *Raccontar fole*, può essere utile seguire quanto scritto da Giuliana Benvenuti, nel contributo al volume *Leggere la lontananza*, a proposito della «negazione della contemporaneità», definita dall'antropologo Johannes Fabian, che la studiosa rintraccia nell'opera atzeniana. «Gli anni erano gli stessi, ma il tempo differente: il nostro era il passato remoto, isolato in mezzo al mare, chiuso in bottiglia, incomprensibile, lontano come la Polinesia» – scrive Atzeni commentando il racconto di Balzac. Quello messo in atto dallo scrittore francese rispecchia perfettamente il meccanismo di distanziamento temporale descritto dall'antropologia sulla base del modello rinascimentale, tale per cui dati e notizie dagli altri mondi vengono distribuiti lungo una prospettiva lineare, così che «la categorizzazione temporale ordina le differenze percepite nel transito spaziale secondo una gerarchia implicita dei popoli, che ha implicazioni morali e interpreta le differenze in quanto mutamenti da uno stadio all'altro dell'evoluzione della specie». Ordinando il mondo secondo questo principio, i ruoli dell'osservatore e dell'osservato non soltanto risultano cristallizzati – come nota Benvenuti – ma le ragioni su cui essi poggiano sono emanazione del sistema stesso, il quale, a sua volta, per naturalizzare il meccanismo di degradazione e annullamento dell'altro, costruisce narrativamente la diversità, descrivendola «nei termini di corruzione o, al tempo dei nostri viaggiatori in Sardegna, di progresso».⁹⁴ Per concludere questa prima sezione introduttiva, che in qualche modo sembra aver fatto il giro ed essere tornata là dove aveva preso avvio, e segnare il punto sul quale riannodare il filo poco sotto, vorrei lasciare spazio a quanto scrive Filippini – sardo, anche lui – ricordando l'importante funzione (presto divenuto lascito) svolta, in chiave controegemonica, dalla scrittura di Atzeni: «Sergio Atzeni, nella sua rivolta morale e di sardo, ha il pregio di dire che non soltanto esistiamo ma abbiamo, contro chi vuole annullarci e convincerci che non esistiamo, le parole per dire che esistiamo».⁹⁵

⁹³ B. Anatra, *L'invenzione della storia*, cit., p. 82.

⁹⁴ G. Benvenuti, *Raccontar fole. La Sardegna esotica dei viaggiatori tra Sette e Ottocento riletta da Sergio Atzeni*, in *Leggere la lontananza Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di S. Camilotti, I. Crotti, R. Ricorda, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, p. 123.

⁹⁵ G. Filippini, *Il labirinto della scrittura*, cit., pp. 38-39.

3.3 «Sia fantasticamente che criticamente»: la poetica di Sergio Atzeni, dagli *Scritti giornalistici a Passavamo sulla terra leggeri*

L'esposizione cui viene costretto il canarino, impiegato come test per provare la praticabilità delle gallerie nelle miniere, dispone sull'asse umano – non-umano la subalternità che frammenta e ingabbia ogni strato, ogni tratto della società. Ora, però, portando la lente più vicina al terreno dell'isola, pensando al presente e alla storia della Sardegna, vorrei soffermarmi su tre elementi che hanno avuto e tutt'ora hanno un grande impatto sul suo ambiente e in chi vi abita. Prima di tutto, ricollegandomi direttamente al canarino citato da Farbotko, va ricordato il passato minerario e il conseguente estrattivismo che ha colpito trasversalmente l'isola, dalla deturpazione del paesaggio, all'inquinamento del suolo, provocando morti sul lavoro e malattie invalidanti con cui il lavoro marchia e permea i corpi che lo svolgono. Terra di carbone, rame, argento e fluorite, fin dalla Preistoria, passando poi per i Romani, la dominazione dei Savoia, fino alla vera e propria colonizzazione industriale del XX secolo, cui faceva riferimento anche Onnis nel suo articolo, l'isola è stata presa d'assalto e tempestata di siti estrattivi e villaggi minerari: uno su tutti, Buggerru, nella zona del Sulcis Iglesiente. All'epoca della sua massima attività, Buggerru era addirittura chiamata la “piccola Parigi” per la presenza di un piccolo cinema ad uso esclusivo delle famiglie dei dirigenti dell'azienda francese che, nei primi anni del Novecento, erano riusciti a portare la conquista artistico-tecnologica del cinema in quell'angolo “sperduto” della Sardegna.⁹⁶ E poi, ancora, l'Argentiera, il sito estrattivo più importante del Nord Sardegna, non lontano da Sassari, dove fino al 1963 un intero villaggio, ora completamente abbandonato, ruotava attorno all'estrazione e alla lavorazione dell'argento. Mentre per il carbone – *nomen omen* – Carbonia e Montevecchio possono valere a titolo esemplificativo, ricordando però che i siti estrattivi erano molti di più e che, se considerato nel suo

⁹⁶ Riprendo l'informazione dal “Portale turistico di Buggerru”, «Visit Buggerru. Tutto un altro mondo», <<https://www.visitbuggeru.it/storia>> [ultima consultazione 5 gennaio 2025], in cui si legge che la città mineraria è sorta nel 1864, direttamente «legata alle vicende minerarie della Sardegna sud-occidentale». Considerandone l'evoluzione demografica appare un lento declino per cui, nel corso dello scorso secolo, la popolazione di Buggerru è diminuita drasticamente. Tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo la cittadina ha vissuto «il periodo più florido delle sue miniere. In quel periodo il paese veniva chiamato ‘petit Paris’ [...] in quanto i dirigenti minerari che si erano trasferiti nel borgo minerario con le rispettive famiglie avevano ricreato un certo ambiente culturale. Fra questi Achille Georgiades, un greco di Costantinopoli arrivato in Sardegna nel 1903 per dirigere le miniere della Société des Mines de Malfidano di Parigi, la cui Sede operativa in Sardegna era Buggerru. C'era anche il francese Georges Perrier che gestiva un cinema; inoltre in paese vi erano anche un teatro e un circolo riservato alla ristretta élite dei dirigenti della società francese. Dall'altra parte c'erano i minatori che lavoravano in condizioni disumane, sottopagati e costretti a turni di lavoro massacranti, spesso vittime di incidenti mortali sul lavoro; questi erano organizzati nella Lega di resistenza di Buggerru che contava 4.000 iscritti. Nel 1904, a seguito dell'inasprimento del trattamento imposto dal Georgiades, i minatori si rifiutarono di lavorare e presentarono le loro istanze alla società francese; per tutta risposta questi chiamarono l'esercito che fece fuoco sugli operai uccidendone tre e ferendone molti altri. Quella domenica 4 settembre 1904 sarà ricordata come la data dell'Eccidio di Buggerru, per il quale sarà fatto il primo sciopero generale in Italia». *La Piccola Parigi* è anche uno spettacolo teatrale di grande successo, scritto da Nino Nonnis, messo in scena per la prima volta nel 1999 racconta l'eccidio di Buggerru. Sul testo e il suo contesto storico-politico si concentra Carola Ludovica Farci in un contributo sulle rappresentazioni della vita mineraria sarda, cfr. C. L. Farci, *Tra Storia e Letteratura: alcune riflessioni sulla rappresentazione della vita mineraria in Sardegna*, in «Notos», 4, 2017, pp. 46-61.

insieme, si tratta di un fenomeno che ha avuto un impatto profondo sul tessuto socio-economico sardo, procurando anche danni irreparabili all'ambiente e alla salute delle persone. A conferma, ancora, dell'impronta eco-coloniale della violenza con cui il presente lavoro si confronta, vale la pena notare che anche la fondazione dei siti minerari e, quindi, l'avvio dello sfruttamento delle risorse (naturali-energetiche ma anche umane e ambientali) dell'isola prende abbrivio dall'intervento o di nazioni esterne, come nel caso di Buggerru, o durante l'autarchia fascista. La Sardegna, in questo senso, non è un caso isolato: lo scrive anche Armiero, ancora nell'analisi della "Modernità fascista", osservando che «come in Sardegna anche in Istria l'arrivo del regime» diede inizio allo «sfruttamento intensivo del carbone»⁹⁷. Prima di passare agli *Scritti giornalistici* atzeniani, per saggiare la persistenza dell'interesse dell'autore per la questione mineraria e i suoi impatti sull'isola, riporto di seguito un passaggio del discorso che Mussolini tenne proprio a Carbonia nel 1938, citato da Armiero per evidenziare come, nella retorica fascista, l'estrattivismo fosse narrativamente tradotto in caparbietà e merito per essersi spinti ad esplorare là dove nessuno aveva ancora osato guardare:

Quando dodici mesi or sono appena, giunsero qui i primi disegnatori, che dovevano tracciare le linee del nuovo comune, essi trovarono una landa desolata quasi completamente deserta: non un uomo, non una casa, non un sentiero, non una goccia d'acqua, solitudine e malaria. Sotto la nuda scorza della terra, l'immensa ricchezza dell'autarchico carbone italiano, non inferiore ai carboni stranieri, che si chiamerà carbone Sulcis, attendeva le squadre di minatori [...]. Grideremo dunque al miracolo? Diremo invece volontà orgogliosa e indomabile del fascismo?⁹⁸

Oltre a quanto messo in risalto dallo storico dell'ambiente, mi sembra interessante notare l'insistenza del discorso sui *topoi* già riscontrati nei capitoli precedenti in maniera tanto netta da ripercorrere il nesso tra la devastazione della *Terra* di Eliot, l'uso strumentale della metafora del deserto riscontrato nello sfruttamento delle risorse idriche in Palestina e nella valle del Vajont e, infine, l'arretratezza dell'isola quale cifra prevalente della Sardegna descritta dalle *fole* raccolte e "smontate" da Atzeni. Sull'impronta coloniale della mitopoiesi si concentra, in un saggio, Cristian Perra, auspicando l'avvio di «una storia critica del mito in Sardegna» con l'obiettivo di «destrutturare e decolonizzare l'essenza e le strategie concettuali insite nella macchina mitologica»⁹⁹. Sulla scorta degli studi di Benjamin, Károly Kerényi e Furio Jesi, l'autore affronta anche il mito dell'aridità e della povertà dell'isola riprendendo alcuni passaggi da *Colpi di scure e sensi di colpa* di Fiorenzo Caterini¹⁰⁰. «Ma la povertà della Sardegna è veramente un fattore in sé o è frutto del funzionamento

⁹⁷ M. Armiero, "Modernità fascista", cit., p. 64.

⁹⁸ Ivi, p. 63. Il corsivo è mio.

⁹⁹ C. Perra, *Industria coloniale e macchina mitologica. Per una storia critica del mito in Sardegna*, in *Filosofia de logu*, cit., p. 135.

¹⁰⁰ F. Caterini, *Colpi di scure e sensi di colpa. Storia del disboscamento della Sardegna dalle origini a oggi*, Carlo Delfino Editore, Sassari 2018.

della macchina mitologica?», si chiede Perra e poi spiega che, secondo Caterini, la subalternità economica della Sardegna, legata appunto all'aridità e all'insospitalità del suo territorio, deriverebbe non da un fattore endogeno ma esogeno:

l'insorgere a partire dall'800 di un piano coloniale centralizzato di impoverimento e sfruttamento delle risorse naturali cominciato con il disboscamento di gran parte delle foreste sarde, proseguito con il tentativo di sfruttamento industriale sardo previsto dal piano di rinascita e con l'installazione dei poligoni militari più grandi d'Europa.¹⁰¹

Non c'è spazio, in questa sede, per soffermarsi anche sulla questione del disboscamento, rappresentata, tra gli altri, nel *Nostro padrone* di Deledda; tuttavia, mi interessava rinforzare il nesso tra produzione narrativa e subalternità adottato su più fronti come strategia di dominio e messa a valore durante il fascismo. Tornando, invece, alle miniere nell'opera di Atzeni, nel luglio 1974, salta agli occhi l'impegno sul tema, al quale, nel giro di pochi giorni – dal 12 al 18 luglio –, dedica una serie di articoli per «L'Unità», concentrandosi in particolare sulla situazione dei lavoratori di Carbonia: *Sardegna: assemblee permanenti nelle miniere. Taranto: manifestazioni unitarie braccianti-operai; Prosegue la lotta dei minatori. I pozzi presidiati da una settimana; Il Consiglio comunale di Carbonia riunito davanti alla miniera di Seruci; Miniere: precise proposte alla Regione*.¹⁰² Il 21 luglio firma un altro articolo, sempre per «L'Unità», che titola: *Nelle miniere si muore ancora*: «A volte, – scrive Atzeni – quando capita di pensare ai minatori che muoiono dentro i pozzi in cui lavorano, in condizioni inumane, c'è sempre un po' la speranza che si tratti di cose lontane nel tempo, che potevano accadere nel primo Novecento della prepotenza padronale e del 'tallone di ferro'. Ma non oggi. Eppure è successo».¹⁰³ L'articolo racconta la morte del minatore Angelo Melis, rimasto intrappolato nel tunnel a causa di un masso staccatosi dalla volta, mentre trasportava un carrello di legname da un forno all'altro, svolgendo la mansione per cui era pagato a cottimo. In effetti lo sguardo di Atzeni si posa spesso sulla questione del lavoro e lo fa dando prova di consapevolezza critica e profondità storica, anticipando, per certi versi, le stesse frizioni che oggi animano il dibattito sul rapporto o, meglio, sui conflitti tra ecologia e lavoro.

Ecologia e lavoro.¹⁰⁴ è anche il titolo della recente raccolta di saggi curata da Carlo Baghetti, Mauro Candiloro, Jim Carter, Paolo Chirumbolo e Maria Luisa Mura, in cui si propone una prima

¹⁰¹ C. Perra, *Industria coloniale e macchina mitologica*, cit., pp. 125-126. Il *Piano di Rinascita* (legge 11 giugno 1962, n. 588) prevedeva il finanziamento dell'industrializzazione della Sardegna in seguito al quale nacquero i due poli petrolchimici di Porto Torres e Sarroch.

¹⁰² Cfr. S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 39-40; 41; 42-43; 44.

¹⁰³ Ivi, p. 44.

¹⁰⁴ C. Baghetti, M. Candiloro, J. Carter, P. Chirumbolo, M. L. Mura (a cura di), *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023.

panoramica, parziale ma necessaria, per aprire uno spazio di riflessione interdisciplinare sulle modalità con cui la letteratura affronta o può affrontare l'intersezione, affatto scontata né "piana" o pacificata, tra studi ecologici e *Labour Narratives*.¹⁰⁵ Continuando a sfogliare gli *Scritti giornalistici*, si trova un ennesimo articolo (10 agosto 1974), questa volta per «Rinascita Sarda»: *Il consiglio in miniera*, in cui Atzeni ripercorre la cronaca dell'ultimo mese di lotte dei minatori per poi fare un passo indietro e rintracciare le cause della dismissione e del ricatto occupazionale che tiene intere zone della Sardegna strette in una morsa:

Ma le origini sono lontane, stanno nel tipo di sviluppo imposto dai gruppi dirigenti DC all'isola e al paese dal dopoguerra a oggi. [...] in Sardegna lo sviluppo industriale è avvenuto a scapito delle vecchie risorse, per identificarsi prevalentemente con l'industria petrolchimica. Si era nel pieno del mito petrolifero, nella convinzione che "l'oro nero" avrebbe fornito per sempre a prezzi bassissimi, energia a tutto il mondo occidentale. [...] L'ENEL, che succedette alla Carbosarda, ha sempre considerato una iattura l'obbligo impostogli per legge di assumere le miniere carbonifere: ha sempre perseguito l'obiettivo di chiuderle.¹⁰⁶

E dopo un'acuta analisi degli equilibri geopolitici ed economici della società in piena guerra fredda, modulando il suo ragionamento su osservazioni di gettito globale, bilanciate senza mai staccare i piedi dal suolo che meglio conosce, quello sardo, per considerare il tema affrontato situandovisi dentro, aggiunge:

Si tratta di scegliere tra due diverse visioni dello sviluppo industriale della Sardegna (del Meridione, nel senso in cui il problema non è solo sardo ma riguarda tutto il mezzogiorno d'Italia). È la scelta fra i "poli" petrolchimici, o anche metalmeccanici, totalmente slegati dall'economia e dalle risorse preesistenti, nell'illusione che ogni zona dove si insedi un'industria ad alta concentrazione di capitale e di manodopera diventi un nuovo triangolo industriale [...] e l'utilizzazione e lo sviluppo razionale delle basi della economia preesistente.¹⁰⁷

Tre anni dopo – Atzeni è ancora nel pieno della sua attività da pubblicista – tra novembre e dicembre del 1977, firma un'altra serie di articoli sulla situazione delle miniere dove «si continua a morire» (*Un altro minatore è morto nel pozzo di Silius; Nelle miniere si continua a morire e ora i padroni minacciano chi fa denunce*.¹⁰⁸): «Il boom economico ha mostrato il rovescio della medaglia: corruzione, clientela, abbandono del Mezzogiorno. Ma gli omicidi sul lavoro continuano, a ritmi frenetici».¹⁰⁹ In quello stesso anno nella sola provincia di Cagliari si contano quaranta morti sul lavoro ma si tratta di un computo incompleto, precisa il segretario sindacale della CGIL intervistato per l'articolo, perché sfuggono «tutti i lavoratori morti dopo la fine dell'orario di lavoro, o tre metri

¹⁰⁵ Cfr., C. Baghetti, *Labour Narratives. Primi appunti per una teoria transmediale*, Peter Lang, Pieterlen 2024.

¹⁰⁶ Ivi, p. 51.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 52-53.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 132-133; 134-137.

¹⁰⁹ Ivi, p. 134.

fuori dalla fabbrica, o quelli la cui fine arriva lentamente o per cause in apparenza imprecise».¹¹⁰ Dai casi di Giovanni Ardaù, Ignazio Pillittu e Salvatore Agus (la cui morte è stata scampata dall'intervento dei compagni di turno che, tuttavia, non hanno potuto evitargli la perdita di tre dita e di una gamba) – continua Atzeni – emergono «i nomi di due delle 'fabbriche di morti' più efficienti della nostra provincia: la Mineraria Silius e le aziende appaltatrici di lavori per la Petrolchimica. Il terzo lato di un ideale triangolo del rischio è rappresentato dal settore dell'edilizia».¹¹¹ Se mi soffermo così a lungo su questi articoli è perché l'attenzione che Atzeni accorda al tema, non soltanto dimostra la sua postura etica e politica, certo influenzata dalla militanza nel Partito Comunista, di cui il padre era dirigente locale, ma testimonia anche il retroterra che nutrirà i suoi scritti letterari nei quali rifondare una storia minore a partire dai dettagli della cronaca, dalle voci ascoltate e dagli eventi toccati con mano. Come osserva Sulis, infatti, l'intensa attività giornalistica degli anni Settanta rappresenta «una fase preparatoria di studi e ricerche a tutto campo, che si presenta sia come severo tirocinio di scrittura, sia come riflessione sulla storia della Sardegna».¹¹²

Allo stesso modo, Giuseppe Marci individua in un articolo pubblicato nella «Nuova Sardegna» (sempre nel 1977), poi confluito nella raccolta di racconti uscita postuma per Sellerio, *Gli anni della peste*, il nucleo embrionale del racconto *Bellas mariposas*, rimasto provvisorio alla morte dell'autore, avvenuta nel 1995 sull'isola di Carloforte. *E Maria ascese al cielo* «non è più un articolo di giornale, non è ancora un racconto» – scrive Marci – ma restituisce brutalmente la realtà della periferia cagliaritana del quartiere di Is Mirrionis, che sarà poi ambientazione della prosa adattata cinematograficamente da Salvatore Mereu (2012). In effetti, già nel 1974 Atzeni aveva raccontato lo spaccato del quartiere in un articolo che si potrebbe definire, a sua volta, preparatorio per l'altro: «[q]uando a Cagliari si parla di furti d'auto, di prostituzione, di corruzione, di fame, di miseria nera, ecco che spunta sempre Is Mirrionis». Ci sono la stampa generalista che va a caccia di notizie facili, che «con la solita presunzione ha[...] ancora una volta 'scoperto l'America'».¹¹³ ma anche le voci degli abitanti, dei giovani delle scuole popolari e di altri interlocutori interpellati ed ascoltati, che si dicono convinti del bisogno di agire direttamente sulle cause: «Si viene qui per studiare i poveri e i delinquenti al microscopio, allo scopo di trarre conclusioni sociologiche di dubbia provenienza».¹¹⁴ Per Atzeni la storia di Maria e di Is Mirrionis, che confluiranno poi in *Bellas Mariposas*, sono una vera ossessione, come confessa lui stesso:

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² G. Sulis, *Introduzione*, in *Trovare racconti mai narrati*, cit., p. 9.

¹¹³ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 252.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 253.

Questa è una storia dai ritmi lugubri e non so neanche se vale la pena di narrarla. Ma non si può sfuggire alle proprie ossessioni. Prima o poi bisogna esorcizzarle, svelandole a pochi amici o immobilizzandole sulla carta [...]. Lei si chiamava Maria [...]. Anche l'ambiente circostante ha un suo rilievo nella storia. Is Mirrionis, con quelle case banali, con le serrande e i muri scrostati, i disegni osceni sulle pareti, nuovi divinità falliche, i ragazzini che rubano la biancheria stesa, la miseria e la cultura del suburbio Inacasa zeppo di immigrati, rinnovato dalle antenne TV e dalle cosce in copertina...¹¹⁵

Alla luce di questo, gli articoli si confermano allora, l'uno e l'altro, parte di un processo di avvicinamento e conoscenza, da un lato, e di studio narratologico, dall'altro; all'altezza di *E Maria ascese al cielo*, sostiene Marci, «Atzeni ha individuato un soggetto narrativo, un'ambientazione, alcuni personaggi; manca ancora la riflessione sulla lingua ma affastella materiali, tra cronaca e letteratura»¹¹⁶. Tra poco si vedrà come, dai tanti articoli scritti sulle miniere e dai racconti diretti del padre, Atzeni abbia poi dato forma al *Figlio di Bakunin* (1991), dove è la lingua a caratterizzare i diversi personaggi, animati e definiti dalla loro stessa voce. E nelle peculiarità di ognuna e nello spazio che distingue l'una dalle altre, in ciò che esse dicono o non dicono, si realizza il rapporto mai risolto tra storia e memoria, mentre la figura del protagonista prende progressivamente forma quasi emergendo come un non-finito michelangiolesco, sporgendosi dal silenzio che ogni testimonianza, leviga o "sgrossa", ritocandone i tratti e riarticolando i rapporti tra un tassello e l'altro dell'inafferrabile biografia. In questo modo Atzeni sembra dimostrare come, in fondo, anche la vita, le storie narrate siano fatte dalle parole, dal racconto stesso e, per questa loro consistenza, possono modificarsi, ché la memoria è un processo mai sopito né definito una volta per tutte, al punto che la storia può scoprirsi diversa da quella ritenuta vera, semplicemente perché più volte ripetuta ed appresa. Prima di passare alle vicende del protagonista, Tullio Saba, però, vorrei completare la ricognizione attorno alle ragioni per cui l'esposizione che Anedda, in senso atmosferico ed esperienziale, attribuisce alle isole può forse rivelare qualcosa in più anche nell'analisi del contesto storico, sociopolitico e ambientale della Sardegna. Leggendo ancora tra gli articoli che la curatrice degli *Scritti giornalistici* di Atzeni ha raccolto nella sezione "Cronache, inchieste, commenti", ci sono altri due temi che, insieme alle lotte e alle condizioni di lavoro dei minatori, ritornano con una certa frequenza e sui quali può essere utile dire qualcosa in più, soprattutto alla luce del loro crescente impatto nel determinare la situazione attuale della Sardegna: mi riferisco al turismo e alle basi NATO presenti sull'isola. Già nel 1971, infatti, di fronte alla costante crescita del fenomeno turistico, Atzeni si chiede: «è esistito un turismo interno nell'isola di cui i meno privilegiati abbiano potuto usufruire? [...]»; l'afflusso di denaro portato dai turisti ha toccato tutta la popolazione o solo una ristretta parte di

¹¹⁵ S. Atzeni, *E Maria ascese al cielo*, in *Gli anni della grande peste*, Sellerio, Palermo 2003, p. 9.

¹¹⁶ G. Marci, *Dal giornalismo alla narrativa*, in *Trovare racconti mai narrati*, cit., p. 63.

essa?»¹¹⁷. Fin da questa prima inchiesta, di fatto, Atzeni riesce a porsi in relazione con il tema assumendo un taglio che non si ferma al dato né si accontenta di una versione univoca e semplicistica. Al contrario, scavando nei fatti e nella loro contraddittorietà, frutto anche di interessi diversi, a volte opposti, che si scontrano nella prassi quotidiana della realtà, il futuro scrittore scova, perché fiuta, percepisce e conosce per esperienza diretta, vivendo in prima persona le condizioni dei luoghi di cui scrive, che la macchina narrativa può produrre un immaginario quanto mai distante da ciò che resta alla fine dell'estate e con cui gli abitanti devono fare i conti quando si spengono i riflettori della stagione turistica. Basta infatti tornare a *Raccontar fole* per trovare una breve, quanto sagace, considerazione sulla parabola che dal XVIII secolo ad oggi ha trasformato la Sardegna da un posto insalubre ad un'oasi turistica sempre più esclusiva:

In quegli anni [tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento] non si parlava ancora di vacanza, tanto meno di vacanze di massa. Non esisteva l'industria del turismo e le spiagge bollenti di agosto non erano un valore. Oggi le sabbie bianche e rosa, il mare caldo delle due, l'abbronzatura [...] o un viaggio in Papuasia (per chi se lo può permettere), sono valori economici e morali, diritti individuali, aspetti della politica degli stati. [...] Non si parlava di vacanza. E del clima sardo si diceva soltanto male. Mai nessuno ha espresso un giudizio positivo, tra tanti che ne hanno scritto. Almeno fino a questo secondo dopoguerra, che ci ha tolto dal rango di "zona malsana" per trasferirci a quello di "paradiso".¹¹⁸

Né si risparmiano critiche dure e dirette alla politica di privatizzazione che negli anni Sessanta ha ceduto l'intero tratto di costa settentrionale, oggi noto come Costa Smeralda, agli interessi di investitori privati, il cui unico influsso sull'economia interna è stato lo sfruttamento dei lavoratori e delle lavoratrici. In tempi più recenti, Benedetta Pintus ha descritto acutamente la svolta promozionale che ha attecchito sull'immaginario sedimentato in secoli di *fole*, a dimostrazione dell'inscindibilità tra materiale e discorsivo e dell'interazione costante tra il piano economico-politico e quello narrativo: «Gli investimenti furono tali da vendere quella che prima era considerata una terra desolata, come un gioiello grezzo, che non offriva solo calette mozzafiato ma anche l'esaltante fascino esotico del luogo selvaggio pronto a essere addomesticato dal denaro»¹¹⁹. Nei giorni appena precedenti agli articoli sulle miniere – luglio 1974, «L'Unità» – Atzeni firma due brevi testi in cui denuncia le condizioni di lavoro imposte da Karim Aga Khan, principale promotore del turismo esclusivo ed escludente, fondatore di Porto Cervo e dello Yacht Club Costa Smeralda: «Karim e soci hanno comprato le coste, ma non gli uomini, e li devono pagare secondo stipendi che vengono praticati nel resto della nazione, stabiliti dalle dure lotte dei lavoratori e dei loro sindacati. O la Costa Smeralda è

¹¹⁷ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 7.

¹¹⁸ Id., *Raccontar fole*, cit., pp. 17-18.

¹¹⁹ B. Pintus, *Il vostro paradiso è la nostra casa*, in «Menelique», n. 8, 2022, pp. 84-89.

una colonia ismaelita?»¹²⁰. Così si legge nell'*Aga Khan e i quattrini*, mentre nel *Padrone delle ferriere*, Atzeni incalza: «O forse Karim crede che, come nel trecento, si compra un pezzo di terra, automaticamente questa diventa suo feudo, e con essa la vita di chi vi abita e vi lavora?»¹²¹. Nello stile ancora in formazione del pubblicista che diverrà scrittore, si può riconoscere la stessa *verve* di Merlin; una tensione etica che attraversa anche il discorso, lo contrae e lo increspa con toni provocatori, sprezzanti e diretti, in cui la penna di chi scrive scorre su ciò che resta sommerso, fuori dall'inquadratura. Negli anni Ottanta, l'espansione turistica arriva anche a Cagliari, installando le stesse dinamiche estrazioniste: «Si sta bene, al Forte Village. A contatto con la natura. Davanti a un mare stupendo. [...] Il Forte è uno dei paradisi aperti a chi ha da pagare molto. Quello che spesso non si dice, del Forte, è su quali spalle pesi il divertimento dei ricchi turisti estivi. Chi è che rende abitabile il villaggio di Santa Margherita di Pula»¹²². A cosa è esposto chi, abitante dell'isola, subisce meccanismi che non lo comprendono se non come soggetto subalterno e risorsa da sfruttare? E quali sono i varchi all'interno dei quali anche le persone meno abbienti, gli strati subalterni possono ricavarsi uno spazio di esperienza turistica? In quale prassi e con quali condizioni viene vissuta l'esperienza turistica per chi non ha le stesse possibilità di accesso ai luoghi che gli sono stati sottratti?

Nel 1977 Atzeni è tra i fondatori del mensile «Altair», periodico che, fino al 1981, si occupa di turismo e tempo libero; nei contributi scritti per la rivista, l'autore propone itinerari alternativi rispetto a quelli battuti dai turisti in cerca del paradiso escapistico. Nella già citata intervista con Sulis, Atzeni confessa di aver iniziato a desiderare di scrivere di Cagliari per riappropriarsi, da cagliaritano, del racconto della propria città:

Avevo notato che nei giornali, in televisione, quando si prendevano descrizioni di Cagliari, o di alcune zone di provincia, si finiva sempre per citare autori non sardi, come se non ci fosse una descrizione di Cagliari o del Campidano nella nostra letteratura. C'è molto di più sulla Barbagia, mentre sul Sud c'è pochissimo. Ad un certo punto mi è sembrato che non ci fossero descrizioni di Cagliari fatte da autori locali. Mi ha fatto pensare a scrivere un racconto dove ci fosse qualche riga che descrivesse la città non dal punto di vista esterno, di chi viene in visita, ma dal punto di vista interno, di chi ci abita..¹²³

In un periodo di forte intensificazione del fenomeno turistico, l'obiettivo di «Altair» è far emergere le problematiche tacitate dal mito del paradiso naturale e selvaggio, proponendo una narrazione alternativa che porti attrito o che faccia da controcanto alla strategia narrativa del «marketing di attrazione»¹²⁴ capace di produrre immagini ed orientare immaginari come analizzato da Marco Aime

¹²⁰ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 34.

¹²¹ Ivi, p. 35.

¹²² Ivi, p. 186.

¹²³ G. Sulis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 38.

¹²⁴ M. Aime, D. Papotti, *L'altro e l'altrove. Antropologia, Geografia e turismo*, Einaudi, Torino 2012, p. 19.

e Davide Papotti nell'*Altro e l'altrove*. Adottando gli approcci diversi ma convergenti dell'antropologia culturale e della geografia, i due autori spiegano come il desiderio che si proietta sull'altrove sia costitutivamente legato alla distanza che lo separa dal potenziale turista, il quale, in quanto tale, entrerà in contatto con ciò che nel testo viene definito «il 'terzo spazio' turistico», ossia l'insieme di rapporti di reciproca variazione ed influenza che si instaura «fra il mondo della promozione e le modalità di percezione».¹²⁵ In altre parole, citando Kevin Hannam e Dan Knox, Aime e Papotti si chiedono: «Quando il dire qualcosa di un luogo fa sì che il luogo diventi effettivamente così?».¹²⁶ A dispetto della retorica promozionale, che molto ha a che fare con i meccanismi fondanti dell'Orientalismo, Atzeni lavora alla pluralizzazione della rappresentazione della Sardegna, riportando al suo interno la focalizzazione, con l'obiettivo di raccontare e mettere in luce le contraddizioni dei luoghi, non necessariamente di promuoverli. «Non ci limiteremo, infatti, ad offrire panorami verdeggianti e mare pulito, ma denunceremo, volta per volta, lo scempio delle colline o il petrolio che inquina le coste».¹²⁷, aggiunge l'autore, reagendo alle dinamiche semplicistiche che contribuiscono alla produzione dell'isola e dei suoi abitanti come «un'unità – comparabile a quegli orientali decostruiti da Said. Un tutto coeso, con una serie di attributi».¹²⁸ volti a rinforzare il repertorio iconografico e mitologico-narrativo basato sulla «sineddoche geografica»¹²⁹, in cui si preleva una parte che valga per l'essenzializzazione del tutto, pensato o inventato come vuoto da poter riempire e di cui disporre. Nell'industria creativa le immagini o i *topoi* selezionati «servono come riassunto del territorio».¹³⁰ spesso, come nel caso della Sardegna, edulcorato dagli aspetti che possono alterare o disturbare il «senso di 'vuoto'» che lo stereotipo dell'altrove esotico o del paradiso naturale sono chiamati a trasmettere. Al contrario, l'inquinamento – per tornare alle parole di Atzeni – riporterebbe l'umano nel paesaggio, interferendo e compromettendo l'essere incontaminato del mare e, più in generale, l'alterità selvaggia e vergine della natura. Si tratta dunque di una nuova insorgenza dell'«invenzione del vuoto» dalla quale si può dedurre come anche la narrazione di un certo turismo, almeno, si fondi su un discorso di natura coloniale di cui, pur riformulandoli, riproduce gli aspetti più profondi e latenti. A tale proposito, è abbastanza eloquente l'esempio citato nell'*Altro e l'altrove*, in cui si riporta una campagna pubblicitaria promossa dalla Regione Sardegna che propone «cinque immagini topiche di paesaggi correlate ai nomi dei continenti [...]: Asia? America? Africa? ecc., per poi svelare, ovviamente, che tutte le fotografie erano relative a paesaggi sardi» capaci di

¹²⁵ Ivi, p. 10.

¹²⁶ Cfr. K. Hannam, D. Knox, *Understanding Tourism. A Critical Introduction*, Thousand Oaks, Sage 2000, citato in M. Aime, D. Papotti, *L'altro e l'altrove*, cit., p. 10.

¹²⁷ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 111.

¹²⁸ G. Bonu, *Le parole per dirlo. Uno sguardo femminista e de-coloniale sulla Sardegna*, in *Filosofia de logu*, cit., p. 74.

¹²⁹ M. Aime, D. Papotti, *L'altro e l'altrove*, cit., p. 22.

¹³⁰ Ivi, p. 23.

suscitare il fascino dell'esotismo extracontinentale, anche grazie a ciò che, citando Moles, i due autori definiscono «uno dei vantaggi costitutivi dell'insularità, quello di apparire come un mondo a parte».¹³¹ D'altronde, scrivono ancora Aime e Papotti:

[I]a 'desertificazione' degli scenari naturali [...] è storicamente correlata alla assegnazione, in campo di osservazione antropologica, dell'etichetta di 'selvaggi' alle popolazioni indigene. [...] La rappresentazione degli scenari naturalistici dell'altrove come spazi fondamentalmente 'vuoti' e 'deserti' va dunque contestualmente letta anche nella sua funzionalità nel costruire e avvalorare implicite gerarchie e sottesi criteri di giudizio, assegnando una non detta superiorità alle aree di più consolidata densità antropica (almeno nell'era contemporanea).¹³²

Per l'aspirante turista che viene dalla città, l'isola deve apparire come «il contrario dell'ambiente urbano congestionato dalla presenza antropica»¹³³ e se la natura, in quanto «utopia dell'alterità»¹³⁴, spaziale e temporale al tempo stesso, è l'attrazione principale, l'inquinamento non può rientrare nell'esperienza vacanziera. Andrà quindi marginalizzato, depotenziato nella sua visibilità, ben al di sotto delle acque cristalline o lontano dai centri pulsanti del turismo, senza tuttavia impedirne l'azione latente, insieme alle altre scorie che si aggiungono ai costi sommersi che la progressiva iperturistificazione scarica sulla dimensione abitativa compromettendo la vivibilità dei luoghi, dopati d'estate e depressi fuori stagione. All'interno di questa cornice, l'inquinamento rappresenta un ulteriore fattore di esposizione per l'isola, visceralmente legato alle dinamiche di privatizzazione e messa a valore delle risorse, in cui rientrano i due punti precedentemente affrontati. Ad essi, infine, va aggiunta la massiccia presenza di aree interdette alla popolazione civile in cui si svolgono esercitazioni e test militari condotti dalle forze armate dei paesi NATO. Se considerati nel loro complesso, si può dire che, negli ultimi decenni, i tre fattori abbiano sviluppato una vera e propria forma di occupazione del territorio, in cui si compie lo sguardo eco-colonialista del capitalismo che Atzeni denuncia, prima, attraverso le inchieste giornalistiche e, più tardi, nell'uso calibrato di una lingua studiata e nella prosa affinata negli anni di scrittura, che sentiva come mestiere, lavoro artigianale. «Secondo me – afferma Atzeni, rispondendo a Sulis – la letteratura è il paese della lingua. Quello che si fa in letteratura è manipolare la lingua a fini di comunicazione. Questo è lo scopo della letteratura, che è racconto, poesia, ma è anche saggio. [...] La letteratura è il campo dove si fa la lingua, la si costruisce, la si piega agli strumenti della comunicazione».¹³⁵ Nella ricerca della sua voce letteraria, nei contributi per «Altair», in cui letteratura e turismo entrano fortemente in dialogo, Atzeni tenta, da un lato, di dimostrare che, non solo metaforicamente, «non tutta la Sardegna è

¹³¹ Ivi, p. 52

¹³² Ivi, p. 35.

¹³³ Ivi, p. 37.

¹³⁴ Ivi, p. 38.

¹³⁵ G. Sulis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., 38.

mare»¹³⁶ e che, anzi, la riduzione dell'isola alle sue coste è un'operazione esterna per cui la narrazione maggiore/itaria può essere complicata e frastagliata dandosi voce dall'interno, mentre, dall'altro, tenta di «rinfrescare la memoria»¹³⁷ di chi legge, passando per luoghi, argomenti e scorie in un modo o nell'altro rimasti sommersi. Capita, allora, che un viaggio lungo la costa meridionale della Sardegna, da Cagliari a capo Teulada, diventi un ottimo pretesto per ripercorrere le molteplici forme in cui l'occupazione ha trasformato quei luoghi, che un tempo accoglievano gli abitanti, in posti inospitali, contaminati e sovraffollati. È il caso del Poetto, cui Atzeni dedica un articolo nel numero estivo del 1980: qui il ricordo dei primi anni del boom economico acquisisce toni fiabeschi se confrontato con lo scempio portato dall'avvento del petrolchimico e delle altre industrie. Il «mare è contaminato [...] dal mercurio e da sostanze cancerogene», cui si aggiungono le «macchie di idrocarburi abbandonate da navi e battelli, che formano una fine pellicola che sosta sull'acqua per chilometri e chilometri»¹³⁸. Inoltre, è «noto a tutti – aggiunge – che una parte ingente del golfo di Cagliari è occupata da installazioni militari» e, confermando la matrice pragmatica, la spinta all'azione e il guizzo provocatorio che lo accomunano a Merlin, conclude proponendo «il ripristino delle vecchie caserme, oggi abitate da soldati, che potrebbero [però] venir usate come centri per il turismo popolare»¹³⁹. L'itinerario si conclude a capo Teulada, «completamente cinto di fili spinati militari, abitato da una strana fauna di sergenti che cercano funghi, di 'burbe' che sprecano pallottole e di ufficiali che non vedono l'ora di farsi trasferire in città»; per cui – avverte con ghigno amaro – «[i]l malcapitato che avesse voglia di prendere un bagno è avvisato: gli può capitare di essere confuso con la testa di ponte di un'invasione nemica, se gli va bene»¹⁴⁰.

A livello narrativo Atzeni resiste al processo di assorbimento dell'isola nella sua stessa natura, nominando ciò che, pur visibile e visto, resta intoccato e inespresso nel «panorama verbale»¹⁴¹,

¹³⁶ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 112. Risuona, in queste parole, il titolo del testo di Marcello Fois, *In Sardegna non c'è il mare*, pubblicato nella collana "Contromano" di Laterza (2008). Qui, tuttavia, la prospettiva non è la stessa: Fois infatti racconta e decostruisce il mito della Barbagia sulla quale, da sempre, si estende l'influenza di Nuoro, ritenuta la capitale culturale dell'isola. In questo senso, la pluralizzazione della rappresentazione della Sardegna portata avanti da Atzeni risponde e reagisce all'uniformazione attiva non solo nella narrazione promozionale che punta sulla natura (l'acqua e le coste, da un lato, e i monti pietrosi e incontaminati dell'interno, dall'altro) ma anche in campo letterario, dove la *reductio ad unum* converge sulla Barbagia e su Nuoro, appunto, eletta Atene della Sardegna, come afferma provocatoriamente Atzeni. Su questo stesso punto si veda anche G. Sulis, *Ma Cagliari è Sardegna?*, in *L'Italia dei dialetti*, a cura di G. Marcato, Unipress, Padova 2008, pp. 449-457.

¹³⁷ Ivi, p. 111.

¹³⁸ Ivi, p. 291.

¹³⁹ Ivi, p. 292.

¹⁴⁰ Ivi, p. 115.

¹⁴¹ M. Aime, D. Papotti, *L'altro e l'altrove*, cit., p. 44. Mentre quando si parla di assorbimento nella natura il riferimento è a R. Nixon, *Slow Violence*, cit., pp. 175-198. Nel capitolo "Stranger in the Eco-village. Race, Tourism, and Environmental Time", Nixon sviscera la relazione tra razzismo, turismo ed esperienza dei luoghi. Concentrandosi sul contesto del Sud Africa post-apartheid, attraverso l'analisi di quattro diversi testi, osserva come la violenza colonialista persista nella visione della natura e nella performatività – anche economica – delle riserve naturali, il cui obiettivo è mantenere invariato e rendere produttiva l'idea di un'alterità a portata di mano, da conquistare, in cui, per di più, ai fini della resa della messa in scena, è necessario, in primo luogo, invisibilizzare tutto ciò e tutti coloro che ne svelerebbero

condiviso. In questo senso, può essere generativo pensare all'esposizione anche nell'accezione utilizzata in medicina: una frattura si dice "esposta" quando scopre parti ossee. Con un'estroversione inattesa il *vulnus* scopre la parte nascosta come è accaduto a San Martino Valle Caudina o come, spostandosi nella metafora, accade scendendo al di sotto della patina vacanziera che confeziona immagini, miti e immaginari, attivando un parallelo tra corpi e luoghi per cui parlare di esposizione significa, anche, speculativamente, rintracciare il manifestarsi della fragilità, della vulnerabilità quale nucleo profondo dell'essere esposti ed esposte. In questo senso, nel varco aperto e non sorvegliato tra interno ed esterno, passano anche i processi metabolici transcorsionali di cui si è occupata Alaimo seguendo la pista dell'ecofemminismo e del *Critical Ecofeminism* attraverso il quale, secondo la filosofa femminista Val Plumwood, «situate humans in ecological terms and non-humans in ethical terms»¹⁴². Si pensi, ad esempio, a come Greta Gaard¹⁴³ sia riuscita a ricostruire la spirale di violenza intersezionale che sviluppa attorno al latte, nutrimento considerato diffrativamente in termini di genere, di specie, economici, sociali, ambientali e culturali. Osservando poi più da vicino l'interrelazione tra diritto alla salute e subalternità, lavoro e rischio ambientale, nel capitolo "Eros and X-rays: Bodies, Class, and 'Environmental Justice'" del già citato *Bodily Natures*, Alaimo si concentra, invece, sul potenziale narrativo della biologia e su come essa possa dischiudere e rivelare informazioni inscritte nella materialità dei corpi. Nell'argomentazione dell'autrice, ad esempio, i polmoni dei minatori affetti da silicosi provano «that the human body is never a rigidly, enclosed, protected entity, but is vulnerable to the substance and flows of its environments, which may include industrial environments and their social/economic forces»¹⁴⁴. Tornando sul sentiero battuto della

l'artificiosità. In altre parole, Nixon dimostra come la modernità capitalista in seno alla quale si sviluppa il turismo post-apartheid, soddisfi il desiderio di un antimoderno addomesticabile, garantendo al turista una «full immersion in the eco-archaic, which is not to be confused with the historical». «Like a Caribbean paradise», le riserve private in cui poter cacciare animali selvaggi in cattività vivono una «temporal and physical insularity», in cui lo spettacolo dell'arretratezza prevede che alcuni corpi agiscano in quanto soggetti, lasciando che la scenografia ne inglobi degli altri, "visibilmente invisibili".

¹⁴² V. Plumwood, *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, New York 2002, p. 8.

¹⁴³ Cfr. G. Gaard, *Toward a Feminist Postcolonial Milk Studies*, in «American Quarterly», 65, 3, 2013, pp. 595-618; id., *Critical Ecofeminism*, Lexington Books, Lanham 2017.

¹⁴⁴ S. Alaimo, *Bodily natures*, cit., p. 28. Il testo su cui si concentra Alaimo è *The Book of the Dead* di Muriel Rukeyer (1938). Come spiega Alaimo, ivi, p. 45, si tratta di «a modernist poem sequence of material documentation, folding scientific, mediacl, and legal evidence into a literary form» in cui l'autrice riporta quanto accaduto in quello che passò alla storia come il disastro di the Hawk's Nest, dove la Union Carbide stava costruendo una diga «that would not provide electricity for local people but instead power the electrometallurgical complex in the town of Alloy, which was also owned by Union Carbide». Quando l'azienda scoprì che il tunnel che stavano scavando si trovava in un giacimento di silicio, materiale necessario per la produzione dell'acciaio, decise di ampliare la portata del tunnel. «It was well known at the time that silica dust caused silicosis». Ma l'azienda non prese alcuna precauzione né avvisò i lavoratori che videro anzi aumentare il ritmo di lavoro richiesto. «Workers began to die soon after their exposure to the clouds of deadly dust, but the local papers, caring little about the predominantly African-American migrant workers, recorded no news of this for about eighteen months after the commencement of the work. The company's gag rule no doubt contributed to the silence surrounding the initial phases of this disaster. When the deaths began to be noticed, they were often attributed to the violent lifestyles of the 'Negroes' and their 'natural susceptibility to pneumonia'». Per la varietà di materiali con cui si confronta l'autrice, *The Book of Dead* si potrebbe azzardare un parallelo con Amianto di Alberto Prunetti, testo che ha segnato l'inizio di una nuova stagione della letteratura *workingclass* e nelle *labor narratives* all'interno della letteratura

scrittura di Atzeni, va rilevato come, pur non infilandosi a tal punto sottopelle, sia sul tema del turismo che sul lavoro, si dimostri comunque attenta all'onda lunga con cui ogni causa rilascia il suo effetto. Dal punto di vista lessicale e nella visione di come agire sulle cause, rileggendo oggi il pensiero di Atzeni paga forse lo scotto di una morte prematura che, in qualche modo, ne ha interrotto il divenire prima che potesse incontrare e confrontarsi con la svolta ecologica, con la diffusa sensibilizzazione alle istanze dell'ambientalismo e alla convergenza delle lotte. Tuttavia, con la consapevolezza del «suo particolare modo di intendere la complessità culturale, inequivocabilmente identificabile con alcune peculiarità del postcoloniale, e di percepire lo scopo dello scrivere tanto su basi conoscitive quanto etiche ed estetiche»¹⁴⁵, si può almeno supporre che la sua sarebbe stata di certo una voce attiva nel panorama attuale di discussione sulle forme di impegno letterario di fronte alla crisi socio-ambientale.

Il romanzo *Il figlio di Bakunin* (Sellerio, 1991) si compone di trentadue capitoli, tanti quante sono le voci che danno notizia di Tullio Saba, ad eccezione dell'ultimo capitolo nel quale prende parola il narratore, colui che, *alter ego* di Atzeni, ha ascoltato, registrato con il suo Aiwa e trascritto il resto del libro:

Non so quale sia la verità, se c'è verità. Forse qualcuno ha mentito sapendo di mentire. O invece tutti hanno detto ciò che credono vero. Oppure magari hanno inventato particolari, qui e là, per un gusto nativo di abbellire le storie. O, ipotesi più probabile, sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici.¹⁴⁶

Così si conclude il testo in cui confluiscono le inchieste sulle lotte dei minatori dai primi anni del Novecento fino agli anni Settanta, di cui Atzeni si è occupato, non tanto negli articoli precedentemente citati quanto, se mai, nei due lunghi pezzi scritti per «La Nuova Sardegna» ed usciti nell'agosto del 1978. Come ricorda Sulis, alla base del *Figlio di Bakunin*, ci sono le storie sentite in famiglia, «'avventure' di cui è stato protagonista il padre, Licio Atzeni, figlio di un calzolaio guspinese antifascista, minatore a Montevecchio e Carbonia». Ed infatti, a Guspini si reca il giovane con orecchino e capelli lunghi – così che anche nelle sembianze possa avere tutto l'aspetto di Atzeni – curioso di rintracciare e ricostruire la storia del “fantasma” evocato dalla madre, che esordisce dicendo: «Stanotte ho sognato Tullio Saba. [...] Vuoi che ti racconti la storia? Non conosco tutte le vicissitudini, e anche se le sapessi... Ho un modo di raccontare disordinato, dispersivo, attorciglio

italiana contemporanea. D'altro canto, la vicenda raccontata da Rukeyer mostra evidenti collegamenti a tutto quanto detto nel capitolo precedente.

¹⁴⁵ M. Marras, *La sardità 'post-coloniale' e la scrittura orale in Passavamo sulla terra leggeri*, in *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., p. 164.

¹⁴⁶ S. Atzeni, *Il figlio di Bakunin*, Sellerio, Palermo 2023 (1991), p. 119.

tutti i fili... [...]. Vai a Guspini, i guspinesi hanno buona memoria, era un loro compaesano, sanno tutto, se chiederai racconteranno».¹⁴⁷ Ogni capitoletto è quindi la trascrizione delle parole delle diverse persone intervistate; materia vocale messa per iscritto senza aggiungere nulla, rispecchiando così ciò che Stefano Tani ha definito come una delle novità proposte dallo stile di Atzeni, ossia «una narrazione che parla con la voce di ciò che è narrato».¹⁴⁸ Seppure del dato documentario, come nota ancora Sulis, nella ricreazione letteraria Atzeni salvi ben poco, considerato piuttosto «materiale da costruzione, da sottoporre a un lento lavoro di trasformazione e reinvenzione»¹⁴⁹, è necessario recuperare alcuni passaggi dell'inchiesta del 1978 per comprendere il nesso tra storia collettiva e individuale, scavo storico e rivolta attraverso il racconto. Infatti, se molto è stato scritto sulle peculiari e originali scelte narrative, quasi nulla è stato detto sul rapporto tra i fatti storici riportati nell'inchiesta e la loro rielaborazione nella biografia diffratta del *Figlio di Bakunin*. Nel primo dei due articoli, Atzeni ricorda gli eccidi di Buggerru (1904), di Cagliari, Monte Scorra, Gonnese e Villasalto (1906) e, infine, quello di Iglesias, del 1920, su cui si sofferma maggiormente. «Ci sono dei momenti, nella storia di un popolo, che hanno valore esemplare», perché – spiega – «attorno ad essi si aggregano le forze e le idee di rinnovamento. [...] Sono come ferite che si incidono profondamente nel corpo della storia di una comunità, e, per quanto rimarginate, lasciano cicatrici indelebili». Ora, leggendo a posteriori l'inchiesta, alla luce del romanzo, emerge con forza un legame che pulsa sotteraneamente e che scorrendo riconduce il tentativo di ricostruire l'identità di Tullio Saba verso l'alveo della storia collettiva dell'isola, in cui confluiscono le storie di una comunità sfruttata e repressa con la violenza. Così prosegue nell'articolo:

Nella vita sarda del primo ventennio di questo secolo, tali momenti-cardine paiono coincidere con gli eccidi. [...] Rileggendo i nomi dei paesi, salta agli occhi che il bacino minerario si è sempre trovato al centro di repressioni spietate, e non senza ragione: i minatori lottavano per migliorare le proprie condizioni di vita, ch'erano disumane, e tanto peggiori quanto più grande era la coscienza dello sfruttamento e la speranza di un mutamento radicale, di una trasformazione del mondo; lo Stato italiano rispondeva con le armi antiche della cieca violenza militare; non era uno Stato disposto a permettere modifiche nei rapporti interni alle fabbriche fra lavoratori e padroni; e tanto meno era disposto ad ammettere tali modifiche in una realtà come quella sarda: lo sfruttamento delle zone coloniali è sempre più feroce, la repressione sempre più decisa.¹⁵⁰

Il periodo del dopoguerra, sul quale si concentra il secondo dei due articoli, *Anche il vescovo si schierò dalla parte dei minatori*, torna a descrivere il bacino minerario, confermandone le condizioni

¹⁴⁷ Ivi, pp. 11-12.

¹⁴⁸ S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, Mursia, Milano 1990, p. 285, citato in M. Marras, *La sardità 'post-coloniale' e la scrittura orale in Passavama sulla terra leggeri*, cit., p. 164.

¹⁴⁹ G. Sulis, *Introduzione*, cit., p. 21.

¹⁵⁰ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 940-941.

«immutate da un cinquantennio».¹⁵¹ Con l'exasperazione popolare al limite, Atzeni ricorda l'episodio del sequestro del dirigente dei pozzi delle miniere di Carbonia da parte dei minatori (1947). Nell'anno successivo si giocarono due battaglie fondamentali – spiega Atzeni – quella di resistenza e opposizione alla dismissione dell'attività estrattiva, portata avanti con fatica tra Carbonia e Iglesias, e quella contro il sistema dei cottimi che regolava ancora tutto il bacino minerario-metallurgico. A differenza della proprietà degli stabilimenti carbonifera, però, gli scioperi dei lavoratori del settore metallifero si scontrarono con padronati privati, la cui risposta fu «articolata, meditata, astuta».¹⁵² Dopo quarantatré giorni di sciopero i minatori, ormai isolati dal resto del movimento, dovettero cedere e firmare per non perdere il lavoro; solo «[q]ualche decina rifiutò», mentre il «maggior numero rientrò con gli occhi bassi e con un senso profondo di disperazione».¹⁵³ Molti – continua Atzeni – «furono subito licenziati: le società si scambiarono i loro nominativi, di modo che non potessero più essere assunti in nessuna miniera».¹⁵⁴, esattamente come accade a Saba, anarchico poi diventato comunista e sceso in politica. Riavvolgendo il filo della storia, dalle testimonianze che si affastellano nel corso del testo, la nervatura centrale e più nitida della biografia lo definisce di buona famiglia, «signorino»¹⁵⁵ per nascita, figlio di Antoni Saba, calzolaio di Guspini – come il nonno dell'autore – che produceva le scarpe per i minatori di Montevecchio. Tuttavia, a causa della sua «fede internazionalista e antitaliana».¹⁵⁶, fu costretto a chiudere la sua attività con l'avvento del primo direttore italiano. Con i predecessori francesi Saba aveva un buon rapporto, mentre Sorbi di cui si diceva avesse fatto «la marcia su Roma e che [fosse] intimo di Mussolini, vai a sapere s'era vero», si rifiutò di commissionare le scarpe per i suoi lavoratori a un dissidente. Così racconta il figlio di un amico di Antoni Saba senza che il lettore ne possa dedurre molto altro. Tuttavia, è interessante notare gli espedienti messi in gioco da Atzeni per continuare ad intrecciare i fili della narrazione, garantendole una certa soglia di indefinibilità grazie ad incisi come quello appena citato o quello che riporto di seguito, in cui l'oratore si precauziona sulla non completa affidabilità della sua ricostruzione. Le date potrebbero essere imprecise, il racconto orale si inerpica e prende strade inaspettate, perdendo appunto il filo del discorso: «Forse è stato nel '34 o nel '35, la memoria non è più quella di un tempo anche se non sono ancora vecchio e del resto io non ho mai avuto buona memoria, e a raccontare mi perdo in rivoli e rivoletti».¹⁵⁷ Insomma, dopo la morte del padre, Tullio se ne va a Carbonia a lavorare in miniera; di notte dorme in una cantina alla fine del paese, insieme

¹⁵¹ Ivi, p. 946.

¹⁵² Ivi, p. 948.

¹⁵³ Ivi, p. 949.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Id., *Il figlio di Bakunin*, cit., p. 51.

¹⁵⁶ Ivi, p. 27.

¹⁵⁷ Ivi, p. 26.

ad altri due ragazzi – racconta una voce di donna – «ogni sera salivano per quella strada [...] e cantavano in sardo. Molte camicie nere erano continentali e non capivano le parole. I sardi capivano ma non potevano proibire la canzone». Quella cantata dai tre giovani è una canzone che «parlava di tempi lontani, di gente che si chiamava Tiberio, Costantino, imperatori, ma era come se parlava dell'Italia, del Duce, della guerra d'Africa, di quello che succedeva in quegli anni»¹⁵⁸. E si ha come l'impressione, nel leggere queste parole, che Atzeni stia, in realtà, parlando della sua stessa scrittura, in cui prende forma l'idea della letteratura – per dirla con Albert Camus – come rivolta e ribellione¹⁵⁹. La stessa che anima la vita di Tullio e della squadra di minatori di cui fa parte a Montevecchio (dove ritorna per sostenere la madre, malata) e che si oppone al sistema dei cottimi con azioni di sabotaggio. Lo racconta più avanti un suo compagno di squadra, come si evince dalle parole intimidatorie rivolte dal direttore al caposquadra (Giacomo Serra) che riporto di seguito per mettere in evidenza l'efficacia del mimetismo dell'oralità che Atzeni ottiene calcando il ritmo spezzato delle frasi frante, in un discorso indiretto ridotto all'osso:

Perdo il filo, mi devi scusare, sono passati tanti anni... Dicevo del manifestino che abbiamo distribuito, ecco, e un giorno il direttore ha fatto chiamare Giacomo. Gli dice che se non si dà una regolata nel rispetto del cottimo, lui e tutta la squadra, licenziamento. Accenna a certi manifestini sovversivi, come se avesse saputo qualcosa, avesse sospetti, ma non certezze..¹⁶⁰

Le voci riportano informazioni a volte sconnesse, che fanno oscillare il lettore avanti e indietro nel tempo, obbligandolo a salti, vuoti e strappi, poi soltanto parzialmente ricuciti. Si evince, comunque, che nel 1947 Sorbi viene ucciso con colpi di arma da fuoco davanti alla folla di minatori e lavoratori di Montevecchio. Seguirà il processo, il cui contrapporsi di pareri, testimonianze e punti di vista, in qualche modo, riecheggia nel susseguirsi dei frammenti che ogni capitolo restituisce, andando a comporre un quadro polifonico, nel quale, non a caso, Atzeni dissemina eventi o indizi di eventi realmente accaduti. Un caso particolarmente significativo in questo senso è il capitolo XX – nel blocco centrale del testo – dove a parlare è il nuovo direttore della miniera, venuto a sostituire Sorbi, e al quale l'autore fa dire: «arrivai laggiù, in colonia, non se ne abbia a male, si diceva così, a quel tempo, e non mancavano le ragioni, all'evidenza»¹⁶¹. Il racconto si dilunga descrivendo le modalità con cui, esattamente come ripercorso nell'articolo per «La Nuova Sardegna», i padronati delle miniere avevano sconfitto e costretto i minatori ad arrendersi e a sottostare alle condizioni imposte dalla controparte: «Crollarono dopo quarantatré giorni. Uscirono dai pozzi. [...] Chi voleva rientrare a lavoro doveva firmare un patto di collaborazione. La firma significava assenso e impegnava il

¹⁵⁸ Ivi, p. 36.

¹⁵⁹ Cfr. A. Camus, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2022 (1951).

¹⁶⁰ Ivi, p. 56.

¹⁶¹ Ivi, p. 78.

dependente a non trasgredire alcuno dei vincoli del patto»¹⁶². Ora, prima di tornare a riflettere ulteriormente sulla frammentarietà e i suoi effetti nel comporre il rapporto tra racconto e ricordo, vorrei soffermarmi ancora su ciò che Atzeni scriveva a conclusione dell'inchiesta sulle miniere in cui risuona quanto affermato da Farbotko sull'isola-laboratorio:

Oggi, a trent'anni di distanza, può essere tentata una, seppur sommaria, analisi delle cause di quella sconfitta. [...] Sorge persino l'impressione che la lotta del bacino metallifero dell'iglesiente-Guspinese sia stato un esperimento in vitro: il padronato italiano, messo in crisi nell'immediato dopoguerra, riconquistava il suo potere: si misurò prima con un gruppo di classe operaia forte ma geograficamente "circondato" e isolato (il bacino minerario sardo era l'ideale da questo punto di vista) e nel corso dello scontro perfezionò gli strumenti che gli avrebbero permesso di riconquistare tutto intero il potere in fabbrica per poi conservarlo immutato nel decennio successivo. Le tattiche e le strategie adottate dalla Montevecchio – insomma – preludono a quelle che la Fiat avrebbe usato nel '50 per conquistare una vittoria storica sulla più forte e combattiva aggregazione operaia d'Italia.¹⁶³

A riprova, inoltre, dell'intimo legame tra gli *Scritti giornalistici* e le opere letterarie, dove i primi, dai quali – come afferma Iacoli – trapela «la conoscenza induttiva, il sapere geosociale»¹⁶⁴ dell'isola, possono essere considerati a ragione il laboratorio delle seconde, è ancora Marci a scovare una linea interna che dal *Figlio di Bakunin* risale direttamente ad una delle tante recensioni scritte da Atzeni. Si tratta di *Un suicidio secco «made in Rdt»*¹⁶⁵, pubblicata nel 1990, in cui lo scrittore recensisce entusiasticamente *La fine di Horn* di Christoph Hein, uscito l'anno prima per le Edizioni e/o. L'indizio arriva da Atzeni stesso che, durante la presentazione del suo romanzo all'Università di Cagliari, dice di aver preso il «trucco», un «espediente economico» – dovendo limitare la scrittura alle ore notturne aveva, quindi, l'esigenza di chiudere il testo – da un autore tedesco.¹⁶⁶ E in effetti, tornando alla recensione, quel che apprezza del romanzo di Hein è proprio la struttura in cui si intrecciano le cinque voci narranti, mentre il protagonista è «uno storico convinto che esista o debba esistere la verità, e incapace di accettare le falsificazioni coscienti e proditorie del regime»¹⁶⁷. D'accordo con Marci, tuttavia, appare difficile pensare che la lettura della *Fine di Horn* abbia preceduto integralmente la stesura della storia di Tullio Saba: è plausibile, piuttosto, che a quel punto *Il figlio di Bakunin* fosse già in lettura alla casa editrice e che quindi, quanto scritto nella recensione sia da interpretare come «una dichiarazione di poetica»¹⁶⁸, avendo riconosciuto una comunione di intenti con il testo recensito. Deporre la pretesa di una storia univoca e oggettiva è senz'altro uno degli aspetti principali

¹⁶² Ivi, p. 81.

¹⁶³ Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 950.

¹⁶⁴ G. Iacoli, "Città bianca, isola livida. Sondaggi tematici in Atzeni", in *A verdi lettere*, cit., p. 74.

¹⁶⁵ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 836.

¹⁶⁶ Id., *Il mestiere di scrivere*, cit., p. 87.

¹⁶⁷ Id., *Scritti giornalistici*, cit., pp. 836-837.

¹⁶⁸ G. Marci, *Dal giornalismo alla narrativa*, cit., p. 56.

racchiusi nel secondo romanzo di Atzeni, andando ad agire là dove si incuneano l'identità in divenire e indefinibile, che è anche della Creolità, e il problema della conoscenza, in cui confluisce quello della memoria, «smascherata nella sua inevitabile parzialità e soggettività»¹⁶⁹.

Della rispondenza tra *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica nella scrittura* di Atzeni, si è interessata Cristina Lavinio, in un intervento in cui analizza come dalle diverse interazioni tra i due aspetti nascano testi molto diversi tra loro, seppur ben riconoscibili quali tappe di un percorso di maturazione e sperimentazione costante. Per quanto riguarda *Il figlio di Bakunin*, Lavinio annota l'effetto rifrattivo che ognuna delle voci getta sulle altre, dando «adito, nel complesso, a una storia sfaccettata, ambigua o addirittura contraddittoria» e che, proprio per la sua natura, riesce a contenere ciò che in genere resta escluso dalla Storia: «tutti i margini di vita (e di ambiguità), le sfaccettature e gli episodi, apparentemente insignificanti, che possono illuminare i medesimi fatti di una luce di volta in volta diversa»¹⁷⁰. L'esaltazione delle «voci secondarie e generalmente tralasciate»¹⁷¹ dalla ricostruzione storiografica, attraverso l'articolazione delle quali Atzeni dimostra la labilità del confine tra Storia e memoria, risulta quindi inseparabile dalla frammentarietà e dall'approssimazione intesa sia come qualità e andature della narrazione, sia come modalità o, meglio, condizioni caratteristiche dell'esperienza umana. La conoscenza non potrà che essere parziale e soggettiva, la verità irraggiungibile se la si pensa come «una meta fissa e definita». Ciò che si evince dal romanzo, infatti, – sostiene Sulis – è un'ipotesi di verità complessiva, storica e umana, «come processo di continuo avvicinamento alla meta, movimento di approssimazione [...] sempre perfettibile»¹⁷². Ritournerà forse alla mente la ricerca della verità etica mesiana dove, in effetti, la pratica letteraria è considerata quale lento e ostinato tentativo di agguantare un significato parziale, sfuggente e temporaneo. Oltre a questo aspetto, che in Atzeni si gioca sia a livello linguistico – come si vedrà tra poco – sia nell'organizzazione narratologica del testo, mi sembra che in Atzeni si attivi anche ciò che Cassano riconosce come influsso del mare e dell'amore per l'*agon* della discussione, aperto e orizzontale. Mi spiego ricorrendo direttamente al *Pensiero meridiano*: l'arrivo sulle coste egee di sapienti quali, ad esempio i Re Magi – riflette Cassano – provoca uno slittamento del loro stesso pensiero poiché «la verticalità delle loro parole lentamente si inabissa, le prospettive perdono la loro rigidità gerarchica e scivolano sullo stesso piano». Il mare quindi renderebbe «orizzontale un sapere che era verticale, spinge[ndo] la fissità della terra a confrontarsi con il moto incessante ed infinito delle onde»¹⁷³.

¹⁶⁹ C. Lavinio, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, in *Trovare racconti mai narrati*, cit., p. 72.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 72-73.

¹⁷¹ S. Atzeni, *Il figlio di Bakunin*, cit., p. 25.

¹⁷² G. Sulis, *Introduzione*, cit., p. 21.

¹⁷³ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 26.

Per procedere è infatti necessario tornare ai due capisaldi della poetica di Atzeni, il luogo e la lingua, sui quali si concentra anche Maria Luisa Mura, individuando la necessità di una «prospettiva portuale»¹⁷⁴ per l'interpretazione della geografia letteraria di Atzeni. Se linguisticamente essa abbraccia l'eterogeneità del parlato, in cui si stratifica l'identità molteplice e ibrida della Creolità, dal punto di vista spaziale lo sguardo, il corpo e la storia dell'isola si confrontano con la contraddizione del *limen*, tra terra e acqua. L'insularità si fa postura, visione del mondo:

Bocca aperta alle mosche, Ruggero Gunale guarda con occhi umidi e impietriti la città che si allontana: la croce d'oro sulla cupola della cattedrale e attorno a corona digradano i palazzi color catarro dei nobili ispanici decaduti, circondati da pietrosi invalicabili a piedi d'uomo, dove pendono chiole di capperi al vento, di un verde che ride.

Guarda i quartieri moderni fuori le mura scendere dai colli al mare oleoso e verde cupo, i bei palazzi e portici dei tempi di Baccaredda (scrittore e sindaco, amato e carogna) e il lascito architettonico di quest'epoca: il cubo luttuoso e vitreo che nasconde i vicoli del porto e offende il municipio bianco e danzante cui si è affiancato con protervia da funzionario viceregio d'altri tempi [...].

Ruggero Gunale guarda la città che si allontana. Saluta torri pisane e campanili. Sillaba a se stesso: "La mitezza non incute rispetto né suscita vero compatimento. Anzi: godono a schiacciarti".

Con gli occhi della memoria vola per i vicoli del paese dove ha vissuto gli ultimi tre anni [...].

Nelle ultime novanta notti ha sognato di alzarsi, uscire sul tetto e tuffarsi nel vuoto. Nel sogno era mattina e Ruggero volava sopra i vicoli e i giardini murati, attorno alle campane, guardando auto e passanti, carretti e limoni, ma nessuno sollevava gli occhi, nessuno vedeva l'uomo planare portato dai venti. Arrivava in riva, guardava il mare, si chiedeva: "Lo attraverso?" e rispondeva: "No. È troppo largo".¹⁷⁵

Il quinto passo è l'addio si apre sul panorama di Cagliari in allontanamento, il protagonista – ancora un doppio dell'autore poiché dello stesso ripercorre le vicende che lo hanno portato a lasciare l'isola – vive uno spazio e un tempo di confine, tra ciò che ha vissuto e quel che lo aspetta una volta sbarcato in continente. Il romanzo, uscito nel 1995, è caratterizzato da una forte mobilità, soprattutto temporale, coadiuvata probabilmente dalla traversata per mare lungo la quale si distende la trama spezzettata, in cui si passa da un *flashback* all'altro, mimando l'andamento del ricordo che a conati ritorna mentre l'approdo si avvicina. Iacoli, in tal senso, ha parlato di «drammaturgia complessa», nella quale si articola «in maniera approfondita la relazione del personaggio con il mondo circostante»¹⁷⁶. Fin dalla visione iniziale, dalla quale – ancora con Iacoli – traspaiono «precisi

¹⁷⁴ M. L. Mura, *Le parole per dire che esistiamo. Portualità e plurilinguismo nell'invenzione letteraria di Sergio Atzeni*, in «Italies», 26, 2022, pp. 101-112, < <https://journals.openedition.org/italies/9996> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

¹⁷⁵ S. Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, cit., pp. 9-10.

¹⁷⁶ G. Iacoli, "Città bianca, isola livida", cit., p. 91.

rapporti di forza nella Storia», in cui, organicamente, rientra la riflessione di Gunale sul proprio «costante spaesamento».¹⁷⁷ Cagliari è confine, via di accesso e di fuga dall'isola ma è nella soglia tra l'uno e l'altro romanzo che vorrei restare per affrontare più approfonditamente la questione della lingua atzeniana perché credo che nei due testi si possano catturare quasi dei fermoimmagini, due modalità distinte e consequenziali con cui «[p]erseguire, e accanirsi, su una scrittura non letteraria, detta: giustificata da quel 'fare con le mani', da quel mestiere artigianale che sta 'prima e fuori' di qualsiasi fare letterario».¹⁷⁸ Due dei punti attraverso i quali passa la «linea forte» individuata da Giovanni Dettori, né chiara né scura, o forse sia chiara che scura, della scrittura di Atzeni. Se nel *Figlio di Bakunin*, nelle intenzioni dell'autore lo scopo era «contrapporre voci che parlassero un italiano intriso di sardo [...] ed altre parlanti un italiano inappuntabile», tanto che la storia – spiega Atzeni durante l'intervista con Sulis – è sorta in un secondo momento, dopo i collaudi dell'aspetto tecnico: «l'ho trovata fra brandelli di memoria ed informazioni che ho raccolto e, alcune, distorto. Però la questione originaria era di tipo tecnico: vedere se riuscivo a superare la prova di fare voci differenti». Le cose stanno diversamente nel *Quinto passo è l'addio*, per il quale, tra l'altro, Atzeni aveva proposto un altro titolo, estremamente significativo per il presente lavoro: “Madre acqua”¹⁷⁹ avrebbe infatti esaltato maggiormente il peso dell'elemento acquatico all'interno della storia di Gunale. Tuttavia, la presenza dell'acqua preserva un ruolo spia, segnando i momenti salienti del testo, come ad esempio l'incontro con Gesuino Moro, l'anziano pastore con cui Gunale condivide la cuccetta nel traghetto. Il vecchio, a mio avviso, anticipa la figura del custode del tempo che si incontra in *Passavamo sulla terra leggeri*, uscito postumo nel 1996 e tappa finale di questa lettura che, a suo modo, attraversa l'opera di Atzeni. Riporto per chiarezza il dialogo tra i due personaggi:

Sul ponte il pastore dice: «Bella notte, ma il mare non mi piace, lo capisco ma non mi piace, si agita troppo per nulla, mi bagna la giacca e me la sala, in fondo stiamo soltanto passandoci sopra, la terra è più sicura. Se non fosse ch'è acqua lo maledirei».

«Non potete maledire l'acqua?».

«Non si maledice una madre. L'acqua è madre... l'uomo ha molte madri, acqua, terra, sole, aria... Preferirei stare sotto un olivo, con un bicchiere di vino in mano, ascoltando e raccontando storie con gli amici...».¹⁸⁰

¹⁷⁷ Ivi, p. 92.

¹⁷⁸ G. Dettori, *Tra linea scura e linea chiara: una linea forte*, in «La Grotta della vipera», XXI, 72/73, 1995, p. 30: «Tra linea scura e linea chiara: finalmente una linea forte. Una scrittura adatta all'oralità, non dimentica dell'oralità. Del raccontare in presa diretta. Perché è solo con la lettura a voce, più che con lo stancarsi dell'occhio, che ritmo e immagine e emozione arrivano direttamente. La parola detta tradisce tutti i falsi della parola letta. Le sue mistificazioni. I suoi 'trucchi'. Dante e non Petrarca – che detestava – o la falsa poesia 'civile' alla Carducci. Era apodittico, in questo... Esclusioni, dunque, di qualsiasi autobiografismo o dolenza o piagnisteo personale».

¹⁷⁹ È diventato però il titolo del documentario del regista Daniele Atzeni, cfr. D. Atzeni, *Madre Acqua, frammenti di vita di Sergio Atzeni*, Araj film, 2015.

¹⁸⁰ S. Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, cit., pp. 83-84.

Segue la storia della famiglia del pastore ma più importante, in questo caso, mi sembra possa essere l'ambiguità con cui si parla dell'acqua, nella quale Atzeni distilla il rapporto complesso con la città di Cagliari e con la Sardegna, alla quale si allude allargandone i confini e l'influenza, al di là del mare. L'isola non è soltanto le sue coste, non è soltanto mare e, allo stesso modo, l'identità plurale dei suoi abitanti non si riduce una volta giunti in continente. Lì Gunale dovrà sostenere l'esame scritto per un concorso da giornalista, riflettendo ancora una volta nella storia del personaggio un evento che ha segnato la biografia dell'autore. Ed è qui che Atzeni trova lo spazio per una breve dichiarazione di poetica che, non a caso, l'autore consegna alla voce del pastore che assurge al ruolo di rappresentante di una cultura passata e con la quale il protagonista ha un legame viscerale, reso ancor più complesso dal distacco geografico che si sta per compiere:

«È una bella storia ma sembra più del secolo scorso che di questo...».
«Lo è. In paese la tramandano di padre in figlio. Ora i banditi sono diversi».
«Ma allora voi... come potete essere il fratello...?».
«Per il tuo esame posso darti un consiglio: diffida delle belle parole, non pensare a chi deve giudicarti, scrivi quel che pensi in forma semplice e chiara».¹⁸¹

A differenza di quanto avviene nel ritratto polifonico e corale di Tullio Saba, nel *Quinto passo* il lavoro sulla lingua è stratificato ed ha contorni meno netti poiché al centro della narrazione, insieme con Gunale, c'è la città di Cagliari, il clima culturale e politico di una società variegata ed eterogenea per cui il lavoro di immissione del sardo nell'italiano¹⁸² acquisisce fattezze spaziali, urbane e suburbane. Da un lato, quindi, come afferma Lavinio, il linguaggio diventa ancora «più rapido e frammentario»¹⁸³, contraendosi per seguire il ritmo del «dialogo interiore»¹⁸⁴ attraverso cui il

¹⁸¹ Ivi, pp. 86-87.

¹⁸² G. Sulis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 37: «Prima ti dicevo che mi pongo sempre problemi di tipo tecnico, uno di questi problemi è quale lingua usare a seconda delle situazioni. Immetto nell'italiano delle quantità di sardo, seppure molto limitate. Se avessi la capacità di immetterne di più mantenendo merito artistico e comprensibilità lo farei, perché credo che uno dei compiti dello scrittore sia arricchire la lingua. L'unico modo in cui posso arricchire la lingua italiana dal punto di vista dei vocaboli è recuperandoli dalla esperienza sarda. A volte creo istintivamente neologismi, ma è un fatto raro, il neologismo se non si presenta naturalmente non lo puoi andare a cercare. Altre volte, quando cerco una parola che abbia un suono diverso, che porti anche una specificazione più precisa, uso il sardo. Credo che questo sia il contributo che ogni etnia regionale dovrebbe portare. Alcuni scrittori sono stati grandissimi nel valorizzare le parlate locali, pensa a Gadda, che ha scritto un capolavoro, in un dialetto che non era il suo. Queste cose arricchiscono una civiltà letteraria; nel mio piccolo cerco di farlo. Non sono l'unico, in questo, né in Italia, né in assoluto: ho tradotto un autore della Martinica, Patrick Chamoiseau, che scrive in francese, ma mescolando una quantità di creolo delle isole caraibiche. Secondo me molti francesi non capiscono parole creole che però, vengono capite da qualcuno e lentamente entrano a far parte del loro linguaggio».

¹⁸³ C. Lavinio, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit., p. 74.

¹⁸⁴ S. Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 11: «Ruggero parla a se stesso: 'Fuggi. Dopo trentaquattro anni di strappi alla terra dove hai amato, sofferto e fatto il buffone. Ogni angolo di strada testimonia una tua gioia, un dolore, una paura. In cambio sarò libero. La maschera che mi cuciranno addosso, lo straniero, l'isolano, il mendicante, mi nasconderà, occulterà il nome, sarò uomo fra uomini... Chi è mite compatisce i persecutori, ne vede la fragilità, le ferite nascoste e non si lamenta del male che subisce. [...]'. [...] 'La nave puzza di piscio e ammoniac' pensa Ruggero Gunale immobile, uscendo dal dialogo interiore e guardando la città bianca di luce in volo dietro la croce d'oro, con madri e carcerati in canto sacro, profumata di salso».

protagonista rievoca, appunto, i suoi ricordi nella città. Dall'altro, nella dilatazione subita dal viaggio, per come esso è raccontato, spezzato da analessi, allucinazioni e considerazioni a margine, i silenzi e il buio che dominano le scene in mare evocano «una dimensione irrealistica di sospensione»¹⁸⁵. A conferma dell'attenzione accordata allo spazio e alla storia della città, nei quali la memoria di Gunale si muove, Lavinio afferma che lo sfondo dei *flash* «tende spesso a balzare in primo piano»: «umori, odori e colori» sui quali si fissa la scrittura, come stenografando il flusso del pensiero o le indicazioni *a latere* di una sceneggiatura in cui l'inquadratura fissa sul protagonista è in realtà l'*escamotage* per mostrare ciò che gli accade attorno e come il mondo, globale e locale, stia cambiando nel tempo. Si prenda, ad esempio, questo passaggio in cui tra parentesi Atzeni fornisce tutti gli elementi affinché il lettore possa, appunto, immaginare non solo “lo sfondo” sul quale avviene la scena narrata, che difatti viene subito tratteggiato, quanto, se mai, tutto ciò che resterebbe inespresso e inafferrabile senza conoscere la storia del luogo:

Quattordici aprile. Tardo pomeriggio. Monica e Ruggero camminano fra gli alti palazzi e le auto parcheggiate di traverso sul marciapiede da gente ch'è nella via parallela per acquisti. (La città nuova ha divorato i mandorli, sostituiti da una mostra di vetrine scintillanti – guardandole con desiderio la folla passeggia – e da deserti bui dove lasciare l'automobile, dove i ragazzi si baciano, i tossici si scambiano siringhe infette, i ladri d'autoradio vanno guardinghi e pronti a ghermire e zompare fino al compare motorino che fa il palo dietro l'angolo. Deserti bui dove Monica e Ruggero camminano lenti).¹⁸⁶

Altro fatto curioso notato da Lavinio, sul quale è tornata più recentemente anche Onnis, è il contrasto tra alcune frasi che nel testo compaiono in sardo o, meglio, nel cagliaritano popolare e verace, e la loro traduzione in un italiano aulico e altisonante riportata in nota. Come spiega Onnis, infatti, «[p]our un lecteur qui ne connait pas le sarde, le choix de l'auteur demeure presque inaperçu ; par contre, pour quelqu'un qui a une certaine connaissance de la langue sarde, le rapprochement [...] produit des effets de forte ironie»¹⁸⁷. Pur concordando con Lavinio quando afferma che si tratta, in fondo, di un elemento sporadico sul quale non insistere ai fini di un'interpretazione congruente con la totalità del testo, tuttavia, come evidenzia Onnis, per una riflessione sulla lingua e sulla traduzione, la scelta di Atzeni acquisisce tutto un altro peso. Essa infatti è una diretta emanazione dell'idea che Atzeni, traduttore di Patrick Chamoiseau, ha delle lingue e della loro opacità: «[l]'intention d'Atzeni est [...] celle de jouer avec la langue sans vouloir tout expliquer et tout éclaircir. [...] ce sont exactement cette opacité et ce manque de transparence qu'il veut poursuivre dans ses textes»¹⁸⁸.

¹⁸⁵ C. Lavinio, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit., p. 74.

¹⁸⁶ S. Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 14.

¹⁸⁷ R. Onnis, *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau*, cit., p. 65.

¹⁸⁸ Ivi, p. 66.

Tornando invece alla centralità dell'acqua, nella quale – mi ripeto – Atzeni riversa e ricrea il conflitto e la frustrazione che lo hanno spinto (proprio come Gunale) a partire dalla Sardegna, oltre alla domanda con cui si apre il romanzo, altri due sono i passaggi in cui mi sembra si registri esplicitamente questo legame. Il primo è il saluto al mare prima della partenza, dal quale emerge il risentimento inscindibile dall'attaccamento alla realtà che lo definisce, quella stessa sostanza fonica e grafica che Atzeni, di volta in volta, maneggia e dispensa con cura: «Ieri mattina Ruggero è andato a salutare il mare, ha baciato la sabbia, in riva, dove la lecca l'acqua. Poi ha sputato in segno di saluto, ha sputato il più lontano possibile, tre metri. E si è chiesto: 'Tornerò all'isola?'»¹⁸⁹. Un mare troppo largo da attraversare in sogno, senza il quale, in passato, Gunale ha pensato di non poter vivere («Roma era bella, in primavera quella città è un sogno, ma mi sentivo straniero, volevo tornare all'isola, credevo mi fosse impossibile vivere lontano da questo mare»¹⁹⁰) e, in effetti, la partenza non è espressione diretta della volontà del protagonista quanto, se mai, una scelta su cui ripiegare per reazione ad una condizione collettiva e generazionale, come spiega qualche pagina più avanti:

Noi, gli sbandati, i fuori dal mondo che rifiutavano sia la guerriglia urbana che il ritorno nei ranghi, i figli dei fiori, i poeti, i rimbambiti, i pazzi, gli spaventati dalla velocità della storia e della tecnica e dell'assoluta assenza di guidatore, e quelli come me che non sapevano che fare di se stessi e cercavano motivi per vivere, rimasugli di una generazione che ha cercato di cambiare il mondo perché sapeva che fa schifo, ma non sapeva che lo schifo ha costruito in millenni strutture solidissime di resistenza, le ha costruite con piramidi di sacrificati, le ha costruite anche nelle nostre anime. Guardavamo con occhi aperti e spaventati un mondo che non ci apparteneva.¹⁹¹

E sul «Nero»¹⁹² degli occhi della donna incontrata sulla nave, madre che gli offre ospitalità una volta giunti in continente, quasi come ad aprire la possibilità di una madre altra che possa accoglierlo anche fuori dall'isola, sulla terra, si chiude il romanzo che, «nel suo complesso – argomenta Lavinio – rappresenta con una intensa drammaticità di fondo [...] la condizione esistenziale e sociale, il disagio e lo sbandamento di una generazione senza più grandi ideali per cui lottare e condannata a restare giovane sempre più a lungo»¹⁹³. Una parziale conclusione, che registri l'interazione tra i testi finora affrontati, potrebbe allora avvicinarsi alle parole scritte da Ernesto Ferrero ricordando Atzeni nel numero dedicato all'autore dalla storica rivista «La grotta della vipera». Prima di tutto, è interessante notare l'accento che Ferrero pone sull'insularità che l'autore difendeva come postura che si manifestava in tratto caratteriale o come disposizione nel vivere, pensare e agire: «Difendeva la sua insularità: nel senso che si ostinava a coltivare uno spazio chiuso di silenzio e di approfondimento in

¹⁸⁹ S. Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 66.

¹⁹⁰ Ivi, p. 152.

¹⁹¹ Ivi, p. 154.

¹⁹² Ivi, p. 160.

¹⁹³ B. Anatra, *L'invenzione della storia*, cit., p. 79.

cui cercare per sé e per gli altri»¹⁹⁴. Altrettanto puntuale, mi sembra, inoltre, l'osservazione seguente, in cui è possibile ritrovare gli intenti tanto degli *Scritti giornalistici*, quanto dei due romanzi di cui si è discusso:

Chi era insomma Sergio? Era uno che credeva nella letteratura, credeva nelle residue possibilità della scrittura di diventare uno strumento di ricerca e di conoscenza, di arrivare a una verità nascosta, e sia pure una verità minima, approssimativa o parziale. La scrittura come esplorazione di terreni incogniti (e incogniti anche quando li abbiamo sotto gli occhi), come stesura di mappe sempre più dettagliate e precise. Questo lavoro oggi lo fanno in pochi: perché è dura, ingrato, faticoso, e i più preferiscono prendere la via di quel che rende subito [...].¹⁹⁵

Dalla critica espressa in chiusura vorrei, infine, passare ad un pezzo che Atzeni scrive nel 1992 a commento di un'inchiesta condotta all'epoca da Mirella Serri sulla giovane narrativa italiana, per le pagine di «Tuttolibri». Il primo elemento a risvegliare la mia intenzione, in effetti, è stato il titolo: *I salvati e i sommersi*. Con i primi, l'autore indica le giovani voci che la critica contemporanea considerava rappresentative della narrativa italiana (Alessandro Baricco, Paola Capriolo, Sandro Veronesi; Erri De Luca, Marco Lodoli, Michele Mari, Susanna Tamaro, tra gli altri) mentre i secondi sono quelli non citati dai critici e dei quali Atzeni si mette, invece, alla ricerca. Lascia intendere, infatti, che i nomi citati tra i migliori non sono quelli che più apprezza e ne illustra rapidamente le caratteristiche stilistiche. A questo punto, entra nel vivo di quel suo particolare modo, elaborato nel corso dell'esperienza pubblicistica, che Marci ha definito «garbato ma fermo, senza cedimenti o rinunce al personale punto di vista, ma anche senza asprezze polemiche»¹⁹⁶. A mio avviso, ciò che colpisce, se considerato in relazione con i precedenti capitoli, è l'utilizzo di una metafora liquida, in cui la lingua popolare e calcistica può far emergere aspetti inediti eppure in qualche modo riconducibili alle dinamiche di produzione dell'industria editoriale e i relativi effetti sulla produzione artistico-letteraria, sul rapporto tra linguaggio e politica e su come quest'ultima orienti in maniera asimmetrica le relazioni tra centri e periferie (culturali, economiche, geografiche). Atzeni infatti scrive:

Potrei continuare ma l'impressione generale è una: fanno un po' gazosa. A Cagliari fare gazosa si dice, quando si gioca a football, di quei tizi che prendono il pallone, dribblano uno, due, tre avversari, a volte anche se stessi, poi non riescono a passare al compagno meglio piazzato, oppure fanno un lancio bellissimo di quaranta metri, che però finisce nell'unico angolo di campo dove non c'è neppure un compagno. Gianni Brera ha inventato un verbo per questi tizi: "venezianeggiano". Ecco, i migliori mi paiono un po' troppo "venezianeggianti".¹⁹⁷

¹⁹⁴ E. Ferrero, *Custode delle memorie*, in «La Grotta della vipera», XXI, 72/73, 1995, p. 26.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ G. Marci, *Dal giornalismo alla narrativa*, cit., p. 58.

¹⁹⁷ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 843.

Dalla sua pratica artigianale di scrittura, tale per cui Sulis, studiando filologicamente la stesura dell'*Apologo del giudice bandito*, ha parla di «un intarsio di minime calibrature»¹⁹⁸ e che Franco Cordelli, con riferimento al *Quinto passo*, ha paragonato ad «una salina: [...] una piramide di piccoli cristalli brillanti, prosciugati dal vento, dove ogni figura è un cristallo lucente scagliato in faccia al lettore», Atzeni conclude l'articolo reindirizzando la domanda alla critica. Nei testi dei “sommersi”, non meritevoli di comparire tra la schiera delle miglior voci della narrativa italiana, l'autore ha invece riscontrato una comune volontà di raccontare la propria generazione e quella dei padri, accennando con onestà al proprio fallimento senza tuttavia abbassare l'intensità del confronto, con «sguardi disincantati, difficili da turlupinare con le grandi promesse, ma capaci di cogliere sfumature. In tutti – registra, inoltre – senso dell'ironia. Storie ben costruite, attenzione molto maggiore per le strutture narrative che per la scrittura. Quasi nessun leziosismo»¹⁹⁹. In via generale, è una descrizione nella quale poteva riconoscersi lo stesso Atzeni, il quale probabilmente sentiva più affinità con il gruppo dei sommersi, tra i quali, oggi, rientrerebbero forse anche gli autori e le autrici che compongono il *corpus* selezionato – ad eccezione di Anedda e certo per motivazioni diverse da quelle riscontrate da Atzeni. Tuttavia, ora che la forbice tra critica e mercato editoriale è quanto mai divaricata, la sferzata che l'autore rimanda al mittente è ancora capace di interrogare il presente, chiamando in causa ad un tempo chi la letteratura la scrive, chi la studia, l'industria che la produce, la promuove e la vende e poi, ancora, chi la compra e la legge:

Emerge un dubbio: ma non sarà che i critici in quel *cahier de doléances* in realtà facevano autoanalisi? Ovvero: fuggono i narratori che parlano davvero del Paese; ne hanno paura. Preferiscono la bella scrittura, di cui si fanno poi accusatori. Gli piace chi “venezianeggia”, chi fa gazosa. Perché nella gazosa nuotano ch'è un incanto? Nel vino e nel sangue nuotare è più difficile.²⁰⁰

Divergente, in questo senso, la scelta di Atzeni per l'ultimo testo del quale si dirà in questa sede; mi riferisco al romanzo di fondazione *Passavamo sulla terra leggeri*, pubblicato appena qualche mese dopo la sua morte e considerata la sua opera più letta e commentata. Tra le voci critiche, Ilaria Puggioni è forse una di quelle che si è maggiormente dedicata all'analisi dell'aspetto ri-fondativo del testo, ossia il modo in cui, “infavolando”, ri-scrive la storia dell'isola, inscrivendola, al tempo stesso, all'interno della geografia arcipelagica postcoloniale. «Dopo secoli di inabissamento, infatti, il racconto di fondazione riemerge alle soglie del XXI secolo, in pieno processo di globalizzazione, per dar voce a comunità liberatesi dalla gogna coloniale»²⁰¹. Ciò vale in linea generale e sarà

¹⁹⁸ G. Sulis, 'Con chiarezza e concisione' *Processi correttori della stesura dell'Apologo del giudice bandito*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di G. Ledda, G. Sulis, Bononia UP, Bologna 2017, p. 191.

¹⁹⁹ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 846.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ I. Puggioni, *Sergio Atzeni e il romanzo di fondazione*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, cit., p. 254.

fondamentale tenerlo a mente quando si parlerà del legame con Chamoiseau e Glissant ma, per ora, può essere utile riavvolgere il percorso di Atzeni e tornare indietro di quasi venti anni, tanto è durata la gestazione del romanzo. Le tracce possono essere ricercate, ancora una volta, negli *Scritti giornalistici*, dove, tra le recensioni, se ne trova una del 1977 sulla ristampa anastatica dei *Muttettus cagliaritani* di Raffa Garzia (1917).²⁰² in cui, a commento della scelta dell'editore e della crescente offerta di opere che guardano alle tradizioni e al passato, si legge:

La riscoperta del “popolare” ha un segno diverso [rispetto alla passiva accettazione dei prodotti offerti dal mercato, perché “di moda”]. È possibile intravedervi una ideologia che rifiuta il consumo di forme “estrane”, e rifiuta soprattutto di essere privata delle proprie radici storiche. Quello che emerge con chiarezza è una richiesta di storia, di passato, di punti di riferimento anche atavici e, perciò stesso, non consumabili da un giorno all'altro con la velocità impressa nella nostra società. Non è difficile immaginare quanto un giovane sardo debba sentirsi straniero in un'isola di cui ignora a vita precedente, [...] in libri di storia dove non trova traccia né di se stesso né del proprio padre né degli altri uomini che lo precedettero.²⁰³

Atzeni, a questa altezza della storia e della sua formazione da scrittore, coglie il contromovimento con cui l'arte e la cultura hanno risposto alla cancellazione o all'inabissamento del “minore” che, in questo caso, contraddistingue la storia della Sardegna, come mostrato da Aldo Maria Morace in *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, contributo al quale ricorrerò spesso nelle prossime pagine, pubblicato nella raccolta degli atti del convegno su Atzeni tenutosi a Bologna nel 2015, *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*. Prima, però, scorrendo cronologicamente il filo appena svolto, particolarmente importante è il 1978, anno della pubblicazione delle *Fiabe Sarde* che Atzeni scrive insieme con Rossana Copez. O, piuttosto, ri-scrivono, poiché i due, al tempo compagni e futuri genitori – il lavoro di riscrittura ha infatti accompagnato l'attesa della figlia –, partono dalla raccolta *Leggende e tradizioni di Sardegna* di Gino Bottigioni (1922) che aveva raccolto storie e proverbi orali per poi trascriverli in grafia fonetica.²⁰⁴ L'operazione di ri-scrittura a quattro mani segna un passaggio fondamentale nel percorso che porterà Atzeni alla stesura del romanzo di ri-fondazione poiché sperimenta per la prima volta la possibilità di narrare diversamente, riattualizzando l'elemento tradizionale in una dimensione in cui si perde il confine tra mito e storia, essendo l'uno e l'altra

²⁰² R. Garzia, *Muttettus cagliaritani*, Edes, Sassari 1977. Così scrive Atzeni nella recensione, spiegando il clima culturale durante il quale Garzia scrisse i suoi *muttetus*, cfr. S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 629: «Furono, del resto, quegli anni di guerra, fra i più fruttuosi per lo sviluppo della cultura sarda, a causa di circostanze strane e discordanti. Gramsci, infatti, trasferiva la sua “provincia” a contatto con la classe operaia torinese, con le conseguenze che tutti ormai conosciamo; Lussu e altri, in trincea, nella mitica brigata Sassari, scoprivano la solidarietà del sardismo moderno; Deffenu a Milano pubblicava la rivista «Sardegna» e lanciava la campagna per l'abolizione delle strutture protezionistiche, in ciò sintonizzandosi col meridionalismo progressista dell'epoca; e Raffa Garzia, infine, rifletteva sulla tradizione popolare cagliaritana. Nei “piccoli canti” i cagliaritani hanno immesso, per secoli, la propria visione del mondo, i propri gusti, i lazzi, le credenze e gli amori. Suonano testimonianza di una città che forse oggi non esiste più, uccisa dalla speculazione edilizia, e dai nipoti dei *compradores*; una città che ha lasciato delle tracce profonde nell'ideologia, nei costumi e nella vita del popolo».

²⁰³ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 627

²⁰⁴ Cfr. G. Bottigioni, *Leggende e tradizioni di Sardegna (Testi dialettali in grafia fonetica)*, L. S. Olschki, Genève 1922.

presenti ma rimodellati in una forma altra, terza. Eloquenti, in questo senso, sono le parole con cui i due autori motivano il loro lavoro di ripresa e re-invenzione delle fiabe: «Il bambino – si dice – ha necessità di conoscere anche *fantasticamente* l’universo che lo circonda. Noi concordiamo con questa impostazione, e aggiungerei che la realtà va conosciuta sia *fantasticamente* che *criticamente*».²⁰⁵ In questo senso vanno interpretate le modifiche e gli slittamenti linguistici, che ad altrettanti riassetamenti di senso corrispondono, operati dagli autori, come nel caso della fiaba de *I cani ribelli*, *Is canes malos* (I cani malvagi) nella versione riportata da Bottiglioni: «il titolo era diverso [...]. Diverso anche il senso della storia».²⁰⁶ Ma anche i tempi sono diversi – osservano Atzeni e Copez – ed è forse giunto il momento che gli animali delle fiabe non siano più rappresentati come presenze stranianti e distanti:

Gli ultimi lupi dell’appennino sono oggi molto più vicini ai bambini di quanto non lo fossero i “mannari” di una volta. Questa nuova coscienza può essere uno strumento per creare un rapporto diverso fra le generazioni di oggi e la natura, o quello che di essa rimane, inquinato e distrutto dai bambini che l’altro ieri avevano paura del vento, del buio e del lupo mannaro.²⁰⁷

Viene quindi rimesso in discussione il rapporto con l’alterità, naturale e animale. I due autori si auspicano che con le loro *Fiabe* possano contribuire ad un cambiamento del paradigma conoscitivo ed epistemologico da attuare nella trasmissione intergenerazionale di storie nuove e di nuovi modi di raccontarle. Avviando la propria rivolta sul campo delle parole, definire ribelli, piuttosto che malvagi, i cani che hanno tentato di sottrarsi al giogo degli umani, significa invertire la prospettiva del racconto e legittimare o meno la gerarchia vigente tra i soggetti plurali rappresentati²⁰⁸. Va precisato, inoltre, che la riscrittura ha comportato anche la traduzione delle fiabe, dalle diverse varietà di sardo nelle quali le aveva trascritte Bottiglioni all’italiano, seguendo un’ottica di accessibilità e diffusione nella potenziale ricezione.

²⁰⁵ S. Atzeni, R. Copez, *Fiabe sarde*, Condaghes, Cagliari 2019 (1978), p. 118.

²⁰⁶ *Ibidem*. Da questo punto parte anche la riflessione operativa che, nell’ultimo anno, ho elaborato insieme con la collega e amica Maria Luisa Mura, per la progettazione e la conduzione del laboratorio di geografia letteraria *Ri-fiabare*, nel quale intendiamo sperimentare una prassi dei testi, non solo letterari, ecologica e orizzontale, traducendo in pratica quanto maturato, teoricamente, negli anni di ricerca. Ne abbiamo parlato in maniera più puntuale e diffusa in un articolo di prossima pubblicazione per cui si veda: M. L. Mura, F. Nardi, *Ri-fiabare: methodological notes from a geo-literature workshop, between geographies of life and narrative re-appropriations of the places we traverse*, in «Literary Geography», articolo di prossima pubblicazione.

²⁰⁷ S. Atzeni, R. Copez, *Fiabe sarde*, p. 119.

²⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 21-23: «Una volta, tanto tempo fa, i cani di Aritzo si stufarono. [...] Erano stanchi di essere aizzati contro altri tranquilli animali, di essere usati come cani da caccia e da riporto. [...] Dopo avere lungamente parlato fra loro, tutti assieme si ribellarono. Scelsero la libertà: in una notte senza luna fuggirono dal paese. Si rifugiarono sui monti quasi impenetrabili». Qui i cani crearono una repubblica canina che resistette felicemente fino a quando dopo aver rubato pecore e polli ai contadini e ai pastori più poveri i cani non decisero di puntare a un bottino migliore: una banda si impadronì del gregge del possidente più ricco del paese che gli mosse una vera e propria guerra, prendendo al suo soldo tutti i banditi armati che richiamò da ogni parte dell’isola. «Ci fu una battaglia furibonda che durò tre giorni e tre notti. I cani si difesero con rabbia e con onore. Ma, alla fine, i fucili ebbero ragione delle fauci più coraggiose. Perché non restasse neanche il ricordo dei cani ribelli, gli uomini li uccisero tutti, e distrussero la torre. Da quel giorno i cani son sempre legati alla catena».

D'altra parte, però, anche percorrendo la traduzione in direzione opposta sembra si possa contribuire alla riemersione delle contro-narrazioni obliterate e minorizzate che, in quanto tali, contengono un potenziale trasformativo e destabilizzante, come lo è l'oralità per la scrittura. Tornando tra le pagine degli *Scritti giornalistici*, infatti, in un'atmosfera corale, collettiva ed orale, prendono abbrivio *Le peripezie di Ulisse viste dai nuraghi*: un articolo del luglio 1980 in cui Atzeni saluta con entusiasmo la traduzione in logudorese dell'*Odissea* ad opera di Antoninu Rubattu. Si tratta, in realtà, di una libera interpretazione del poema omerico, come tiene a specificare lo stesso Rubattu; tuttavia, non è su questo elemento che vorrei concentrarmi, quanto sulla descrizione del "clima" in cui la cultura orale si territorializza, abitando le piazze nelle serate estive, e le ragioni per cui secondo Atzeni all'opera di Rubattu vada riconosciuto un valore non soltanto letterario ma soprattutto culturale e politico. Per quanto riguarda il primo punto, Atzeni mette in luce la «dimensione pubblica», «'di massa' [...] della poesia sarda, che manca ad altre esperienze 'nazionali'»: attorno alla poesia si stringe un senso di comunità, rafforzato dalla volontà – di cui Atzeni parlava già nel precedente articolo – di recuperare «le radici storiche, collettive e autonome»²⁰⁹ dell'isola. Mentre, sul secondo punto, oltre a riconoscere l'Ulisse-segno dell'umanità che lentamente marcia verso il regno della ragione, nell'articolo emerge un aspetto cruciale che ribatte sul "minore" insulare e riconduce verso il nucleo centrale della presente tesi, ossia l'espressività dell'elemento negativo o, piuttosto, negato, quando si accorda l'ascolto al silenzio. «Ci sono – scrive Atzeni – altri motivi non detti. Forse, non ultimo, il passato collettivo del popolo sardo: profondo, sì, migliaia di anni, ma anche disperatamente muto, privo di scrittura che si esprime soltanto attraverso enigmatici nuraghi e strani guerrieri di bronzo, tale comunque da richiedere miti che coprano il vuoto»²¹⁰. Là dove la volatilità della voce è stata ragione sufficiente per la sua dispersione e riduzione al silenzio, si può, tuttavia, accedere e attingere dal patrimonio comune a tutta l'area mediterranea, sembra suggerire l'*Odissea* di Rubattu. Più scettico appare Atzeni, sull'efficacia del tentativo di appropriarsi di una tradizione altrui, traducendola nella variante più estesa, ma anche più "alta", del sardo (il logudorese usato anche da Anedda), per dimostrare l'esistenza e la produttività di un'identità autonoma. Questo, forse, il perché della scelta di tradurre e criticamente reinterpretare le *Fiabe* in italiano e, allo stesso modo, del lavoro al cesello compiuto sulla lingua nei racconti e nei romanzi in cui è sempre il sardo ad essere immesso nell'italiano, mai il contrario. In ogni caso, Atzeni si auspica che la riscrittura possa «entra[re] a far parte integralmente del patrimonio orale collettivo», riconoscendo e ribadendo che l'*Odissea* di Rubattu rappresenta il tentativo «di darsi voce scritta e stabile per uscire dal silenzio e dalla

²⁰⁹ S. Atzeni, *Scritti giornalistici*, cit., p. 977.

²¹⁰ Ivi, p. 978.

subalternità»²¹¹. Coniugando alla forma riflessiva il verbo, nell'idea di *darsi* voce, si compie la rivendicazione del soggetto subalterno che, rappresentandosi, si sfilava dalla narrazione esterna e dalla dipendenza della legittimazione altrui. E, in effetti, è ciò che accade nell'ultima tappa del percorso avviato con l'articolo del '77: *Passavamo sulla terra leggeri* conduce l'isola fuori dal silenzio. In questo senso, l'operazione compiuta da Atzeni ricorda più quella di Omero che non quella di Rubattu poiché, mettendo per iscritto il racconto che i custodi del tempo si tramandano da più di mille anni, il protagonista, ancora un doppio dell'autore²¹², dopo trentaquattro anni di custodia silenziosa interrompe il vuoto grafico nel quale il popolo dei s'ard coltivava la propria memoria²¹³. Come spiega Morace, mettendo per iscritto il racconto orale di Antonio Setzu, ultimo custode del tempo, Atzeni crea «uno spazio simbolico in cui mito e storia si incrociano». I s'ard, danzatori delle stelle, sono gli antenati, gli uomini e le donne «che hanno vissuto prima di noi nell'isola»²¹⁴. Immersi nella violenza della storia e nella scoperta del proprio luogo e, al tempo stesso, dell'altrove, attraverso l'incontro con il nemico che, di volta in volta approdava sull'isola, i s'ard – racconta Setzu – scrutavano il cielo, studiavano la volta celeste: «Distoglievamo il popolo dalle false certezze. Il numero spiega e aggiunge mistero, come la memoria»²¹⁵. Si conferma, quindi, il rapporto ambivalente con la storia e il ricordo, la fallibilità della memoria e la sua soggettività, come già osservato nel *Figlio di Bakunin*. Tuttavia, nell'ultimo romanzo, la voce del custode del tempo, esprimendosi alla prima persona plurale, porta con sé la storia collettiva di un popolo. In accordo con la metafora della sommersione, Morace scrive:

il legame con il passato deve essere rifondato per trovare le origini del presente, scavando nel tempo e nell'oblio per riportare alla luce gli elementi sommersi, per ricostruire una eredità culturale e inventare una propria tradizione. [...] Con *Passavamo sulla terra leggeri* Atzeni fonda il mito eziologico-figurale della civiltà sarda, ricostruisce rapsodicamente il filo di una memoria sommersa e inabissata nelle profondità spaventose del tempo [...]. È l'infanzia etnica del popolo sardo: la reclusione del mare – dopo la iniziazione alla violenza del sangue ed alla forza delle correnti e del destino – dona la separatezza felice dell'isolamento e del vivere nella libertà, ciclicamente turbata dalle navi nemiche [...].²¹⁶

Ma non è soltanto per un fattore cronologico che si è preferito affrontare questo testo alla fine della parte dedicata ad Atzeni; lo si è fatto perché in esso, accanto al discorso sulla memoria, si esprime compiutamente la doppia esposizione insulare su cui si è aperto il capitolo. Il mare attorno l'isola,

²¹¹ Ivi, p. 979.

²¹² Cfr. Id., *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 17: «Antonio Setzu raccontò la storia e quel che seppi era troppo, [...] Dimenticai per trentaquattro anni. Ora ricordo, parola per parola»; ivi, p. 27: «Ascoltai la storia il 12 agosto del 1960 nella cucina di casa Setzu». Se si fissa il 1994 come anno in cui avvenne la maggior parte della scrittura del romanzo ecco che essa coincide e rivive nella messa per iscritto della memoria che Setzu dona al narratore di primo grado, nel quale si identifica lo stesso Atzeni. Poco più avanti, inoltre, il narratore scrive che nel 1960, quando si svolge la situazione che funge da cornice metanarrativa, aveva otto anni, esattamente come Atzeni, nato nel 1952.

²¹³ Ivi, p. 54: «Chiamavamo noi stessi s'ard, che nell'antica lingua significa danzatori delle stelle».

²¹⁴ Ivi, p. 83.

²¹⁵ Ivi, p. 17.

²¹⁶ Ivi, pp. 242-243.

infatti, è barriera di protezione che separa dall'esterno ma anche agente di disturbo e di minaccia per gli abitanti. Un ulteriore elemento che spicca tra gli altri è la scelta del soggetto plurale la cui funzione è ribaltata rispetto a quanto osservato nella critica all'Antropocene. Non si è più, cioè, di fronte ad un soggetto dominante per cui il "noi" è confine identitario che lo separa dal "loro" ma, se mai, un'identità plurale che, nel darsi voce, si appropria della sua storia e della sua geografia, in maniera non dissimile da quanto scrive hooks ancora sul margine e il linguaggio come spazi di resistenza:

Il linguaggio è anche un luogo di lotta. Gli oppressi lottano con la lingua per riprendere possesso di sé stessi, per riconoscersi, per ricominciare. Le nostre parole significano, sono azione, resistenza. Il linguaggio è anche un luogo di lotta.

Importante non è soltanto ciò di cui parliamo, ma anche come e perché decidiamo di parlare. Spesso questo discorso sull'«Altro», un parlare oppressivo che nasconde vuoti e assenze, quello spazio dove le nostre parole prenderebbero corpo se fossimo noi a parlare, se intorno a noi ci fosse silenzio e soprattutto noi ci fossimo. Questo "noi-soggetto" è quel "noi-oggetto" nei margini del "noi e loro", quel "noi-oggetto" che abita lo spazio del margine inteso non come luogo di dominio, ma di resistenza. [...] Costretti al silenzio. Temiamo chi parla di noi, chi non parla a noi e con noi. Sappiamo che cosa significa essere costretti al silenzio. [...] Marginalità come luogo di resistenza. Entrate in quello spazio. Incontriamoci lì. Entrate in quello spazio. [...] Gli spazi possono essere reali o immaginari. Possono raccontare storie e spiegare le storie. Gli spazi possono essere interrotti e trasformati attraverso pratiche artistiche e letterarie. Degli spazi ci si può appropriare.²¹⁷

Lo spazio, in questo caso, è appunto l'isola, definita a partire dal mare che la circonda. Sembrerebbe, anzi, che l'acqua sia componente più vivida della terra attorno alla quale si stringe se, come nota Iacoli seguendo le osservazioni di Giovanni Cerina, la geografia insulare si compone su «coordinate ampie e dilatate, al cui interno i toponimi sono [...] formule generiche, ipotesi di partenza, non già saldi approdi», a partire dai quali la mappa dell'isola si amplia nel corso della storia.²¹⁸ Monica Farnetti, in effetti, definisce Atzeni uno scrittore di mare, ma di un mare particolare com'è appunto quello insulare. Il mare atzeniano, ossia quello della Sardegna, risulterebbe «pressoché incollocabile nelle tavole di un atlante marino delle letteratura italiana», polarizzata tra la linea di costa adriatica e mar Tirreno. L'atlante, perciò, si dimostrerebbe «inadatto a ospitare la letteratura prodotta da culture insulari».²¹⁹ Esse, infatti, sono caratterizzate dal contrasto insanabile fra i due elementi che ne determinano lo stato, terra e acqua. Ora, sia Morace che Farnetti, a dispetto di quanto notato nella narrazione turistica, rilevano come la narrativa sarda abbia, piuttosto, una natura terragna²²⁰, radicata nella storia della civiltà isolana che si muove prevalentemente negli spazi interni,

²¹⁷ b. hooks, *Elogio del margine*, cit., pp. 123; 131-133.

²¹⁸ G. Iacoli, "Città bianca, isola livida", cit., p. 72. Il riferimento di partenza è G. Cerina, *Prefazione*, in S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Ilisso, Nuoro 2000, pp. 14-15.

²¹⁹ M. Farnetti, *Una cerca mediterranea*, in *Trovare racconti mai narrati*, cit., p. 91.

²²⁰ A. M. Morace, *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, cit., p. 231.

senza mai esprimere una particolare vocazione per la pesca, il commercio e la navigazione. La storia dei s'ard, in effetti, inizia con un naufragio, l'approdo è il punto di partenza, come si intende da queste immagini prese dalla prime pagine del romanzo: «Soltanto il mare che non conoscevamo poteva salvarci»; «[f]ummo preda di vento e correnti»; «[i]l mare saltava come un tappeto di groppe di cavalli imbizzarriti, [...] gettò la nave contro le rocce. [...] M'u il saggio scomparve fra le onde, l'acqua gli consumò le ossa. Ventuno sopravvivemmo»²²¹. È interessante, a questo punto, richiamare quanto detto nel capitolo precedente sull'opposizione tra acqua e terra poiché, accanto alla minorizzazione dell'acqua intesa come ambiente dal quale, nella visione lineare dell'evoluzione, la specie umana esce per approdare alla terra, va anche considerato ciò che rimarca Farnetti citando l'opera di Carl Schmitt, *Terra e mare*, in cui, con altre parole, si ribadisce la focalizzazione terrestre del punto di vista umano che guarda al mare come alterità. Secondo Schmitt «la storia della civiltà coincide col movimento dalla terra verso il mare, [...] dal centro al margine dello scudo di Achille descritto nell'*Iliade*»²²². Tuttavia, nota Farnetti seguendo il ragionamento di Schmitt, all'interno di questa dinamica generale, le isole fanno registrare un'interferenza poiché, di fatto, alterano il movimento descritto: «è come se ogni cultura isolana arcaica ad ogni altezza cronologica bloccasse, arrestandolo in sé, il movimento del progresso, e bilanciando nel proprio assetto la polarità terra-mare ne euforizzasse, radicalizzandola, l'irriducibile antinomia»²²³. La forte tensione li rende quindi spazi del possibile e, sincronicamente, di marginalizzazione, in maniera non dissimile da quanto osservato su due casi estremi di insularità come Ocaña e Tuvalu.

Anche Morace si sofferma sulla polisemia dell'acqua in *Passavamo sulla terra leggeri*, dove essa si dà come «principio primordiale e fondante», cui alludeva anche il titolo provvisorio del romanzo precedente (*Madre acqua*, scelto inizialmente da Atzeni per *Il quinto passo è l'addio*), ma soprattutto rappresenta un «vitale e sacrale quando sgorga e scorre in congiunzione con la terra»²²⁴. Dalla «lingua fra i fiumi»²²⁵, la storia dei s'ard «trova poi nel e con il mare un respiro costante, un fondale mai passivo»²²⁶, anche quando, costretti a scappare dai nemici arrivati sull'isola cercano protezione nel suo interno, scoprendo e inabissandosi nel ventre del monte Tiscali²²⁷. Consacrato alla dea della luna Is in cui l'acqua si congiunge alla terra²²⁸, la montagna è anche il luogo della resistenza dei sardi, in cui si concentra «fisicamente e simbolicamente» la difesa della propria libertà, quasi – come lo

²²¹ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 21; 23; 24-25.

²²² Si veda M. Farnetti, *Una cerca mediterranea*, cit., p. 92.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ A. M. Morace, *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, cit., p. 231.

²²⁵ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 17.

²²⁶ M. Farnetti, *Una cerca mediterranea*, cit., p. 90.

²²⁷ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 80.

²²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 31-33.

definisce Morace – «un utero materno che li protegge e si oppone alla perdita della memoria».²²⁹ Si apre, qui, un nesso sottile tra acqua, voce e memoria che cercherò di ispessire nel tragitto verso la conclusione di questa parte. Si potrebbe dire, allora, che il linguaggio, ossia la messa in testo, intrami la relazione tra i tre elementi, dando forma alla «complessità di una terra e di una storia così densa di ombre e di luci – quale è quella sarda». Per farlo, nota ancora Morace, Atzeni intreccia una diegesi in cui «racconto di fondazione e di formazione» si congiungono, «il tempo infranto e spezzato dei destini individuali» riverbera all'interno di quello più esteso e «condiviso dell'anima collettiva». Reinventando quindi «le oscurità e le mitografie della tradizione», la ri-appropriazione passa anche attraverso la pratica della scrittura, forgiata affinché lasci emergere «le contaminazioni e gli arricchimenti di una identità multiculturale e mistilingue[...], la dominanza della lingua egemone e le onde di propagazione e di commistione dei sostrati e dei registri linguistici, come appunto negli scrittori postcoloniali».²³⁰

Sintonizzando il discorso sulla pulsazione del tempo individuale nell'ampiezza abbracciata dal racconto di Setzu, interprete di una storia detta e ridetta, in cui l'ultimo oratore incarna in realtà le voci dei suoi predecessori oltre a rappresentare il popolo che, nel racconto, si dà voce, dovrebbe affiorare alla mente o forse alla memoria visiva del lettore, l'immagine di Phlebas il fenicio risucchiato nel gorgo. La morte per acqua evocata più volte nella *Terra devastata* torna, infatti, anche in *Passavamo sulla terra leggeri*: nel brano già citato, in cui poco prima dell'approdo sull'isola il saggio M'u muore, viene descritto da Atzeni con la stessa attenzione al disfarsi delle ossa su cui si concentra anche il poeta. D'altronde, lo scrittore amava particolarmente i versi eliotiani, motivo per cui appaiono di tanto in tanto nei suoi testi²³¹. Marci, ad esempio, ricorda la scena dell'immersione delle due protagoniste del racconto *Bellas mariposas*, in cui, in effetti, i corpi delle ragazzine sembrano purificarsi entrando a contatto con l'acqua. Attratte dalla profondità, Luna e Caterina giocano con le onde, trovando una tregua da Is Mirrionis nella sospensione leggera dell'ambiente acquatico:

abbiamo poggiato gli asciugamani vicino all'ombrellone di una signora simpatica che stava allattando e ci siamo tuffate

quando nuoto dimentico casa quartiere futuro mio babbo il mondo

e mi dimentico

dovevo nascere pesce

²²⁹ A. M. Morace, *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, cit., p. 244.

²³⁰ Ivi, pp. 234-235.

²³¹ Cfr. G. Sulis, *Introduzione*, cit., p. 7; G. Marci, *Dal giornalismo alla narrativa*, cit., pp. 62-63; M. Farnetti, *Una cerca mediterranea*, cit., p. 97.

mi piace guizzare sotto il pelo dell'acqua e uscire ogni tanto a respirare e guardare il sole che scintilla sulle ondine di maestrale o abbaglia sulle onde di levante che ti succhiano in basso

mi piace giocare con le onde allungarmi perché mi portino in alto e mi buttino in un gorgo

scivolargli sotto combattendo il risucchio

[...] mi piace ascoltare nell'acqua il rumore del mio respiro che esce e entra ogni tre bracciate.²³²

Nel «connubio di paesaggio e silenzio aperti», in cui – seguendo Iacoli – la giovane protagonista trova una fuga dagli spazi asfittici di Is Mirrionis e la possibilità di «un ascolto attento di sé»²³³, la leggerezza che appartiene ai corpi di Luna e Caterina traccia un'alea di continuità tra il presente e gli usi e costumi del popolo dei s'ard che sull'isola passavano, appunto, «leggeri come l'acqua»:

Passavamo sulla terra leggeri come acqua, disse Antonio Setzu, come acqua che scorre, salta, giù dalla conca piena della fonte, scivola e serpeggia fra muschi e felci, fino alle radici delle sughere e dei mandorli o scende scivolando sulle pietre, per i monti e i colli fino al piano, dai torrenti al fiume, a farsi lenta verso le paludi e il mare, chiamata in vapore dal sole a diventare nube dominati dai venti e pioggia benedetta. [...] Cantare, suonare, danzare, coltivare, raccogliere, mungere, intagliare, fondere, uccidere, morire, cantare, suonare, danzare era la nostra vita. Eravamo felici, a parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti.²³⁴

A mio avviso, la leggerezza è anche un punto di snodo importante per la relazione che sostengo ci sia tra acqua e voce. Nella seconda ed ultima occorrenza della frase da cui deriva il titolo, il racconto di Setzu, almeno per contiguità, sembra suggerire l'associazione tra leggerezza e permanenza della cultura aurale, non come segno di arretratezza ma, se mai, di felicità: «[n]on lasciavamo altre tracce che i nuraghe, le navi di bronzo [...] e i piccoli uomini cornuti, guardiani dell'isola [...]. Nessuno sapeva leggere e scrivere. Passavamo sulla terra leggeri come acqua»²³⁵. Felicità e leggerezza che nel dirsi presuppongono i loro stessi confini; esse sono definite per contrasto rispetto ad un passato più recente di sopraffazione e violenza al quale perciò, fin dalle prime righe del testo, la voce narrante associa, al contrario, l'idea di pesantezza: «[n]on sapevo nulla della vita. Antonio Setzu raccontò la storia e quel che seppi era troppo, era pesante, immaginarlo e pensarlo mi metteva paura dell'uomo, del mondo e della morte»²³⁶. Avviandomi verso l'esaurimento del confronto con il testo critico di Farnetti, mi piace appuntare l'immagine, ripresa da Cristina Campo, del bambino intento ad ascoltare storie raccontate da un vecchio. Nel circuito che unisce l'inizio e la fine della parabola dell'essere umano, scorre la saliva con cui tanto il narratore di Campo quanto Setzu si inumidiscono le labbra

²³² S. Atzeni, *Bellas mariposas*, cit., pp. 88-89.

²³³ G. Iacoli, «Città bianca, isola livida», cit., p. 89.

²³⁴ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., pp. 41-42.

²³⁵ Ivi, p. 54.

²³⁶ Ivi, p. 17.

affinché la voce e ciò che essa trasmette possa fluire nel canale aurale che rende possibile la trasmissione del racconto, assicurandone la reciprocità. Il dettaglio delle labbra inumidite dalla saliva o, nel caso di Setzu²³⁷, a volte, dal vino, non è secondario ma, al contrario, arricchisce la percettibilità materica e la dimensione incarnata della narrazione, oltre ad offrire un primo sguardo sulla corporeità della voce cui si giungerà più avanti. Inoltre, il confronto tra generazioni agli antipodi dell'arco della vita umana enfatizza il ruolo della trasmissione della storia per la formazione personale del protagonista. Da un lato, quindi, appare il giunto tra crescita individuale e fondazione di un'intera civiltà e, dall'altro, le parole di Campo riportate da Farnetti, nell'immagine metaforica, mettono a fuoco il nesso tra acqua, voce e memoria al quale mi riferivo sopra:

Qualcuno avrà notato con quale ipnotica lentezza battano le ciglia di un bambino che ascolta un vecchio rievocare; [...]. C'è in lui la tensione immobile degli animali in muda, degli insetti in metamorfosi; è forse simile agli usignoli in pieno canto [...]. Egli sta crescendo, in quegli attimi; sta bevendo con voluttà e tremore alla fontana della memoria: l'acqua fulgida e cupa da cui ha vita la percezione sottile.²³⁸

Prima di approfondire la discussione affondando nel rapporto tra memoria, violenza e storia, ci sono ancora due passaggi veloci che schiudono ulteriori aspetti della pervasiva presenza dell'acqua nell'esperienza di Atzeni. Si potrebbe anzi dire che essa traghetti o, meglio, connetta la lingua al luogo e viceversa, e che in essa confluisca l'identità multipla e sfaccettata dell'autore, quel suo riconoscersi sardo, italiano ed europeo allo stesso tempo. Non stupisce, dunque, ciò che Atzeni scrive in uno dei rari testi poetici, pubblicato nella rivista «La grotta della vipera»:

Una fuga
da non so cosa
una cerca
di non so cosa
una sola certezza:
non voglio tornare a casa
[...]
dovessi risalire sulla nave puzzolente
e guardare nella notte
l'acqua nera e la bianca spuma
l'acqua nera e la bianca luna
scintillante, suadente
proverò il destino
di Fleba il fenicio
inghiottito dai gorgi?
Ora che il viaggio
è per finire
riguardando le immagini

²³⁷ Ivi, p. 55; p. 90.

²³⁸ M. Farnetti, *Una cerca mediterranea*, cit., p. 94.

che la memoria ha carpito
 al vasto mondo
 so cos'hanno in comune
 le città che ho trovato
 come per caso
 e non sapevo di cercare:
 [...]

acqua,
 i miei piedi non hanno
 incontrato
 città senz'acqua;
 senz'acqua negli occhi,
 senza profumi d'acqua,
 non potrei vivere?²³⁹

Oltre ad offrire un ulteriore esempio di citazione diretta dei versi di Eliot, il testo, per la sua forma poetica, in cui è più facile cogliere la musicalità e il ritmo, è un ottimo trampolino per riprendere la riflessione di Morace sulla musica della lingua in *Passavamo sulla terra leggeri*. Atzeni, scrivendo, compone, o forse interpreta, modulando «variazioni sorvegliatissime di registri e di ritmi stilistici» - nota il critico – passando dalla «levità della favola» che contraddistingue le fasi più lontane della storia, in cui il testo si muove a passo di danza anche grazie alle «cadenze di oralità» e alla «rete di richiami iterativi»²⁴⁰ che articolano il periodare paratattico, spesso nominale, alla musicalità più scura e dura su cui poggia la violenza che irrompe nel tempo dell'isola. I toni e i registri si spostano verso il realismo e il grottesco, spiega Morace auscultando, dipingendo e descrivendo sinesteticamente la mutazione del linguaggio, stetoscopio con cui lo stesso Atzeni testimonia e restituisce «ciò che si trasforma, [...] continua[ndo] a parlare al tempo, nel tempo»²⁴¹.

«I millenni di isolamento fra nuraghe e bronzetti»²⁴² che i custodi del tempo associano al sentimento di felicità, racchiusa metaforicamente nella leggerezza del passaggio dell'acqua sulla terra, vengono interrotti dall'arrivo dei nemici, uno su tutti, i romani, sui quali mi concentrerei per la forza con la quale, dalla narrazione, emerge l'aspetto colonialista, protrattosi poi nei secoli, del dominio sull'isola. La rottura della quiete millenaria arriva dal mare, il cui orizzonte si fa sempre più mosso e frammentato, solcato da genti diverse, a volte nemici, altre volte futuri conviventi dell'isola (categorie che, peraltro, possono parzialmente sovrapporsi) il cui arrivo scompiglia la temporalità su cui si distendeva la storia dei s'ard. La relazione, nella diversità o nella violenza, è ciò che continua a spingere la ruota o la spirale del tempo. Il contatto con il nemico – come ogni alterità, attraente e respingente al tempo stesso – rompe l'illusione di un tempo assoluto e autoriferito, chiuso nei contorni

²³⁹ Testo di S. Atzeni pubblicato in «La Grotta della vipera», XXI, 72/73, 1995, p. 46.

²⁴⁰ A. M. Morace, *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, cit., p. 232.

²⁴¹ Ivi, p. 250.

²⁴² S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 41.

dell'isola. La linea dell'orizzonte, le linee di costa e quella del tempo si spezzano e rifrangono la pluralità della scala temporale in cui ogni livello si tuffa e confluisce nell'altro; un gioco ciclico senza scampo, puntellato da miriadi di piccoli eventi, umani-formiche, vite: «comprendevamo d'essere al centro di un mare che si faceva di giorno in giorno più popolato. Non potevamo fermare il ciclo dell'uomo, nessuno può fermarlo. Dovevamo incontrare gli altri uomini, per crescere. L'incontro ha un costo, pagarlo è inevitabile».²⁴³ È la *judikissa* Ursa a guidare i s'ard al momento dell'arrivo dei romani; svegliata dai *maiores* – racconta Setzu – si lava ad un ruscello, si profuma di mirto e poi, danzando con le stelle, dice: «I romani sono come fili d'erba in un pascolo. Noi siamo come le rane nella pozza fra le pietre, dove il pastore riempie d'acqua la tazza. Poche, se confrontate ai fili d'erba. [...] I romani verranno sulla nostra terra. I romani occupano. Conquistano. Fanno schiavi gli uomini, ammaestrano i lupi per la guerra».²⁴⁴ «Avevamo paura dei romani. Eravamo curiosi di vederne qualcuno»²⁴⁵, confessa Setzu. In tempi più moderni, avanzando tra le ventuno macro sequenze in cui è diviso e riassunto il corso della civiltà dei s'ard, la violenza dei romani, stratificata nella memoria e mai del tutto sopita, si riattiva con l'arrivo dei Savoia. A ben guardare, qui si apre un altro piano dell'operazione letteraria di Atzeni, volta a contestare la storia in quanto versione veridica e oggettiva degli eventi. Si pensi, infatti, alla formula illuminante con cui lo scrittore esprime questo concetto e la conseguente potenziale rivolta da attuare attraverso la letteratura, nella già citata intervista con Sulis: «il romanzo è la narrazione veridica della vita degli uomini su questo pianeta, la storia è fantasia».²⁴⁶ È forte l'eco di queste stesse parole nella parte centrale del romanzo, soprattutto nella dodicesima macro sequenza, in cui si compie l'inversione decisiva, la critica aperta agli storici savoiard e la rivendicazione di una storia minore, di cui essere soggetti e narratori: «[l]a storia talvolta non è il campo della verità, disse Antonio Setzu».²⁴⁷ Nella stessa macro sequenza, Atzeni richiama la cornice metanarrativa nella quale è incastonato il racconto a voce viva di Setzu: passate ormai quattro ore, i due custodi del tempo mangiano le teste di agnello preparate dalla moglie del più anziano e, in silenzio, rivolgono il loro ascolto al canto di una donna «invisibile», che nel giardino accanto, «cantava la canzone di un bandito ucciso e della madre che lo piange, la cantava a anninnia, forse aveva un bimbo in grembo e lo addormentava».²⁴⁸ La scena sembra ripetere l'immagine della donna incontrata da Gunale al termine della traversata notturna per mare; pur senza entrare nel dettaglio, è interessante notare la persistenza del tono materno inserito da Atzeni quasi a segnare un irrazionale

²⁴³ Ivi, p. 73.

²⁴⁴ Ivi, p. 80.

²⁴⁵ Ivi, p. 81.

²⁴⁶ G. Sulis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 40.

²⁴⁷ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 147.

²⁴⁸ Ivi, pp. 147-148.

sensu di attaccamento all'isola che, simbolicamente, può rappresentare il grembo materno, come si vedrà anche negli scritti di Ramondino.

Isola, voce materna e persistenza dell'acqua. In *Passavamo sulla terra leggeri*, per dirla con Morace, «l'infavolazione di Atzeni reinventa la storia dall'interno non per ricostruirla ma per curvarla ed esprimere il movimento profondo, il senso che era ottuso dalle scritture tautologiche dei popoli egemoni»²⁴⁹. Il discorso è giunto quindi all'ultimo dei nodi della relazione tripartita tra acqua, voce e memoria, interrogando direttamente il ruolo della storia e della letteratura o, più in generale, della narrazione e le responsabilità ad essa legate. A tale proposito, ragionando sul sistema di produzione di vite di scarto, di storie minori e memorie addomesticate, Armiero scrive:

Senza indulgere in alcun tipo di relativismo estremo, credo in realtà che il ruolo degli storici non sia semplicemente quello di ricordare il passato, ma piuttosto organizzare la memoria collettiva, una cosa che implica tanto l'atto di dimenticare quanto quello di ricordare. Plasmando la conoscenza ufficiale del passato, gli storici professionisti disegnano la mappa di che cosa dovrebbe appartenere alla nostra memoria, dunque alle nostre identità. E, come per qualunque mappa disegnata come si deve, ciò che rimane fuori è importante quanto ciò che si vede.²⁵⁰

Si tratta ancora una volta di fare attenzione a ciò che, espunto ufficialmente, è scritto in filigrana; un silenzio doloroso e rumoroso che i custodi del tempo hanno messo in parole, tenute vive dalla loro traduzione, nel senso etimologico del termine. L'invenzione della figura del custode del tempo e la messa in scena della consegna orale del patrimonio immateriale, culturale e storico, su cui si fonda l'identità di un popolo, permette ad Atzeni di mostrare e ribaltare la violenza narrativa con cui si produce e si cristallizza un immaginario di sopraffazione in cui gli oppressi restino tali, senza possibilità di identificazione in ruoli che siano altri, in storie che raccontino una versione diversa degli eventi. Riporto un passaggio più lungo in cui Setzu analizza il meccanismo descritto messo in atto dalla storiografia dei Savoia nel rappresentare il passato dell'isola:

Chiunque sarebbe portato a ritenere che i barbari irsuti che lottarono contro la repubblica fossero i padri dei barbari irsuti che lottarono contro l'impero. Ma uno storico savoiaro scrisse che i primi erano sardi nuragici, furono sconfitti e divennero fedeli guardiani dell'isola di Roma. I secondi erano mauri mandati a penare in miniera, secondo lo storico savoiaro fuggiti e capaci di resistere e combattere, per secoli, in monti che non conoscevano. I barbari dei secondi cinquecento anni, secondo lo storico savoiaro, erano neri di Barbaria. I sardi erano obbedienti e coltivavano il grano nella piana per i buoni imperatori cristiani.

Mi sono chiesto quali motivi potessero spingere lo storico a confondere in modo tanto contorto una verità tanto semplice: abbiamo combattuto per mille anni.

Ho meditato, disse Antonio Setzu. Credo il motivo sia questo: gli uomini dei Savoia, mentre lo storico savoiaro scriveva, profanavano i monti della resistenza. [...] Tutto quel che recitano

²⁴⁹ Ivi, p. 249.

²⁵⁰ M. Armiero, *L'era degli scarti*, cit., p. 33.

con muri di pietra era dichiarato loro proprietà da una legge savoiarda. Distruggevano il sistema di gestione collettiva della terra, ereditato della notte del tempo. Toglievano al popolo i mezzi elementari di sussistenza: il pascolo, il coltivo.²⁵¹

Come si vede dal testo citato, anche in questo romanzo Atzeni fa abbondante uso degli «stacchi tipografici»²⁵² analizzati da Lavinio nella riflessione attorno alla frammentarietà e la sperimentazione linguistica dell'autore, già citata con riferimento ai precedenti romanzi. In questo modo, alcuni enunciati, a volte brevissimi, assumono uno straordinario rilievo: si tratta – scrive ancora Lavinio – del «caso limite di una scrittura che vuole rendersi evidente nella sua frammentarietà con la stessa materialità del suo depositarsi sulla pagina offrendosi alla vista del lettore»²⁵³. La sperimentazione linguistica resta o, anzi, si rafforza in *Passavamo sulla terra leggeri* dove, da un lato, Atzeni inventa e crea *ex novo* il linguaggio dei s'ard, interamente articolato attorno ad alcune sillabe scelte come puntelli e riferimenti attorno ai quali sviluppare la vita del popolo mitico, mentre, dall'altro, ritorna il cagliaritano come strumento di resistenza di fronte alla violenza dell'imposizione della lingua dell'oppressore. Essa, inoltre, è spia che segna e rintraccia la continuità tra romani e piemontesi, contro i quali i sardi contemporanei al racconto di Setzu sviluppano una solidarietà verso gli altri popoli vinti che, dalla fissità del suo punto di vista, la storia racconta con la voce e la cultura dei vincitori. Riporto ancora qualche passaggio in cui la questione della lingua confluisce in una riflessione più ampia sull'eredità della violenza introiettata per secoli e riprodotta nei manuali di storia senza la messa in discussione della postura con cui si guarda e si tramanda la storia:

Prima dei romani parlavamo l'antica lingua e conoscevamo quella, semplice, degli uomini del mare. Ai tempi dei vandali conoscevamo il latino e qualcuno conservava l'antica lingua per l'intimità e gli affetti. Come oggi un dialetto. Se l'onda barbara non avesse travolto Roma, Roma avrebbe vinto la resistenza delle ultime genti? [...] Dobbiamo la sopravvivenza in libertà a tutti i barbari che trovi nei libri di storia [...]. Una resistenza di mille anni può cambiare l'indole di un popolo.²⁵⁴

Mentre quando affronta la più recente politica linguistica imposta dal regno dei Savoia, Atzeni attinge all'oralità, alla lingua dell'affetto e del sangue, del canto e del popolo, arrivando alla massima tensione tra minoranza e maggioranza in termini linguistici, come osservato nelle conclusioni del capitolo precedente, dalla lezione di Deleuze e Guattari. Lo storico savoiaro è descritto nel goffo tentativo di insegnare l'italiano agli «strani studenti che durante le lezioni lo guardavano fisso come fosse un cane con tre teste e fra loro parlavano sette dialetti diversi». L'italiano savoiaro sembrava

²⁵¹ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., pp. 133-134.

²⁵² C. Lavinio, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit., p. 65.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., pp. 130-131.

restare incomprensibile agli studenti. Ora, addentrandosi nel terreno dell'ironia spesso associato all'uso del cagliaritano, Atzeni inventa un episodio paradigmatico di rivolta: Nino Lobina, «una bestia di Ierzu», tira un calamaio che colpisce la fronte del fantomatico maestro, storico e/o oppressore. «[E]spulso da tutte le università del regno e condannato a cinque anni di lavori forzati»²⁵⁵, a chi gli domanda perché si sia comportato in tal modo, Lobina risponde: «‘Quel babbasone diceva soltanto tonterias’»²⁵⁶. Al di là dell'aneddoto inventato che colora e conferma una cifra della poetica di Atzeni, mi interessa arrivare alle parole con cui Setzu commenta il fatto, segnando la funzione fondamentale degli incisi che spezzano la narrazione degli eventi, dando anzi profondità ai rapporti che tra essi intercorrono o, detto altrimenti, articolando il susseguirsi degli eventi in un paesaggio complesso che la letteratura può restituire fantasticamente e criticamente:

Gli storici savoiarda tentavano di spezzare il filo che lega la sovranità dei sardi alla terra dei sardi, volevano dimostrare che quella sovranità era stata perduta più e più volte, fin da epoche antichissime; volevano dimostrare ch'eravamo «terra dell'impero» [...].

Gli storici savoiarda volevano far credere agli studenti sardi d'essere fenici o punici, mirmilloni o mauri. Non sardi. Per gli storici savoiarda era meglio che i sardi immaginassero di non esistere. Meglio pensassero di essere figli di una patria che non sapevano neppure dove fosse.²⁵⁷

Ci si trova di nuovo di fronte ad una forma di «invenzione del vuoto» alla quale i custodi del tempo, dandosi voce in quanto soggetti parlanti, riarticolano la propria storia decidendo di arrestare la narrazione là dove sarebbe iniziato «un tempo peggiore»: «dal giorno della perdita della libertà sulla nostra terra, abbiamo preferito finire la storia a questo punto»²⁵⁸. Così si conclude il romanzo, andando a coincidere con la fine del discorso che Setzu consegna all'alter ego di Atzeni, informato del fatto che, durante la sua custodia potrà «aggiungere spiegazioni nuove dei fatti antichi narrati [...] e raccontare avvenimenti memorabili» nuovi, «purché con chiarezza e concisione»²⁵⁹. L'avvertimento era già apparso, più o meno nella stessa forma (p. 97) dove tornava anche la precisazione sullo stile da adottare nella narrazione, da considerare come dichiarazione di poetica affatto nuova per Atzeni che, già nelle *Fiabe Sarde*, scriveva: «[n]onostante la ‘necessaria’ traduzione in italiano, i racconti sono sardi nello stile e nella forma (letteraria): essenziale e incisiva»²⁶⁰. Si vedrà

²⁵⁵ Ivi, p. 145.

²⁵⁶ Ivi, p. 146.

²⁵⁷ *Ibidem*. Su questa stessa linea si posiziona il contributo di Omar Onnis, *L'altrove che è in noi. La storiografia sarda e il “come se”*, in *Filosofia de logu*, cit., pp. 35-50, in cui scrive: «L'ignoranza di sé dei sardi è una costante dell'epoca contemporanea. È come se il nostro senso comune si fosse distaccato dai fatti, dai processi, dai rapporti sociali e politici reali e avesse interiorizzato una collocazione nel tempo e nello spazio fittizia, tributaria di un immaginario e di un armamentario concettuale alieni. [...] Il corso della storia sarda, nelle trattazioni sistematiche e nella manualistica, è di norma scandito da un elenco di dominazioni straniere. Il ruolo delle popolazioni locali risulta sempre quello tributario e subalterno degli sconfitti, elemento accessorio, senza voce propria, della grande Storia altrui».

²⁵⁸ Ivi, pp. 260-261.

²⁵⁹ Ivi, p. 261.

²⁶⁰ S. Atzeni, R. Copez, *Fiabe sarde*, cit., p. 7.

più avanti come Anedda ritrovi nel latino e nell'inglese la stessa lapidarietà²⁶¹ che riconosce quale caratteristica insita nella *limba sarda*. Tuttavia, restando ancora su Atzeni, mi preme ricordare la profonda influenza che la traduzione di *Texaco*²⁶² e soprattutto l'incontro con il suo autore ha avuto nella stesura di *Passavamo sulla terra leggeri*. Pubblicato in Italia nel 1994, il testo di Chamoiseau, dal punto di vista del *métissage* linguistico creolo, è stato un vero e proprio laboratorio di sperimentazione. Per esigenze di spazio e di tempo non posso soffermarmi ora su questo particolare aspetto ma, prima di concludere, è opportuno seguire la riflessione elaborata da Onnis nel considerare la relazione tra i due autori. Mi interessa, infatti, far emergere i punti di contatto nei quali, reciprocamente, si riconoscevano e che, non a caso, coincidono con alcuni concetti chiave della *Poetiche* che Glissant ha consacrato alla diversità e alla relazione. Il primo punto è senz'altro l'opacità rivendicata contro la presunzione di trasparenza, che brama com-prensione o, detto altrimenti, l'appropriazione latente nell'universale generalizzante. In luogo del com-prendere Glissant propone, piuttosto, la con-divisione che apre all'esterno, alla molteplicità in cui si compie la «rinuncia implicita all'orgoglioso isolamento monolingue, la tentazione di far parte del viluppo del mondiale»²⁶³. Come osserva Onnis, «[n]é dans une île qui a connu l'exploitation et la domination étrangère durant presque toute son histoire», Atzeni condivide con gli intellettuali antillani «la vision de relativité et totalité du monde» e, più nello specifico, è convinto, come Chamoiseau, «que dans une perspective linguistique et culturelle, l'opposition entre peuples dominés et peuples dominateurs n'a plus d'efficacité, car la défense de la langue dominée ou subalterne (comme le sarde ou le créole) ne peut pas être poursuivie à travers l'élection de celle-ci comme absolue»²⁶⁴. In questa direzione, ad esempio, va interpretata la critica alla traduzione in logudorese dell'*Odissea* di Rubattu. Tra «coscienza di insularità» e identità multipla, consapevole inoltre dei livelli su cui, sincronicamente, la vita contemporanea si dispiega, Atzeni dimostra di aver superato la dialettica che procede per opposizioni binarie rischiando di riprodurre gli stessi meccanismi impositivi criticati, come sarebbe, appunto, il ritorno ad un sardo cristallizzato che non tenga conto delle infinite varianti locali e delle sfumature che si affastellano nel

²⁶¹ Cfr. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 490: «Ci cura questa forma lapidaria».

²⁶² P. Chamoiseau, *Texaco*, trad. it. a cura di S. Atzeni, Einaudi, Torino 1994 (1992).

²⁶³ É. Glissant, *Poetica della Relazione*, trad. it. di E. Restori, Quodlibet, Macerata 2007 (1990), p. 135; 158.

²⁶⁴ R. Onnis, *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau*, cit., p. 67. Si veda anche É. Glissant, *Introduzione a una poetica del Diverso*, a cura di G. Sofo, trad. it. di F. Neri, Meltemi, Milano 2020 (1998), p. 36: «Parlo e soprattutto scrivo in presenza di tutte le lingue del mondo. Oggi, nel mondo, muiono molte lingue. In Africa nera, per esempio, alcune lingue scompaiono perché chi le usava è stato assorbito in una comunità nazionale più grande; [...]. Io, per esempio, sono imprigionato, intendo poeticamente impregnato, di questa necessità anche se ho un'enorme difficoltà a parlare una lingua al di fuori delle due che uso (il creolo e il francese). Ma scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo non vuol dire conoscere tutte le lingue del mondo. Vuol dire che, nel contesto attuale delle letterature e del rapporto fra la poetica e il caos-mondo, non posso più scrivere in maniera monolingue. Vuol dire che dirotto e sovverto la mia lingua, non operando attraverso sintesi, ma attraverso aperture linguistiche che mi permettano di pensare i rapporti delle lingue fra loro, oggi, sulla Terra – rapporti di dominazione, di connivenza, d'assorbimento, d'oppressione, d'erosione, di tangenza, ecc. – come il prodotto di un immenso dramma, di un'immensa tragedia cui la mia lingua non può sottrarsi».

parlato. Al contrario, la scrittura di Atzeni si configura come costante ricerca di ciò che Glissant definisce «l'equilibrio fra conoscenza di sé e pratica dell'altro»²⁶⁵. Esso va inteso come movimento, tensione e sforzo senza soluzione di continuità o, ancora, forma di «complicità relazionale»²⁶⁶. Quest'ultima espressione, oltre ad essere a mio parere particolarmente efficace, viene usata da Glissant in riferimento alla questione ecologica, motivo per cui, insistendo ancora su qualche citazione, vorrei considerare l'uno (la lingua) e l'altro aspetto (l'ecologia) congiuntamente. Proprio all'inizio di *Passavamo sulla terra leggeri*, fornendo al lettore le coordinate dell'accadimento con cui la storia inabissata, dipanandosi nella voce di Setzu, può innestarsi e interagire con il presente, il narratore di primo grado, informando il lettore, dice:

a otto anni ero abituato a essere guardato con sospetto, con diffidenza, con paura – molto tempo dopo, scoprendo di essere di stirpe ebraica marrana, oltre che sarda e genovese con sfumature arabe e catalane, ho immaginato che il sangue degli antichi erranti perseguitati visse in me facendomi apparire la diversità degli altri come abituale e perciò non spaventandomi della solitudine che ne veniva, di rado mitigata da amici sempre esclusi dalla comunità perché diversi: scemi, figli di donne non sposate e di bagassa, istrangios e eversori.²⁶⁷

La diversità e l'alterità, declinate al plurale, sono costitutive dell'identità relazionale in cui si riconosce Atzeni: l'esperienza dell'altro è interiorizzata, assorbita nel corso delle generazioni ed esperita sul piano sociale, non soltanto geografico o culturale. Anche in Glissant, il ripensamento del rapporto con l'altro da sé passa attraverso la ridefinizione del soggetto stesso; la conoscenza di sé e la pratica dell'altro sono, allora, direzioni lungo le quali dichiarare e applicare «il diritto di ognuno all'opacità»²⁶⁸. E in effetti, Onnis individua tre principali elementi in comune tra *Texaco* e *Passavamo sulla terra leggeri*, ossia, «la présence d'un double narrateur (un narrateur-écrivain et un narrateur-oral), le rapport à l'oralité ainsi que l'utilisation de la forme plurielle nous dans le récit du narrateur oral»²⁶⁹ che riportano l'attenzione sulla lingua, la quale, a sua volta, per Glissant è uno dei tre centri di convergenza attorno ai quali si realizzano altrettante «modalità d'esistenza contestataria». Forme di resistenza alternative attraverso cui manifestare non soltanto una poetica ma anche un'etica del *métissage* che, nel contesto specifico della Martinica, cui si riferisce Glissant, risponde alla «violenza rientrata [e] discontinua» del «disagio privilegiato» di «dover consumare il mondo senza esserne partecipe». Possibilità di resistenza possono essere «la natura circostante [...]; la difesa della lingua popolare [...]; la protezione della terra, attraverso la mobilitazione di tutti» e, nel loro insieme, dovrebbero funzionare come perni per «una visione ecologica della Relazione»²⁷⁰. Occorre, tuttavia,

²⁶⁵ É. Glissant, *Poetica della Relazione*, cit., p. 163.

²⁶⁶ Ivi, p. 162.

²⁶⁷ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 28.

²⁶⁸ É. Glissant, *Introduzione a una poetica del Diverso*, cit., p. 61.

²⁶⁹ R. Onnis, *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau*, cit., p. 66.

²⁷⁰ É. Glissant, *Poetica della Relazione*, cit., p. 161.

chiarire che tipo di rapporto con la natura e cosa si intende per “protezione della terra”. Glissant infatti distingue un’idea di «ecologia mistica», intesa quale estensione del sentimento del sacro un tempo riconosciuto al territorio e ora ampliato al pianeta Terra, e una seconda accezione di ecologia, alla quale propone di tendere e che qui mi interessa maggiormente perché incontra e si riconnette alle posizioni finora espresse, oltre ad essere, a mio parere, non distante dalla visione di Atzeni, deducibile dagli *Scritti giornalistici* e, più in generale, dalla sua opera. Questa seconda possibilità di interpretazione dell’ecologia, fermo restando l’estensione del contesto dato dalla consapevolezza della dimensione globale in cui tutte e tutti siamo immersi, porta però in germe la critica del pensiero del territorio che invece rimane latentemente attivo nella prima definizione (dell’ecologia mistica). Nella prosa poetica di Glissant, il territorio va inteso come «base per la conquista» da definire «per i suoi limiti, che bisogna estendere», in contrapposizione con ciò che intende per “terra”, «ormai senza limiti e per questo vale la pena difenderla da ogni alienazione».²⁷¹ Se declinata seguendo la seconda linea, «l’ecologia allora si volgerà in politica», afferma il poeta della Martinica, secondo il quale è necessario trovare nuove estetiche della terra, capaci di far pensare, agire e immaginare.²⁷² diversamente il rapporto con l’ambiente, che preferisce chiamare “attorno”, o altri «febbrili equivalenti anche per l’idea di ‘ecologia’, ch[é] [le idee di ambiente e di ecologia] sembrano così oziose in questi paesaggi di desolazione».²⁷³ Torna, in qualche modo, la critica di Said all’ambientalismo che, negli anni Settanta e Ottanta si manifestava piuttosto come «complicit in structures of oppression and was unable to see environmentalists as playing a productive political role internationally». In quel momento storico, soprattutto negli Stati Uniti – spiega Nixon – quella emergente era una forma di ambientalismo «to which Said and other postcolonial scholars were exposed [...], namely, an in-turned environmentalism preoccupied with a wilderness ethic and largely indifferent to the international relationship between social inequities, environmental practices, and the cultures of nature espoused by the poor».²⁷⁴ e che Glissant, appunto, definisce «ecologia mistica». Ancora oggi, in fondo, molto spesso si tratta di ridefinire i rapporti tra i termini in gioco e riportare in primo piano l’aspetto relazionale del pensiero ecologico, svincolando quest’ultimo dall’esclusiva tematizzante sulla natura. Volendo continuare a parlare di ecologia, si potrebbe ripensarla in maniera più articolata e complessa, come una postura, una metodologia, un modo di agire ed osservare, un immaginario. In questo senso, la scrittura di Atzeni può essere considerata ecologica ed è per questa stessa ragione che ho deciso di attraversare i suoi testi, dai quali, oltre alla forte continuità con i precedenti capitoli, credo siano emerse alcune trame che proverò a sviluppare nelle prossime pagine,

²⁷¹ Ivi, p. 167.

²⁷² Ivi, p. 170.

²⁷³ Ivi, p. 166.

²⁷⁴ R. Nixon, *Slow Violence*, cit., p. 253.

in particolare sul rapporto tra lingua/voce e acqua (nella poesia di Anedda) e sull'intersezione tra alterità, subalternità e insularità (nell'opera di Ramondino). Alla base, però, permane la centralità della relazione attorno alla quale si stringe l'intero discorso. Riprendendo la visione di Glissant, si è detto di come questo passaggio implichi un ripensamento sistemico che ridiscuta l'ontologia dei soggetti e delle identità, nei termini del nomadismo²⁷⁵, della pluralità, della differenza e della parzialità. Sul terreno della letteratura tale trasformazione potrebbe portare a nuove forme, sostiene l'autore della *Poetica del Diverso*:

Vivere la totalità-mondo a partire dal luogo che ci è proprio significa stabilire una relazione, non consacrare un'esclusione. Credo che la letteratura, intorno alla questione dell'identità, stia entrando in un'epoca in cui produrrà epica, epica nuova e contemporanea. [...] apparirà nel momento in cui la totalità-mondo avrà cominciato a essere concepita come una comunità nuova. Ma questa epica sarà scritta, a differenza dei grandi libri fondanti delle umanità ataviche, in un idioma multilingue all'interno della stessa lingua che servirà per la loro realizzazione. Questa letteratura epica escluderà anche la necessità di una vittima espiatoria [...]. La vittima e l'espiazione servivano a escludere quanto non veniva redento. Oppure a "universalizzare" in modo improprio. La nuova letteratura epica stabilirà invece relazioni e non esclusioni. [...] forse farà a meno della nozione dell'essere, per stupirsi dell'immaginario dell'ente [...]. La questione dell'essere non può più essere posta nell'utile solitudine alla quale si era ridotto il pensiero dell'universale. L'universale è precipitato nella diversità, che lo smuove. Ciò significa che la questione dell'essere non presuppone più la propria legittimità, perché è stata rimessa in discussione dagli assalti delle diversità concorrenti nel nostro mondo.²⁷⁶

Pur nella complessità del pensiero di Glissant, a me sembra che l'epica di cui parla possa essere rintracciata, almeno in parte o come meta ideale, nel romanzo di ri-fondazione nel quale Atzeni aveva sedimentato l'esperienza della traduzione di *Texaco*. La diversità che smuove l'universale risuona nel titolo e nell'idea di un passaggio sulla terra, appunto, dove la storia e la temporalità partecipano della stessa tensione che percorre la costa. Luogo di massimo conflitto e costante rinegoziazione tra i due elementi, a mio avviso, la linea costiera può essere pensata come spazio di traduzione, a sua volta terreno mobile e liminale in cui avviene il passaggio da una lingua all'altra. Nel processo di relazione in cui le lingue sono insieme, dopo la partenza e prima della meta, i due autori, Atzeni e Chamoiseau, si sono incontrati e riconosciuti, accomunati non dalla lingua né soltanto dall'amore per la letteratura ma per uno stesso modo di muoversi nel mondo e mettere in parole, non solo il mondo, ma le relazioni che ne articolano il divenire, al punto che, durante un seminario sulla traduzione all'università di Parma, lo scrittore sardo ha descritto così l'autore di *Texaco*: «[è] probabile che sia uno degli uomini più intelligenti che ho incontrato in vita mia, come complesso di personalità, cioè unendo

²⁷⁵ Oltre al nomadismo teorizzato da Deleuze e Guattari in *Millepiani*, mi riferisco anche a R. Braidotti, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, trad. it. a cura di A. M. Crispino, C. Fioravanti, Castelvecchi, Roma 2023 (2011), su cui si tornerà nel capitolo dedicato a Ramondino.

²⁷⁶ Ivi, pp. 57-58.

all'intelligenza la sapienza in quanto conoscenza in generale di tutto ciò che attiene all'uomo e al mondo, e in più un'altra sapienza specifica che è il saper vivere»²⁷⁷. Allo stesso modo le parole di Chamoiseau testimoniano la reciproca stima ma, soprattutto, situano nella pratica della traduzione la possibilità di realizzare quanto teorizzato da Glissant e condiviso da entrambi gli scrittori:

Parlammo a lungo, e spesso, ed io non parlavo più ad un traduttore, ma ad un alleato dietro il quale percepivo lo scrittore senza concessioni né compromessi, lontano da ogni vanità. Eravamo d'accordo perché le lingue perdano il loro orgoglio ed entrino nell'umiltà dei linguaggi, dei linguaggi liberi, dei linguaggi folli, dei trasalimenti che si rendono disponibili a tutte le lingue del mondo. Eravamo d'accordo perché una traduzione non sia una chiarificazione, ma diventi la messa a disposizione di un elemento della diversità del mondo in una lingua che la accolga. Eravamo d'accordo perché una traduzione non vada da una lingua pura ad un'altra lingua pura, ma organizzi l'appetito reciproco delle lingue nell'ossigeno impetuoso del linguaggio. Eravamo d'accordo perché una traduzione non tema più l'intraducibile opacità di ogni testo letterario; perché, in questo mondo che ha infine una possibilità di risvegliarsi, il traduttore diventi il pastore della Diversità. [...] Il paese di Sergio è una terra di linguaggi, d'ombra e di luce, e di diversità. Egli capiva ciò che io dicevo, lo sapeva già. Avevo in Sergio una bella proiezione di ciò che mi sforzo di diventare nelle angosce della scrittura.²⁷⁸

Particolarmente interessante, infine, è quanto scrive Onnis sulla percezione e sulla rappresentazione dello spazio insulare che tanto Atzeni quanto Chamoiseau non concepiscono come chiuso e limitato ma, al contrario, come «*île - archipel en contact continu avec tout autre espace*»²⁷⁹. Sulla scia di quanto rilevato da Farnetti rispetto alle peculiarità del mare letterario delle isole, secondo Onnis, «Atzeni a introduit une conception de l'insularité tout à fait nouvelle dans l'horizon littéraire sarde contemporain»²⁸⁰. In questo senso, concludendo, il discorso si riallaccia a quanto scrive Farbotko sulla situazione di Tuvalu, constatando la dissimmetria tra l'isola-laboratorio, immagine di un altrove distante, isolato e circoscritto, che prende forma nell'immaginazione geografica alterizzante, e l'esperienza degli abitanti che, invece, vivono la continuità tra terra e acqua, facendo esperienza diretta ed incarnando l'*iléité* definita da Moles. Increspando quindi la linea del discorso ed osservando *à rebour* il punto di partenza, prima di transitare nella scrittura di Anedda, riporto le parole di Chamoiseau – citate da Onnis – in cui si esprime a pieno la consapevolezza dell'isolantità, sovraimprimendo la relazione di Glissant e la *diversalité*²⁸¹ creola alla sommersione di Tuvalu,

²⁷⁷ S. Atzeni, *Il seminario di Parma*, in «Tradurre», 9, 2015, < <https://rivistatradurre.it/il-seminario-di-parma/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025]: «È probabile che sia uno degli uomini più intelligenti che ho incontrato in vita mia, come complesso di personalità, cioè unendo all'intelligenza la sapienza in quanto conoscenza in generale di tutto ciò che attiene all'uomo e al mondo, e in più un'altra sapienza specifica che è il saper vivere. Unendo queste tre qualità insieme, io non ho mai incontrato nessuno che sia grande come Patrick Chamoiseau. Per me è stato un incontro straordinario e per certi versi rivelatore, perché è stato come se avessi incontrato un maestro».

²⁷⁸ P. Chamoiseau, *Per Sergio*, trad. it. di U. Floris, in «La Grotta della vipera», XXI, 72/73, 1995, p. 23.

²⁷⁹ R. Onnis, *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau*, cit., p. 68. Corsivo dell'autrice.

²⁸⁰ Ivi, p. 69.

²⁸¹ Cfr. J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Elogio della creolità/Éloge de la Creolité*, cit., p. 116, in cui gli autori, chiudendo il saggio, scrivono: «E se raccomandiamo ai nostri artisti questa esplorazione delle nostre caratteristiche peculiari è perché essa riconduce alla naturalità del mondo, lontano dall'*Identico* e dall'*Uno* e perché oppone

esempio paradigmatico, insieme con la Sardegna, delle possibili direzioni di reduplicabilità del “minore”:

Io non credo all’insularità, che è un concetto creato dall’Occidente. Prima che i colonizzatori europeo e americano giungessero nelle Americhe, coloro che abitavano i Caraibi, la Martinica, etc., non vedevano nel mare un muro, che invece consideravano luogo d’incontro. Quando sono arrivati i coloni hanno inventato bandiere, confini e isole. [...] Tutto il mondo è relazione e in questo processo niente è terra [...] Oggi non c’è insularità: è diventata arcipelago.²⁸²

3.4 Fino a togliersi la voce. In ascolto del «verso-conchiglia» con Antonella Anedda

T. È la lettera che trasmutando tramanda, è il tentativo di tradurre in cosa ciò che fugge, di tenere vicino il trapestio che ci travolge.²⁸³

Il rapporto tra Atzeni e Chamoiseau mi è sembrato un buon modo per traghettare il discorso verso l’opera di Anedda; entrarvi attraverso il prisma della traduzione permette di posizionarsi, fin da subito, nello spazio, intermedio e incerto, indefinibile e in divenire, della soglia che molto ha a che fare con il pensiero arcipelagico cui alludono le parole dell’autore antillano. Va chiarito, però, cosa, in questo caso, si intenda per soglia perché, come ricorda Baldacci, in Anedda il riferimento non è all’accezione derivante da *limen* ma, più specificamente, all’idea di *Schwelle* declinata nei *Passages* di Benjamin: «[l]a soglia è una zona. La parola ‘schwellen’ [gonfiarsi] racchiude significati di mutamento, passaggio, straripamento».²⁸⁴ La premessa permette inoltre di porre l’accento sulla vocazione topologica della poesia di Anedda, nella quale la riflessione sulla lingua e sul tempo tendono a slittare sul piano della spazialità, spiccatamente insulare. Alla stregua di quanto osservato nell’opera di Atzeni, infatti, anche in Anedda – profondamente legata alla Sardegna e, in particolare, alla Maddalena – l’insularità si fa, al tempo stesso, postura e prospettiva sul mondo e i suoi eventi. Non si tratta quindi di stare *in* un luogo, condizione che peraltro Anedda vive in maniera discontinua e pendolare, ma del vivere la «coscienza di insularità»; un modo di percepire interrogando il mondo *da* un punto di vista in cui si incarna l’esperienza dell’alterità. Lo chiarisce l’autrice stessa in *Notti di pace occidentale*, dove si legge: «Molti di questi versi sono nati in Sardegna e in Corsica: solo stando

all’Universalità, tutte le opportunità del mondo diffratto ma ricomposto, l’armonizzazione cosciente delle diversità preservate: la *Diversalità*».

²⁸² P. Chamoiseau, *Dalla periferia creola alla dimensione globale. Intervista con Patrick Chamoiseau*, trad. S. Pilia, in «NAE», 11, 2005, p. 13, citato in R. Onnis, *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau*, cit., p. 68-69.

²⁸³ A. Anedda, *Il catalogo della gioia*, in *Tutte le poesie*, cit., (2003), p. 189.

²⁸⁴ W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi 2000 (1983), p. 555, citato in A. Baldacci, *Soglie dell’impermanenza. Lo spazio etico della poesia di Antonella Anedda*, in «Polisemie», IV, 2023, p. 88.

in un'isola, anzi spesso nell'isola di un'isola – La Maddalena – ho avuto l'impressione di capire lo spazio del Continente»²⁸⁵. O, ancora, in *Historiae*²⁸⁶, ultima raccolta, prima della più recente uscita *Anamnesi di quiete*²⁸⁷: «Giudico dalla mia geografia», dall'isola che «scivola impercettibilmente come i continenti / che si spostano al ritmo di un'unghia che si allunga»²⁸⁸. Da un lato quindi, la necessità di situarsi, ritagliarsi il frammento di spazio da cui osservare, dall'altro, la capacità di ampliare e approfondire, per scala e complessità, la narrazione. Lo si può apprezzare nel testo che segue quello appena citato, *Geografia 2*, in cui la mente del soggetto poetico decifra e scompone il paesaggio, così che il lettore possa ricomporlo – nei suoi elementi visibili e invisibili – a partire dal testo:

È meglio annotare: tre file di sugheri
senza cortecchia, oleastri, ginepri.
Una sequenza di paesi silenziosi,
più silenziosi quanto più il mare si allontana.
[...]

La mia mente politica ricorda
che a sud della costa occidentale si stendono
i profitti di un impero, gente del fare
affare del dire e del comprare, mercanti da scacciare
invece che morte per fame morte per malattia
fumo per i polmoni acqua nera e cani
peste per San Roc senza conchiglia.

La mia mente imparziale cerca di separare reale ed irreale
ma il nostro passato è cresciuto
tanto da non poterlo fendere
né attraversare a piedi, aereo o nave.
So che non ha importanza se ci sbrighiamo a dimenticare.
Le sequenze di desiderio, la pellicola in cui ci muoviamo
a scatti che si placano: questo significa
imparare a decifrare.

Torno al paesaggio, alle ossa delle bestie
confuse con quelle dei sequestrati.
Ricordo che a sud-est c'è un lago artificiale
porta acqua e zanzare. Nebbie verdi.
[...]

Il treno rallenta la luce si apre il mare appare
uguale a sempre ma utile per sempre
a dimostrare come la pelle impallidisca
e si fenda se si tiene troppo a lungo nel sale.²⁸⁹

²⁸⁵ A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma 1999, p. 71.

²⁸⁶ Cfr. ead., *Historiae*, in *Tutte le poesie*, cit., (2018).

²⁸⁷ Ead., *Anamnesi di quiete*, Gli Ori, Pistoia 2021.

²⁸⁸ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 482.

²⁸⁹ Ivi, pp. 486-487.

I versi si spingono nell'entroterra dell'isola, attraversandola non solo spazialmente ma anche verticalmente, scavando nel tempo della storia depositatasi sul paesaggio. Il ricordo si allontana dai bordi e ritorna a nominare l'inquinamento di cui si è occupato anche Atzeni nelle sue inchieste: le miniere del Sulcis e l'industria petrolchimica che ha fatto il suo ingresso nel dopoguerra. A tale proposito è interessante notare con quali espedienti stilistici Anedda inserisce il riferimento a Sarroch, comune in provincia di Cagliari in cui si trova la raffineria del Gruppo SARAS (Società Anonima Raffinerie Sarde). L'omofonia quasi perfetta con "San Roc" apre un campo allusivo ad alta tensione tra uno dei simboli dell'estrattivismo sociale e ambientale del capitale sull'isola e la com-passione simbolicamente rappresentata dal santo cristiano, (protettore degli appestati e, per estensione, del mondo contadino e degli animali, San Rocco viene evocato anche contro i grandi disastri, ecc.) spesso raffigurato con la conchiglia, traccia iconologicamente legata al pellegrinaggio a Santiago. Su questo particolare tornerò più avanti ma astraendo dal dettaglio e tornando a considerare il componimento nella sua interezza, ciò che credo sia interessante è, di nuovo, la mobilità esercitata dalla poetica della soglia di Anedda. Come anticipato, infatti, il testo non solo attraversa lo spazio e il tempo dell'isola, ma estende ed applica la transitorietà allo sguardo e alla parola secondo la «dialettica focalizzazione-dilatazione che unisce spazio e dettaglio»²⁹⁰ individuata da Bello Minciacchi. «Il dettaglio è l'isola del quadro»²⁹¹ – scrive Anedda nella *Vita dei dettagli*. Tra i due elementi, l'isola e il "quadro", cioè il dato particolare e il contesto dal quale esso è estrapolato, persiste una tensione da abitare e attraversare con la scrittura per la quale, con Cortellessa, si può parlare di «dondolii»²⁹² che, nello specifico, prendono qui il ritmo pendolare di un movimento di andata e ritorno, a volte espressamente fisico, biograficamente incorporato, altre volte solo mentale, disperso nel tempo del ricordo o attualizzato nello spazio della pagina. Come sarà già parso evidente, infatti, a differenza di quanto accaduto nelle sezioni precedenti dedicate ad Atzeni, in questo caso si prediligerà un approccio che spazi tra i testi, connettendoli al di là della distanza cronologica che li separa, lasciando emergere i nuclei attorno ai quali si articolano il pensiero e la poesia di Anedda. L'analisi, perciò, non si propone quale studio esaustivo sull'intera opera dell'autrice ma vuole, piuttosto, mettere in luce i nessi con quanto proposto fin qui: forte, infatti, è il legame con i testi di Mesa e di Atzeni. Parallelamente, si

²⁹⁰ C. Bello Minciacchi, *Fare del proprio guscio un cielo. Gli spazi dell'inertità nella scrittura di Antonella Anedda*, in *La sintassi del mondo. La mappa e il testo*, a cura di L. Bardelli, E. Caporiccio, U. Conti, A. D'Ambrosio, C. Facchin, M. Romanelli, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2023, p. 480.

²⁹¹ A. Anedda, *La vita dei dettagli: scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma 2009, p. 2.

²⁹² A. Cortellessa, *Il coltello dello sguardo*, in «Polisemie», IV, 2023, p. 151. Il critico, qui, si riferisce allo stato contemplativo che Anedda sembra raggiungere di fronte ad alcune opere d'arte, paragonando questa tensione interna, che non è di quiete passiva, alla pratica estatica di contemplazione prolungata delle icone. Senza entrare nel dettaglio di questa argomentazione, appare interessante il ricorso al movimento del dondolio: «movimento oscillatorio che esprime ritmicamente la somatizzazione del dolore interiore, e che si può leggere pure come sigla figurale dell'andirivieni fra poesia e saggio, fra italiano e 'limba' sarda, fra prosa e verso, fra 'io' e 'mondo' e, ovviamente, fra parola e immagine».

cercherà, inoltre, di approfondire la trama acquatica attraverso una lettura orientata e attenta alla presenza pervasiva dell'elemento, non soltanto sul piano tematico ma anche percettivo, linguistico e ontologico.

L'immagine di un movimento oscillatorio, che nella scrittura di Anedda smargina e riguarda anche le forme – spesso sulla soglia tra prosa e poesia –, può essere utile anche a riallacciare il discorso al punto in cui si era interrotto e riprendere il tema della traduzione. Essa, infatti, assume un ruolo centrale nella pratica scrittoria dell'autrice che traduce sia sé stessa nei testi in *limba*, lingua intima in cui si impastano residui di memoria e varianti locali (che disperdono l'unità del logudorese dell'*Odissea* di Rubattu), sia altre voci poetiche. Appoggiandosi alla riflessione esposta da Nancy in *Essere singolare plurale*, Riccardo Donati, nella monografia dedicata all'opera della poetessa, affronta – tra gli altri – il nodo stretto attorno alla lingua, seguendo la ricerca di una parola capace di «parlare per il mondo»²⁹³. Se, come in Paul Celan, riferimento imprescindibile per l'autrice, si tratta di «lavorare il linguaggio dentro, contro e malgrado le parole ricevute»²⁹⁴, la traduzione riattiva l'esposizione dell'isola su un piano linguistico: «uscire dalla propria lingua, estraniarsi dai fonemi ereditati mettendosi all'ascolto di altri suoni»²⁹⁵. L'ascolto, in effetti, si sovrappone e interagisce organicamente con le altre due dimensioni che, pure, si affermano in Anedda: mi riferisco alla vista e alla lingua. Come ciò si possa fondere nella traduzione, lo spiega limpidamente la stessa autrice nella *Vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*: «[l]o sguardo si traduce in ascolto: 'écouter' è il verbo che Jaccottet sceglie quando parla della traduzione 'come ascolto della voce dell'altro'»²⁹⁶. Come lascia presagire il titolo, nella raccolta Anedda isola e sprofonda nei dettagli di alcuni quadri, quasi traducendo poeticamente il metodo con cui procede l'iconologia²⁹⁷. La vocazione al dettaglio, però, non limita la percezione dell'insieme ma genera, se mai, una zona di esposizione e paradosso in cui entrambe le polarità risultano parziali, se prese nella loro singolarità, e inassimilabili l'una all'altra. Si spalanca quindi la vertigine della complessità sincronica, irriducibile ad una visione unitaria che determina, inevitabilmente, una vulnerabilità su cui, tuttavia, può innestarsi la relazione. Al pari della traduzione, infatti, anche nell'*ekphrasis*, sostiene Anedda, «l'occhio trasmuta, accoglie selezionando»²⁹⁸. E in questa spola tra dimensioni diverse, eppure rispondenti, senza abbandonare il

²⁹³ R. Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Carocci, Roma 2020, p. 84. Per Nancy «il parlante parla per il mondo», declinando il significato di questa affermazione secondo tutti i possibili valori del *pro* latino. «Il linguaggio dice il mondo, cioè si perde 'in esso', e mostra come in esso si tratti di perdersi per essere del mondo, con esso, per essere del suo senso, che è ogni senso».

²⁹⁴ Ivi, p. 86. Donati riprende le parole con cui Denis Thouard commenta la lingua che Celan, cfr. ivi, p. 85.

²⁹⁵ Ivi, p. 86.

²⁹⁶ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 74.

²⁹⁷ Anedda si è laureata in iconologia nei primi anni Ottanta.

²⁹⁸ A. Anedda, *Il quadro delle parole*, in *Poetiche contemporanee. Dialoghi con 10 poeti italiani*, a cura di T. Lisa, Zona, Genova 2006, p. 156.

riferimento primario dell'isola, equivalente del dettaglio nel quadro, ma soprattutto dell'arcipelago, in dialogo con Tommaso Lisa, Anedda chiarisce: «l'isola è isolata ma non segregata, anzi per me è un luogo fisicamente concretamente aperto. Non è un'allegoria, ma una realtà, uno spazio non di ritiro, ma anzi di esposizione»²⁹⁹. Provo, ora, a recuperare anche la conchiglia del pellegrinaggio di cui si è detto poco sopra per arrivare al testo con cui Anedda accoglie chi si appresta a leggere *Nomi distanti*, la raccolta in cui, chiamando altri nomi, traducendo lontananze³⁰⁰ e accostandosi ad altre voci, la poetessa traduce autori e autrici «nella promessa di una risposta»³⁰¹. Il dettaglio, l'isola, la conchiglia e l'avvicinamento a un'alterità lontana trovano piena espressione nelle parole di Anedda alle quali, quindi, è meglio lasciare direttamente spazio:

Un sogno di esattezza nella precarietà. Come accade in mare quando ci si chiama da barche diverse, di notte, con lanterne nell'acqua buia, con volti e corpi nel buio. Chi risponde deve tener conto dell'aria e del fragore, del freddo, del tremore dell'onda, del tremore del fiato: per capire il richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile.

Ho voluto rispondere a nomi distanti, a nomi stranieri, parlare con la mia voce, vicino e dopo la traduzione. Ho risposto, non dall'alto, non dal basso, ma nell'orizzonte della traiettoria accesa dallo scatto di un grido: il testo prima in originale, poi raccolto dalla traduzione e dalla traduzione reso tanto forte, tanto ampio da schiudere un altro respiro, un altro destino: una terza voce in un terzo spazio.

Ho risposto [...] per il desiderio di abitare il margine bianco di un messaggio decifrato. Un tragitto di suoni, un tragitto di ragioni. Un pellegrinaggio che come ogni pellegrinaggio conosce solo il sogno della meta [...]. Il pellegrino non viaggia per scoprire, ma per esistere, viaggia per vedere il proprio viaggio riflesso nel corpo e nel pensiero. Così è accaduto a queste poesie. Per caso la luce, il suono di un verso e da lì l'inizio di un cammino, la memoria di quel verso come la conchiglia che il pellegrino medioevale teneva cucita al mantello per dire: vado a Santiago, e nella curva della madreperla c'è il perdersi e l'arrivare, il profilo delle guglie, il vapore che le inghiotte. Dal verso-conchiglia, accostando l'orecchio ho sentito il mare, l'ampiezza dell'acqua, nel verso-conchiglia, oltre la perla, poteva forse vivere, crescere *ancora* qualcosa.

[...] A questo bisognava rispondere, direttamente, amaramente (perché separati, perché distanti), rispondere con se stessi, accettando di attraversare un paese davvero straniero, dove non si sarà protetti se non da un guscio di conchiglia, dove la lingua sarà conoscenza, errore, di nuovo silenzio.³⁰²

Gli spunti di riflessione e le possibilità di innesto su quanto detto finora, considerando anche i precedenti capitoli, appaiono numerosi. Proverò ad affrontarne qualcuno, aprendo la via per ulteriori

²⁹⁹ Ivi, p. 158. *Archipelago*, inoltre, è il titolo della prima antologia in lingua inglese dell'opera in versi di Anedda (Bloodaxe, 2014), «a ribadire – come scrive Donati – il ruolo decisivo che quella geografia memoriale ed emozionale occupa» nella sua poetica, cfr. R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 36.

³⁰⁰ Si veda la postfazione alla raccolta, A. Cortellessa, “Tradurre la distanza”, in A. Anedda, *Nomi distanti*, Nino Aragno, Torino 2020 (1998), pp.149-164, in cui si ricostruisce la genealogia di una traduzione intesa, appunto, non più come produzione di un identico ma, in linea con l'opacità già incontrata nel pensiero della Creolità, come spazio di incontro, corpo a corpo necessariamente mancante e, al contempo, aperto alla complessità plurale e irriducibile dell'altra lingua/identità/cultura.

³⁰¹ A. Anedda, *Nomi distanti*, cit., p. 7.

³⁰² Ivi, pp.7-8.

collegamenti, aggirandomi nei pressi dei tanti testi pubblicati da Anedda, consapevole del limite perenne dell'impossibilità di esaurire l'argomento, prosciugare il bacino di ciò che si vorrebbe dire e nominarne ogni aspetto. Ciò che più mi preme, però, è notare lo spostamento interno al concetto di voce rispetto a quanto fin qui si è inteso con esso. Mi spiego: il riferimento alla *subalterna* di Spivak premeva soprattutto sull'idea di voce in quanto accesso alla parola, all'espressione del soggetto, situando il discorso all'interno di un campo di forze che regolano il rapporto tra linguaggio e potere. La voce implicava, quindi, il considerarne le possibilità e i meccanismi di legittimazione o, al contrario, di delegittimazione. Ora, non si tratta di ribaltare completamente la prospettiva – nonostante, infatti, si tenda spesso a tenere in sordina la componente politica della scrittura di Anedda, credo invece che essa esista e sia presente, pur dandosi in toni e forme meno vistosi, sottili e in sottrazione – ma di accogliere e integrare, alla precedente, un'altra qualità di osservazione e percezione. Penso al mal di testa che chi porta gli occhiali da vista spesso lamenta passando alle lenti multifocali o graduate: con un solo paio si può correggere miopia (o ipermetropia) e presbiopia per mettere a fuoco oggetti vicini e lontani, senza doversi sfilare e cambiare montature. Fuor di metafora e senza alcuna presunzione di “correggere”, penso si tratti però, questo sì, di complicare e tenere insieme entrambi gli aspetti o i campi di indagine, con la fatica che ne consegue – anche Tuana accenna alla difficoltà pratica nel procedere secondo un pensiero e una metodologia viscosi e porosi al tempo stesso – approfondendo la zona grigia che si dischiude di fronte a una voce percepita come interazione tra *phonè* e *logos*, intima e sociale al tempo stesso. Una voce, appunto, che può chiamare dal buio, attenta a come “organizzarsi” o distribuirsi per poter fisicamente arrivare al destinatario. È una voce, dunque, che attraversa l'ambiente e gli agenti atmosferici; che nasce dall'interno del corpo, non dalla gola né dalla bocca ma dal respiro, il quale, incontrando le corde vocali, si traduce in suono e che, infine, imprimendo nel soggetto un timbro (vocale) soltanto suo, ne porta con sé la storia materiale e immateriale. Mi riferisco qui a quanto teorizzato da Cavarero nel già citato *A più voci*; saggio che compendia la lunga riflessione della filosofa femminista attorno all'ontologia della voce, sulla scorta di quanto scritto da precedenti illustri quali Julia Kristeva, Roland Barthes, Paul Zumthor, Corrado Bologna³⁰³.

Altra eloquente spia nel testo sopracitato è l'esattezza, pur nella precarietà, nella quale risuona la sollecitazione di Stengers all'attenzione, mentre nella metafora delle barche e dei pescatori riluce l'obliquità che accompagna dall'inizio questo percorso, ripassando la traiettoria dell'etica mesiana.

³⁰³ In particolare, cfr. J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia, 1979 (1974); R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001 (1982); P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, a cura di C. Di Girolamo, Il Mulino, Bologna 2001 (1984); C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Sossella, Roma 2022 (2000). Mentre Hannah Arendt e Luce Irigaray influenzano in maniera trasversale il pensiero di Cavarero.

Infatti, se si guarda alle prime due raccolte poetiche di Anedda, in mezzo alle quali si posiziona cronologicamente *Nomi distanti*, sia nella prima, *Residenze invernali* (1991) che in *Notti di pace occidentale* (di un anno soltanto successiva alle traduzioni), si può apprezzare come l'obliquità si sostanzia in parola, avverbio spaziale, in cui trovare salvezza o, meglio, tregua dall'erosione del vento/tempo che pure è essenza della vita: «Di lato c'era come un recinto / e lì duravano le cose»³⁰⁴. Così si chiude la prima raccolta, all'interno della quale si trova una sezione intitolata “Voci per alleati”. L'obliquità è qualità alleata della filigrana e della riemersione del sommerso, allude al negativo, al vuoto, a ciò che è stato obliterato e all'inespresso o inesprimibile che abita il margine; la zona nascosta, invisibile o invisibilizzata, periferica: «Silenzioso è il retro dei quadri / silenziosi gli angoli, l'aria / senza respiro degli oggetti»³⁰⁵. Inizia, intanto, a delinearsi, il processo carsico di decomposizione, il consumarsi degli oggetti, i quali, come i corpi che si disfano, si fanno polvere per poi disperdersi. È su questa soglia di fragilità che si deposita la parola nominante di Anedda. Altrettanto vulnerabile, infatti, è il soggetto, intento a disfarsi progressivamente del pronome che lo inchioda, come il nome, ad un mondo che sfugge al linguaggio: «Io resto carne aperta», «[n]é oggetto né scudo animale. / Il vento entra / rovista ogni fessura / rode piano la pelle»³⁰⁶. Intercettare il tempo, un po' come avviene nella traduzione che ricuce lo strappo con il passato e traghetta il messaggio verso il futuro, è possibile, allora, passando per il cavo della voce, «[p]erché nulla riguarda il ricordo e tutto la voce»³⁰⁷. Il porsi di lato, accanto a-, oltre all'obliquità, si accosta al “mettersi nei panni dell'altro” in cui si riconosce la volontà di Mesa autore del *Tiresia*. Non a caso Fusco, ragionando in maniera comparata sul poemetto e sulla raccolta *Notti di pace occidentale*, ha rilevato alcuni legami forti riassunti in altrettanti punti, attraverso i quali entrambi i poeti rappresentano le violenze che la storia ha coagulato sulla soglia del millennio: il buio, la visione, il conflitto, l'*epos*, le grida, l'indifferenza, l'oblio, il bagliore³⁰⁸. Nella pace apparente dell'Occidente, Anedda fissa lo sguardo sull'orrore del Kosovo:

Non volevo nomi per morti sconosciuti
 eppure volevo che esistessero
 volevo che una lingua anonima
 – la mia –
 parlasse di molte morti anonime.
 [...]

³⁰⁴ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 88.

³⁰⁵ Ivi, p. 28

³⁰⁶ Ivi, p. 77. Si veda anche A. Anedda, *Il catalogo della gioia*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 176: «Nome. Non avere nome. / Essere un'iniziale [...] / Essere un graffio indifferente / alla gola segnata / rosso di sangue trattenuto / destinato a sparire senza cicatrice. // [...] Non avere un viso, non avere specchio / scivolare via dalle foto la pellicola bruna di fuoco / dimenticarsi nella pioggia che scioglie i tratti / e cancella lo sguardo, le labbra, la fronte / e finalmente fa di te una cosa che si dimentica in fretta».

³⁰⁷ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 73.

³⁰⁸ Cfr. F. Fusco, *Vedere dal buio: prospettive su Anedda e Mesa*, in «L'Ulisse», n. 22, 2019, pp. 296-301.

Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola
da cui scrutare il Continente
– l'oriente – le sue guerre
la polvere che gettano a confondere
il verdetto: noi non siamo salvi
noi non salviamo
se non con un coraggio obliquo
con un gesto
di minima luce.³⁰⁹

Tanto nel *Tiresia* quanto nelle *Notti* di Anedda, la poesia – per dirla con Fusco – tenta di «vedere dal buio»³¹⁰, eppure, più che sul buio che indica l'orrore e la crisi di cui si è ampiamente detto nel capitolo su Mesa, vorrei soffermarmi sul movimento dello sguardo indicato dal moto da luogo: Anedda osserva *dall'isola, dal buio o Dal balcone del corpo*³¹¹, come titola un'altra sua raccolta pubblicata nel 2007. Proprio commentando quest'ultima, in una breve intervista con Silvia Morotti, è l'autrice stessa a spiegare come, nonostante l'attenzione ricada sul corpo, «l'elemento importante per me era dal balcone, il corpo serve come un qualsiasi balcone a entrare in casa e a guardare fuori. Ha a che fare con l'interno e con il mondo, con il corpo si può concepire l'infinito, ma noi siamo limitati, poveri balconcini legati alla terra con un po' di orizzonte»³¹². Ciò mi permette, inoltre, di ripuntare verso il testo di *Nomi distanti* e rilevare come l'orizzontalità, sulla quale si pone la traduzione rispetto al testo tradotto, riveli l'attitudine dialogica della scrittura di Anedda. «Non dal basso, non dall'alto – scrive – ma nell'orizzonte della traiettoria accesa dallo scatto di un grido», dove il grido, a sua volta, riporta il discorso alla lingua minore che Deleuze e Guattari riconoscono nella deterritorializzazione del tedesco in Kafka: lo «si farà filare [...] su una linea di fuga, ci si riempirà di digiuno, si strapperanno al tedesco di Praga tutti i punti di sottosviluppo che si tiene nascosti, lo si farà gridare, di un grido sobrio e rigoroso»³¹³. Gli esempi mi aiutano anche ad introdurre un'ulteriore osservazione in merito alla ricezione dell'opera di Anedda: se è vero, infatti, che negli ultimi anni, la sua voce è stata riconosciuta e associata al tema ecologico, va forse ricordato come esso sia emanazione di un più ampio e precedente aspetto etico. Intendo dire che l'ingresso di alcuni temi – come può essere la crisi climatica – e l'attenzione su di essi mi sembra siano conseguenza diretta di uno sguardo o, ancora, di una postura presente fin dai suoi esordi, in tempi non sospetti. Di nuovo, non il *cosa* ma il *come* importa – qui la convergenza con Mesa è massima, come cercherò di

³⁰⁹ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 94.

³¹⁰ F. Fusco, *Vedere dal buio*, cit., p. 296.

³¹¹ Cfr. A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, in *Tutte le poesie*, cit., (2007), pp. 249-341.

³¹² Ead., *L'ammaestramento delle lingue: Intervista ad Antonella Anedda*, a cura di S. Morotti, in «Soglie», 1, 2008, p. 68. I primi versi di *Notti di pace occidentale* è, dio fatto, una parafrasi della raccolta del 2007: «Vedo dal buio / come dal più radioso dei balconi. / Il corpo è la scure: si abbatte sulla luce / scostandola in silenzio».

³¹³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 42.

dimostrare nei prossimi paragrafi. Parto, intanto, riprendendo le parole di Donati che ribattono un punto già toccato per poi spostarsi altrove:

Ecco a cosa invita, in prima istanza, la voce di Anedda: a dialogare con l'esterno lasciandolo rifluire dentro di noi. Ad avere compassione del mondo, nel doppio senso della parola *passio*: desiderio che muove, patire che smuove. [...] Un pensiero, dunque, che si avvicina con rispetto a quanto accade sotto i sensi, ne comprende la profonda vulnerabilità, gli rivolge un'attenzione partecipe e sobria, infine si dispone ad accoglierlo. [...] far esprimere le cose mute, parlare agli oggetti anziché degli oggetti [...]. Non si tratta, si badi, di un'evasione consolatoria: proprio come nelle favole o nelle leggende, tale incontro contempla un rischio, una quota di pericolo, lo sporgersi su un vertiginoso abisso di implicazioni esistenziali.³¹⁴

Come per Mesa, inoltre, l'ascolto precede la parola delineando, appunto, un'etica dell'attenzione verso l'inerte, il "minore" e, più in generale, il sommerso o, con Donati, verso «la fragilità dell'esistente, decisa, prima di ogni altra cosa, a 'ben intendere', nel doppio senso, acustico e logico, di questo verbo»³¹⁵. Quando poi giunge il momento di esprimersi, la scrittura di Anedda ripercorre i *lemmi* di Mesa (ascolto, ricerca, verità etica) cercando di produrre segni onesti, evitando la vacuità, l'inautenticità; ma come? «Innanzitutto, situando la propria voce, sia nel senso del concreto *hic et nunc* (da dove, da quale punto nello spazio si parla?), sia nel senso del prendere posizione, chiarendo a priori quale sia la propria, di posizione (etica, filosofica, autoriale)»³¹⁶, precisa puntualmente Donati. Proseguendo ancora in ascolto del critico che, più di ogni altro, si è dedicato allo studio sistematico dell'opera di Anedda, tornando spesso, insieme con l'autrice, a riflettere in forma dialogica sui suoi temi e sulle sue forme nel loro persistere e mutare di fronte al mondo che cambia³¹⁷, si arriva dunque ad un nodo centrale della poetica aneddiana, tanto da presentarsi quasi come un'atmosfera ambientale più che un oggetto tra gli altri o, ancora, una qualità ontologica e un'attitudine percettiva. Mi riferisco alla *transtemporalità*, intesa come temporalità in cui smarginano i «confini labili» del *qui e ora*, così che «nei fatti che stiamo vivendo riverberano quelli che sono stati e che saranno; negli spazi che attraversiamo, risuonano le epoche che furono e che verranno»³¹⁸. In questo orizzonte di tempo accade anche la poesia, che non dice alcun accadimento ma, semplicemente, rende possibile l'esistenza, di una terza voce, nel "terzo spazio" della pagina. Così la scrittura rende possibile il raggrumarsi della dimensione labile e fragile della terzietà che, pure, continua a lasciare la sua scia lungo il percorso della tesi. A tale proposito, più degli autori e delle autrici che l'hanno preceduta, Anedda abita il «margine bianco», sospeso e incerto, che il calpestio

³¹⁴ R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 12.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ Ivi, p. 13.

³¹⁷ Cfr. A. Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di R. Donati, Chiarelettere, Milano 2021; R. Donati, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, in «Polisemie», IV, 2023, pp. 9-21.

³¹⁸ R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 50.

della parola accende e presentifica. Portando a termine questo primo raccordo con Mesa, appoggiandomi ancora alle parole di Donati, che possono valere per l'una e per l'altro, si può dire, allora, che la poesia, come il margine di hooks, è luogo di conflitto e resistenza. *Apri gli occhi e resisti*, titolo della monografia di Donati, è anche un verso preso dalla raccolta *La luce delle cose*, in cui tale resistenza è riconosciuta nella «giustizia dello sguardo»³¹⁹ che, in controttempo sul battito del mondo, sia attento al dettaglio della sfocatura o all'interferenza e, al contempo, si sintonizzi su frequenze basse e lunghi tempi di esposizione; che si accordi al ritmo profondo, alle distanze siderali, al suono coperto dal costante rumore di fondo, prodotto senza prestare ascolto:

Restare vigili e reagire, sottrarsi alle parole d'ordine del momento, alle barbarie della politica e del “così fan tutti”, affrancandosi al contempo da ogni presunzione individualistica e narcisistico-regressiva, avvertendo la responsabilità di dire l'altro come sé, l'altro in sé [...]. In luogo dell'irricevibile modo frontale, tribunizio, cattedratico o spettacolare di porgere un testo, Anedda articola la voce da una posizione obliqua, laterale, sghemba, in risposta a un sentimento – il pudore – dettato non da reticenza ma da coscienziosità. E, soprattutto, ritiene che chi parla debba sottrarre invece di aggiungere. L'atto di enunciazione si compie sempre, per lei, in levare, cavando il troppo dal pieno...³²⁰

Mi addentrerò, tra poco, nella lingua di Anedda, che pure insiste su alcuni fondamenti comuni con l'ostinato lavoro di rifinitura con cui tanto Mesa quanto Atzeni, fatti i dovuti distinguo tra poesia e prosa, asciugano la parola affinché sia esatta, precisa nel tentare di agguantare una scheggia di realtà; ma prima, approfittando della continuità con cui emergono gli spunti per una riflessione comparata con il *Tiresia* e gli scritti saggistici di Mesa, mi sembra che il passaggio citato sopra possa condurre e riavvicinare il discorso alla raccolta che finora si è osservata più da vicino, *Notti di pace occidentale*. Commentandone lo stile, nel valutare come la letteratura possa porsi di fronte alla violenza della guerra (del Kosovo in quel caso ma non solo), Anedda sfiora la stessa domanda attorno a cui si raccolgono le parole di Mesa, quando si chiede come sfuggire dall'*horror* e nominare, invece, l'orrore. Così dichiara in dialogo con Lisa:

A me interessano le schegge di esistenze senza più riparo. Una delle conseguenze delle guerre è la scomparsa delle sfumature, la riduzione di ciò che è complesso. La guerra piace (perché piace) anche perché paradossalmente rende tutto più semplice. Il dettaglio è complesso. Ricorda all'essere umano le sue contraddizioni, il suo “grigio”. La guerra invece appiattisce e rende “tutti di un pezzo”. Dà una regolarità all'orrore...³²¹

Nel primo capitolo, iniziando a ragionare sulla rimozione quale meccanismo di distanziamento tra i vari nessi in atto dalla *slow violence*, si è detto di come, al centro del *Tiresia*, ci sia, di fatto, il tema

³¹⁹ A. Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 71.

³²⁰ R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 15-16.

³²¹ A. Anedda, *Il quadro delle parole*, cit., p. 160.

della morte. E seppur con una trama – nel senso di ordito e consistenza – diversa, lo stesso si può dire dell’opera di Anedda, in cui sembra protrarsi un movimento d’inerzia, un lento scivolio verso la scomparsa, la dispersione, lo sgretolamento: «Sgretolarsi significa putrefazione ma anche cambiamento»³²². «Sgretolarsi significa lasciarsi erodere, sgretolarsi permette di coagularsi di nuovo. Ricominciamo»³²³. Rimozione della morte, quindi, ma anche della caducità, della fine dispersa nella vita; lo si legge in un’intervista uscita nel 2020:

Non so, caducità per me è una parola positiva. L’arte non è un antidoto alla caducità, ma la sua consapevolezza più profonda. La poesia è caducità, ogni idea perenne mi fa rabbrivire. La nostra caducità è quanto di più prezioso esiste. La rimozione della parola morte, tipica del capitalismo, l’inseguimento di una perfetta forma fisica, l’orrore per ciò che invecchia sono le tare dell’Occidente. La nostra esperienza è caduca, precaria – non potrebbe essere altrimenti – anche se naturalmente questo ci spezza il cuore. La poesia non supera la caducità, la percorre [...].³²⁴

È chiaro come e perché la poesia di Anedda sia particolarmente efficace nel trasmettere e operare un vero e proprio decentramento dell’umano, caduco e parziale, come tutte le altre componenti del *continuum* dal quale è circondato. «Si dovrebbe avere la forza di pensare la morte, di parlare della morte senza mai pronunciare la parola io. Chi scrive dovrebbe scostarsi del tutto, lasciare la morte sola, togliersi ogni voce», scrive Anedda nella raccolta di saggi e racconti *Cosa sono gli anni*³²⁵. In questo ed altri passaggi emerge con forza l’influenza di Celan, segnando un ulteriore terreno comune con Mesa (lo stesso vale per Kafka e Beckett). Baldacci, attento studioso del tragico e del rapporto tra etica e letteratura, lo spiega, appunto, chiarendo come la scrittura di Anedda si sia formata accanto a quella del poeta che, nel tedesco materno e radicalmente estraneo, trovò la sua lingua minore, lingua (della) madre e luogo di radicale esposizione. Scrivere in ascolto di Celan, allora, per Anedda «si palesa come strategia aperta fatta di distanziamento e dialogo, uno stargli accanto che significa non volersi appropriare in modo autoritario della voce della vittima, dando piuttosto risonanza a quella radicale zona di dolore»³²⁶. Viene di nuovo in mente la raccomandazione di Menicocci, per un impegno prima di tutto epistemico nel farsi di un linguaggio poetico che sia esercizio di dissenso e non un caritatevole dare voce a qualcuno per il quale si pretende di poter parlare. Piuttosto, Anedda fa esercizio di sottrazione, attenta a calibrare la distanza giusta affinché nella relazione non sopraggiunga l’assimilazione o l’uniformazione degli elementi, dei *relata* e delle condizioni di partenza da cui ognuno osserva/parla/sente. In questo quadro, togliersi la voce può rivelarsi una scelta

³²² Ead., *Geografie*, cit., p. 21.

³²³ Ivi, p. 154.

³²⁴ S. Bottero, *Intervista ad Antonella Anedda*, in «Polisemie», I, 2020, p. 152.

³²⁵ Cfr. A. Anedda, *Cosa sono gli anni*, Fazi, Roma 1997.

³²⁶ A. Baldacci, *Soglie dell’impermanenza*, cit., p. 97.

rivoluzionaria là dove tutto e tutti aggiungono, producono, affermano. Afferrata la conchiglia del pellegrinaggio di Santiago (cui è dedicata un'intera sezione dell'*Antropologia dell'acqua* di Anne Carson³²⁷, altra voce accanto alla quale scorre la poesia di Anedda), come descritto nel testo di *Nomi distanti*, si può sprofondare o galleggiare nel «presente espanso»³²⁸ in cui può realizzarsi, non soltanto la dispersione dei pronomi, dei nomi e di ogni esistenza che, di grana pulviscolare, alla terra ritorna, ma anche il decentramento dell'*Anthropos*, riassorbito nel *continuum* dell'ambiente di cui fa parte. E se nelle «guglie»³²⁹ della città che si staglia in lontananza sembra di poter ritrovare le forme della città bianca che Ruggero Gunale osserva allontanarsi dal ponte della nave, è perché in entrambi i casi la narrazione è nel tragitto, nel tratto di transito, dopo la partenza e prima dell'arrivo. Nella sospensione del passaggio, nell'espansione dello spazio-tempo di soglia, si può in realtà saggiare l'una e l'altro. Penso, in particolare, a quanto scritto da Donati – anche in questo caso mettendo in luce la prossimità con Kafka e Beckett – che ben si collega alla dimensione di erranza e dilatazione condensate nella conchiglia: «non è raro incontrare nei suoi [di Anedda] lavori momenti di disallineamento propri di chi per un attimo non aderisca al mondo, si senta provvisorio e fuori luogo, colga uno sfasamento, un'incrinatura che possono persino far vacillare lo statuto stesso della realtà»³³⁰. Anche in Ramondino si incontrano questo tipo di sospensioni in cui la scrittura può infilarsi, slabbrarne i contorni ed essere dentro e fuori dal tempo, qui ma contemporaneamente altrove: è una qualità di presenza, di percezione e interrogazione del proprio – e altrui – muoversi nel mondo. Varchi, svolte o risacche percettive per le quali passa il potenziale di rivolta che Atzeni ascrive alla letteratura, nel suo poter raccontare altrimenti la storia. Sarà meglio citare direttamente Baldacci, che lo ha scritto in maniera chiara e puntuale, mettendone a fuoco il nocciolo, esprimendo con quali forme, in che modo e con quali risvolti la poetica di Anedda crei spazio per un *altrimenti* incarnato e attuato prima, dentro e attorno alle parole:

Nella scrittura di Anedda ritroviamo spesso due fenomeni di particolare rilievo. Il primo consiste nella costante riduzione del soggetto, sino a una sorta di esercizio di scomparsa o di trasparenza dell'io, presente sulla pagina come forma neutra, cava, spugna che assorbe e si nutre di una impersonalità che anima la voce poetica, trasformandola in strumento di risonanza dell'altro e di altro. Il secondo fenomeno, invece, corrisponde a una “vertigine del terrestre”, che risiede nella adesione/adorazione, da parte dell'autrice, nei confronti della vulnerabilità che fonda e attraversa ogni creatura, che la spalanca nella sua vera essenza. Il suo pensiero punta per questo a svelare lo scheletro di una realtà da intendere e abitare come “spazio mortale”: prospettiva che al medesimo tempo apre il pensiero stesso alla abbacinante verità del tragico quanto ad una utopia di solidarietà non solo tra umani, ma rivolta ad abbracciare e implicare tutte le creature e le presenze del mondo organico ed inorganico, in una sorta di unica, inedita

³²⁷ Cfr. A. Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, ed. it. A cura di A. Anedda, E. Biagini, E. Tandello, Donzelli, Roma 2010 (1995).

³²⁸ A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 52 – vedi in nota se riportare testo

³²⁹ Mi riferisco ancora al passaggio tratto da *Nomi distanti*, citato a p. 276.

³³⁰ R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 14.

coralità del vivente. Per questo per Anedda è fondamentale comprendere che la fragilità e la perdita rappresentano la nostra vera dimora, il nostro solo orizzonte e la nostra unica radice.³³¹

Più in generale, gli oggetti punteggiano una partitura corporea fatta di gesti e relazioni prossemiche, automatismi, piccole tregue e dettagli che, al pari della conchiglia, custodiscono una grande potenza nascosta. Fessure inafferrabili attraverso le quali diviene possibile «accogliere l'universale» – commenta Patricia Peterle – tratteggiando quella che chiama «‘semiotica della cucina’»³³², ossia una collezione di oggetti che articolano e significano lo spazio domestico in cui si muovono i testi di Anedda, dove avviene il contatto intimo tra vivi e morti o dove l'attualità deposita i suoi insensati orrori. Ma la conchiglia non è soltanto un oggetto, bensì simbolo attraverso il quale potersi riconnettere con una geografia più espansa di riferimenti, una costellazione di voci e pensieri dai quali Anedda ritaglia innesti per la sua lingua. Nella sua tesi di dottorato, pubblicata recentemente da interlinea con il titolo *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, l'autrice dice di aver fatto propria la lezione di Erasmus Darwin, che «nel 1797 [...] aggiunge allo stemma di famiglia rappresentato da tre conchiglie il motto latino 'E conchis omnia'»³³³, e del più noto nipote Charles, i cui studi sui lombrichi rappresentano un'appassionata ricerca nello spazio di demarcazione o congiunzione tra «demolizione» e «conservazione»³³⁴ delle specie. Il brulicare organico della biologia, compartecipe ai ritmi della geologia, riproduce il paradosso della specie umana che «si conserva / e avanza crollando»³³⁵, come la si vedesse al microscopio, dispositivo che, riducendolo, fa esplodere lo spazio³³⁶. La vertigine del terrestre su cui si sporge la poesia di Anedda l'avvicina alla dislocazione del pensiero di fronte alla quale si pone Charles Darwin chiedendosi «in che modo la distruzione

³³¹ A. Baldacci, *Soglie dell'impermanenza*, cit., p. 92.

³³² P. Peterle, «*In cucina si ha l'impressione di sopravvivere*». *Contatti tra Antonella Anedda e Martha Rosler*, in «Polisemie», IV, 2023, pp. 130-131. Si veda, a tal proposito, cosa dice Anedda nel dialogo con Donati pubblicato nello stesso numero della rivista, cfr., R. Donati, *Il muoversi sorprendente del reale*, cit., p. 17: «il tentativo è questo: trovare il modo, il varco attraverso cui da un dettaglio apparentemente insignificante si spalanchi l'universale. A partire da *Residenze* ci sono stoviglie, pentole, piatti, tazze, ma anche corde, ormeggi, traghetti, bitte, molti detriti, bottiglie di latte, ferro. Vedere le cose davvero è forse il lavoro di una vita per parafrasare una scrittrice che mi piace molto, Rachel Cusk».

³³³ A. Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Interlinea, Novara 2022, p. 21.

³³⁴ Ivi, p. 88. Cfr., ivi, p. 87: «Il rapporto tra natura-storia-perdita è il nucleo del testo di Darwin sui lombrichi. Durante le sue passeggiate [...] tra i resti di un villaggio romano presso Silchester, nello Hampshire, Darwin scopri che il muro crollato e l'interramento dei muri delle costruzioni romane erano dovuti allo scavo dei lombrichi, e fu colpito dal contrasto tra la loro opera oscura fatta di resti e rifiuti e lo splendore del passato romano». Cfr., Antonella Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno*, cit., pp. 42-43: «Ci sono forze lentissime in grado di trasformare la realtà e questo è estremamente interessante. Vedere il futuro nell'azione dei vermi è – almeno per me – consolante».

³³⁵ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 481.

³³⁶ Un esempio simile si trova in *Isolatria*, cit., pp. 42-43. Qui Anedda racconta il suo indugiare sui particolari dei passanti osservati a distanza con il binocolo: «Dal terrazzino di casa, la sera, guardo sempre la gente che passa, a volte usando il binocolo, così per passare il tempo. [...] Il binocolo ingigantisce i dettagli. Mi fermavo su un cappello, una giacca, un bastone. Non inventavo storie, componevo quadri mentali e da quei particolari si spalancavano visioni surreali, accostamenti impensabili».

conservi la vita, e quale tipo di vita la distruzione renda possibile»³³⁷. È l'avvicinarsi delle due spinte opposte che dà forma alla realtà; la scansione del tempo umano è solo una convenzione per alleviare il dolore della perdita:

Dicono i fisici che la morte
sia presente da sempre in uno spazio esatto
posata accanto alla nascita come un lume o una mela
o un oggetto qualsiasi sopra un tavolo.
Che il tempo dunque non c'è e dobbiamo dire ora e poi
solo per non impazzire, un anno dietro l'altro
piegando i giorni dentro i calendari
pensando i loro numeri appiattiti
quando invece ronzano pieni di larve e miele.³³⁸

Scavando fossili può quindi accadere di *trova[re] sé stessi*, come recita il titolo di una delle *Geografie* – ancora un plurale – che seguono le *Historiae* («Spazio, geografie, non più storie. Ricominciamo»³³⁹): Anedda riporta la notizia della scoperta del tikaalik, avvenuta nel 2004 grazie al rinvenimento di un fossile di questo anfibio vissuto centinaia di milioni di anni fa. Dalla microscala del tempo quotidiana, si spalanca un orizzonte smisuratamente profondo:

I fossili ci rivelano la grande invasione della terra da parte dei pesci, la trasformazione del respiro, la formazione del collo, dei gomiti, la modificazione della coda. Basta pensarsi come un pesce andando indietro fino all'acqua da cui siamo usciti e la morte smette di preoccupare. Strati e strati, rocce piene di conchiglie, erbe marine, sollevati da ogni idea di creazione, castigo, premio, intenzione. Solo condizioni atmosferiche e desideri o, perlomeno, tensioni. Deserti: Groenlandia, Gobi, Sahara e piccoli animali striscianti. Il nostro pesce interiore ora non si muove soltanto nel passato, acque non persone diverse, diversi accessi, diversi fondali ora morbidi, ora affilati.³⁴⁰

Sollecitata sullo stesso tema, nell'ultima occasione di dialogo (su carta) con Donati, Anedda, correggendo la vulgata su Darwin, che lo vedrebbe iniziatore, dal *coté* scientifico, della filosofia dell'*homo homini lupus*, osserva che «la scrittura, come la vita, non ha processo lineare» e aggiunge: «Darwin propone i coralli, non l'albero. Crescite inaspettate, sorprendenti. Il non credere nell'essere umano come prodotto perfetto di una creazione implica realtà meno spettacolari ma paradossalmente

³³⁷ A. Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 88.

³³⁸ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 479.

³³⁹ Ead., *Geografie*, cit., p. 54.

³⁴⁰ Ivi, pp. 20-21. Ancora poco esplorato dalla critica, è indubbio il legame che la poetica di Anedda, soprattutto se si considera l'attenzione al dato scientifico, intesse con la scrittura di Calvino. In particolare, in questo caso, mi sembra possa essere stimolante accostare il testo citato al racconto *La spirale*, inserito nelle *Cosmicomiche*; cfr. I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano 2002 (1965), pp. 128-142. Il racconto, tra gli altri, è quello che più direttamente si riferisce ai fossili in quanto precipitati temporali come, per esempio, si evince da questo breve passaggio (p. 136): «vedo tutto questo e non provo nessuna meraviglia perché il fare la conchiglia implicava anche fare il miele nel favo di cera e il carbone e i telescopi e il regno di Cleopatra e i film su Cleopatra e le piramidi e il disegno dello zodiaco degli astrologi caldei e le guerre e gli imperi di cui parla Erodoto e le parole scritte da Erodoto e le opere scritte in tutte le lingue comprese quelle di Spinoza in olandese [...]».

più commoventi».³⁴¹ Nella stessa sede, il critico mostra come questo ripensamento sul messaggio e sull'eredità di Darwin porti con sé una tensione politica che, a mio avviso, è la forza incastonata, ctonia e atmosferica al tempo stesso, della poetica di Anedda, troppo spesso lasciata in sordina. Donati infatti prende spunto dalle *Geografie* di Sophia de Mello Andresen, in cui si chiede quale ruolo abbia la poesia oggi, proponendo un parallelo con la figura di Antigone, «colei che ha imparato a non cedere ai disastri».³⁴² Si staglia, su questo sfondo, una postura etica organica che procede metodologicamente e poeticamente, scegliendo di «non-cedere, non-assecondare». Un'applicazione politica del darwinismo – deduce Donati – «passa anche per una parola che rifiuti il catastrofismo acquiescente, ed invece si incarichi, a dirla con Michel De Certeau, di rendere più forte il discorso più debole – non solo in riferimento alle gerarchie sociali interne alla specie, ma all'intera biosfera».³⁴³ Portando a conclusione questa prima immersione nell'opera di Anedda, osservata a partire dalla traduzione come movimento di transito tra lingue, in cui la poesia riesce a trascinare – accorciandole – le distanze, riporto il testo con cui si chiudono le *Notti di pace occidentale*:

Cerca tra le cose che ami quale morirà per prima
quale ghiaia innalzare sul secolo che frana.
Non occorre affrettarsi
ma scuotere la testa davanti al due che affiora
fermarsi tra le cifre – un'acqua
che schiuma sulle scale prima di invadere la casa –
fare del mille un monte – modesto – come il Sinai
e dei tre nove: una stella
nel buio del mattino.
Non c'è salvezza nell'attardarsi di un millennio
semplicemente i suoni si alzano più fitti dentro il vento
uno stormire di uccelli e di foresta.
Cerca tra le cose che ami quale morirà per prima
combatti nonostante il tremore.
Ma noi parliamo a candele, ad auspici imperfetti
a ombre che abbracciamo con fervore
e la lingua è la stessa che si porta migrando dalle isole:
una nube in gola
che oscura la dizione degli oggetti...³⁴⁴

Uno scenario di sommersione segna l'arrivo del nuovo millennio. In essa si può ravvisare la stratificazione di significati materiali e immateriali, simbolici e letterali che, di capitolo in capitolo, ho cercato di far emergere dalla metafora e, dall'altro lato, trova riscontro il perno temporale attorno

³⁴¹ R. Donati, *Il muoversi sorprendente del reale*, cit., p. 15.

³⁴² Cfr. S. De Mello Breyner Andresen, *Il giardino di Sophia*, a cura di R. Maggiani, Il ramo e la foglia, Roma 2022, p. 123. La frase è tratta da un discorso pubblico pronunciato nel 1964 ed è citato in R. Donati, *Il muoversi sorprendente del reale*, cit., p. 16.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 151.

al quale si affollano i testi di volta in volta affrontati. Poi ci sono concetti e parole chiave che, quasi rispondendo come altrettanti pescatori distanti, da barche galleggianti, sospesi tra la distesa del mare e il buio del cielo notturno, ricordano che sottotraccia continuano ad estendersi legami e rimandi interni tra le tappe della tesi, come se ognuna ricadesse nella seguente, da leggere, quindi, alla luce delle precedenti. Eppure, lentamente, nonostante l'orrore, il franare della terra e il montare dell'acqua, come scrive Anedda nel testo *Monte Toc*, in *Geografie* – «[d]ove c'era una profonda valle ora c'è una montagna, dove c'era un grande lago resta una valle erosa, [...] [l]e acque si sono rimodellate, gli alvei di scorrimento, la vegetazione ha ricolonizzato i pendii e i versanti»³⁴⁵. Togliendosi la voce, i suoni del mondo, anche i più flebili, affiorano e giungono alla percezione. Si distingue, allora, la voce grigia che Baldacci riconosce in Anedda lettrice di Celan: «riconoscere la necessità di una [...] voce soglia/veglia che non può sostenersi tramite orpelli retorici, che non può adornarsi di melodie incantatorie, nutrendosi invece da due fonti apparentemente contrapposte come quella della testimonianza e quella dell'ammutolimento»³⁴⁶. Forse è questa la voce della «sorda sirena» della fine con cui Mesa apre i *Quattro quaderni*; anche Anedda, in fondo, si situa nell'interlinea ricorsivamente sezionabile tra fine e inizio, vita e morte, parole e silenzio. Esporsi alla soglia significa riattivare continuamente la consapevolezza che, sempre, in ogni istante del tempo umano e quanto mai in questa crisi socio-ambientale, «(è già finità, / non resta che finire)»³⁴⁷. Una voce residuale che nasce da dentro e, nel farsi suono conserva ancora la traccia della sua sorgente, voce-carne o forse il suono della polvere che su tutto si deposita e a cui tutto torna, a cui tutto si riduce disperdendosi, in uno spazio di risulta, terminale, simile a quello in cui Tiresia si congela dal lettore, prima del dolore, dopo averlo saputo, dopo il contatto e prima della separazione – «è adesso che sappiamo, in questo momento che divide»³⁴⁸.

3.5 In limba, «una lingua che credevo sepolta». *Dire l'acqua*³⁴⁹, il luogo, la luce

Ritornando sulla traduzione come richiamo tra pescatori lontani, nel contributo all'antologia *La traduzione del testo poetico*, curata da Franco Buffoni, Anedda si riallaccia a quanto, sull'argomento, scrive Celan «quando dice che è 'porosa' [perché f]a passare parole che sono state corpi»³⁵⁰. Ora, però, vorrei concentrarmi sulla traduzione come pratica riflessiva, come movimento che ripiega e

³⁴⁵ Ead., *Geografie*, cit., p. 47.

³⁴⁶ A. Baldacci, *Soglie dell'impermanenza*, cit., p. 95.

³⁴⁷ G. Mesa, *Quattro quaderni*, cit., p. 247.

³⁴⁸ Id., *Tiresia*, cit., p. 357.

³⁴⁹ Il riferimento è a R. Horn, *Saying Water*, Dia Foundation, New York 2001 [CD].

³⁵⁰ A. Anedda, *Fazzoletti*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2004 (1989), p. 400.

risponde allo stesso soggetto, in una poesia che, pur non dicendo “io”, non rinuncia alla propria posizione, tra porosità e diffrazione:

Esistono molti modi non solo di fare, ma di leggere poesia. La poesia non salva la vita, tanto meno quella mentale, ma – ed è questa forse l’unica consolazione – conserva la specie della scrittura, facendo quello che fanno i vermi nella formazione del terriccio. Noi siamo i vermi che lavorano la terra-poesia e che possono, al modo dei vermi, cioè lentissimamente, erodere perfino costruzioni millenarie. Non in modo diretto, ma con deviazioni, indietreggiamenti, recuperi, masticazioni diverse. Chi se ne accorge? Nessuno o pochissimi, ma che importa. [...] Nel fenomeno della diffrazione, quando le onde colpiscono un oggetto non si riflettono ma si rifrangono, dando vita a una nuova forma che dipende sia dalla natura dell’oggetto sia dall’angolo di incidenza del raggio luminoso. La diffrazione trattiene la storia delle interazioni e delle interferenze, degli incrementi e delle diversità.³⁵¹

Un secolo prima di Haraway – racconta Anedda – Emily Dickinson aveva, con altre parole, formulato un’idea di diffrazione epistemica e poetica, scrivendo «[t]ell all the truth but tell it slant». «Dire tutta la verità ma in modo obliquo»³⁵² che non significa smussarne gli angoli né addolcirli ma farne uno spazio per la riemersione della fragilità e della complessità non concesse dal bioritmo del linguaggio del capitalismo e dalle sue estensioni. In qualche modo, rispondendo ad un’esigenza espressiva in cui poter tradurre, consegnare e traghettare materia affettiva, storica, personale e collettiva, luoghi suoni e materiale organico, a partire dalla raccolta *Dal balcone del corpo*, Anedda si traduce passando dall’italiano alla *limba* sarda. Come cercherò di mostrare attraverso alcuni testi selezionati dall’altra e più recente raccolta parzialmente “bilingue”, *Historiae*, non si tratta di una traduzione a fronte poiché italiano e *limba* si intrecciano in uno stesso discorso come due voci che procedono insieme, ognuna a suo modo, con i propri suoni, lungo lo stesso percorso, il cui tragitto, a seconda del senso di percorrenza, ne varia il ruolo, lingua di partenza o di approdo. *Limbas*, tra dichiarazione e confessione, apre la raccolta:

Onzi tandu naru una limba mia
da inbentu in impastu a su passado
da dongu solamenti in traduzione.
Ogni tanto uso una lingua mia
la invento impastandola al passado
non la conegno se non in traduzione.³⁵³

Lo spazio bianco tra le due terzine segnala la soluzione di continuità tra l’una e l’altra («[i] sardi, infatti, quando parlano in italiano non lo mischiano mai al sardo»³⁵⁴) e,

³⁵¹ A. Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno*, cit., pp. 59-60.

³⁵² Ivi, p. 61.

³⁵³ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 461.

³⁵⁴ Ead., *Tra i linguaggi*, in «La figura nel tappeto. Letteratura, spettacolo, traduzione», autunno 2006, pp. 139.

contemporaneamente, la tensione, lo sforzo traduttivo del passaggio da una lingua che rivendica la sua indipendenza ad un italiano vissuto come lingua imposta. Non c'è fluidità, quindi, ma attrito; come se il bianco grafico riuscisse a dire dello strappo, del dolore impresso nel ricordo di un territorio, di un popolo e, quindi, di una lingua in cui potersi dire e poter dire un mondo che altri hanno a lungo raccontato e definito. Per questo, solo in *limba* possono essere scritte le parole con cui ri-comporre la trama della storia, per scriverne una ulteriore e alternativa da depositare nella concrezione esplosa e locale, nell'impasto di lingua e materia di un'isola che il mare attorno ha reso alterità geografica, terra di conquista, risorsa estrattiva o turistica. Ma materia è anche quella fonetica, la voce che dà corpo alla lingua e l'articola secondo un ritmo che respira con l'ambiente in un continuo ciclo osmotico tra pagina e paesaggio³⁵⁵, così la poesia in *limba*, che «univa il pastore all'aristocratico»³⁵⁶, può idealmente restituire ad un popolo una giustizia transtemporale come accade in *Contra Scaurum*, nella raccolta del 2007³⁵⁷. Passando da una lingua all'altra, Anedda impara a sentirne il peso: con le parole si può ferire, «con voi faccio del male»³⁵⁸. Ma allora “come dire, con quale lingua?”, si chiede l'autrice. È una domanda ricorrente (sia nei versi sia nei testi in prosa), intrinsecamente legata alla relazione tra poesia e politica, tra lingua e storia di un luogo ma può anche riferirsi alla sfera personale e affettiva, come spesso accade in Anedda, consapevole che nei termini sopracitati si annida uno stesso centro propulsivo, una scheggia di voce per dire la finitudine e la fragilità del vivente.

Già precedentemente, ragionando sul rapporto tra clima e poesia³⁵⁹, in senso esteso, mi sono concentrata sulla «lingua d'acqua» di Anedda cercando di mostrare come la porosità con cui l'autrice concepisce le lingue, non soltanto permetta di sedimentare ed esprimere la grana materica del circostante in cui l'esperienza umana è immersa o la memoria di violenze passate, ma anche

³⁵⁵ Ead., *Una musica diversa*, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 325-332. Cfr., *ivi*, p. 327, dove Anedda, riferendosi alla poesia di Bishop, descrive il ritmo come agente di «trasformazione dello spazio»; p. 326: «Se c'è musica è alle spalle o, come nelle poesie in *limba* sarda, completamente stretta alla voce, consustanziale alla voce, indissolubile dal ritmo del paesaggio circostante».

³⁵⁶ Ead., *Fazzoletti*, *cit.*, p. 406.

³⁵⁷ Cfr., ead., *Tutte le poesie*, *cit.*, pp. 328-329. Sono due i componimenti, autonomi: il primo in *limba*, *Contra Scaurum*, e l'altro in italiano, *Contro Scauro*. Il riferimento è all'orazione ciceroniana *Pro Scauro* (54 a.C.) pronunciata in difesa del propretore della Sardegna, Marco Emilio Scauro, accusato dai Sardi che giunsero a Roma per denunciare le ingiustizie subite durante il suo governo sulla provincia, minacciando concretamente di mandare in fumo la sua candidatura alla carica di console.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 85. Nella prima sezione del già citato *Poesia come ossigeno*, Anedda e Biagini dialogano con Donati a partire dal verso: «Non esiste innocenza in questa lingua», tratto dalla raccolta di Anedda, *Notti di pace occidentale*. Vale la pena riportare le parole dell'autrice, cfr., *ivi*, pp. 13-14: «la domanda fatta alla scrittura era, ed è ancora, se la lingua possa definirsi 'innocente' cioè non abrasa, non intaccata dalla storia. [...] La lingua come una pietra, un terreno, come pure una pelle, assorbe ma fa anche traspirare. Solo con questa consapevolezza, di non essere 'liscia', innocente, indifferente, 'pura', forse può resistere. Penso al linguaggio come a un organismo vivente, precario, mobile, carico di potenzialità. La poesia non cura, la poesia non salva, ma noi scrivendo conserviamo la specie-poesia. [...] La storia è un interrotto massacro, leggiamo nelle *Historiae* di Tacito. Qual è allora il ruolo del linguaggio?».

³⁵⁹ Cfr. D. Cannamela, S. Ferrando, F. Nardi, G. Rizzo, *Introduction*, in «Rivista di Studi Italiani», 41, 2, 2023, pp. I-XIII. Titolo del numero speciale della rivista era, appunto, *Poetry for Climate / Climate for Poetry*.

di veicolare un'etica conoscitiva, anzi interrogativa, che tenga in tensione il rapporto tra sé e il mondo – «Tra te e il mondo scegli il mondo»³⁶⁰. In questo senso, allora, riattivando il correlativo acquatico, mi sembra interessante riprendere il discorso sui corpi d'acqua (*Bodies of Water*) di Neimanis e, anche qui, spostarsi sul terreno della traduzione: nella premessa alla traduzione italiana, Antonella De Vita, rompendo il confine tra metodologia e contenuto del testo, si chiede in che modo evitare la retorica della fluidità³⁶¹ non soltanto in seno all'immaginario acquatico – stereotipo naturalizzante e neutralizzante che drenerebbe ogni componente politico-rivendicativa dal discorso di Neimanis –, ma anche nella pratica della traduzione dove «la fluidità della lingua è responsabile di una doppia 'violenza', le cui vittime sono l'alterità del testo straniero e la traduttrice»³⁶². Seppur apparentemente sconnesse, queste due riflessioni testimoniano uno stesso procedere per domande che puntellano l'andatura di un comune approccio epistemologico basato sulla «continua messa a rischio della propria conoscenza»³⁶³, a partire dalla scelta della lingua per la ricerca di onestà espressiva (nella traduzione come nell'espressione letteraria). Tuttavia, è bene ricordare che, per la sua obliquità, quella di Anedda è una voce che non raggiunge mai i toni della contestazione. Sarebbe infatti fuorviante applicare il filtro del femminismo alla poesia di Anedda ma, come osserva anche Attanasio, si tratta di riformulare i termini del discorso. In un'intervista per la rivista «Arabeschi», sollecitata sul tema della scrittura delle donne, Anedda risponde: «[f]orse essere poeti basta, ma siamo esseri umani, per cui la poesia è un'arte terrena, un fare terreno, un essere sulla terra, non essere in qualche strano luogo»³⁶⁴. Rilevando la dislocazione della risposta, rispetto alla domanda posta, Attanasio centra il punto in cui si incide

³⁶⁰ Esergo kafkiano, cfr. A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 281.

³⁶¹ De Vita riprende ed amplia – alla sfera del linguaggio e della traduzione – il pensiero critico attorno alla categoria di fluidità già presente in Neimanis. Cfr., ead, *Bodies of Water*, cit., p. 22: «liquid and fluid are not necessarily synonymous with water as a worldly substance. Here, these terms might refer rather to a certain physics whose purpose it is to inform a certain metaphysics. [...] First, water is not only fluid. Its behaviours and logics are multivalent. [...] If my aim is to think with water, and even learn from water, then keen attention to its chemistry and physics quickly reveals a phenomenality beyond fluidity. This brings me to my second point: in this book I am not interested in fluidity or any other watery logic only in the abstract. When we focus on actual waters, rather than water-in-the-abstract, the reduction of water to fluidity is really just a good old-fashioned stereotype».

³⁶² A. De Vita, *Corpi d'acqua. La svolta idrofemminista di Astrida Neimanis*, Unior Press, Napoli 2021, p. 51. De Vita fa qui riferimento a Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995.

³⁶³ Riprendo queste parole da un intervento della Professoressa Daniela Angelucci durante il seminario dottorale «Prospettive interdisciplinari nelle scienze umane per l'ambiente», FICLIT – Università di Bologna (3 marzo 2023). Partendo dal «divenire minore» deleziano, nell'ambito delle *Environmental Humanities*, Angelucci ha parlato della necessità di una transdisciplinarietà o «indisciplina» delle relazioni (cfr., M. Armiero, *Environmental Humanities: un'indisciplina delle relazioni. Crisi ecologica e crisi dei saperi*, «Operaviva», 1 febbraio 2020), prima ancora che delle discipline stesse. In *Thinking with Water*, in *Bodies of Water* di Neimanis e nel lavoro di traduzione di De Vita, nel fare poesia di Anedda e, appunto nelle parole di Angelucci, il pensiero si forma insieme con- l'altro, il processo conoscitivo è una pratica, una postura incerta, variabile, aperta alle possibilità dunque vulnerabile.

³⁶⁴ F. Bondi, G. Rizzarelli, *Videointervista ad Antonella Anedda*, «Arabeschi», 5, gennaio-giugno 2015, <<http://www.arabeschi.it/il27-settembre-2014-la-redazione-di-arabeschi-ha-incontrato-a-pisanegli-spazi-del-ctl-centro-elaborazione-informatica/>> [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

l'impronta di Anedda, la cui visione si articola su linee e onde di frequenza più ampie del genere e «si pensa come specie, pur partendo dalla consapevolezza del proprio contesto, ovvero di essere nata donna e di aver vissuto il peso della tradizione sessista»³⁶⁵.

Come detto, l'autrice inizia ad usare la *limba* a partire dalla raccolta *Dal balcone del corpo*, in seguito ad un problema di salute: «[s]o solo che a un certo punto i suoni che affioravano erano quelli aspri, fitti di consonanti e poveri di aggettivi di una lingua che credevo sepolta»³⁶⁶, eppure intimamente legata alla sua esperienza biografica, a quel tornare estivo fatto di volti, affetti e paesaggi che in essa si addensano. Lingua «lapidaria»³⁶⁷, anche nel senso di «pietrificata»³⁶⁸, che può curare, associata al latino e all'inglese per la loro essenzialità, per «la nudità dei fatti»³⁶⁹ che scarnifica. Allo stesso modo, nel tradurre, la gioia consiste nell'eliminare il superfluo: «passare da una lingua a un'altra nella povertà, nella perdita diventa un arricchimento. Ogni volta che traduco, in questo passaggio elimino, tolgo e capisco meglio il ritmo dell'una e dell'altra lingua»³⁷⁰. L'amalgamarsi di varianti sarde, corse e catalane che connotano la *limba* di Anedda si avvicina, per consistenza, alla «terra-lingua»³⁷¹ di cui parla Zanzotto ne *La memoria nella lingua*, come stratificazione geologica in cui sprofondare. Un paesaggio di variazioni ed espressioni locali racchiuse in «una postura, un oggetto, una sua diversa collocazione nel 'qui ed ora' e nel cosmo»³⁷² che, per Anedda, conserva la memoria di un ritmo «legato a uno spazio vuoto [...], al passo degli umani e delle bestie, al ballo tondo, la danza dei *mammuttones*, uomini coperti di pelle che scuotono campane e mimano, nella pesantezza del passo, la fatica delle zampe delle bestie affondate nella terra»³⁷³. Sia in Anedda che in Zanzotto, inoltre, la lingua del ricordo erompe da un abisso interiore, dagli strati più profondi di un terreno intimo e sommerso che – con una forte sovrapposizione tra corpo e luogo/paesaggio – affiora inaspettatamente. Zanzotto lo descrive in questi termini: «anche se nella mia opera non era mai comparso 'ufficialmente' il dialetto, esso era lo strato profondo sul quale si reggeva una parte altrettanto profonda del mio scrivere, che talvolta – del resto – aveva potuto risalire da questo strato con sorprendenti (soprattutto per me) 'eruzioni' nel mio comporre in italiano»³⁷⁴. Si prenda, per esempio, *Lacrime*, da *Historiae*, dove viene rievocata la discesa negli Inferi del VI libro dell'*Eneide*, tracciando un'omologia con il paesaggio nel tentativo di riportare in superficie ciò che il tempo ha

³⁶⁵ E. Attanasio, «Il dubbio di esistere davvero»: la voce disadorna di Antonella Anedda, in «Revue des études italiennes», in corso di pubblicazione.

³⁶⁶ A. Anedda, *Tra i linguaggi*, cit., p. 139.

³⁶⁷ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 490.

³⁶⁸ R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 87.

³⁶⁹ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 490.

³⁷⁰ Ead., *Tra i linguaggi*, cit., p. 139.

³⁷¹ A. Zanzotto, *La memoria nella lingua*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano, 2013, p. 141.

³⁷² Ivi, p. 138.

³⁷³ A. Anedda, *Tra i linguaggi*, cit., p. 139.

³⁷⁴ A. Zanzotto, *La memoria nella lingua*, cit., p. 139.

trasformato «davanti a questo lago artificiale coi resti di una chiesa / raggiungibile ormai soltanto in barca». Gli elementi si intrecciano e nella ricerca di una presenza che colmi il vuoto di un corpo scomparso, si può testare la permeabilità di alcune presunte demarcazioni, sentendo «come le mani che penso di toccare siano rami / di lecci, querce, abeti – alberi di natale, / specie inusuale di queste terre». Un filo dopo l'altro, le connessioni continuano ad attivarsi lungo la traiettoria verticale in cui affonda il corpo di Phlebas/Verdenal (nei versi di Eliot tanto cari ad Atzeni), la stessa che risalgono i suoni di un «canto *obscurior*». In *Lacrime* non compare la *limba* ma, vista nel suo insieme, la raccolta su cui si concentra l'analisi, riesce, in effetti, ad appoggiarsi ad un ritmo interno che è, sí, nella lingua (della) madre ma, anche e più convintamente, incisa nel corpo. E se «tutto è corpo»³⁷⁵, Anedda sembra scrivere in ascolto di un respiro planetario che non ha nulla a che vedere con l'«ecologia mistica» criticata da Glissant ma che, piuttosto, si fonda sulla comune matrice materica che lega il granello di polvere alle galassie. E meglio dell'italiano, la *limba*, come anche l'inglese e il latino, sembrano riuscire a captare questo *ictus* preverbale in cui trema la fragilità dell'essere di questo mondo:

So, leggendo e rileggendo ad alta voce a cosa ubbidire, a quel canto *obscurior* di cui parla Cicerone e che c'è anche nel nostro parlare, nei nostri gesti quotidiani. Non ci sono rime in quello che scrivo perché la rima almeno in italiano non mi appartiene. Lavorando sul sardo poi ho capito che nelle orecchie ho quel ritmo così vicino al latino dove infatti non ci sono rime.³⁷⁶

Da un lato, quindi, il rigore della parola necessaria, dall'altro, la necessità di una riflessione sulla parola, sui rapporti tra linguaggio e storia; con quale lingua dire cosa? Anedda, ad esempio, nel testo a tre teste, *Poesia come ossigeno*, ricorda come per Zanzotto il dialetto fosse «la 'penombra viva' della poesia. Un'espressione che implica una possibilità di resistenza, nella lingua, di un'altra lingua in penombra che, anche quando non viene pronunciata, dà vita»³⁷⁷. La penombra si addice, in effetti, alla postura ecologica con cui immagino possa incarnarsi quanto scritto finora. In penombra, in filigrana, si manifesta quel suono al quale obbedire scrivendo: anche in questo caso l'ascolto, prima di un dettato interiore, poi della lettura ad alta voce, precede la parola scritta. In quest'ottica, considerando la voce come concetto esteso e proteiforme, si può riconoscere la sua funzione relazionale, alla stregua di un materiale conduttore al quale aggiungere – come mostrerò tra poco – la metafora della tessitura e l'elemento acquatico che, ora, ritorna con la viscosità del *Mare* di

³⁷⁵ A. Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 228. «Tutto è corpo» è il titolo del secondo paragrafo dell'ultimo capitolo del testo citato, in cui Anedda affronta il tema della corporeità nella vita e nell'opera di Leopardi: «Leopardi conosce il mondo attraverso il corpo, anzi lo guarda 'dal corpo'». Cfr., Serenella Iovino, *Paesaggio civile*, cit., p. 94. Nel pensiero di Iovino il concetto di «corpo-ambiente», che contiene altri corpi, rappresenta l'ecologia/le ecologie del mondo come «groviglio» al di fuori del quale non può esistere nessun essere o cosa.

³⁷⁶ A. Anedda, *L'ammaestramento delle lingue*, cit., p. 67.

³⁷⁷ A. Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno*, cit., pp. 37-38.

Menicocci, colando negli strati porosi dell'esperienza. In *Lacrime* l'acqua, come la lingua, «trascina [...] lontananze»³⁷⁸ e attraversando corpi come paesaggi, il ricordo riaffiora, ritorna il fiume dove le donne andavano a fare il bucato, «stendendo le lenzuola sulle pietre» e tra loro si «raccontavano di come le ombre delle madri / scendessero a turno dalla rupe solo per asciugare / le lacrime che continuavano a colare»³⁷⁹. Per Anedda non si tratta di contro-narrare, come nel caso di Atzeni, ma di scomporre, sottrarre, per arrivare all'asperità della voce grigia, la luce delle cose. Titolo di una raccolta di prose in cui Anedda, dalla Corsica, scrive *a libri e quadri*, («[n]on l'insidioso *per* ma il semplice *a* della dedica e del dono»³⁸⁰) *La luce delle cose* ha a che fare con la lingua e con la voce:

Non ho mai saputo parlare a voce alta di un quadro e con disagio parlo a voce alta di un libro. Per rispetto e per solitudine, per solitudine e silenzio, perché la voce che dal corpo si solleva non colma la distanza, la corrompe. Sogno un linguaggio capace di dire io senza l'invadenza dell'io, una lingua che provi la vertigine dello spazio e avanzi nel solco di se stessa con un peso e non con un potere. Un io capace di sguardo, capace di ascolto ma con il proprio sguardo e il proprio orecchio e la propria imperiosa voce, deposti di lato: accantonati.

Esiste un suono diverso dalla voce che della voce ha il richiamo. Riguarda la luce, il suo variare. Non è la sovrumana luce dell'anima, ma una luce terrena e breve: del pensiero che spinge le cose, e in quel moto, in quel viaggio – come davvero accade nei viaggi – frantuma, ricompone e alla fine con fatica vede, con fatica parla.³⁸¹

Non a caso, il testo in cui Anedda va più a fondo nella riflessione su questo particolare rapporto tra voce e etica è un saggio sulla poesia di Celan, «*Accanto*» ad *Auschwitz*, in cui scrive: «Se una lingua sceglie di testimoniare anche 'per quel testimone per il quale nessuno testimonia', non può contemplare il canto. Deve avanzare in uno spazio diverso, senza abitudini, senza sicurezze, diffidare della sua stessa bellezza»³⁸². Parlando di Celan, Anedda apre anche la sua fucina poetica, così che, anche nel suo caso si potrà dire di una «controparola» che ricerchi una «diversa musica»³⁸³, che possa stare accanto all'orrore, alle violenze della storia o alla morte di persone amate. Allenamento alla distanza, alla scomparsa, che a volte si appoggia al ritmo della *limba*, «*Limba-matre*» («*Madre-lingua*»), «*Fiza-limba*», («*Figlia-lingua*»), il cui «brivido alla nascita / è un frammento di tempesta tra i pianeti, / e le nuvole, le nuvole fuggono / cancellando dai cieli ogni genealogia»³⁸⁴. I versi

³⁷⁸ A. Anedda, *Cosa sono gli anni*, cit., p. 10.

³⁷⁹ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 475.

³⁸⁰ Ead., *La luce delle cose*, cit., p. 12.

³⁸¹ Ivi, p. 11.

³⁸² Ead., «*Accanto ad Auschwitz*». *La poesia di Paul Celan*, in «Nuovi Argomenti», 4, 1998, p. 266.

³⁸³ Ivi, p. 272.

³⁸⁴ I versi compaiono sia in *Dal balcone del corpo* (dove ci sono due testi separati, *Limba* e la sua traduzione italiana *Lingua*) sia in *Historiae* (dove, invece, il componimento *Limbas*, ancora contiene l'una e l'altra versione e i versi in italiano precedono quelli in *limba*). Per *Limba/Lingua*, cfr. ead., *Tutte le poesie*, cit., pp. 326-327; mentre per *Limbas*, ancora, si veda ead., *Historiae*, cit., p. 79, poiché non compare nella versione della raccolta inserita in *Tutte le poesie*.

nascono a partire dalla prossemica con cui l'autrice osserva il mondo e nell'attitudine della perlustrazione si dischiude la «luce incorporata nell'etimo» del verbo, come si legge in *Geografie*:

si esamina rischiarando, si avanza nel territorio grazie alla luce. Perlustrare come i minatori, la loro luce incollata sul cappello, la discesa nel buio delle rocce.

Adesso pioveva. Le gocce cadevano dal cielo alle vasche e noi bagnanti ci riparavamo sotto i cornicioni pazientemente, [...]. Ascoltavamo la pioggia cadere sul tetto di lamiera e sentivamo l'odore della pioggia sullo spiazzo di terra e cemento, era una sospensione autorizzata anche se per pochissimo. Con un minimo di spostamento la parola luce si contagia con *locus*, luogo.³⁸⁵

In *Historiae* due sono i testi intitolati *Perlustrazione*³⁸⁶, in cui con il corpo materno si discende, non tra le rocce ma, come in *Lacrime*, nella morte («Entro con mia madre nella morte. Lei ha paura. / [...]Perlustro la zona (sarà quella?) / solo per constatare che non c'è difesa, / [...] Allora mi stendo contro di lei dentro il suo letto. / Aspetto come smette il suo odore mentre muore»³⁸⁷) componendo una lingua che, appresa da Celan, non può essere «separata da un gesto, non diversa da una stretta di mano, da un corpo che resta accanto a un altro corpo», se, «[c]ome accade nella realtà a chi veglia, la poesia non può addormentarsi (distrarsi, dimenticare)»³⁸⁸. Nel secondo testo, invece, prende forma una traversata speleologica nella geografia domestica della casa immersa nel buio della notte, rischiarata da «un barlume di poesia»³⁸⁹. Come la luce, anch'essa può irradiare il corpo materno in cui vita e morte si fondono e cogliere la materia nel processo di lenta decomposizione quotidiana, quasi un trapasso omeopatico fino al passaggio definitivo, sublimazione chimica, dissolvimento.³⁹⁰ Con l'aiuto di una torcia, allora, si può percorrere il corridoio «stretto, senza finestre»³⁹¹ o le membrane tubolari degli organi interni in cui prende spazio la morte, alla stregua dei minatori ingoiati nel buio della pietra. Si è già accennato, inoltre, alla persistenza dei riferimenti alla pratica del cucire, soprattutto in *Salva con nome* e in *Historiae*, quale emanazione della figura materna: nella prima, nume tutelare della sezione «Cucire»³⁹² è Louise Bourgeois, artista per cui la tessitura vale come autobiografia, storia personale e collettiva, matrilineare, mentre nella seconda raccolta i cenni al

³⁸⁵ A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 79.

³⁸⁶ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 499; 513.

³⁸⁷ Ivi, p. 43.

³⁸⁸ Ead., «*Accanto ad Auschwitz*», cit., p. 273.

³⁸⁹ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 513.

³⁹⁰ A sottolineare la presenza della luce in funzione non-umana, si noti la presenza degli eserghi tratti dalla *Divina Commedia* di Dante in due dei testi della raccolta che più rimandano ad immagini pulviscolari. Cfr. *Galassie* (p. 471) in cui si cita Dante, *Paradiso*, IX, 33: «Perché mi vinse il lume d'esta stella»; *Nuvole, io II* (p. 476) con esergo tratto da Dante, *Purgatorio*, VIII, 15: «... fece me a me uscir di mente», ripreso poi nel testo: «Di colpo ero via da me stessa mi ero uscita di mente / in uno spazio che ancora non riconoscevo». In entrambi i casi gli eserghi proiettano i versi seguenti su una scala planetaria, al di là dello spazio-tempo umano.

³⁹¹ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 513.

³⁹² Cfr. ead., *Salva con nome*, in *Tutte le poesie*, cit., (2012), pp. 401-421. Riporto il testo di Bourgeois in esergo: «Quand'ero piccola, tutte le donne di casa maneggiavano aghi. Mi hanno sempre affascinato gli aghi, hanno un potere magico. L'ago serve a ricucire gli strappi. È una richiesta di perdono. Non è mai aggressivo, non è uno spillo».

campo semantico del tessile suturano lo strappo della morte: il viso della madre si trasforma «in un tessuto»³⁹³, poi appare un suo doppio in cerca di un «ditale» e prende a manovrare frettolosamente «quella minuscola cupola di acciaio»³⁹⁴. O, al contrario, il dolore per la sua assenza può trovare una tregua nel «cumulo di stoffa», nella montagna di vestiti, «scorza»³⁹⁵ in vita, accanto ai quali il padre vedovo sente un ultimo «peso di calore»³⁹⁶. Un legame, insomma, che ribatte quello su cui si fonda la *limba*, espressione dell'oralità e della «sfera vocalica che è *relazione*»³⁹⁷, come afferma Cavarero in *A più voci*, infittendo il dialogo che Anedda intesse con Zanzotto, per il quale, a sua volta, nel dialetto rivive un'«oralità perpetua» [...] quasi un'immediata promanazione della 'madre' – materia, materiaenergia». Un substrato vocalico in cui paesaggio, lingua e memoria si intrecciano divenendo «manifestazione di un *logos* che resta sempre *erchómenos*, in sopravvivenza, che rimane quasi infante, che non impera gerarchizzando e dividendo, ma pone raccordi»³⁹⁸. Ancora slittando dalla lingua alla voce, ne *Il catalogo della gioia*, Anedda scrive: «Voce. Che si tramanda all'indietro di figlia in madre, un acuto che sale dalle valli sotto Corte e si unisce al suono di un pianoforte: un Mozart atterrito, cantato in un francese dall'accento corso»³⁹⁹.

La metafora della tessitura è certamente la più immediata nel mostrare come Anedda «stabilisce i nessi tra le cose»⁴⁰⁰, ad un tempo pratica dell'annodare e dell'annotare. Con Donati, si potrebbe pensare ai versi poetici di Anedda come rammendi di strappi – biografici, spazio-temporali, epistemologici⁴⁰¹ – e, tuttavia, occorre ricordare che lo strappo non appare direttamente nei testi, quanto, se mai, il ritaglio, lo sciogliersi o il disperdersi, la dissolvenza in cui i nessi possano cambiare

³⁹³ Ivi, p. 514.

³⁹⁴ Ivi, p. 515.

³⁹⁵ Ivi, p. 512. All'immagine della «scorza», fuori di un dentro che contiene il nucleo di esperienza, della lingua e dei luoghi, Anedda aveva già fatto riferimento: cfr., *Introduzione*, in *Poeti della malinconia*, a cura di B. M. Frabotta, Donzelli, Roma 2001, pp. XIX-XXV; p. XXI: «In Raffaello Baldini l'uso del monologo rende la scelta del dialetto totalmente radicale, quella voce è il *corpo* che mostra la necessità di mantenere viva la malinconia verso ciò che altrimenti andrebbe perduto. È la forza solitaria di 'un dialetto dialettale' consapevole del fatto che 'svuotato dall'interno esso rischia di ridursi a una scorza, a una buccia' e dunque dentro questa scorza devono esserci le cose, i paesaggi, le bestie, le voci, tutta quella vita che esiste anche nella 'lingua d'uso', ma che questa lascia spesso scorrere senza riuscire a fermarla. Forse allora il dialetto può essere la 'materia' malinconica della nostra lingua d'uso, forse la relazione poesia-malinconia può esistere proprio su questo scarto, sulla scelta per la lingua d'uso di consumarsi ancora di più, usando sulle cose». Vale la pena citare un secondo passaggio dello stesso testo in cui Anedda mette in relazione poeta, isola e malinconia, tornando ancora una volta sull'idea di profondità e alla possibilità della *limba*/lingua poetica come scavo, CFR. ivi, p. XX: «Se, come scrive Marina Cvetaeva, 'il poeta è un'isola' e l'isola l'icona stessa della malinconia, le parole-isole di questo arcipelago potranno forse scomporre alcuni luoghi comuni sulla poesia sottraendola a quello più trito, la malinconia sentimentale, per trovare altri luoghi, altri spazi non solo da percorrere, ma anche sotto cui scavare».

³⁹⁶ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 510.

³⁹⁷ A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 174.

³⁹⁸ A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in *Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G. M. Villalta, Mondadori, Milano 1999, p. 1230.

³⁹⁹ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 183.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 501.

⁴⁰¹ R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 62.

forma, lasciare andare «le iniziali / rigide di fili, di nodi, di punti croce / sul nome infittito di vocali»⁴⁰² ricamate sul lenzuolo con cui si chiude *Historiae*: «è duro il cammino verso ciò che è chiaro, / l'ho capito col tempo, forse soltanto questo è il dono / di invecchiare. Lo penso mentre smacchio un lenzuolo»⁴⁰³. Come già nell'istallazione *Antologia 2010/2012* esposta in occasione della mostra collettiva *Lontano da dove. Uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*⁴⁰⁴, anche in questo caso spazio del ricordo e della scrittura si sovrappongono, «tessuto su tessuto»⁴⁰⁵ nella sintesi particolarmente efficace di Bello Minciocchi. Se, da un lato, il lenzuolo immerso nell'acqua (e le mani intente a sfregare per stingere i segni) su cui si addensa il vuoto dell'assenza rimanda, appunto, al precedente, fissato ad un bastone ed esposto al vento come lo è l'isola che rappresenta il luogo di perdita per eccellenza, dall'altro, ancora più diretta è la ripresa di un'immagine – anch'essa tratta dall'arte contemporanea – descritta in *Geografie*, in un testo di particolare interesse per tutto quanto sto cercando di sciogliere in queste pagine. Il titolo ne è una prima, eloquente, dimostrazione: *Quando è che una cosa diventa un'altra?* Partendo dal fondo, per poi risalire, si incontra la descrizione di Marina Abramovich, vista in occasione della mostra *Isole mai trovate* (Genova, 2010)⁴⁰⁶ in cui l'artista, inginocchiata, si mostra specchiandosi nell'acqua di un catino striata dai riflessi rossi per i guanti indossati. Come «questo Narciso nel detersivo – che, secondo Anedda – racconta le isole che siamo, continuamente solcati, attraversati, riconsegnati a noi stessi dopo essere stati storditi da folate di sale»⁴⁰⁷, i versi con cui si chiude la raccolta restituiscono un'immagine mossa dal lambirsi di un'inquietudine da sopire con il silenzio («abbasserò la voce fino in fondo»⁴⁰⁸) e la disposizione ad abbandonarsi ad una percezione viscerale e planetaria. «Dalla bocca già escono solo sciame di lettere»⁴⁰⁹, «affiorano / misti di spine e rovi»⁴¹⁰. La voce anfibia trova nell'acqua una preziosa alleata, alla quale abbandonarsi; in essa la lingua scorre e il corpo scivola tra le cose: *Quando è che una cosa diventa un'altra?* Un primo tentativo di risposta appare in *Isolatria*:

Faccio il morto lasciando che l'acqua mi sommerga di nuovo. I pensieri si fermano, la memoria, contrariamente a quanto si dice, si affievolisce, il corpo diventa ubbidiente, sempre più fluido a ogni bracciata. [...] arriva un momento in cui non c'è distinzione tra corpo e acqua, tra le

⁴⁰² A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 542.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ M. R. Sossai (a cura di), *Lontano da dove. Uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*, Roma, MACRO-Pelanda, 14-29 novembre 2012.

⁴⁰⁵ C. Bello Minciocchi, *Fare del proprio guscio un cielo*, cit., p. 493.

⁴⁰⁶ Dalla nota dei curatori Lorand Hegyi e Katarina Koshina: Gli artisti che partecipano al progetto intraprendono un viaggio senza rotta, una navigazione eterna, con il dubbio che l'approdo possa essere in realtà un non luogo, un'utopia, un semplice territorio del desiderio, e dunque irraggiungibile. Cfr., L. Hegyi (a cura di), *Isole mai trovate*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2010 [catalogo di mostra].

⁴⁰⁷ A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 145.

⁴⁰⁸ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 542.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Ivi, p. 80.

gambe e le alghe. Gli occhi sembrano diventare trasparenti, schiarirsi, specchiano la sabbia, le squame, le conchiglie. Per un attimo, in un equilibrio precario, noi siamo il paesaggio...⁴¹¹

Un'altra risposta, parziale e indiretta, si può leggere cercando tra le *Historiae*, nel testo *Esilii*: «Oggi penso ai due dei tanti morti affogati / a pochi metri da queste coste soleggiate / trovati sotto lo scafo, stretti, abbracciati». Ma se il margine d'azione, di attenzione, è nel *come* dire *cosa*, è sui versi seguenti che vorrei soffermarmi: «Mi chiedo se sulle ossa crescerà il corallo / e cosa ne sarà del sangue dentro il sale». L'acqua sembra essere la stessa del *Mare* di Menicocci e, come in un mulinello, si mescolano i testi visti precedentemente fino a percepire, nitidamente, nel vuoto lasciato al centro, i versi dell'*Ariel's Song* della *Tempesta* di Shakespeare. Con essi, quelli di Eliot, citati direttamente o allusi più volte negli scritti di Atzeni, così che, come asserisce Alfano, il «componimento dilata le parole di Tacito aprendosi in una meditazione sul mare come luogo popolato dall'esilio»⁴¹² e ambiente nel quale saggiare la solubilità dei confini tra i differenti tipi di corpi – materia di cui si compone, nella sua eterogeneità, il *continuum* della biosfera: «Scopro che il termine esatto è *livor mortis*. / Il sangue si raccoglie in basso e si raggruma / prima rosso poi livido infine si fa polvere / e può – sí – sciogliersi nel sale»⁴¹³. Ma quand'è – insisto seguendo le parole di Anedda – che un anello della catena di relazioni e implicazioni si scioglie e confluisce nell'altro? Come restare nella frustrazione della percezione umana, insufficiente per misurarsi con dei fenomeni che, pure, dall'umano dipendono?

Quando è che il mare appiattendosi rivela le tracce di un naufragio? Quando è che i detriti da lontano imitano il mare e diventano un mare? Quando è che un mare di rifiuti si trasforma nel deserto che sai? Distante ma non assente. Quando la parola discarica incontra nel tuo immaginario resti, morti, plastica e cibo, metallo e gas. Lo slittamento è da quando a quanto. Quanto ne sai quando sai? Poco q.b. per scappare?...⁴¹⁴

Commentando i testi di *Historiae* e di *Geografie*, Eloisa Morra ha rilevato un «approccio al lessico materico»⁴¹⁵. Mi sembra, però, che l'osservazione possa essere spinta oltre, rilevando come non solo la lingua ma anche il modo con cui l'autrice osserva e rappresenta il mondo abbia le qualità e la consistenza dell'acqua, per la capacità di adattarsi e mutare forma, di riconfigurarsi a livello molecolare cambiando stato e per il suo molteplice manifestarsi nella sua scrittura. Limitando il discorso alla raccolta *Historiae*, si contano ventuno occorrenze della parola

⁴¹¹ Ead., *Isolatria*, cit., p. 72.

⁴¹² G. Alfano, *Geografie. La scrittura come esercizio*, in «Polisemie», IV, 2023, p. 27.

⁴¹³ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 491.

⁴¹⁴ Ead., *Geografie*, cit., p. 143.

⁴¹⁵ E. Morra, *Il poeta è l'essere più impoetico del mondo. L'etica del vedere di Antonella Anedda*, «Il Tascabile», 4 maggio 2022, < <https://www.iltascabile.com/letterature/antonella-anedda/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

“acqua”, alle quali si aggiungono i lemmi che rimandano alla sfera semantica o all’immaginario ad essa legati (“vapore”; “nebbia”; “gelo”; “neve”; “pioggia”; “marea”; “pesce”; “lacrime”; “umido”; “corrente”; “lago”; “ghiaccio”; “innaffiare”; “gocce”; “bere”; “onda”; “bagnato”). Per tale ragione, nonostante la critica letteraria non si sia ancora particolarmente soffermata sull’elemento acquatico nell’opera dell’autrice, oltre a ricoprire un ruolo centrale dal punto di vista tematico, credo che approfondirlo può rivelare legami inattesi con il processo di composizione della lingua poetica. Pervasiva in termini lessicali, nella scrittura di Anedda l’acqua si dà compiutamente come alterità primaria nell’esperienza dell’isola, insegna a ridefinire continuamente l’orizzonte, a riorientare il corpo disorientato che perde appigli e si disperde, «in balia di elementi diversi. [...] Alcune parole che a volte usiamo per la meteorologia possono applicarsi agli stati d’animo: calmo, agitato, sereno».⁴¹⁶ Si scopre, finalmente, la piena possibilità di pensare *con* l’acqua, traducendo in parola poetica la relazionalità dell’acqua e, a un tempo, l’«unimaginable causality» con cui Max Haiven, nella raccolta *Thinking with Water*, descrive la non-linearità propria dei processi di *slow violence*:

By causality, here, I do not mean the great cosmic ordering of reality, but rather the dense, necessary web of collective fictions that we weave to explain why and how things occur, and especially to explain our own individual and collective agency to ourselves. Within the history of Western modernity, our sense of causality has generally narrowed to a highly technocratic explanatory framework that ecofeminist Vandana Shiva likens to a «monoculture of the mind» [...]. Key to water as a critical heuristic and material/cultural problem is its unimaginable causality. There is something fundamentally sublime about how water ‘works’, something beyond the human imagination, beyond even the metaphorical powers of science.⁴¹⁷

L’esperimento collettivo e transdisciplinare di *Thinking With Water* – lo si è già detto ma può essere utile ripeterlo per riprendere il filo del discorso – ha gettato le premesse per la monografia *Bodies of Water* in cui il pensiero di Neimanis si muove capillarmente tra le contraddizioni, le implicazioni e le connessioni dell’acqua nello studio dei cambiamenti climatici, a partire da una genealogia teorica femminista, fenomenologica e post-strutturalista. Dal corpo all’ecologia politica, l’idrofemminismo di Neimanis si oppone alla logica antropocentrica ed estrazionista – sia sul piano pratico che epistemologico – che vede l’acqua oggetto di astrazione e oggettivazione, ridotta in formula chimica legittimandone la messa a valore come risorsa energetica ed economica, oggetto di interessi predatori e, ancora, spazio di invisibilizzazione, confluenza di scarti materiali e inquinanti o luogo in cui trovano la morte migliaia di persone costrette a migrare, dispositivo di propagazione di una violenza

⁴¹⁶ A. Anedda, *Isolatria*, cit., p. 4.

⁴¹⁷ Cfr. M. Haiven, *The Dammed of the Earth: Reading the Mega-Dam for the Political Unconscious of Globalization*, in *Thinking with Water*, cit., pp. 213-231. Per i passaggi citati cfr. *ivi*, p. 217; p. 219.

sistemica cui opporsi anche attraverso nuovi possibili immaginari acquatici⁴¹⁸: «Blood, bile, intracellular fluid; a small ocean swallowed, a wild wetland in our gut; rivulets forsaken making their way from our insides to out, from watery womb to watery world: *we are bodies of water*»⁴¹⁹. Tuttavia, il dato che credo abbia senso filtrare dalla teoria di Neimanis per un'interazione generatrice con i testi di Anedda, si attesta nella compartecipazione della specie umana nell'ecosistema materiale e discorsivo che, dell'umano, trascende ogni possibile espressione. Un ambiente che, come osservato, si articola attorno ad alcuni elementi focali anche per la scrittura di Anedda: la corporeità dell'esperienza e della conoscenza, il femminile, la cura e la reciprocità delle relazioni umane ed extra-umane, il dispiegarsi di una violenza che segna luoghi e tempi. L'acqua, infine, come *trait d'union* per una riflessione della letteratura e sulla letteratura che si confronta con l'attuale crisi socio-ambientale, i cui scenari futuri sono, anch'essi, legati a doppio-filo all'elemento acquatico: desertificazione e sommersione, risorsa a rischio e minaccia da cui difendersi, «idro-logiche»⁴²⁰ di condivisione e logiche umane di gestione dell'acqua. Meglio insistere, quindi, puntualizzando sul fatto che non si tratta di voler proporre una lettura femminista dei testi di Anedda, che apparirebbe forzata, quanto piuttosto di una reazione tra testi alleati per una lettura diffrattiva, che sia «mappatura di interferenze»⁴²¹ e connessioni alternative⁴²². In effetti, Anedda si è occupata spesso di autrici il cui lavoro di scrittura gravita e si sviluppa attorno all'acqua; basti pensare alla co-curatela della traduzione della già citata *Antropologia dell'acqua* (*Plainwater* nell'originale) o all'influenza di un'altra poeta in lingua inglese, Elizabeth Bishop. Da quest'ultima, in *Isolatria*, viene ripreso il parallelo tra acqua e conoscenza con cui si chiude *At the Fishhouses*⁴²³: «Nulla di astratto, anzi legato al sapore e al tatto. Dopo aver osservato una foca che emerge dall'acqua gelata Elizabeth Bishop parla dell'acqua e della conoscenza usando lo sguardo e poi, appunto, il tatto e il sapore»⁴²⁴. Segue una traduzione approssimativa, «di servizio al mare» in cui Anedda, anticipando l'esercizio di galleggiamento e perdita dei propri confini, si immerge: i «versi

⁴¹⁸ A. Neimanis, *Bodies of water*, cit., p. 182.

⁴¹⁹ Ivi, p. 1.

⁴²⁰ A. De Vita, *Corpi d'acqua*, cit. p. 26. Nella scansione «idro-logiche» coniatà dalla traduttrice risuona la sensibilità materialista che riconosce all'acqua la sua *agency* e, allo stesso tempo, ricorda l'azione della "logica" umana sull'elemento acquatico.

⁴²¹ D. Haraway, *Le promesse dei mostri*, cit., p. 56.

⁴²² La stessa Anedda nell'introduzione metodologica alla sua tesi di dottorato, pubblicata poi con il già citato titolo *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, spiega come i testi di Erasmus, Charles Darwin e Leopardi formano una «costellazione [che] si addensa di dialoghi che si intrecciano e si illuminano tra loro, rivelando spesso ciò che era latente» (p. 19). Lo fa a partire dalla teoria della diffrazione di Haraway e dal testo di Manuele Gragnolati, *Amor che move* (Il Saggiatore, 2013), in cui Dante viene letto a fronte di Morante e Pasolini. Cfr., A. Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., pp. 18-19: «Il libro di Gragnolati non solo è in sintonia con la posizione di Haraway, ma la sviluppa, sottolineando come il creare una nuova forma fosse inscindibile dalla vita dei libri».

⁴²³ Cfr., E. Bishop, *The Complete Poems*, Straus and Giroux, New York 1980.

⁴²⁴ A. Anedda, *Isolatria*, cit., p. 46.

affiorano insieme alla testa e alle braccia»⁴²⁵, il corpo dell'autrice si confonde con quello della foca della poesia citata e tradotta, poi con quello di una delle foche viste in Irlanda, l'esperienza, prima di tradursi in parole, si dilata al plurale. Lo stesso si evince dai versi di *Historiae*: «la testa che immergiamo nell'acqua è la sola promessa / di una vita ulteriore, nel grigio che sfuma ogni pensiero. / [...] Vieni acqua buia intrecciami di ortica, / la crescita lenta è già finita»⁴²⁶. Continuando ancora ad infittire la tela dei rimandi, si può tornare ad interrogare la fenomenologia dei legami e delle metamorfosi con cui il disfarsi e il sopravvivere della materia si avvicendano senza soluzione di continuità e ritrovare nell'*Antropologia* di Carson – di per sé una meditazione sul «dissolvimento dei legami»⁴²⁷ in cui il pensiero asseconda il fluire e il raccogliersi dell'acqua – l'immagine delle Danaidi, condannate alla ripetizione di un gesto impossibile. Costrette a riempire d'acqua una botte sfondata, le quarantanove figlie di Danao potrebbero ben rappresentare il paradosso della conoscenza umana di fronte alla smisurata realtà che la consapevolezza della crisi socio-ambientale e il conseguente rischio di estinzione ha spalancato. Ed è forse avendo questo referente iconologico in mente che Anedda, in *Historiae*, scrive: questa luce che sale ci spinge ad ascoltare / dissolve ciò che deve. Dice: - ora / comincia a perlustrare / te per prima, scollando dalla mente la pelle del passato / prendendo senza ira il tuo nulla tra le dita»⁴²⁸.

Insieme con Bishop e Carson, l'artista Roni Horn è l'altra voce di riferimento per Anedda rispetto al tema acquatico. Da anni, infatti, Horn si dedica all'acqua in quanto elemento, metafora e immaginario polisemico che ha declinato con *media* diversi, esplorandone le infinite potenzialità. In 'Tu sei acqua'. *Dialogo e dissolvenza tra Roni Horn e Anne Carson* (contributo contenuto nel numero della rivista «Versants» dedicato alla fototestualità) Anedda afferma che Carson e Horn «si interrogano sulla natura liquida del linguaggio, entrambe fanno dell'acqua un oggetto di riflessione, un corrispettivo oggettivo»⁴²⁹ come, in fondo, quasi per osmosi, fa lei stessa, nella sua forma originale, insulare e situata. Si prenda ad esempio *Acqua-dolce*, in cui la «lingua-liquida del fiume» dissolve e fluidifica lo spazio di separazione tra animale e umano («[f]erma come una biscia che si finge morta»), pelle e vegetazione, luce e materia: «Sopravviveva in quel verde – in una tregua / mentre il greto le asciugava il vestito / con una luce di erba, ossa, ghiaia»⁴³⁰. Tornando al contributo critico, Anedda ripercorre il lavoro dell'artista – basti qui elencare i titoli nei quali eloquentemente

⁴²⁵ Ivi, p. 47.

⁴²⁶ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 480.

⁴²⁷ A. Anedda, E. Biagini, E. Tandello, *Diario di bordo*, in A. Carson, *Antropologia dell'acqua*, cit., p. 157.

⁴²⁸ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 464.

⁴²⁹ Ead., «Tu sei acqua». *Dialogo e dissolvenza tra Roni Horn e Anne Carson*, in «Versants», n. 68,2, 2021, p. 143.

⁴³⁰ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 475.

riverberano le consonanze con quanto detto finora: *To Place* (1990-2000), *You Are the Weather* (1994-1996), *Still Water* (1999) – soffermandosi sul testo *Saying the Water* (2001), registrato e letto in pubblico in forma di monologo, in cui la nominazione e l'interrogarsi della parola, allo stesso modo del setaccio delle figlie di Danao, cercano di definire l'elemento imprevedibile e mutevole. Cosa si intende per acqua? Come dire l'acqua?

When you say water what do you mean? When you say water are you talking about the weather? Or yourself? [...] When you see your reflection in water, do you recognize the water in you? The deserts of our future will be deserts of water. [...]

Water receives you, affirms you, shows you who you are. And all the near-imperceptible qualities that are water tease you with their ambiguity. Tease you and extend you out into the world. [...]

What do you know about water? When you talk about water, aren't you really talking about yourself? Isn't water like the weather that way? What do you know about water? Isn't that part of what water is, that you never really know what it is?

Oh, what do you know about water? That it's everywhere, so familiar-seeming, and yet so elusive (a kind of everything without definition), never quite graspable, even as an ice cube? What do you know about water? Only that it's everywhere differently?

You hold onto the idea of water, which is the water you grew up with, clear and sexual. Somehow this is part of your personal identity. You share it with everyone, even strangers. It is an a priori communion.[...]

Water is sexy. It's the power and the vulnerability of it. It's the energy and the fragility of it.

I want to be near it. I want to immerse myself in it. I want to go deep into it. I want to go deeper still into it. I want to feel the weight of it lighten me, ease me, release me. Black water is black milk. Is milk milk when it's black?

Isn't transparency to water as whiteness is to milk?

Isn't water a plural form? How could it ever be singular even in one river? [...] No water is separated from any other water, [...] in an Arctic iceberg, in your drinking glass, [...] in your eyes and in any other microscopic, microcosmic part of you and me all waters converge. In the visible continuity is intrinsic to water, this continuity exceeds even the biggest part of us.⁴³¹

L'acqua è materia relazionale, si infiltra, permea corpi e discorsi, in questo senso veicola la messa in discussione delle «ottiche della distanza» e del pensiero della separazione ed è, invece, espressione diretta della *trans-corporeality* di Alaimo, in cui l'interazione tra ciò che definiamo “interno” e ciò che definiamo “esterno”, su varie scale percettive e di sistematizzazione del reale – occhi e clima, per tornare a Horn, «do you recognize the water in you?» – genera ed è generativa, in continuo divenire. Non è un caso, allora, che nel passo di *Geografie* che si conclude con la performance di Abramovich – risalendo a ritroso la corrente del discorso di Anedda – compaiano Sergio Atzeni, di cui si ricorda la morte nel mare di Carloforte e l'acqua come radice del romanzo uscito postumo, immagine della

⁴³¹ R. Horn, *Saying Water*, cit.; per la trascrizione si veda < <https://www.batalhacentrodecinema.pt/en/editorial/ts-saying-water/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

memoria e *modus* etologico nel rapporto con l'ambiente; il progetto della biblioteca d'acqua (*Library of Water*) che il governo islandese, nel 2004, ha commissionato a Horn; un altro suo precedente lavoro, *Still Water* (1999), sulle acque del Tamigi e, infine – o all'inizio – l'opera del fotografo Hippolyte Bayard che decise di ritrarsi come se fosse annegato («[i]n un bagno di luce paglierina il corpo esposto sembra impercettibilmente (già) corroso, il viso è calmo»⁴³²). Considerato il primo esempio di messa in scena fotografica, nell'*Autoportrait en noyé* (1840) non c'è acqua. Ad inondare il corpo di Bayard, tuttavia, è la luce – voce, luce, acqua – al cui variare mutano anche le acque opache del Tamigi, fotografate da Horn, «ora trasparenti, ora oleose, ora nere e dense, ora solide e grigie, ora verde chiaro o verde giallo»⁴³³. Se, da un lato, il campo stretto sull'acqua fa sì che il dettaglio restituisca le condizioni esterne, ambientali, dall'altro, ogni fotografia è costellata di indici numerici che corrispondono ad altrettante note a piè di pagina in cui l'artista annota e stratifica una grande quantità di riferimenti, citazioni, aneddoti che scorrono o sono affondati in quello stesso alveo. Non manca, tra i riferimenti, un cenno a Celan, morto suicida nelle acque della Senna. In generale, il lavoro di Horn interroga trasversalmente la polisemia dell'acqua, passando attraverso varchi poetici, suggestioni estetiche e fascinazioni personali – come quella che nutre per l'Islanda, ai cui paesaggi è legata dagli anni Settanta – riesce a evocare, persino toccare, molti aspetti e dimensioni diverse, dal personale al politico, senza essere didascalica né esplicativa. Perciò credo che il dichiarato interesse di Anedda per il lavoro di questa artista sia un dato che non può essere tralasciato dalla critica letteraria. La rispondenza tra i lavori delle due, infatti, riguarda – a mio parere – non solo i temi o la sensibilità topologica (altro punto di convergenza è la dimensione insulare) ma, più sottilmente, il modo in cui osservano, percepiscono, pensano e trasmutano in forma estetica il mondo. Perciò, non sembra poi azzardato affermare per Anedda ciò che la storica dell'arte Briony Fer scrive sul lavoro di Horn, descrivendolo come un doppio movimento verso «a solitary monologue, like a particularly intense inner-thought train, and the same time a bodily sense of the situation»⁴³⁴. L'acqua – dice Horn – non è trasparente, «[p]robably the Thames was never clear, but its lack of transparency means something different today than it did two hundred or five hundred years ago» e poi ancora: «(Water is the master verb: an act of perpetual relation.) [...] Have you ever noticed how rarely water looks like water?»⁴³⁵. Il Tamigi è anche un luogo di morte, molti i suicidi e molte, anche, le morti per acqua; in fondo l'acqua continua a rivelare di non essere mai soltanto acqua ma voce, luce, lingua, memoria, storia, geopolitica, economia. Così come il mare che bagna l'isola (la Sardegna) e «l'isola nell'isola»

⁴³² A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 144.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ B. Fer, *Complete with missing parts*, in *Roni Horn aka Roni Horn*, a cura di R. Horn, B. Fer, Steidl & Partners, Göttingen 2009, p. 35.

⁴³⁵ R. Horn, *Saying Water*, cit.

(La Maddalena), la massa che ha spazzato via Longarone, quella accumulata dietro pareti di cemento in tutto il mondo o, ancora, il flusso che in un piccolo centro dell'avellinese ha mostrato l'inadeguatezza della modernità non solo nella gestione ma anche nella narrazione di ciò che circonda l'umano. Di fronte a tali fenomeni occorre ridiscutere le categorie epistemologiche e valoriali dalle quali si articolano i rapporti di forza che regolano il globo e gli immaginari con i quali rappresentarlo, pensarlo e, potenzialmente, cambiarlo. L'acqua, da un lato, esalta in sé una serie di caratteristiche che, disperse nel mondo, rappresentano i tratti del "minore", in quanto carattere oppresso e potenzialmente trasformativo, mentre, dall'altro e al contempo, ne rispecchia delle altre – altre caratteristiche – che sono, invece, intrinsecamente iscritte nei modi di funzionamento della società contemporanea. È tale complessità che Horn riesce ad intercettare e continua a squadernare nel corso dei suoi lavori sull'immaginario acquatico, all'interno del quale, semplificando, si stagliano tre poli gravitazionali principali: l'acqua, il soggetto (you) e il tempo, nell'accezione inglese di "weather". Per poterne considerare la relazione, prima di tornare ai testi di Anedda, vale la pena restare ancora su Horn; riprendo alcuni passaggi da *Saying the Water* e da un'intervista su *Some Thames* (2000-2001), derivato da *Still Water*:

Thinking about water is thinking about the future – or just a future. My future – yours. It's a personal thing – especially now. [...] Water transparency derived from the presence of everything. That is, water is sifted down, filtered out through the planet, earth. Earth: aquifer that clarifies and realizes purity. This filter of everything modulates to exquisite balance. A substance is obtained that bears no likeness. All things converge in a single identity: water.⁴³⁶

[Water] is the extreme opposite of exclusive. The other thing that is interesting about water is that you're never look at water alone. You're looking at water in relation to something. Whether a lake, or a river, or in a glass, you are looking at water in relation to its containment or environment. Water is a very dependent material in terms of its neighbors, and you do have to wonder where its transparency comes from. The transparency of water is also the most opaque thong about it.⁴³⁷

Per la *Library of Water*, invece, Horn ha scelto di installare dei grossi cilindri di vetro, pieni di acqua scioltasi dai ghiacciai, e distribuiti all'interno di stanze vetrate affinché anche dall'interno fosse visibile il paesaggio con il quale l'opera, direttamente, dialoga. Ci sono, poi, parole disseminate nello spazio che si riferiscono tanto al meteo/clima quanto all'animo umano. Su questa soglia si situa il progetto pluriennale *You are the Weather* (1995; 1996; 2007; 2008) in cui il volto della stessa persona, ritratta nella stessa situazione (immersa nelle piscine naturali islandesi), varia di espressione e/o a livello epidermico rispondendo alle mutevoli condizioni esterne (la temperatura, gli agenti atmosferici, l'orario, la stagione): «weather, a natural force magnified by island circumstances, is the

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ R. Horn, B. Fer (a cura di), *Roni Horn aka Roni Horn*, cit., p. 165.

cold blood of Iceland. Weather with its amoral, wanton violence is murderous if you don't pay attention to it»⁴³⁸. Horn, in altre forme e con altre parole, sta parlando dell'esposizione delle isole, della vulnerabilità umana attorno alla quale ruota la poetica di Anedda che, infine, sembra riconnettersi al discorso con cui si è aperto il primo capitolo quando, scorrendo tra i testi raccolti in *Ákusma*, mi sono soffermata sulle parole di Bagnoli, sulla metafora dell'ascensore e dell'impaccio della responsabilità dell'esserci per cui, nell'attesa, può capitare di parlare del tempo. Nelle sale vetrate della *Library of Water* l'ascensore ha pareti in vetro, trasparenti, dalle quali si può osservare fuori e, al suo interno, pure, si ritrova il paesaggio che lo circonda: «When does one thing become another? Where do we stand when looking at the work? Are we part of the piece or not? Our questions are not just about perception but existence»⁴³⁹. In *Geografie* Anedda ripete la domanda di Horn. Tra “water” e “weather” il soggetto, corpo e voce, è attraversato, avvolto, esposto a qualcosa che lo eccede: «I have always taken the weather personally [...]. It is constant in its indifference to us and unpredictable in every other way. It keeps circumstances complex and beyond our final control. I think it is essential to have something that tells us who we are. And weather has a way of doing this»⁴⁴⁰.

Ecco, allora, come questo attrito viscoso si traduce nella lingua liquida di Anedda, che come acqua porta con sé, ingloba e disperde – a seconda dello stato liquido, solido o gassoso – corpi, luoghi, resti, tempi, tracce. Non solo lingua ma voce d'acqua, che «fa corpo con le cose»⁴⁴¹, si innesta nel e parla dall'«agentic entanglement»⁴⁴² tra testo e mondo, là dove natura e cultura si compenetrano, riscrivendosi l'una sull'altra. Dal *Catalogo della gioia*, dove una sezione raccoglie testi su e dalla Maddalena, riporto un testo paradigmatico sulla più piccola isola di Santo Stefano:

Questa piccola isola forata sott'acqua dai sommergibili americani
dove mio bisnonno piantò viti e agrumi
costruì stalle e portò dieci vacche dal Continente.
I loro zoccoli tremanti sulla barca, il vento sui dorsi
colpiti fino allora solo dalle piogge del nord.
Sono ancora lì, le corna miste a sabbia
gli scheletri profondi stretti agli scogli
senza più paura senza più distinzione tra i pascoli e il mare...⁴⁴³

⁴³⁸ Ivi, p. 170.

⁴³⁹ Ivi, p. 12.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 170.

⁴⁴¹ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 514.

⁴⁴² S. Iovino, S. Oppermann, *Material Ecocriticism*, Indiana Press University, Bloomington 2014 cit., p. 10.

⁴⁴³ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 240. Nella stessa raccolta, nel testo dedicato alla L, che insieme agli altri, compone il mosaico dell'I-S-O-L-A con cui si apre *Il catalogo della gioia*, si legge: «È la lettera della lucidità davanti al dolore. / È il liquido allontanarsi del linguaggio verso la lingua dei folli che ci slega. / È la lettera letta lentamente dall'inizio alla fine».

La riflessione si raccoglie e giunge alla sua conclusione passando per un ultimo testo, ancora da *Historiae*, in cui mi sembra confluiscono molti dei punti affrontati, a partire dal titolo, *Clima, isole, scorie*: « [...] e intanto l'isola slitta schiacciata contro il cielo / senza sorgenti e prati, senza colline / di mandorli e noccioli / senza-mai-fiori se non questi – dolcemente / radioattivi – anemoni di mare».⁴⁴⁴ La radioattività degli anemoni di mare porta con sé, per (quasi) omofonia, i versi zanzottiani di *Meteo*, quei «toni e ori e clivi» – «docilmente radioattivi»⁴⁴⁵ – di *Ticchettio I*, scritto dopo lo scoppio della centrale nucleare di Chernobyl. Gli anemoni sono scorie nucleari che restano nell'acqua e ritornano nel testo a segnare un processo di violenza che si iscrive nel paesaggio e nei corpi che lo abitano. Anedda lo racconta anche in *Isolatria*: «[s]olo un braccio di mare separa l'isola della Maddalena da quella, minuscola, di Santo Stefano, in parte occupata dal 1972 al 2008 da una base militare americana, indiziata di inquinamento soprattutto dopo l'incidente di un sommergibile che, incagliandosi, avrebbe perso molti detriti radioattivi»⁴⁴⁶. Il discorso si riavvolge e si riappressa alle coste sarde in cui terra e acqua, lambendosi, ritrattano continuamente il loro rapporto; uno spazio terzo, di indefinibilità e contraddizione, come quello, sonoro, che si apre tra due voci non perfettamente sincrone. Tra “docilmente” e “dolcemente”, così come tra “water” e “weather”, si apre un pertugio, una smagliatura vocale, un antro che dal piano semantico conduce a riflessioni di più ampia scala. Il capitolo non poteva che chiudersi con un *close-up* sulla soglia dell'isola. Parlo ora in termini astratti, di un'isola che valga per tutte, come accade nelle mappe. L'ultimo tratto di questo percorso mette in tensione un testo di Bishop molto amato da Anedda, *The Map*, e la riflessione sul limite della ragione cartografica di fronte all'irriducibile mutevolezza della linea di costa. Se da un lato, infatti, la mappatura del mondo sottende la violenza della conquista, per Anedda, quel che più conta e che le dà sollievo, è l'astrazione delle forme, la geometria e la geografia come tregue dalla storia: «[l]e mappe sono la radiografia delle isole. [...] sono silenziose e per me una delle poesie più belle del Novecento è *The Map* di Elizabeth Bishop. Inizia con una descrizione e finisce con uno dei pensieri più quietamente eversivi della sua poesia»⁴⁴⁷. La prima strofa, infatti, descrive la resa visiva – linee e colori – dell'avvicinarsi delle acque e delle terre, sia in quanto masse sia nel disegno della linea di costa: «Land lies in water; it is shadowed green. / Shadows, or are they shallows, at its edges / showing the line of long sea-weeded ledges / where weeds hang to the simple blue from green. / Or does the land lean down to lift the sea from under, / drawing it unperturbed around itself?». Mentre, nella terza ed ultima, Bishop si insinua tra le maglie della rappresentazione di cui, «quietamente»,

⁴⁴⁴ Ead., *Tutte le poesie*, cit., p. 480. Per il titolo indicato cfr., ead., *Historiae*, p. 7.

⁴⁴⁵ A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011, p. 806.

⁴⁴⁶ A. Anedda, *Isolatria*, cit., p. 64.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 28.

scuote i principi fondamentali di oggettività e neutralità, dando prova dell'ironia eversiva che Anedda ha appreso e fatto propria:

Mapped waters are more quiet than the land is,
lending the land their waves' own conformation:
and Norway's hare runs south in agitation,
profiles investigate the sea, where land is.
Are they assigned, or can the countries pick their colors?
— What suits the character or the native waters best.
Topography displays no favorites; North's as near as West.
More delicate than the historians' are the map-makers' colors.⁴⁴⁸

La rivolta della letteratura passa, in effetti, anche dall'ironia che accomuna Atzeni e Anedda. E in questa stessa direzione lavora il testo di Bishop, riportando la mente alle *fole* sulla Sardegna che, dell'isola, hanno per secoli segnato l'immaginario, orientandone le narrazioni, non solo esogene, ma anche endogene. È su presupposti e considerazioni simili che ragiona un testo come *Contra Scaurum*, nel quale, a suo modo, Anedda riarticola il rapporto con il passato dell'isola e la memoria dei suoi abitanti. Si chiude, anche in questo caso, ribadendo la possibilità di un "altrimenti" che si esprime attraverso la parola, di cui la voce e l'acqua, nelle loro molteplici sfaccettature portano con sé. Alle figure-guida già incontrate (in particolare Filomela e Cassandra), si possono ora aggiungere le Danaidi quali rappresentanti della subalternità femminile e, allo stesso tempo, metafora della tragedia della nomina. In altro modo, invece, appare Aphaia⁴⁴⁹, ninfa che, per sfuggire a Zeus, si fa invisibile: Anedda ne parla in una delle sequenze di *Geografie*. Come nella vicenda cui fa riferimento Spivak teorizzando la *subalterna*, anche nella storia di Aphaia, la vittima non è passiva. La ninfa *si rende* invisibile per sottrarsi alla violenza predatoria del dio; negandosi ad esso rivendica il suo essere soggetto. E a me sembra pienamente coerente con la po-etica di Anedda, nella quale, in fondo, si lavora continuamente in sottrazione, in cerca di un divenire minore consapevole del potenziale trasformativo della negazione, della ostensione della propria fragilità che è di ognuna e di tutte. Attivando legami alternativi e impronunciabili dalle narrazioni egemoni, tarate sul mercato e rispondenti alle logiche performative del capitale, la frontalità dell'attacco resta senza bersaglio dimostrando come si possa agire seguendo principi diversi. La dispersione (della voce o del proprio corpo) segna esattamente questo scarto nel quale, a mio avviso, risiede uno dei più importanti nuclei

⁴⁴⁸ E. Bishop, *The Complete Poems*, cit., p. 245.

⁴⁴⁹ In questo caso si segue quanto riportato dall'autrice. Tuttavia, nella versione più accreditata, Aphaia (o Afea) era un'antica divinità greca, dea minore, legata all'agricoltura e alla fertilità. Secondo la leggenda, la donna cretese fu rapita da un pescatore che la portò all'isola di Egina dove lei riuscì a sfuggirgli nascondendosi in un bosco dal quale non uscì mai più. In ogni caso, senza insistere su facili idilli, è interessante rilevare come anche in questa versione la scomparsa è dovuta ad un'azione del soggetto. La vittima non è soltanto tale ma attivamente reagisce alla violenza, scappando e nascondendosi e, nel nascondimento, la natura gioca un ruolo di alleata.

di riflessione proposti da Anedda, ben riassunto nel testo *Aegina*. Protettrice della piccola isola greca è la dea Aphaia: «[l]a traversata è perfetta, non c'è nulla che possa paragonarsi allo scivolare di una barca su un'acqua tranquilla, forse per la guarigione immediata dell'onda che lo scafo apre e che l'acqua rimargina»⁴⁵⁰. Nella stessa sospensione silenziosa e curatrice si svolge la visita al tempio della ninfa, «[t]utto sembra aspettare e trattenere il respiro, il sole, le pietre, la storia della ninfa Aphaia [...]». C'era una qualità dell'aria intrisa di sole, di primavera, di acqua di sorgente e mare in lontananza che davvero lega tutti noi adesso ora e allora». Poi la descrizione sfocia in una riflessione che, informata dal fuori, sembra ritornare al pensiero silenzioso in cui immagini e parole si intrecciano, storie passate e presenti, paesaggi distanti e voci si chiamano e, limati, ridotti all'essenziale, diventano testo: «Aphaia significa invisibile. Quante ragazze avranno desiderato diventare invisibili. I grandi miti sereni sono pieni di stupri. La lingua è mozzata ma tesse la storia»⁴⁵¹. Da cui si deduce, prima di tutto, che la violenza può dirsi anche con voce e parole pacate; non c'è innocenza nella lingua né neutralità. In secondo luogo, appare evidente come nell'esercizio di sottrazione, cui anche la lingua viene sottoposta, non ci sia diminuzione inficiante ma, al contrario, ricerca di parole appuntite, sfrondate dal chiacchiericcio circostante che le depotenzierebbe. Infine, riattivando il legame con Filomela, con l'esempio di Aphaia Anedda sembra allinearsi al discorso sulla *subalterna*; nonostante contro di lei, simbolo del "minore", sia attivo un continuo esercizio di cancellazione (taglio della lingua, la sparizione, l'assoggettamento al desiderio maschile), la sua voce si esprime altrimenti, resistendo tra le righe della storia, tessendo altre storie, storie minori che occorre cercare, forse, sul retro dei quadri.

⁴⁵⁰ A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 121.

⁴⁵¹ Ivi, p. 122.

4. Fabrizia Ramondino. Il quaderno, l'isola, il corpo: «contenitore fragile della mia dismisura»

E se le cose terrene ti hanno dimenticato
di' alla terra tranquilla: scorro
di' all'acqua rapida: sono.¹

4.1 Sirene, pirati, eremiti: mostri della soglia e riflessi di Ventotene

Riflesso dei precedenti, questo ultimo e più breve capitolo propone un'interpretazione tematicamente e metodologicamente consuntiva (delle precedenti tappe) dell'*Isola riflessa* e di *Passaggio a Trieste* di Ramondino. In generale, l'opera della scrittrice e, specificamente, i due testi individuati sembrano, infatti, raccogliere i fili fin qui dipanati restituendo una rappresentazione della realtà sfaccettata e mai paga di aggiungere livelli di analisi, secondo un punto di vista che, pur non definendosi femminista né ambientalista,² osserva il mondo nella sua complessità, percepita a partire dalla propria esperienza. Ramondino è infatti «una scrittrice che ha fatto del racconto autobiografico una cifra stilistica»³, afferma Silvia Scognamiglio in una recente monografia sull'autrice, ed è per questa ragione che la scrittura risulta imperniata dall'impegno politico e sociale⁴ al quale si è dedicata nel corso della sua vita: dagli anni Cinquanta la sua militanza politica si concretizza nella partecipazione attiva con gli strati sociali più poveri di Napoli, i bambini dei vicoli al doposcuola, le

¹ R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, Feltrinelli, Milano 1999, vol. II, p. 29.

² Negli scritti più impegnati da un punto di vista sociale e politico, lo sguardo critico di Ramondino si distingue per l'attenzione con cui coglie le connessioni tra violenza ambientale e disuguaglianze sociali. Mi riferisco, ad esempio, a quanto scrive in *Contro l'uso capitalistico del colera* inserendo tra i punti dell'analisi anche quello dell'inquinamento del mare. Cfr. ead., *Contro l'uso capitalistico del colera*, in «Inchiesta», luglio-settembre 1973, ora in ead., *Modi per sopravvivere*, a cura di M. Armiero, Edizioni e/o, Roma 2023, p. 115: «dovuto da un lato alla mancanza di depuratori dinanzi agli scarichi fognari e industriali che si scaricano sulla costa e non al largo, dall'altro agli scarichi delle navi e delle petroliere nel golfo. L'inquinamento è tale che ha provocato [...] un'alta percentuale di microbi presenti nelle cozze coltivate sulle coste del golfo e il fatto che i bagnanti riportano ogni anno dalla stagione balneare malattie infettive gravi e malattie della pelle. Al riguardo va aggiunti che il problema ha delle precise implicazioni di classe. Infatti i borghesi ormai disertano la qualche anno le spiagge cittadine per zone meno inquinate della costiera [...] mentre continuano ad essere affollate di proletari le spiagge di Posillipo, Coroglio, Portici e Torre del Greco».

³ S. Scognamiglio, *Mis(S)conosciute, L'esile penna: Fabrizia Ramondino. Itinerari di vita e letteratura ai confini tra realtà e immaginazione*, LiberAria, Bari 2023, p. 38.

⁴ A tale proposito sembra piuttosto eloquente la presentazione che di sé dà la scrittrice in un articolo sull'emergenza rifiuti a Napoli uscito poco prima della sua morte, avvenuta il 23 giugno del 2008, per cui si veda F. Ramondino, *L'immondizia del mondo*, in «il manifesto», 27 maggio 2008, ora in ead., *Modi per sopravvivere*, cit., p. 217: «Appena arrivata all'età della ragione sono diventata una socialista anarchica pragmatica, la mia tesi di laurea su P.J. Proudhon uscì su 'Volontà' nel 1965, la rivista fondata da Giovanna Berneri, vedova di Camillo, ucciso dagli stalinisti durante la guerra di Spagna. E tale sono rimasta occupandomi per quanto potevo in prima persona di bambini, analfabeti, disoccupati, operai in lotta contro la dismissione delle fabbriche, donne che chiedevano lavoro, asili, anticoncezionali e – a volte – solo il pane; battendomi contro i politici di destra e di sinistra che fossero».

donne incontrate attraverso l'Associazione Italia per l'educazione Demografica con cui lavorava, il supporto alle lotte dei disoccupati organizzati e poi, ancora, la collaborazione e l'amicizia con Assunta Signorelli e le cause del Centro Donna Salute Mentale di Trieste, sull'onda lunga della deistituzionalizzazione dei manicomi avviata da Franco Basaglia. In questo senso è importante ricordare che la prima pubblicazione della scrittrice fu proprio un testo posizionato nell'area dell'azione sociale più che letterario *tout court*, trattandosi infatti dell'inchiesta sulla situazione dei disoccupati organizzati di Napoli negli anni Settanta.

Nell'*Esile penna* Scognamiglio nota come l'anno di uscita dell'*Isola riflessa* coincida proprio con la riedizione dell'inchiesta, di cui si sottolinea il cambio del titolo: da *Napoli: i disoccupati organizzati. I protagonisti si raccontano* del 1977, alla versione del 1998, *Ci dicevano analfabeti. Il movimento dei disoccupati napoletani degli anni '70*, dove la prima persona plurale segnala la piena presa di parola dei soggetti che si raccontano⁵. Nelle loro voci, per Ramondino, risuona quella della balia maiorchina, figura centrale nell'infanzia della scrittrice, e nella quale quest'ultima ritroverà sempre l'espressione simbolica del mondo subalterno, da un lato, e, dall'altro, dell'affetto caldo e materno incarnato nei suoni del maiorchino. Molto è stato scritto su questo particolare aspetto che, certamente, è uno dei punti fondamentali attorno ai quali ruota la scrittura di Ramondino⁶. Qui rimarrà un accenno, utile però a segnare la continuità con l'autrice che l'ha preceduta dato che per entrambe, seppur con le dovute differenze, l'isola, la grana orale della *limba*/del maiorchino e l'amore materno (per la madre/balia e da madre nei confronti della figlia) costituiscono un nucleo profondamente radicato nella propria esperienza, dal quale la scrittura attinge direttamente.

«Quando ho scritto il libro sui disoccupati organizzati mi sentivo in colpa nei confronti dei lavoratori e dei disoccupati»⁷, confessa Ramondino ai microfoni di Radio3. La messa per iscritto delle interviste realizzate insieme con i compagni del Centro di Coordinamento Campano, Giovanni Mottura, Enrico e Aldo Pugliese, oltre a rappresentare la prima occasione di affermazione della scrittura quale forma di lavoro per sé, ha significato anche poter dare ascolto e accogliere la voce della balia, rimasta in qualche modo silenziosa nel corso della crescita. L'inciso, su cui Scognamiglio non si sofferma, mi dà però la possibilità di approfondire la questione della voce, sulla quale insiste anche Ramondino nell'introduzione all'edizione del 1977. La scrittrice, infatti, sottolinea un elemento centrale per chi si confronta con la storia orale, campo all'interno del quale si può dire che rientri l'inchiesta, mettendo a fuoco il limite del testo scritto, nel quale si perdono le informazioni che la

⁵ Cfr., S. Scognamiglio, *Mis(S)conosciute, L'esile penna*, cit., p. 123.

⁶ A riguardo si veda almeno L. Ferro, *La voce della balia. Un percorso fra gli scritti sociali*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, pp. 153-170.

⁷ Lo stralcio dell'intervista è riportato in S. Scognamiglio, *Mis(S)conosciute, L'esile penna*, cit., p. 122.

vocalità, al contrario, trattiene e trasmette. In altri termini – tornando sulla scia di Cavarero – si tratta dello scarto tra *phonè* e *phonè semantikè*, quest’ultima poi devocalizzata in *logos*.⁸, in cui rischia di restare inespresso il pre-verbale o non-verbale della vocalità, al quale spesso non viene riconosciuto un significato (ecco ancora lo scarto tra significante e significativo) e che inevitabilmente sfugge alla codificazione della scrittura:

Se il lettore potesse udire le registrazioni sarebbe colpito anche dalla solennità delle voci. [...] Forse è la prima volta che qualcuno ha chiesto a questi disoccupati di raccontare la propria vita ed essi sono compresi della solennità che il fatto assume. A questo fatto bisogna aggiungere la dignità che sentono di avere acquisito, a livello umano, attraverso la loro lotta organizzata; sanno di avere scritto un piccolo pezzo di storia politica del proletariato italiano e della storia in generale. [...] A questa solennità di espressione contribuisce anche lo sforzo di esprimersi in lingua, in una lingua straniera che sin dalle elementari è stata dialetticamente strumento di oppressione e di emancipazione.⁹

Resta valido, quindi, sia quanto osservato da Atzeni per il processo di formazione dell’identità di un popolo o di una classe – in questo caso – di subalterni, considerando l’intersezione che tra le due linee di oppressione si manifesta nella questione meridionale, da sempre al centro dell’impegno politico di Ramondino; sia la matrice affettiva e personale esplorata maggiormente da Anedda. Lingua e voce si confermano inestricabilmente avviluppate nello svolgersi dei meccanismi di oppressione, da un lato, e di riappropriazione delle narrazioni, dall’altro. A conferma di ciò, nel *Taccuino Tedesco*, Ramondino scrive:

Solo dopo aver dato voce alla balia riuscii a dar voce alla signora [la madre]. La voce della balia si espresse in una raccolta di scritti e disegni di bambini dei vicoli e delle campagne napoletane, verso il ’64, poi attraverso quella dei disoccupati organizzati nel ’77. La voce della madre, quella della vergogna, si espresse solo poi, nella mia attività letteraria vera e propria. Dal latte e dalle braccia della balia potei passare all’acqua ora acidula come l’aceto. Ora inebriante come il vino e alle esili mani ora guantate, ora nude ma dalle unghie dipinte, ora distanti come raggi di stelle ora vicine come l’eco-della madre.¹⁰

Altro elemento che dal capitolo precedente continuerà ad essere presente, anzi centrale, per la lettura di Ramondino è la dimensione della soglia: spazio abitato tanto da Anedda quanto dalla scrittrice nata a Maiorca e nel quale è utile situarsi per introdurre *L’isola riflessa*, a partire da due spunti visivi. Il primo ha a che fare con l’organizzazione generale dello spazio del testo, scandito visivamente da una linea di bianco grafico che, a ritmo irregolare e imprevedibile, accompagna chi legge lungo il discorso della voce narrante. Pur esprimendosi in prima persona, essa si caratterizza da

⁸ Cfr., A. Cavarero, “La devocalizzazione del logos”, in *A più voci*, cit., pp. 42-52.

⁹ F. Ramondino, *I disoccupati organizzati raccontano*, in *Modi per sopravvivere*, cit., p. 85.

¹⁰ Ead., *Taccuino Tedesco*, Nottetempo, Roma 2010 (1987), p. 37.

subito per l'ipertrofia dello sguardo e del pensiero, passando dall'introversione all'estroversione come un ago che guida il filo da un lato all'altro del tessuto, ora visibile, ora invisibile. Si compone, così, un percorso fatto di salti e scivolate, sequenze che si susseguono secondo un meccanismo di stacco e ripresa che contraddistingue entrambi i testi scelti. La frammentazione del testo avvicina Ramondino ad Atzeni, in cui, pure, la scrittura prende forma nell'alternanza irregolare di pieni e di vuoti. Tuttavia, nell'*Isola riflessa* la segmentazione è funzionale alla trasmissione di una prassi conoscitiva e percettiva che eleva la soglia a condizione ontologica: tra esitazione e perdita di controllo, la linea bianca si inspessisce rendendo significativo il silenzio, lo spazio bianco tra ciò che è stato appena detto e ciò che si sta per dire, senza mai cedere alla deriva. Si tratta piuttosto di fughe temporali, deviazioni del punto di vista che precipita dal particolare al campo lungo del paesaggio o della storia e viceversa o, ancora, visioni alterate tra sogno e «sragione»¹¹. In ogni caso, slogature e interruzioni del flusso lineare del racconto – ma non del pensiero né dell'esperienza – lungo il quale poter ritrovare parole-chiave che raccordano tra loro i diversi frammenti, così che questi risultino, in ultima battuta, legati sotterraneamente da una forza coesiva impalpabile e tuttavia percettibile.

Il secondo stimolo visivo è l'opera di Magritte, *L'invention collective* (1934), che compare nella copertina della prima edizione del romanzo, pubblicata da Einaudi. Su questo stesso quadro si sofferma Cavarero in *A più voci*, nel capitolo dedicato al “Destino delle sirene” nella cultura occidentale. Così lo descrive la filosofa: «nel quadro è rappresentata una sirena sdraiata sulla riva del mare. Fino alla cintola è un pesce, sotto la cintola è una donna. [...] Cancellando l'elemento umano del volto, l'inversione produce una figura nella quale la componente animale tende a prevalere»¹². Per tale ragione, più di ogni altra rappresentazione della sirena, quella di Magritte – continua Cavarero – ne restituisce la fine. Dopo essere stata mutata in pesce, animale che per antonomasia non emette suoni (su questo stesso punto insiste anche Menicocci), ed aver perso le doti delle creature omeriche, capaci di racconti in cui la congiunzione tra *semantikè* e vocalità conduceva l'ascoltatore a un godimento mortifero, la sirena è stata privata delle proprie compagne e sessualizzata¹³:

Mediante il tradimento riservato alle Sirene omeriche incomincia una storia minore – affidata alla fiaba e alla leggenda – dove la pura voce prevale sulla parola e la contrasta. Crucialmente, si tratta del rovescio di una storia maggiore in cui il puro semantico, ossia un pensiero videocentrico

¹¹ Ead., *L'isola riflessa*, cit., p. 103.

¹² A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 129.

¹³ Nella *lectio magistralis* “Potere e godimento della vocalità” che la filosofa ha recentemente tenuto a Bologna (Arena del Sole, 16 ottobre 2024) uno dei punti sui quali si è concentrata, a dispetto di quanto non accada nell'argomentazione del libro sulla filosofia della vocalità, è stato proprio quello della pluralità: non è quindi secondario che la sirena, per come la conosciamo oggi, sia quasi sempre una figura solitaria, un *unicum* e non parte di un gruppo, che entra in contatto con il mondo umano, spesso maschile. Cavarero, infatti, insistendo sul godimento, ha riportato l'accento sul piacere delle sirene stesse, le quali, come avviene in *The Love Song of J. Alfred Prufrock* di T. S. Eliot, cantano l'una all'altra e per l'altra, non al poeta.

e devocalizzato, si oppone alla potenza sonora della parola. Nell'iconografia della storia minore, la maggior parte delle sirene cantano infatti ma non narrano più. Né sanno tutto come le loro antiche madri. Sinuose, scarmigliate e pisciformi – come i mostri omerici non erano mai stati – oltre che per il loro canto, esse seducono ormai gli uomini per la loro bellezza.¹⁴

Sebbene, quindi, questo primo depotenziamento insista ancora sull'attributo del canto, spia di un'ulteriore minorizzazione è l'incoerenza tra la capacità di emissione vocale e l'elemento acquatico divenuto habitat nella versione maggioritaria nella ricezione del mito. «Fatto di aria, insomma, il canto conduce alle creature dell'aria [agli uccelli], non a quelle degli abissi. [...] Il cambiamento di dimora è cruciale. La discesa delle sirene nelle acque, ossia la loro metamorfosi pisciforme, si accompagna infatti con la loro trasformazione in donne bellissime»¹⁵. Il processo descritto da Cavarero, allora, riassume in sé la metafora della sommersione che, di volta in volta, ho cercato di analizzare nelle sue diverse declinazioni e applicazioni. Ciò che le rappresentazioni affermatesi nel corso della storia della cultura occidentale hanno delegittimato o cancellato, attraverso un processo di sommersione, simbolica o materiale, resiste, al contrario, come scintilla, innesco che riaccende la rivendicazione della *subalterna*. Nella soglia tra le due figure – quando la sirena, sprofondando, sfiora il fondale, sfrutta tutta la forza dei muscoli della coda animale e riemerge con un salto – avviene lo scatto di segno per cui la minoranza, in quanto minorizzata, si riappropria del proprio carattere *minore*. «Narratrici onniscenti, le sirene di Omero presentano infatti un lato inammissibile per il sistema androcentrico», rigidamente dicotomico, in ragione del quale si è preferito procedere nella creazione di un immaginario in cui il corpo, bellissimo, della donna fosse associato ad una vocalità svuotata di significato. Le sirene, infatti, «usurpano la specialità maschile del *logos*» che, nelle creature metà donne e metà uccelli dell'Odissea, si manifesta altrimenti, senza necessariamente slegarsi dal piacere, un «*logos* poetico, narrativo, cantato e musicale che confligge con quello desonorizzato della filosofia»¹⁶. Ma la sirena di Magritte, quasi definitivamente sommersa, non canta e «non respira neanche più: è un pesce voluttuoso fuori dall'acqua, agonizzante»¹⁷.

Il fatto che l'opera di Magritte sia stata scelta come immagine di copertina della prima edizione del romanzo è un punto importante poiché trasmette fin da subito un senso di esposizione che non si riferisce più soltanto alla dimensione geografica o metaforica dell'isola, ma che racconta qualcosa di più profondo, una condizione esistenziale impressa nel corpo della protagonista. Va chiarito, però, che nella scrittura e nel pensiero di Ramondino, la subalternità è prima di tutto una categoria sociale e politica che precede il genere. La questione viene affrontata più direttamente in *Passaggio a Trieste*;

¹⁴A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 129.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 131.

per ora mi limiterò a ricordare che nel testo del 1998, attraverso l'esperienza dell'isola di Ventotene, la frammentazione della narrazione permette all'autrice di comporre, per accostamento, una comunità transtemporale di individui che la narratrice sente vicini, per formazione, pensiero politico, ideali, ecc.¹⁸. Eppure, nonostante la subalternità preceda il genere, non vuol dire che le implicazioni ne siano escluse a priori. Intendo dire che la scrittrice non manca di notare come la violenza e le discriminazioni contro il genere femminile siano un fatto talmente radicato nella cultura occidentale e nella sua storia da non poterne considerare esenti neppure gli ambienti o i movimenti storici con i quali si sente di aderire¹⁹. Perseguendo questa prospettiva, Ramondino sembra avvitare la penna affondandola tra le pieghe del reale senza accontentarsi di posizioni comode. Per onestà e libertà intellettuale raggiunge punti accidentati, scivolosi e conflittuali in cui esplodono le contraddizioni e le tensioni che spesso la società sclerotizza in silenzi inespressi. La scrittura fa attrito, permette di far presa sulle asperità della storia e dello spazio circostante.

Tornando, però, alla soglia in relazione alla sirena di Magritte, è all'altezza della cintola del corpo pisciforme, là dove la pelle della donna si sgrana, trasformandosi in squame, che si trova, appunto, l'essenza del *limen*: da un lato l'indefinibilità tra natura animale e natura umana, dall'altro la coesistenza delle due identità e il conseguente decentramento dell'umano. Ancora ribadendo come in Ramondino sommersione e riemersione siano trattate su un piano etico-sociale in cui uomini e donne sono, prima di tutto, persone, va detto che tale approccio si estende anche ad animali e piante, sui quali si riversa la violenza umana. Ciò avviene, però, avendo sempre ben chiaro che la rigidità e gli estremismi non siano buoni alleati della prassi e, dall'altro lato, partendo dal considerare la condizione del soggetto come elemento ineliminabile per qualsiasi tipo di analisi. Ecco perché le citazioni che seguono – prese dall'*Isola riflessa* – possono coesistere e, di più, rappresentare il fondo più autentico della frustrante difficoltà dell'esserci, muovendosi nel mondo, tra altre vite, scevro da ipocrite aperture dimentiche della necessità che, più di ogni altro principio, muove la vita, anche umana:

L'occhio se si sofferma a lungo su cose e persone in modo disinteressato, è privo di potere, mentre se vede solo ciò che vuole vedere, la prevaricazione prevale sulla condivisione. [...] In questo sguardo, passivo e attento nel contempo, paziente e insofferente verso l'esclusione, entrano gli altri – e ogni cosa – e, se di norma non si fa del male a se stessi [...], quando ciò accade, riesce

¹⁸ Cfr. B. Alfonzetti, *I taccuini di Fabrizia Ramondino*, in a cura di A. Giorgio, «Non sto quindi a Napoli sicura di casa». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, Morlacchi Editore, Perugia 2013, pp. 144-145.

¹⁹ Riporto un estratto dall'intervista per «La Repubblica», con Anna Santoro, in cui Ramondino spiega: «Mi sono sempre ribellata alla disegualianza tra uomo e donna, come a quelle delle razze. Ho sempre lottato per afferarmi nella vita con diritti pari all'uomo: nelle attività sociali, nella vita privata. [...] Penso che la condizione fondamentale sia quella di avere tutte le opportunità che hanno gli uomini, tanto in senso positivo che negativo». Cfr. A. Santoro, *Ripensando Fabrizia Ramondino*, «Ciao mondo», 7 giugno 2017, < <https://www.annasantoro.it/2017/06/07/ripensando-fabrizia-ramondino/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

più difficile, ch  dovresti usare il potere di vita e di morte non solo su te stesso, ma anche su tutte le persone e cose che osservando a lungo sei diventato e sono te stesso.²⁰

E poi ancora:

Tra l'atto gentile di dissetare su uno scoglio le lucertole e quello di fuggirle con repulsione esiste quello di distinguerle dai ramarri. Non tanto per amore della scienza, ma per mangiarli, quando si soffre troppo la fame. L'Ananke, la necessit , viene prima di etica, estetica, scienza.²¹

Con questa qualit  di sguardo Ramondino racconta Ventotene, dove trascorre due periodi piuttosto lunghi di fuga e isolamento, assecondando la sofferenza che di tanto in tanto si manifestava in lei. «Aggrappata al quaderno, [...] dicevo: – Questo, solo questo, sempre,   l'unico luogo che mi appartiene anche se sto male. Il quaderno, la mia piccola isola»²². La scrittura   percepita dall'autrice come unica vera casa, a dispetto di una vita nomadica, che si compone nello spazio di intersezione tra il piano personale e materiale del corpo (attraverso cui passa l'esperienza) e la dimensione geografico-ambientale dell'isola. In ogni caso, tutti e tre gli elementi (scrittura, corpo, isola) condividono un certo grado di esposizione, di rischio nel lasciarsi attraversare da ci  che li circonda. Di nuovo, allora, si riafferma l'importanza di un'etica relazionale, che passi dallo sguardo quale manifestazione pi  diretta della matrice corporea attraverso cui passa l'esperienza che la scrittura, a sua volta, osservando a distanza di sicurezza, riesce a tradurre e ordinare. In prima persona si espone la voce narrante, in una forma peculiare «a met  tra saggio e romanzo», raccontando sincronicamente ci  che vede e accade fuori e dentro di s , dalla «scheggia di terra sulla quale, nel tempo, si sono stratificati violenze, illusioni, progetti falliti»²³. Si pu  dire, allora, che l'autrice esplori volentieri le posizioni ibride tra un genere e l'altro, trovando in esse uno spazio di possibilit , evadendo dalla gabbia della norma:

  un po' come evadere da un genere dai confini stretti qual   il romanzo. Significa andar fuori dalle regole. [...] Questa scrittura mi consente di esprimermi per immagini senza alienarmi il pensiero, ma senza consegnarmi totalmente a esso. [...] Io non voglio essere prigioniera del pensiero puro, cos  come non voglio, in quanto donna, essere pura natura. Scrivere in questa forma significa stare su un confine, cercare una mediazione. E la mediazione non ha sesso.²⁴

A questo punto mi sembra che le immagini proposte sopra, la riflessione di Cavarero sulla sirena, gli elementi emersi dal capitolo precedente sull'insularit  e, infine, queste ultime parole di

²⁰ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., p. 14.

²¹ Ivi, p. 13.

²² Ivi, p. 147.

²³ I. Caputo, L. Lepri (a cura di), *Conversazioni di fine secolo*, La Tartaruga, Milano 1995, p. 177.

²⁴ Ivi, p. 188.

Ramondino possano idealmente ricondurre il discorso verso la costa come luogo, simbolico, d'elezione della poetica della soglia che Baldacci trasla da Celan ad Anedda e che, a mio avviso, potrebbe calzare anche per Ramondino, a patto di rimodularne alcuni criteri. Nell'autrice, infatti, più estremo e intenso è il senso di esposizione: non soltanto disponibilità ad accogliere l'alterità ma vera e propria messa a rischio delle certezze, dell'impermeabilità dei confini del corpo e dei principi su cui si basano l'epistemologia e l'ontologia moderne. In un colloquio con l'amico Franco Sepe (al quale per la verità ne sarebbero dovuti seguire molti altri per un progetto di pubblicazione stroncato dalla morte improvvisa di Ramondino, nel 2008, dopo un bagno nel mare di Gaeta) quando Sepe le chiede sotto quali forme, nella sua esperienza, riconosca la finitezza umana, la scrittrice risponde: «La riconosco tanto nei limiti del mio corpo che della mia facoltà di comprendere. E più in generale nei limiti della conoscenza e del sentire umani. Mi riconosco nel bambino piccolo che chiede continuamente: perché perché?»²⁵. In virtù di questa posizione si può quindi chiamare in causa l'elemento acquatico, implicitamente già evocato dalla figura della sirena e dall'ambientazione del testo a Ventotene, ripetendo come in esso si manifesti un potenziale *altrimenti*, declinabile ontologicamente, percettivamente ed epistemologicamente. A tale proposito, nel saggio *Mapping Waters: Thinking with Watery Places*, Cecilia Chen dimostra come, non soltanto simbolicamente ma anche storicamente e culturalmente, l'acqua sia archetipo del *minore*, tratto debole del pensiero binario, alterità da conquistare o selvaggio da domare. D'altro canto, ragionando sui limiti che la cartografia dimostra di fronte all'indefinibilità delle forme costiere, il saggio, inserito nella raccolta *Thinking with Water*, si riallaccia all'arbitrarietà e alla violenza della storia e delle mappe, sottolineando il ruolo attivo delle ultime nel legittimare meccanismi di dominio, cui obliquamente accenna anche Bishop nella poesia *The Map*. La sirena, non di meno, resta parte dell'argomentazione, poiché Chen la inserisce, *monstrum* tra i mostri, tra le figure ibride, devianti e spaventose che nelle carte antiche popolano gli abissi insondati o i confini del mondo conosciuto. Le strane creature marine annunciano un pericolo che, tuttavia, continua ad essere tenuto a distanza, scivolando progressivamente dall'essere sconosciuto al restare inconoscibile, reso quindi incomprensibile, mostruoso, trasfigurato infine in alterità radicale, rappresentata a immagine e somiglianza dell'immaginario della cultura che lo ha prodotto. A tale proposito, con estrema chiarezza, Chen scrive:

water is often treated as unintelligible, excessive, and formless. In this way, phenomena (aqueous and otherwise) that disturb human ideals of normative order are frequently excluded from social articulation. Denied intelligibility, these phenomena are also often denied visibility – except as the distorted and monstrous. The power and risk of disordered chaos lurk at the margins

²⁵ F. Sepe, F. Ramondino, «Questi vetruzzii finiti sulla spiaggia mi sembrano tante vite umane, chissà da dove vengono...», in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, p. 72.

of social order like medieval sea-monsters swimming at the unmapped edges of the known (or knowable) world. [...] As a thick threshold *between* ecosystems, the shore is an important site from which to develop a relational approach to mapping waters.²⁶

Non sorprende, allora, che proprio lungo la costa si svolgano due episodi che, nell'*Isola* riflessa, rappresentano i picchi di crisi esistenziale della protagonista e, contemporaneamente, di massima prossimità con l'alterità: per Ramondino il mare è un canale privilegiato di riconnessione con la propria infanzia, nell'acqua l'autrice ritrova «lo stupore e la gioia» estatici del corpo che nel nuoto si mescola all'elemento naturale.²⁷ Nelle acque di Ventotene, il corpo della protagonista si avvicina pericolosamente alla morte, più o meno cercata: «Continuo a comportarmi con il mare come da bambina, quando mi tuffavo direttamente dalla finestra della cucina. Ma per essere spericolata come allora devo aver bevuto. [...] Solo una vaga percezione di cercata e scampata catastrofe mi è rimasta dopo quel salto».²⁸ Oppure, qualche pagina più avanti, nel secondo episodio si abbandona completamente al mare, riverberando, nella sequenza dei capitoli della tesi, la dispersione cercata da Anedda e temporaneamente trovata nella posizione del morto a galla. Dopo aver ingerito le pillole antidepressive messe da parte nel corso delle settimane precedenti ed averle inghiottite con il cognac, la protagonista si butta in acqua:

Ho nuotato con forza ed ebbrezza giovanili verso Santo Stefano. Il mare era calmo, non sentivo freddo. [...] Quando mi sentivo mancare, avevo paura di fare il morto, di pensare. C'era ancora un residuo di coscienza, un grumo inutile di cui avevo paura. Ma avevo previsto anche questo e mi ero appesa al collo una fiaschetta di plastica con il resto dell'armagnac. [...] Finché quel grumo si è sciolto e, del tutto ubriaca, come altri in quello stato cantano a squarciagola, nuotavo con sempre più forza e ormai senza pensiero. A un tratto è accaduto l'imprevisto: ho vomitato. Mi sono sentita debolissima e mi sono messa a fare il morto. Tutto il cielo girava sul mio capo, tante sfere celesti e bianche dal lento dolce roteare. Un gabbiano è remigato a picco verso di me. «Ora mi cava gli occhi», ho pensato, e li ho chiusi.²⁹

Dopo lo spavento la protagonista si rende conto di non essere distante dalla riva e lentamente si avvicina battendo i piedi finché il corpo non tocca la sabbia, assumendo quasi le sembianze della sirena di Magritte: «mi sono fermata soltanto quando ho avvertito che la testa e le spalle toccavano

²⁶ C. Chen, *Mapping Waters: Thinking with Watery Places*, in *Thinking with Water*, cit., pp. 278; 284. Per articolare in discorso si veda anche M. Aime, D. Papotti, *Confini. Realtà e invenzioni*, Gruppo Abele, Torino 2023, pp. 43-49.

²⁷ F. Ramondino, *In viaggio*, Einaudi, Torino 1995, p. 95. Riporto l'intero passaggio in cui si comprende a pieno la forza d'attrazione che la giovane Ramondino sentiva nei confronti della natura. In questo caso il riferimento è a un campo di rucola visto in Australia che le risveglia il desiderio infantile di passione fusionale che da adulta riesce a ritrovare nell'acqua: «Allo stupore e alla gioia, che invano tentai di comunicare infantilmente agli altri, successe un doloroso senso, a me ben noto, di irrimediabile separazione. Ché a quel campo avrei voluto mescolarmi, anzi essere tutt'una con esso, come mi accadeva da bambina. È dall'adolescenza che queste estasi con gli elementi – e con quanto cresce per loro opera – mi sono state vietate, tranne qualche volta, e ora sempre più raramente, con l'acqua nel nuoto».

²⁸ Ead., *L'isola riflessa*, cit., p. 100.

²⁹ Ivi, p. 109.

la sabbia. Nemmeno allora ho osato girarmi. Nella posizione di una partoriente, facendo leva sui piedi mi sono allontanata dall'acqua, e poi ancora più su, finché non ho sentito i ciottoli sotto la schiena»³⁰. Il piano personale-biografico sul quale si attesta la scena, nel testo, interagisce costantemente con il presente dell'isola, colonizzato dal turismo, all'alba della monocultura economica che negli ultimi decenni ha orientato lo sfruttamento delle coste e delle località marittime, specie del Sud Italia, e con la memoria storica che lega a doppio filo le piccole isole di Ventotene e Santo Stefano alla storia italiana ed europea.

Nel racconto il doppio movimento di fuga e rientro segue un ritmo convulso, per cui la scrittura sembra rifugiarsi ed evadere tanto dall'isola quanto dal corpo della protagonista. Parallelamente, Ramondino tiene insieme i tre livelli di analisi (soggetto, turismo nel presente, memoria), riuscendo a coglierli sincronicamente grazie ad una postura e ad una visione olistiche che, a loro volta, le permettono di notare come la violenza sistemica li attraversi trasversalmente. Il risultato è, appunto, una scrittura capace di nominare la soglia o, in maniera più appropriata in questo senso, l'intersezione tra le differenti forme di violenza e la solidarietà che scorre, unendo, chi o cosa, in mezzo ad esse, resta schiacciato, oppresso. In questa prospettiva, l'avvio dell'*Isola riflessa* può essere un ottimo esempio per mostrare la coesistenza dei livelli su cui Ramondino distribuisce la sua scrittura, poiché, allo stesso tempo, introduce chi legge al contesto locale, situando l'isola in uno spazio geografico e storico scalare, connotandolo socialmente attraverso la descrizione della piazza. Nulla è neutro – sembra voler dire la voce narrante: non lo sono i luoghi, né i gesti o gli accadimenti che li segnano; non lo è la configurazione dello spazio urbano, né le scritte che lo “territorializzano”. «Una piazza d'Italia. Rettangolare, cinta di case a due piani in stile funzionale, tutti gli edifici sono rigorosamente gialli», di gradazioni diverse a seconda del tempo intercorso dall'ultima tinteggiatura. Il colore – osserva – è probabilmente «sorveglianza[to]» da un'ordinanza municipale così come accade «per i rosa delle alte case a schiera, più giù affacciate sul mare»³¹. Presenza immancabile, l'alto palmizio che simboleggia, come «in ogni piazza italiana del Sud, [un senso] [...] di nostalgia e di vocazione per oltremari esotici»³². Si passa poi a leggere l'epigrafe del monumento ai caduti della Prima guerra mondiale, eretto, però, in epoca fascista: «era arrivato il momento di ricordare all'isoletta remota che era stata anch'essa patriottica, in vista del suo inserimento nelle nuove sorti dell'Italia imperiale»³³. In altre parole, l'*incipit* di Ramondino situa la narrazione in un luogo preciso e ne decostruisce pazientemente la visione stereotipata offerta al turista, la “bella piazzetta del Sud Italia” si mostra, in

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 5.

³² Ivi, p. 6.

³³ *Ibidem*.

realtà, in tutta la sua complessità. Rinarrando le sue parti e la storia di ognuna di esse, l'autrice dimostra come lo spazio sia, nei termini di Lefebvre, un prodotto del modo in cui lo si racconta.

Continuando in questa opera di commento e, quasi, sottotitolaggio della semiotica urbana, il luogo assume profondità, l'isola entra in relazione con il contesto geografico e storico del quale partecipa. Così, leggendo con attenzione i cognomi dei caduti, si possono rintracciare le rotte migratorie interne lungo le quali, nel Settecento, molte famiglie originarie dei paesi vesuviani approdarono sull'isola. Portando lo sguardo al cielo, invece, si torna alla presente stagione primaverile, periodo di "bassa" attività per il turismo: «qui in piazza la primavera nessuno la vuole più. Che rimanga con i suoi capricci in cielo, confinata o esiliata, e lasci libero il passo all'estate»³⁴. Nonostante la brevità del passaggio, allora, Ramondino spalanca un ventaglio di temi, attuali e percepibili nell'atmosfera della piazza, come si aggirassero, fatti di gas, restando tuttavia inespressi; è difficile individuarli, nominarli con certezza ed esaurirli a parole. L'equazione estate-turismo è l'orizzonte monodimensionale in cui vive il presente di Ventotene, mentre alla primavera e al suo clima variabile, come respirando un desiderio silente ma pesante, che impregna l'aria, si auspica il destino cui l'isola è stata relegata nel corso della sua storia, fino, almeno, al passato recente, ossia il confino o l'esilio. Infine, l'attenzione è catturata da «una famigliola di turisti, appunto, in una piazza d'Italia, appunto, in questa fine secolo, appunto». I genitori – osserva la protagonista – non lasciano in pace il bambino, gli gridano ripetutamente divieti, restando seduti al tavolino del bar centrale, guardando da lontano i tentativi di gioco solitario del piccolo. A questo punto, la voce narrante sembra accostarsi alla coppia e chi legge può "ascoltare" le frasi che i due giovani genitori si scambiano in confidenza cedendo alla *medietas* tra protezione e desiderio di libertà per il figlio e «forse anche per se stessi». Così, «un piccolo varco si è aperto», scrive Ramondino continuando a intessere una trama in cui personale e collettivo, interno ed esterno, sono tratti distinti di uno stesso filo. Del resto, varco è parola-guida nell'*Isola*, tuttavia, appena dopo si chiarisce, complicando la lettura della scena:

nessuno dei due coglie il suo sorriso; il suo sorriso lo vogliono provocare loro. Così tanti hanno fatto con me, sempre più spesso negli ultimi anni. Poi, forse, il bambino a sua volta non imparerà mai ad accogliere il sorriso della lucertola, vorrà provocarlo lui, magari gettandole addosso una pietra. E sarà un ghigno. Non per cattiveria, per amore distorto. Quello al quale in questa primavera stanca mi sono sottratta fuggendo.³⁵

In un'altra sede del testo, il parallelo tra le vicende umane e la condizione vegetale mette in risalto come anche il turismo possa partecipare ad una violenza regolatrice che agisce con tempi e modi punitivi, repressivi e addomesticanti. Per non deludere le aspettative dei turisti, per l'arrivo dei quali

³⁴ Ivi, pp. 7-8.

³⁵ Ivi, p. 8.

l'isola tutta si prepara a corrispondere all'immagine del paradiso vacanziero, il "verde" – insieme al resto dell'ambiente – assume una funzione estetica di contorno e, in maniera simile a quanto già detto per la turistificazione della Sardegna, se mai, anzi, con forza ancor più evidente, si cerca di eliminare tutto ciò che, relativo al passato di esilio e confinamento politico inscritto nella piccola isola fin dai tempi dei romani, risulti sgradevole per un soggiorno all'insegna dello svago. Eppure, schiavi adoperati per l'estrazione mineraria, donne esiliate dagli imperatori romani, eremiti, pirati e poi ancora galeotti costretti a colonizzare l'isola per costruire il carcere dell'Ergastolo durante il regno borbonico, futuro luogo di reclusione per dissidenti politici e non solo, nel corso dei secoli successivi, abitano la storia di Ventotene e, come fantasmi, si aggirano tra le pagine dell'*Isola riflessa*. Essi appartengono ad una comunità intellettuale, storica e culturale che spesso Ramondino rievoca nei suoi scritti, componendo quella che Siriana Sgavichia ha definito «arte della memoria»³⁶, fatta di rimandi intertestuali e citazioni attraverso i quali il passato può reinnestarsi nei nervi del presente. Allo stesso tempo, tante sono anche le voci dei «reclusi della terra»³⁷ – la definizione è di Beatrice Alfonzetti – non di rado facenti parte anche dell'altra schiera, in quanto subalterni o liminali, cui l'autrice sente di appartenere, al di là del tempo e dello spazio. In questo senso, i "fantasmi" di Ventotene hanno molto in comune con quelli di cui parla Wu Ming 2 nell'intervista con Irene Cecchini, a proposito del rapporto tra oralità, memoria e discorso ecologico:

I fantasmi stanno nel paesaggio [...]. Puoi anche non accorgerti di loro, perché sono assenti, ma in realtà sono attivi. [...] Quando una cosa diventa un'altra, si crea un rapporto tra il prima e il dopo, dove a ben guardare nessuno dei due momenti scompare davvero fino in fondo – altrimenti, che rapporto sarebbe? Allo stesso modo, quando un essere vivente muore, la morte non cancella la vita, e questa continua ad esprimersi in tracce, segni, influenze. Ecco perché quando cammino in un paesaggio mi sento "posseduto". Sento di dialogare con i morti, in un senso tutt'altro che metaforico. Le mie gambe rispondono alle impronte del passato, il mio corpo tesse il suo filo in mezzo ad un ordito che si è formato in migliaia di anni. I luoghi ricordano e ci aiutano a ricordare, ma anche a trovare nuove memorie, nuovi sentieri di rimembranza.³⁸

Prima di inoltrare il discorso tra questa folla, riprendo il brano cui mi riferivo poco sopra, incentrato sulle agavi proliferanti nell'isola, segate ogni primavera dall'amministrazione comunale per evitare che feriscano i passanti o graffino le carrozzerie delle auto. Ad esse Ramondino associa «i tanti schiavi, ergastolani, confinati» che sono stati costretti alla detenzione sull'isola di Santo Stefano. Infatti, «come questi ultimi da bambini e ragazzi per incuria umana sono stati abbandonati al male per essere poi marchiati da adulti come 'facinorosi' o 'criminali'», così le agavi hanno attecchito per

³⁶ Cfr. S. Sgavichia, *L'arte della memoria fra geografia e storia*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, pp. 555-566.

³⁷ B. Alfonzetti, *Scrivere o no in prima persona: le tre fasi*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, p. 119.

³⁸ Wu Ming 2, I. Cecchini, *Nuove geografie letterarie: il camminare come atto di resistenza ecologica. Irene Cecchini dialoga con Wu Ming 2*, «Literature.green», maggio 2019, < <https://www.literature.green/nuove-geografie-letterarie-il-camminare-come-atto-di-resistenza-ecologica/> >.

incuria e abbandono delle terre. E nella scelta di recidere i rami, oltre ad una cieca adesione alle storture del turismo, Ramondino denuncia l'interruzione di un movimento, del mutamento spirale del ramo proteso verso l'alto, e la restaurazione della bidimensionalità, della «forma geometrica piana», assertiva e perentoria, dove temporaneamente aveva trovato spazio un divenire «volumetric[o], proiettat[o] verso la speranza»³⁹. L'osservazione concede un pertugio per uscire momentaneamente dal testo e infilarsi, per un attimo, tra le righe di un articolo, pubblicato su «il manifesto» nel 2008, in cui Ramondino tira alcune considerazioni sull'emergenza rifiuti a Napoli:

Cosa significa per me il verbo emergere? Questo: che quanto è nascosto, per esempio sotto i bei tappeti d'Italia e del mondo, qui, a Napoli, d'improvviso viene alla luce. L'immondizia napoletana altro non è che l'emergere di tutta l'immondizia prodotta nel mondo da un capitalismo sempre più selvaggio. Un capitalismo che dietro l'immaterialità dominante della finanza tende a occultare i produttori di beni agricoli, industriali o altri, trasformandoli sempre più in consumatori, questi sempre virtuali.⁴⁰

Il nesso potrà apparire fuori fuoco, eppure, oltre ad aggiungersi al coro delle voci che l'hanno preceduta in questo percorso, Ramondino sta descrivendo il manifestarsi disarticolato e latente della *slow violence* che, attiva a livello globale, si rivela attraverso emersioni locali, come lo sono gli eventi degli *oracoli* del *Tiresia*, le morti di Longarone o la riconversione di un'isola a prodotto unicamente turistico dal quale vengono rimosse le tracce materiali di un passato che si preferisce archiviare scivolandovi sopra con lo sguardo per dirigerlo verso il mare, natura di cui usufruire senza interrogarsi, fondale che garantisce un piacere senza impegno. Nel rapporto dialettico tra passato e presente in cui si svolge *L'isola riflessa* è, infatti, sempre attiva una critica alla società contemporanea che, nell'articolo, la scrittrice esterna in maniera più concentrata e tagliente, offrendo lo spunto per tornare ad un altro luogo tipico del testo. Ma seguendo ancora per un attimo la riflessione su *L'immondizia del mondo*, si legge:

mi sembra che l'emergenza rifiuti acquisti una valenza simbolica particolare tanto in senso proprio che metaforico: si contrappone infatti a un mondo virtuale, quasi sempre mediatico, in cui il culto della bellezza dei corpi umani, della igiene ossessiva dietetica e medica, della pulizia etnica, tende a esorcizzare la sofferenza, la malattia, la morte, il contagio con il vicino. Sicché nell'immaginario collettivo, spesso inconscio, l'immondizia che sommerge Napoli assume la stessa valenza dell'eruzione del Vesuvio che ricoprì la bella e lussuosa Pompei dei ricchi e dei potenti del tempo.⁴¹

³⁹ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., p. 91.

⁴⁰ Ead., *L'immondizia del mondo*, cit., p. 216.

⁴¹ Ivi, pp. 217-218.

Al contrario, stando ai due testi sui quali mi concentrerò in questa sede, la scrittura di Ramondino nasce dall'esperienza del corpo nello spazio; essa si compone, anzi, seguendo il cammino – nel caso dell'isola – come prima prassi conoscitiva del luogo e si addensa nel quaderno in frammenti indipendenti, eppure sotterraneamente connessi. «Nel romanzo – scrive Alfonzetti – un ruolo costitutivo è giocato dal corpo dell'autrice. *L'isola riflessa* è proprio abitata dal suo stesso corpo»⁴²; al contempo, il quaderno è «un ponte verso gli altri». La scrittura ha infatti un ruolo salvifico, attraverso il quale «consistere» narrando «l'esperienza di sé in relazione agli altri»⁴³. Incastonata nell'ordine della critica della società contemporanea, osservando i bagnanti a Ventotene, Ramondino appunta una riflessione sul rapporto con la nudità dei corpi che, a mio avviso, si rivela di grande potenza perché valica i termini concreti del discorso per aprirsi ad una vulnerabilità più estesa, una nudità simbolica, intima ed esistenziale, e alla coazione a negarle. Le altre persone in costume le appaiono coperte, «[c]ome se fossero diventat[e] incapaci di togliersi i vestiti di dosso, come si fa nell'intimità, nella follia, nella carità, nell'amore» – e continua – «[c]ome quindi se fossero incapaci di intimità, di follia, di carità, di amore. Un vero scandalo, per me, questa incapacità di spogliarsi»⁴⁴.

Giova ripeterlo: come per Anedda, anche per Ramondino l'isola è un ambiente di massima protezione e, al contempo, di estrema costrizione. Nell'*Isola riflessa*, la contraddizione si distribuisce in maniera concentrica seguendo il perimetro delle mura del carcere di Santo Stefano e la linea dell'acqua che lambisce le coste delle due isole pontine come osserva Alfonzetti aggiungendo il piano legato al materno, per cui l'isola è anche immagine del feto circondato dalle acque materne. Il riferimento è alla “Seconda parte” del testo, quando Ramondino torna a Ventotene in autunno inoltrato e l'isola le appre svuotata dopo la stagione estiva; silenzio e vento la percorrono: «[q]ui l'inverno ha un cuore di vento. [...] È la comune esperienza del vento che li rende uniti [gli abitanti], questo strano elemento che muove in modo invisibile le cose»⁴⁵. Il vento si conferma agente principale al quale l'insularità espone ma, al contempo, l'io non-io⁴⁶, tra autobiografia e finzione, esprime anche un forte

⁴² B. Alfonzetti, *Scrivere o no in prima persona*, cit., p. 123.

⁴³ Ivi, p. 116.

⁴⁴ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., p. 74.

⁴⁵ Ivi, p. 130.

⁴⁶ Per recuperare una visione del processo di formazione dell'identità della scrittrice in cui l'infanzia maiorchina ha avuto un ruolo centrale, riporto di seguito un passo dalla raccolta *In viaggio*, per cui si rimanda a F. Ramondino, *Ricerche*, in *In viaggio*, cit., pp. 21-22: «*I-o* era il raglio dell'asino. *Io* era un neonato da proteggere e crescere. *Io* era fatto di soffio, bastava aprire più o meno la bocca e far passare l'aria per pronunziarlo. Bastava, per scriverlo, una mazza che faceva rotolare il cerchio. *Io* era due lettere, due cose. Una lunga e una tonda. Quale ero io? Chi era *io*, se ero io a dirlo e scriverlo? Dov'era, prima che lo dicessi e scrivessi? Ogni luogo puzzava di me quando c'ero io. Quando nuotavo sott'acqua non c'era *io*, c'era un pesce, ma una forza lo spingeva a galla. [...] Imparai poi un dialetto in cui io si diceva *j*. [...] rimasi assai intrigata dall'affermazione *Je est un autre*. Vivevo ormai nella terra del *je*. [...] Da solo, si poteva usare solo nella forma *moi*, tanto contigua a *mon*, all'idea di possesso. L'io doveva possedere almeno se stesso. [...] Perché il poeta non aveva detto in modo grammaticalmente corretto *Moi c'est un autre*? Proprio perché non lo ritrovava in nessuna azione, in nessun possesso, in nessuno stato, in nessun personaggio di romanzo. *Je*, il nascosto, il misterioso, lo sfuggente, poteva solo essere l'oggetto di una vana ricerca iniziale più che iniziatica».

desiderio di protezione che solo l'isolanità sa darle. Così, infatti, la voce spiega il ritorno a Ventotene: «come volessi sentirmi un feto circondato dal mare, al quale i rumori del mondo giungono attutiti e nuovi e strani» mentre «anche l'isola ora è come un feto circondato da acque, ché da tre giorni piove incessantemente».⁴⁷ È la stessa narratrice a descrivere la tensione tra spinte centrifughe e centripete che attraversa la vita degli abitanti e lo spazio dell'isola (Ventotene e archetipo al tempo stesso): l'esilio e il confinamento, la fuga e l'isolamento, il desiderio di andarsene e la sensazione di poter essere protetti proprio dal suo spazio ridotto e circoscritto. L'incontro con la proprietaria di un albergo-ristorante è particolarmente rilevante sotto questo punto di vista:

La donna si meraviglia che io voglia trascorrere due mesi nell'isola e che sia arrivata proprio ora, quando la stagione turistica non è ancora iniziata. Per lei l'isola è un luogo di esilio e guarda oltre i vetri, battuti dal vento, in direzione di Ischia, come una prigioniera dalla cella gli avari segni del mondo libero. [...] Tra l'isola amata di fronte e quella detestata dove vive c'è l'isolotto di Santo Stefano con l'antico carcere borbonico, chiuso nel '65. Tre cerchi concentrici: il mare, le falesse dell'isolotto, la fabbrica del carcere a pianta semirotonda. Il figlio [...] si lamenta delle lungaggini dell'amministrazione regionale che gli impediscono di spostare il casotto vetrato del bar all'interno del giardino in modo da lasciar la vista dell'isolotto col carcere – un così bel panorama...⁴⁸

È evidente in questo passaggio come il turismo abbia agito estrattivamente, svuotando il luogo della sua storia, i simboli della memoria collettiva, rendendoli piatte attrazioni su cui posare lo sguardo, senza fermarsi ad ascoltarne le storie. È questo, in effetti, ciò che fa emergere *L'isola riflessa*, a un tempo «specchio dell'autoreclusione di se stessi e [...] oggetto di riflessione»⁴⁹; scardinando l'unità temporale, attraverso i varchi aperti dall'alcol, tra sogno e allucinazione, ciò che nel presente è stato espunto dalla narrazione del luogo riemerge fantasmaticamente nell'esperienza della protagonista. Voci che restano nel testo e si aggiungono dialogando con i tanti altri tasselli della trama intertestuale ordita da Ramondino, nella quale la critica riconosce concordemente uno degli aspetti più innovativi e peculiari dello stile dell'autrice. Esso infatti – afferma Sgavichia – consente da una parte di rappresentare «la perdita, dall'altra di ricostruire una mappa di orientamento nello spazio attraverso frammenti e passaggi di vita e di lettura». Mediando tra il ruolo di contro-narrazione che per Atzeni deve assolvere la letteratura e ciò che per Anedda rappresenta la pratica di traduzione, nell'opera di Ramondino – continua Sgavichia – la citazione e «le occasioni narrative, non di rado autobiografiche, dell'infanzia e del tempo perduto aprono un varco nell'oblio e restituiscono la possibilità del racconto e dell'invenzione»⁵⁰. Va almeno menzionato, a tale proposito, il legame con

⁴⁷ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., p. 126.

⁴⁸ Ivi, pp. 26-27.

⁴⁹ G. Quatriglio, *Ventotene, specchio dell'anima*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, p. 79.

⁵⁰ S. Sgavichia, *L'arte della memoria tra geografia e storia*, cit., p. 557.

Elsa Morante: entrambe accomunate da una poetica fortemente incentrata sulla storia, «declinata tradizionalmente al maschile e che necessita di un ribaltamento. Rivoluzione che – scrive Scognamiglio insieme con le compagne di Mis(s)conosciute, autrici della monografia *L'esile penna* – deve partire dai soggetti esclusi dalla costruzione storica: i subalterni, le donne e, soprattutto, i bambini». In entrambe, infatti, resiste un bagliore di pensiero utopico che vede nei più piccoli, «nell'immaginazione visionaria degli innocenti, non ancora intaccati dalle sovrastrutture della realtà culturale, sociale e civile, quel nucleo vitale in cui si annida l'atto della narrazione»⁵¹. Tutto ciò, inoltre, va considerato nell'interazione con il piano geografico, recuperando quanto detto nel precedente capitolo sull'insularità. Gin Racheli, che a lungo si è occupata di isole, scrivendone nella collana da lei curata per la casa editrice Mursia, “Andar per isole”, nel volume dedicato alle isole ponziane, annota una riflessione quanto mai significativa per l'impianto teorico della tesi e che si dimostra assolutamente pertinente tanto per la Ventotene rappresentata dall'*Isola riflessa* e quanto per la sua interpretazione:

Una strana malia di tramutazione fa sì che, entro il perimetro di ogni Isola Minore, la Storia si disfi in cento storie; i più grandi fatti dei secoli, specialmente qui, nel Mediterraneo fatale, toccano le isole, spesso vi avvengono, poi si allontanano e si frangono nel ritmo sempiterno di onde che vanno e vengono; perdono ogni connotato di storicità, logorandosi le connessioni di causa-effetto, macerandosi le ragioni e la cause che li generano, le fisionomie stesse degli attori. Il Mito è di casa negli Arcipelaghi, la Storia no. Dei e Dee Maghe e Santi vi nascono e vi operano plausibilmente, mentre le vicende degli uomini non riescono a coordinarsi in saghe tramandabili [...].⁵²

Anche per questo, il testo di Ramondino fluisce risalendo corridoi sotterranei, passaggi inaspettati o, appunto, varchi. Essi non sono da intendersi soltanto sul piano fisico-spaziale ma, in senso metodologico, vi si può sentire l'eco dell'affondo della scherma, di cui si è detto a proposito del *Mare* di Menicocci, e, al contempo, come spiragli o linee di fuga, immaginarli rischiarati dalla luce che in Anedda illumina gli oggetti, attraverso i quali l'esperienza del tempo si dilata. Varco, inoltre, è parola che torna anche nella *Frontiera* di Leogrande, ad indicare, appunto, le brecce temporanee attraverso le quali penetrare le maglie del confine che regola i flussi di ingresso, separando il fuori dal dentro. Il movimento, insomma, è lo stesso, pur seguendo direzioni opposte. Ripercorrendo la storia e i luoghi dell'isola, Ramondino raccomanda di vedere la “cisterna dei forzati”, ambiente in cui, al tempo dei romani, veniva imprigionata l'acqua, sostituita nel Settecento dai galeotti condotti a forza sull'isola e impiegati per la costruzione del carcere di Santo Stefano. Nei corridoi laterali di questo spazio seminterrato e «dalle alte volte» si aprivano «misteriosi cunicoli – fessure di speranza di fuga. [...] e

⁵¹ S. Scognamiglio, *Mis(s)conosciute, L'esile penna*, cit., p. 139.

⁵² G. Racheli, *Le isole ponziane. Rose dei venti, Natura, storia, arte*, Mursia, Milano 1987, p. 12.

se i romani erano stati così bravi da impedire all'acqua di fuggire, – commenta Ramondino – figurarsi la possibilità per gli uomini»⁵³.

Con Farbotko si è visto come la ragione coloniale abbia spesso ridotto le piccole isole a laboratori ma, ora, il caso di Ventotene e della più piccola Santo Stefano offrono l'occasione per considerare un'ulteriore metafora dell'isola come prigione, rivolto comunque connesso e derivante dalla stessa premessa da cui parte l'analisi su Tuvalu. Valerio Calzolaio ha infatti scritto un acuto saggio sul «doppio isolamento» delle *Isole carcere*. Raccogliendo esempi da tutto il mondo, dimostra come una particolare combinazione di geografia e storia abbia fatto sì che all'«isolamento genetico ed evolutivistico» degli ecosistemi insulari fosse associato, «per umana attività, anche l'isolamento detentivo, civile e sociale»⁵⁴. Ventotene, in effetti, è prima di tutto riflesso dell'isolotto sede dell'Ergastolo, oggi disabitato ma visitabile. Il carcere – ricorda Ramondino – fu fatto costruire nel XVIII secolo per volere dei Borbone secondo le teorie illuministe del *panopticon* di Jeremy Bentham, in cui la massima esposizione alla sorveglianza continua, per quanto dissimulata, trovava nella «distanza dai centri del potere» il miglior modo per conservarne la legittimità, nella totale invisibilità «non solo [del]le vittime, ma anche [de]i loro contenitori» e «[l]e sperdute isolette italiane erano fra i luoghi più adatti allo scopo»⁵⁵. Come è noto, durante il fascismo, l'isola di Santo Stefano fu uno dei luoghi di confino per i dissidenti politici eppure – osserva Ramondino – nulla, a parte una piccola targa dell'Anpi di Perugia, sembra ricordare la loro presenza. Questo esempio, tra molti altri presenti nel testo, pone l'attenzione sul più ampio processo di «cancellazione della memoria»⁵⁶ verso il quale convergono le riflessioni dell'autrice.

Nel caso delle donne che vissero sull'isola perché condannate alla *relegatio ad insulam*, il varco coincideva con la distesa del mare, spazio virtuale e distanza oltre la quale Giulia, esiliata dal padre Ottaviano Augusto con il pretesto di comportamenti dissoluti⁵⁷, proiettava la propria voce – e con essa la speranza – in cerca di aiuto. Soffermandosi su questo punto, Calzolaio ritorna sull'uso piuttosto diffuso tra gli imperatori delle famiglie giulio-claudia e flavia di estromettere le donne divenute scomode (figlie, mogli, amanti o madri), influenti o ingombranti per la gestione delle lotte dinastiche, dopo averle usate per le loro politiche matrimoniali. Non è un caso, allora, che tra i fantasmi incontrati dalla protagonista dell'*Isola riflessa* ci siano anche Giulia, Scribonia, Agrippina,

⁵³ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., p. 52.

⁵⁴ Ivi, p. 9.

⁵⁵ Ivi, p. 65.

⁵⁶ Ivi, p. 89. Guardando alla cinematografia italiana, si pensi a come Paolo Virzì, prima con *Ferie d'agosto* (1996) e più recentemente con *Un altro ferragosto* (2024), abbia di fatto cercato di rappresentare il fenomeno turistico dell'isola di Ventotene mettendo in luce il processo di deterioramento della memoria e del patrimonio storico, materiale e immateriale, Ventotene, specchio dei cambiamenti politici e sociali dell'intero paese.

⁵⁷ V. Calzolaio, *Isole carcere. Geografia e storia*, Gruppo Abele, Milano 2022, p. 35.

Ottavia e Domitilla; la voce narrante spiega che si tratta di cinque donne straniere, tutte componenti di una compagnia di teatro-danza approdata sull'isola per provare il nuovo spettacolo sulle donne dell'antichità. «Hanno preso in affitto una casa», si spiega, e l'occasione è buona per un inciso sul ciclo stagionale con cui le casupole di Ventotene siano prese d'assalto, in estate dai turisti e, a settembre, dai giovani federalisti europei che da anni vi convergono in memoria di Altiero Spinelli, Ernesto Rossi e Eugenio Colorni che, nel 1941, durante il loro confino, scrissero il Manifesto federalista europeo. Curioso appare il tempismo con cui, nel montaggio dei frammenti, Ramondino abbia deciso di inserire un cenno alle sirene omeriche che arriva proprio nella macro-sequenza incentrata sulle cinque donne. Riconnettendo inconsapevolmente il discorso alle parole di Racheli, si legge, infatti, come molte siano le isole o gli scogli del Mediterraneo che si contendono la fama di terra delle creature mostruose. La riflessione nasce osservando i panni stesi lasciati ad asciugare sul prato, «segni domestici mediterranei ai quali cinque paia di pinne nere, allineate sotto un manifesto raffigurante pesci, danno un tocco marino»⁵⁸, tendendo un legame silenzioso tra le sirene, le donne dell'antica Roma e le cinque componenti della compagnia di teatro-danza che le incarnano/interpretano nel presente. È utile approfondire il punto perché anche Ramondino vi insiste in uno scambio dialogico serrato, in cui le cinque donne raccontano le ragioni del loro lavoro e delle scelte drammaturgiche:

– Tutte queste dame imperiali, costrette a sposarsi persino a undici anni, e comunque sempre con uomini scelti dai padri, ripudiate, relegate qui, anche uccise, perché accusate di lascivia o solo di essere sterili o solo di essere, [...] e mai perché erano di intralcio agli amori o alla smania di potere dei vari imperatori, per noi valgono ancora come immagine della condizione della donna oggi, non solo nel terzo mondo, anche in tanti luoghi del nostro Occidente. Quando leggo la cronaca nera penso spesso a loro. [...]

– Vuoi sapere perché il solo ballerino della compagnia impersona tanti ruoli diversi, dall'amante cortese al carceriere all'aguzzino? Accade sempre così in tutti i nostri spettacoli. Lo stesso ballerino rappresenta sempre tutti i ruoli maschili. Vogliamo esprimere l'impersonalità del ruolo maschile rispetto alla donna...⁵⁹

Controcanto dell'impersonalità accordata ai ruoli maschili, come se essi fossero funzioni di una stessa entità – forse l'*Anthropos* cui si è più volte fatto riferimento nel corso della tesi – è ciò che, attraverso «un inciso necessario», Calzolaio puntualizza sollevando un argomento che mi sembra di massima importanza e sul quale, in effetti, Ramondino dimostra di interrogarsi, acquisendo, appunto, una prospettiva ancora minoritaria e, perciò, ancor più importante da tramandare, approfondire e condividere:

⁵⁸ Ivi, p. 18.

⁵⁹ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., pp. 21-23.

Come ogni ecosistema e ogni fenomeno umano, anche l'isolamento detentivo ha una vicenda sessuata, per quantità e qualità: maschile e femminile, collettivo o di gruppo, individuale o familiare. C'è un intreccio da indagare con la riproduzione e il patriarcato, con il matrimonio e la famiglia e ogni isolamento insulare [...] andrebbe valutato non considerando la condizione di detenuti solo in termini maschili.⁶⁰

Ecco dunque il punto in cui, come anticipato nell'apertura del capitolo, la penna di Ramondino si spinge più a fondo della ragionevole concordia che smussa gli angoli e le contraddizioni più insidiose delle narrazioni, anche quelle partigiane. L'esempio si riferisce ad un episodio raccontato da Giorgio Amendola nel suo libro di memorie⁶¹ ma, ora, con ordine, si cercherà di seguire il montaggio della scrittrice: nel dialogo tra le cinque donne, prende parola Scribonia, confidando alla protagonista – loro interlocutrice, di cui però non compaiono le battute – che vorrebbe inserire anche il personaggio di Germaine Amendola, confinata insieme al marito nell'isola di Santo Stefano, poiché, «con tanti anni di lotta clandestina, carcere, confino, l'unico episodio crudele e cruento, descritto minutamente, è quello dello svergineamento di Germaine»⁶². È a questo punto che Ramondino, attraverso la voce di Scribonia, suggerisce, anzi, afferma con perentoria chiarezza che la brama dei dettagli con cui Amendola annota l'evento e il modo con cui lo racconta sottendono una visione virile e *machista* per cui la donna è ridotta a oggetto del piacere: «'Mi accorsi – scrive – che il sangue era troppo!' E lei non se ne era accorta? Perché ci comunica questo particolare? Come se avesse voluto dirci che il suo cazzo era stato possente. Lui pesava 94 chili, lei 45. Non poteva essere più delicato?»⁶³. E a me sembra importante poterne scrivere in questa sede poiché è in fondo esattamente di questo che si sta parlando dall'inizio della tesi: fulcro da cui prende le mosse l'intero discorso è il rapporto tra parola e violenza e, da quel che finora si è andato affermando e confermando da un autore all'altro, mi sembra che per evitare che la prima riproduca e rinforzi la seconda occorrono pratiche di attenzione tra le quali rientra senza dubbio la delicatezza, che è qualità fisica ma anche verbale.

Tornando ora sul sentiero principale, mi soffermerò sulla fuga; contigua al varco, anch'essa è al centro dei riflessi dell'*Isola* di Ramondino, per la quale il termine non indica esclusivamente un'evasione lineare da un luogo di reclusione o, più in generale, dal quale si scappa, quanto piuttosto la sospensione dei principi accettati dal consorzio civile, nei quali la società riconosce la “normalità” ammissibile al suo interno. Fuga, quindi, anche come moto – fisico e dell'anima – nel quale confluiscono i tentativi di resistenza di chi (umano, animale o pianta) ha cercato o cerca di sottrarsi alla sopraffazione del pensiero dominante:

⁶⁰ Ivi, p. 37.

⁶¹ Penso, con ogni probabilità, che il testo al quale si riferisce Ramondino sia contenuto in G. Amendola, *Lettere a Milano. Ricordi e documenti 1939-1945*, Editori Riuniti, Roma 1973.

⁶² F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., p. 23.

⁶³ Ivi, p. 24.

Nella contrastata etimologia della parola “fuga”, in senso musicale dal tedesco *fügen* = piegare, adattare [...] o dal latino *fuga*, che accenna ai temi musicali che sembrano rincorrersi l’uno dietro l’altro, si manifesta la duplicità inestricabile in ogni opera tra adattamento alla realtà e alla ragione e fuga dalla realtà e nella sragione. I due fuggiaschi morti annegati ci costringono a mettere in discussione le ragioni dell’ergastolo. La piccola fuga di Ursula a mettere in discussione le ragioni della convenzione sociale. La sua grande fuga nell’inconsapevolezza a mettere in discussione le ragioni della consapevolezza. [...] Ma per confrontarsi con il prigioniero, il folle, l’etilista, il drogato, l’omosessuale, la donna, il dissidente politico, l’eticamente diverso, il seguace di un’altra fede non sono bastate agli uomini né le opere di Benvenuto Cellini o di Genet [...] di Dante o di Ignazio Silone, di Omar Khayyâm o di Senghor, di Lutero o di Rushdie, né le più oscure e tenaci opere di migliaia e migliaia di uomini senza fama. Perciò sempre alla condivisione si è preferita la segregazione, l’intolleranza, la guerra. ⁶⁴

Esplode qui, con tutta la sua forza, l’impegno che Ramondino coniuga alla letteratura, riconoscendo, tuttavia, la necessità di un’azione pratica che parta da un ripensamento della società e delle logiche che la governano. D’altro canto, però, essa continua ad essere una sede di interrogazione e conoscenza, di relazione e impegno etico-politico. Lo dichiara fermamente in un articolo del 1986 sulle problematiche legate al “risanamento” di Napoli e ad una gestione delle città in cui i poveri sono progressivamente cacciati dai centri storici e invisibilizzati:

Sempre più consapevolmente tendo a distinguere gli uomini in chi coltiva la certezza e chi il dubbio, in chi esige e dà risposta e chi preferisce interrogare e essere interrogato; e a preferire i secondi ai primi. Perciò considero certezza e risposta segno di ricchezza e potere o di aspirazione a possederli, se non per sé, per gli altri o in loro nome; e dubbio e interrogazione figli invece di povertà, come l’amore, secondo Platone.⁶⁵

Nel corso del testo, tra i tanti rimandi intertestuali, se ne trova uno in cui Ramondino segue il dettato di Montesquieu, ripreso – si ricorderà – anche da Ginzburg in una delle sue riflessioni sulla distanza. Di *Occhiacci di legno* si è già detto in rapporto al *Tiresia* di Mesa ma credo sia utile ritornare sulla fonte per annodare i fili e annotarne il legame, a mio parere ben radicato, tra il primo e l’ultima degli autori inseriti lungo il percorso. Anche Sepe menziona il passaggio dell’illuminista considerando il rapporto tra storia e utopia nella vita e nella scrittura dell’autrice, il cui spirito è animato da «una visione sovraindividuale, al di là dei confini angusti della famiglia, della patria»⁶⁶. Ancora una volta, richiamando le parole di Charles de Montesquieu, Ramondino ripone in primo piano la dimensione condivisa in quanto esseri umani, persone: «[g]iacché io sono un uomo prima di esser francese perché sono necessariamente uomo, e non sono francese che per caso»⁶⁷. L’apertura di specie, dichiaratamente civile, si estende alla «molteplicità del mondo» dalla quale, in un’intervista,

⁶⁴ Ivi, p. 103.

⁶⁵ Ead., *Lo specchio di Anna*, in «Il Mattino», mercoledì 24 dicembre 1986, ora in *Modi per sopravvivere*, cit, p. 134.

⁶⁶ F. Sepe, *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*, Liguori Editore, Napoli 2010, p. 35.

⁶⁷ F. Ramondino, *L’isola riflessa*, cit., p. 147.

Ramondino dice di sentirsi «invasa», al punto che l'unico «modo per non lasciar[s]i sopraffare è la scrittura, che consente di rimettere ogni cosa al suo posto: i personaggi, come le virgole»⁶⁸. Una forma di protezione ed espressione, in cui poter osservare a debita distanza le relazioni dalle quali l'autrice si lascia attraversare⁶⁹. In questo processo mi sembra ci siano almeno tre segmenti fondamentali sia per il farsi della scrittura sia per l'attitudine ecologica con cui si muove il corpo collettivo al quale ora si aggiungono le caratteristiche po-etiche dell'autrice: la consapevolezza del punto di vista e della qualità dell'osservazione, la responsabilità del “ciò” che si vuole vedere e, infine, del “come” si decide di rappresentarlo. Su questa stessa linea, chiedendosi e cercando di immaginare la vita dei confinati nel carcere di Santo Stefano, Ramondino riprende tre aneddoti che Altiero Spinelli racconta nelle memorie della detenzione a Regina Coeli: l'aver lasciato che una cimice dei letti si saziasse succhiando il suo sangue, l'osservazione dell'intero processo di muta di uno scarafaggio e un caso di cannibalismo sessuale in una coppia di ragni. Sono momenti di com-passione, cioè di patimento condiviso nell'incontro inter-specie scevro da ogni romanticismo. Non c'è idillio, gli aneddoti, anzi, servono a dire della miseria delle condizioni di detenzione e, al tempo stesso, della possibilità umana di accordarsi a tempi e dimensioni fuori-scala, uscendo dall'autoreferenzialità verso un decentramento critico e solidale. È un punto, questo, che vorrei sottolineare e che, pure, indica la qualità con cui Ramondino si propone di recuperare la memoria del luogo e, più in generale, della sofferenza che la reclusione comporta e come essa dipenda da un sistema di violenza istituzionale che Foucault ha ampiamente illustrato. Gli effetti dell'istituzione totale sulla pelle – in senso figurato – degli individui sono un pensiero costante per l'autrice che, per tale ragione, torna a più riprese nel corso del testo. A tale proposito, il caso più significativo è forse quello dell'incontro con i fantasmi di Luigi Settembrini, Silvio Pellico e Carlo Bini⁷⁰, ai quali la protagonista chiede direttamente cosa si provi ad essere incarcerati e quali siano le condizioni durante la reclusione. Segue la risposta non degli uomini ma dell'autrice, per la quale l'esperienza di reclusione è radicata nell'esperienza della

⁶⁸ T. Marrone, *Occhi di bambina. Intervista a Fabrizia Ramondino*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, p. 83.

⁶⁹ Uno dei brani in cui, a mio avviso, con più potenza Ramondino riesce a rendere l'idea dell'essere attraversata è quello in cui, dialogando con una delle donne del Centro di via Gambini, cui è dedicato *Passaggio a Trieste*, parla dell'esperienza della maternità. Lo riporto di seguito per completezza; cfr. F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., p. 195: «Se dico: ‘ho una figlia’, mi sembra di mettere l'accento sulla proprietà privata... se dico: ‘ho fatto una figlia’, mi sembra assurdo perché non l'ho fatta io... Mi sentirei piuttosto di poter dire: ‘una figlia mi ha attraversato’... insomma ha usato il mio corpo per nascere... Ma potrebbe dar luogo a fraintendimenti... per esempio, implicare una rinuncia alla responsabilità, alla scelta...» «E perché mai?... Vede questo bicchiere sul tavolo? Non è mio, non l'ho fatto io, non per questo lo getto in terra, anzi bevo da esso, e poi lo vado a lavare e riporre... Se poi ho le convulsioni, non rispondo di me, ne sono attraversata... come ha detto Lei rispetto alla gravidanza».

⁷⁰ La sequenza narrativa parte dalla constatazione della presenza di tre uomini seduti al tavolo del bar affianco a quello della protagonista, intenta a sfogliare libri e carte di Settembrini, Pellico e Bini, «incarcerati come membri della Giovine Italia, rispettivamente a Santo Stefano, nella rocca dello Spielberg, nel forte di porto Ferrario». Improvvisamente, nei tre uomini la protagonista “riconosce” i tre personaggi storici: il tempo del testo scivola tra passato e presente.

sofferenza che periodicamente viveva e che segna un legame profondo tra i due testi cui è dedicato questo capitolo:

E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato la sospensione del tempo negli ospedali, sia quando c'ero andata io, sia quando vi avevo accompagnato amici malati, e il disorientamento dinanzi agli oggetti, ai luoghi, agli orari, ai costumi. E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato l'avvilimento, la sozzura, i tormentati risvegli dalle anestesie. [...] E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato i numerosi lettini di malati di fronte a me e ai mie lati. [...] E io, che non sono mai stata in carcere, ho ricordato i miei desideri e tentativi di fuga. Talvolta riusciti. E quelli di amici, che misuravano la distanza tra il balcone della camera e il suolo...⁷¹

Come anticipato, si prepara qui il terreno per il *Passaggio a Trieste*: i due testi, infatti, sono fortemente legati, sia perché temporalmente ravvicinati, sia per la forte coesione stilistica che li contraddistingue. Altro testo comunicante con *L'isola riflessa* è *L'isola dei bambini*;⁷² uscito nello stesso anno, riporta l'esperienza degli anni di volontariato con l'Associazione Risveglio Napoli. In effetti, quella dei bambini, che per Ramondino rappresenta «l'unica isola del Golfo di Napoli rimasta allo stato selvaggio»⁷³, si sovrascrive a quella di Ventotene, come uno dei riflessi possibili che, nell'insieme, compongono l'immagine sfaccettata di un luogo simbolico quale è l'isola, prisma attraverso cui l'autrice racconta se stessa e osserva il mondo. A tale proposito, nella seconda parte del testo, la protagonista sembra trovare una visione più conciliante poiché sopito l'istinto del vuoto, l'infanzia come utopia torna ad accendersi guardando le isole di Ventotene e Santo Stefano allontanarsi dal traghetto, serbandolo, al contempo, la memoria del tempo passato, da trattenere tra la cornea e la palpebra. L'isola, luogo fisico e simbolico, è una soglia, sospesa, reale e immaginata, fragile, distante forse irraggiungibile e, tuttavia, verso la quale continuare a tendere, in ragione delle sue contraddizioni. Si chiude così *L'Isola riflessa*, Ventotene la si guarda dal continente e appare come un «miraggio», come doveva apparire agli ergastolani dall'isola dirimpetto: «[p]ure, avendo appreso, vivendovi a lungo, percorrendola e da essa facendomi percorrere, che non è dissimile dal deserto che mi circonda, mi dico: 'È un miraggio'. Ma davanti ad esso, appena l'hai visto, chiudi gli occhi, continua a camminare, e spera»⁷⁴.

Nell'archetipo insulare sopravvive, quindi, l'impronta dell'infanzia maiorchina di cui si racconta in *Guerra d'infanzia e di Spagna* e che, anche a Ventotene, ritorna a bussare. Eco lontana delle storie ascoltate da piccola, i pirati e gli eremiti che nei secoli approdarono sull'isola pontina sono, da un lato, figure nelle quali riconoscere se stessa, per il loro essere «sempre fuori dal consorzio civile [...]

⁷¹ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., p. 59.

⁷² Ead., *L'isola dei bambini*, Edizioni e/o, Roma 2020 (1998).

⁷³ Ead., *L'isola riflessa*, cit., p. 62.

⁷⁴ Ivi, p. 153.

trovando solo provvisori e fragili accomodamenti con esso»⁷⁵; dall'altro – nota ancora Sepe – spunti storici per «considerazioni morali espresse in forma di motto o di sentenza»⁷⁶ che, in questo caso, insistono sulla violenza del pirata e sul silenzio dell'eremita. L'uno e l'altro sono figure marginali e marginalizzate in quanto devianti da ciò che è ammissibile. Rappresentano paure recondite, desideri repressi, stili di vita e comportamenti che non seguono logiche di profitto; come le sirene, anch'essi sono «portatori di soglie»⁷⁷, ne sono catalizzatori e propagatori. Tuttavia, nell'*Isola riflessa*, all'utopia fa da contrappeso «un senso di morte pertinace» che l'interpretazione di Sepe riconduce all'interno di «un procedimento narrativo votato alla simmetria»⁷⁸. In effetti, una disposizione equilibrata non esclude necessariamente lo stato di incertezza e sospensione che, a mio avviso, costituisce una delle linee di continuità tra gli autori del *corpus* e che, più propriamente, ha a che fare con la condizione liminale nella quale si cala il punto di vista della scrittrice. Se i pirati sono vicini all'infanzia, poiché, come i bambini, sono dei fuorilegge, negli eremiti Ramondino rivede l'isolamento: il disagio di Giuseppe, maniaco-depressivo incontrato sull'isola pontina o il vuoto da cui la scrittura la salva pur tenendola legata alla felicità passata, alla quale la riportano i quaderni su cui si ostina a scrivere⁷⁹. Come scrive Cynthia Clough, il quaderno, in effetti, ha «un ruolo uterino» e, per la stessa ragione, riconoscendo come «ciò che le aveva fatto da ventre materno nell'infanzia, [sia] ora diventato la sua tomba», contiene in sé l'idea di fine – la fine dei quaderni decreterà l'arrestarsi della scrittura. Il vuoto anticipa la morte ed è simbolo di una paura recondita e radicata che cresce a partire dal pericolo concreto della «dipendenza» dalla scrittura⁸⁰. Senza però entrare nell'analisi psicanalitica della scrittrice, si può dire che, percorrendo l'area mediana tra gli estremi dell'utopia e della morte, si aprono uno spazio e un tempo di sospensione cari anche alla poetica di Anedda. Alla sottrazione, però, Ramondino privilegia il non-conforme, lo scarto della deviazione, il comportamento disfunzionale che sospende, appunto, il regolare sistema di riferimento e si apre a possibilità inesplorate e, con esse, certo, ai rischi connessi. Si inizierà perciò dal corpo e dai suoi

⁷⁵ Ivi, p. 34.

⁷⁶ F. Sepe, *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*, cit., p. 29.

⁷⁷ Molto di quello che scrivo nasce dal confronto e dal dialogo con una comunità di persone, ricercatrici, artisti, amiche; l'immagine – per me ora molto chiara – del “portare con sé la soglia” la devo a Toi Giordani che, in un pomeriggio di riflessione condivisa al NoWorking del collettivo Stalker (Roma), la propose quasi mimandola, confermando l'idea che il corpo, a volte, può aiutare a capire in un modo diverso il pensiero e che, sempre, si pensa a partire da una postura.

⁷⁸ F. Sepe, *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*, cit., p. 32.

⁷⁹ Riporto di seguito l'intero passaggio, cfr. F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., pp. 147-148: «Ma perché continuo a scrivere su quei quaderni della mia infanzia, comprati al mercato dell'usato, dalla copertina nera a minuscoli rombi, dal bordo rosso e dalla righe ‘di prima’, ‘di seconda’, ‘di terza’, ‘di quinta’, oppure a quadretti per l'aritmetica, e agli altri sembra un manierismo, uno snobismo, una civetteria? – e questo nell'epoca dei computer e di internet. Ricordo che quando da bambina cominciai a scrivere intere parole su quei quaderni fu per me come una seconda nascita – mentre la prima era avvenuta una domenica che passeggiavo con mia madre, quando, computando, improvvisamente riuscii a leggere le insegne dei negozi: panetteria, farmacia, macelleria. Ma perché son rimasta fissata a questo?».

⁸⁰ C. Clough, *La scrittura e il vuoto: il quaderno aperto di Fabrizia Ramondino*, in «Non sto quindi a Napoli sicura di casa», cit., pp. 162-163.

atteggiamenti, trovando in essi varchi e possibili spiragli di diserzione, a partire dalle «membra eremitiche o anacoretiche in noi moderni». Si compone così un vocabolario di gesti, azioni o comportamenti spesso taciuti e repressi, nei quali, invece, si esprimono il rischio dell'esposizione, la consapevolezza della fragilità e la tensione verso l'incontro con l'altro da sé :

Quando uno dei nostri organi o membra si nega al consorzio sociale per un rifiuto, duraturo o provvisorio, dovuto a un impulso di solitudine, appartatezza, rinuncia, come se improvvisamente tu fossi risucchiato dal vuoto, e da esso attirato, e non dalla morte, che è fine del senso di vertigine e di vuoto. L'impotenza maschile o la frigidità femminile; la mano che si sospende e non adempie al suo compito; il piede che nel camminare si dirige altrove rispetto alla meta prefissata; la bocca che si chiude al cibo; [...] l'identificarsi con lo scarafaggio, con il ragno, con la mosca; [...] o il canto a bocca chiusa al bar che sorprende il tuo vicino; o viceversa il canto a squarciagola, quando prima non hai mai cantato; o l'urlo improvviso che ti permetti a un tratto in solitudine; o quando è come se vedessi per la prima volta un oggetto o il particolare di una persona che hai sempre davanti agli occhi e ti chiedi allora: «Cos'è, chi è, perché prima non c'era?»; o quando nel trantran quotidiano, fosse anche quello dell'esercizio del pensiero più acuto e profondo, un vuoto ti risucchia e ti chiedi: «Che cosa sto facendo?».⁸¹

4.2 «Riaprire i terreni delle narrazioni». Su *Passaggio a Trieste*

Quindi, perché le persone
si capiscano a vicenda, occorre
che camminino o giacciano a fianco...⁸²

Il 1998 (anno di pubblicazione dell'*Isola dei bambini*, dell'*Isola riflessa* e della seconda edizione dell'inchiesta sui disoccupati organizzati) è stato anche l'anno del ventennale dell'approvazione della legge 180, più conosciuta forse come legge Basaglia, dal nome appunto dello psichiatra che avviò il processo collettivo di deistituzionalizzazione segnato dalla storica chiusura dei manicomi. *Passaggio a Trieste* nasce proprio da questa contingenza: in vista degli eventi e dei festeggiamenti organizzati per celebrare la ricorrenza, Assunta Signorelli, psichiatra basagliana, femminista e amica di Ramondino, per l'occasione la invita a trascorrere un periodo al Centro Donna Salute Mentale; struttura diurna interamente gestita dalle operatrici del Dipartimento Salute Mentale cittadino e rivolta esclusivamente alle donne portatrici di sofferenza. Fondato nel 1992, fino al 2000 il Centro ha avuto sede in via Gambini, coincidendo con il luogo di riferimento dell'Associazione di Volontariato Culturale di Donne "Luna e l'Altra". Con Signorelli, principale animatrice di entrambe le realtà, dagli anni Ottanta Ramondino manterrà un rapporto di collaborazione, amicizia e intesa. Intendendo la

⁸¹ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., pp 39-40

⁸² Esergo di *In viaggio*, la frase è di Marina Cvetaeva.

relazione come soglia, spazio interpersonale, mi piace pensare allora che in questo *tra* si possa riconoscere e situare l'ultimo tratto del percorso, giunto quasi alla sua fine. Uno spazio articolato e attraversato da un lungo esercizio di disposizione all'attenzione reciproca, come pratica di cura, di incontro ma anche di conflitto, senza soluzione di continuità tra vita e lavoro, prassi e teoria. Lo racconta la stessa Signorelli in uno dei suoi scritti confluiti nella raccolta *Praticare la differenza. Donne psichiatria e potere*:

Così è sempre stato per noi, ognuna sapeva che l'altra, in caso di bisogno, c'era. E su questa consapevolezza si è dipanato un rapporto che non ha conosciuto rotture. Discussioni forti, a volte aspre, ma tutte dentro un riconoscimento fondato sulla consapevolezza che, per coprire il disaccordo, non di anatemi e nemmeno di silenzi si ha bisogno ma di imparare, a volte facendosi male, a tenere presente il punto di vista dell'altro/altra da te. In una parola del doppio che il vivere comporta, dell'assunto che la verità è in continuo divenire e che nulla è mai dato per sempre...⁸³

Scorrendo attraverso questa ultima soglia, si compie quindi un anello completo, si torna cioè a cavallo del millennio, con una cassetta degli attrezzi ermeneutici e metodologici probabilmente disordinata ma anche collaudata per la messa in discussione, lo smontaggio e la riarticolazione delle strutture narrative ed epistemologiche che sorreggono le certezze della modernità. Rispetto al *Tiresia* di Mesa, *Passaggio a Trieste* sembra avere poco a che fare con il tema dell'ambiente, eppure, affrontato dopo la traversata del *corpus*, mi sembra acquisisca pienamente senso poiché, al contrario, dimostra come, proprio guardando obliquamente al margine del discorso maggioritario, dove ecologico non è sinonimo di "verde", si possano aprire spiragli per analisi complesse che affrontino il tema abbracciandone le interazioni con l'attorno. Non di *green* si tratta, quindi, ma di una postura che si inclini verso l'altro da sé, in ascolto, sospesa, anche, nell'attitudine anacoretica con cui si è conclusa la sezione precedente e che, non a caso, ritorna nel *Passaggio* triestino, nella descrizione di uno dei luoghi più significativi del Centro Donna, le scale:

luogo di elezione per litigi e riappacificazioni, decisioni o indecisioni, incontri o commiati, a causa forse dell'ambivalenza tra il salire e o lo scendere, e del passo sincopato e nel contempo regolare a cui ti obbligano gli scalini, che, quando non lo controlli, se eccedi, nel salire ti può lasciare senza fiato, nello scendere ti può far precipitare, e che, se esiti troppo, nel salire come nello scendere, crea quella sospensione in cui nella meta è racchiusa la sua negazione...⁸⁴

La tensione tra salita e discesa mi porta impulsivamente a riprendere un altro luogo del testo, un passaggio tratto dalla prima sezione del volume, quasi un *introibo* prima del "Diario di bordo", spezzato a sua volta dall'intermezzo estivo durante il quale Ramondino, tornata ad Itri, Ramondino

⁸³ A. Signorelli, *Due donne: l'incontro con Fabrizia*, in ead., *Praticare la differenza. Donne, psichiatria e potere*, a cura di D. S. Dell'Aquila, A. Esposito, Ediesse, Roma, 2015, p. 253.

⁸⁴ F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., p. 35.

racconta il lavoro di montaggio sugli appunti presi a Trieste. Nella “Mia Trieste” l’autrice raccorda la città alla sua storia personale, come al solito tenendo insieme passato e presente, mettendo a conoscenza chi legge dell’esistenza di una figura misteriosa nella sua infanzia: Elio Gianturco, spettro del passato della madre e simbolo dell’eros che Ramondino non solo aveva visto spento nella pacata vita coniugale della madre, ma che soprattutto aveva allontanato da sé⁸⁵. L’autrice descrive nei particolari il suo arrivo a Trieste e la ferma persuasione di Signorelli che, a dispetto dei suoi tentativi di declinare l’invito, le ha intimato di andare («quasi una ferma ingiunzione: ‘Vieni.’»⁸⁶), predisponendo tutto quanto servisse per un primo periodo di cura e disintossicazione presso l’ospedale di Cattinara. L’*introibo* vero e proprio, però, è quello che Ramondino scrive in chiusura di questa prima sezione introduttiva e preparatoria alla «navigazione»⁸⁷ nel Centro Donna Salute Mentale in cui, seguendo il vettore verticale lungo il quale continua a manifestarsi lo stato di sospensione, scrive: «[n]elle mie fantasie infantili ero dominata dal desiderio dell’ascesa, nel senso proprio, fisico, del termine; avrei voluto essere un uccello, [...] diventare una ballerina. [...] Ma se non si impara poi anche a scendere, l’ascesa può essere mortifera»⁸⁸. Si immagini, nel frattempo, come fosse un’immagine riflessa, in trasparenza, il rapporto tra le sirene omeriche e la sirena sommersa di cui si è detto e il nesso che potenzialmente lega quest’ultima alla *subalterna* – quasi un sottofondo, un tappeto sonoro appena accennato mentre si legge quanto segue:

Tra ascesa e discesa esiste certo una successione temporale, mai però del tutto misurabile secondo le scansioni di un orologio né secondo quelle di una biografia o autobiografia storica, sicché può esserci compresenza, compenetrazione, contaminazione tra ascesa e discesa. [...] Trieste mi ha insegnato a scendere. [...] A scendere, attraverso il femminismo di Assunta e delle sue compagne, nella mia peculiarità di genere, verso la quale, nonostante le tante esperienze fisiologiche, avevo sempre ostentato un aristocratico distacco – quasi tutto accadesse a un’altra. A scendere, dopo la fede inconsulta nell’integrità del corpo, nel senso del suo inevitabile limite. A scendere, infine, e non so se mi riuscirà, sino in fondo, laddove sono sepolti tanto il buono che il cattivo seme, per trovare in me stessa e negli altri, una tregua alla lizza, non tanto tra Ragione e Follia, quanto tra Amore e Follia [...].⁸⁹

Si torna, dunque, all’idea di scavo e immersione che il linguaggio assolve sia per Mesa, sia, soprattutto, nel *Mare* di Menicocci ma, di più, nei due periodi, rispettivamente di dieci e sedici giorni, passati a Trieste e riportati nel “Diario”, Ramondino sembra coniugare la traiettoria verticale (ascesa-discesa) con la dialettica insulare di intro-estroversione. Nel “Congedo”, infatti, si legge: «[h]o raccontato delle donne di via Gambini non come un’osservatrice distaccata, ma mettendo in gioco

⁸⁵ Cfr. *ivi*, pp. 5-8.

⁸⁶ *Ivi*, p. 10.

⁸⁷ *Ivi*, p. 18.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

me stessa, denudandomi fin dove mi è riuscito, esponendomi a emozioni e sollecitazioni intellettuali, che spesso hanno minato i miei già fragili equilibri. Né avrei saputo fare altrimenti»⁹⁰. Da questa dichiarazione dell'autrice si può dedurre che tre sono i piani principali che nel racconto si intersecano e che occorre mettere a fuoco nell'analisi, nel corso della quale si cercherà, da un lato, di chiarire il coinvolgimento di ognuno di essi e, dall'altro, di coglierli nei punti di sovrapposizione, perni e snodi della struttura complessa su cui si articola la realtà.

Il primo polo di attrazione che orienta il testo è l'autrice stessa: il suo passato, la sua storia e il suo punto di vista sono un filtro e, allo stesso tempo, un prisma, attraverso i quali chi legge fa esperienza indiretta del Centro Donna che, a sua volta, rappresenta l'altro polo di interesse. Esso, anzi, è l'ambiente con cui Ramondino si relaziona, nel suo essere, al tempo stesso, uno spazio, un luogo attraversato dalla storia, la sede di un'istituzione, l'insieme delle persone che lo abitano e delle relazioni che tra esse intercorrono e poi, ancora, tutto ciò che in quel luogo quotidianamente, da teoria, si traduce in pratica: la storia del movimento di deistituzionalizzazione, l'eredità di Basaglia, il pensiero di Signorelli e, insieme a lei, di tante altre. Infine, la narrazione come nucleo di interesse che si biforca in due differenti campi di analisi: da un lato, l'attenzione allo stile e alle scelte narratologiche compiute da Ramondino, la quale, non di rado, nella scrittura alterna descrizioni, dialoghi diretti, citazioni e riflessioni metanarrative; d'altro canto, a questo ultimo punto si collega direttamente l'altro aspetto per cui la narrazione è, in fin dei conti, il fulcro attorno a cui ruota, interrogandolo da varie angolazioni, *Passaggio a Trieste*. Mi riferisco, cioè, a quanto scrive Sergia Adamo nel recente volume sulle *Pratiche per una salute mentale di genere*, di cui è co-curatrice, in merito all'imprescindibile funzione assunta dalla narrazione nei contesti dove, come al Centro Donna, la sofferenza non ha una radice unica, ma nasce in risposta ad un sistema di oppressione e vessazioni, in cui disparità sociali e di genere si possono sommare alle violenze subite, le quali, a loro volta, oltre a permeare le strutture della società, sono legittimate dal costante acuirsi delle prime.

Il volume è stato pubblicato nel 2021 e raccoglie una serie di interventi sullo stato dell'arte delle pratiche attive nel campo della salute mentale per le donne; ogni autrice racconta un particolare progetto o i risvolti pratico-teorici su cui è urgente interrogarsi per poter elaborare alternative di intervento. Non mi soffermerò sui diversi scritti, dei quali, però, va detto il debito nei confronti dell'esperienza di via Gambini che ha fatto da apripista alla sperimentazione in questo campo, lasciando emergere la voce delle donne sulle quali la sommersione ha agito sotto più punti di vista, silenziandone i bisogni, rendendone invisibili le sofferenze e delegittimandone i comportamenti. Passerò, invece, all'intervento di Adamo che conclude la raccolta e, essendo scritto da una studiosa

⁹⁰ Ivi, p. 301.

di letteratura, non si concentra sui contenuti ma si interroga, appunto, sul nesso tra narrazione e azione, rilevando come, per la redazione del volume, si sia optato per «una diffrazione, appunto, e non una contrapposizione»⁹¹ tra pensiero ed esperienze sul campo. Se ne faccio menzione è perché credo che, per certi versi almeno, l'analisi di Adamo possa essere applicata anche al testo di Ramondino: «le descrizioni, le analisi, le osservazioni critiche esprim[ono] un bisogno evidente di narrare, di raccontare, di dare la forma di una storia intellegibile e riconoscibile a ciò che viene [...] preso in considerazione»⁹². Il cambiamento è radicale rispetto alla violenza della psichiatria come narrazione; si tratta cioè di liberare le persone portatrici di sofferenza dalla rappresentazione unica della scienza che cancella l'umano al di là della descrizione dei sintomi. Come spiega Signorelli nel breve testo che segue il “Congedo” di Ramondino, «[m]entre ti racconta, la psichiatria ti interpreta, ti reinventa, secondo un modello astratto, e tu, uomo o donna, sparisce, la tua corporeità si deforma, perde i suoi confini naturali, per mescolarsi nel magma indistinto della scienza»⁹³. Allo stesso modo, già nell'*Isola riflessa*, riferendosi all'attività del Centro di Salute Mentale di Ventotene e delle persone che vi operano, Ramondino lo descrive come un'isola, a sua volta, certo piccolissima se paragonata ad altre ma infinitamente più grande se si considera ciò che accade al suo interno: «Alfonso ha reso visibile quanto era invisibile. Ha allargato l'orizzonte, quindi. Ha liberato tanto i malati mentali che i sani di mente dall'oblio»⁹⁴.

In ascolto delle donne che, operatrici o “utenti” del Centro, Ramondino incrocia, conosce o con le quali scambia qualche battuta, *Passaggio a Trieste* acquisisce la forma di un testo composito, «un diario anomalo, abnorme e frastagliato – con Monica Farnetti – né meno intimo, per il fatto che a scriverlo sono assieme all'[autrice] decine e decine di altre mani, e molteplici le voci udibili accanto alla sua»⁹⁵. Avendo più volte fatto esperienza diretta della violenza narrativa della psichiatria, la scrittura relazionale e liminale di Ramondino, accentuando i tratti formali e stilistici messi a punto

⁹¹ S. Adamo, *Azioni ed esperienze che creano narrazioni: note su disagio psichico e questioni di genere*, in a cura di S. Adamo, M. Barnabà, V. Botter, *Pratiche per una salute mentale di genere*, Vita Activa, Trieste 2021, p. 195.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., p. 309. Sulla violenza narrativa della psichiatria si veda A. Signorelli, *Cosa racconta una cartella clinica*, in a cura di D. S. Dell'Aquila, A. Esposito, *Storia di Antonia. Viaggio al termine di un manicomio*, Sensibili alle Foglie, Roma 2017, p. 262: «la cartella non racconta più la storia della malattia, ma quella del processo di disumanizzazione messo in atto, per cui, progressivamente, la persona ricoverata si trasformava in una ‘non persona’ e i suoi gesti, le sue parole, i suoi stessi sintomi segnalavano il grado di adattamento alle regole del manicomio». Riporto, inoltre, un passaggio dello psichiatra Franco Rotelli sul quale dirò qualcosa in più nelle prossime pagine, cfr. F. Rotelli, *I soggetti. Narrarli?*, in id., *Per la normalità. Taccuino di uno psichiatra negli anni della grande riforma*, Asterios, Trieste 1999 (1994), p. 163: «Riaprire i terreni della narrazione, intercalare normalità a normali follie, divertirsi della vita e delle vite non è negare diritto alla cura ma rivendicare il diritto ad occuparsi degli altri e che qualcuno si occupi di te, chiunque tu sia, dovunque ti sia fermato, rinchiuso nel dolore o nell'idea fissa o immutabile, nella ripetitività afinalistica o nel delirio, nella defezione dal mondo o nella dissociazione dalla catena linguistica che costituisce un mondo di appartenenza. L'altro, sempre, può reinventarti o toglierti la parola. Ma il secondo intervento è sempre illegittimo,, non è mai scientifico, è sempre violenza».

⁹⁴ F. Ramondino, *L'isola riflessa*, cit., p. 144.

⁹⁵ M. Farnetti, *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, La Tartaruga, Milano 2008, p. 250.

nell'*Isola riflessa*, si sfilava dai principi che in essa agiscono. Frammentario, polifonico e intimo al tempo stesso, il racconto risponde alla richiesta di Signorelli, in questo senso portavoce delle donne del Centro quando afferma che, se fino a quel momento un grande silenzio o un vuoto di rappresentazione era persistito attorno a loro non si trattava di invisibilizzazione subita ma, piuttosto, di una presa di posizione, di un rifiuto attivo. Un rifiuto di partecipazione «al ‘delirio collettivo’ della messa in scena delle ‘storie vere’» di fronte alle quali si è preferito fare silenzio, forma altrettanto significativa di rappresentarsi senza lasciarsi assimilare né dalla narrativa maggioritaria sulla malattia mentale né dagli spazi di parola concessa senza mettere in dubbio la retorica della minorizzazione. «Volevamo raccontarci come individui e come collettività; cercavamo un modo, una forma che rendesse possibile questo»⁹⁶, spiega Signorelli, offrendo l'occasione di tornare al testo di Adamo per dire qualcosa in più anche su *Passaggio a Trieste*. Anche per Ramondino, infatti, si può affermare ciò che la studiosa osserva nelle pratiche di genere contemporanee: in entrambi i casi, cioè, non si concepisce «la narrazione come esito definitivo, come strumento a portata di mano per circoscrivere e chiudere il pensiero che azioni ed esperienze creano». Se mai, «la narrazione sembra proprio essere uno spazio di assunzione di rischio e di presa d'atto della vulnerabilità che consente di porre domande sempre nuove»⁹⁷. Per questa stessa ragione, Signorelli «detest[a] Marco Cavallo», l'animale simbolo dell'uscita dai manicomi, attraverso il quale la “pazzia” irrompeva nello spazio pubblico. Lo si apprende verso la fine del diario, quando Ramondino racconta della gita a Sestiana decisa dalle donne di via Gambini per girare il video con Marco Cavallo da presentare durante il convegno in programma a Trieste per la legge 180. Alla fine della giornata Signorelli – scrive Ramondino – sembra essere di cattivo umore; la scrittrice le chiede perché e la risposta arriva direttamente, sottoforma di citazione, dal testo che la prima porge alla seconda, indicando col dito il passaggio da leggere:

In città i sottoproletari caracollano dietro il cavallo come i proletari dietro la carretta di Madre Coraggio: ma il cavallo, inutile e bello, sarà sempre la merce, l'oggetto prodotto: il sottoproletariato diviene qui produttore di merce e quindi accettabile, accettato a circolare per le vie della città. [...] I fuorilegge producono per un giorno, e per un giorno sono ammessi a circolare con la loro macchina cavallo, ancora una volta macchina desiderio e non macchina politica. [...] Dietro al cavallo c'è l'orrore di sempre, la sporcizia, la violenza, la penuria del manicomio, la condizione sottoproletaria dentro l'“ospedale” dove l'“aggressività” del “malato” può scomparire solo per ricomparire trasformata nella docilità handicappata del cavallo garantito dai suoi cavalieri [...]. Asettico, privo di virilità, il cavallo garantisce alle vittime la possibilità di sognare; ma questa unica chance è socializzazione di un desiderio che, svincolato dal bisogno, è pura negazione di storicità.⁹⁸

⁹⁶ F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., pp. 309-310.

⁹⁷ S. Adamo, *Azioni ed esperienze che creano narrazioni*, cit., pp. 195-196.

⁹⁸ F. Rotelli, *L'animale della buona coscienza*, in *Per la normalità*, cit., p. 34.

Il brano è preso dall'*Animale della buona coscienza*, scritto dallo psichiatra Franco Rotelli che, dopo il trasferimento a Roma di Basaglia lo ha sostituito alla direzione delle strutture triestine all'interno delle quali si colloca l'esperienza del Centro Donna. Nell'operato e nel pensiero di Signorelli, infatti, è chiara l'influenza di Rotelli ma va anche sottolineato come la critica della prima sia stata riarticolata e spinta oltre, verso una riflessione costante sulle possibilità di mediazione tra questioni di genere e potere: come stare nelle istituzioni senza esserne assorbite? – si chiede la psichiatra. O, ancora, come «attraversare l'istituzione da soggetti attivi, confrontandosi con il potere come dato di realtà e allo stesso tempo come strumento per costruire luoghi dentro i quali le donne possano sperimentarsi come soggetti autonomi»⁹⁹? Si torna, allora, alla dimensione della soglia come spazio di negoziazione, frizione e attrito, là dove il controllo delle istituzioni ha bisogno di tracciare frontiere e separazioni nette, anche nello spazio della città, marginalizzando antichi e nuovi subalterni: «l'uomo nuovo non nasce mai dietro le mura, dietro le mura nascono solo mostri»¹⁰⁰, scrive Rotelli in un altro suo intervento raccolto nel suo *Taccuino*. Mura come quelle del Silos, edificio abbandonato, nel quale si rifugiano i migranti della rotta balcanica, sgomberato nella scorsa primavera. Lo cita anche Ramondino a conclusione delle pagine di diario, ripensando al ritorno a Trieste dalla gita a Sestiana. Passandovi davanti in macchina, Signorelli le racconta come già allora – siamo nel 1998 – gli «emigranti clandestini» si raccolgono cercando riparo nei magazzini accanto alla ex Stazione Marittima ristrutturata e divenuta sede prestigiosa degli eventi cittadini, in cui si sarebbe svolto anche il convegno sulla legge 180. «Noi saremo qua, e loro là», afferma sconsolata Signorelli, indicando all'amica l'immenso edificio: «Là, ecco un nuovo territorio che si sta incuneando nella città-manicomio, un territorio nel quale oggi sembra impossibile penetrare, ma che

⁹⁹ A. Signorelli, *Genere e potere, una convivenza impossibile?*, in *Praticare la differenza*, cit., p. 102. Particolarmente illuminante, per entrare nello spaccato del post-basaglia e nell'ambiente triestino lasciato in eredità dal fermento della deistituzionalizzazione, è l'intervista di Signorelli *Mule matte* per cui si rimanda direttamente a ead., *Mule matte. Voci e volti dall'ospedale psichiatrico di Trieste*, a cura di Luca Meneghesso, in «Zapruder», 41 (2016), pp. 70-91. Qui la psichiatra espone anche accese critiche alla conduzione maschile delle istituzioni, riferendosi direttamente ai «padri della deistituzionalizzazione» e ritornando sui punti già espressi in ead., *Centro Donna – Salute Mentale: una storia di genere*, in *Praticare la differenza*, cit., p. 91: «Crediamo di poter dire che allora, quando a Trieste si lavorava per la rottura del manicomio e dei suoi meccanismi istituzionali, non avevamo la consapevolezza e la cultura di chiamare “qualità femminili” quelle che agivamo. Se da una parte ricostruivamo storie, attenzioni, desideri e complicità, portavamo la normale affettività in luoghi e situazioni di queste da sempre deprivate, dall'altra parte molte di noi furono costrette a imparare a modificare le proprie emozioni per acquisire modalità di riconoscimento e di azioni maschili, pena l'essere negate o distrutte. Forse non era possibile agire altrimenti: mancava in quegli anni, e non solo in noi, l'intuizione che il manicomio, la psichiatria, era “figlio naturale” di una logica assoluta che non permetteva, allora come oggi, diversità e differenziazioni. E così, mentre alcune di noi, e noi tra loro, percorrevamo nell'istituzione la logica della parità e omologazione, altre, nel consegnarsi all'analisi, se pur fra donne, di fatto riproducevano l'oggettivazione di sé, sfumavano la loro differenza, e si immergevano nel terreno minato di una psichiatria liberata da tutto tranne che dal suo essere scienza maschile».

¹⁰⁰ F. Rotelli, *L'istituzione inventata*, in *Per la normalità*, cit., p. 138.

è un'altra frontiera da abbattere».¹⁰¹ Ecco, in fondo, è l'abbattimento del muro che la scrittura di Ramondino persegue, lo scioglimento dei confini e la loro permeazione attraverso l'instaurazione di una relazione con chi o ciò che si trova al di là, dall'altra parte. Definendo il processo di composizione, tra sé e le altre, del testo di *Passaggio a Trieste*, l'autrice, a proposito di questa sua spola, a volte spericolata, tra l'io e il mondo, confessa: «Questa mia 'legge della scrittura' non vale solo per le persone, vale anche per gli animali, le piante, i minerali, le opere umane, di cui di volta in volta scrivo».¹⁰² Tutti, a loro modo, facenti parte di quegli esseri cui si riferisce Simone Weil citata in esergo: «Qualunque essere grida in silenzio per essere letto altrimenti».¹⁰³

Nell'impegno sociale e politico della scrittrice, le mura ritornano a segnare la continuità tra manicomi, prigioni e fabbriche, come scrive nell'introduzione al volume sullo *Smantellamento dell'Italsider* di Bagnoli. Nel 1969 – racconta – si era formato un piccolo gruppo di giovani intellettuali, di cui anche lei faceva parte, che era entrato nello stabilimento per supportare i metalmeccanici che si battevano per il rinnovo del contratto. L'Italsider era la fabbrica più grande del Mezzogiorno e dominava il paesaggio flegreo nel quale, prima della trasformazione di cui quello era la traccia più evidente, nulla o poco era mutato nel corso dei secoli: «le ciminiere, le fabbriche, le fiamme degli altiforni, i pontili a mare con le loro gru per il carico di ferro, pietre calcaree, carbone per lo scarico di merci, avevano disegnato un moderno paesaggio industriale».¹⁰⁴ Eppure nessuno dei giovani militanti era entrato in una fabbrica, ad eccezione di una compagna, nipote di un chimico impiegato all'Italsider. «La fabbrica era infatti un'istituzione chiusa e le mura e i cancelli che la cingevano – spiega Ramondino – l'apparentavano a carceri, manicomi, collegi, caserme».¹⁰⁵ La parentela tra queste istituzioni chiuse mette, quindi, in relazione anche le diverse subalternità che da esse dipendono, come si evince dalla lucidità con cui, già nell'inchiesta sui disoccupati organizzati, individua le strategie messe in atto dalla politica territoriale che avrebbero finito per preservare gli interessi economici e aumentare le disparità sociali, legittimando il proprio operato con l'urgenza di intervenire sulle criticità ambientali della zona. Se il movimento dei disoccupati organizzati riuscì a rallentare l'«espulsione del proletariato dal centro storico», l'assetto borghese della città fu comunque rafforzato dalla ristrutturazione industriale; e continua:

ma altre armi sono state usate: l'uso capitalistico delle catastrofi naturali (a Pozzuoli il bradisismo fu usato per espellere il proletariato dal rione Terra); l'uso capitalistico dell'ecologia (solo la lotta degli operai e dei disoccupati ha impedito finora la smobilitazione dell'Italsider di

¹⁰¹ F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., p. 290.

¹⁰² Ivi, p. 301.

¹⁰³ Ivi, p. 1. Cfr. S. Weil, *Quaderni*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 2004, vol. I, pag. 258.

¹⁰⁴ F. Ramondino, *Una stagione a Bagnoli*, in V. Maone, R. Rossanda, F. Ramondino, *Lo smantellamento dell'Italsider*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2000, p. 10, ora in F. Ramondino, *Modi per sopravvivere*, cit., pp. 189-190.

¹⁰⁵ Ivi, p. 11; 191.

Bagnoli); [...] l'uso del colera, dopo averlo provocato, così simile all'uso che agli inizi del secolo fece la borghesia napoletana dell'altra epidemia, cogliendo l'occasione per bonificare i quartieri centrali sventrando la città alla maniera del prefetto Haussmann a Parigi.¹⁰⁶

Grazie a un orizzonte ampio abbastanza da cogliere l'intersezione tra diverse forme di oppressione, pur riconoscendone le specificità, Ramondino, in uno scritto del 1995, apre il racconto del Centro Donna e del rapporto con le donne in fuga dalla guerra nell'allora Jugoslavia, partendo dal testo di Montesquieu che, in ordine cronologico, comparirà ancora nell'*Isola riflessa* e in *Passaggio a Trieste*. L'intervento cui faccio riferimento è l'introduzione del volume *Sarajevo oltre lo specchio*, nato da un'iniziativa del Centro Donna per raccogliere, appunto, le testimonianze delle donne straniere nella vita delle quali la guerra si è manifestata in maniera multiforme, con ripercussioni su più livelli, tra le quali la violenza della tratta e la prostituzione. Ma perché partire da un testo così distante per introdurre l'argomento, molto più specifico e vicino nel tempo? Per permettere al lettore di seguire il discorso con agilità, riporto in nota.¹⁰⁷ il testo citato da Ramondino e continuo, qui, a seguirne la riflessione che si concentra, *in primis*, sui verbi usati dal filosofo illuminista: respingere, dimenticare, considerare un crimine. In questo ordine – appunta la scrittrice – i tre verbi, dalla connotazione diversa, non segnano l'andamento ascendente della *climax*, non lasciano cioè trasparire, nell'intenzione dell'autore, la volontà della perorazione retorica. «È invece ben concreto il dilemma morale, che a tutti si presenta quotidianamente, tra la scelta di un vantaggio per sé, che può tradursi in danno per il prossimo, anche nel senso più ristretto, i familiari, e l'astensione da questa scelta».¹⁰⁸ E sembra addirittura di ritornare sulle parole di Mesa quando, ancora da Ramondino, si legge che, a dispetto della concretezza del «genere umano» suscitato dall'avverbio «necessariamente», scelto da Montesquieu per mettere in risalto il contrasto con l'astrattezza della patria e dell'Europa, la violenza, antica e moderna, per potersi compiere e legittimarsi ha bisogno di disumanizzare le proprie vittime. Nel contemporaneo scenario di guerre e di crisi – continua – «[l']unica modesta richiesta a ciascuno è di rispettare la persona altrui», riconoscendo la stessa modestia nel testo citato, nel quale – questo mi interessa sottolineare – viene stabilita l'identità «tra la lotta per la democrazia e i diritti umani all'interno della propria famiglia, del proprio paese, dell'Europa, del genere umano. Se non si affermano questi valori quotidianamente», su tutti i livelli in cui la vita si realizza, «non si è credibili quando si afferma di lottare per questi valori all'interno del 'genere umano'», perché allora e solo

¹⁰⁶ Ead., I disoccupati organizzati raccontano, cit., pp. 60-62.

¹⁰⁷ Il passaggio è preso dai *Quaderni* di C. de Montesquieu: «Se io sapessi di qualcosa che mi fosse utile, e fosse pregiudizievole alla mia famiglia, la respingerei con tutto l'animo. Se sapessi di qualcosa che fosse utile alla mia famiglia, e che non lo fosse alla mia patria, cercherei di dimenticarla. Se sapessi di qualcosa di utile alla mia patria e di pregiudizievole all'Europa, ovvero che fosse utile all'Europa e pregiudizievole al genere umano, lo considererei un crimine [...]. Giacché io sono un uomo prima di esser francese [ovvero] perché sono necessariamente uomo, e non sono francese che per caso».

¹⁰⁸ F. Ramondino, *Sarajevo oltre lo specchio*, in *Modi per sopravvivere*, cit., p. 151.

allora, «il ‘genere umano’ diventa astratto o temibile menzogna»¹⁰⁹. Ma è alla fine di questa considerazione preliminare che la mia deviazione trova ragion d’essere, quando Ramondino, introducendo chi legge al progetto e, prima ancora, alla realtà di via Gambini, descrive quest’ultimo come «uno degli esempi di lotta per l’affermazione dei diritti umani tanto all’interno della propria ‘famiglia’ che della propria ‘città’ che del ‘genere umano’»¹¹⁰.

Ecco dunque spiegate le ragioni per cui *Passaggio a Trieste* è parso pienamente coerente e particolarmente adatto a chiudere il percorso che, avviatosi con le considerazioni sulla *slow violence* e i meccanismi di distanziamento, ha attraversato la po-etica di Mesa fino ad arrivare all’impegno (extra)letterario di Ramondino. Il brano di Montesquieu inoltre, per le sue occorrenze, contribuisce ad ispessire quel «filo che – secondo Sgavicchia – annoda le diverse fasi della scrittura» dell’autrice. Traccia del legame tra i due testi, non a caso affrontati congiuntamente in questa sede, la ripetizione, alla quale sempre tende la sua scrittura, fa sì che tra l’uno e l’altro si «instaur[i] [...] un sistema di sovrimpressioni per cui si sta come dinanzi a un unico grande libro in cui i singoli passaggi segnano sconfinamenti e interferenze»¹¹¹. Un’impressione che riverbera anche scorrendo le pagine del “Diario di bordo” dove «si confondono le voci di degenti e infermiere, educatrici e semplici partecipanti» alle attività del Centro Donna, come nota Laura Ferro¹¹². Soprattutto, la storia di ogni donna risuona, senza sparire, in quelle delle altre; nella propria differenza ognuna sottolinea l’esistenza di cause comuni che eccedono la dimensione personale, come nel caso della violenza subita in famiglia, del carico di lavoro e di responsabilità che la società scarica sulla donna, la cui vita è segnata da un susseguirsi di ruoli plasmati sulle aspettative dell’uomo, in base alle quali la prima sarà figlia, fidanzata, moglie, madre. Emblematica, da questo punto di vista, la storia di Edvige, incontrata da Ramondino sul pianerottolo delle scale. La donna però appare riluttante quando le viene chiesto di raccontare, se vuole, la sua storia: «La testa mi frigge... dormo poco... sono intontita... forse i farmaci... ne hanno provati tanti su di me... non è mai servito a niente...». E prosegue in un flusso di frasi frammentate e accenni spezzati dai quali si può immaginare una vita altrettanto tormentata: «Ho fatto solo la quinta elementare... Mi sono sposata a diciannove anni... mio marito mi ha fatto lasciare il lavoro... lui era egoista [...] mi tormentava e perciò m’è venuto l’esaurimento nervoso... mi afferrava anche al collo... picchiava anche il figlio [...] È meglio la casa o il manicomio?»¹¹³. La domanda lascia il segno, colpendo un punto tristemente attuale: la violenza permea anche le mura, più basse, della casa. Un luogo, certo, diverso dalle istituzioni chiuse elencate

¹⁰⁹ Ivi, p. 155.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ S. Sgavicchia, *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2016, p. 101.

¹¹² L. Ferro, *La voce della balia*, cit., p. 163.

¹¹³ F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., p. 101.

sopra, eppure da includere nel *continuum* di cui fanno parte tanto il manicomio quanto la violenza, epistemica e fisica, della psichiatria. Ad essa, infatti, Ramondino ipotizza si possa ricondurre la particolare espressione con cui Edvige continuerà a rispondere nelle loro successive interazioni, come se con quel “friggere” la donna traducesse «una particolarissima sensazione, a lei già nota e impressa nella memoria del suo corpo»¹¹⁴. Alle modalità con cui la violenza sistemica annoda la psichiatria attorno ai corpi delle donne è dedicato un altro scritto di Signorelli, *D come donna, d come depressione*. Il dato di partenza della riflessione è il rapporto due a uno tra donne e uomini che soffrono di depressione. Tuttavia – avverte Signorelli – sarebbe fin troppo semplicistico, nonché arbitrario, continuare a interpretare il dato come conferma dell’«inferiorità naturale che, sin dalla sua nascita, la psichiatria ha ‘intuito’ essere costitutiva del genere», al punto da aver qualificato la depressione secondo il ciclo riproduttivo della donna, aggettivandola «come mestruale, puerperale, e menopausale»¹¹⁵. Di fronte a questa constatazione, tanto la scrittura di Ramondino quanto il lavoro di cura delle operatrici di via Gambini si presentano come pratiche relazionali attraverso le quali discostarsi dalle identità e dalle rappresentazioni imposte ed entrare, invece, nello spazio del divenire, dove la decostruzione delle narrazioni egemoni espone al vuoto e alla vertigine dello smarrimento. Costrette ad aderire all’«identità naturale» «che l’ordine legale definisce come propria del genere»¹¹⁶, le *subalterne* – e più in generale le soggettività che una o più forme di oppressione rendono subalterne – oltre all’onere della decostruzione, vivono lo spaesamento del vuoto che segue la *pars destruens* del processo. Una vulnerabilità che, se attraversata, può però spalancare un orizzonte di possibilità tensivo, contraddittorio e poroso, in cui stare con la qualità dei capelli di Cleopatra, incontrata nelle pagine di Eliot – selvaggiamente fermi – o con il silenzio implacabile che Paolini riconosce, come atto di rivolta, nel libro di Merlin a confronto con il chiasso scomposto della storia del tempo.

E se le scale sono lo spiraglio alla sospensione, i pianerottoli sono i luoghi dell’accadimento fugace. Succede spesso, infatti, nel corso del testo, di incrociare sguardi o essere sorpresi da frasi che irrompono e si allontanano subito dopo, uscendo dalla percezione di Ramondino e, con lei, di chi legge; o, ancora, di entrare nel raggio di azione dei gesti di una delle donne, venire urtate da un movimento scomposto o sorprese da un segno di affetto inaspettatamente rivolto all’autrice. Altre volte, invece, sempre per quel bisogno di narrare e di narrarsi di cui si è già detto, Ramondino lascia

¹¹⁴ Ivi, p. 102.

¹¹⁵ A. Signorelli, *D come donna, d come depressione*, in *Praticare la differenza*, cit., p. 134. Signorelli riprende le parole di Franca Ongaro Basaglia, quando, parlando di donne e follia, notava come «per la donna l’ideale di salute mentale, ‘la normalità’, corrisponde all’accettazione di caratteri definiti da altri come precipuamente femminili, specifici della sua natura: passività, dolcezza, scissione, disponibilità all’espropriazione del corpo, di un corpo che non è mai vissuto per lei ma sempre in funzione di altri (l’uomo e la procreazione)». Più in generale, si veda F. Ongaro Basaglia, *Una voce. Riflessioni sulla donna*, Milano, Il Saggiatore, 1982.

¹¹⁶ Ivi, pp. 135-136.

che siano direttamente loro a prendere parola: alcune scrivono estemporaneamente qualcosa sul taccuino, altre le consegnano cose scritte in passato, chi durante un laboratorio, chi in un momento di riflessione o, nel caso delle operatrici, per un evento di formazione o presentazione del Centro Donna. Luoghi, persone e testo condividono quindi uno «spirito inquieto» che, secondo Ramondino, regna all'interno del Centro, «volto alla rottura della gerarchia dei ruoli». La stessa sospensione che prima è stata descritta come atteggiamento del corpo intento alla salita o alla discesa delle scale – elemento spaziale d'elezione dell'inquietudine – caratterizza le stanze della struttura: destinate a vari usi, «riflettono, oltre all'arte di arrangiarsi nell'esiguità di spazi», la capacità di «salvaguardare l'abitudine senza renderla fissa e noiosa, ad accogliere l'imprevisto, a mutare rotta quando si riconosce l'errore».¹¹⁷ La fallibilità è uno dei pilastri del pensiero di Signorelli: l'errore – scrive, infatti – dischiude «la ricchezza del 'negativo'» di cui le donne fanno spesso esperienza attraverso «la necessità storica, divenuta per [loro] 'capacità naturale', di tenere sempre insieme ciò che altri separarono».¹¹⁸ Di più, Signorelli stila un elenco di parole, come nel tentativo di scomporre la pratica quotidiana del suo lavoro per individuare i nuclei fondamentali attorno alla quale essa prende forma e tra queste, dopo l'«errore», più ancora che su «soglia», «corpo», «reciprocità» che pure compaiono ma sulle quali penso si sia già indugiato a sufficienza, mi sembra interessante soffermarsi su «attesa», a proposito della quale, tornando a descrivere il ruolo del Centro nella vita delle donne di via Gambini, Signorelli scrive:

La parola «attesa» porta con sé tutta una serie di significati negativi. È il tempo che trascorre inutilmente, che deve essere sempre annullato: tutto, nell'attuale organizzazione sociale, tende (o almeno dovrebbe tendere) a ridurlo. Si parla di «tempi morti». Del tutto diverso appare il discorso dalla parte delle donne. Per noi il tempo dell'«attesa» è importante: è il tempo della preparazione e della trasformazione del corpo, dell'apprendimento di ciò che sta per accadere. [...] Per troppo tempo ignorata, l'attesa riconquista così un valore e un senso. Da esperienza intima e personale si trasforma in attenzione all'altro da sé, in rispetto dei tempi naturali, in capacità di ascolto e valorizzazione del silenzio: non più tempo morto ma tempo da salvaguardare e valorizzare per evitare la durezza del primo impatto, per imparare a rispettarci e a reciprocamente ri/conoscerci prima di iniziare qualcosa, qualunque essa sia, insieme. Come per l'attesa così per molti altri concetti/parole diviene possibile leggere l'esperienza delle donne in modo più concreto e lineare, riconducendola al divenire quotidiano e contemporaneamente sottraendola ad astrazioni e a teorizzazioni a lei estranee. Così anche parole come emancipazione, autonomia, potere, diventano altro, acquistano nuovi significati, dacché per vivere non è più necessario affermarsi negando l'altro da sé [...] ma anzi [...] nella reciprocità, affermare e confermare l'esistenza.¹¹⁹

Altra parola sulla quale, a questo punto, penso sia utile ritornare è «faziosità»; con essa Signorelli indica il prendere posizione, riconoscendo nelle donne la necessità di discostarsi dall'universale

¹¹⁷ F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., p. 34.

¹¹⁸ A. Signorelli, *Da dietro le quinte al palcoscenico della vita. Donne, identità, potere*, in *Praticare la differenza*, cit., p. 154.

¹¹⁹ Ivi, p. 148.

fittizio al quale si attiene la narrazione egemone e affermare la propria realtà. Anche Armiero, per la ricostruzione di una memoria collettiva del Vajont, si appella ad una storiografia che sia partigiana, cioè che prenda posizione. Ciò che entrambi stanno implicitamente dicendo è che nonostante la proclamata neutralità, nulla può esserlo e, affermandosi tali, molte narrazioni finiscono per invisibilizzare ciò che escludono. Per le donne, allora, storicamente è stato necessario ed è tutt'ora necessario essere «tendenziose» – afferma Signorelli – e «riuscire così ad esplicitare il non detto. E a far emergere quell'insoddisfazione, sempre occultata e negata in nome di un 'complessivo'» che non rappresenta nessuna. «Parlare dal punto di vista delle donne vuol dire, dunque, assumere la 'faziosità' come valore, non assoluto ma necessario per essere in gioco»¹²⁰.

Vicina, ormai, alla conclusione, vorrei quindi tornare sull'errore e sulla doppia possibilità che nella lingua italiana la parola racchiude: sbagliare ma anche errare, appunto. Fin dall'inizio, infatti, ho descritto la tesi come un percorso, con svolte e deviazioni, che ho immaginato di percorrere a piedi, tessendo, insieme con la teoria, una sua possibile messa in pratica, idealmente incarnata dalla postura del corpo quale riflesso di una visione etica, e in questo senso ecologica, della letteratura, della critica letteraria e, più in generale, della parola, strumento umano di conoscenza e produzione di realtà, con la quale il linguaggio necessariamente si confronta sperando il proprio limite. Tornando quindi al vocabolario composto da Signorelli, l'erranza e l'errore sono particolarmente connessi a quanto ho cercato fin qui di dimostrare:

Nella pratica quotidiana la strategia dell'errore è la molteplicità di percorsi da fare con l'altro
altra, quasi un errare alla ricerca di un cammino comune per costruire un modo nel quale
riconnettere le diramazioni, le cose che si sono perse o dimenticate; e ricomporre così le proprie
identità come un mosaico in cui ogni pezzo ha senso e significato. Etimologicamente questa è
l'origine della parola: errore deriva dal latino *errare*, che significa vagare qua e là.¹²¹

È con questa qualità rapsodica che Ramondino abita la scrittura, il cui stile – scrive – «coincide con il mio corpo, contenitore fragile della mia dismisura»¹²². Nella sua *Critica della rettitudine*, dalla quale, fin dal primo capitolo, ho derivato implicitamente il concetto di obliquità come qualità tanto del punto di vista quanto della parola, Cavarero si posiziona nel già citato «scarto fra verticalità e inclinazione»¹²³, nelle quali si possono rispettivamente riconoscere la ragione del soggetto filosofico e la visione cristallizzata della maternità. La filosofa, ricorrendo a una metafora pratica, immagina proprio di sovrapporre l'una all'altro, «come un foglio trasparente, [...] affinché la differenza fra i

¹²⁰ Ivi, p. 154.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., p. 168.

¹²³ A. Cavarero, *Inclinazioni*, cit., p. 25.

due modelli ontologici, etici e politici, così convocati, prenda risalto»¹²⁴. E mi sembra si tratti di uno spazio delicato e generativo, come lo è quello della relazione, appunto, da preservare e approfondire con curiosità e dubbi, con quel fare, cioè, proprio della ricerca che procede domandando, tentando. Soprattutto in un momento di crisi in cui, tuttavia, si insiste nel proclamare certezze e risposte uniche a problemi eterogenei, seppur connessi, che avrebbero invece bisogno di soluzioni complesse e diversificate, appropriate, responsabili e attente. In questo senso, allora, credo che le parole di Rotelli, che riporto di seguito, possano suonare quanto mai pertinenti, nonostante la distanza temporale e tematica delle contingenze per le quali sono state scritte. Nel 1987, presentando il progetto – mai realizzato – del riuso della struttura dell'ex ospedale psichiatrico triestino di San Giovanni, scrive:

Mai come oggi l'esser uguali, bianchi occidentali, sani, giovani e produttivi costruisce sugli altri il massimo della disuguaglianza. Mai come oggi realizzata, la maggioranza deviante, per sua diversità costretta ai margini. Si intravede la possibilità che tutto ciò possa essere travolto, superato per sempre; che cada soprattutto la finta uguaglianza che richiama una diversità soppressa invece che moltiplicata all'infinito e di infinito valore. [...] Quando un terremoto si produce, o qualsiasi catastrofe, dopo il primo momento di panico, dopo il vagare stuporoso o disperato, sorge l'alba in cui tutti operano, cooperano, uguali, solidali, un sol uomo, il corpo sociale come anticorpo collettivo. Ciò dura, dicono gli studiosi, finché arrivano i "soccorsi"; l'esercito, i prefetti etc. Gradualmente la cooperazione, l'eguaglianza finisce, le istituzioni riprendono il controllo: ciascuno fa i conti propri.¹²⁵

La psichiatria, con la legge 180, con esperienze come quella del Centro Donna, ha saputo esprimere «un radicale dissenso dall'essere usata per trasformare la diversità in disuguaglianza» ed è, credo, esercitando la parola alla resistenza contro la corrente dell'omologazione dei discorsi che la letteratura può esprimere, a sua volta, in questa epoca di disastro perpetuo e su più fronti, il suo dissenso. Come farlo? A me sembra che Ramondino, nei due testi sui quali ho concentrato l'analisi, abbia proposto una possibilità che risponde, tra l'altro, allo sprone con cui Rotelli, sull'eco di Franco Fortini, conclude il suo intervento sostenendo un riuso dello spazio che non cancelli la memoria della «crisi che quel luogo rappresenta», né i «fantasmi» e gli «antagonismi», né le «storie» che lo hanno attraversato:

«Magma senza amalgama». Però dobbiamo trovare pratiche, linguaggi, mediazioni, riconoscimenti, messe in scena, affetti, che non siano più (mai più) amalgama, ma il senso stesso di una produzione d'opera che non sia più il lavoro uguale, né tanto meno ideologie disciplinari. Il tempo, come variabile presente ovunque, è, si sa, instabilità. Ma uno spazio c'è ovunque. Dove tra ideologia della stabilità e ideologia della crisi e dell'instabile, tutto si azzera fortunatamente nell'ordine dell'infinita possibilità. Di mutamento, di riconoscimento, di comprensione di affetti, di volontà che non stanno più al piano di sotto ma compaiono, ricompaiono da qualche parte.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ F. Rotelli, *Su quel singolare che il plurale perseguita*, in *Per la normalità*, cit., p. 116.

Dove cercarli? Bosnia, Catalogna, Macedonia, Normandia. Il mutamento implica dislocazione, mobilità, viaggiatori.¹²⁶

Raccogliendo anche solo gli ultimi elementi, dall'antieconomica attesa alla divagazione insita nell'errore/errare, si torna quindi a premere sul valore del negativo che innerva l'intera tesi e nel quale confluisce il discorso sulla mostruosità attribuita alle creature ibride come le sirene, devianti, torte o ritorte. Seguendo la lezione di Cavarero, infatti, ancora da *Inclinazioni*, si legge: «il dritto sta al diritto, così come lo storto sta al torto».¹²⁷ È un immaginario – spiega – che, almeno nella lingua italiana, riconduce l'inclinazione a qualcosa di difforme, ammettendo tra i contrari di “dritto” e “diritto” sia “torto” che “tortuoso”. Quest'ultimo si addice, in effetti, alla scrittura di Ramondino e, più volte, è stato usato, nel corso della tesi, per avvisare dell'imminente inerpinarsi del discorso attorno a nodi complessi e particolarmente ingarbugliati. Dal latino *torquere* deriva l'inglese *queer* – continua la filosofa – «con il significato di 'obliquo', 'deviante', 'diagonale'».¹²⁸ Si annunciano da soli altri aspetti, impliciti in questo stesso argomento, che mi limiterò ad accennare, avendoli già precedentemente evocati entrando nel merito del nomadismo in *Millepiani*. Mi riferisco, cioè, da un lato, al ritornello che Deleuze e Guattari descrivono introducendo la figura del bambino alla ricerca di un punto di riferimento, delineando nel ritmo la tensione tra variazione e ripetizione, spaesamento e familiarità; dall'altro, appunto, al nomadismo *tout court*, per come è stato teorizzato da Deleuze e Guattari, poi ampliato da Rosi Braidotti, giungendo alla definizione dei «soggetti nomadi». In effetti, la critica confrontata con l'opera di Ramondino è già ricorsa al concetto braidottiano; tuttavia, lo ha fatto soprattutto mantenendo l'analisi sul piano del sé, sull'idiosincratico rapporto con cui l'autrice ha vissuto il proprio essere donna e, in maniera più intuitiva, sul ruolo che la dimensione del viaggio e i tanti spostamenti hanno avuto nella formazione della sua identità.¹²⁹ Eppure, pensando anche a quanto scrive Daniela Angelucci nel suo recente libro *Là fuori. La filosofia e il reale* (dove, non a caso, l'argomentazione si sviluppa passando sia per l'inclinazione di Cavarero sia per il concetto di ritornello deleuziano-guattariano.¹³⁰), mi sembra che, avendo a che fare con l'opera di Ramondino, il

¹²⁶ Ivi, p. 118.

¹²⁷ A. Cavarero, *Inclinazioni*, cit., p. 88.

¹²⁸ Ivi, p. 89.

¹²⁹ Cfr., S. Lucamante, “Sognare in avanti” in *Un giorno e mezzo*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, pp. 197-448; S. Scognamiglio, *Mis(s)conosciute, L'esile penna*, cit., pp. 86-93. In questo senso appare eloquente anche quanto scrive la stessa Ramondino, cfr. “Fabrizia Ramondino” in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese Leonardo editori, Milano 1989, p. 291: «I molti mutamenti di paese e di lingua, [...] i passaggi dalla ricchezza al bisogno, i tanti lavori svolti, la partecipazione in prima fila ad attività di sviluppo comunitario e di inchiesta politica nei movimenti della nuova sinistra nel Sud Italia per circa venti anni, la conoscenza diretta dei ricchi e dei poveri, dei potenti e degli umiliati, le amicizie durature ma sempre messe alla prova, gli amori, la maternità, l'alcolismo, l'uscita da esso, la scrittura, [...] il legame più che coniugale con la propria solitudine — questa molteplicità di esperienze e trasformazioni, ora dovute al caso, ora cercate, ora in anticipo sui tempi, ora in ritardo, sembra essere stata vissuta da Fabrizia Ramondino come un sogno insensato — ma non privo di metodo è il sogno — o come un'interminabile veglia in attesa di qualcosa o qualcuno».

¹³⁰ Cfr. D. Angelucci, *Là fuori. La filosofia e il reale*, ombre corte, Verona 2023, pp. 51-55; 77-82.

discorso sul nomadismo possa essere spinto oltre, estendendolo alla postura stessa dell'autrice, dalla quale l'estetica dipende. In questo senso, allora, la sua scrittura «sulla soglia», nel senso che Braidotti dà al termine, si dimostra una pratica basata sul riconoscimento dell'inseparabilità dello «stile dalle scelte politiche»¹³¹. Tutto ciò appare con chiarezza quando, nel “Congedo”, Ramondino avvicina la composizione del testo di *Passaggio a Trieste* al metodo seguito da Friedrich Hölderlin nei suoi manoscritti¹³², dove ogni pagina segue la stessa struttura, precisa e caotica, in cui la scrittura nasce dalla «parola-nocciolo» al centro, attorno alla quale «si aggirano» parole, frasi, versi, prima che trovano progressivamente forma sviluppandosi verso i margini. Allo stesso modo, precisa l'autrice, non si può parlare della sofferenza ma la si può soltanto abbracciare, «girarvi attorno»:

Se la sofferenza non è condivisibile né narrabile, le si può stare accanto, e il più vicino possibile [...] consapevoli tuttavia che rimane sempre uno scarto insuperabile fra il viverla e il parlarne. [...] Questo aggirarsi intorno a qualcosa che per sua essenza non potrà mai essere raggiunto rimanda ad alcune espressioni che definiscono turbe del comportamento: girare a vuoto, girare in tondo, girare la situazione, girare nel manico, girare l'anima, girare le scatole, girarsi e rigirarsi nel letto....¹³³

Qualche pagina prima, invece, la definizione della scrittura come mestiere artigianale che dispone di vocaboli, grammatica e sintassi per costruire un testo, come il falegname, con i suoi strumenti costruirebbe un mobile, pone Ramondino in dialogo diretto con Atzeni, che pure parla dell'arte dello scrivere come di qualcosa di estremamente fisico. Attaccata a questa traccia corporea che sopravvive nella voce e nei racconti orali, si legge:

Se fossi vissuta nei tempi remoti dei cantastorie e se fossero esistiti cantastorie donne, o in tempi meno remoti quando le nonne narravano le fiabe del focolare, probabilmente non avrei scritto, piuttosto avrei raccontato a voce. [...] Nelle narrazioni orali di un tempo il salto fra realtà e affabulazione era in parte superato dalla vicinanza tra i corpi, bocca e orecchio, occhi e occhi, uniti gesti e gesta; e poteva accadere che si scambiassero a un tratto i ruoli tra cantastorie e ascoltatori [...] e che, seppure raramente, i muti acquistassero la parola, dimenticata o sepolta. Questo non accade più nella relazione tra scrittore e lettore, perché i loro corpi non sono in reciproca e immediata relazione. [...] è una grande lacuna della scrittura questa distanza fra i corpi – tanto più grande quanto meno lo stile contiene i segni del corpo di chi scrive. [...] Perciò,

¹³¹ R. Braidotti, *Soggetti nomadi*, cit., p. 55.

¹³² In maniera sorprendentemente consonante con quanto visto su Ramondino, soprattutto sul doppio movimento di intro/estroversione nel rapporto con l'isola/corpo/scrittura, nel saggio sulla *Follia di Hölderlin* di Agamben si legge: «Proprio perché le poesie tarde sono dei blocchi di linguaggio in posizione di stallo, essi si danno non in una, ma in diverse versioni. Queste – come i filologi hanno compreso rinunciando a presentare un testo critico unico e riproducendo invece diplomaticamente tutte le stesure dei manoscritti non sono vari saggi di avvicinamento a una forma e a un senso ultimo, accidentalmente mancanti – sono piuttosto *le di-versioni da se stessa di una poesia che può esistere solo in questo movimento potenzialmente infinito, divergendo da sé e, insieme, volgendosi a sé. Se il «verso» della poesia è, etimologicamente, linguaggio che «si volge», che torna a sé allontanandosi da sé, il tardo Hölderlin spinge all'estremo la natura «versiva» del linguaggio poetico». Il corsivo è mio. Cfr. G. Agamben, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843*, Einaudi, Torino 2021, p. 213.*

¹³³ F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., p. 304.

raccontando delle donne di via Gambini, ho cercato di parlare anche di gioia e di corpi desideranti. Eppure si può non parlare di corpi sofferenti? L'interrogativo sembra porsi come istanza etica.¹³⁴

Accanto alla sofferenza, in ascolto del “minore”, si pone anche Anedda, come se la scrittura possa, in qualche modo, essere testimone, come il Tiresia mesiano, e in questo spazio di relazione, sulla soglia, appunto, osservare il mondo e se stesse, senza com-prendere mai pienamente né l'una né l'altra cosa ma, piuttosto, saper cogliere cosa dell'uno è nell'altro e viceversa. Il prisma della sommersione continua a ruotare tra le mani, più simile a un caleidoscopio ormai – oggetto peraltro ricorrente nell'immaginario di Ramondino¹³⁵ – che dell'acqua ha acquisito l'essenza polisemica, la versatilità e la capacità diffrattiva. L'ecologia, quindi, si manifesta come etica relazionale; l'alterità è nel *continuum* del mondo nel quale il soggetto è immerso, senza amalgama, e nell'ambiente in cui collettivo e individuale coesistono, in costante relazione e scambio reciproco: «When you see your reflection in water, do you recognize the water in you?»¹³⁶. Il testo di Horn riesce ad avvicinarsi là dove una cosa diventa un'altra, accerchiando il nesso a forza di interrogativi, senza tuttavia nominarlo. Ramondino, dal canto suo, dalla città che più di ogni altra, storicamente, nella geografia italiana ha rappresentato la soglia, battuta dal vento e bagnata dal mare, racconta ancora di come dalle pratiche di relazione del Centro Donna si possa apprendere un esercizio costante per un'ontologia relazionale che, esponendo tutti, in quanto umani, porterebbe a fare maggiore attenzione allo spazio tra i corpi, perciò collettivo, e a ciò che interiormente accomuna gli umani tra loro, il senso di fine, da tenere insieme e che, come tale, tiene insieme tutte e tutti:

Esiste, tra i vari giochi con le parole e i gesti, anche questo al Centro Donna: imitarsi, ritrarsi, descriversi l'un l'altra. Un buon esercizio, da applicare nelle relazioni quotidiane, dove l'altro non è più solo lo specchio in cui ti guardi, ma colui che ti guarda a sua volta e ti restituisce una diversa immagine di te stesso in cui forse non ti riconosci e che può essere estremamente inquietante.¹³⁷

¹³⁴ Ivi, pp. 301-303.

¹³⁵ Tra le occorrenze più note c'è senz'altro quella che dà il titolo al testo-collage in cui Ramondino raccoglie le citazioni di scrittori e scrittrici che hanno raccontato Napoli. Cfr. F. Ramondino, A. F. Müller, *Dadapolis: Caleidoscopio napoletano*, Einaudi, Torino 1989, p. IX: «Vedere, osservare, guardare, spiare, fare gli occhi dolci, far tanto d'occhi, sbirciare, ammiccare; stralunare, aggrottare, distogliere o chiudere gli occhi; praticare la veggenza o il voyeurismo – ogni esercizio dell'occhio su Napoli è come giocare con un caleidoscopio. Forme e significati si compongono e disfano di continuo, governati dal caso, retti da un principio di indeterminazione piuttosto che di casualità. Basta un impercettibile spostamento del magico strumento perché l'immagine muti e trapassando in un'altra si intessa l'arabesco, uno dei simboli dell'infinito, come il labirinto».

¹³⁶ R. Horn, *Saying Water*, cit..

¹³⁷ F. Ramondino, *Passaggio a Trieste*, cit., p. 119.

Conclusioni

Le pagine su Ramondino valgono, di fatto, come conclusione. Riversando ogni capitolo nel successivo, infatti, si è innescato un effetto a cascata tale per cui gli elementi individuati nella lettura del *Tiresia*, ad esempio, si sono travasati e mescolati a quelli emersi dalla riflessione sulla *Terra devastata* tradotta da Gallo; la miscela, a sua volta, è servita da base per il *Mare* di Menicocci, e così via. Come se, in effetti, l'acqua avesse finito per infiltrarsi nella struttura profonda della tesi, scritta tentando, appunto, di applicare al pensiero le sue stesse qualità.

Fuor di metafora, quel che resta e che mi sembra opportuno riportare, a questo punto, sono brevi considerazioni sui punti che, apparsi con più frequenza, rappresentano le costanti e i dati a partire dai quali auspico di poter riprendere in futuro la riflessione. Riavvolgendo il filo, appunterei, allora, il movimento, tra circolare e contorto, che contiene in sé l'idea del di-vagare, nel quale risuona la devianza del mostro come figurazione estrema di colui o colei che, sottrattasi alla o escluso dalla norma – su cui la normalità è tarata –, incarna l'alterità. D'altro canto, i comportamenti fisici alla base delle espressioni elencate da Ramondino, tutte, in ogni caso, antieconomiche e disfunzionali all'interno di un sistema che si alimenta fissando e raggiungendo mete o obiettivi (mi riferisco alle seguenti espressioni: girare a vuoto, girarsi e rigirarsi nel letto, ecc.¹), oltre alla centralità del corpo, riportano alla memoria i gesti con cui Menicocci descrive il suo fare poesia: l'interferenza, «la manomissione gioiosa, [...] il sabotaggio»². Il «fare poesia» sottende, inoltre, sia l'idea della scrittura come pratica di resistenza e ri-esistenza, in cui poter riconoscere e accostare Ramondino, Atzeni e Merlin; sia come mestiere, intendendo con esso quel saper fare paziente che l'autore sardo condivide con la prima. Da un lato, quindi, il lavoro con cui si fa la lingua ma, dall'altro, non può essere tralasciato cosa la parola può fare: questo, in fondo, penso sia il nucleo attorno al quale si stringono gli autori del *corpus*. In questa forbice, infine, si incunea la violenza della lingua – «con voi faccio del male», scrive Anedda, rivolgendosi ai suoi versi³ – alla quale, tuttavia, corrisponde una possibilità uguale e contraria che si libera nel margine (concetto e luogo-chiave) nel quale il linguaggio agisce in senso trasformativo.

Il contromovimento, discorsivo e prospettico, permette, allora, di contattare e rimestare il passato, al quale Mesa suggerisce di guardare per iniziare a cambiare il presente. La dislocazione temporale

¹ Cfr. p. 349 della tesi.

² Cfr. *ivi*, p. 96.

³ A. Anedda, *Tutte le poesie*, cit., p. 85; già citato a p. 292 della tesi.

si muove nella stessa direzione lungo la quale operano i “fantasmi” evocati da Ramondino nell'*Isola riflessa*, non distanti, nella funzione, dalle voci che si susseguono nel *Figlio di Bakunin*. Gli uni e le altre fungono da elementi di congiunzione, tramiti con il passato, in ascolto dei quali porsi per poter decostruire la storia e riarticolare la memoria, aggiungendo punti di vista e inclinando lo sguardo – mi torna in mente, a tale proposito, l'immagine tratteggiata da Anedda quando, in *Nomi distanti*, scrive che dalle traduzioni dei testi stranieri ne sgorgava istintivamente un terzo, come di riflesso all'ascolto del mare che si spalanca accostando l'orecchio alla spirale della lumaca. Si tratta, in fondo, di un gesto e di una postura che riassumono compiutamente l'inclinazione di Cavarero e, con essa, l'obliquità che attraversa la tesi poiché, ascritta inizialmente ai *riflessi* del *Tiresia* per esprimerne la visione, ha penetrato i quattro capitoli fino a specchiarsi nei riflessi dell'isola di Ventotene, confermando il legame tra acqua e luce, nel gioco delle quali – basti pensare alle opere di Horn – si origina la scrittura. A tale proposito, ci sono ancora due aspetti, solo apparentemente in contraddizione, che vorrei ricordare: da un lato, l'essere tendenzioso, di parte, a cui sia Paolini sia Signorelli si appellano e che entrambi rivendicano come posizionamento e assunzione di responsabilità – altra parola cara a Mesa – della quale rispondere anche sul piano delle narrazioni; mentre, dall'altro, resiste la tensione alla riduzione del discorso verso un'espressione essenziale, asciutta quanto basta per trattenere il necessario, tra parola e silenzio, con tutta la densità della voce. Su questo punto insistono gli scritti saggistici del poeta, ai quali fanno eco prima Atzeni, poi Anedda, secondo l'ordine di comparsa nella tesi, ognuno seguendo la sua prassi di scrittura.

Il campo mediano lungo cui corre la tensione tra rivendicazione e sparizione mi sembra il luogo adatto in cui situarmi e situare la fine di questo lungo percorso: ricorda l'immagine con cui si chiude il *Tiresia*, sospeso in un silenzio carico di ciò che si è appena concluso, mentre qualcosa di nuovo, inevitabilmente, già comincia. Un ultimo varco, nel quale infilarsi imparando a stare scomodi, in modi diversi da come lo si è fatto finora, allenandosi a nuove piccole fatiche e abituandosi, nel tempo, a difficoltà che sostituiranno le precedenti, dalle quali, attraversandole, si è state e si verrà plasmate. In fondo, se la letteratura resta uno spazio in cui riuscire ad esprimere un pensiero complesso, non mi sembra ci sia punto migliore e più attinente per interrompere la scrittura, almeno per ora.

Bibliografia

- S. Adamo, *La giustizia del Dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in *Le correnti culturali del Novecento in Italia e in Ungheria*, a cura di I. Fried, A. Carta, ELTE Bolcsészettudományi Kar, Budapest 2003, pp. 161-189.
- Ead., *Azioni ed esperienze che creano narrazioni: note su disagio psichico e questioni di genere*, in *Pratiche per una salute mentale di genere*, a cura di S. Adamo, M. Barnabà, V. Botter, Vita Activa Edizioni, Trieste 2021, pp. 195-215.
- G. Agamben, *Homo sacer*, Quodlibet, Macerata 2021 (1995).
- Id., *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843*, Einaudi, Torino 2021.
- M. Aime, D. Papotti, *L'altro e l'altrove. Antropologia, Geografia e turismo*, Einaudi, Torino 2012.
- Id., *Confini. Realtà e invenzioni*, Gruppo Abele, Torino 2023, pp. 43-49.
- S. Alaimo, S. Hekman (a cura di), *Material feminisms*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- S. Alaimo, *Bodily natures: science, environment, and the material self*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010.
- Id., *Geografie. La scrittura come esercizio*, in «Polisemie», IV, 2023, pp. 23-32.
- B. Alfonzetti, *Scrivere o no in prima persona: le tre fasi*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, pp. 99-123.
- A. Anedda, *Cosa sono gli anni*, Fazi, Roma 1997.
- Ead., «*Accanto ad Auschwitz*». *La poesia di Paul Celan*, in «Nuovi Argomenti», 4, 1998, pp. 266-280.
- Ead., *Notti di pace occidentale*, Donzelli Editore, Roma 1999.
- Ead., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Feltrinelli, Milano 2000.
- Ead., *Introduzione*, in *Poeti della malinconia*, a cura di B. M. Frabotta, Donzelli, Roma 2001, pp. XIX-XXV.
- Ead., *Una musica diversa*, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 325-330.
- Ead., *Fazzoletti*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2004 (1989), pp. 400-409.
- Ead., *Il quadro delle parole*, in *Poetiche contemporanee. Dialoghi con 10 poeti italiani*, a cura di T. Lisa, Zona, Genova 2006, pp. 155-163.
- Ead., *Tra i linguaggi*, in «La figura nel tappeto. Letteratura, spettacolo, traduzione», autunno 2006, pp. 139-141.
- Ead., *L'ammaestramento delle lingue: Intervista ad Antonella Anedda*, a cura di S. Morotti, in «Soglie», 1, 2008, pp. 67-71.

- Ead., *La vita dei dettagli: scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma 2009.
- Ead., *Isolatria. Viaggio dell'arcipelago della Maddalena*, Laterza, Bari 2013.
- Ead., *Historiae*, Einaudi, Torino 2018.
- Ead., *Nomi distanti*, Nino Aragno, Torino 2020 (1998).
- Ead., *Anamnesi di quiete*, Gli Ori, Pistoia 2021.
- Ead., *Geografie*, Garzanti, Milano 2021.
- Ead., «*Tu sei acqua*». *Dialogo e dissolvenza tra Roni Horn e Anne Carson*, in «Versants», 68, 2, 2021, pp. 143-146.
- Ead., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Interlinea, Novara 2022.
- Ead., *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2023.
- A. Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di R. Donati, Chiarelettere, Milano 2021.
- D. Angelucci, *Là fuori. La filosofia e il reale, ombre corte*, Verona 2023.
- P. Antonello, *Geografie post-moderne. I paesaggi di Marco Paolini fra memoria e trasformazione*, in «Iride», I, 2003, pp. 85-97.
- P. Antonello, F. Mussnug (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Bern 2009.
- Apollodoro, *Biblioteca*, trad. it. a cura di M. Cavalli, Mondadori, Milano 2019 (1998).
- M. Armiero, *Of the Titanic, the Bounty, and Other Shipwrecks*, in «intervalla», 3, 2015, pp. 50-54.
- Id., *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Einaudi, Torino 2021.
- Id., *La tragedia del Vajont. Ecologia politica di un disastro*, Einaudi, Torino 2023.
- M. Armiero, R. Biasillo, W. G. von Herdenberg, *La natura del duce. Storia ambientale del fascismo*, Einaudi, Torino 2022.
- M. Armiero, F. Giardini, D. Gentili, D. Angelucci, D. Balicco, I. Bussoni, *Environmental Humanities vol. I. Scienze sociali, politica, ecologia*, DeriveApprodi, Roma 2021.
- E. Attanasio, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Pendragon, Bologna 2022.
- Ead., «*Il dubbio di esistere davvero*»: *la voce disadorna di Antonella Anedda*, in «Revue des études italiennes» (in corso di pubblicazione).
- S. Atzeni, *Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo 1996.
- Id., *Raccontar Fole*, a cura di P. Mazzairelli, Sellerio, Palermo 1999.
- Id., *E Maria ascese al cielo*, in *Gli anni della grande peste*, Sellerio, Palermo 2003, pp. 9-13.
- Id., *Scritti giornalistici (1966-1995)*, a cura di G. Sulis, Il Maestrale, Nuoro 2005, voll. I-II.
- Id., *Sì...otto!*, Condaghes, Cagliari 2005 (1996).
- Id., *Il quinto passo è l'addio*, Ilisso, Nuoro 2020 (1995).

- Id., *Il figlio di Bakunin*, Sellerio, Palermo 2023 (1991).
- Id., *Passavamo sulla terra leggeri*, Sellerio, Palermo 2023 (1996).
- S. Atzeni, R. Copez, *Fiabe sarde*, Condaghes, Cagliari 2019 (1978).
- G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf 1957.
- C. Baghetti, M. Candiloro, J. Carter, P. Chirumbolo, M. L. Mura (a cura di), *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023.
- G. Baldacchino (a cura di), *The Routledge International Handbook of Island Studies. A World of Islands*, Routledge, New York 2018.
- A. Baldacci, *Il disprezzo del rimedio: (ri)pensare il tragico*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano, A. Cortellessa, Sossella, Napoli 2005, pp. 297-306.
- Id., *Oltre il finimondo: l'altra via di Giuliano Mesa*, in «Atelier», 61, marzo 2011, pp. 79-89.
- Id., *Soglie dell'impermanenza. Lo spazio etico della poesia di Antonella Anedda*, in «Polisemie», IV, 2023, pp. 87-100.
- D. Balicco, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018.
- K. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007.
- S. Barca, *Forces of Reproduction: Notes for a Counter-Hegemonic Anthropocene*, Cambridge University Press 2020.
- Z. Bauman, *Vite di scarto*, Laterza, Bari 2004 (2003).
- C. Bello Minciocchi, *L'immagine riflessa delle strutture letterarie*, in «Enthymema», XXV, 2020, pp. 373-96.
- Ead., *Fare del proprio guscio un cielo. Gli spazi dell'inermità nella scrittura di Antonella Anedda*, in *La sintassi del mondo. La mappa e il testo*, a cura di L. Bardelli, E. Caporiccio, U. Conti, A. D'Ambrosio, C. Facchin, M. Romanelli, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2023, pp. 477-498.
- C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Ead., *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966 (1936).
- Id., *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano-Udine 2012 (1942).
- G. Benvenuti, *Raccontar fole. La Sardegna esotica dei viaggiatori tra Sette e Ottocento riletta da Sergio Atzeni*, in *Leggere la lontananza Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di S. Camilotti, I. Crotti, R. Ricorda, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 119-133.
- J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Elogio della creolità/Éloge de la Creolité*, trad. it. a cura di D. Marin, E. Salvadori, Ibis, Como-Pavia 1999 (1989-1993).

- C. Bernava, A. De Vita, *Mondeggiamenti tra arte e scienza: filosofie e pratiche per un con-divenire multispecie*, in *Fare mondi. Quaderni di ecologie politiche del presente*, a cura di N. Capone, D. Valisena, Tamu, Napoli 2022, pp. 75-106.
- E. Bishop, *The Complete Poems*, Straus and Giroux, New York 1980.
- G. Bocca, *Non c'è più niente da fare o da dire tra fango e silenzio*, «Il Giorno», 11 ottobre 1963.
- C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Sossella, Roma 2022 (2000).
- V. M. Bonito, *Voce residua. Improvviso per Giuliano Mesa*, in «Versodove», 13, 2011, pp. 61-62.
- G. Bonu, *Le parole per dirlo. Uno sguardo femminista e de-coloniale sulla Sardegna*, in
- R. Borghi, *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Milano 2020.
- S. Bottero, *Intervista ad Antonella Anedda*, in «Polisemie», I, 2020, pp. 149-153.
- R. Braidotti, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, trad. it. a cura di A. M. Crispino, C. Fioravanti, Castelvecchi, Roma 2023 (2011).
- F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, trad. it. a cura di C. Pischetta, Einaudi, Torino 1953 (1949).
- B. Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, trad. it. a cura di R. Leiser, F. Fortini, Einaudi, Torino 1965 (1955).
- J. Brugidou, F. Clouette, *'AnthropOcean': Oceanic perspectives and cephalopodic imaginaries moving beyond land-centric ecologies*, in «Social Science Information», 57, 3, 2018, pp. 359-385.
- J. Burns, *Fragments of impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative*, Northern Universities Press, Leeds 2001.
- D. Buzzati, *Natura crudele*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1963.
- Callimaco, *Inni, epigrammi, frammenti*, a cura di G. B. D'Alessio, Rizzoli, Milano 1996.
- I. Calvino, *Le cosmicomiche*, Mondadori, Milano 2022 (1965).
- Id., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2015 (1972).
- V. Calzolaio, *Isole carcere. Geografia e storia*, Gruppo Abele, Torino 2022.
- E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2015 (1960).
- I. Caputo, L. Lepri (a cura di), *Conversazioni di fine secolo*, La Tartaruga, Milano 1995.
- A. Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, ed. it. a cura di A. Anedda, E. Biagini, E. Tandello, Donzelli, Roma 2010 (1995).
- F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari 2021 (1996).
- F. Caterini, *Colpi di scure e sensi di colpa. Storia del disboscamento della Sardegna dalle origini a oggi*, Carlo Delfino Editore, Sassari 2018.
- A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina, Milano 2013.
- Ead., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Castelvecchi, Roma 2022 (2003).

- D. Chakrabarty, *The Human Condition in the Anthropocene*, in «The Tanner Lectures in Human Values», The University of Utah, 2014-2015, pp. 137-188.
- Id., *The Crises of Civilization Exploring Global and Planetary Histories*, Oxford University Press, Oxford 2018.
- Id., *Clima, storia e capitale*, a cura di M. De Giuli, N. Porcelluzzi, Nottetempo, Milano 2021.
- Id., *The Climate of History in a Planetary Age*, The University of Chicago Press 2021.
- Id., *One Planet, Many Worlds. The Climate Parallax*, The University of Chicago Press 2023.
- P. Chamoiseau, *Per Sergio*, trad. it. a cura di U. Floris, in «La Grotta della vipera», XXI, 72/73, 1995, p. 23.
- C. Chen, J. MacLeod, A. Neimanis (a cura di), *Thinking with Water*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2013.
- S. Cocco, V. Pala, P. P. Argiolas (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Aipsa Edizioni, Cagliari 2014.
- C. Conelli, *Il rovescio della nazione. La costruzione coloniale dell'idea di Mezzogiorno*, Tamu, Napoli 2022.
- A. Cortellessa, *Il coltello dello sguardo*, in «Polisemie», IV, 2023, pp. 139-176.
- P. J. Crutzen, E. F. Stoermer, *The "Anthropocene"*, in «Global Change Newsletter», 41, 2000, pp. 17-18.
- M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. a cura di M. Baccianini, Edizioni lavoro, Roma 2010 (1980).
- R. Deidier, *Persefone. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2010.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. a cura di A. Serra, Quodlibet, Macerata 2021 (1975).
- G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, trad. a cura di G. Passerone, Orthotes, Napoli 2017 (1980).
- B. De Luca, *Il Tiresia di Giuliano Mesa: palinsesti mitologici e metamorfosi dell'indovino*, in «L'Ulisse», 23, 2020, pp. 515-525.
- G. Dettori, *Tra linea scura e linea chiara: una linea forte*, in «La Grotta della vipera», XXI, 72/73, 1995, pp. 27-32.
- A. De Vita, *Corpi d'acqua. La svolta idrofemminista di Astrida Neimanis*, Unior Press, Napoli 2021.
- R. Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Carocci, Roma 2020.
- Id., *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, in «Polisemie», IV, 2023, pp. 9-21.
- R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.
- T. S. Eliot, *La terra devastata*, trad. it. a cura di C. Gallo, Il Saggiatore, Milano 2021 (1922).
- C. Farbotko, *Wishful Sinking: Disappearing Islands, Climate Refugees and Cosmopolitan Experimentation*, in «Asia Pacific Viewpoint», 51, 2010, pp. 46-60.

- C. L. Farci, *Tra Storia e Letteratura: alcune riflessioni sulla rappresentazione della vita mineraria in Sardegna*, in «Notos», 4, 2017, pp. 46-61.
- M. Farnetti, *Il romanzo del mare. Morfologia e storia della narrativa marinara*, Le Lettere, Firenze 1996.
- Ead., *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, Milano, La Tartaruga, 2008.
- E. Ferrero, *Custode delle memorie*, in «La Grotta della vipera», XXI, 72/73, 1995, pp. 25-27.
- L. Ferro, *La voce della balia. Un percorso fra gli scritti sociali*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, pp. 153-170.
- M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- J. Franzen, *E se smettessimo di fingere?*, trad. it. a cura di S. Pareschi, Einaudi, Torino 2020.
- F. Fusco, *Tiresia: il viaggio negli inferi della contemporaneità*, in «Atelier», 61, 2011, pp. 72-79.
- Ead., *Vedere al buio: prospettive su Notti di pace occidentale e Tiresia*, in «L'Ulisse», 22, 2019, pp. 296-301.
- F. Giardini, *L'alleanza inquieta. Dimensioni politiche del linguaggio*, Le Lettere, Firenze 2010.
- C. Ginzburg, *Uccidere un mandarino cinese*, in *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 227-243.
- A. Giorgio (a cura di), «*Non sto quindi a Napoli sicura di casa*». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, Morlacchi Editore, Perugia 2013
- M. Giovenale, *Visione, voce, dovere. Il Tiresia di Giuliano Mesa*, in «Per una critica futura», 5/6, 2010.
- A. Ghosh, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Beat, Vicenza 2019 (2016).
- É. Glissant, *Poetica della Relazione*, trad. it. a cura di E. Restori, Quodlibet, Macerata 2007 (1990).
- Id., *Introduzione a una poetica del Diverso*, a cura di G. Sofo, trad. it. di F. Neri, Meltemi, Milano 2020 (1998).
- P. Grimal, *Mitologia*, trad. it. a cura di C. Cordié, Garzanti, Milano 1990.
- F. Guattari, *Le tre ecologie*, trad. a cura di R. d'Este, Edizioni Sonda, Milano 2019 (1989).
- G. Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino Editore, Roma 2005.
- H. U. Gumbrecht, *After 1945: Latency as Origin of the Present*, Stanford University Press, California 2013.
- C. Hanna, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*, trad. it. a cura di G. Bortolotti, M. Zaffarano, Hosted Gamm Hosting, Ebook kritik 2008 (2003).
- D. Haraway, *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, trad. it. a cura di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma 2017 (1992).
- G. Hardin, *Lifeboat Ethics: the Case Against Helping the Poor*, in «Psychology Today», September 1974, pp. 800-812.

- b. hooks, *Elogio del margine*, trad. it. a cura di M. Nadotti, Tamu, Napoli 2020.
- G. Gaard, *Toward a Feminist Postcolonial Milk Studies*, in «American Quarterly», 65, 3, 2013, pp. 595-618.
- Ead., *Critical Ecofeminism*, Lexington Books, Lanham 2017.
- S. Ghisu, A. Mongili (a cura di), *Filosofia de logu. Decolonizzare il pensiero e la ricerca in Sardegna*, Meltemi, Milano 2021, pp. 71-86.
- S. Harney, F. Moten, *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, trad. it a cura di E. Maltese, Tamu, Napoli 2021 (2013).
- G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008.
- G. Iacoli, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Franco Cesati, Firenze 2016.
- A. Inglese, *Stati dell'arte*, in «DeriveApprodi», 1997, 15, pp. 34-47.
- Id., *Il canto dell'orrore: sul Tiresia di Giuliano Mesa*, in «Per una critica futura», 5/6, 2010.
- Id., *Il provincialismo letterario, i dieci lettori e lo spaesamento della critica*, in «Per una critica futura», 5/6, 2010.
- T. Ingold, *Four objections to the concept of soundscape*, in id., *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge, and Description*, Routledge, New York-London 2011, pp. 136-139.
- S. Iovino, S. Oppermann, *Material Ecocriticism*, Indiana Press University, Bloomington 2014.
- Ead., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015 (2006).
- Ead., *Sedimenting Stories: Italo Calvino and the Extraordinary Strata of the Anthropocene*, in «Neohelicon», 44, 2, 2017, pp. 315-330.
- Ead., *Italo Calvino's Animals: Anthropocene stories*, Cambridge University Press 2021.
- Ead., *Paesaggio civile: storie di ambiente, cultura e resistenza*, Il Saggiatore, Milano 2022.
- M. Isnenghi, *Tina Merlin giornalista*, in *Tina Merlin, partigiana, giornalista, scrittrice*, a cura di M. T. Sega, Istituto veneziano per la storia della Resistenza e della società contemporanea, Nuova Dimensione-Ediciclo Editore, Portogruaro 2005, pp. 75-89.
- R. Horn, B. Fer (a cura di), *Roni Horn aka Roni Horn*, Steidl & Partners, Göttingen 2009.
- S. Kern, *The culture of time and space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge 2003 (1983).
- B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, trad. a cura di G. Lagomarsino, C. Milani, elèuthera, Milano 2018 (1995).
- H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Éditions Anthropos, Paris 1974.
- G. Ledda, G. Sulis (a cura di), *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, Bononia UP, Bologna 2017.
- A. Leogrande, *La frontiera*, Feltrinelli, Milano 2019.

- P. Lepeñies, *The Anthropocene: The Invention of Linear Perspective as a Decisive Moment in the Emergence of a Geological Age of Mankind*, in «European Review», Cambridge University Press, 26, 4, 2018, pp. 583-599.
- E. Lévinas, *Totalità e infinito: saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1990 (1961).
- S.L. Lewis, M.A. Maslin, *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*, trad. it. a cura di S. Frediani, Einaudi, Torino 2019 (2018).
- J. Linton, *What Is Water? The History of a Modern Abstraction*, University of British Columbia Press, 2010.
- N. Lorenzini, *La voce nel testo poetico*, in «Il verri», marzo-giugno, 1-2, 1993, p. 73-87.
- A. Lotto, *Quella del Vajont. Tina Merlin, una donna contro*, Cierre, Verona 2011.
- P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Éditions Maspero, Paris 1966.
- G. Marci, G. Sulis, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, CUEC, Cagliari 2001.
- T. Marrone, *Occhi di bambina. Intervista a Fabrizia Ramondino*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, pp. 81-84.
- P. Matvejevič, *Il mare di Ulisse*, in *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, a cura di V. Teti, Donzelli, Roma 2013 (2003), pp. 139-149.
- S. Mecatti (a cura di), *Fonè. La voce e la traccia, atti della rassegna di Firenze, ottobre 1982-febbraio 1983*, La casa Usher, Firenze 1985.
- S. Menicocci, *Il mare è pieno di pesci*, Benway Series, Colorno 2014.
- Ead., *Saturazioni*, diaforia, Viareggio 2019.
- T. Merlin, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*, Cierre edizioni, Sommacampagna 1997 (1983).
- Ead., *La rabbia e la speranza. La montagna, l'emigrazione, il Vajont*, Cierre edizioni, Sommacampagna 2004.
- G. Mesa (a cura di), *Ákusma. Forma della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone 2000.
- Id., «Dire il vero». *Appunti*, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 138-141.
- Id., *Domande. Da Samuel Beckett*, in *Per il centenario di Samuel Beckett*, a cura di A. Inglese, C. Montini, in «Testo a fronte», n. 35, 2006, pp. 62-70.
- Id., *Tre lemmi*, in «Per una Critica futura», 2007, 3, pp. 67-68.
- Id., *Biografie perdute (note vaganti) II*, in «Per una critica futura», 2007, 4, pp. 4-15.
- Id., *Ad esempio la scoperta della poesia*, in *La scoperta della poesia*, a cura di M. Rizzante, C. Gubert, Metauro, Fossombrone 2008, pp. 17-25.
- Id., *Il verso libero e il verso necessario*, in *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, La Camera Verde, Roma 2008.

- Id. *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, La Camera Verde, Roma 2008; prima in «Wespennest», 153, 2008, pp. 71-76.
- Id., *Quattro quaderni*, in *Poesie 1973-2008*, La Camera Verde, Roma 2010 (2000), pp. 245-328.
- Id., *Tiresia (oracoli, riflessi)*, in *Poesie 1973-2008*, La Camera Verde, Roma 2010 (2008), pp. 343-358.
- Id., *Interazioni. Poesia e didattica. Un incontro con gli studenti della Scuola Media "Centurione"*, in «Quaderni delle Officine», XX, 2011.
- H. Meschonnic, *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.
- A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, Derive Approdi, Roma 2022.
- S. Mentz, *Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature*, in «Literature Compass» 6, 5, 2009, pp. 997-1013.
- Id., *An Introduction to the Blue Humanities*, Routledge, London 2023.
- A. Moles, *Nissologie ou science des îles*, in «L'Espace géographique», 4, 1982, pp. 281-289.
- J. W. Moore, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, a cura di A. Barbero, E. Leonardi, ombre corte, Verona 2017 (2015).
- A. Moresco, *La forma e la morte*, in *Il vulcano: scritti critici visionari*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 31-47.
- E. Morin, *Il Metodo 1. La natura della natura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001 (1977).
- T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minnesota University Press 2013.
- M. L. Mura, *Le parole per dire che esistiamo. Portualità e plurilinguismo nell'invenzione letteraria di Sergio Atzeni*, in «Italies», 26, 2022, pp. 101-112.
- Ovidio, *Metamorfosi*, trad. a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 2015 (1979).
- J. L. Nancy, *Il senso del mondo*, Lanfranchi, Milano 1997 (1993).
- Id., *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2021 (1996).
- Id., *All'ascolto*, Raffaello, Milano 2004 (2002).
- F. Nardi, *Lingua d'acqua. La poetica di Antonella Anedda tra insularità e traduzione*, in «Rivista di studi italiani», 41, 2023, pp. 196-222.
- Ead., *Cartoline da San Martino Laguna Caudina 2172. Pratiche di scrittura informale per abitare immaginari futuri*, «Italian Studies», 80, 2025, pp. 103-115.
- A. Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury, New York 2017.
- R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press 2011.
- R. Onnis, *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau : frères bergers de la Diversité*, in «Alternative Francophone», 1, 4, 2011, pp. 62-73.
- Ead., *Sergio Atzeni. Écrivain postcolonial*, L'Harmattan, Paris 2016.

- S. Oppermann, *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene*, Cambridge University Press 2023.
- A. M. Ortese, *L'Iguana*, Adelphi, Milano 2023 (1986).
- A. Pantalena, *Oltre la mappa: lo spazio complesso di Ocaña*, in a cura di E. Attanasio, *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, Franco Cesati, Firenze 2025, pp. 19-39.
- M. Paolini, O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, Einaudi, Torino 1999.
- M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, Garzanti, Milano 2014 (1997).
- D. Papotti, F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Peter Lang, Pieterlen 2014.
- E. Perissinotto, *L'enciclopedia greca del Tiresia di Giuliano Mesa*, in «Diacritica», II, 5, 2016, pp. 42-68.
- C. Perissinotto, *Marco Paolini: a Deep Map*, Fairleigh Dickinson University Press, Lanham 2023.
- P. Peterle, «In cucina si ha l'impressione di sopravvivere». *Contatti tra Antonella Anedda e Martha Rosler*, in «Polisemie», IV, 2023, pp. 117-138.
- G. L. Picconi, *L'epoca di un'epoché: Giuliano Mesa e la storia*, in «Il verri», 46, 2011, pp. 54-63.
- B. Pintus, *Il vostro paradiso è la nostra casa*, in «Menelique», 8, 2022, pp. 84-89.
- M. Pira, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Giuffrè, Milano 1978.
- V. Plumwood, *Feminism and the mastery of nature*, Routledge, London 1993.
- Ead., *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, New York 2002.
- J. Pouchepadass, *Sur la critique postcoloniale du 'discours' de l'archive*, in «Quaderni storici», 3, 2008, pp. 675-690.
- G. Quatriglio, *Ventotene, specchio dell'anima*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, pp. 79-80.
- G. Racheli, *Le isole ponziane. Rose dei venti, Natura, storia, arte*, Mursia, Milano 1987.
- F. Ramondino, *In viaggio*, Einaudi, Torino 1995.
- Ead., *L'isola riflessa*, Einaudi, Torino 1998.
- Ead., *Una stagione a Bagnoli*, in V. Maone, R. Rossanda, F. Ramondino, *Lo smantellamento dell'Italsider*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2000, pp. 10-12.
- Ead., *Passaggio a Trieste*, Einaudi, Torino 2000.
- Ead., *Taccuino Tedesco*, Nottetempo, Roma 2010 (1987).
- Ead., *L'isola dei bambini*, Edizioni e/o, Roma 2020 (1998).
- Ead., *Modi per sopravvivere*, a cura di M. Armiero, Edizioni e/o, Roma 2023.
- F. Ramondino, A. F. Müller, *Dadapolis: Caleidoscopio napoletano*, Einaudi, Torino 1989.
- J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007.

- A. Rijke, T. van Teeffelen, *To Exist Is To Resist: Sumud, Heroism, and the Everyday*, in «Jerusalem Quarterly», 59, 2014, pp. 86-99.
- F. Rotelli, *Per la normalità. Taccuino di uno psichiatra negli anni della grande riforma*, Asterios, Trieste 1999 (1994).
- E. W. Said, *Permission to narrate*, in «Journal of Palestine Studies», XIII, 3, 1984, pp. 27-48.
- Id., *After the Last Sky. Palestinian Lives*, Columbia University Press, New York 1999.
- Id., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it. a cura di S. Galli, Feltrinelli, Milano 2022 (1978).
- Id., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, trad. it. a cura di S. Chiarini, A. Tagliarini, Feltrinelli, Milano 2023 (1993).
- C. Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, Roma 2013.
- N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017.
- R. M. Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Book, Rochester 1977.
- S. Scognamiglio, Mis(S)conosciute, *L'esile penna: Fabrizia Ramondino. Itinerari di vita e letteratura ai confini tra realtà e immaginazione*, LiberAria, Bari 2023.
- F. Sepe, *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*, Liguori Editore, Napoli 2010.
- F. Sepe, F. Ramondino, «*Questi vetruzzi finiti sulla spiaggia mi sembrano tante vite umane, chissà da dove vengono...*», in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, pp. 69-78.
- S. Sermini, *Posture e forme politiche della letteratura italiana degli anni Duemila*, in «Narrativa», 45, 2023, pp. 7-22.
- A. Serpieri, *Introduzione*, in T. S. Eliot, *La terra desolata*, a cura di A. Serpieri, BUR, Milano 2018, pp. 5-47.
- S. Sgavicchia, *L'arte della memoria fra geografia e storia*, in «L'illuminista», XV, 43-44-45, 2015, pp. 555-566.
- Ead., *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2016.
- W. Shakespeare, *The Tempest*, in G. Melchiori (a cura di), *Teatro completo di William Shakespeare*, VI, Mondadori, Milano 1981.
- V. Shiva, *Le guerre dell'acqua*, trad. a cura di B. Amato, Feltrinelli, Milano 2003 (2002).
- A. Signorelli, *Praticare la differenza. Donne, psichiatria e potere*, a cura di D. S. Dell'Aquila, A. Esposito, Ediesse, Roma, 2015.
- W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021.
- E. W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Carlton 1996.
- G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, a cura di P. Williams, L. Chrisman, Columbia University Press, New York 1988, pp. 66-111.

- Ead., *Subaltern Talk. Interview with the Editors*, in *The Spivak Reader*, a cura di D. Landry, G. MacLean, Routledge, London 1996, pp. 287-308.
- M. Spunta, S. Ross (a cura di), *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, Franco Cesati, Firenze 2022.
- I. Stengers, *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire*, a cura di N. Manghi, Rosenberg & Sellier, Torino 2021.
- A. L. Stoler, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton University Press, 2009.
- E. Stratford, *Flows and boundaries: small island discourses and the challenge of sustainability, community and local environments*, in «Local Environment», 8, 5, 2003, pp. 495-499.
- G. Sulis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, in «La Grotta della vipera», XX, 66/67, 1994, pp. 34-41.
- Ead., *Ma Cagliari è Sardegna?*, in *L'Italia dei dialetti*, a cura di G. Marcato, Unipress, Padova 2008, pp. 449-457.
- M. Tanca, *Cose, rappresentazioni, pratiche: uno sguardo sull'ontologia ibrida della Geografia*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 14, 1(1), 2018, pp 5-17.
- F. Tantillo, *L'Italia vuota: Viaggio nelle aree interne*, Laterza, Bari 2023.
- V. Teti (a cura di), *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Donzelli, Roma 2013 (2003).
- N. Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione narrativa*, Firenze University Press, Firenze 2016.
- M. R. Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston 1995.
- N. Tuana, *Viscous Porosity: Witnessing Katrina*, in *Material Feminisms*, a cura di S. Alaimo, S. Hekman, Indiana University Press, Bloomington 2008, pp. 188-213.
- E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Firenze 2001.
- uncertain commons, *Speculate This!*, Duke University Press, Durham 2013.
- E. Weizman, *The Conflict Shoreline. Colonization as Climate Change at the Threshold of the Negev Desert*, Steidl, Göttingen 2015.
- B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. it. L. Flabbi, Armando Editore, Roma 2009 (2007).
- L. Wittgenstein, *Lecture on Ethics*, a cura di E. Zamuner, E. V. Di Lascio, D. Levy, Verbarium-Quodlibet, Macerata 2007.
- C. Wolf, *Cassandra*, trad. it. a cura di A. Raja, Edizioni e/o, Roma 2006 (1983).
- A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in a cura di S. Dal Bianco, G. M. Villalta, *Poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, pp. 1222- 1234.

Id., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011.

Id., *La memoria nella lingua*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano, 2013, pp. 135-149.

Risorse online e materiali multimediali

M. Armiero, *Environmental Humanities: un'indisciplina delle relazioni. Crisi ecologica e crisi dei saperi*, «Operaviva», 1 febbraio 2020, < <https://operavivamagazine.org/environmental-humanities-unindisciplina-delle-relazioni/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

S. Atzeni, *Il seminario di Parma*, «Tradurre», 9, 2015, < <https://rivistatradurre.it/il-seminario-di-parma/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

F. Bondi, G. Rizzarelli, *Videointervista ad Antonella Anedda*, «Arabeschi», 5, gennaio-giugno 2015, < <http://www.arabeschi.it/il27-settembre-2014-la-redazione-di-arabeschi-ha-incontrato-a-pisanegli-spazi-del-ctl-centro-elaborazione-informatica-/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

C. Cruciani, *L'Europa coloniale vede solo macchie nere*, «il manifesto», 1 marzo 2024, < <https://ilmanifesto.it/leuropa-coloniale-vede-solo-macchie-nere> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

F. De Augustinis, *Until the End of the World*, One Earth, 2024 [documentario video].

Id., *Piccoli pescatori contro l'acquacoltura al vertice FAO: ci sta portando alla fame*, «One Earth», 21 agosto 2024, < <https://www.one-earth.it/piccoli-pescatori-contro-lacquacoltura-al-vertice-fao-ci-sta-portando-alla-fame/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

Encyclopaedia of Occupational Health and Safety, Case Study, *The Kader Toy Factory Fire*, 26 febbraio 2011, < <https://www.iloencyclopaedia.org/it/part-vi-16255/disasters-natural-and-technological/item/374-case-study-the-kader-toy-> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

A. Fulloni, *Vajont, la nostra coscienza: il libro sulla tragedia «che ci parla ancora»*, «Corriere della Sera», 30 settembre 2023, < https://www.corriere.it/cultura/23_settembre_30/vajont-nostra-coscienza-libro-tragedia-che-ci-parla-ancora-8f5858be-5f89-11ee-90c1-070c3d4c594b.shtml > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

J. R. Gillis, *Blue Humanities*, «Humanities», 34, 3, June 2013, < <https://www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

R. Horn, *Saying Water*, Dia Foundation, New York 2001 [CD].

A. Inglese, *Voce e paesaggio. Su Giuliano Mesa*, «Nazione Indiana», 23 agosto 2011, < <https://www.nazioneindiana.com/2011/08/23/voce-e-paesaggio-su-giuliano-mesa/> > [ultima consultazione 4/01/2025]

A. Inglese, *Sulla poesia grammaticale. Una lettura ravvicinata di Il mare è pieno di pesci di Simona Menicocci*, in «Nazione Indiana», 8 ottobre 2017, < <https://www.nazioneindiana.com/2017/10/08/prove-dascolto-14-simona-menicocci/> >

[ultima consultazione 4 gennaio 2025].

M. Martinelli, M. Paolini, *VajontS per una Orazione Civile Corale*, Jolefilm, 2023, < <https://www.jolefilm.com/progetto-speciale/vajonts-il-racconto-di-marco-paolini-diventa-un-coro-100-teatri-in-un-grande-live-il-9-ottobre-2023-a-60-anni-dalla-tragedia/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

N. Klein, *Let Them Drown. The Violence of Othering in a Warming World*, «The London Review of Book», 38, 11, 2 giugno 2016, < <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n11/naomi-klein/let-them-drown> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

G. Mascitelli, *Il posto di Tiresia (leggendo il Tiresia di Giuliano Mesa)*, «Nazione Indiana», 27 novembre 2015, < <https://www.nazioneindiana.com/2015/11/27/il-posto-di-tiresia-leggendo-il-tiresia-di-giuliano-mesa/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

G. Mesa, *Tiresia (oracoli, riflessi)*, La Camera Verde, Roma 2008 [dvd].

S. Menicocci, *La traduzione poetica: intervista a Carmen Gallo e Renata Morresi*, «La Balena Bianca», 22 luglio 2021, < <https://www.labalenabianca.com/2021/07/22/la-traduzione-poetica-intervista-carmen-gallo-renata-morresi/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

S. Menicocci, F. Teti, *Prove d'ascolto*, «Nazione Indiana», 28 maggio 2017, < <https://www.nazioneindiana.com/2017/05/28/prove-dascolto/> >, [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

M. Montanaro, *Il paesaggio è un mostro. Intervista ad Annalisa Metta*, «minima&moralia», 23 agosto 2022, < <https://www.minimaetmoralia.it/wp/arte/il-paesaggio-e-un-mostro-intervista-ad-annalisa-metta/#:~:text=%E2%80%9CVerde%E2%80%9D%20%C3%A8%20quella%20che%20Federica,agire%2C%20non%20implica%20un%20fare> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

E. Morra, *Il poeta è l'essere più impoetico del mondo. L'etica del vedere di Antonella Anedda*, «Il Tascabile», 4 maggio 2022, < <https://www.iltascabile.com/letterature/antonella-anedda/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

R. Nixon, *The Great Acceleration and the Great Divergence: Vulnerability in the Anthropocene*, in *Vulnerable Times*, Modern Language Association, Chicago 2014 [atti di convegno], < <https://profession.mla.org/the-great-acceleration-and-the-great-divergence-vulnerability-in-the-anthropocene/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

Oro bianco, Istituto Nazionale Luce, 1939, < <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000083851/1/oro-bianco.html?startPage=580> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

M. Palma, S. Sermini (a cura di), *Snuff box: poesia e presa di parola | Interviste a Mancinelli e Menicocci*, «layOutmagazine», 7 aprile 2023, < <https://www.layoutmagazine.it/snuff-box-mancinelli-menicocci/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

M. Paolini, G. Vacis, *Vajont, 9 ottobre 1963: orazione civile*, Rai-Trade 2008 [dvd].

E. Perissinotto, *L'enciclopedia greca del Tiresia di Giuliano Mesa*, «Diacritica», n.11, 25 ottobre 2016, < <https://diacritica.it/letture-critiche/lenciclopedia-greca-del-tiresia-di-giuliano-mesa.html> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

A. Santoro, *Ripensando Fabrizia Ramondino*, «Ciao mondo», 7 giugno 2017, < <https://www.annasantoro.it/2017/06/07/ripensando-fabrizia-ramondino/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

A. Semerano (a cura di), *Tiresia: studio e registrazione di un'opera*, La Camera Verde, Roma 2009, < <https://vimeo.com/40871691> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

Tu, se sai dire, dillo, Rassegna dedicata alla memoria di Giuliano Mesa organizzata da B. Cepollaro, VII edizione, 6-9 settembre 2019, Milano, < <https://poesiadafare.wordpress.com/2019/09/06/tu-se-sai-dire-dillo-viii-edizione/> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

Tragico naufragio a Lampedusa. Il sindaco: «Il mare è pieno di morti», «Corriere del Mezzogiorno», 3 ottobre 2013, < <https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/palermo/notizie/cronaca/2013/3-ottobre-2013/tragico-naufragio-lampedusail-sindaco-il-mare-pieno-morti-2223415598474.shtml> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

Welcome to the Anthropocene, «Welcome to the Anthropocene», < <https://www.anthropocene.info/short-films.php> > [ultima consultazione 4/01/2025].

Wu Ming, *Storie #notav. Un anno e mezzo nella vita di Marco Bruno*, «Giap», 1 luglio 2013, < <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/07/storie-notav-un-anno-e-mezzo-nella-vita-di-marco-bruno/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

Wu Ming 2, I. Cecchini, *Nuove geografie letterarie: il camminare come atto di resistenza ecologica. Irene Cecchini dialoga con Wu Ming 2*, «Literature.green», maggio 2019, < <https://www.literature.green/nuove-geografie-letterarie-il-camminare-come-atto-di-resistenza-ecologica/> > [ultima consultazione 5 gennaio 2025].

P. Zublena, *Per Giuliano Mesa*, «Le parole e le cose», 22 aprile 2012, < <https://www.leparoleelecose.it/?p=4550> > [ultima consultazione 4 gennaio 2025].

Borsa di dottorato del Programma Operativo Nazionale Ricerca e Innovazione 2014-2020 (CCI 2014IT16M2OP005), risorse FSE REACT-EU, Azione IV.4 “Dottorati e contratti di ricerca su tematiche dell’innovazione” e Azione IV.5 “Dottorati su tematiche Green”. J35F21003080006