

Linee

285

Comitato scientifico

PIERRE DALLA VIGNA
(Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como)

ANTONIO DE SIMONE
(Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo")

JOSÉ LUIS VILLACAÑAS BERLANGA
(Universidad Complutense de Madrid)

MAURO PROTTI
(Università del Salento)

RAFFAELE FEDERICI
(Università degli Studi di Perugia)

ROBERTO REVELLO
(Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como)

LUCA TADDIO
(Università degli Studi di Udine)



Eco-scritture

Geografia, ambiente e resilienza
nella letteratura tedesca

A cura di Francesco Fiorentino,
Camilla Miglio, Amelia Valtolina



MELTEMI

Studio finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU, nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1, bando PRIN 2022 PNRR D.D. 1409 pubblicato il 14.9.2022 dal Ministero dell'Università e della Ricerca – Titolo del progetto: “Eco-writings. Geography, Environment and Resilience in German Literature” – ID MUR P2022KASPE_03 CUP UL: F53D23010660001



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO** Dipartimento
di Lettere, Filosofia,
Comunicazione

Realizzato con il contributo del Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione dell'Università degli Studi di Bergamo.

Il volume è pubblicato in Open Access con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.it>) ed è scaricabile sul sito <https://www.meltemieditore.it/>

Meltemi editore
www.meltemieditore.it
redazione@meltemieditore.it

Collana: *Linee*, n. 285
Isbn: 9791256153770

© 2025 – MELTEMI PRESS SRL
Sede legale: via Ruggero Boscovich, 31 – 20124 Milano
Sede operativa: piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 22471892

Indice

- 7 Premessa
Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Amelia Valtolina

Parte prima
Materie che si scrivono

- 23 La svolta ambientale nel teatro contemporaneo
Francesco Fiorentino
- 41 La scena rituale del non-organico:
Le Sacre du Printemps di Romeo Castellucci
e *Anima* di Noémie Goudal e Maëlle Poésy
Mila di Giulio
- 51 Letteratura, media elementali e metamorfosi delle
forme narrative nell'opera di Christoph Ransmayr:
l'audiolibro *Damen & Herren unter Wasser*
Gianluca Paolucci
- 67 *Diversitas delectat*: la biodiversità
come paradigma estetico-culturale
Ute Weidenhiller

Parte seconda
Metamorfosi

- 83 Per una storia poetico-naturale dell'individuo.
Alla ricerca di una "ragione morfologica"
nel tardo Goethe, a partire da *Urworte*. *Orphisch*
Gabriele Guerra
- 99 Goethe e la meteorologia.
Vapori e nuvole
Daniela Padularosa
- 117 Un ecosistema metamorfico.
Lettura di *Rom, ein Roaming* di Uljana Wolf
Camilla Miglio

Parte terza
Interferenze

- 139 Paludi della memoria.
Paesaggio, trauma e forma in W.G. Sebald
Raul Calzoni
- 161 Terzo paesaggio, traccia e materia:
il "testo-natura" di Esther Kinsky
Matteo Iacovella
- 179 Nell'interferenza di voci e materie.
Sulla scrittura in versi di Marcel Beyer
Amelia Valtolina

Premessa

*Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Amelia Valtolina**

1. *Materie che si scrivono*

Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.

Friedrich Hölderlin, *Patmos* (1803)

Molto prima che la comunità scientifica lanciasse l'annuncio dell'avvento di una nuova era geologica, l'Antropocene, nella quale l'azione umana comincia ad alterare in forma irreversibile gli equilibri fisici, chimici e biologici del pianeta, Vladimir Iva znovič Vernadskij, uno dei padri fondatori della geochimica, già ravvisava nell'essere umano "la più importante forza geologica"¹. Soprattutto con il suo concetto di "noosfera", Vernadskij ci fa guardare alla società e alla cultura umana con gli occhi di un mineralogista. Come scrivono Lynn Margulis e Dorion Sagan,

ciò che più lo colpì fu che la materia della crosta terrestre è stata confezionata in una miriade di esseri in movimento, i quali, riproducendosi e crescendo, costruiscono e scompongono la materia

* Ancorché concepite e discusse in una riflessione comune, le singole parti di questa premessa sono state scritte rispettivamente da Francesco Fiorentino (*Materie che si scrivono*), Camilla Miglio (*Metamorfosi*), Amelia Valtolina (*Interferenze*).

¹ V.I. Vernadskij, *Nesko'Iko slov o noosfere* (1944), citato in S. Tagliagambe, Introduzione a V.I. Vernadskij, *Dalla biosfera alla noosfera. Pensieri filosofici di un naturalista*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 9-61, qui p. 40.

su scala globale. Gli esseri umani, ad esempio, ridistribuiscono e concentrano ossigeno, idrogeno, azoto, carbonio, zolfo, fosforo e altri elementi della crosta terrestre in forme erette su due gambe che hanno una straordinaria propensione a vagare sulla superficie terrestre, a scavare in essa e ad alterarla in innumerevoli altri modi. Siamo minerali che camminano e che parlano.²

Osservata in quest'ottica, anche la scrittura letteraria si configura come un processo geologico, come una delle tante forme di iscrizione geo-grafica che si producono dall'integrazione tra materie con gradi diversi di consistenza. Nella fotografia analogica, soprattutto nelle sue prime forme eliografiche, questa qualità minerale dei media è nettamente percepibile: la luce imprime forme su lastre di stagno o di argento cosparse di bitume, la rappresentazione è generata dall'effetto di un agente naturale su un altro. È letteralmente una scrittura della natura: la materia non umana appare come la forza motrice attiva e generatrice di un processo creativo che l'essere umano rende soltanto possibile. La prassi artistica degli esseri umani si configura come una delle manifestazioni dell'"illimitata creatività e mutevolezza del mondo fisico"³, che il pensiero occidentale ha obliato e disattivato attraverso un'oggettivazione della natura funzionale al progetto della modernizzazione economica.

Alcune pratiche artistiche contemporanee riattivano il senso di una co-appartenenza dell'arte all'attività creatrice della natura, esplorando possibilità diverse di co-autorialità tra attori umani e non-umani, entità viventi e inanimate. Ne scaturiscono opere che danno vita a sistemi aperti che incorporano l'esterno

² L. Margulis, D. Sagan, *What is Life?*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1995, p. 49.

³ Riprendo qui un'efficace formulazione di Jonathan Crary, *Scorched Earth. Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist World*, Verso, London-New York 2002; tr. it. *Terra bruciata. Oltre l'era digitale verso un mondo postcapitalista*, Meltemi, Milano 2023, p. 42. "La modernizzazione economica", scrive Crary, "aveva bisogno che la Terra e le sue strutture diventassero distanti e oggettivate come un dipinto paesaggistico da contemplare e analizzare; al contempo, però, la sua riserva di risorse apparentemente infinita doveva restare direttamente accessibile allo sfruttamento e all'acquisizione di ricchezza" (ivi, pp. 62-63).

in cui si collocano, si articolano come parti di un sistema vivente più ampio, si lasciano plasmare dall'ambiente che li avvolge e sono perciò in continua evoluzione. *The Place Where You Go to Listen*, un'installazione creata da John Luther Adams per il Museum of the North di Fairbanks e inaugurata nel 2006, traduce in suoni e luci i dati sismologici, geomagnetici e atmosferici raccolti da diverse stazioni sismiche e meteorologiche dell'Alaska⁴. I flussi di dati prodotti da queste stazioni, dove un insieme di fenomeni geofisici (movimenti della crosta terrestre e variazioni dei campi magnetici legate al prodursi delle aurore boreali, mutamenti atmosferici determinati dalle fasi lunari e dai cicli solari, azioni imprevedibili di venti o foschie, e così via) viene trasposto in termini matematici, subiscono un ulteriore processo di traduzione: un software li trasforma in una tessitura di segnali sonori e cromatici che varia incessantemente col mutare delle condizioni geofisiche, ovvero dei dati in cui sono convertite. La sonificazione di questi dati è volta a fornire al visitatore un'esperienza immersiva in un ambiente che si modifica in relazione ai processi naturali. Lo spazio architettonico amplifica quest'esperienza: i segnali visivi in cui vengono convertiti i dati geofisici sono proiettati su cinque enormi pannelli di vetro che cambiano colore in base all'ora del giorno, al mutare delle stagioni, alla posizione del sole, alle condizioni atmosferiche. La natura è letteralmente co-autrice.

L'opera di Adams trasmette allo spettatore la sensazione estetica di una connessione intima e immanente con l'ambiente non umano. Ma il valore di un simile incontro immersivo non sta tanto nella supposta sospensione di un rapporto "alienato" con la natura che attraverso esso avrebbe luogo, quanto piuttosto nel fatto che l'immersione implica una relazione con i fenomeni che non è mediata dalla cornice di una rappresentazione, un modo di sperimentarli che coinvolge tutti i sensi, che è segnato in maniera determinante da elementi non linguistici e non visuali, ed è anche per questo di-

⁴J.L. Adams, *The Place Where You Go to Listen. In Search of an Ecology of Music*, Wesleyan University Press, Middletown Conn. 2009.

namicamente imprevedibile, ingovernabile. È un co-spirare con i fenomeni, un respirare insieme a essi, aprendosi a una comprensione corporea del mondo, e a una percezione di sé come parte della superficie animata della vita terrestre.

Abbandonarsi a un ambiente in un'esperienza immersiva può significare anche sperimentare il fatto che i fenomeni non ci stanno semplicemente di fronte, che non possiamo più osservarli a distanza, protetti dalla presenza rassicurante di uno schermo estetico e cognitivo, perché essi ci avvolgono, ci attraversano, e insieme si sottraggono. È un'esperienza profondamente ecologica: l'essere umano, scrive Timothy Morton, si trova a far fronte all'impossibilità di "mantenere un distacco estetico, quel distacco che ha generato il concetto di *Natura*"⁵. Un concetto che, tra le altre cose, è servito ad affermare un punto di vista antropocentrico, assicurando così all'essere umano una posizione ontologica privilegiata rispetto al non umano e quindi una giustificazione per poterlo considerare soltanto una riserva di risorse da sfruttare a piacimento.

L'arte contemporanea – dalla musica al teatro, dalla letteratura al cinema, alle pratiche figurative e installative – ha sfondato in modi molteplici lo schermo estetico che il concetto moderno di "natura" ha costruito nelle nostre menti, proiettandoci verso dimensioni spazio-temporali che eccedono enormemente la misura di scala antropocentrica e conducendoci sui margini di una realtà indocumentabile. Ci mette così di fronte continuamente a un accadere della natura che trascende ogni relazione che potrebbe avere con gli esseri umani, che si realizza senza testimoni. È quella dimensione della "realtà delle cose a sé stanti, a prescindere da come sono viste o utilizzate" di cui parla l'ontologia orientata agli oggetti⁶. È un esterno che non può mai essere toccato dai

⁵ T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013; tr. it. *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma 2018, p. 231.

⁶ G. Harman, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, Pelican Books, London 2018; tr. it. *Ontologia orientata agli oggetti. Una nuova teoria del tutto*, Carbonio, Milano 2012, p. 77.

significati e dalle azioni degli esseri umani perché è sempre ritratto dalla loro percezione. E ciononostante l'arte contemporanea ha cercato continuamente di esporsi a esso, di toccarlo, di esprimerlo in un linguaggio umano. In questo senso possono essere intesi, ad esempio, anche il *weird* e l'*eerie* che Mark Fisher ha ripetutamente rilevato nel cinema, nella musica, nella letteratura sin dalla prima metà del Novecento⁷.

Nell'era dell'Antropocene, *weird* e *eerie*, strana e perturbante è divenuta la Terra stessa, perché con sempre più sconvolgente chiarezza essa mostra una profondità spazio-temporale inesorabilmente sottratta ai desideri e ai progetti umani. Questa profondità, che – come ha recentemente mostrato Niccolò Scaffai – ricorre insistentemente nell'immaginario contemporaneo, risuona potente e misteriosa anche in una delle più sorprendenti opere d'arte contemporanee: il *Sonic Pavilion* che Doug Aitken ha inaugurato nel 2009 nei pressi di Brumadinho, nella foresta pluviale brasiliana, in una riserva naturale di proprietà della fondazione culturale Inhotim, creata da un magnate dell'industria mineraria. È un'installazione architettonica e sonora permanente, costruita intorno a un buco profondo più di 200 metri e di 30 centimetri di diametro, praticato nel terreno e rivestito di cemento. All'interno del foro, sono calati a varie altezze microfoni e accelerometri che catturano suoni poi equalizzati, amplificati e mixati per essere trasmessi da altoparlanti disposti in superficie. Il padiglione è costruito per creare un'esperienza immersiva del “suono della Terra che gira e delle placche tettoniche che si spostano”, come dichiara Aitken in un video. La forma architettonica del padiglione, aggiunge, “combina l'audio dal vivo con i paesaggi circostanti per creare un'opera d'arte vivente”⁸. La costruzione ha una struttura circolare in acciaio, con pareti di vetro curve, progettate per creare distorsioni

⁷ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2016; tr. it. *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, minimum fax, Roma 2018.

⁸ Cfr. <https://vimeo.com/152320997> (ultima consultazione: 28 agosto 2025). Dove non altrimenti indicato, le traduzioni dall'inglese sono di chi scrive.

ottiche che offuscano la visione di tutto ciò che non è direttamente di fronte all'osservatore, che è immerso in un ambiente sonoro in continuo mutamento in cui i riverberi sonori del sottosuolo si fondono con i suoni provenienti dall'esterno: il canto degli uccelli, il rumore della pioggia e del vento... Ma insieme ai suoni della foresta, si chiede Joshua Dittrich, il visitatore ascolta davvero anche i rumori della rotazione terrestre e del movimento delle placche tettoniche? "La cosa principale che ascoltiamo non è la Terra", scrive Dittrich, "ma il suono prodotto da microfoni che amplificano l'aria all'interno di un gigantesco tubo di cemento sotterraneo"⁹.

Come *The Place Where You Go to Listen* di Adams, l'installazione di Aitken è un dispositivo di traduzione di un originale che resta inattingibile: la rotazione terrestre e il movimento delle placche tettoniche occorrono su scale spazio-temporali simisurate e possono giungere alla percezione umana solo in forma di espressioni locali inevitabilmente mediate da apparati tecnologici. Le due installazioni traducono in suoni movimenti della materia pensabili ma non afferrabili dai sensi umani e in quanto tali rimandano a una realtà terrestre destinata a rimanere ineluttabilmente opaca, oscura, ritratta. Una realtà che non può essere ridotta agli effetti esercitati nel mondo umano, o a quanto di essa appare attraverso i media e i linguaggi umani. Così l'arte contemporanea ci sfida a percepire una Terra senza di noi, una irriducibilità dei fenomeni ai contesti in cui gli esseri umani li collocano e ai linguaggi in cui cercano di catturarli. Quest'arte è ecologica perché ci spinge riscoprire l'alterità radicale del non umano che abita anche nel cuore dell'umano, invita a guardare la natura nella sua "inumanità radicale"¹⁰, a cercare con essa una relazione che dà spazio non soltanto al desiderio di connessione, ma

⁹ Joshua Dittrich, *Geosonics. Listening Through Earth's Soundscapes*, Bloomsbury, New York 2024, pp. 20-21. Cfr. anche Seth Kim-Cohen, *Nothing That Is Not There And The Nothing. That Is: Doug Aitken's Sonic Pavilion*, in Id., *Against Ambience and Other Essays*, Bloomsbury, New York-London 2016, pp. 85-92.

¹⁰ J. Baudrillard, *Notizie catastrofiche*, in F. Guattari, F. La Cecla, *Le tre ecologie*, Sonda, Milano 2019, pp. 101-114, qui p. 112.

anche all'esperienza dell'inconoscibilità e del conflitto irreparabile. Come ha avvertito Jean Baudrillard, "è completamente illusorio ipotizzare un rapporto di comunicazione conviviale con la natura, capace di eliminare il male, cioè l'alterità radicale per trovare una specie di convivialità e di consenso ideale"¹¹.

La crisi climatica non è un segnale che la Terra ci manda per indurci a rivedere il nostro modo di vivere. La natura non invia segnali, non produce segni, come il Dio di Spinoza. "Spinoza lo ripete mille volte: Dio non manda segni, produce espressioni", ricordava Gilles Deleuze nelle sue lezioni sul filosofo olandese¹². "Il dominio dei segni è il dominio simbolico dell'ordine, del comandamento e dell'obbedienza"¹³. Nel suo ambito si colloca anche l'idea di un "libro della natura", in cui la "natura" – o Dio – si rivela attraverso un codice di segni, illumina, spiega, prescrive, comunica delle leggi da seguire, che poi l'essere umano è legittimato a utilizzare anche per sottomettere la natura stessa ai suoi bisogni. Il *trópos* del libro della natura riduce insomma il non umano a materiale inerte di un'attività di significazione esterna che gli conferisce vita e che gli dona senso. Il pensiero neomaterialista ha disvelato la pericolosa arbitrarietà di questa "partizione del sensibile", traendo fuori dal suo occultamento la vitalità "vibrante" della materia, come la definisce Jane Bennett¹⁴. La materia, scrive Karen Barad, "non è una superficie passiva in attesa di significazione o iscrizione: la materia non è un supporto, un luogo, un referente o una base di sostegno per il discorso"¹⁵. La materia

¹¹ Ivi, p. 114.

¹² G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona 2013, p. 106.

¹³ Ivi, p. 108.

¹⁴ Cfr. J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2010; tr. it. *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, Timeo, Figino Serenza 2023. Il concetto di "partizione del sensibile" è ripreso da J. Rancière; cfr. J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.

¹⁵ K. Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in "Signs: Journal of Women in Culture and Society", vol. 28, n. 3, 2003, pp. 801-831; tr. it. *Performatività nel post-umane-*

agisce, e non manda segni ma produce espressioni incidendo su altra materia. Ed è del tutto illusorio pensare che queste sue iscrizioni compongano un libro, un testo che opportunamente decodificato potrebbe rivelare un piano, un progetto, un quadro coerente del mondo e del posto che noi esseri umani occupiamo al suo interno. Non vi è alcuna collocazione stabile e sicura rispetto a questa materia che scrive, nessuna posizione esterna da cui osservarla e investirla di significati. Siamo dentro un continuo scriverci della natura che si dispiega in una opacità irrimediabile, pericolosamente imprevedibile. Ma là dove c'è pericolo, dice il poeta, là cresce anche ciò che salva.

2. *Metamorfosi*

Ovidio, *Metamorfosi*, I, 1: “*In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora: (nam vos mutastis et illas)*”. L’ispirazione lo “induce a cantare le trasformazioni dei corpi in altri del tutto diversi”¹⁶. Si rivolge agli dèi, ma lo fa tra parentesi. Spetta a lui riconnettere tutto con tutto, mimando trasmutazione, legami e con-formazioni dinamiche dei vari regni ed elementi naturali con ogni forma dell’azione umana e non umana. L’ampio “compasso cronologico”, l’apparente stile “catalogico”, gli consente di “setacciare e accogliere in sé, mettendole insieme [...] ‘per metonimia’, il maggior numero possibile di storie, tutto il materiale che [...] incontr[a] sulla strada”. E vale tutto: *mise en abyme*, “scatole cinesi”, “racconti a cornice multipla”, secondo una temporalità che si incurva, facendo avanti e indietro anche nello spazio, trascinata e attratta da temi, o da memorie profonde del cosmo, da umani che “finitiscono per cadere impigliati” in qualche errore¹⁷.

simo: per comprendere come la materia diventa materia, in Ead., *Performatività della natura. Quanto e queer*, ETS, Pisa 2017, pp. 31-60, qui p. 52.

¹⁶ Ovidio, *Le Metamorfosi*, intr. di G. Rosati, tr. it. di G. Faranda Villa, note di R. Corti, testo latino a fronte, BUR, Milano 1994, Libro I, v. 1, pp. 44-45.

¹⁷ Cfr. G. Rosati, *Il racconto del mondo*, in Ovidio, *op. cit.*, pp. 5-36, in particolare le pp. 5-9.

È antica la ricerca del luogo proprio dell'uomo all'interno della materia e degli elementi, in tempi-spazi narrativi e naturali in continua 'metamorfosi' (direbbe Ovidio), in continua riaggregazione e distruzione delle "rerum naturae" (direbbe Lucrezio)¹⁸. Le scienze moderne hanno potuto constatare come tra le ovidiane *forme* mutanti e le lucreziane *cose* della natura (già note al democriteo atomismo) non vi sia in effetti opposizione netta. La sostanza di base, insegna W. Heisenberg¹⁹, ma lo sanno anche i poeti, è l'energia che fluttuando percorre ogni forma e sfera della nostra indeterminata *Umwelt*. Se tale consapevolezza trova piena formulazione solo ai primi del Novecento, si comincia a praticare un'idea dell'arte come materia narrativa, colore, suono, segno, parte viva della natura, almeno a partire dalla ripresa artistica e scientifica del Rinascimento, con successivi momenti importanti in altre soglie epocali.

Un invito a guardare alla metamorfosi in chiave ambientale si trova a Roma, nella "Loggia di Galatea" a Villa Farnesina²⁰. Nell'impianto architettonico si inscrivono caratteristiche narrative metamorfiche ovidiane: la *mise en abyme*, le scatole cinesi, gli accostamenti metonimici, un gusto catalogico: volte e lunette, corridoi e pareti sembrano muoversi e ruotare intorno a chi ne attraversa le stanze. La *matière* tematica e forme umane, animali, vegetali, astrali o litiche si richiamano nella consistenza preziosa dei pigmenti tratti da pietre, animali e fiori. Tra le molte scene riprese in questo luogo osserviamo la lunetta che Sebastiano Del Piombo dedica a Filomela e Procne. Tereo, re di Tracia, violenta la cognata Filomela, poi le recide la lingua a fil di spada per farla tacere per sempre. Ma – scrive Ovidio – "*grande doloris / ingenium est*"²¹: la *vis* metamorfica si innesta proprio sul dolore: intessuto con fili purpurei su fondo bianco emerge dal telaio il trauma impro-

¹⁸ Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di A. Schiesaro, Einaudi, Torino 2003.

¹⁹ Cfr. W. Heisenberg, *Physik und Philosophie*, Hirzel, Stuttgart 2011, pp. 100 sgg.

²⁰ Cfr. K. Vahland, *Sebastiano Del Piombo. A Venetian in Rome*, H. Kantz Publisher, Berlin 2008.

²¹ Ovidio, *op. cit.*, Libro VI, vv. 575-576, pp. 370-371.

nunciato. La voce cambia stato, diventa manufatto parlante. Le due sorelle si vendicano dando in pasto a Tereo suo figlio. L'uomo, prima ignaro poi sconvolto, si avventa sulle donne per ucciderle. Ma gli dèi intervengono: Filomela diventa usignolo, canto di dolore, Procne una rondine, grido di libertà e nostalgia. Tereo si muta in upupa e darà loro la caccia per sempre. La doppia sequenza metamorfica narra di trauma e dolore, ingegno e *techné*, trasformazione e scrittura, e poi di un resiliente canto liberato, cambiamento di stato e status: tutte segnature metaletterarie e metapoetiche. Gli umani con un salto di specie passano allo stato di uccelli, il loro habitat da terra si tramuta in aria: una lettura elementale lega materia e racconto. La forma umana (di casa sulla terra) dei corpi si disarticola per ricomporsi in forma animale (di casa nell'aria). Come il filamento bianco e il pigmento rosso della tela hanno rivelato l'orrore e liberato il nodo del trauma, il pastoso azzurro veneziano dell'aria, accogliendo il volo, offre rifugio mobile e indeterminato alle "trasformate".

Sebastiano rappresenta non il compimento, ma lo stato nascente delle nuove forme. La scena cattura una tensione dinamica, un nodo narrativo e cromatico in procinto di sciogliersi. Del Piombo, di scuola veneta nell'uso di materia e colori, crea continuità nell'elemento terra-aria-cielo. Il riverbero dei colori e le ombre prodotte dalle pieghe sprigionano energia. Le braccia e le vesti delle sorelle si avvolgono le une nelle altre senza soluzione di continuità tra corpo e sfondo, su cui si intuiscono, chiare, sagome degli uccelli non del tutto formate: vaporose e indeterminate, piccole nuvole in attesa di assorbire le forme e i colori da corpi e stoffe. La rappresentazione di uno stato di passaggio, non ancora pienamente animale ma già disancorato dall'umano, esprime con forza il continuo riavverarsi dello stato nascente, del passaggio di materia e forme. Luogo di passaggio era, in effetti, ai tempi di Del Piombo, la "Loggia del giardino" (oggi "di Galatea"), aperta sullo spazio esterno, in un dialogo diretto tra architettura, arte ed elementi. Assumendo Ovidio e Sebastiano come guida, potremo accostarci a Goethe, la sua *Morfologia* e alle sue nuvole e vapori, che tanto devono

all'esperienza della natura e dell'arte italiana. Allo stesso modo potremo captare la Roma aperta, luogo di passaggio, metamorfica e sorprendente di Uljana Wolf proposte in questo libro²².

3. *Interferenze*

In un recente autoritratto dell'artista e fotografa americana Deana Lawson (*Self-portrait*, 2021), ambientato in una sorta di *hortus conclusus* esotico, fra plumbago, strelitzie e palmizi, un'interferenza disturba l'apparente cornice oleografica dell'ambientazione, al cui centro una macchina fotografica montata su treppiede fa mostra di sé davanti all'artista che, in piedi e rivolta allo spettatore, vi si appoggia con la mano destra. L'interferenza sortisce da una sfocatura che decostruisce il gesto dell'artista, trasformandone il braccio sollevato in una sorta di piumaggio. L'effetto "mosso" genera di conseguenza una semiosi del tutto incongrua rispetto alla convenzione iconografica dell'"autoritratto con paesaggio" e ri-presenta, a chi osserva l'opera, quanto lo sguardo credeva di aver veduto. A partire dal piumaggio sconcertante del braccio-ala, ecco apparire ulteriori dettagli, rimasti dapprima inavvertiti: l'obiettivo coperto dell'apparecchio fotografico, il motivo floreale sull'abito dell'artista, la misteriosa materia visibile all'interno del "corpo macchina". Nella reciproca interferenza di questi segni, la dicotomia fra sfondo e soggetto, corpo umano e "natura", materia e visione, cui ha a lungo attinto la tradizione pittorica dell'"autoritratto con paesaggio" e che ha inizialmente guidato la lettura dell'opera di Lawson, implode infine in maniera rovinosa.

²² Cfr., in tal senso, il saggio di C. Miglio in questo volume. Nell'ambito di ricerca del progetto PRIN PNRR all'origine dei saggi raccolti in questo volume, cfr. H. Heino, *Erbario (CICLI)*, a cura di C. Miglio e A. Valtolina, Le Lettere, Firenze 2025. La metamorfosi è centrale, in modo esplicito, anche nella produzione recente di Ulrike Draesner; penso in particolare a U. Draesner, *Die Verwandelten*, Penguin, Berlin 2024, che porta in epigrafe Ovidio, *Metamorfosi*, Libro VI, vv. 572-580 sulla metamorfosi di Filomela.

Diversamente dalla metamorfosi, foriera di contaminazioni fra generi e specie diverse e da sempre somma regista “della natura veicolare della materia, della struttura planetaria di questo mondo”²³ ovvero della genesi permanente che sorregge la vita, l’interferenza ossia il fenomeno di *disturbance* e *Störung* ha richiamato l’attenzione del discorso ecocritico e, più in generale estetologico, soltanto da pochi decenni, dopo che l’ormai classico studio di Martin Pollack sui “paesaggi contaminati”²⁴ e la scrittura di W.G. Sebald riconfigurarono la rappresentazione del paesaggio mostrando quanto la “storia naturale della distruzione” abbia contribuito, soprattutto nell’Europa dell’Est, a contaminare sia la sostanza, sia la morfogenesi di foreste e pianure. Nel solco di queste riflessioni sul rapporto fra memoria collettiva, storia naturale e storia della violenza umana, il dibattito ecocritico ha in seguito esteso la portata euristica del concetto di “contaminazione”, vocato ora a designare sia le interferenze prodotte dall’agentività umana contro gli equilibri naturali, sia quegli eco-sistemi ibridi come paludi e torbiere che, generati dalla reciproca interferenza di ambienti e temporalità eterogenee, vivono, appunto, dei rimescolamenti fra materie diverse. Gli studi di Anna L. Tsing sulla “perturbazione” (*disturbance*) del paesaggio naturale, foriera di nuove relazioni materiali nell’ambiente e di modalità di convivenza inter- e multispecie²⁵, come pure le riflessioni saggistiche di Esther Kinsky sui cosiddetti “gestörte Gelände” ovvero su spazi di territorio corrotti nella loro presunta integrità organica dall’azione an-

²³ E. Coccia, *Métamorphoses*, Payot & Rivages, Paris 2020; tr. it. *Metamorfosi. Siamo un’unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022, p. 129.

²⁴ “Con ciò intendo i paesaggi che furono luoghi di uccisioni di massa, eseguite però di nascosto, al riparo degli sguardi del mondo [...]. Le fosse vengono nascoste, confuse con l’ambiente”, M. Pollack, *Kontaminierte Landschaften*, Residenz Verlag, Wien-Salzburg 2014; tr. it. *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa*, Keller editore, Rovereto 2016, p. 26, p. 27.

²⁵ Cfr. A.L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2021; tr. it. *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller editore, Rovereto 2021.

tropica o da quella naturale (terremoti, tsunami, batteri)²⁶, hanno non soltanto contribuito alla definizione di un'ontologia che più non distingue fra umano, animale, vegetale²⁷, bensì anche dimostrato come tale tensione produttiva fra ambienti e materie e soggetti umani e non umani, possa dischiudere inconsueti orizzonti esistenziali ed epistemologici. Dal canto loro, la letteratura e l'arte contemporanee non cessano di esplorare questa infinita poiesi dell'interferenza ambientale, sperimentando contaminazioni quanto mai produttive fra i loro linguaggi e le catastrofi che hanno perversito gli equilibri naturali, e al contempo scoprendo inedite modalità percettive ed espressive, tuttora da vagliare e interrogare dal punto di vista estetologico.

Questa nuova percezione degli ambienti palustri riflette, beninteso, un vero e proprio rovesciamento di paradigma valoriale e scientifico rispetto alle immagini che, nella tradizione letteraria e nel pensiero occidentale, hanno a lungo demonizzato torbiere e paludi. Se già Tacito scorgeva nelle loro acque stagnanti l'epifania della natura brutta e malfida dei popoli germanici²⁸, l'immaginario collettivo non mancò di attribuirvi, attraverso i secoli, ulteriori connotazioni nefaste, costruendo una simbolica dell'ambiente palustre quale scenario deputato all'emergere di pulsioni morbose e mortifere, il cui *Nachleben* fino al XIX secolo è fra l'altro testimoniato da molte opere del romanticismo europeo, che in questi paesaggi ibridi e perturbati ambientarono le loro visioni oniriche e spettrali ovvero quelle immaginose derivate nell'irrazionale e nell'invisibile che, in certo qual modo, boicottavano altresì ogni protervia antropocentrica.

Se già nel corso del Novecento la dimensione porosa di torbiere e paludi ha cominciato a destare l'attenzione della biologia e della biosemiotica, sicché l'importanza di tali ecosistemi per la sopravvivenza della Terra è oggi cognizione

²⁶ Cfr. E. Kinsky, *Störungen*, Residenz Verlag, Wien-Salzburg 2023, pp. 7-13.

²⁷ Cfr., a questo proposito, J. Bennett, *op. cit.*, pp. 225-228.

²⁸ Cfr. Cornelii Taciti, *De origine et situ Germanorum* / Tacito, *La Germania*, tr. it. di F.T. Marinetti, Istituto editoriale italiano, Milano 1928, p. 32.

diffusamente acquisita²⁹, la scrittura letteraria degli ultimi decenni si è a sua volta avventurata in questi territori esponendo la propria sintassi a interferenze inedite con l'eco-sistema di torbiere e paludi e cosiddetti “paesaggi non intenzionali”³⁰. In queste recenti esperienze di scrittura l'accadere storico, le catastrofi ambientali e le percezioni del soggetto umano si mescolano in una ricombinazione linguistica che, trasformando la pagina in torbiera palude deposito, accoglie e altriamenti elabora le cicatrici della “natura” e della storia umana, giungendo talora a compromettere perfino l'atavica e monumentale coerenza dell'io lirico³¹.

Consapevole dell'infinita porosità della materia organica e inorganica, l'indagine ecocritica proposta dai saggi qui presentati trascura pertanto il repertorio di simboli e metafore associato a *Moore* (torbiere) e *Sümpfe* (paludi) e si concentra invece sul loro concreto configurarsi in un linguaggio perturbato da interferenze e contaminazioni, dalle quali emerge la materialità provvisoria promiscua eterogenea in cui da sempre risiede la forza plastica della vita e del suo incessante risorgere³².

²⁹ A questo proposito, cfr. Franziska Tanneberger (con Vera Schroeder), *Das Moor. Über eine faszinierende Welt zwischen Wasser und Land und warum sie für unser Klima so wichtig ist*, dtv, München 2023.

³⁰ Cfr. Matthew Gandy, *Unintentional Landscapes*, in “Landscape Research”, vol. 41, n. 4, 2016, pp. 433-440. La definizione si riferisce alle cosiddette “foreste secondarie” nelle terre desolate ai margini delle metropoli, sorte dall'interferenza tra la vita vegetale e le politiche di cementificazione, inquinamento, distruzione.

³¹ Cfr., in questo senso, il saggio di A. Valtolina in questo volume.

³² Per una più ampia riflessione teorica su questa estetica dell'interferenza, cfr. A. Valtolina, R. Calzoni (a cura di), *Zwischen Störung und Resilienz. Literarische Erkundungen in Moor-und Sumpfgebieten nach 1945*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2025 (il libro nasce nell'ambito di ricerca del progetto PRIN PNRR all'origine dei saggi raccolti in questo volume).

Parte prima
Materie che si scrivono



La svolta ambientale nel teatro contemporaneo

Francesco Fiorentino

In *Theorie des modernen Dramas* (*Teoria del dramma moderno*, 1963), Peter Szondi leggeva la nascita delle varie forme del dramma moderno come una risposta alla comparsa di nuovi attori storici e di fenomeni socioculturali che ai suoi occhi introducevano una contraddizione dirompente tra la forma drammatica tradizionale e i problemi del suo presente. Le varie forme epiche proposte dal dramma moderno si configurano per lui come tentativi di risolvere questa contraddizione, sono cioè come reazioni estetiche a problemi di rappresentazione della realtà sociale che portano, appunto, a una radicale trasformazione delle forme di rappresentazione drammatica¹. Più di trent'anni dopo, in *Postdramatisches Theater* (1999), Hans-Thies Lehmann, che di Szondi è stato studente e originalissimo erede, segnalerà la limitatezza di questa prospettiva ermeneutica. I fenomeni sociali che segnano l'avvento della modernità, argomenta Lehmann, hanno effetti che vanno molto oltre un'epicizzazione del dramma: essi mettono in moto un reciproco straniamento e un progressivo allontanamento di dramma e teatro, alimentano addirittura uno "scetticismo" riguardo la compatibilità tra il testo drammatico e il medium teatro inteso come insieme dinamico di linguaggi e materialità: uno scetticismo estre-

¹ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963, pp. 11-13, *passim*.

mamente produttivo, che porterà nel secondo Novecento a forme nuove di teatro che lui chiama “postdrammatiche”².

Theorie des modernen Drama e Postdramatisches Theater sono due testi che hanno fatto epoca e restano punti di riferimenti imprescindibili. Oggi diventano significativi anche per il fatto che concettualizzano trasformazioni strutturali profonde del teatro del Novecento innescate da cambiamenti storici di vasta portata operando in una prospettiva squisitamente antropocentrica.

Da alcuni anni ci troviamo invece di fronte alla necessità di rilevare, analizzare e contestualizzare mutamenti tettonici profondi nel teatro contemporaneo che mettono radicalmente in questione il paradigma antropocentrico all'interno del quale si è mossa la tradizione degli studi teatrali e che sono connessi con l'avvento di quella che geologi e scienziati della natura definiscono l'era dell'Antropocene. Questa nuova epoca geologica generata da una crisi antropogenica del sistema terrestre sconvolge completamente anche la visione del mondo su cui si fonda la nostra idea di teatro.

“Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente per dare inizio a un'azione teatrale”³. Il celebre incipit di *The Empty Space* (1968) di Peter Brook formula un presupposto implicito di tutte le teorie classiche, moderne, postmoderne e postdrammatiche del teatro: l'idea che il teatro è fatto da esseri umani che agiscono e da altri che li guardano, in uno spazio che può essere anche vuoto perché in definitiva funge soltanto da sfondo o da supporto. È in questi termini che la civiltà occidentale moderna ha concepito lo spazio: come palcoscenico inerte dell'azione umana, come fondale vuoto riempito di significato solo attraverso gli esseri umani che lo abitano e gli danno forma. A questa visione dello spazio come contenitore o materia inerte la fisica ha

² H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 1999, p. 43.

³ P. Brook, *The Empty Space*, MacGibbon & Kee, London 1968; tr. it. *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998, p. 21.

contrapposto a partire al primo Novecento un'idea relativistica o correlazionista dello spazio: idea che comincia a divenire operante anche in altri campi del sapere soltanto nella seconda metà del Novecento, con la “svolta performativa” che si compie nelle scienze sociali e nelle pratiche artistiche.

Nel campo delle scienze sociali, un punto di svolta è costituito da un fondamentale libro di Henri Lefebvre: *La production de l'espace*, del 1974⁴. Il genitivo del titolo è da intendersi sia in senso soggettivo che oggettivo: lo spazio non è soltanto un prodotto, ma è anche un produttore di pratiche sociali. Lefebvre è un marxista che rifiuta la concezione marxista dello spazio come mezzo di produzione, risorsa sfruttabile o infrastruttura. Contesta e confuta l'idea di uno spazio che preesiste all'azione sociale, che viene prima delle cose e degli atti che lo riempiono, lo occupano e lo usano. Ma concepisce lo spazio in termini ancora puramente sociali e non ancora ecologici: focalizza cioè l'attenzione sulle relazioni tra esseri umani e non sull'interazione tra gli esseri umani e la realtà non umana. Questa nuova idea costruzionistica e correlazionistica dello spazio comincia ad agire, sempre nello stesso periodo, anche in ambito teatrale, in concezioni che enunciano una svolta ambientale delle pratiche sceniche, ma continuano a declinare l'ambiente in una prospettiva essenzialmente sociale.

Sintomatico in questo contesto è un celebre testo di Richard Schechner del 1968, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*. “Forse l'unica convenzione che si è conservata dal tempo dei greci ad oggi”, scrive Schechner, “è quella per cui a teatro lo spazio entro il quale avviene la rappresentazione deve occupare un'area speciale”⁵. Con la svolta performa-

⁴ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Éditions Anthropos, Paris 1974; tr. it. *La produzione sociale dello spazio*, Mizzi, Milano 1976.

⁵ R. Schechner, *6 Axioms for Environmental Theatre*, in “The Drama Review”, vol. XII, n. 3, Spring 1968, pp. 41-64; tr. it. *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Id., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968, pp. 21-72. Ho utilizzato la riproduzione del testo disponibile su “Sciami. Network di arti performative, video e suoni”, <https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/03/Schechner-6-assiomi-cavita-teatrale.pdf> (ultima consultazione: 29 luglio 2025), dalla quale sono tratte tutte le successive citazioni.

tiva di cui Schechner è uno dei principali artefici, quest'area smette di essere separata dalla realtà del quotidiano. L'azione teatrale non viene più intesa come esecuzione di un testo o di un progetto scenico concordato e provato nei minimi dettagli, ma come un processo che si attua in uno spazio non più isolato dall'esterno e quindi non più completamente controllato dalla regia. Schechner assorbe le tesi di Erving Goffman sulla teatralità del quotidiano⁶ e invita a guardare al teatro propriamente detto come una forma particolare di questa teatralità che si realizza anche nella vita sociale, eleggendo come modello del "teatro ambientale" da lui teorizzato la "vita quotidiana delle strade". Un simile mutamento di prospettiva si compie anche con la musica ambient: la musica viene vista come una delle attività degli enti umani e non umani che costituiscono l'ambiente, e si conferisce uno statuto musicale a tutti i suoni che si producono in un determinato contesto spaziale⁷. "L'*environment*", scrive Schechner, "può essere concepito in due diverse maniere: o come possibilità di agire dentro e su un determinato spazio, o come possibilità di accettare un determinato spazio", di lasciarlo essere com'è, mettendo in evidenza i suoi elementi (la sua architettura, le sue qualità strutturali, acustiche ecc.) e lasciandoli interagire con i movimenti di attori e spettatori. Ma l'ambiente non è ancora percepito anche nella sua eccellenza rispetto alla prospettiva dell'umano. Il teatro resta per Schechner un fenomeno sociale: "Il fatto teatrale è un complesso intreccio sociale, una trama di attese e di obblighi. Lo scambio dello stimolo, sia sensoriale sia ideale o infine di entrambi i tipi, è la radice del teatro". I "rapporti di interazione che compaiono nel fatto teatrale" sono primariamente quelli che si producono tra gli attori, tra le persone del pubblico

⁶ Cfr. E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York 1959; tr. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1969.

⁷ Cfr. D. Toop, *Ocean of sound: ambient sound and radical listening in the age of communication*, Serpent's Tail, London 1995; tr. it. *Oceano di suono. Musica ambient e ascolto radicale nell'era della comunicazione*, add, Torino 2023.

e tra attori e pubblico. A questi rapporti “di tipo primario” si aggiungono poi “rapporti secondari”, cioè i rapporti che si generano tra gli “elementi della rappresentazione” (scene, costumi, illuminazione, suono, trucco ecc.), tra questi elementi, gli attori e il pubblico, come pure tra “la rappresentazione nel suo insieme e lo spazio in cui la rappresentazione viene realizzata”. Pur contemplando la possibilità che “nuovi tipi di *environments* di immagini cinematografiche o fisse” possano essere utilizzati non soltanto “come cornice o sfondo all’attività degli attori”, ma anche “come elementi indipendenti della rappresentazione”, Schechner continua a pensare lo spazio come un contenitore in cui la performance viene realizzata, come uno di quegli “elementi della rappresentazione” che si producono in rapporti che sono soltanto “secondari” per il costituirsi del fatto teatrale, anche se “potrebbero diventare primari nel giro di pochi anni”.

Il saggio-manifesto di Schechner è rivelatore di una grande trasformazione che il teatro attraversa negli anni Sessanta e Settanta e del nuovo rapporto che esso instaura con lo spazio, perché prospetta una svolta ambientale ancora molto al di là dal compiersi in un senso ecologico. Essa si realizza piuttosto nel senso di un’apertura verso lo spazio dello spettatore e di un dialogo performativo con l’ambiente umano. Nel discorso di Schechner, lo spazio non è ancora definito come l’insieme degli esseri umani e non umani e degli enti materiali che performano anche al di là della percezione e del controllo umani. È inteso invece come un elemento della performance realizzata da esseri umani: un elemento che può essere “trasformato” o “accettato” dai performer, i quali – insieme agli spettatori – agiscono sullo spazio e nello spazio, modificandolo, interpretandolo, ricreandolo. L’ambiente continua così a configurarsi come qualcosa che resta separato dalla performance e con cui questa entra in rapporto, come l’ambito in cui la performance viene realizzata, in definitiva come il contenitore e l’oggetto dell’azione umana.

La riflessione ecologica più avvertita degli ultimi anni ha compiutamente decostruito questa rappresentazione

dell'ambiente, mostrandola come ormai del tutto insostenibile al cospetto di fenomeni come la crisi climatica e il pericolo di un'estinzione dell'*homo sapiens* che ci proiettano su scale spazio-spaziali che trascendono l'esistenza umana. Le "spiegazioni antropogeniche del cambiamento climatico", scrive Dipesh Chakrabarty, fanno franare la "distinzione umanistica tra storia naturale e storia umana"⁸. Il riscaldamento climatico antropogenico fa collidere due storie che erano apparse indipendenti: quella del sistema terrestre e quella dell'umanità. Non possiamo più intendere l'ambiente come il palcoscenico delle vicende umane, immobile, atemporale e sottratto all'influsso umano. Il palcoscenico si anima, lo spazio contenitore diventa uno spazio dinamico, vivente, che reclama il ruolo di protagonista. L'essere umano comincia a riconoscere di essere sempre stato soltanto un oggetto di scena tra gli altri, e di non poter più assumere la posizione di soggetto che relega tutto ciò che non è umano nel ruolo di oggetto del proprio operare. Ma la postulazione di una differenza ontologica tra soggetto e oggetto è stato il fondamento della costruzione moderna della natura e dell'estetica – anche teatrale – che a essa è correlata. Entrambe si basano su un dualismo che contempla appunto da una parte un soggetto dotato di coscienza, percezione e intenzionalità, dall'altra una natura pensata e maneggiata come materia senza intenzioni e coscienza, regolata da leggi immutabili che l'essere umano può osservare, indagare e manipolare tecnicamente.

Da qualche decennio, questa dualità viene radicalmente contestata da un nuovo materialismo che trova numerose risonanze e convergenze con alcune pratiche teatrali contemporanee impegnate a declinare un modo nuovo di rapportarsi al non umano, abbandonando il paradigma della rappresentazione, inevitabilmente ancorato al binarismo soggetto/oggetto, e

⁸ D. Chakrabarty, *The Climate of History: Four Theses*, in "Critical Inquiry", vol. 35, n. 2, 2009, pp. 197-222; tr. it. *Il clima della storia: quattro tesi*, in Id. *Clima, Storia e Capitale*, nottetempo, Milano 2021, pp. 49-95, qui p. 56.

sperimentando modalità immersive di esperienza. L'intero dispositivo teatrale ne risulta così completamente riorganizzato.

Nello spazio tradizionale della rappresentazione drammatica ogni cosa è regolamentata: le parole e i gesti, i movimenti e i comportamenti di attori e spettatori. La scena è uno spazio protetto dalla contingenza. Agli attori non è dato fare altro che eseguire quel che è stato stabilito dal regista ed esercitato nelle prove; lo spettatore può osservare con attenzione la loro performance e reagire come è previsto che reagisca: commuovendosi o ridendo al momento opportuno, applaudendo quando è consentito e auspicato ecc.⁹ La scena è uno spazio isolato dalla vita di tutti i giorni, nel quale si svolgono eventi programmati nel dettaglio secondo i piani dell'autore del testo e del regista. Il mondo, la natura vengono chiusi fuori¹⁰.

A partire dagli anni Novanta del secolo scorso emergono pratiche ecoteatrali che riaprono le porte al mondo naturale escluso da questa scena della rappresentazione. Queste pratiche *ecoperformative* guardano alla natura e al mondo non più come a qualcosa di esterno che può essere fatto oggetto di rappresentazione sulla scena, ma accolgono l'ambiente nel processo performativo, il quale viene inteso esso stesso una componente ambientale. Così, nei lavori di Sista Bramini – attrice, regista, fondatrice e direttrice della compagnia O Thiasos TeatroNatura – gli attori non sono più chiamati a recitare una parte provata nei minimi dettagli, iscrivendo le loro azioni e le loro parole in uno spazio già completamente allestito, quanto piuttosto a essere sensibili a ciò che avviene intorno a loro, a porsi in ascolto degli accadimenti circostanti

⁹ Cfr. F. Fiorentino, *Per una genealogia dello spettatore moderno*, in "Studi Germanici", vol. 14, 2018, pp. 151-175.

¹⁰ Un processo simile ha presieduto la nascita del romanzo moderno, che si costituisce – scrive Amitav Ghosh – portando in primo piano il quotidiano, la regolarità della vita borghese, e mettendo sullo sfondo la natura nella sua imprevedibilità e incontrollabilità. Così il romanzo diventa "realista" occultando una parte consistente del "reale". Cfr. A. Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, The University of Chicago Press, Chicago 2016; tr. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 23-31.

e accoglierli dentro l'azione performativa, a seguire il loro ritmo, recitare insieme a loro¹¹. L'ambiente – naturale, urbano, virtuale – diventa così co-creatore e co-attore dello spettacolo. E incide fortemente su di esso con le sue caratteristiche materiali e simboliche, le sue qualità drammaturgiche, le relazioni, le tensioni e le possibilità narrative che cela in sé. È concepito come entità performativa composta di forze e forme eterogenee che interagiscono.

Il termine “ecoperformance” viene coniato nel 2010 da Maura Baiocchi, coreografa, performer, fondatrice della Taanteatro Companhia. Alcuni anni dopo Wolfgang Pannek, co-direttore della compagnia, ha riassunto il concetto in 11 tesi. Eccone alcune:

- Ecoperformance conceives environment and body as inseparable dimensions of life and performative creation.
- The body is an environment.
[...]
- Ecoperformance conceptualizes itself as an environmental process and considers environmental interactions as performative.
[...]
- Ecoperformance is inseparable from the eco-poetic and eco-ethical presence of the performer.
- Ecopoet[h]ic presence is always co-presence and motivated by the perception of a (problematic) mutual immanence between environment and body.¹²

“Ambiente” non è soltanto lo spazio con cui il performer si trova a dialogare. È anche il corpo stesso del performer: non più un medium di espressione o di *embodiment*, ma un'entità composta che non può essere considerata separatamente dall'esterno che lo avvolge e lo pervade. Come il corpo, l'ambiente viene inteso in termini performativi, e la performance

¹¹ Cfr. M. Giacobbe Borelli (a cura di), *Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto “Mila di Codra”*, Editoria & Spettacolo, Roma 2015.

¹² W. Pannek, *Ecoperformance*, in Id. (ed.), *Ecoperformance*, Transculturala, São Paulo 2022, pp. 16-29, qui p. 29.

stessa è concepita come una sua articolazione, di più: come un dispositivo capace di rendere attivo il rapporto di inscindibilità e reciproca immanenza che lega i corpi agli ambienti, e che dal punto di vista umano può ovviamente configurarsi anche in un senso conflittuale. In un'intervista, Bramini ha indicato nell'ascolto e nel contagio le due modalità in cui si compie la comunicazione ecoperformativa:

Concretamente si tratta di parlare, cantare e danzare in ascolto del paesaggio in cui si è immersi, e instaurare con le sue caratteristiche morfologiche e acustiche un dialogo sensibile che sia allo stesso tempo sensoriale, emotivo e intellettuale. Così il pubblico, contagiato, entra in una reale esperienza olistica che, ripetuta, cambia la sua qualità percettiva e di consapevolezza.¹³

L'estetica opera sul piano della "partizione del sensibile", insegna Jacques Rancière. La materia lavorata dall'arte è la configurazione della sensibilità, dei regimi di percezione che sono alla base delle strutture sociali e politiche, è l'ordine delle evidenze sensibili e delle cecità percettive. L'ecoperformance vuole rendere consapevole – a un livello "allo stesso tempo sensoriale, emotivo e intellettuale" – la nostra condizione di immersione nell'ambiente per stimolare una condizione percettiva di sintonizzazione, anche conflittuale, che possa poi sollecitare una riconfigurazione della nostra esperienza del non umano.

Questo stesso desiderio anima anche molte forme di *nature writing* in cui l'autore abbandona la posizione di osservatore di ambienti trasformati in oggetto di uno sguardo che contemplandoli come paesaggi li tiene a distanza, per muovere verso una comunicazione tattile, acustica, motoria, corporea e affettiva. Non siamo di fronte alla natura, ma immersi in essa con il nostro sguardo e i nostri sensi: si tratta allora di sperimentare consapevolmente questa immersione per fare

¹³ F. Acquaviva, *Intervista a Sista Bramini*, in "Sipario", 6 luglio 2019, <https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/12592-intervista-a-sista-bramini-di-franco-acquaviva.html> (ultima consultazione: 28 luglio 2025).

un'esperienza che non può non essere profondamente trasformativa e intensamente ecologica. Una tale immersione nella "natura" basterebbe a rinnovare profondamente la nostra sensibilità ambientale, estendendola oltre la sfera puramente razionale verso una dimensione emotiva e sensoriale. Il neologismo *ecopat[h]ic* rimanda a questa forma di empatia estesa agli enti non umani e agli ecosistemi: è un atteggiamento etico ed estetico che si ritiene possa stimolare una responsabilità collettiva verso le molteplici forme di vita del pianeta.

La performance diventa il dispositivo attraverso il quale si genera una connessione profonda con il non umano, tale da agire sulla forma della soggettività, mentre la natura viene nuovamente vista come fonte di una normatività riequilibrante, da cui attingere per innescare un'esperienza emozionalmente e cognitivamente trasformativa che può rimettere in accordo con i processi ambientali. Ha scritto al proposito Morton:

Ecological awareness would just happen to us, as immersively and convincingly as a shower of rain. Experimental art is not all that far from conservative ecocriticism in this regard. Both crave an automated form of ecological enjoyment. This automation is called "nature".¹⁴

Si tratta di un gesto comune a tutta una serie di scritture della natura che Morton ha definito "ecomimetiche". L'*ecomimesis* è per lui quell'insieme di meccanismi retorici e poetici volti appunto a produrre nel fruitore un'esperienza dell'essere immersi nella natura, avvolti e sostenuti da essa, uniti e connessi con tutto il vivente. Quest'esperienza viene poi ritenuta di per sé capace di riorganizzare la sensibilità del soggetto e di modificare il suo comportamento etico-politico.

Questo dispositivo ecomimetico agisce in una parte consistente dell'arte e del pensiero ecologico: la natura continua a essere vista come lo spazio da cui possiamo trarre leggi inappellabili per la nostra esistenza, uno spazio alienato di

¹⁴ T. Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard UP, Cambridge Mass 2007, pp. 182-183.

cui dobbiamo riappropriarci. E l'esperienza estetica continua a essere vista come il medium di questa riappropriazione capace di trasmettere il senso di un *embeddedness* profondo e originario dell'essere umano nell'ambiente "naturale".

Il teatro contemporaneo è attraversato da una chiara tendenza ad abbandonare questa prospettiva ecomimetica per accogliere le istanze di un nuovo pensiero ecologico neo-materialista che ci sfida a riconoscere la vita e la capacità di agire della materia. Anche le presenze non umane, organiche e inorganiche, animate e inanimate, animali, vegetali, geologiche o atmosferiche, scrive Jane Bennett, esercitano una *agency* che si manifesta nella capacità "non solo di frenare o bloccare la volontà o i progetti umani, ma anche di comportarsi come quasi agenti, come forze dotate di traiettorie, propensioni e tendenze proprie"¹⁵. La materia è viva, e ha una sua potenza espressiva e trasformativa, che si esplica sempre in forma collettiva: "tutti i corpi sono imparentati, inestricabilmente invischiati in una fitta rete di relazioni"¹⁶. Non agiscono mai da soli, ma sempre uniti in assemblaggi mutevoli. L'agentività, sostiene Bennett, è sempre distribuita. Ispirandosi a quest'idea, Lisa Woynarski ha coniato il concetto di *bioperformativity* per indicare "a non-anthropocentric performativity of human-nonhuman assemblages, materially and symbolically"¹⁷. Il termine cerca dunque di dare conto di un teatro che non pone più al centro la rappresentazione di conflitti umani, ma la relazione con il non umano, esplorando forme di agentività condivisa tra soggetti e oggetti, enti organici e inorganici, animati e inanimati, per stimolare una consapevolezza nuova della loro inseparabilità e delle interconnessioni tra tutte le forme di vita¹⁸.

In *The Companion Species Manifesto*, Donna Haraway ha invitato a pensare la nostra parentela profonda con le altre

¹⁵ J. Bennett, *Materia vibrante*, cit., pp. 8-9.

¹⁶ Ivi, p. 49.

¹⁷ Lisa Woynarski, *Ecodramaturgies. Theatre, Performance and Climate Chance*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, p. 80.

¹⁸ *Ibidem*.

specie viventi, ad accoglierle come “compagne”, ma cercando anche di riconoscerle al di là del nostro immaginario naturalista o animalista: come figure di un’alterità che spesso dimora nel cuore del proprio. “Companion species”, scrive Haraway, “is a bigger and more heterogeneous category than companion animal, and not just because one must include such organic beings as rice, bees, tulips, and intestinal flora, all of whom make life for humans what it is – and vice versa”¹⁹.

Il teatro ha accolto questa sollecitazione cercando spesso il contatto – sempre liberatorio – con la perturbante familiarità di queste presenze altre eppure vicinissime, intime. Il pericolo a cui si trova sempre esposto è quello di un antropomorfismo che rischia di riaffermare il punto di vista antropocentrico mentre cerca invece di trascenderlo. Lo mostra uno spettacolo come *Temple du Présent* (2020) dei Rimini Protokoll, che porta sulla scena un polipo, gli assegna il ruolo di protagonista di un esperimento progettato e costruito da una regia rigorosa, che prevede una precisa drammaturgia di gesti e operazioni dei performer, un impiego orchestrato di luci, voci, microfoni, idrofoni. E ciononostante Stefan Kaegi, il regista, dichiara di essersi lasciato guidare dalla volontà dell’animale, che sarebbe il vero artefice dell’andamento dello spettacolo: “È lui che decide cosa, fare, che controlla la maggior parte delle azioni, delle interazioni e della drammaturgia”²⁰.

Ma esiste anche un teatro interspecie che sperimenta forme di un divenire animale capace di riproiettare il performer – e con lui lo spettatore – verso una propria alterità selvaggia interna, stimolandolo a una percezione non più umanocentrica della soggettività umana. Esempio in tale senso è *Abe-*

¹⁹ D. Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003, p. 15.

²⁰ R. Fazi, *Il mondo di fuori: alcune forme di pensiero non antropocentrico nella scena teatrale e performativa del nuovo millennio*, in F. Fiorentino, C. Mioglio, A. Valtolina (a cura di), *Scritture della natura. Letteratura, arte, filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2025, pp. 164-166. Da lì ho ripreso anche la frase di Kaegi, tratta da un’intervista inedita con l’autore.

cedarium Bestiarium di Antonia Baehr, dove la performer dà corpo a una serie di animali reali e immaginari in un esercizio di metamorfosi che elegge la voce a medium privilegiato di una commistione di umano e non umano, e di un'apertura verso quella sfera del "selvaggio" che sfugge a ogni umana rappresentazione. Baehr cattura questa sfera attraverso un *embodiment* acustico, fornendo una serie di ritratti animali di sé, in cui la sua soggettività emozionale e le sue attitudini affettive si riposizionano continuamente in relazione all'alterità familiare del ferino, del selvaggio²¹.

Il teatro diventa realmente ecologico quando – come avviene in certi momenti di questo spettacolo – riesce a perdere o a rinunciare al controllo degli esperimenti che allestisce, o quando si sforza di prescindere dalla volontà, dal desiderio e dagli intenti umani per dare presenza scenica ad altre forme di intenzionalità, di volontà e di desiderio. La scena cerca il contatto vivificante con una sfera degli "oggetti" che eccede le rappresentazioni culturalmente e linguisticamente mediate. "Gli oggetti reali", ha scritto Graham Harman, "esistono a prescindere dal fatto di percepirlti o di pensare a essi, gli oggetti *sensuali* esistono esclusivamente come correlato dei nostri atti di coscienza"²². L'ontologia orientata agli oggetti di Harman contesta questa visione "correlazionista" che porta a conoscere sempre e soltanto il rapporto del soggetto con gli oggetti, e spinge a riflettere sul fatto che gli oggetti non possono essere ontologicamente esauriti dalle loro relazioni con gli esseri umani. La svolta ambientale prospettata da Schechner nel 1967 si attua compiutamente soltanto con un teatro che abbandona una tale prospettiva correlazionista e perciò supera l'idea di uno spazio teatrale creato e governato dai performer, prodotto delle relazioni che essi instaurano tra loro e con gli oggetti sulla scena.

Alcuni tra i lavori più significativi degli ultimi decenni delineano l'ambiente come un insieme di enti materiali

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 163-164.

²² G. Harman, *Ontologia orientata agli oggetti*, Carbonio, Milano 2012, p. 139.

che agiscono in modo perturbante e imprevedibile al di là del controllo e dei parametri umani. In questa direzione vanno le coreografie espanse di Mette Ingvarstsen, che tra il 2009 al 2012 realizza *The Artificial Nature*, una serie di cinque performance che spostano il centro dell'attenzione dal corpo umano verso l'espressività di enti non umani, per offrire "allo spettatore la possibilità di riconsiderare il proprio rapporto con la materialità"²³. Il nucleo del progetto è la ricerca "di una espressione teatrale di un mondo non antropocentrico"²⁴. Lo sguardo ecologico di Ingvarstsen fissa il punto in cui il desiderio di controllo umano è confrontato con il suo fallimento, per trarre da questa esperienza un'energia realmente trasformativa:

What interested me in this is not the moralistic concern for the decay of nature, but rather the breaking moment when the force of things detaches itself from human control. When the disaster finally hits us, we are forced to accept the fact that we as humans are not in the centre of the world able to control it, and in this moment the relationship between human and non-human actors gets reconfigured.²⁵

The Artificial Nature: il titolo del progetto gioca su un'apparente contraddizione. Lo spazio "naturale" esplorato con i mezzi del teatro viene esibito come artificiale, come spazio costruito dagli esseri umani con strumenti tecnici a fini sperimentali: ma lo scopo dell'esperimento è qui quello di portare l'essere umano fuori di sé, di trasmettergli l'esperienza di una materialità che agisce con una sua recondita autonomia, in definitiva di esporlo all'esperienza di

²³ M. Ingvarstsen, *The Artificial Nature Project – Or how to make choreography for nonhuman performers* (2013), https://www.metteingvarstsen.net/texts_interviews/the-artificial-nature-project-or-how-to-make-choreography-for-non-human-performers/ (ultima consultazione: 29 luglio 2025).

²⁴ M. Ingvarstsen, *EXPANDED CHOREOGRAPHY: Shifting the agency of movement in "The Artificial Nature Project" and "69 positions"*, Lund University Publications, Lund 2016, p. 70.

²⁵ *Ibidem*.

essere un ente materiale fra altri enti materiali che agiscono con lui, attraverso di lui, dentro di lui.

Sulla scena di *evaporated landscapes*, presentato per la prima volta allo Steirischer Herbst Festival di Graz nel 2009, non ci sono esseri umani. Il posto dei performer è occupato da bolle di sapone, schiume, nebbia, fumo, luci e suoni, che creano un paesaggio mutevole di forme materiali effimere in cui gli spettatori vengono immersi. La natura non è più tenuta lontano dietro uno schermo estetico, non è più oggetto che si possa contemplare o con il quale si possa instaurare un rapporto di reciprocità. Noi non interagiamo col mondo, ma intr-aggiamo nel mondo, dice Karen Barad. “Non esiste nessun punto di osservazione esterno. Noi non siamo osservatori esterni del mondo. Né siamo semplicemente posizionati in particolari collocazioni del mondo; piuttosto siamo parte *del* mondo nella sua continua intra-attività”²⁶. Siamo fatti di elementi dell’ambiente che crediamo esterno a noi. “Siamo fatti di entità non-umane, non senzienti e non viventi”, di minerali, di microbi, di materia che è fuori del nostro controllo, “irrimediabilmente ritratta rispetto all’accesso umano”, scrive Morton²⁷.

Anche *The Artificial Nature Project*, lo spettacolo che chiude la serie²⁸, lavora su questa intimità col radicalmente altro, offrendosi come una meditazione performativa sull’inestricabile aggrovigliamento di umano e non-umano:

The performativity of this piece is neither in the humans nor in the materials alone, but in the intersection between them [...]. All elements are considered to have equal agency. Humans, non-human materials, machines, cables, curtains, lamps, immaterial lights and sounds effect the entire situation in a complex network of relations.²⁹

²⁶ K. Barad, *Performatività nel post-umanesimo*, cit., p. 59.

²⁷ T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma 2018, p. 170 e p. 221.

²⁸ Ha debuttato al Pact Zollverein di Essen il 2 novembre 2012. Se ne può trovare una registrazione video a questo indirizzo: <https://vimeo.com/164558381> (ultima consultazione: 27 luglio 2025).

²⁹ M. Ingvarsten, *The Artificial Nature Project*, cit.

Opzione per un'ontologia piatta, *entanglement* di umano e non-umano, *agency* distribuita: questi capisaldi teorici del *new materialism* diventano qui operatori performativi di una coreografia in cui il movimento umano non è più al centro dell'attenzione. Anzi, viene posto in secondo piano, per lasciare spazio alle qualità espressive dei materiali.

All'inizio il palcoscenico è immerso nel buio, si vedono frammenti di carta argentata muoversi nell'aria e per terra componendo e disfacendo forme. Solo dopo un po' si riconoscono presenze umane, confuse in quei cumuli di coriandoli d'argento, i corpi interamente coperti da tute nere o grigie, che cominciano a manipolare i materiali, prima manualmente e poi utilizzando soffiatori elettrici, aspiratori, raccoglitori con aste. Muovono i cumuli di coriandoli per terra, vi si immergono, li lanciano in aria. Ma non sono soltanto loro a dar vita a quei flussi mutevoli di frammenti argentati che sembrano prendere traiettorie proprie, che vengono sì sbattuti per terra e in aria dai performer, ma si muovono anche secondo una loro volontà, determinata da fattori diversi: la forza di gravità, la pressione dell'aria, la carica elettrostatica che sviluppano, la loro forma e grandezza, il loro peso. La regia è interessata alla situazione in cui la materia acquista una vita propria e si rivela ingovernabile: "That material has a forceful existence that we cannot entirely control in spite of our attempts to do so"³⁰. La materia è spinta a co-agire, è accolta come co-creatrice dell'azione performativa, e può allora sprigionare una forza generativa e misteriosa che eccede la previsione umana. La ribalta è attraversata dall'azione di materie visibili e invisibili, reali e immaginarie: i movimenti dei frammenti argentati rendono percepibili anche i movimenti dell'aria o formano un cono illuminato che sembra ardere, come un fuoco che cresce incessantemente dal basso. Vediamo delle coperte isotermitiche che, mosse con dei soffiatori, si gonfiano, galleggiano nell'aria, fluttuano, si piegano su sé stesse, combattono con l'aria che le solleva e le fa cadere.

³⁰ M. Ingvarstsen, *EXPANDED CHOREOGRAPHY*, cit., p. 74.

Così la scena contemporanea produce nuove *dramatis personae* non più umane, costruisce coreografie in cui movimenti umani e movimenti del non umano sono intrecciati a tal punto da apparire inscindibili. Nello spettacolo di Ingvarsen, questa viscosità si palesa nella quasi invisibilità dei performer, che spesso spariscono nell'oscurità oppure dietro le nuvole di coriandoli argentati³¹. Appaiono allora come parte di un corpo più ampio fatto di materie in movimento, come materia che muove altra materia senza che si producano significati o forme funzionali: il teatro mostra che gli esseri umani sono materia dentro la materia, fatti della stessa sostanza degli oggetti corporei e incorporei in cui dimorano. È un gesto che attraversa una parte non trascurabile della scena contemporanea: che insegue questa esperienza estetica di una totale immanenza, facendosi medium di una vita misteriosa e inquietante che porta l'essere umano fuori di sé e gli offre perciò la possibilità di sperimentare posizioni esistenziali e ignote, oscure, irrimediabilmente non più antropocentriche.

³¹ Intendo qui il concetto di "viscosità" nel senso in cui lo declina T. Morton, *Iperoggetti*, cit., pp. 43-55.



La scena rituale del non-organico:
Le Sacre du Printemps di Romeo Castellucci
e *Anima* di Noémie Goudal e Maëlle Poésy
Mila di Giulio

Quando Gilles Deleuze e Félix Guattari teorizzano il loro corpo senza organi¹ (CsO) partono da *Per farla finita con il giudizio di Dio*, testo in cui Antonin Artaud afferma la necessità di un corpo nuovo per “liberare l’uomo dagli automatismi e restituirlo alla sua vera libertà”². La definizione di Artaud propone *in nuce* una presenza scenica che rompe il rapporto mimetico con la realtà per diventare generativa. Il CsO si configura come entità vivente libera dall’organizzazione gerarchica del sistema organismo e, in quanto stadio non organizzato e potenziale di un corpo, permette a Deleuze e Guattari di includere nel corpo teorizzato da Artaud una materia non-organica, il cui vitalismo non è definibile attraverso la forma, che diventa accessoria, ma tramite il suo andamento dinamico:

Per questo trattiamo il CsO come l’uovo pieno prima dell’estensione dell’organismo e dell’organizzazione degli organi, prima della formazione degli strati, l’uovo inteso che si definisce per assi e vettori, gradienti e soglie, tendenze di-

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Milles Plateaux. Capitalisme et Schizofrenie*, t. 1., Les Editions De Minuit, Paris 1980; tr. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvocchi, Roma 2003, p. 231.

² A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, K éditeur, Paris 1948; tr. it. di M. Dotti, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 53.

namiche con mutazioni d'energia, movimenti cinematici con spostamento di gruppi, migrazioni, tutto questo indipendentemente dalle forme accessorie poiché gli organi appaiono e funzionano qui come intensità pure.³

I due lavori teatrali esaminati in questo saggio mettono in scena le mutazioni fra materia organica e non-organica con lo stesso punto di vista dinamico e vitalistico adottato da Deleuze e Guattari, definendo il non-organico come stadio che precede l'organizzazione in forma, in cui il movimento diventa categoria analitica privilegiata. Nelle pagine che seguono la connotazione dinamica di questo stato non-organico verrà intesa come agente di scrittura attiva del *testo spettacolare*⁴. Una particolare attenzione verrà dedicata al carattere generativo e immanente del linguaggio performativo che permette la restituzione scenica di questo passaggio.

Ad accomunare i due casi scelti è dunque la centralità di un corpo scenico che si trasforma, permettendo l'emersione dello stato mutevole delle forme di vita. Come sottolinea Timothy Morton, infatti, “osservare le forme di vita non è mai guardare al qui e ora, e mai in un solo posto: sono palinsesti di dislocazioni, riscritture e reiterazioni”⁵.

Il termine palinsesto, che nel suo senso etimologico (παλίμψηστος) significa “raschiato di nuovo”, rinvia a un doppio movimento della scrittura – quello positivo della scrittura e quello negativo della cancellazione (il raschiare via) – che fa coesistere insieme due strati. La condizione che Morton attribuisce alla testualità della natura e al suo

³ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 685.

⁴ Per “testo spettacolare” si intende qui, con Marco De Marinis “un insieme non ordinato (ma coerente e compiuto) di unità testuali (espressioni), di varie dimensioni, che rinviano a codici diversi, eterogenei fra loro e non tutti specifici (o, almeno, non necessariamente), e attraverso le quali si realizzano delle strategie comunicative, dipendenti anche dal contesto produttivo-ricettivo”, M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982, p. 94.

⁵ T. Morton, *Ecology as text, Text as Ecology*, in “Oxford Literary Review”, vol. 32, n.1, 2010, pp. 1-17; tr. it. di A.E. Di Costanzo, *Ecologia come testo, testo come ecologia*, Krisis Publishing, Brescia 2023, p. 12.

modo di scriversi e cancellarsi ciclicamente richiama la categoria dell'*essere tra*, la quale in ambito teatrale assume una connotazione e un'*agency* specifica. Questa dimensione, spiega Erika Fischer-Lichte in *Estetica del performativo*, appartiene a un movimento che mette al centro la trasformazione: “Quando le opposizioni crollano, quando uno dei due termini può diventare al contempo anche l'altro, ecco che allora l'attenzione si concentra sul momento di passaggio, sull'instabilità, sullo sconfinamento: ‘essere *tra*’ viene promosso a categoria privilegiata”⁶.

L'andamento dinamico del corpo in scena sarà dunque generativo e rigenerativo, spostando l'attenzione – per utilizzare nuovamente i termini di Guattari e Deleuze⁷ – dalle *forme*, divenute *accessorie*, ai *gradienti* e alle *soglie*, vero focus degli spettacoli. La tematizzazione dei passaggi di stato nel contesto degli studi performativi trova il suo spazio specifico attraverso il riferimento all'antropologia. Fischer-Lichte si richiama agli studi di Victor Turner, autore del celebre volume *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, che riprendeva le teorie dell'etnologo Arnold van Gennep⁸. In *I riti di passaggio* van Gennep divideva i rituali di passaggio in tre fasi:

- 1) *La fase della separazione*, nella quale chi deve essere trasformato è tolto dalla sua vita quotidiana e dal suo ambiente sociale.
- 2) *La fase di soglia o di trasformazione*, in cui chi deve essere trasformato si trova nella condizione di essere trasportato “nel mezzo”, tra tutti gli ambiti possibili, cosa che rende possibili esperienze completamente nuove e, in parte, perturbanti.

⁶ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004; tr.it di T. Gusman, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014, p. 301.

⁷ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 231.

⁸ V. Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing Company, Chicago 1969; tr. it. di D. Zadra, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Morcelliana, Brescia 1972.

- 3) *La fase d'incorporazione*, nella quale la persona, ormai trasformata, fa di nuovo il suo ingresso nella società, e viene accettata nel suo nuovo stato, nella sua mutata identità⁹.

I due spettacoli che analizzeremo – *Le Sacre du Printemps* di Romeo Castellucci e *Anima* di Noémie Goudal e Maëlle Poésy – attraversano queste tre fasi per permettere ad attori non-umani di acquisire una dimensione autoriale.

1. *Per una ritualità semantica e generativa: Le sacre du Printemps di Romeo Castellucci*

In *Le Sacre du Printemps* di Romeo Castellucci, che debutta il 16 agosto 2014 a Duisburg, nell'ambito della Ruhrtriennale, 40 macchine fertilizzanti, uniche protagoniste del balletto, realizzano una coreografia rilasciando polvere di ossa bovine sul palcoscenico. In un'intervista per "Le Point"¹⁰, Romeo Castellucci indica come focus tematico del suo adattamento il binomio fra morte e rinascita nelle sue forme rituali sottolineando come già nella versione originale di Igor' Fëdorovič Stravinskij fosse centrale la necessità che qualcosa morisse affinché la terra potesse rinascere. La regia di Castellucci si concentra dunque sulla necessità di recuperare la dimensione rituale nel contemporaneo. In questa prospettiva, l'incertezza costitutiva del rito viene accostata alla prevedibilità e standardizzazione tipica dei processi industriali.

La realizzazione di questo cortocircuito fra natura in potenza e produzione codificata inizia dalla scelta dello spazio: il regista inserisce in un'ex acciaieria 40 macchine fertilizzanti, installate al soffitto e separate dal pubblico tramite una membrana non rigida in PVC trasparente. Con l'inizio del primo quadro, le

⁹ Cfr. A. van Gennep, *Les rites de passage*, Émile Nourry, Paris 1909; tr. it. di B. Bernardi, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981.

¹⁰ B. Hernandez, *Romeo Castellucci: Le Sacre du printemps*, "Le Point", 15 luglio 2015, https://www.lepoint.fr/video/romeo-castellucci-le-sacre-du-printemps-15-07-2015-1947259_738.php (ultima consultazione 21 maggio 2025).

macchine si accendono iniziando a compiere movimenti netti e geometrici e a spargere polvere, a formare geometrie nette, creando un affascinante contrasto con il movimento in potenza e imprevedibile della polvere che viene espulsa.

Nel secondo quadro, con l'avvicinarsi dell'epilogo, appaiono delle didascalie che svelano la natura della materia in scena: si tratta di polvere d'ossa, ottenuta da animali da allevamento, nello specifico dai resti di 75 bovini. Il testo sovrainpresso spiega come questa sostanza venga comunemente utilizzata come fertilizzante nell'agricoltura intensiva e soprattutto come si giunge alla sua produzione attraverso un lungo processo di trasformazione della materia: dall'analisi *ante-mortem*, quando l'animale è ancora vivo, si passa alla completa sterilizzazione del corpo fino alla rimozione di ogni traccia di carne. Solo una volta assicurata la totale assenza di vita, la materia viene considerata inorganica e quindi idonea all'uso agricolo. La polvere d'ossa, così trattata, viene utilizzata per stabilizzare il pH dei terreni acidi, rendendoli di nuovo fertili, pronti ad accogliere l'organico, il vivente. In questo modo la metamorfosi *perturbante* fra organico e inorganico passa per una risemantizzazione, che attraversa le tre fasi rituali di cui parlava Van Gennep:

- 1) *La fase della separazione* (chi deve essere trasformato è tolto dalla sua vita quotidiana): l'animale è privato della sua vita, le sue ossa vengono portate nel contesto teatrale.
- 2) *La fase di soglia* (chi deve essere trasformato si trova "nel mezzo", il che rende possibili esperienze perturbanti): lo spettatore non conosce la natura della materia in scena, che si trova in uno stato in potenza e, con la comparsa delle didascalie, assume connotazioni ambigue, apparendo allo stesso tempo come una risorsa per l'uomo e una minaccia per i bovini.
- 3) *La fase d'incorporazione* (l'oggetto ormai trasformato viene riconosciuto nel suo nuovo stato): lo "scioglimento" dell'azione scenica è un ritorno alla dimensione vivente, perché la polvere viene spazzata via come ma-

teria morta, ma l'esperienza appena compiuta l'ha resa percepibile allo spettatore come viva.

Nel suo *Trattato di semiotica generale*, Umberto Eco ha proposto il concetto di “semema come enciclopedia” intendendo con esso una “rappresentazione semantica in forma di enciclopedia che dia ragione di tutte le differenze conoscitive”¹¹. Nello spettacolo di Castellucci, la polvere d'ossa e, più in generale, le ossa acquistano appunto lo statuto di un semema perché si mostrano capaci di accogliere in sé significati molteplici e mutevoli. Grazie al processo rituale innescato dallo spettacolo, infatti, la polvere d'ossa, convenzionalmente associata a una sfera mortifera e statica, assume in sé il significato nuovo e inusuale del dinamismo e della molteplicità.

Un processo analogo si ritrova nell'episodio raccontato in *L'abecedario di Gilles Deleuze* nel quale Deleuze ricorda un dialogo tra Freud e Jung¹²: Jung racconta a Freud di aver sognato un ossario. Mentre Freud si concentra su un'interpretazione legata a un rimosso mortifero o omicida, Jung insiste sulla specificità di aver sognato un ossario e non semplicemente un osso. In questo modo l'entità ossario, chiosa Deleuze, viene letta come una concatenazione di unità singole, capace di creare un nuovo oggetto che ha in sé le specificità del dinamico e del molteplice e che, proprio come il semema ossa, diventa significante di vita e divenire, permettendo a un'entità non-organica di assumere una connotazione vitalistica.

Attraverso la capacità del canale performativo di isolare lo stadio in divenire della materia, lo stato di passaggio tra morte e rinascita che è continuamente inseguito dal rito, la polvere d'ossa acquista un carattere di molteplicità e manifesta in sé una concatenazione di trasformazioni. Il teatro diventa così – come vuole Castellucci – il medium di un recupero della ritualità.

¹¹ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 190.

¹² Cfr. C. Panet (a cura di) *L'abecedario di Gilles Deleuze*, edito in dvd da DeriveApprodi, Roma 2014, consultabile online al link <https://tinyurl.com/47vybrsw> tc 01:30:30 (ultima consultazione 29 giugno 2025).

2. *Evocare le tracce del tempo. Anima di Maëlle Poésy e Noémie Goudal*

In *Anima*, Maëlle Poésy e Noémie Goudal mettono in scena le metamorfosi del paesaggio indagandone la dimensione temporale attraverso la lente del *deep time*. La categoria del tempo profondo indica quelle grandezze temporali – come le ere geologiche o l'evoluzione dei corpi celesti – che possono essere misurate e calcolate ma non veramente comprese, perché oltre la portata della percezione umana.

La genesi dello spettacolo ha inizio dalla mostra monografica *Post-Atlantica* di Goudal, esposta per la prima volta al Grand Café – Centre d'Art Contemporain, Saint-Nazaire nel 2021. Attraverso l'utilizzo di sovrapposizioni di materiale fotografico e filmico, Goudal crea dei *trompe l'oeil* che sovrappongono le fasi evolutive di paesaggi geofisici.

Post-Atlantica si fonda sul mio interesse per le più recenti scoperte nell'ambito della paleoclimatologia, la scienza contemporanea che studia i climi antichi. In questo lavoro cerco di comprendere come gli scienziati cerchino di trovare tracce concrete del passato per interpretare il paesaggio che vediamo oggi. Ricostruiscono i diversi stadi climatici, il modo in cui un territorio un tempo ghiacciato sia mutato, il modo in cui i movimenti tettonici hanno separato i continenti e cercano le tracce visibili di queste unioni e separazioni.¹³

L'artista utilizza una combinazione di fotografie, video, installazioni, per creare ambientazioni che sfidano lo sguardo dello spettatore. Gli ambienti naturali vengono immortalati in fotogrammi, ognuno dei quali contiene una variazione minima rispetto al precedente. I fotogrammi vengono successivamente incollati l'uno sull'altro creando un effetto ottico per cui la stratificazione di immagini uguali, ma che variano in minima parte, tramite la degradazione progressi-

¹³ M. Dalant, (a cura di), *Entretien avec Noémie Goudal et Maëlle Poésy* in *Anima* [programma di sala], Festival D'Avignon 2022; dove altrimenti non indicato, le traduzioni sono di chi scrive .

va, permette allo spettatore di percepire più immagini statiche come una dinamica.

Anima, evoluzione performativa di questa pratica, si concentra sulla dimensione temporale di queste metamorfosi, approfondendo il ruolo della durata in uno spettacolo installativo. La messa in scena generata dalla mostra è una performance-installazione immersiva creata da Goudal assieme alla regista Maëlle Poésy che fonde teatro, videoarte, fotografia e performance in una forma ibrida. Lo spettatore che guarda lo spettacolo è posizionato di fronte a un trittico di schermi, ciascuno di cinque metri per lato, sui quali scorrono immagini di paesaggi in trasformazione: palme in fiamme, rocce che si decompongono e ghiacciai in scioglimento. Il cambiamento avviene lentamente, attraverso mutazioni impercettibili. Le sequenze filmate con camera fissa riproducono movimenti brevi e ripetitivi di paesaggi che si degradano. La degradazione a cui lo spettatore assiste non è solo filmata, ma avviene anche fisicamente, attraverso l'utilizzo di fogli idrosolubili, che bagnati nel corso della performance si decompongono, lasciando spazio allo strato successivo, fino ad arrivare all'ultimo strato di schermo. Il cambiamento non viene percepito nelle sue fasi distinte, ma come un processo costante e inesorabile. Al contrario di *Post-Atlantica*, lo spettatore è però obbligato a fruire l'inezienza della performance per cogliere tutto il processo di mutazione, i cui tempi dilatati sfidano volontariamente la soglia dell'attenzione umana. La percezione del tempo passa per un'uscita dall'abitudine attraverso una ripetitività insistita e una temporalità anomala che tematizzano la sfera della durata. La durata straniante dell'azione spinge lo spettatore a riconoscere nel tempo il nucleo tematico dello spettacolo. "Se il tempo diventa oggetto di un'esperienza diretta", faceva notare Hans-Thies Lehmann, "allora le tecniche della distorsione temporale passano in primo piano. Infatti, solo un'esperienza temporale che scaturisce da qualcosa che esula dall'abitudine ne provoca la percezione esplicita, elevando una realtà annessa al rango di tematica"¹⁴.

¹⁴ H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 1999; tr. it. di S. Antinori, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Imola 2017. p. 177.

Si tratta della capacità di evocare l'altro attraverso la presenza: ciò che viene rappresentato – in questo caso un tempo diverso da quello consueto, quotidiano – si traduce per lo spettatore in un'esperienza immanente e situata, come sottolinea anche Riccardo Fazi: “Esperienza del tempo come apparizione dunque, Epifania, attraverso lo stare delle cose e degli esseri, insieme, per un tempo determinato, nello stesso luogo”¹⁵.

In *Anima* questo stare insieme per un tempo determinato e piegarsi alle regole percettive di un soggetto naturale con un tempo così diverso dal proprio, impone un decentramento, che costringe lo spettatore a rendersi subalterno, elemento di un sistema e non sistema a sé. Noémi Goudal e Maëlle Poésy rendono così la performance non anti-anthropocentrica ma de-anthropocentrica, compiendo una degerarchizzazione dello sguardo.

3. Conclusioni: scuotere l'ideologia antropocentrica

Sebbene *Le Sacre du Printemps* e *Anima* rappresentino esempi estremi di interazione col non-umano all'interno della macroarea dell'eco-teatro, essi si inseriscono nel solco epistemologico tracciato da quello che Richard Grusin definisce il *Nonhuman Turn*¹⁶. I due spettacoli tematizzano e rendono pratica performativa la ridefinizione di ruoli fra umano e non-umano che si compie con questa “svolta” e il ruolo che vi giocano il movimento e la dislocazione:

Volgersi verso il non umano non significa solo confrontarsi con il non umano, ma anche abbandonare il modo tradizionale di essere umani, farsi da parte affinché altri non umani – animati e meno animati – possano seguire la loro strada, volgersi essi stessi verso il movimento. Forse questi animali imbalsamati

¹⁵ R. Fazi, *Un altro ordine del tempo. Parte prima*, in “Sciami Ricerche”, n. 3, aprile 2018, <https://webzine.sciami.com/un-altro-ordine-del-tempo/> (ultima consultazione 21 maggio 2025).

¹⁶ R. Grusin, (a cura di), *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015.

– inanimati animati – che si volgono verso il movimento, sebbene sia un movimento inscritto dall'uomo, potrebbero ricordare all'uomo di farsi da parte.¹⁷

In questa prospettiva, togliere l'uomo dal centro della scena implica una trasformazione empirica del rapporto tra attore, rappresentazione e realtà. Nel 1965, come ricorda Hans-Thies Lehmann, in *Per un teatro materialista* Louis Althusser forniva un modello “il cui obiettivo dovrebbe essere quello di scuotere l'ideologia nel senso di una percezione centrata sul soggetto e di un disconoscimento della realtà [...], una presa di coscienza dell'accecamento e della disabilità della percezione soggettiva”¹⁸. Si può allora sostenere che gli esperimenti teatrali contemporanei legati al *Nonhuman Turn* compiano un passo ulteriore nello scardinamento del ruolo della percezione soggettiva auspicato da Althusser. L'immagine ideologica del soggetto viene messa in discussione includendo entità non-antropiche e non-organiche all'interno della sfera sociale ed estetica, contribuendo così a una narrazione non individualistica e non antropocentrica della realtà. Pur riconoscendo l'impossibilità di eliminare del tutto il filtro umano da queste narrazioni, tali spettacoli si caratterizzano per una consapevolezza della marginalità del soggetto umano di fronte ai grandi processi ecologici, tecnologici e cosmici. Il medium teatrale acquista così la capacità di manifestare l'agentività del non-umano, trasformando lo spazio scenico in uno stato di soglia dove le forze materiali, organiche e inorganiche, possono agire, apparire, riscrivere.

¹⁷ R. Grusin, *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Nonhuman Turn*, cit., pp. xx–xxi.

¹⁸ H.T. Lehmann, *op. cit.*, p. 180.

Letteratura, media elementali e metamorfosi delle
forme narrative nell'opera di Christoph Ransmayr:
l'audiolibro *Damen & Herren unter Wasser*
Gianluca Paolucci

1.

Negli scritti saggistici di Christoph Ransmayr ricorre spesso l'immagine di un'arte non isolata, bensì integrata organicamente nell'ambiente circostante, non a distanza di sicurezza rispetto all'esterno, ma in una situazione di costante precarietà, esposta all'azione (spesso erosiva e financo distruttiva) degli elementi dell'aria, dell'acqua, del fuoco. Nel saggio *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer* (*La terza aria o un palco sul mare*), ad esempio, Ransmayr racconta delle pratiche teatrali e narrative legate a un palcoscenico "a cielo aperto" situato sulla costa sud-occidentale dell'Irlanda, montato di fronte all'oceano Atlantico, a contatto con le intemperie del clima e del mare:

Il palcoscenico di cui sto parlando si erge alto sopra la costa sud-irlandese, lungo una delle innumerevoli stradine orlate di muretti a secco, ginestrone e siepi di fucsia che si perdono in baie frastagliate e in catene di colline rocciose tra i fari di Galley Head e Mizen Head, il punto più occidentale dell'isola. Si tratta di un palco talmente a ridosso della risacca che attori, cantanti e poeti, quando lo calcano, sono spesso costretti ad alzare la voce per sovrastare con il canto o la parola il fragore del mare.¹

¹ C. Ransmayr, *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer*, Fischer E-books, Frankfurt a.M. 1997; tr. it. *La terza aria o un palco sul mare*, in Id., *L'inchino del gigante. Cinque brevi libri di viaggi e metamorfosi*, L'orma, Roma 2023, pp. 9-22, qui pp. 9-10.

Si tratta, a ben vedere, di una dichiarazione di intenti di carattere poetologico, in cui si rispecchiano le istanze che muovono la scrittura di Ransmayr, dove sono presenti i motivi del viaggio e dell'escursione in spazi inesplorati e impervi, del rapporto tra uomo e ambiente riformulato in alternativa all'approccio antropocentrico tradizionale di dominio nei confronti della natura, e quello, strettamente connesso, della metamorfosi delle forme letterarie e medialità in virtù della continua interazione con quelle naturali.

La narrativa di Ransmayr può essere riletta come una moderna rimodulazione del topos, di origine rinascimentale e barocca, di un'arte che prende a modello la natura non solo nei contenuti ma anche da un punto di vista estetico, rispondendo così all'urgenza – a ben vedere, tutta contemporanea – di far interagire tra loro forme artistiche e naturali. In questo senso, l'opera di Ransmayr si pone sulla scia di una lunga tradizione tedesca che, tra Sette e Novecento, ha nutrito una feconda relazione tra scienze della natura e letteratura, una linea che va da Goethe e Herder, fino a giungere a Ernst Jünger e Peter Handke². In diverse interviste e interventi Ransmayr si è spesso soffermato sul suo interesse per le scienze naturali, che rappresentano una preziosa fonte di ispirazione per la sua narrativa: “La realtà materiale – che si tratti di una stella, di una pietra, di un organismo o di una cellula osservata al microscopio – rimane una fonte inesauribile di ispirazione che conduce sempre più lontano nei meandri della fantasia”³. La peculiarità dell'opera di Ransmayr può essere individuata in un gesto “ecocentrico”, motivato dalla volontà di sottrarsi all'approccio antropocentrico nei confronti della natura, per uscire fuori da sé, “non perdere di vista e non di-

² Cfr. H. Gottwald, *Christoph Ransmayrs Werke im Kontext der Literatur der achtziger und neunziger Jahre*, in A. Bombitz (a cura di), *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*, Praesens, Wien 2015, pp. 259-272.

³ I. Wilke (a cura di), *Bericht am Feuer, Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a.M. 2014, pp. 40-41. Le traduzioni dal tedesco e dall'inglese, dove non altrimenti indicato, sono di chi scrive.

menticare il mondo esterno”⁴, confrontandosi senza riserve con il contesto ambientale e “l’incredibile varietà di forme della natura organica e inorganica”, di cui Ransmayr intende individuare – per poi ricrearle all’interno della sua opera – le leggi intrinseche, “dinamica e movimento”⁵.

In tal senso, si può leggere la narrativa di Ransmayr alla luce delle tendenze intellettuali caratteristiche della cosiddetta “età dell’Antropocene”, indirizzate verso il ripensamento del rapporto tra cultura e natura, ispirate dall’idea della relazione – o *entanglement* per Bruno Latour e Donna Haraway – tra *bios* e *zoé* e dunque tra scienze dello spirito e scienze naturali. Se “la modernità – come osserva Hannes Bergthaller – è stata caratterizzata da una separazione programmatica di cultura e natura”⁶, come rilevano gli studi più recenti dedicati a tematiche ecologiche, oggi “natura e cultura non costituiscono più sfere separate”⁷. Ciò comporta una messa in crisi della centralità idealistica del soggetto, ovvero dell’idea (romantica) dell’uomo separato, in una “Sonderstellung” rispetto all’ambiente circostante, laddove in realtà – lo dimostra l’attuale crisi climatica – egli è costantemente esposto all’agency della natura, così come le forme culturali e mediali sono sempre inserite nell’ecosistema.

Nei romanzi di Ransmayr gli agenti atmosferici, gli elementi naturali e le intemperie climatiche sono spesso co-protagonisti, come avviene in *Die letzte Welt* (*Il mondo estremo*, 1988), in *Morbus Kitabara* (*Il morbo Kitabara*, 1996), in *Der fliegende Berg* (*La montagna volante*, 2006) o nel recente *Der Fallmeister* (*Il maestro della cascata*, 2022). Mentre in altri essi svolgono il ruolo di veri e propri protagonisti, come succede, ad esempio, nella prima pubblicazione dell’autore, del 1982, dal titolo *Strahlender Untergang* (*Radiosa fine*), dove al centro della narrazione vi è un pae-

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ Ivi, p. 41.

⁶ E. Horn, H. Bergthaller, *Anthropozän zur Einführung*, Junius, Hamburg 2022, p. 77.

⁷ Ivi, p. 73.

saggio desertificato, ormai privo di forme umane. Già in questo primo esperimento narrativo è presente il motivo, che sarà poi ricorrente nelle opere successive, del “declino” della civilizzazione umana in virtù dell’insostenibilità storica del suo atteggiamento predatorio nei confronti della natura e l’emergente importanza del paesaggio, ovvero della “Landschaft”, che, da semplice sfondo delle storie dell’uomo quale era nel romanzo borghese⁸, conquista prepotentemente, nella narrativa di Ransmayr, il primopiano. In questo modo, nell’opera dell’autore il rapporto tra uomo e paesaggio naturale trova uno (s)bilanciamento a favore del secondo, laddove il soggetto occidentale soccombe di sovente in virtù dell’“enorme contrasto: il minuscolo uomo in mezzo a questo immenso paesaggio desertico”⁹.

Non a caso, il primo romanzo di Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (*Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, 1984), narra del fallimento di una spedizione austroungarica compiuta nel 1872 al fine di rintracciare il leggendario passaggio a nord-est. L’entusiasmo dell’esplorazione, fondata sull’illuministico e romantico convincimento della superiorità dell’uomo nei confronti della natura, si trasforma in disperazione e financo orrore quando la nave rimane incagliata nei ghiacci, mentre l’atmosfera climatica ostile dell’Artico comincia a prendere il sopravvento sull’elemento antropico. Nel secondo romanzo, *Il mondo estremo* – incentrato sull’esilio di Ovidio a Tomi sulle rive del Mar Nero – Ransmayr recupera significativamente la filosofia (e la poetica) degli elementi sviluppata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, articolata intorno alla convinzione “secondo cui l’uomo, gli animali e le piante, ma anche l’uomo, la pietra e le stelle non sono così separati da non poter trapassare l’uno nell’altro”¹⁰. Se in Ovidio la vita umana non è isolabile da altri organismi e

⁸ Cfr. A. Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, The University of Chicago Press, Chicago 2016; tr. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l’impensabile*, Neri Pozza, Vicenza 2017.

⁹ I. Wilke (a cura di), *op. cit.*, p. 50.

¹⁰ G. Böhme, H. Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, C.H. Beck, München 1996, p. 30.

sostanze, tale relazione osmotica e fluida si configura inevitabilmente attraverso continue metamorfosi e passaggi di stato, per cui, come si legge nel romanzo, “*Nessuno conserva la sua immagine*”¹¹. Già all’inizio del racconto gli elementi naturali, in questo caso l’acqua del mare, rendono Cotta, impegnato nella ricerca del poeta e della sua opera rimasta incompiuta, forse per la prima volta consapevole della sua creaturalità, suggerendo in lui, altrimenti abituato al mondo razionale della civiltà romana, sensazioni di malessere fisico e spirituale, che caratterizzano poi la tonalità dell’intero romanzo.

L’esperienza destabilizzante di Cotta a contatto con l’atmosfera di Tomi è altamente rappresentativa di tutta la narrativa di Ransmayr, in cui Solvejg Nitzke individua un “rapporto tra uomo e natura divenuto ormai precario”¹². I protagonisti dei suoi romanzi si perdono letteralmente fuori dai confini della civiltà, immergendosi in una natura mai idillica – è il caso di Ovidio e Cotta a Tomi, o di Josef Mazzini, protagonista degli *Orrori dei ghiacci e delle tenebre*, il quale si smarrisce nello stesso scenario artico della spedizione di cui intende seguire le tracce¹³. Si è parlato dunque, per l’opera di Ransmayr, di “estetica della scomparsa” o di “strategie letterarie di desoggettivizzazione”, quale alternativa all’idealismo antropocentrico, per cui la sua narrativa – ha osservato Monica Fröhlich – si pone “al servizio di un programma di critica nei confronti dell’illuminismo, della ragione e della conoscenza”¹⁴.

¹¹ C. Ransmayr, *Die letzte Welt* (1988); tr. it. *Il mondo estremo*, Feltrinelli, Milano 2023, p. 15. Sul motivo della metamorfosi nel *Mondo estremo* e in generale nell’opera di Ransmayr, cfr. S. Zieglängsberger, *Die Welt plausibel erzählen. Metamorphose und Entwicklung im literarischen Werk Christoph Ransmayrs*, Peter Lang, Berlin 2020.

¹² S. Nitzke, *Widerständige Naturen. Christoph Ransmayrs Poetik der Eigenzeiten*, Wehrhahn, Hannover 2018, p. 8.

¹³ Cfr. M. Gottschling, *Verloren gehen in den Polargebieten der Literatur. Subjekt und Raum bei Edgar Allan Poe und Christoph Ransmayr*, transcript, Bielefeld 2018.

¹⁴ M. Fröhlich, *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*, Ergon, Würzburg 2001, p. 47.

In questo senso, l'opera di Ransmayr è stata recentemente interpretata dalla prospettiva di un approccio postumano, che emergerebbe a pieno nel racconto *Damen & Herren unter Wasser* (*Signore e signori sott'acqua* – 2007)¹⁵, che narra di “un uomo di nome Blueher”, “catapultato”, a un certo punto della sua esistenza, “in un'altra regione del mondo, e dotato quindi di nuove abilità e di una nuova forma”¹⁶. Il Signor Blueher, una mattina – in modo simile a quanto accade a Gregor Samsa nella *Metamorfosi* di Kafka – si ritrova trasformato in un calamaro di Lesson. Questa mutazione gli consente di esperire un inedito rapporto, più mimetico e di consonanza, con l'ambiente, in particolare con il medium elementale dell'acqua:

Mi è persino concesso di divenire invisibile assumendo le tinte e le forme dell'ambiente circostante, imitando ad esempio il fluttuare di un campo di anemoni mossi da una lieve corrente, le fuggevoli ombre delle creste delle onde sul fondo sabbioso di una laguna o le chiazze di una scogliera coperta di molluschi [...].¹⁷

2.

In Ransmayr il processo di fusione con l'ambiente circostante coinvolge non soltanto i soggetti umani ma anche le forme culturali e mediali. Anche queste sono costantemente sottoposte al declino, al cambiamento, alla trasformazione, all'assunzione di altre configurazioni. Non a caso, nel *Mondo estremo*, la metamorfosi riguarda non solo gli abitanti di Tomi ma anche le espressioni artistiche, considerate nella loro interazione ecologica con gli elementi naturali e paesaggistici. Mentre l'autore

¹⁵ Cfr. M. Rossini, *Submarine Spielformen menschlicher Ex-sistenz von Christoph Ransmayr – ein Wassermann erzählt*, in “Tierstudien”, n. 4, 2013, pp. 39-49.

¹⁶ C. Ransmayr, *Damen & Herren unter Wasser*, Fischer, Frankfurt a.M. 2007; tr. it. *Signore e signori sott'acqua. Una storia per immagini tratta da sette fotografie a colori di Manfred Wakolbinger*, in Id., *L'inchino del gigante*, cit., p. 91.

¹⁷ Ivi, p. 88.

Ovidio è – letteralmente – scomparso, la sua opera non è più isolabile dal milieu ambientale che la circonda:

Cotta vide pietre, piastre di granito, menhir, lastre di ardesia, colonne e imponenti parallelepipedi rozzamente squadrati, alcuni eretti, altri abbattuti e già sprofondata nel terreno, come sparpagliati in quella radura da una grande furia, ricoperti di licheni e muschio, un giardino di sculture in abbandono o un cimitero. No, non era muschio, non erano licheni sulle pietre; erano centinaia, migliaia di piccole lumache ignude; intrecciate e striscianti le une sulle altre ricoprivano quelle pietre in molti punti, lunghe imbottiture rilucenti.¹⁸

Il tema principale del *Mondo estremo* è del resto – ha ammesso Ransmayr – “la scomparsa e la ricostruzione della letteratura”¹⁹. È forse possibile comprendere il senso di tale affermazione – su cui la germanistica, a mio avviso, non si è sufficientemente soffermata – considerando l’opera di Ransmayr alla luce delle riflessioni della critica sulla cosiddetta “estetica dell’Antropocene”, non soltanto, come già visto, dal punto di vista dei contenuti, bensì anche e soprattutto dalla prospettiva della forma. Se per Hartmut Böhme l’estetica della natura tradizionale si basava su categorie kantiane, su un approccio che pone la natura come oggetto passivo e inerte di fronte al soggetto, suggerendo al contemplatore l’idea che essa possa essere tenuta sotto controllo²⁰, come, ad esempio, nell’esperienza del sublime, al contrario, l’attuale Età dell’Asimmetria – osserva Morton – “mette fine alla sindrome dell’anima bella tipica della modernità. Non è più possibile mantenere la distanza estetica necessaria per attuare le strategie *meta* tipiche dell’anima bella”²¹. L’estetica,

¹⁸ Ivi, p. 38.

¹⁹ C. Ransmayr, *Entwurf zu einem Roman*, in “Jahresring. Jahrbuch für Kunst und Literatur”, n. 34, 1987-1988, pp. 196-198, qui p. 196.

²⁰ Cfr. H. Böhme, *Natürlich/Natur*, in K. Barck et al. (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. IV: *Medien und Populär*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2002, pp. 432-498.

²¹ T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma 2018, p. 229.

nell'età dell'Antropocene, introduce piuttosto – scrive Eva Horn – “un *nuovo modo di essere-nel-mondo* (eine *neue Art des In-der-Welt-Seins*)”²², che si fonda su una inedita immagine della natura, esperibile non più attraverso il distacco o la contrapposizione di soggetto e oggetto, ma grazie a un inevitabile coinvolgimento, che pone tuttavia il fruitore in una condizione di precarietà. Ransmayr stesso, in un'intervista, si è soffermato sull'immagine idillica della natura tramandata dalla letteratura tradizionale²³. Il legame con i luoghi geografici descritti dalla narrativa del canone occidentale ha creato “così furtivamente l'illusione che persino i luoghi più lontani e remoti fossero accessibili come un parco di divertimenti, come un luna park scintillante di luci [...]. Ma è un errore”²⁴. La sua opera, al contrario, intende spostare l'attenzione su altri oggetti, *decentrando* la soggettività umana: “Non sono il centro, ma sono nel mezzo”²⁵.

Se già all'interno dei romanzi di Ransmayr, a livello di contenuti, è impossibile per l'uomo mantenere una distanza di sicurezza nei confronti della natura circostante, lo stesso accade a livello formale-estetico per il lettore o fruitore. Nel primo romanzo *L'orrore dei ghiacci e delle tenebre* il venir meno dell'ottimismo antropocentrico di fronte alle istanze dell'ecosistema artico si riflette anche nella forma: insieme alla linearità della narrazione (e al finale conciliante²⁶) scompare il punto di vista del narratore onnisciente, poiché “gli oggetti della natura – osserva Horn –, nell'estetica dell'Antropocene, “sono troppo vicini per poterli oggettivare, troppo grandi per poterli rappresentare, troppo complessi per poterli raccontare coerentemente”²⁷. Allo stesso tempo, la stasi dell'equipag-

²² E. Horn, H. Bergthaller, *op. cit.*, p. 124.

²³ Cfr. I. Wilke (a cura di), *op. cit.*, pp. 72-73.

²⁴ C. Ransmayr, *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, cit., p. 7.

²⁵ I. Wilke (a cura di), *op. cit.*, p. 68.

²⁶ Cfr. D. Wohlleben, *Trost der Literatur? Transformationen des (guten) Endes bei Christoph Ransmayr*, in “Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch”, n. 15, 2016, pp. 65-82.

²⁷ E. Horn, H. Bergthaller, *op. cit.*, p. 130.

gio della nave costretto nel ghiaccio e la ripetizione delle situazioni si sostituiscono alla teleologia dello svolgimento e dunque alla forma tradizionale della catarsi, stimolando piuttosto in chi legge un'esperienza di flusso.

Se – come abbiamo visto – uno dei temi principali dell'opera di Ransmayr è “la scomparsa e la ricostruzione della letteratura”, è dunque perché l'estetica tradizionale non è più in grado di dar conto del mutato rapporto tra uomo e natura. La narrativa deve dunque essere sottoposta essa stessa a un processo di trasformazione, che vuol dire, in alcuni casi, farla interagire con altre forme medialità²⁸. È questo l'obiettivo degli esperimenti narrativi che Ransmayr ha denominato “Spielformen des Erzählens”, inaugurati durante la partecipazione ai Salzburger Festspielen e incentrati sull'idea di una continua “metamorfose” delle forme letterarie²⁹. Questi esperimenti hanno dato vita a una collana, dallo stesso titolo, presso l'editore Fischer. Tra questi, merita un'attenzione particolare la pubblicazione del racconto *Signore e signori sott'acqua* sotto forma di audiolibro, recitato dallo stesso Ransmayr e musicato dal trombettista Franz Hautzinger³⁰.

Laddove, nella sua precedente esistenza Blueher provava un'avversione istintiva nei confronti di tutto ciò che ha a che fare con le sostanze liquide, a partire dal proprio sudore, il suo destino si presenta come una sorta di nemesis. Il protagonista del racconto di Ransmayr – analogamente a quanto accade a Cotta nel *Mondo estremo* –, nella sua nuova forma di calamaro, è costretto a confrontarsi in maniera assai ravvicinata con il medium elementale dell'acqua, che – come osserva John Durham Peters – ha storicamente rappresenta-

²⁸ Anita McChesney ha giustamente osservato che in Ransmayr il confronto con la natura stimola spesso il ricorso a nuove forme di rappresentazione mediale. Cfr. A. McChesney, *Mediating and Remediating Reality: The Evolution of Myth in Christoph Ransmayr's Der fliegende Berg*, in “Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch”, cit., pp. 83-102.

²⁹ I. Wilke (a cura di), *op. cit.*, p. 16.

³⁰ Cfr. C. Ransmayr, F. Hautzinger, *Damen & Herren unter Wasser*, mandelbaum Verlag in Kooperation mit Extraplatte, Wien 2007.

to l'alterità caotica rispetto al (presunto) ordine della civiltà umana, ovvero "l'abisso, un mistero vasto, profondo e oscuro, non documentato, sconosciuto, inesplorato"³¹.

Eppure, pian piano il signor Blueher comincia ad *ambientarsi* nel nuovo elemento, fa la conoscenza di creature che hanno subito la sua stessa sorte (di cui Ransmayr racconta altresì la storia), e gradualmente si sviluppa tra di loro un inedito tipo di comunicazione, privo di parole, quasi telepatico. Il linguaggio di Blueher e degli altri comincia a perdere caratteristiche specificamente umane e si trasforma progressivamente in suono che si propaga maggiormente proprio grazie al medium acquatico. Del resto – come osserva Peters – “probabilmente la caratteristica principale dell'habitat marino è che filtra la luce e favorisce la trasmissibilità del suono. [...] Sott'acqua la luce viene dispersa e assorbita, ma il suono viaggia a grande velocità; l'ottica è scoraggiata mentre l'acustica è favorita”³². Di conseguenza, “il mare rappresenta un laboratorio naturale per altre modalità di percezione”³³.

Lo studio citato di Peters dimostra il crescente interesse da parte della critica letteraria per il rapporto tra media e ambiente, nel senso sia della collocazione ambientale dei media umani e tecnici, indagati nel loro aspetto materiale e infrastrutturale, sia dell'influsso degli elementi naturali sulle forme medialità di rappresentazione³⁴. Si parla per questo di “Mediascapes”, intesi come “nicchie specializzate le cui componenti sopravvivono e si evolvono reagendo e adeguandosi alle condizioni ambientali”³⁵.

Ora, ciò che mi sembra interessante dell'esperimento narrativo di Ransmayr è il tentativo di fondere un medium

³¹ John Durham Peters, *The Marvelous Clouds. Towards a Philosophy of Elemental Media*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2016, p. 53.

³² Ivi, p. 61.

³³ Ivi, p. 62.

³⁴ Cfr. M. Cometa, *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Meltemi, Milano 2023.

³⁵ Cfr. F. Casetti, *Mediascapes: A Dialogue*, in “Perspecta”, n. 51, 2018, pp. 21-43, qui pp. 33-34.

culturale e un medium elementale, ossia la volontà di far assumere al medium artificiale del libro (o meglio, del cd) le stesse caratteristiche e funzioni del medium naturale. La necessità di Ransmayr di forzare i limiti delle forme artistiche tradizionali alla ricerca di una nuova estetica traspare del resto anche a livello di contenuti nel racconto. Il Signor Blueher, oltre a provare repulsione nei confronti dell'acqua, nella sua precedente esistenza era custode in un museo ("Poco fa custode di museo, ora calamaro di scogliera"³⁶) e c'è da credere che la sua fobia derivi proprio dalle sue abitudini estetiche. Prima della sua metamorfosi, il signor Blueher aveva infatti fatto esperienza dell'acqua ("piscine, stagni, laghi, fiumi e simili"³⁷) soltanto attraverso il filtro di "opere belle e rasserenanti"³⁸, "come un accenno o un muto gioco di tinte in quadri a olio e in acquarelli"³⁹, e, nel ruolo di custode di un'arte museale, aveva "il compito di proteggere dalla curiosità troppo invadente e dall'eccessiva vicinanza degli esseri umani un mare invisibile, sprofondato dietro un orizzonte di paesaggi azzurrini"⁴⁰. La nuova vita di Blueher nell'oceano rappresenta quindi un passaggio di stato (una metamorfosi) del suo modo di percezione (non da ultimo estetica), dalla rigidità alla fluidità:

Adesso sono un abitante dei mari lontani e il mio habitat va dalle profondità turchesi, verdi e blu oltremare fino alla nerezza senza chiarori degli abissi ancora più in basso, lì dove la vita organica si presenta di rado quasi quanto nei miliardi di anni luce attraverso cui si estende semivuoto lo spazio siderale. E in questo mondo misterioso e alquanto inesplorato fluttuo e nuoto, sono un mollusco munito di dieci arti, circondato con ogni probabilità da ordini di creature quasi infinitamente piccole e quasi infinitamente grandi.⁴¹

³⁶ C. Ransmayr, *Signore e signori sott'acqua*, cit., p. 91.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 95.

³⁹ *Ivi*, p. 91.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 90.

Ma qui è evidente che non soltanto il signor Blueher è costretto a questa trasformazione in virtù del contatto con il medium elementale dell'acqua, ma vi è costretto anche il lettore o l'ascoltatore. Se nell'edizione a stampa del racconto questo avveniva grazie alle fotografie di Manfred Wakolbinger, che mostrano a chi legge le creature del mondo marino a distanza ravvicinata, nel caso dell'audiolibro Ransmayr *immerge* l'ascoltatore nell'ambiente sonoro del racconto, letteralmente in un "oceano di suono" – si potrebbe dire, prendendo in prestito il titolo del volume di David Toop sulla musica ambient⁴².

Da questa prospettiva risulta assai significativa la collaborazione di *Ransmayr* con il trombettista Franz Hautzinger, la cui formazione deve molto alla frequentazione della musica sperimentale⁴³. Mentre – come ha osservato Susann McClary – tra Sette e Novecento, dal romanticismo in poi, i compositori erano "focused on notions of the centered Self"⁴⁴, al contrario, la musica d'avanguardia, a partire dai primi decenni del Novecento, introduce un "approccio antinarrativo"⁴⁵ e si apre verso il paesaggio. Secondo Gernot Böhme, la musica sperimentale novecentesca sposta infatti il focus dal tempo allo spazio, comincia a creare atmosfere legate agli ambienti, da *Zeitkunst* diventa *Raumkunst*⁴⁶. Da questo deriva l'estrema apertura e la disponibilità all'ascolto della musica avanguardistica (anche nelle sue più recenti espressioni e varianti, quali l'ambient o l'industrial), come è esplicito, ad esempio, già nella performance *Silence* di John Cage (1961). Questi ripensa la sala da concerto – in

⁴² Cfr. D. Toop, *Ocean of sound: ambient sound and radical listening in the age of communication*, Serpent's Tail, London 1995; tr. it. *Oceano di suono. Musica ambient e ascolto radicale nell'era della comunicazione*, add, Torino 2023.

⁴³ Cfr. K. Katschthaler, *Zwischen Atmosphäre und Narration. Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert*, transcript, Bielefeld 2022, pp. 25-38.

⁴⁴ S. McClary, *The Impromptu That Trod on a Loaf: Or How Music Tells Stories*, in "Narrative", n. 5/1, 1997, pp. 20-25, qui p. 24.

⁴⁵ K. Katschthaler, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶ Cfr. G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2022, pp. 159-160.

modo simile a quanto fa Ransmayr per la narrativa – non come un luogo isolato e rigidamente separato dall'esterno, ma come uno spazio vuoto e aperto, pronto ad accogliere le sollecitazioni che provengono dall'ambiente circostante, per cui la musica non può più essere separata dai suoni che ci circondano nella vita quotidiana (ad esempio il rumore del traffico durante il concerto). Osserva Raymond Murray Schafer in proposito: “Proprio questo progressivo venir meno di una distinzione tra musica e rumori dell'ambiente potrebbe in un'ultima analisi rivelarsi la caratteristica principale della musica di tutto il XX secolo”⁴⁷.

La ricerca formale della musica d'avanguardia riguarda anche gli strumenti, di cui viene riscoperta la materialità e dunque l'interconnessione con gli elementi dell'ambiente. Mentre Schafer collega tale ricerca alle origini attribuite alla musica in un inno omerico dedicato a Ermes, per cui “si dice che la lira sia stata inventata dal dio, quando comprese che il guscio della tartaruga, se usato come casa di risonanza, poteva produrre suono”⁴⁸, Timothy Morton osserva in merito a questa cesura:

I compositori smettono di dare ascolto alla loro interiorità e iniziano a sintonizzarsi con lo spazio interno del pianoforte, con la sua fisicità, con il suo timbro. [...] Gradualmente, l'interno del pianoforte si libera dal gravoso compito di incarnare l'interiorità dell'essere umano e inizia a risuonare con le sue cavità di legno. [...] John Cage rende libere le corde del pianoforte dall'obbligo di suonare come un pianoforte, poggiando su di esse una serie di oggetti e utensili di uso quotidiano che in circostanze normali starebbero ai lati dello strumento, per esempio elastici e viti. Questi oggetti, con i quali Cage dà vita al “piano preparato”, non hanno lo scopo di esprimere la personalità del compositore; possiedono una loro anarchica autonomia”⁴⁹.

⁴⁷ R.M. Schafer, *The Tuning of the World (The Soundscape)*, A.A. Knopf, New York 1977; tr. it. *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, Ricordi, Milano 2022, p. 214.

⁴⁸ Ivi, p. 53.

⁴⁹ T. Morton, *Iperoggetti*, cit., pp. 211-212.

Hautzinger trova un suo stile personale quando comincia a sperimentare con la fisicità della tromba, facendole emettere non note o melodie, ma semplicemente rumori: “Se si toglie la melodia alla tromba, rimane ancora una gran varietà di rumori, suoni e possibilità”⁵⁰. Nel caso dell’esperimento di *Signore e signori sott’acqua* questi suoni prodotti dalla tromba di Hautzinger assomigliano piuttosto ai rumori dell’acqua. A questo proposito è indicativo il fatto che a rappresentare una svolta nel rapporto tra musica e paesaggio sonoro e, più in generale, tra media tecnici e media elementali è stata la pubblicazione, nel 1970, del disco *Songs of the Humpback Whale*, a cura dell’ingegnere bioacustico Roger Payne, già impegnato nello studio, sul campo, del linguaggio delle balene. Nel volume *I suoni segreti della natura* Karen Bakker osserva che “la pubblicazione del disco è stata un evento storico, che ha cambiato il modo in cui gli esseri umani percepiscono il mondo animale”⁵¹. La tromba di Hautzinger nell’audiolibro di Ransmayr, a ben vedere – anzi, a ben ascoltare –, sembra ricreare i suoni emessi dalle balene o in generale dai cetacei. Ancora una volta, quindi, una fusione tra un medium tecnico (la tromba e il cd) e un medium elementale (l’acqua).

In questo modo, il ricorso all’audiolibro consente al fruitore di sperimentare nuove forme di percezione e ricezione estetica, più immersive e fluide rispetto a quelle tradizionali. Se la lettura è diventata nel corso del tempo una pratica silenziosa, in virtù di un processo che per Erich Schön ha rappresentato una “perdita di sensibilità”⁵², l’attenzione attribuita da Ransmayr alla fisicità della voce e del suono, al di là del significato razionale, permette al lettore/ascol-

⁵⁰ Cit. in K. Katschthaler, *op. cit.*, p. 34.

⁵¹ K. Bakker, *The Sounds of Life. How Digital Technology is Bringing us Closer to the Worlds of Animals and Plants*, Princeton University Press, Princeton 2022; tr. it. *I suoni segreti della natura. Voci, canti, conversazioni di un mondo naturale mai sentito prima*, Feltrinelli, Milano 2023, p. 47.

⁵² Cfr. E. Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit / oder die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswandel um 1800*, Klett-Cotta, Stuttgart 1987.

tatore di recuperare dimensioni altre dell'esperienza, che l'uomo condivide con altre specie. Ciò è evidente nel fatto che le parole pronunciate dall'autore, durante la lettura e l'ascolto, finiscono sempre per confondersi con i rumori di sottofondo prodotti dalla tromba o, meglio, per fondersi organicamente con i suoni (o rumori) del mare (della natura). Del resto, è quanto succede allo stesso signor Blueher, il quale constata, dapprima con sgomento poi con sempre crescente soddisfazione, di aver sviluppato una nuova lingua le cui "parole cominciavano a perdere" il significato abituale⁵³ e per questo era "destinata a perdersi nella sinfonia di rumori che penetra solo fino alle prime profondità delle acque, sinfonia di flutti che s'abbattono sulla scogliera e del pietrisco sospinto verso la costa che la risacca ricattura e getta nuovamente negli abissi assieme agli altri detriti"⁵⁴.

È indicativo che Ransmayr utilizzi qui la metafora dell'ascolto e del suono per descrivere la trasformazione antropologica cui il signor Blueher e l'ascoltatore sono costretti nel racconto, alludendo, forse, a quel processo di *ritribalizzazione* attraverso la stimolazione del senso dell'udito che per Marshall McLuhan caratterizza la società contemporanea dopo la fine del predominio mediale della galassia Gutenberg e della stampa. Laddove McLuhan osserva che "conseguenza della tecnologia di Gutenberg" è "una separazione dei sensi [...] e l'interruzione del loro reciproco intrecciarsi nella sinestesia"⁵⁵, uno sviluppo che ha contribuito alla scissione moderna tra sensi e intelletto, rendendo l'uomo "scisso e schizofrenico"⁵⁶, il signor Blueher rappresenta la figurazione narrativa di questo tipo antropologico "scisso e schizofrenico", isolato, nella sua precedente esistenza, dal suo corpo e dall'ambiente circostante, il quale

⁵³ C. Ransmayr, *Signore e signori sott'acqua*, cit., p. 92.

⁵⁴ Ivi, p. 93.

⁵⁵ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Routledge and Kegan Paul, London 1962; tr. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 2011, p. 59.

⁵⁶ Ivi, p. 66.

nel corso della narrazione è spinto a una trasformazione positiva grazie alla riscoperta del medium più fluido del suono che – come osserva Walter Ong – favorisce, al contrario, una “identificazione stretta, empatica, con il conosciuto”⁵⁷.

Ma è allora lo stesso Ransmayr che affida una tale funzione antropologica alla sua opera e, forse, al fine di uscire dall’impasse costituita dal problema della “scomparsa e della ricostruzione della letteratura”, intende superare i limiti della narrativa tradizionale per mettersi alla ricerca di inedite forme espressive, forse più inclusive, immersive ed ecologiche, inaugurando con *Signore e signori sott’acqua* – si potrebbe dire – quasi una letteratura ambient, in cui arte e natura, *bios* e *zoé*, media tecnici e media elementali si fondono organicamente tra loro.

⁵⁷ W. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Methuen, London 1982; tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 2014, p. 92.

*Diversitas delectat: la biodiversità
come paradigma estetico-culturale*
Ute Weidenhiller

Bei einer kühlen Quelle,
Da macht' er endlich Halt;
Gezieret war die Stelle
Mit Blumen mannigfalt.

Ludwig Uhland, *Der Schenk von Limburg*

Manchmal ist ein altes Lied der einzige Ort,
an dem ein aussterbender Vogel noch lebt.

Volha Hapeyeva, *Was wir nicht über Vögel wissen*

1. *Il termine "biodiversità"*

In tempi recenti, grazie a un processo di ampia valorizzazione discorsiva, il concetto di biodiversità si è imposto in diversi settori del sapere e della cultura. Il prefisso "bio-" – un grecismo che, in continuità con un uso consolidato, rinvia ai significati di vita e natura – è stato applicato a numerosi termini legati a pratiche e stili di vita salutistici e si è notevolmente diffuso fino a diventare un vero e proprio marchio della sostenibilità. Questa diffusione, tuttavia, comporta anche il rischio di slittamenti semantici e strumentalizzazioni ideologiche: emblematico è il caso del neologismo dispregiativo *biodeutsch*, coniato nella retorica della destra populista tedesca in chiave identitaria e discriminatoria. Questo uso,

che nel 2024 ne ha motivato la designazione come *Unwort des Jahres*, mostra come il prefisso possa essere sottratto al suo contesto originario e piegato a finalità lontane dalla sfera ecologica, segnalando i limiti e le ambivalenze di una circolazione culturale apparentemente positiva¹.

Anche il concetto di diversità, dal latino *diversitas* (moltitudine, varietà), ha acquisito negli ultimi anni una valenza positiva quale categoria-chiave di ampio respiro con un ruolo centrale nel dibattito socio-politico ed economico. Tuttavia, come osserva Georg Toepfer, esso è un concetto con una duplice valenza: da un lato indica differenza e distinzione, dall'altro viene richiamato a sostegno di istanze inclusive e di pari opportunità:

Il termine designa la differenza, ma al tempo stesso si orienta verso l'uguaglianza. In suo nome scuole e università regolano le pari opportunità, le imprese promuovono una forza lavoro eterogenea attraverso pratiche di "diversity management" e i movimenti migratori hanno riportato in primo piano l'annoso dibattito sul multiculturalismo.²

Una duplicità valida però soltanto nell'ambito sociale e non in quello ecologico, dove l'espressione *diversità biologica* – e a partire dal 1986 nella sua forma breve *biodiversità* – fu introdotta negli anni Ottanta del ventesimo secolo per descrivere e quantificare la molteplicità del mondo organico su tre livelli: genetico, tassonomico ed ecologico. Come precisa Edward O. Wilson:

Biodiversity, short for biological diversity, is defined as the totality of inherited variation in all the organisms of a selected area. The area can be a woodland or a system of forests or a

¹ Il concorso linguistico *Unwort des Jahres* viene organizzato dal 1991 da un gruppo indipendente di linguisti della comunicazione presso l'Università di Darmstadt e l'Università di Marburg per segnalare l'emergere di espressioni linguistiche percepite come discriminatorie, fuorvianti, inumane o linguisticamente tossiche all'interno del discorso pubblico.

² G. Toepfer, *Diversität. Historische Perspektiven auf einen Schlüsselbegriff der Gegenwart*, in "Zeithistorische Forschungen", vol. 17, 2020, pp. 130-144, qui p. 139; per la versione online, cfr. <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2020/5820.>, p. 130.

pond or an ocean. It can be a political unit, say a state or a country. Or it can be the whole world. Once the location is selected, researchers study biodiversity at one or the other or all three levels of biological organization: first ecosystems, such as a forest patch or a pond; then, next down, all the species, from microorganisms to trees and megafauna; and finally, at the third and lowest level, the genes that prescribe the traits of the species that make up the ecosystems.³

Anche in questo caso, tuttavia, il riferimento alla pluralità non esclude il richiamo a un principio ordinatore: la stabilità di un ecosistema, infatti, non può che fondarsi sulla ricchezza e sull'interazione delle sue numerose componenti.

2. *La biodiversità come concetto transdisciplinare*

Il termine “biodiversità” non designa soltanto la varietà delle forme viventi da registrare e misurare, ma soprattutto un patrimonio da salvaguardare. Oggi lo si riconosce a livello internazionale, in connessione con l’idea di sostenibilità, come risorsa essenziale per l’equilibrio degli ecosistemi e il benessere umano, sebbene sia minacciato da pressioni globali quali cambiamento climatico, perdita di habitat, sfruttamento delle risorse, inquinamento e specie invasive. Inoltre, politiche economiche basate su incentivi e sovvenzioni possono contrastare gli sforzi di tutela ambientale.

In risposta a queste sfide sono nate istituzioni internazionali come, nel 1988, l’*Intergovernmental Panel on Cli-*

³ Cfr. E.O. Wilson, *Preface to the 2010 Printing*, in Id., *The Diversity of Life*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2010 [1992], p. ix. Per una definizione di biodiversità, cfr. tra gli altri U. Eser, *Der Wert der Vielfalt*, in M. Bobbert, M. Düwell, K. Jax (a cura di), *Biodiversität zwischen Wissenschaft, Politik und Ethik*, in *Umwelt, Ethik und Recht*, Francke, Tübingen 2002, pp. 160-181; R. Piechocki, *Biodiversität. Zur Entstehung und Tragweite eines neuen Begriffs*, in T. Potthast, Bundesamt für Naturschutz (a cura di), *Biodiversität – Schlüsselbegriff des Naturschutzes im 21. Jahrhundert? Erweiterte Ergebnisdokumentation der Vilmer Sommerakademie 2002*, Bonn-Bad Godesberg, s.l. 2007, pp. 11-24.

mate Change (IPCC)⁴ e, più recentemente, nel 2012, l'*Intergovernmental Platform on Biodiversity and Ecosystem Services* (IPBES)⁵, impegnate nella elaborazione di strategie scientifiche, politiche e culturali per la protezione del clima e della biodiversità. Anche la Conferenza mondiale sulla natura svoltasi a Montréal nel 2022⁶ aveva in agenda la protezione della biodiversità, soggetta da alcuni anni a una progressiva e drammatica diminuzione, al punto che gli esperti sono concordi nel ritenere che ci troviamo nel pieno della sesta estinzione di massa nella storia del pianeta. Tale pluralità di approcci mette in luce la complessità del concetto, che può essere compreso appieno solo in una prospettiva multidisciplinare. Accanto alle tre dimensioni tradizionalmente riconosciute della biodiversità – genetica, tassonomica ed ecologica – le discussioni scientifiche contemporanee ne valorizzano sempre più una quarta: la diversità dei comportamenti all'interno delle specie animali, interpretabile come forma di diversità culturale⁷.

⁴ Il Comitato intergovernativo sui cambiamenti climatici (IPCC) è stato istituito nel novembre 1988 dal Programma delle Nazioni Unite per l'ambiente (UNEP) e dall'Organizzazione meteorologica mondiale (OMM) con il compito di sintetizzare per i responsabili politici lo stato della ricerca scientifica sui cambiamenti climatici, al fine di fornire basi scientifiche per le decisioni politiche. La sede del segretariato dell'IPCC si trova a Ginevra. 195 governi sono membri dell'IPCC e oltre 190 organizzazioni sono registrate come osservatori dell'IPCC. Cfr. il sito web ufficiale al link <https://www.ipcc.ch/>

⁵ La Piattaforma intergovernativa di politica scientifica sulla biodiversità (IPBES, nota anche come Consiglio mondiale per la biodiversità o Consiglio mondiale per la diversità biologica), è un organismo indipendente composto da 149 Stati membri che fornisce consulenza scientifica in materia di politica per la conservazione e l'uso sostenibile della biodiversità e dei servizi ecosistemici. L'organizzazione è stata ufficialmente fondata il 21 aprile 2012 con sede del segretariato a Bonn. Cfr. il sito web ufficiale al link <https://www.ipbes.net>.

⁶ Gli obiettivi stabiliti nella dichiarazione finale, concordata da circa 200 Stati, sono complessi e ambiziosi: entro il 2030 almeno il 30 per cento delle superfici terrestri mondiali, delle acque interne, così come delle aree costiere e marine, dovrà essere posto sotto tutela per la conservazione e lo sviluppo delle biodiversità. L'attuazione di tali obiettivi risulta però fin dall'inizio come problematica.

⁷ Cfr. R. Borgards, *Einleitung*, in Id. (a cura di), *Biodiversität*, "literatur für Leser:innen", vol. 46, n. 2/23, 2024, pp. 111-113.

A queste si aggiunge una dimensione estetica: la biodiversità non è soltanto misurabile, ma anche esperibile sul piano estetico, secondo l'antico principio *variatio delectat*. La molteplicità si manifestava già nell'antichità romana non solo nella retorica, ma anche visivamente nelle ricche rappresentazioni naturalistiche di piante e animali nei mosaici e negli affreschi, così come nella convivenza e nella contrapposizione sociale del multietnico stato romano, in modo simile alla polis greca. Una visione scientifica della diversità, infatti, si affermò soltanto con la teoria dell'evoluzione di Darwin, che interpretò la varietà non più come deviazione dall'unità, bensì come risultato centrale e motore dei processi evolutivi. Per la prima volta venne così elaborata una concezione sistematica, nella quale collettivizzazione (nelle specie) e pluralizzazione (molteplicità delle forme) venivano pensate in stretta correlazione⁸. Così concepita, la biodiversità non si esaurisce nelle sue dimensioni scientifico-politiche o giuridico-etiche, ma si arricchisce di una valenza estetica che ne amplia il significato e la portata culturale, costituendo al contempo un ponte verso la letteratura⁹. Non si tratta, in questo caso, di tematizzare la biodiversità come semplice sfondo, bensì di assumerla come oggetto di rappresentazione e di riflessione critica.

3. *Approcci letterari alla biodiversità*

Le diverse correnti che negli ultimi decenni hanno animato il dibattito ecologico e ambientale nelle scienze umane si collocano in un rapporto di reciproca integrazione, pur mantenendo specificità proprie. Il *nature writing* rappresenta la radice letteraria di questa costellazione: una

⁸ Cfr. G. Toepfer, *op. cit.*, p. 139. Per una più ampia bibliografia sul concetto di diversità, sul suo rapporto con campi affini cfr. fra gli altri R. Borgards, *op. cit.*, nota 1.

⁹ In proposito cfr. X. Chiamonte, M. Giannuzzi, *Storie della biodiversità*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *Immaginari cartografici. Riconfigurazioni teoriche dello spazio*, Meltemi, Milano 2025, pp. 171-186.

scrittura di osservazione, riflessione e descrizione della natura e dell'ambiente ecologico, spesso improntata a un registro lirico o contemplativo, che ha contribuito a diffondere una sensibilità ecologica già a partire dall'Ottocento¹⁰. *L'ecocriticism* – sviluppatosi tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso negli Stati Uniti e successivamente affermato anche in Europa – ha trasformato tale sensibilità in una prospettiva critico-letteraria, fornendo strumenti teorici per analizzare come le opere letterarie rappresentino le questioni ecologiche in relazione al rapporto fra società e natura, ponendo le basi per un dialogo sistematico tra letteratura ed ecologia¹¹. Le *environmental humanities* hanno ampliato ulteriormente l'orizzonte, poiché le scienze umane e umanistiche – antropologia, scienze sociali, storia, filosofia, arti, e letteratura – convergono nello studio delle dinamiche ecologiche e dei loro riflessi culturali.

Parallelamente, generi narrativi per i quali la biodiversità è un tema importante, come la *climate fiction* (o *cli-fi*), che rientra nella narrativa speculativa, hanno elaborato scenari spesso distopici, che tematizzano le conseguenze della crisi climatica e delle questioni ambientali sulla società e sugli individui, ad esempio in forma di apocalissi ecologica, contribuendo all'elaborazione di nuovi immaginari collettivi¹². A fornire una cornice filosofica a queste pratiche interviene infine il *new materialism*, orientamento teorico che rimette in discussione dualismi consolidati, basati su sistemi interpre-

¹⁰ Sulle molteplici definizioni del *nature writing* elaborate in area anglosassone, dove il genere ha avuto origine, cfr. G. Dürbeck, C. Kanz (a cura di), *German-Language Nature Writing from Eighteenth Century to the Present. Controversies, Positions, Perspectives*, Palgrave Macmillan, London 2024.

¹¹ Per quanto riguarda le prospettive teoriche e l'approccio in ambito di letteratura, cinema e arte in lingua tedesca cfr. G. Dürbeck, U. Stobbe, *Ecocriticism. Eine Einführung*, Böhlau, Köln 2015. Per l'ecocritica in Italia si veda S. Iovino, *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, Bloomsbury Academic Press, London 2016.

¹² Per un approccio ecocritico ai generi letterari consolidati, quali per esempio la fiaba o il romanzo di formazione, cfr. E. Zemanek (a cura di), *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2017.

tativi gerarchici binari – proprio/altro, natura/cultura, soggetto/oggetto – e attribuisce alla materia stessa una capacità di agire, ridefinendo così i presupposti del pensiero ecologico. Insieme, tali approcci e campi di studio si intrecciano e, sovrapponendosi, costituiscono un continuum che va dal livello narrativo a quello critico e filosofico, restituendo la complessità del rapporto tra letteratura, cultura e natura.

4. Biodiversità, archivi e memoria

Un ulteriore aspetto rilevante per il tema della biodiversità è la concezione della letteratura come archivio, capace di preservare la memoria di specie, paesaggi ed ecosistemi ormai scomparsi o minacciati. La produzione letteraria contemporanea degli ultimi vent'anni si è affermata come spazio privilegiato per riflettere sulla responsabilità etica dell'essere umano verso il vivente e sul compito di dar voce a ciò che rischia di scomparire. Come scrive Judith Schalansky nella prefazione al suo *Verzeichnis einiger Verluste*, “nella scrittura nulla può essere recuperato ma tutto può essere reso percepibile”¹³. Questa osservazione mette in luce in che modo la scrittura contribuisca alla costruzione di una vera e propria “memoria ecologica”, in cui dimensione estetica, etica e politica si intrecciano, costituendo un contro-archivio rispetto alle logiche di sfruttamento e di perdita ambientale. Un aspetto che non riguarda soltanto il mondo naturale: anche la varietà linguistica¹⁴ trova nella letteratura uno spazio

¹³ J. Schalansky, *Verzeichnis einiger Verluste*, Suhrkamp, Berlin 2018, p. 26 (la traduzione è di chi scrive); tr. it. *Inventario di alcune cose perdute*, nottetempo, Milano 2020. L'autrice raccoglie dodici saggi narrativi su perdite di natura eterogenea – animali estinti, opere d'arte scomparse, testi perduti, edifici demoliti – trasformandole in un archivio letterario della memoria.

¹⁴ In questo contesto, acquista rilievo la riflessione di David Heyd, che mette in guardia dal trasferire in maniera troppo immediata gli argomenti a favore della biodiversità sul piano culturale. Se la varietà biologica costituisce infatti una condizione di equilibrio ecologico e possiede un valore intrinseco, la diversità culturale si presenta come una realtà più instabile, segnata da conflitti, dinamiche

privilegiato. Le stesse lingue sono esposte al rischio di estinzione, come osserva Volha Hapeyeva nel suo saggio *Was wir nicht über Vögel wissen*, mettendo in luce al tempo stesso le conseguenze di tali perdite: “Secondo la rivista *National Geographic*, ogni due settimane scompare una lingua. Entro il prossimo secolo sarà scomparsa quasi la metà delle circa 7000 lingue oggi parlate sulla Terra. [...] Quando si perde la lingua, si perde anche tutto ciò che era contenuto nella sua poesia popolare, si perde una visione del mondo unica”¹⁵.

La biodiversità si configura dunque come forma privilegiata dell'intreccio vitale del mondo – il *web of life*¹⁶ – e al contempo come categoria estetica che permette alla letteratura di rappresentare e modellare tali dinamiche. Questa duplice funzione – al crocevia tra descrizione del reale e costruzione simbolica – costituisce un punto di snodo decisivo per comprendere il contributo della scrittura contemporanea al dibattito ecologico.

5. *Molteplicità come programma poetico nel romanzo Errötende Mörder di Brigitte Kronauer*

È in tale prospettiva che l'opera letteraria di Brigitte Kronauer si colloca come autorevole esempio della poetizzazione del molteplice e della varietà naturale al di là di una visione antropocentrica. La rappresentazione narrativa della molteplicità del reale e della varietà delle prospettive costituisce per Kronauer una questione poetologica fondamentale in tutta la

di potere e trasformazioni costanti. Non ogni forma culturale merita automaticamente di essere salvata, e proprio in questa tensione si colloca il rischio ma anche la fecondità dell'analogia tra biodiversità e diversità culturale. Cfr. D. Heyd, *Cultural Diversity and Biodiversity. A Tempting Analogy*, in “Critical Review of International Social and Political Philosophy”, vol. 13, n. 1, 2010, pp. 159-179.

¹⁵ V. Hapeyeva, *Was wir nicht über Vögel wissen*, in E. Atzler, M. Müller (a cura di), *In der Wüste Bäume pflanzen. In welcher Welt wollen wir 2024 leben?*, Luftschacht-Verlag, Wien 2024, p. 293-304, qui p. 304.

¹⁶ Cfr. F. Capra, *The Web of Life. A New Scientific Understanding of Living Systems*, 1st Anchor Books edition, New York 1996.

sua produzione narrativa¹⁷. Un caso esemplare è *Errötende Mörder* (Assassini che arrossiscono, 2007), uno dei romanzi più complessi ed ermetici dell'autrice¹⁸. La vicenda principale segue il quarantunenne Jobst Böhme, precipitato in una crisi esistenziale nonostante una vita apparentemente appagata, contrassegnata dal benessere materiale, dal divorzio dalla moglie Ellen e da una nuova relazione con una donna più giovane. Invitato da uno scrittore a trascorrere un fine settimana nella valle svizzera di Binoz con l'incarico di correggere tre suoi inediti, Böhme si trova immerso in una cornice in cui solitudine, natura e letteratura dovrebbero restituirgli vitalità e sensibilità. Proprio l'intreccio fra la cornice narrativa e i testi interni (gli inediti di Böhme, appunto), strettamente collegati da motivi e corrispondenze¹⁹, dà vita a una tessitura complessa, in cui la comprensione del discorso principale risulta possibile soltanto alla luce della loro intrinseca connessione.

Il primo racconto, *Der böse Wolfen oder Das Ende der Demokratie*, è affidato a un anonimo narratore in prima persona, la cui mania collezionistica si delinea come una strategia paradossale di conservazione contro la minaccia dell'estinzione. L'appartamento in cui vive diventa un archivio caotico, ma al contempo altamente significativo, dove oggetti quotidiani, reliquie e cianfrusaglie non sono soltanto custoditi nella loro materialità, ma anche personificati, animati e investiti di valore simbolico. Tale esaltazione degli oggetti ri-

¹⁷ Una collocazione dell'opera di Kronauer all'interno del dibattito sulla biodiversità come approccio nella letteratura è stata proposta per la prima volta da T. van Hoorn nel saggio *Biodiversität im Text? Brigitte Kronauers Roman Gewäch und Gewimmel*, in "Weimarer Beiträge", vol. 61, n. 4, 2015, pp. 518-530. Per la rilevanza del tema della natura in Kronauer si veda T. van Hoorn, *Natur*, in J. Bertschik, T. van Hoorn (a cura di), *Brigitte-Kronauer-Handbuch*, De Gruyter, Berlin 2024, pp. 433-446.

¹⁸ Per un'analisi più dettagliata del romanzo, cfr. U. Weidenhiller, *Errötende Mörder (Klett-Cotta 2007)*, in J. Bertschik, T. van Hoorn (a cura di), *op. cit.*, pp. 95-105.

¹⁹ Cfr. G. Häntzschel, *Grenzen und Grenzüberschreitungen. Ein variables Strukturprinzip in Brigitte Kronauers literarischen Texten*, in T. van Hoorn (a cura di), *Brigitte Kronauer. Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen*, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, pp. 11-21.

manda a una dimensione poetologica più profonda: la messa in scena della molteplicità delle cose traduce in letteratura l'idea di una varietà minacciata che – similmente alla biodiversità – può sopravvivere solo grazie alla memoria, alla raccolta e alla rielaborazione discorsiva.

L'atteggiamento del narratore resta però ambivalente. Da un lato, egli si percepisce come custode di una fragile pluralità, deciso a preservare tanto gli oggetti d'uso comune quanto i memorabilia legati a scrittori tedeschi del Sette e Ottocento²⁰, per sottrarre l'eredità letteraria all'oblio, all'estinzione o alla "rottamazione". Dall'altro, però, dalle sue fantasie distruttive – il desiderio di ridurre tutto in cenere in un "grande fuoco divorante"²¹ – affiora la consapevolezza che la ricchezza del mondo non implica soltanto conservazione, ma anche perdita. Kronauer richiama così una dialettica fondamentale tra memoria e distruzione, costitutiva tanto per gli archivi culturali quanto per quelli naturali.

È il malevolo e ambivalente Wolfsen, il cui nome evoca tratti animaleschi propri del lupo²², a sottrarre il cuore della collezione del narratore: un prisma di cristallo di cloruro di sodio accuratamente custodito. Oggetto che, per sua natura, rimanda alla scomposizione e alla rifrazione della luce, il prisma assurge a simbolo della molteplicità delle prospettive: con il furto del prisma al narratore viene tolta l'ultima possibilità di salvare la varietà del mondo. La perdita allude dunque non solo alla minaccia che incombe sulle cose disperatamente conservate, ma in senso più ampio anche al

²⁰ Nel suo "Raritätenkatalog" di cui il protagonista è gelosissimo si trovano raffigurati l'orologio del poeta Theodor Körner, la giacchetta rossa da ussaro di Eduard Mörike, una bottiglietta di cognac con astuccio di pelle proveniente dal lascito di Fontane e un ritaglio di carta del barboncino di Jean Paul. Cfr. B. Kronauer, *Errötende Mörder*, cit., pp. 44 e 56.

²¹ Ivi, p. 32.

²² Oltre a Wolfsen, poco dopo compare un secondo personaggio in una posizione liminale tra l'uomo e l'animale, la prostituta chiamata *Lezza*, ingaggiata dal narratore. Anche il suo aspetto, estremamente elegante, è in evidente contrasto con le connotazioni predatorie evocate onomatopeicamente dal nome della donna ("Lefzen", "lechzen").

pericolo che grava sull'intera diversità culturale e naturale. Wolfsen si profila come incarnazione delle forze distruttive della globalizzazione e del capitalismo, forze che, con fredda determinazione, saccheggiano l'archivio delle cose e fanno precipitare il già instabile equilibrio tra conservazione e perdita verso la scomparsa definitiva.

Nel secondo racconto interno, che ha lo stesso titolo del romanzo, il discorso verte sulla vecchiaia e sulla permeabilità dei confini tra l'essere umano, natura e mondo animale²³. Sven Strör, che per errore si unisce a un gruppo di anziani in gita in pullman verso l'isola di Fehmarn, viene messo a confronto con figure appartenenti a classi sociali e professioni del tutto diverse, dai cognomi legati al mondo vegetale che evocano una semantica naturale ibrida. Forse non è un caso che l'ex neurochirurgo si chiami Eibisch (*Althea officinalis*), come una pianta curativa, mentre l'ex conduttrice televisiva, celebre per il suo carattere "velenoso", abbia il nome Fingerhut (*Digitalis*), proprio di una pianta nota in fitoterapia, ma tra le più tossiche.

La monotonia dei cartelloni pubblicitari e il paesaggio di monoculture – campi di colza – che scorrono oltre i finestrini fanno da contrappunto al coro variegato di voci, specchio della pluralità delle biografie e dei destini. Mentre una passeggera cita a memoria singoli versi della ballata di Goethe *Der Fischer* e non mancano commenti pungenti, ricorre insistentemente la domanda provocatoria sull'utilità economica degli anziani: Vale la pena mantenerli in vita? Intanto l'identità del protagonista si disgrega progressivamente: Strör perde l'orientamento, scivola in stati visionari e nell'ultima scena ritorna simbolicamente al mare. Il suo stesso nome rinvia allo *Stör* (storione)²⁴, specie ittica ormai rara nell'Atlantico nord-orientale, cosicché il movimento finale può essere letto come

²³ A proposito di un'analisi in chiave ecologica del secondo racconto interno cfr. U. Weidenhiller, *La biodiversità nelle storie. Errötende Mörder di Brigitte Kronauer*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *Immaginari cartografici*, cit., pp. 267-271.

²⁴ Lo storione dell'Atlantico è un pesce osseo appartenente alla famiglia *Acipenseridae* sottospecie di *Acipenser oxyrinchus*.

trasformazione e ritorno al proprio elemento. In ogni caso, egli è catturato in un vortice che seduce, come il pescatore della ballata di Goethe, trascinato nelle profondità dal canto di una sirena, creatura ibrida, “tragghettatrice [...] tra gli esseri umani e la fauna, pericolosa per chi è immerso nella civiltà”²⁵.

Nel terzo testo la narrazione stessa assume un ruolo capitale, si pone come strategia per superare la paura ed elaborare i traumi, attraverso raffinate forme di letterarizzazione della realtà. I motivi naturali ed ecologici emergono soprattutto nelle storie secondarie intrecciate alla trama principale: tra queste, emblematica è la vicenda dell’isola d’Elba, la cui apertura al turismo porta con sé fenomeni di corruzione e di distruzione del paesaggio, che entrano a far parte del tessuto narrativo.

Alla fine delle sue letture, Böhme sembra non cogliere il senso più profondo della narrazione. Si perde in dettagli apparentemente marginali, li rapporta alla propria condizione e inizia a scorgere legami segreti tra la sua situazione, la natura e l’ambiente che lo circonda: “Solo ora scoprirò che il suo vestito a fiori [il vestito della donna delle pulizie] aveva a che fare con Ellen, proprio come i sentieri nel bosco”²⁶. La scoperta di connessioni nascoste costituisce parte del programma “educativo” prescritto a Böhme, ma al tempo stesso coinvolge il lettore in un processo ermeneutico. “Che ne sarà delle mie collezioni? Chi se ne occuperà, chi vorrà i miei libri, chi li proteggerà?”²⁷ si chiede un personaggio della seconda storia interna quasi fossero una specie in estinzione similmente al protagonista del primo racconto che manifesta lo stesso timore per le proprie collezioni.

Böhme oscilla tra la nostalgia della vita passata e l’odio crescente verso un misterioso personaggio che incontra durante le sue passeggiate, e suscita in lui fantasie ostili e pensieri omicidi. Lo scontro violento con quest’uomo culmina in

²⁵ B. Kronauer, „Ach! wüßtest du, wie’s Fischlein ist“, in Id., *Natur und Poesie*, Klett-Cotta, Stuttgart 2015, pp. 35-39, qui p. 38.

²⁶ B. Kronauer, *Errötende Mörder*, cit., p. 240; dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

²⁷ Ivi, p. 193.

un urlo liberatorio che segna il ritorno della sua emotività. Le letture dunque non rimangono senza conseguenze: la realtà di Böhme e il mondo fittizio dei testi letti si confondono. Il terribile personaggio di Wolfsen diventa per lui una figura di identificazione, il suo nome si trasforma in nome d'arte e, misteriosamente, le persone che incontra iniziano a chiamarlo *Herr Wolfsen*. L'esito resta sospeso: sullo sfondo di cupe leggende popolari, Böhme non intraprende il viaggio di ritorno per affrontare lo strano viandante – figura interpretabile come la parte istintiva, l'Es freudiano, del protagonista stesso.

In questa sospensione narrativa si riflette un tratto caratteristico dell'opera di Kronauer: lo spettro dell'umanità emerge come un campo oscillante tra bene e male. Da un lato emerge l'ambivalenza dell'agire umano, dall'altro si denuncia la progressiva erosione della diversità culturale e naturale sotto la pressione uniformante della globalizzazione.

L'ampio registro del linguaggio di Kronauer mostra come anche sul piano stilistico l'autrice tematizzi la varietà del mondo: l'uso di metafore sorprendenti e la fitta rete di allusioni al patrimonio letterario e culturale europeo mettono in scena una vera e propria molteplicità linguistica e intertestuale. La sua scrittura non solo rappresenta la complessità del mondo, ma la fa anche risuonare nel tessuto della lingua: una molteplicità linguistica e intertestuale che diventa cifra distintiva della sua poetica.

La scrittura stessa si configura come laboratorio della varietà, capace di moltiplicare le prospettive e di restituire in forma letteraria la complessità e la ricchezza dell'esperienza. Kronauer traduce la poliedricità del reale in una lingua del molteplice: sperimenta in modo magistrale l'uso dei sinonimi, passando da un timbro profondamente poetico, talvolta intriso di pathos, a un tono colloquiale e ironico-scherzoso ("Ich spendete das Ersparte"²⁸). Giocando con l'aspetto fonico della lingua, a volte attraverso il semplice scambio di una lettera tra assonanze o onomatopea, la scrittrice produce

²⁸ Ivi, p. 27.

associazioni sorprendenti e dà forma a un'ironia che a volte sfocia nel sarcasmo. Non di rado inserisce riferimenti all'arte figurativa o alla letteratura, ora in forma allusiva, citando la famosa incisione di Albrecht Dürer del 1513 con l'esclamazione: "Ritter, Tod und Teufel!"²⁹, ora come dichiarazione programmatica, come nel caso della dottrina dell'eterno ritorno dell'identico di Friedrich Nietzsche che diventa un Leitmotiv del romanzo. Kronauer recupera e rielabora citazioni celebri ("Die Würfel sind längst gefallen"³⁰) e modi di dire mediante inversioni o sostituzioni mirate, trasformandoli in strumenti critici per mettere in discussione schemi linguistici consolidati e visioni tradizionali del mondo: Dalla dimensione stilistica si passa così a una prospettiva più ampia, in cui la scrittura, l'intreccio di voci, di memorie e di esistenze diventa archiviazione di ciò che rischia di scomparire.

²⁹ Ivi, p. 99.

³⁰ Ivi, p. 147.

Parte seconda
Metamorfosi



Per una storia poetico-naturale dell'individuo.
Alla ricerca di una "ragione morfologica"
nel tardo Goethe, a partire da *Urworte. Orphisch*
Gabriele Guerra

A rileggere l'interesse che il vecchio Goethe nutre (e ha nutrito sin da giovane) per i "pensatori e le scuole più antiche", in cui appare chiaro come tale interesse sia dovuto principalmente al fatto che in essi "poesia, religione e filosofia fossero tutt'uno"¹, emerge il tema dell'orfismo in quanto precipitato esemplare di tale coappartenenza concettuale, anzi di questa "simpatia" che lega tra loro i tre ambiti del sapere. Nella seconda parte dell'autobiografia da cui è tratta questa citazione (una seconda parte introdotta dal motto "Ciò che desideriamo da giovani lo avremo in abbondanza da vecchi") vediamo come il giovane Goethe, sotto la guida di un misterioso sorvegliante, un "supervisore personale" (una via di mezzo tra un precettore, un custode e un consigliere), si rechi sovente in un boschetto, dove rigenerare il suo spirito indebolito dalla sua malattia psicologica. Lì esclama: "nessun culto divino è migliore di quello che non ha bisogno di immagini e che grazie soltanto al dialogo con la natura ci scaturisce dal cuore!"². Si tratta di un'affermazione che squaderna il triangolo concettuale che muove Goethe in quegli anni giovanili, tra culto divino, dialogo con la natura e centralità del cuore, e che in tal modo disegna una nuova geografia del soggetto moderno. Il

¹ J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (1831); tr. it. *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2019, p. 463.

² Ivi, p. 467.

tono malinconico e “stoico” (l’unica scuola di pensiero antica e successiva a Socrate, aveva affermato prima, che riusciva a interessarlo) naturalmente va commisurato all’istanza sociale, che anche nel giovane Goethe riveste un ruolo non secondario. Commenta in proposito Pierre Hadot: “per Goethe, coscienza cosmica e coscienza morale sono intimamente legate, poiché è lo spettacolo delle leggi di natura a sollecitare l’anima a trovare in se stessa l’imperativo dell’azione al servizio degli altri”³. In tal modo Goethe esibisce, sia pure *post festum*, una unitarietà personale basata su una positiva relazione col mondo della natura. La poesia per Goethe è insomma un dispositivo bio-teorico, in cui la vita assume una profondità concettuale e trascendente, e la relazione con la natura appare centrale e fondativa. Negli studi goethiani più autorevoli è stata sottolineata la costellazione intellettuale e biografica che porta il poeta, negli anni di composizione del *Divano occidentale-orientale*, a collegare sempre più strettamente poetologia e riflessioni scientifico-naturali, che culminano in una riflessione sempre più stringente intorno al concetto di vita (in senso scientifico-evolutivo) e di esistenza (in senso antropologico e biografico)⁴.

È proprio a partire da tale temperie che diviene possibile una comprensione più estesa delle cinque brevi stanze poetiche note col titolo di *Urworte. Orphisch* (del 1817). In esse tutto appare enigmatico (a partire dal titolo), e al contempo limpidissimo: il ductus poetico che articola le cinque brevi composizioni, ispirate ai quattro principi divini generali proprio della teologia orfica, ovvero *Daimon*, *Tyche*, *Eros* e *Ananke* (il demone, il caso, l’amore e la necessità), cui Goethe aggiunge *Elpis*, ovvero la speranza, descrive con grande precisione l’esistenza umana come crocevia di una trascendenza divina come di una natura similmente divinizzata, perché capace di ospitare la capacità umana di decisione individuale

³ P. Hadot, *N’oubliez pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Albin Michel, Paris 2008; tr. it. *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, a cura di A. C. Peduzzi, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 88.

⁴ K. Richter, *Poesie und Naturwissenschaft in Goethes Altersgedichten*, Wallstein, Göttingen 2016.

che si scontra sempre con la necessità cosmico-generale. Attraverso la partizione scandita da queste “parole originarie” (la cui originarietà, cioè, è rafforzata e assicurata dall’aggettivo – quasi avverbiale, a indicare il modo in cui tali parole vadano declinate – “orfico”) diviene possibile così tracciare una topologia dell’umano⁵, tra l’orizzonte naturale e quello divino-trascendente, che delinea – da un lato – un duplice movimento ascendente-discendente (dall’alto verso il basso, con eros che “cade dal cielo” nell’esistenza umana; dal basso verso l’alto, con la speranza rappresentata come “un colpo d’ala”); mentre dall’altro descrive un movimento dialettico, scandito dal sintagma (tipicamente goethiano⁶) di *hin- und wider-* (“la vita alterna direzioni favorevoli e contrarie”, “Im Leben ist’s bald hin-, bald widerfällig”), tra il movimento centripeto dell’amore e quello centrifugo della necessità. Al centro di questo duplice asse – si potrebbe dire, di questa croce vettorialmente biunivoca destra / sinistra e alto / basso – si trova l’individuo, colto nella sua dialetticità “demonica” (nel senso del *daimon* che dà il titolo alla prima stanza, che poi nell’autocommentario che Goethe fornirà alla composizione verrà automaticamente tradotto come “Individualität” o “Charakter”⁷) tra interno ed esterno della personalità, tra caso e necessità, tra potenza del *daimon* e potere dell’amore, entrambi *vincolanti*, in un’ottica perfettamente “destinale” del carattere umano. L’intenzione goethiana – così tipica dei suoi anni di tarda maturità – di conferire al dettato poetico un tono sapienziale scandito dallo scarto di conoscenza rispetto al lettore⁸, è indubbiamente rafforzata dal fatto che tale dettato poetico sia decisamente “orfico” (in cui cioè non può che risuonare la

⁵ Utili riflessioni in tal senso – che pure non vengono delineate in maniera tanto diretta come si fa qui – in J. Schmidt, *Goethes Altersgedicht “Urworte. Orphisch”. Grenzerfahrung und Entgrenzung*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006.

⁶ Lo sottolinea Hadot, commentando la stanza *Tyche* che contiene il verso citato; cfr. P. Hadot, *op. cit.*, p. 100, nota 6.

⁷ Cfr. T. Buck, *Urworte. Orphisch*, in R. Otto, B. Witte (a cura di), *Goethe-Handbuch*, vol. 1: *Gedichte*, Metzler, Stuttgart 2004, p. 356.

⁸ Come sostiene subito in apertura J. Schmidt, *Goethes Altersgedicht*, cit., p. 5.

“facoltà di mediazione tra realtà e immaginazione”⁹ che ne contraddistingue la teologia). Che queste “parole primordiali” vadano insomma declinate orficamente, non rimanda soltanto al fatto – già sottolineato da Gianni Carchia nel suo bellissimo studio dedicato a orfismo e tragedia – che la teologia orfica risulti da un incrocio tra *mythos* e *logos*; un incrocio con quel “mondo sospeso che, accogliendo l’universo mitico solo come eco, si intride di nostalgia per un suo possibile antichissimo al di qua, un al di qua capace di porsi nel contempo come l’al di là del *logos*”¹⁰; ma anche che tale parola orfica, proprio per questi motivi, risulta particolarmente potente ed efficace per esprimere tutta la complessità della natura umana, attraversata da opposte tendenze e sempre spinta a mediare tra esse, in un’ottica di superamento finale della prigione in cui sarebbe “naturalmente” costretto dalle leggi eterne della natura.

Di nuovo, è Carchia ad aver colto con grande lucidità il carattere centrale dell’orfismo, quello di rappresentare “una autodissoluzione del mito nel *medium* costituito dalla poesia lirica”¹¹; il che significa quindi che la poesia diventa la forma di rappresentazione di tale autodissoluzione, nella modalità “di redenzione che il canto di Orfeo assume nei confronti della natura prigioniera”¹² – sia in quanto natura *dell’uomo*, sia in quanto natura *intorno* a lui. In questo senso, dunque, si dà nelle *Urworte* una “storia naturale” del carattere umano, nella misura in cui tale ciclo poetico mostra le evoluzioni dell’uomo in chiave interna ed esterna rispetto alla relazione che l’umano istituisce col naturale circostante. Non si tratta cioè, nel Goethe maturo, soltanto di una *Selbstbeschränkung* dell’individuo in funzione della società, dell’utopia comunitaria di stampo conservatore tanto mirabilmente tratteggiata

⁹ R. Gambino, G. Pulvirenti, “Parole Primordiali”: un excursus attraverso la cultura tedesca, in R. Barcellona, T. Sardella (a cura di), *Violenza delle parole – parole della violenza. Percorsi storico-linguistici*, Mimesis, Milano 2019, p. 33.

¹⁰ G. Carchia, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato* (1979), nuova ed., Quodlibet, Macerata 2019, p. 23.

¹¹ Ivi, p. 49.

¹² Ivi, p. 50.

da Giuliano Baioni al centro del *Wilhelm Meister*¹³; vi è anche, soprattutto grazie anche al dispositivo antropo-poetologico delle *Urworte*, la costruzione di una “ragione morfologica” del poetato in quanto tale. Un dispositivo poetico, cioè, che abbia la funzione, nel ripercorrere le stazioni “naturali” del carattere umano, di rivendicarne la dimensione intrinsecamente, “naturalisticamente” utopico-politica (dunque non soltanto idilliaco-conservatrice), nel quadro di una rinnovata relazione con lo spazio naturale circostante.

Quella di Goethe è insomma *Naturgeschichte* nel suo senso più pieno: una rilettura pienamente evolutiva della sfaccettata tassonomia che abita il regno naturale, una rivendicata centralità del dato empirico e osservativo – insieme però a una altrettanto rivendicata “ontologia” trascendentale dell’esistenza. La storia naturale in Goethe non è cioè soltanto quella compiuta unità di istanze scientifiche e rivendicazioni poetiche più volte sottolineata dalla critica che caratterizza come è noto la sua prestazione intellettuale più matura; ma anche una nuova e più generale modalità di percezione del divenire storico, del mutamento delle forme naturali all’interno della percezione del dato antropologico dell’individuo.

Al centro di *Urworte. Orphisch* vi è insomma l’uomo (il maschio adulto, va precisato) quale emerge dalla teologia orfica classica nella lettura del poeta tedesco: ovvero dal collegamento tra piano della divinità e sfera dell’umano, che segue l’insegnamento di Dioniso e si “scioglie” dal male dell’esistenza, raggiungendo la purezza e la liberazione iniziatiche per prepararsi al meglio al transito mortale¹⁴. Per Goethe si tratta dunque di penetrare quelle oscurità per risalire al mistero divino della vita umana – a patto che essa tenga conto delle differenze fenomeniche sempre presenti, anzi profondamente immanenti alla stessa esistenza.

¹³ Cfr. specialmente G. Baioni, *Goethe – classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998.

¹⁴ Cfr. su questi temi D. Susanetti, *La via degli dèi. Sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione*, Carocci, Roma 2017, in part. pp. 38ss. (capitolo *Tra vita e morte. L’esperienza dei misteri*).

Per questo, dunque, “ragione morfologica”: nel senso di un sistema logico-immaginale che illustri, attraverso le stazioni poetiche scandite dalle “parole originarie”, le tensioni, le linee di frattura che presiedono alla formazione dell’umano – ma anche quelle di una sua ricostituzione e armonizzazione. Una ragione morfologica, insomma, che certamente rappresenta quella “dottrina della forma che comprende al suo interno lo studio del mondo vegetale e animale”, senza conoscere limiti fra le discipline dei saperi, di cui parla Gabriella Catalano nella sua monografia goethiana, mentre introduce gli studi naturalistici dello scrittore a partire dal 1817¹⁵; una “ragione morfologica”, occorre aggiungere, che scandisce instancabilmente il suo pendolo ermeneutico – ma anche la sua direttrice di vita – tra *Dichtung* e *Forschung*¹⁶; in cui però il passaggio dalla metamorfosi alla morfologia non avviene nel senso di una sorta di sistematizzazione e di acquietamento della prima nella seconda, quanto piuttosto in quello di un suo compimento sistematico. Se cioè la metamorfosi in Goethe appare davvero come un Tutto senza punti di riferimento, un “ordine mutevole”¹⁷ che tuttavia non produce una “sintesi equilibrata”, bensì va inteso come “un sapiente succedersi di esagerazioni contrarie”¹⁸, la morfologia emerge come una struttura più ampia, profonda e sfaccettata, avente al centro la *morphé* in quanto tale – e non, *prima facie*, la sua continua trasformazione; insomma, nella potente teoria visiva e visuale alla base della teoria morfologica goethiana non si può fare a meno di vedere la continuazione della me-

¹⁵ G. Catalano, *Goethe*, Salerno editrice, Roma 2014, p. 175.

¹⁶ K. Richter, *Poesie und Naturwissenschaft in Goethes Altersgedichten*, cit., p. 15.

¹⁷ J.W. Goethe, *Athroismos*, in Id., *Morfologia*, a cura di G. Targia, Arago, Torino 2013, p. 489. La lirica con questo titolo greco, che rimanda a Epicuro (che vale all’incirca “collezione”, “raccolta”, e che sta a indicare nel filosofo greco l’accumularsi degli atomi), venne pubblicata nel 1820.

¹⁸ Traggo tutti questi spunti dal bellissimo e denso capitolo *Economia nel bilancio*, in E. Guglielminetti, *Metamorfosi nell’immobilità*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 64ss., che rappresenta un fondamentale apporto alle tesi di questo saggio.

tamorfosi, di quel processo dinamico in cui le forme “sono solo addensamenti provvisori nel campo della natura”¹⁹.

Più in generale, dunque, il principio dinamico e quello permanente, la dimensione incessantemente metamorfica e quella stabilmente simmetrico-armonica scandiscono la dialettica tra fissità e movimento al centro di queste stanze orfiche; le quali producono un “circolo di scienza e immaginazione”²⁰, in cui agiscono due principi genealogici: da un lato l'istanza profondamente classica che anima Goethe, anche – e per certi versi soprattutto – nella sua più generale interpretazione della natura²¹; dall'altro la sua posizione problematica rispetto alla storia. Anche in questo caso, tali principi tendono a convergere, pur nella tensione interna ed esterna che li anima; a fissarsi in *formula* – che in quanto tale (in quanto “piccola forma”) tende sempre più a valere da esorcismo verso ciò che lo impensierisce, gli fa perdere l'equilibrio. Si potrebbe insomma dire che il vortice di esagerazioni contrarie in Goethe diventa, da sapiente (come dice Guglielminetti), “preoccupante”. Di ciò è indizio appunto il suo problematico rapporto con la storia: rappresentato in forma plastica dal trauma vissuto all'arrivo delle truppe napoleoniche a Weimar all'indomani della vittoria di Jena del 1806, che lo porta ad accelerare la composizione della *Farbenlehre*, non vedendo alcun altro porto stabile nella sua esistenza intellettuale²². Sembra insomma che Goethe si muova, assai circospetto, tra due pericoli convergenti: quello dell'irruzione della storia nel

¹⁹ Ivi, p. 67.

²⁰ Ivi, p. 69.

²¹ Cfr. L. Crescenzi, *Interpretazione della natura, poesia, scienza. Osservazioni su Goethe scienziato*, in *Studi Italo-tedeschi / Deutsch-italienische Studien. XIX Simposio Internazionale di studi italo-tedeschi: Goethe nel 250° anniversario della nascita*, Accademia di studi italo-tedeschi, Merano 1999, pp. 166-181, che così efficacemente riassume: “i suoi modelli andranno ricercati più nel *De rerum natura* o nel *Timeo* platonico che nei *Principia mathematica* newtoniani” (p. 173).

²² Cfr. E. Osterkamp, *Sterne in stiller werdenden Nächten*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2023, pp. 35ss; si tratta di una serie di importanti contributi del celebre germanista tedesco, dedicati al vecchio Goethe.

tranquillo corso dell'esistenza "classica", e quello – strettamente connesso – dell'irruzione dell'*informe*.

L'idea della metamorfosi è un dono, ricevuto dall'alto, sommaramente degno di venerazione, ma al contempo estremamente pericoloso. Essa conduce infatti all'assenza di forma [*ins Formlose*], distrugge il sapere e lo annulla; simile alla *vis centrifuga*, si perderebbe nell'infinito se non le fosse dato un contrappeso, vale a dire l'impulso di specificazione, la tenace facoltà di persistere, propria di ciò che è diventato realtà. Una *vis centripeta* a cui nessun elemento esterno può nuocere, nel profondo.²³

Il passo è celebre, e anch'esso sembra un esorcismo formulare; culminando nel desiderio di equilibrio – dall'eccesso, dall'esagerazione, dalla mancanza di equilibrio. Perfino in un passo esteticamente assai convenzionale – stando alla raffinata interpretazione di Ernst Osterkamp – del componimento incompiuto *Pandora*, del 1810, troviamo in rima una ritmica concettuale dal potere estremamente formulare, che procede un po' nello stesso senso:

Sie steigt hernieder in tausend Gebilden, / Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden, / Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt, / Und einzig veredelt die Form den Gehalt, / Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt, / Mir erschien sie in Jugend-, in Frauen-Gestalt.²⁴

Gehalt / Gewalt / Gestalt, ovvero contenuto sottomesso alla forma, potere supremo, figura femminile: in tal modo viene scandita l'intenzione evidente di una tale ragione morfologica goethiana, un cristallo in cui la dinamica mutevole delle forme corrisponde all'alternanza epistemica tra regolarità e suoi limiti, sempre più alla ricerca di una "legge fondamentale" dell'esistenza umana. La ragione morfologica

²³ J.W. Goethe, *Problemi*, in Id., *Morfologia*, cit., p. 598. Si tratta di un'aggiunta – che per il suo carattere metodologico meriterà una pubblicazione a parte – a una lettera del 2 febbraio 1823 a un amico medico e botanico.

²⁴ Cit. in E. Osterkamp, *op.cit.*, p. 383.

appare insomma come la problematica sintesi dei principi giustapposti che attraversano la grandiosa e complessa faglia tra morfologia e storia, e che si può dire in tanti modi (sincronia / diacronia, movimento / stasi, linea / circolo, storia / natura, vis centripeta / vis centrifuga ecc.) in vari modi articolabile, anche a livello di produzione testuale, unendo la *Metamorfosi delle piante* con la *Campagna in Francia*, il *Viaggio in Italia* con la *Teoria dei colori*, e appunto componendo le *Urworte*. La ragione morfologica procede dunque in maniera costellativa, avendo come esclusivo punto di riferimento l'autore stesso – che appare come l'unico capace di tenere insieme questo arco concettuale e disciplinare vastissimo e a tutta prima incomponibile. Fondazione del soggetto moderno e creatività dell'artista in questo senso si fondono perfettamente proprio nella figura di Goethe e – più ancora – nella sua presenza culturale, nel suo magistero ideale, che informa di sé, tra l'altro, gran parte della *Geistesgeschichte* tedesca nel secolo successivo.

Ma per tornare alle *Urworte*: esse appaiono, in questa prospettiva più complessiva intorno alla *figura* dell'esistenza umana in Goethe, prima di tutto come il perfetto bilanciamento di “destino” e “carattere” nel quadro del delicato equilibrio imposto dal demone che regge i suoi fili (nel quadro cioè della sua “storia naturale”). Come si esprime appunto nella prima composizione, dedicata al *Daimon*: quella dell'uomo è “Forma coniata, che vivendo si sviluppa [*Geprägte Form, die lebend sich entwickelt*]”²⁵. Una magnifica formula, che riassume in modo visivamente e ritmicamente perfetto, attraverso il bilanciamento delle parole nel verso incardinato sulla centralità del participio *lebend*, le due opposte direttrici morfologiche e storiche che governano l'esistenza, la *Prägung* della forma e lo sviluppo evolutivo della vita – una legge cui non si può sfuggire, come sottolinea Goethe. E tuttavia – continua nella sezione successiva, intitolata a *Tyche*, al caso –, ecco che interviene “un elemento mutevole, gradito”

²⁵ J.W. Goethe, *Parole originarie, orfiche*, in Id., *Morfologia*, cit., p. 451.

che “elude i rigidi confini”; in tal modo, continua Goethe, “tu non resti solo, ti formi come un essere socievole [*bildest dich gesellig*]”²⁶. Dell’individuo che viene delineato in queste stanze orfiche, dunque, non si dà descrizione solo nei termini di questa sorta di “psico-logia” divina, ma anche in quella, per così dire, di una “socio-logia” orfica, che si incarica di portare armonia nella comunità: sia perché la “via regia verso la verità unica” di cui parla Carchia, per il Goethe “classico” si può dire in molti modi, sia perché tale psico-gramma classico deve necessariamente articolare una relazione con la collettività, che si configura come una sorta di iniziazione allo spazio sociale dal sapore inequivocabilmente antico.

In effetti, il nesso con le idee classiche di questi versi è stato messo abbondantemente in rilievo. Nel suo magistrale e già citato *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, Hadot ha mostrato che non solo nel patrimonio poetico del tardo orfismo erano già presenti tali *Urworte* a scandire il processo di individuazione cosmico-sacrale dell’umano; ma che anche già Platone, nel libro X della *Politeia*, aveva posto in stretta correlazione tra loro il *Daimon*, la *Tyche* e *Ananke*, sottolineando che all’atto della distribuzione delle anime sono queste a scegliere il proprio demone, cui poi tocca in sorte essere legato per sempre a una di esse. A queste tre “parole originarie” si aggiunge quindi la potenza ambivalente di Eros – che è l’unica potenza veramente cosmogonica del quartetto, ricorda ancora Hadot, e dunque l’unica a essere considerabile come pienamente “orfica”; una potenza “erotica”, poi, che porta l’uomo a oscillare continuamente tra *Wohl* e *Weh*, come dice molto bene Goethe²⁷. La posizione di Eros nella struttura delle *Urworte* goethiane appare in questo senso profondamente significativa: dopo aver posto l’individuo nell’evocazione del suo *daimon* e aver sottolineato il caso cui si sottomette, ecco appunto Eros a far inclinare la bilancia

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ “Da wird ein Wohl im Weh” [“e la salute diventa struggimento”], in J.W. Goethe, *Parole originarie, orfiche*, in Id., *Morfologia*, cit., p. 452.

di nuovo dal lato della libertà; mentre a seguire, a bilanciare questa dinamica liberatoria, segue la quarta stanza dedicata ad *Ananke*: secondo la volontà delle stelle, tutto torna a essere di nuovo frutto e oggetto di un volere che è anche un dovere, un *wollen* che è anche un *sollen*, in una complicata dialettica che culmina nel verso “so sind wir scheinfrei”: “così siamo liberi in apparenza, poiché, dopo vari anni, ci troviamo solo più costretti di quanto non fossimo all’inizio”²⁸.

Ma il ciclo goethiano non si conclude semplicemente là dove era iniziato, nella dialettica profonda e complessa di caso e necessità: Goethe aggiunge infatti un’ultima composizione dedicata a *Elpis*, la speranza che è “Ein Wesen”, che “si ride-sta, leggera, senza freni” e che dall’alto del cielo “ci innalza, prestandoci le ali”²⁹. A questo innalzamento, conclude il poeta, restano dietro gli eoni del tempo. Il colpo d’ala che *Elpis* imprime all’andamento umano rappresenta anche la conclusione del componimento, che si situa in tal modo a una svolta del pensiero poetico goethiano intorno all’esistenza; se nelle prime quattro stanze vi serpeggiava un sentimento di vivace adattamento alle imposizioni del destino e della necessità, ora tali strategie sembrano come dissolversi in questo movimento ascendente di intensificazione vitale, che porta a una vera e propria *Selbstverwandlung* dell’individuo, nel senso di un umanesimo profondo³⁰. Tale colpo d’ala finale, insomma, allontana l’individuo non solo dai vincoli destinali, ma anche dalle forme del divenire storico, con ciò ponendo il poeta tra intensificazione delle essenze e profondità delle forme; insomma esattamente nello spazio della ragione morfologica a confronto con il mutamento storico, delle “forme” naturali alle prese col divenire evolutivo. Eppure davvero non si può dire – come sosteneva Gottfried Benn nel 1932 – che con il suo impegno per le scienze naturali Goethe avrebbe sviluppato “Il metodo genetico, in aggiunta alla morfologia

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Cfr. T. Buck, *op. cit.*, p. 59.

comparata”; un metodo, continua il poeta, che rappresenta “lo strumentario dialettico della nuova èra biologica: eccolo! Suo contenuto è l’idea di evoluzione, il mutamento morfologico dell’individuo e del tipo”³¹. Certo è vero, il contenuto di tale metodo è l’evoluzione colta nel senso del mutamento morfologico – ma non in quello più strettamente biologistico (la storia del XX secolo ci ha mostrato con abbondanza a quali catastrofi conduca un tale biologismo), quanto piuttosto, appunto, in quello di una scienza dell’uomo, in direzione dell’armonizzazione dei conflitti, cioè delle opposte tendenze che lo abitano. Esse sono finalizzate, nell’ottica di Goethe, alla (ri)conquista di un rinnovato equilibrio in nome della ragione morfologica – che è insomma ciò che si articola concettualmente all’acquisizione delle immagini di tensione e di conseguente quiete, al principio della metamorfosi; che sempre Benn definisce perentoriamente “la più grande concezione dell’epoca post-baconiana” emersa grazie al viaggio in Italia goethiano. Un’idea – continua Benn – che “comprendeva l’identità ed era contemporaneamente il principio scientifico della *conformazione* (*Gestaltung*); era continuità, ma una continuità che s’interrompeva nell’individuo; era monismo, ma aveva sfumature; espansione e contrazione”, ecc.³². Lo stile qui è rivelativo: in quell’“era una cosa, *ma* anche un’altra” si annida l’istanza adialettica (che Benn continuamente trasforma in bio-storia), cioè la tendenza alla *complexio oppositorum*, un pensiero per polarità piuttosto che per stazioni dialettiche, applicato alla storia, che offra al lettore un’immagine di Goethe che rappresenta “quella di un antenato lontano e discreto, ma proprio perciò tanto meno discutibile, di una riaffermazione dell’Essere”, come sostiene Luciano Zagari nel commentario alla raccolta di saggi benniani che comprende anche questo su Goethe³³.

³¹ G. Benn, *Goethe und die Naturwissenschaften* (1932); tr. it. *Goethe e le scienze naturali*, in Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano 1992, p. 101.

³² Ivi, p. 102.

³³ L. Zagari, *Curriculum di un saggista*, in ivi, p. 369.

L'obiettivo di Benn appare chiaro – e anche condivisibile, nel sottolineare la specificità e particolarità del poeta nel non seguire la linea newtoniana dominante delle scienze moderne –; però è allo stesso tempo un protocollo pericoloso di essenzializzazione del processo storico-evolutivo, cioè – alla fine – di fissazione *marmorea* di tale apparato concettuale in una storia naturale senza incertezze.

Goethe, invece, costruisce le sue polarità poetico-naturali secondo un principio costantemente dinamico, riconoscendone le direttrici permanentemente biunivoche; in ciò quindi riconoscendo la “forza dell’esperienza” e la “spinta all’empiria” che caratterizzano il complesso passaggio dalla *Historia naturalis* antica alla moderna modalità di pensiero fondata sulla storia, di cui parla Lepenies³⁴; aggiungendovi però – appunto – una spinta incoercibile alla trascendenza e alla elevazione che caratterizza la chiarissima dimensione visuale di queste stanze – anzi si potrebbe dire *immaginabile*, prendendo a prestito il termine da un saggio molto bello dell’iranista francese Henry Corbin, incentrato sulla mistica “concreta” di una certa teosofia islamica, alla ricerca di quella che lo studioso traduce come la “Terra di Nessundove”, che però non è affatto rappresentabile come una utopia. Immaginale, spiega Corbin, è la materialità immateriale, lo spazio e il tempo dilatati eppure concreti – e soprattutto, conclude, è una escatologia, “poiché si tratta della speranza della reale Presenza, qui e ora, in un altro mondo, e la testimonianza di quell’altro mondo”³⁵. Occorre quindi un’immaginazione immaginale per riscoprire il *pathos* dell’origine inerente al paradigma metamorfico e storico-naturale (ovvero la volontà di risalire, nel vortice dinamico delle trasformazioni, all’ideale “momento originario” di un’essenza nel quadro del suo

³⁴ “Erfahrungsdruck und Empirisierungszwang führen zur Übernahme der geschichtlichen Denkweise”, W. Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, p. 18.

³⁵ H. Corbin, *Mundus imaginalis*, in “aut aut”, vol. 258, 1993, pp. 115-131, qui p. 129.

rapporto col circostante), senza però lasciarsene irretire, fissandolo nel *continuum* storico – cioè utilizzandolo, in ultima analisi, come esorcismo *contro* la storia.

La ragione morfologica in Goethe insomma appare come il tentativo di istituire, nei suoi scritti di questi anni, una specie di fondabilità anti-mitica della genealogia del soggetto moderno, nelle forme di un suo *equilibrato* psico-gramma. Il che significa, insomma, che per Goethe si possono riconoscere le linee di costruzione di tale soggetto in quelle di opposizione / superamento al mito classico attraverso la riproposizione di una antropologia orfica che anteponga al divenire dialettico-storico dell'uomo quello iniziatico-religioso in senso lato, cioè di apertura a un nuovo sistema di segni di appartenenza, immanente e trascendente allo stesso tempo. Per un verso, quindi, Goethe è traumatizzato dalla storia, è lo scrittore volto verso l'antichità alla costante ricerca di direttrici di equilibrio rassicurante di contro alla tesa immanenza storica, sempre potenzialmente distruttiva; per un altro, però, Goethe intende l'individuo come qualcosa di poeticamente collocato in una storia naturale dalla eminente dimensione fondativo-visuale (concepita cioè, per dirla con Wolfgang Iser, anzitutto come una tecnica descrittiva logico-sistematica³⁶, e al contempo come un'arte poetica).

La ragione morfologica goethiana, dunque, nel momento in cui esprime la sua dinamica interna, rimanda alle sue regolarità ontologiche e morfologiche in termini storico-naturali, cioè poetologici; ovvero – se si preferisce – vede le connessioni di *stasis* e *dynamis* sul piano immanente e trascendente delle forme attraverso cui si esprimono nel *continuum* di storia e natura venendo dette dalla poesia. È quanto viene espresso dall'immagine finale condensata nelle ali della speranza al di là degli eoni: vale a dire che la scommessa goethiana di fare della vita una forma che si origina dal suo sviluppo naturale punta a un superamento di

³⁶ Cfr. W. Iser, *op. cit.*, p. 36.

tale sviluppo – non però nelle modalità della quiete radicale (che tende come si sa a coincidere con la pace perpetua), ma in quelle di una “pacifica”, “equilibrata” accettazione della regolarità dentro il vortice del mutamento.

Insomma: l'escatologia immaginale della speranza (speranza della reale presenza, come sottolineava Corbin) su cui si concludono le *Urworte*, rappresenta la linea di fuga finale di un metodo morfologico cauto e azzardato, pacifico e teso allo stesso tempo, che finisce per delineare un circolo *positivo* di uomo e divino, scienza e immagine, forma e sviluppo, storia e natura, che intende fondare e riconoscere l'essenza dell'umano al di là di ogni posizione “mitica”.



Goethe e la meteorologia.
Vapori e nuvole
Daniela Padularosa

1. *L'atmosfera*

Il vapore è un elemento naturale che ricorre con una certa costanza nelle opere di J.W. Goethe, dalle produzioni poetiche stürmeriane fino alle più mature riflessioni scientifiche, assumendo di volta in volta “forme” diverse – *Morgennebel*, *Wolkendunst*, *Nebeltal*, *Himmelsdunst*, *Nebelschein*, *unüberwindlicher Qualm*. Potremmo citare moltissimi passaggi dal *Werther*, dal *Viaggio in Italia*, dalla *Teoria dei colori* o dal *Faust* per capire quanto sia importante e presente questa particolare condizione atmosferica, sia come elemento poetico sia come elemento di studio scientifico. Proprio allo studio dei fenomeni atmosferici e alla meteorologia Goethe dedicherà alcuni brevi componimenti saggistici e poetici a partire dal 1817 e dalla lettura del trattato di Luke Howard sulla *Wolkenkunde*, *Essay on the Modifications of Clouds* (*Saggio sulle modificazioni delle nuvole*) del 1803, che egli legge probabilmente prima nella versione ridotta in francese pubblicata nel 1804 e poi nella versione integrale uscita in traduzione tedesca nel 1815. Questi testi sono fondamentali per capire sia l'approccio scientifico dell'autore sia la sua rielaborazione poetica e artistica dei fenomeni naturali, in altre parole per comprendere la concezione goethiana del rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda, intendendo con ciò proprio quello che sta intorno all'uomo, che lo avvolge.

Lo stesso termine “atmosfera” – che in tedesco è reso con *Atmosphäre*, ma anche con *Dunstkreis* o *Lufthülle*, “sfera di vapore” – contiene il termine greco “atmós”, “vapore”, “esalazione”, “fumo”, che può essere reso in tedesco anche con il termine *Hauch*, sorta di velo, aura, alito o soffio, che rivela anche una connotazione più spirituale.

Nel *Saggio di meteorologia*, scritto nel 1825-1826, ma pubblicato postumo, Goethe scrive dell’atmosfera: “Wir leben darin als Bewohner der Meeresufer, wir steigen nach und nach hinauf bis auf die höchsten Gebirge, wo es zu leben schwer wird; allein mit Gedanken steigen wir weiter”¹. Gli studi scientifici del tardo Goethe sono dedicati, come vedremo, allo studio delle nuvole e al rapporto tra il vapore e la sua aggregazione in masse nubiformi.

2. Il vapore

Il vapore per Goethe sembra essere al contempo un mezzo, un *trübes Mittel*², di percezione della natura e di creazione di nuove forme, che rimanda non solo all’unione dell’uomo con la natura, al suo essere avvolto in essa, ma anche alla sua inesauribile distanza da essa: la brumosità che si frappone tra l’occhio e il mondo, tra il corpo e lo spazio, rende possibile l’incontro e il dialogo tra l’io e la natura. La distanza, come

¹ J.W. Goethe, *Versuch einer Witterungslehre* (1825-26), in *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Hanser Verlag, München-Wien 1985-1998, vol. 13.2, pp. 275-303, qui p. 277; tr. it. di G. Rovagnati, *Saggio di meteorologia*, in Id., *La forma delle nuvole e altri saggi di meteorologia*, Archinto, Milano 2000, pp. 61-97, qui p. 65: “Ci viviamo dentro come abitanti della riva del mare, saliamo man mano fino alla cima delle più alte montagne dove diventa difficile vivere; ma col pensiero saliamo ancora più in alto”. L’edizione tedesca delle opere di Goethe sarà d’ora in poi citata con la sigla MA, seguita dal volume cui si rinvia.

² Il concetto di “Trübe” e di “trübes Mittel” appare nella *Teoria dei colori* (1810): J.W. Goethe, *Zur Farbenlehre* (1810), in MA, vol. 10, in part. cap. X: *Dioptrische Farben der ersten Klasse*, pp. 66-75; tr. it. *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, il Saggiatore, Milano 2014, cap. X: *Colori diottrici della prima classe*, pp. 55-62 (“torbidezza”, “mezzo torbido”).

ha scritto Jean-Marc Besse, è la “condizione di una nuova possibilità dell’esistenza umana, [...] di una nuova forma dei rapporti dell’uomo con il Tutto”³.

Il vapore indica per Goethe un mezzo percettivo e creativo: come scriverà nella *Teoria dei colori* nel 1810, l’uomo percepisce la natura “adombrata”, velata, costantemente avvolta in una sorta di nebbia. Il vapore è dunque “impedimento”, ma anche elemento “propulsore” alla vista. In qualche modo il vapore ingloba l’io nel cosmo, lo avvolge e lo rende partecipe della grandezza della natura, pur mostrandola solo parzialmente, cioè velata. Ma è proprio il velo – nel nostro caso il vapore – a esprimere e incarnare il movimento e la mutevolezza continua delle forme naturali: non è dunque solo un mezzo, ma anche un modello della natura stessa e della sua legge di metamorfosi. Non è un caso che la natura nelle opere di Goethe sia quasi sempre una natura aurorale o crepuscolare.

Per Goethe quello dell’uomo con la natura è un rapporto di reciprocità assoluta: si tratta di un amore cosmico panteistico tra l’uomo e la natura, che è tanto più divinizzata, quanto più appare sensuale, carnale, corporea. La *sinnliche Sprache*, che il giovane autore, ancora legato a Johann G. Herder⁴, utilizza per descrivere poeticamente il suo rapporto con la natura, diventa con gli anni quasi una *erotische Sprache*, in cui questo rapporto non è più solo simbolico, ma diventa simbiotico: un’unione reale, concreta, carnale, in cui il poeta, avvolto e compenetrato dal *Dunstkreis*, dall’alito naturale, ne acquisisce l’energia creativa e riproduttiva per poter poi generare a sua volta sempre nuove forme. Pensando alla legge della polarità che caratterizza l’opera poetica e scientifica del Goethe più maturo, tale unione erotica e simbiotica può avvenire solo nel momento in cui l’uomo riconosce la distanza che lo separa dalla natura, ne

³ J.-M. Besse, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud, Arles 2000; tr. it. *Vedere la terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Mondadori, Milano 2008, p. VIII.

⁴ Cfr. J.G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Christian Friedrich Voß, Berlin 1772; tr. it. *Saggio sull’origine del linguaggio*, Pratiche Editrice, Parma 1993.

riconosce quindi l'alterità, l'essere "altro" da sé. Eros e Thanatos, unione e separazione, compenetrazione e distanza.

Per comprendere il significato del vapore in Goethe, possiamo rivolgere lo sguardo alla sua esperienza suditaliana, tutta posta sotto il segno dell'intuizione di un'"altra" classicità e della ricerca di un'"altra" armonia rispetto a quella winckelmanniana attraverso la pittura di paesaggio.

Un momento fondamentale del viaggio di Goethe in Italia e del percorso estetico-epistemologico è l'ascesa sul Vesuvio, che viene raccontato così:

Auf die Höhe gelangt, [...] gingen [wir] mutig auf einen ungeheuren Dampf los, der unterhalb des Kegelschlundes aus dem Berge brach; sodann schritten wir an dessen Seite her gelind hinabwärts, bis wir endlich unter klarem Himmel aus dem wilden Dampfgewölke die Lava hervorquellen sahen. [...]

Durch die hellste Sonne erschien die Glut verdüstert, nur ein mäßiger Rauch stieg in die reine Luft. [...]

Wir versuchten noch ein paar Dutzend Schritte, aber der Boden ward immer glühender; sonneverfinsternd und erstickend wirbelte ein unüberwindlicher Qualm. Der vorausgegangene Führer kehrte bald um, ergriff mich, und wir entwandten uns diesem.⁵

Durante tutto il percorso Goethe è avvolto nel vapore, un "Höllensprudel"⁶, una nebbia fitta che gli impedisce addirittura di vedere i suoi stessi piedi, fino all'epifania finale, in cui si manifesta davanti a un Goethe stremato dalla fatica del corpo e dello sguardo, il "monstrum" – divino o demo-

⁵ J.W. Goethe, *Italienische Reise* (1816-1817), in MA, vol. 15, Neapel, 20.3.1787, pp. 266-267; tr. it. di E. Castellani, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2013, Napoli, 20.3.1787, pp. 238-240: "Compiuta che ebbimo la salita, [...] ci dirigemmo impavidi verso un formidabile getto di vapore che usciva dalla montagna, più in basso del cratere; scendemmo poi alquanto lungo il fianco del cono, finché nell'aria limpida potemmo vedere la lava sgorgante dalla paurosa nube di fumo. [...] Nel sole fulgido la massa incandescente assumeva una tinta fosca; una tenue fumesità saliva nell'aria pura. [...] Tentammo di fare ancora qualche decina di passi, ma il suolo si faceva sempre più caldo; un fumo impenetrabile ci turbinava intorno, oscurando il sole e soffocandoci".

⁶ "diabolico fumo", *ibidem*; tr. it. cit., p. 240.

nico: “doch konnte ich empfinden, wie sinneverwirrend ein ungeheurer Gegensatz sich erweise. Das Schreckliche zum Schönen, das Schöne zum Schrecklichen”⁷.

Questo momento epifanico ricorda indubbiamente un altro momento epifanico-demonico che è quello narrato da Goethe in una lettera a Charlotte von Stein, in cui descrive il viaggio nello Harz: a Charlotte von Stein il 10 dicembre 1777 aveva scritto, tentando di scalare il Brocken, con un guardiaboschi riluttante: “Die Berge waren im Nebel man sah nichts, und so sagt er ists auch iez oben, nicht drey Schritte vorwärts können Sie sehn”⁸. Ma poi su in cima, arrivato all’altare del diavolo: “Alle Nebel lagen unten, und oben war herrliche Klarheit”⁹.

Al di là del vapore e della nebbia, l’autore sembra riuscire a percepire una forza, l’energia vitale della natura, in un istante epifanico, che *blitzt*, che si irradia nel balenio di un singolo *Augenblick*. L’epifania totale della natura può avvenire solo in un attimo di intuizione geniale, un momento “sublime” di piacere frammisto a *pathos*¹⁰.

Il vapore viene generato dall’incontro cosmico-erotico di due elementi contrapposti (l’acqua e il fuoco) – come avviene ad esempio nella scena dell’incontro tra Homunculus e Galatea nella seconda parte del *Faust*, non a caso diretta da Proteo, dio della metamorfosi e del divenire e governata da Eros “der alles begonnen”¹¹, in cui l’autore non parla espres-

⁷ “Sentivo chiaramente l’effetto sconvolgente di quel mostruoso contrasto. La terribilità contrapposta al bello, il bello alla terribilità”, *ibidem*; tr. it. cit., p. 240.

⁸ Goethe an Charlotte von Stein, in J.W. Goethe, *Briefe. Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*, dtv, München 1987, IV. Abteilung, vol. 3, p. 199. “Le montagne erano avvolte dalla nebbia, non si vedeva nulla, disse [il guardiaboschi], anche ora è così lassù, non si vedono neppure i propri passi”; dove non altrimenti indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁹ *Ibidem*; “Tutta la nebbia era sotto di noi e in alto dominava una magnifica chiarezza”.

¹⁰ Cfr. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757; tr. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo 1995.

¹¹ J.W. Goethe, *Faust*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bände*, vol. 3, *Der Tragödie zweiter Teil* (1832), p. 255; tr. it. di F. Fortini, *Faust*, Mondadori, Milano 2003, Parte seconda, p. 747: “E dunque Eros regni, principio di tutto!”.

samente di “vapore”, ma ci lascia immaginare un paesaggio estremamente vaporoso, spumoso e iridescente:

Thales – ‘[...] Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergießet sich schon’.
Sirenen – ‘Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
Die gegeneinander sich funkelnd zerschellen?
So leuchtet’s und schwanket und hellet hinan’.¹²

Il vapore è frutto di un incontro/scontro o di un conflitto – la fiala infuocata che si infrange contro il carro di Galatea – tra due elementi contrapposti che danno vita appunto a un terzo elemento, perpetuando all’infinito la catena di metamorfosi e fornendone un esempio visivo¹³. Esso è dunque un elemento duplice e polare: la vaporosità rimanda alla lievità dei corpi, alla trasparenza, al movimento brioso e soave, ma allo stesso tempo indica fumosità, nebulosità, attrito: è l’elemento che “vela” la visione totale della natura, ma che allo stesso tempo rende visibile la natura, ponendosi proprio come elemento “altro” e allo stesso tempo andando “visivamente” a incarnare la forma cangiante e in movimento della natura.

Creare immagini e riprodurre artisticamente le proprie immagini interiori – il problema della visualità e della visibilità – è un tema caro a Goethe e soprattutto al Goethe italiano, che sembra trovare proprio nella rappresentazione del vapore un elemento non solo cangiante ed etereo, ma anche estremamente concreto nella sua visibilità “solida” e “corporea”. Proprio a Napoli, prima di salire sul Vesuvio, l’autore prende lezioni di pittura paesaggistica da Jakob Phi-

¹² “Talete – ‘[...] ora s’infiama. Ecco che fulmina. È già sparso’. / Sirene – ‘Che mirabile fuoco ci illumina le onde / e le une nell’altre si frangono e brillano? / Splende e ondula e irradia’”, *ibidem*; tr. it. cit., p. 747.

¹³ In uno degli ultimi scritti di morfologia Goethe individuerà nell’evaporazione uno dei tre processi metamorfici fondamentali, insieme alla polverizzazione e al gocciolamento. Questi tre fenomeni sono per Goethe “Symptome einer unaufhaltsam fortschreitenden, vom Leben zu Leben, ja durch Vernichtung zum Leben hineinenden Organisation” (J.W. Goethe, *Verstäubung, Verwüstung, Verstopfung*, in MA, vol. 12, pp. 212-224. qui p. 212; tr. it. in *Morfologia*, cit., p. 523: “sintomi di un’organizzazione che procede ininterrottamente precipitando di vita in vita, e perfino dalla distruzione alla vita”).

lipp Hackert e porterà poi con sé in Sicilia un altro pittore suo amico, Christoph Heinrich Kniep, a cui affida il compito di “fotografare” i luoghi visitati e dare così un senso visivo alle sue intuizioni poetiche.

Tra il 1805 e il 1806 Hackert indirizza a Goethe due lettere sulla pittura di paesaggio che poi verranno fuse e pubblicate in un unico testo nel 1811. Queste lettere dimostrano l'interesse duraturo da parte dello scrittore per una certa pittura paesaggistica e in particolare l'ammirazione non solo per il suo maestro Hackert, ma anche e soprattutto per Claude Lorrain e per i suoi paesaggi caratterizzati da bruma e vapore. Proprio con Hackert a Roma Goethe visita la Galleria Colonna e ammira, oltre ai quadri di Lorrain, anche quelli di Poussin e Salvator Rosa¹⁴.

Il vapore, secondo Hackert, conferisce ai paesaggi di Lorrain un'armonia soave e luminosa che rende i suoi dipinti unici:

[...] sein vapeut in verschiedne Tages Zeiten, so wohl in der Fernung als Luft ist Außer ordentlich, man findet den Sanften Nebel des Morgens und die Ausdünstungen des Abends, nicht allein in der fernesten entfernung, sondern alle Grade nach bis auf den Mittel Grund wo der Sanfte Nebel herschet, ohne local farben die die Natur zeigt, ohne detail zu alteriren sehr deutlich und macht den Zuschauer die Angenehmste Empfindung.¹⁵

Come ha scritto Michele Cometa, i paesaggi di Lorrain sono per Goethe il terzo *medium* che si frappone tra la natura ideale – quella descritta da Omero nei suoi poemi – e la natura reale – vista e vissuta dall'autore stesso nell'Italia

¹⁴ Cfr. J.W. Goethe, *Italianische Reise*, cit., Rom, 27.6.1787, pp. 427-428; tr. it. cit., pp. 391-392.

¹⁵ “straordinario è il suo vapeut nelle diverse ore del giorno, sia sullo sfondo che come raffigurazione dell'aria. Vi si riconoscono le miti nebbie del mattino e le evaporazioni della sera, e non solo in lontananza, ma per gradi fino al mezzofondo, dove domina una lieve nebbia, senza però alterare né i colori naturali né i particolari. Tutto è molto chiaro e suscita nell'osservatore sensazioni gradevolissime”, J.W. Goethe, J.Ph. Hackert, *Zweiter Brief*, in Id., *Lettere sulla pittura di paesaggio* (1811), con testo tedesco a fronte, a cura di P. Chiarini, Artemide, Roma 2002, pp. 35-49, qui p. 46; tr. it. cit. p. 47.

meridionale¹⁶. Norbert Miller sottolinea inoltre “la capacità impareggiabilmente persuasiva di Claude Lorrain di trasformare un paesaggio italiano da lui visto in un’Arcadia irraggiungibile e dolorosamente attuale”¹⁷.

Il vapore, così tanto presente nel paesaggio sud-italiano e che è al centro del dibattito con Hackert, mette in qualche modo in contatto il visibile con l’invisibile, l’immagine reale con l’immagine ideale, mostra cioè l’energia e il movimento degli elementi naturali che sono solo in apparenza statici e immobili, energia che può essere ricreata sulla tela, ma anche nella poesia.

Le impressioni della natura meridionale, vissuta da Goethe quasi come in sogno, sono mediate dalla lievità degli schizzi sfumati della pittura *en plein-air* di Claude Lorrain. Lorrain ricava l’unità e l’armonia del paesaggio non dalla linea netta e dritta, ma dal filtro vaporoso e sfumato che inonda la tela di diverse gradazioni di luce e colori. Secondo Norbert Miller questa unità in Lorrain è data proprio dall’atmosfera – “atmós”, vapore – in quell’“istante decisivo in cui natura e percezione si incontrano, le nebbie [...] avanzano e le evaporazioni della sera trasform[a]no il mondo intero in alito e vapori”¹⁸.

Nelle sue lettere a Goethe Hackert sottolinea infatti il bel “Silberton der Natur”¹⁹, “der mit dem Luftton so schön in der Natur herrscht”²⁰, che si manifesterebbe in tutto il suo splendore nei quadri di Lorrain. Ma già dalla sua lettura del *Trattato della pittura* di Leonardo Goethe aveva compreso l’importanza dell’uso accurato di luce e ombre – il chia-

¹⁶ Cfr. M. Cometa, *Goethe e gli antichi dèi*, in M. Cometa, V. Mignano (a cura di), *Lessico mitologico goethiano. Letteratura, cultura visuale, performance*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 9-26.

¹⁷ N. Miller, “L’arte però è un’altra cosa”. *I frammenti di Hackert sulla pittura di paesaggio. Un colloquio immaginario*, in J.W. Goethe, J.Ph. Hackert, *Lettere sulla pittura di paesaggio*, cit., pp. 73-100, qui p. 86.

¹⁸ Ivi, p. 89.

¹⁹ “tonalità argentea della natura”, J.W. Goethe, J.Ph. Hackert, *Erster Brief*, in Id., *Lettere sulla pittura di paesaggio*, cit., pp. 20-35, qui p. 26; tr. it. cit., p. 27.

²⁰ “quel bel tono argenteo dell’aria che domina nella natura”, J.Ph. Hackert, *Über Landschaftsmalerei. Theoretische Fragmente* [Redazione goethiana], in Id., *Lettere sulla pittura di paesaggio*, cit., pp. 50-71, qui p. 54; tr. it. *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, in ivi, p. 55.

rosкуро, la grisaille, la vaporosità –, arrivando nella *Teoria dei colori* a definire i colori il prodotto di un'azione tensiva della luce verso l'oscurità e viceversa. L'autore parla infatti della “hohe gesättigte Qualität” e della “dunkle Natur der Farbe”²¹: “Die Farbe selbst ist ein Schattiges (σκιαρον)” un “Lumen opacatum”²². E proprio Leonardo suggeriva ai pittori di ritrarre il paesaggio “mezzo alluminat[o]” e “mezzo ombrat[o]”, nel momento in cui “il lume universale del cielo” e l’“ombra universale della terra” si incontrano²³.

Di questo tono argenteo o azzurrognolo della natura – come le montagne innevate del Brocken, che appaiono azzurre e non bianche –²⁴, ovvero della sfera vaporosa che circonda come un'aura il paesaggio naturale, Goethe fa esperienza diretta prima durante il viaggio da Napoli a Palermo; il 29 marzo, ancora vicino al molo, scrive: “Bei klarer Sonne eine dunstreiche Atmo-

²¹ “qualità altamente satura” e “natura oscura del colore”, J.W. Goethe, *Zur Farbenlehre*, cit., p. 209; tr. it. cit., p. 172.

²² “Il colore è [...] un valore d'ombra [...], un *lumen opacatum*”, ivi, p. 47; tr. it. cit., p. 39.

²³ *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci. Nuovamente dato in luce, con la vita dello istesso autore scritta da Rafaele du Fresne*, Istituto delle Scienze, Bologna 1786, p. 8.

²⁴ Si veda, per esempio, quanto scrive nella *Farbenlehre*, cit., p. 49: “Auf einer Harzreise im Winter stieg ich gegen Abend vom Brocken herunter, die weiten Flächen auf- und abwärts waren beschneit, die Heide von Schnee bedeckt, alle zerstreut stehenden Bäume und vorragenden Klippen, auch alle Baum- und Felsenmassen völlig bereift, die Sonne senkte sich eben gegen die Oderteiche hinunter. Waren den Tag über, bei dem gelblichen Ton des Schnees, schon leise violette Schatten bemerklich gewesen, so mußte man sie nun für hochblau ansprechen, als ein gesteigertes Gelb von den beleuchteten Teilen widerschien” (“Durante un'escursione invernale sullo Harz scendevo, verso sera, dal Brocken. Le ampie estensioni in alto e in basso e la landa intera erano coperte di neve, gli alberi isolati e le rupi solitarie, i gruppi d'alberi e le masse rocciose, tutto era velato di brina, mentre il sole scendeva verso le acque dell'Order. Durante la giornata già si erano osservate, unite al tono giallino della neve, ombre di un delicato violetto, che si potevano credere di un intenso azzurro quando un giallo più pronunciato veniva riflesso dalle zone di luce”, tr. it. cit., pp. 40-41). Proprio lo stesso esempio della “neve azzurra” sulla montagna al tramonto era stato riportato da Leonardo nel *Trattato*. Su questo aspetto mi permetto di rimandare a D. Padularosa, *Lacrime silenziose, ombre colorate e immagini apparenti. L'esperienza di Goethe in Sicilia, la Teoria dei colori e l'influenza di Leonardo*, in “Intersezioni. Rivista di storia delle idee”, vol. I, 2022, pp. 25-42.

sphäre, daher die beschatteten Felsenwände von Sorrent vom schönsten Blau”²⁵. E, arrivato a Palermo, annota ancora:

Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken die um die Küsten schwebte als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhrten. Die Reinheit der Conture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. [...]. Nun versteh' ich erst die Claude Lorrain.²⁶

Poi a Taormina, poco prima di imbarcarsi nuovamente per la terraferma, l'autore avrà una nuova visione naturalistica che cercherà di tradurre in poesia, a sinistra “das Meerufer”, davanti “der ungeheure, dampfende Feuerberg”²⁷. Prima di lasciare la generosa terra della Magna Grecia, classica, ma anche ciclopica, barocca, esotica, *fremd*, Goethe, seduto su rami d'arancio “in einem schlechten, verwahrlosten Bauergarten”²⁸, osserva il golfo e, “in Grillen vertieft”²⁹, ripensa al suo vecchio progetto di un dramma su Ulisse, trasformandolo in un dramma femminile, una “dramatische Konzentration der ‘Odyssee’”³⁰ con protagonista Nausicaa: “Die Klarheit des Himmels, der Hauch des Meeres, die Düfte, wodurch die Gebirge mit Himmel und Meer gleichsam in ein Element aufgelöst wurden, alles dies gab Nahrung meinen Vorsätzen”³¹.

²⁵ “nel sole chiaro un'atmosfera nebulosa tingeva del più bell'azzurro le rocce in ombra di Sorrento”, J.W. Goethe, *Italienische Reise*, cit., Seefahrt, 29.3.1787, p. 280; tr. it. cit., p. 250.

²⁶ “Non c'è parola atta ad esprimere la chiarezza vaporosa che alitava intorno alle coste nello stupendo pomeriggio del nostro arrivo a Palermo: la purezza dei contorni, la morbidezza dell'assieme, la gamma delle sfumature, l'armonia che univa cielo, mare e terra. [...] Solo adesso capisco i quadri di Claudio di Lorena”, ivi, Palermo, 3.4.1787, p. 288; tr. it. cit., p. 329.

²⁷ “la sponda del mare”, “il colossale vulcano fumante”, ivi, Taormina, 7.5.1787, p. 363; tr. it. cit., p. 329.

²⁸ “in un misero, abbandonato orto contadino”, ivi, Taormina 8.5.1787, p. 364; tr. it. cit., p. 330.

²⁹ “immerso nelle [sue] fantasie”, *ibidem*; tr. it. cit., p. 330.

³⁰ “concentrato drammatico dell'*Odissea*”, ivi, p. 367; tr. it. cit., pp. 330-331.

³¹ “La chiarezza del cielo, il soffio del mare, i vapori che sembrano dissolvere monti, mare e cielo in un solo elemento, tutto rinfocolò il mio proposito”, *Aus der Erinnerung*, *ibidem*; *Dal mio ricordo*, tr. it. cit., p. 331.

Dell'opera Goethe non ha composto che uno schema generale (*Aus meiner Erinnerung, Dal mio ricordo*) e pochi frammenti di versi. Mentre Kniep dipinge dall'alto il *setting* panoramico, Goethe immagina lì una moderna Nausicaa, avvolta in veli spumosi e aerei che prende faticamente commiato dal suo amato, prima di togliersi la vita. Agli occhi velati dalle lacrime, il paesaggio appare così ai due protagonisti: "Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer / und duftend schwebt der Aether ohne Wolken"³².

Goethe riprende i versi omerici: "ma l'ètere sempre si stende / senza una nube, ma sempre vi brilla una limpida luce"³³, aggiungendovi però il termine "vaporando", "duftend": è proprio vapore il terzo termine, il filtro che permette al poeta (e al *Landschaftzeichner*) di percepire il *Silberton* della natura e di riprodurlo in arte.

Il vapore dunque può essere un filtro che dà chiarezza alla visione, ma anche compattarsi, trasformarsi in nube e rendere la visione più difficile. Proprio lo studio della struttura morfologica delle nubi occupa Goethe a partire dalla seconda metà degli anni Dieci dell'Ottocento.

3. Le nuvole

Alle nuvole Goethe dedica non solo dei componimenti poetici, ma anche dei brevi trattati scientifici³⁴. L'autore

³² "Un argenteo bagliore scorre sulla terra e il mare, e vaporando l'etere senza nubi resta sospeso", J.W. Goethe, *Nausikaa*, in MA, vol. 3.1, pp. 229-232, qui p. 232; tr. it. di S. Fornaro, *Nausicaa*, Edizioni Osanna, Venosa 1994, p. 16.

³³ Omero, *Odissea*, Canto VI, vv. 44-45; tr. it. di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1932. Si confronti la traduzione tedesca del testo omerico: "die wolkenloseste Heitre / Walleit ruhig umher, und deckt ihn mit schimmerndem Glanze" (tr. tedesca di J.H. Voss, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1814).

³⁴ Sull'interesse di Goethe per le nuvole si veda per esempio A. Schöne, *Über Goethes Wolkenlehre*, in "Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen", 1968, pp. 26-54. Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano K.-H. Bernhardt, *Johann Wolfgang von Goethes Beziehungen zu Luke Howard und sein Wirken auf dem Gebiet der Meteorologie*, in *Proceedings of the International Commission on History of Meteorology* 1, 1, 2004, James R. Fleming, Mexico City 2004, pp. 28-40; C. Begemann, *Wolken. Sprache. Goethe, Ho-*

inizia a occuparsi dello studio delle nuvole a partire dal 1815, quando il granduca Carl August gli consiglia di leggere il trattato di Howard; inoltre il Granduca gli affida i lavori per la costruzione di una stazione meteorologica a Schöndorf sull'Ettersberg, nei pressi di Weimar, lavori che si concludono nel 1816. Probabilmente però già nel 1813 si è acceso l'interesse scientifico per le nuvole; intorno al 1813 infatti Goethe legge in traduzione inglese l'opera *Meghaduta* del poeta sanscrito Kālidāsa. Sono gli anni in cui l'autore è intento a scrivere il *Divano occidentale-orientale* ed è evidentemente attratto dalla poesia orientale. Il poema *Meghaduta* è il poema del *Wolkenbote*, del nuvolo messaggero, a cui il protagonista innamorato, e melanconico, affida il compito di trasmettere il suo messaggio alla donna amata che è distante da lui. Questo aspetto orientale è importante perché verrà ripreso da Goethe nel suo primo componimento dedicato alle nuvole, che è il breve saggio *Camarupa*, scritto nel 1817. *Camarupa*, divinità della metamorfosi, è la versione indiana del Proteo che abbiamo già incontrato nella scena tra Homunculus e Galatea, è una "Indische Gottheit, die an *Gestaltsveränderung Freude hat*"³⁵, leggiamo in apertura del saggio, dove si sottolinea non solo il suo potere di metamorfosi, ma anche il godimento, il piacere che deriva da tale processo.

Al 1818 risale un altro breve saggio *Farben des Himmels* (*Colori del cielo*), in cui l'autore riprende la *Teoria dei colori* e del *lumen opacatum*; il saggio più importante pubblicato da Goethe è però *Wolkengestalt nach Howard* (*La forma delle*

ward, die Wissenschaft und die Poesie, in G. Neumann, D.E. Wellbery (a cura di), *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*, Rombach, Freiburg i.B. 2008, pp. 225-242; G. Pinna, *Cose d'aria. Morfologia e nuvole in Goethe*, in M. Tedeschini, M. Rotili (a cura di), *Cose* (Sensibilia VI), Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 247-261. Cfr. infine la parte dedicata alle *Schriften zur Meteorologie* nel *Goethe Handbuch*, Supplemente. Bd II: *Naturwissenschaften*, a cura di M. Wenzel, Metzler, Stuttgart-Weimar 2012, pp. 206-224.

³⁵ J.W. Goethe, *Camarupa* (1817), in MA, vol. 11.2, pp. 560-566, qui p. 560; tr. it. *Camarupa*, in Id., *La forma delle nuvole e altri saggi di meteorologia*, cit., pp. 103-114, qui p. 103: "divinità indiana che gode nel cangiare le forme".

nuvole secondo Howard), insieme ad alcune poesie come *Atmosphäre* (*Atmosfera*), *Howards Ehrengedächtnis* (*Per onorare la memoria di Howard*) e *Wohl zu merken* (*Nota bene*). Nel 1833 nella *Ausgabe letzter Hand* verrà infine pubblicato il *Versuch einer Witterungslehre* (*Saggio di meteorologia*).

Possiamo dire che negli anni 1815-1825 l'interesse per la meteorologia si sviluppa di pari passo con l'interesse per l'Oriente – anzi in *Camarupa* sembra quasi che Goethe voglia fare un paragone tra l'India e la Boemia, luogo per lui privilegiato per l'osservazione del cielo – e con l'amore per giovani donne: Marianne von Willemer e poi la giovanissima Ulrike von Levezow, che Goethe incontra a Karlsbad e che, come ha evidenziato Gabriella Rovagnati, paragona a un'immagine d'aria, a una “striatura di nube sfuggente e diafana”³⁶. L'interesse per i fenomeni atmosferici è dunque legato ad alcune particolari apparizioni femminili, immagini, come la Nausicaa siciliana, di leggiadre ninfe.

Gabriella Rovagnati ritiene inoltre che nel Goethe scienziato si possa riscontrare una “progressiva, costante ascensione dal concreto all'astratto”³⁷, dal granito, che lo aveva occupato negli anni stürmeriani, fino alle nuvole. In realtà i suoi scritti sulle nuvole dimostrano però che Goethe rimane terreno e terrestre, anche parlando dei fenomeni aerei; egli definisce le nuvole “Luftkörper”, “corpi aerei”³⁸, l'aria stessa è per lui “corporea” e nel *Versuch* afferma poi che i cambiamenti atmosferici sono causati da cambiamenti tellurici: “die Witterungserscheinungen auf der Erde halten wir [...] für rein tellurisch”³⁹. C'è quindi per Goethe un rapporto interdipendente, ma anche conflittuale tra i fenomeni atmosferici

³⁶ Cfr. G. Rovagnati, *Introduzione*, in J.W. Goethe, *La forma delle nuvole e altri saggi di meteorologia*, cit., pp. 5-15, qui p. 8.

³⁷ *Ivi*, p. 10.

³⁸ J.W. Goethe, *Wolkengestalt nach Howard* (1820), in MA, vol. 12, pp. 451-471, qui p. 454; tr. it. di G. Rovagnati, *La forma delle nuvole secondo Howard*, in *Id.*, *La forma delle nuvole e altri saggi di meteorologia*, cit., pp. 23-53, qui p. 29.

³⁹ “Le manifestazioni meteorologiche sulla terra [...] le dobbiamo dichiarare puramente telluriche”, J.W. Goethe, *Versuch einer Witterungslehre*, cit., p. 277; tr. it. cit., p. 65.

e i fenomeni terrestri, tra l'atmosfera superiore e quella inferiore, tra cielo e terra, tra il pensiero e la sua raffigurazione.

La forma delle nuvole, Wolkengestalt, si presenta come un diario di viaggio, che Goethe scrive in occasione di uno dei suoi numerosi viaggi a Marienbad e Karlsbad: in un paesaggio caratterizzato dai mille e variopinti vapori delle acque termali, Goethe osserva il cielo e le nuvole. Egli porta avanti la sua vecchia idea di dare concretamente forma all'informe, di trovare una legge stabile all'infinito mutare delle forme, fissare ciò che è mobile, rendere eterno l'*Augenblick*, ed è proprio grazie al trattato di Luke Howard che questa idea sembra per lui trovare un riscontro scientifico.

Howard definisce la meteorologia: "lo studio delle diverse manifestazioni dell'acqua sospesa nell'Atmosfera"⁴⁰. Le *modifications* riguardano la struttura di aggregazione delle nuvole, per cui si possono differenziare quattro tipi di nuvole, *cirrus*, *cumulus*, *stratus* e *nimbus*, attraverso una terminologia latina rimasta in uso ancora oggi: le nuvole non sono per Howard il mero risultato della condensazione del vapore nella massa atmosferica, ma hanno una struttura ben individuabile e caratteristica.

Per Goethe il merito di Howard è quello di aver dato un nome latino, e quindi universale, alle diverse forme delle nuvole e di averle così classificate in base alla loro struttura di aggregazione, cioè alla loro forma e all'altezza in cui si aggregano e si manifestano, di averle in altre parole fissate con una nomenclatura scientifica, che secondo lui deve rimanere invariata nel tempo e nelle diverse lingue. Goethe, che si cimenta anche nel tentativo di disegnare le nuvole, auspica che artisti più competenti di lui possano compiere questa ardua impresa, per poter attribuire anche una raffigurazione scientifica a un fenomeno atmosferico all'apparenza così mutevole.

Nell'*Ehrengedächtnis* descrive in questo modo il mutamento continuo delle forme delle nuvole:

⁴⁰ L. Howard, *Essay on the Modifications of Clouds* (1803), John Churchill & Son, London 1832, p. 1.

Wenn Gottheit *Camarupa*, hoch und hehr,
 Durch Lüfte schwankend wandelt leicht und schwer,
 Des Schleiers Falten sammelt, sie zerstreut,
 Am Wechsel der Gestalten sich erfreut,
 Jetzt starr sich hält, dann schwindet wie ein Traum,
 Da staunen wir und traun dem Auge kaum.

Nun regt sich kühn des eignen Bildens Kraft,
 Die Unbestimmtes zu Bestimmtem schafft;
 Da droht ein Leu, dort wogt ein Elephant,
 Kameles Hals, zum Drachen umgewandt;
 Ein Heer zieht an, doch triumphiert es nicht,
 Da es die Macht am steilen Felsen bricht;
 Der treueste Wolkenbote selbst zerstiebt,
 Eh' er die Fern' erreicht, wohin man liebt [...].⁴¹

Al di là del valore poetico delle nuvole è grazie al barometro che negli anni 1815-1820 Goethe riesce a concretizzare le sue intuizioni poetiche. Quando l'autore in questi scritti dice di essere vicino grazie al barometro e grazie allo studio di Howard alla "Formung des Formlosen" e a fermare il movimento, "das Bewegliche [...] auf Blättern zu fixieren"⁴², e a trasformare l'"Unbestimmtes" in "Bestimmtem"⁴³, come non pensare al fallimento prece-

⁴¹ "Quando la divinità di Camarupa, alta e sublime / Lieve e greve procede ondeggiando per le brezze, / Del velo le pieghe raccoglie, poi le disperde / E godendo del continuo cangiare delle forme / Or rigida s'arresta, or come un sogno si dissolve / Noi attoniti quasi non crediamo agli occhi nostri; // Ora guizza ardita la forza che a se stessa sa dare forma, / Che definito l'indefinito rende; ecco / Là minaccia un leone, qui si dondola un elefante, / Il collo di un cammello si trasforma in drago, / Un esercito avanza, eppure non trionfa, / Ché la potenza lo frantuma contro l'erta roccia; / Anche il più fido messo delle nubi svanisce / Prima di pervenir alle vastità dove si ama [...]", J.W. Goethe, *Howards Ehrengedächtnis* (1821), in MA, vol. 12, p. 612; tr. it. di G. Rovagnati, *Per onorare la memoria di Howard*, in Id., *La forma delle nuvole e altri saggi di meteorologia*, cit., pp. 57-58

⁴² "dar forma all'informe", "fissare sulla carta ciò che [...] è mobile", J.W. Goethe, *Luke Howard to Goethe. A Biographical Scetch*, in MA, vol. 12, pp. 262-263, qui p. 262; tr. it. di G. Rovagnati, *Luke Howard to Goethe. A Biographical Sketch*, in Id., *La forma delle nuvole e altri saggi di meteorologia*, cit., pp. 55-60, qui p. 55.

⁴³ "definire l'indefinito", J.W. Goethe, *Howards Ehrengedächtnis*, cit., p. 612; tr. it. cit., p. 57.

dente del poeta quando nei *Lehrjahren* aveva affermato di non essere riuscito attraverso l'arte "den scheidenden Geist [...] zu fesseln", a "incatenare lo spirito che fuggiva"⁴⁴, e aveva fatto morire Mignon? O come non pensare a tutte quelle "schwankende Gestalten"⁴⁵ nella *Zueignung* (*Dedica*) del *Faust* che, innalzandosi intorno al poeta tra "Dunst und Nebel" vogliono prendere forma ed essere fissate, "fest[ge] halten" per mano sua.⁴⁶ Lo studio della meteorologia è difatti lo studio scientifico di ciò che è transitorio, fuggevole, *flüchtig, schwebend, übergänglich*, dal greco *metéoros*.

Nella poesia *Wohl zu merken, Nota bene*, non è però lo scienziato a ringraziare Howard, ma il pittore e poeta che, ammirando con occhi istruiti l'atmosfera in tutte le fasi della giornata, può sentire e rappresentare (*fühlen, bilden*) das *Übergängliche*, ciò che è di passaggio, il transitorio.

Joseph Vogl ha definito le nuvole per Goethe una "Schwelle zur Welt des Sichtbaren"⁴⁷, soglia dove si scontrano due mondi opposti che proprio nello scontro generano la vita: forza di gravità e forza di attrazione, leggerezza e pesantezza, calore e freddo, strato umido e strato secco, acqua e fuoco, Homunculus e Galatea. La soglia è quella tra cielo e terra, tra poesia e verità, luce e tenebra, che Goethe ben descrive attraverso l'esempio del "nimbo". "Mit diesem Namen" – spiega – "wird der Fall bezeichnet, wenn sich im Sommer, gewitterhaft, über große Landesbreiten eine düstere Wolke heranwölzt, und unten schon abregnet, indessen ihr oberer Saum noch von der Sonne beschienen wird"⁴⁸.

⁴⁴ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), in MA, vol. 5, p. 575; tr. it. di A. Rho, E. Castellani, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Adelphi, Milano 2012, p. 516.

⁴⁵ "figure mutevoli", J.W. Goethe, *Faust*, cit., *Zueignung* (1808), p. 9; tr. it. cit., *Dedica*, p. 3.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ J. Vogl, *Wolkenbotschaft*, in L. Engell, B. Siegert, J. Vogl (a cura di), *Wolken*, Bauhaus Universität, Weimar 2005, pp. 69-78, qui p. 72.

⁴⁸ "Con questo nome si designa il caso in cui in estate, quando c'è aria di temporale, avanzi su ampie distese di terra una nuvola cupa, e che di sotto già piova, mentre il bordo superiore di essa è ancora illuminato dal sole", J.W. Goethe, *Camarupa*, cit., p. 563; tr. it. cit., p. 110.

In un'altra versione di *Ebrengedächtnis* il nimbo è la soglia tra la parola e lo spirito, tra la poesia e la scienza:

Doch mit dem Bilde hebet euren Blick:
Die Rede geht herab, denn sie beschreibt;
Der Geist will aufwärts, wo er ewig bleibt.⁴⁹

Queste considerazioni sulle nuvole troveranno nel finale del *Faust* piena rappresentazione. Nella scena *Bergschluchten* (*Gole Montane*) tutto il paesaggio si trasforma, si dissolve in nubi e vapore che avvolgono Faust e lo elevano in alto. Posto ancora una volta in una posizione privilegiata, Faust può ora ammirare l'eterna metamorfosi della nube, la continua "Veränderung der Form"⁵⁰ e, nel bagliore di un "Morgenwölkchen" e guidato da "Liebesboten"⁵¹, abbandona le antiche spoglie per vestirsi di etere e ritrovare nell'"Unzulängliche[s]" e "Unbeschreibliche[s]", nell'"inattigibile" e "indicibile"⁵², il volto di Elena, di Margherita, di Nausicaa, di Ulrike e di tutte le altre donne da lui amate.

⁴⁹ J.W. Goethe, *Howards Ebrengedächtnis*, MA, vol. 12, p. 472; tr. it. p. 59: "A questa effigie alzate il vostro sguardo: / La parola scende, poiché essa descrive, / In alto anela lo spirito, dove in eterno resta".

⁵⁰ "trasformazione morfologica", J.W. Goethe, *Camarupa*, cit., p. 561; tr. it. cit., p. 105.

⁵¹ "breve nuvola [...] nel mattino", "nunzi d'amore", J.W. Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, cit. p. 356; tr. it. cit., p. 1040.

⁵² Ivi, p. 363; tr. it. cit., p. 1057.



Un ecosistema metamorfico.
Lettura di *Rom, ein Roaming* di Uljana Wolf
Camilla Miglio

Non c'è soluzione di continuità tra il mondo che ci plasma e il modo in cui noi plasmiamo il mondo, [...] la realtà è spesso una mise en abîme di sé stessa

Serenella Iovino¹

[...] als wäre Dichtung ein Archiv dieser unermesslichen verstörten Anfänge, oder zumindest Posteinlaufstelle translationaler Sendungen aller Provenienz

Uljana Wolf²

1. *Ro(a)ma città aperta*

In *Rom, ein Roaming*³ di Uljana Wolf la scrittura crea e trasforma ambienti. Esprime una “Sprachigkeit” multiforme e aperta, determinata da continue “Wortöffnungen”⁴. Cru-

¹ S. Iovino, *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, il Saggiatore, Milano 2022, p. 19.

² U. Wolf, *Etymologischer Gossip*, kookbooks, Berlin 2021, p. 9.

³ U. Wolf, *Rom, ein Roaming*, Villa Massimo, Roma 2018. Si tratta di un'edizione artistica fuori commercio, pubblicata dall'Accademia Tedesca di Roma, dove Wolf ha trascorso un anno con uno *Stipendium* tra 2017 e 2018.

⁴ Nel senso di “particolare coscienza linguistica”, plurale che crea continue e sempre nuove “aperture” nelle parole. Ho tratto spunti metodologici da D. Weissmann, *Wortöffnungen. Zur Mehrsprachigkeit Paul Celans*, Narr-Frank-Attempto, Tübingen 2024. Weissmann conduce una lettura del plurilinguismo celaniano con riferimenti estensibili ad ampio raggio nella poesia tedesca contemporanea, illustrandone modi della scrittura ed esiti poetologici

ziale, nella produzione di spazi e metamorfosi, il ruolo del disordine o di ciò che comunemente chiamiamo errore – di pronuncia, di comprensione o scrittura – che nasce dall’interferenza linguistica. Le parole erranti partecipano, agiscono da “varchi” o “stazioni di roaming” per la creazione di con-testi ambientali eterogenei e interspecifici. La letteratura aggrega l’esperienza della *Um-welt*⁵ [‘mondo-intorno’] come “zona critica” (Latour⁶) rimodellando il rapporto tra umanità e ambiente in una visione interconnessa e dinamica.

Roma, proteiforme città dei gatti, si manifesta come ecosistema aperto. Si attiva per via linguistica, ma sortisce conseguenze extralinguistiche e vitali nella percezione del luogo e nella sua abitabilità. Città antica e città dei gatti si intessono nel neologismo “Anticatz”. *Anticatz* è una tipica parola aperta wolfiana: innescata da un *misreading*, diventa la formula di ogni semio- e bio diversità⁷ (è infatti strano animale, idioma composito, luogo mutante). La mia lettura-attraversamento del testo recupera per certi versi il metodo inaugurato da Peter Szondi in *Lettura di Stretto*⁸. Tento di riprenderne il passo e lo sguardo

fondati sull’idea di “apertura” della lingua e delle parole ad altre lingue. Delinea inoltre una genealogia di questo modo di intendere la scrittura poetica, oltre che consapevolezza linguistica, nella poesia contemporanea, citando Uliana Wolf, insieme a Ulrike Draesner, Peter Waterhouse e Marcel Beyer.

⁵ Cfr. P. Missiroli, *Chiusura e apertura. Animale e umano tra Heidegger, Plessner e la teoria dei sistemi*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *Scritture della natura*, cit., pp. 51-64; il riferimento alla nozione di “ambiente, *Umwelt*, compiutamente prodotto dalla struttura fisica del vivente” è a p. 53.

⁶ Qui riprendo B. Latour, P. Weibel, *Seven Objections Against Landing on Earth*, in Id. (a cura di), *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, MIT Press, Cambridge MA 2020, p. 13: “The term ‘Zone’ is well chosen precisely because it has no settled meaning! It designates something of uncertain status, unclear delineation, unsettling atmosphere. It is exactly what you need to redirect attention away from ‘territory’, ‘Heimat’, ‘land’, ‘soil’, ‘home-land’, ‘landscape’; and above all, from the Earth viewed from the outside”.

⁷ “Scrittura translinguistica come semiodiversità [...] come ambiguità tra le lingue, una forma di scrittura attraverso le lingue o scrittura al limite, sulla punta della lingua, sulla punta della lingua di una singola lingua”. Wolf si riferisce alla linguistica funzionale M.A.K. Halliday; cfr. U. Wolf, *Etymologischer Gossip*, cit., p. 131.

⁸ Cfr. P. Szondi *Lettura di “Stretto”; Saggio sulla poesia di Paul Celan*, trad. di G. A. Schiaffino, in Id., *L’ora che non ha più sorelle*, Gallio, Bologna 1990, pp. 11-68.

ravvicinato, mantenendo una memoria di letture celaniane ben presenti anche a Wolf, per invitare chi legge a percorrere un incerto *Gelände*⁹ testuale e materiale, sempre riattualizzabile e mobile. Tuttavia, non *di Stretto* si tratta qui, bensì di una larga zona-testo-corpo “aperta”¹⁰ e spugnosa¹¹, infiltrata da altre lingue, striata da rimandi peregrini e tuttavia cogenti.

2. Roam e roaming

Secondo il Cambridge Dictionary¹², il verbo *to roam* suggerisce movimenti senza meta. Il campo semantico implica anche verbi come *to drift* (andare alla deriva), *to range* (estendersi), *to rove* (errare) o *to wander* (vagare). Il termine *roaming* designa inoltre servizi di telefonia mobile da attivare quando si è all'estero. *Roam* e *roaming* segnalano forme di adattamento percettivo e motorio. Segnala una facoltà di ri-orientamento in sintonia con ambienti diversi in cui si va “errando” (nel senso fisico, ma, vedremo, anche linguistico).

⁹ Nell'accezione che propongo in C. Miglio, *Meridiani sghembi, fiumi volanti, creature terrestri. Carticità e “zone” – a partire da Paul Celan*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *Per una geografia fisica della letteratura tedesca*, Meltemi, Milano 2025, pp. 27-31.

¹⁰ Cfr. D. Weissmann, *op. cit.*, in particolare le pp. 60-62 dedicate all'eredità celaniana nella generazione poetica successiva: “deviazioni e passaggi [*Umwege*] attraverso altre lingue, sicché il senso delle sue poesie si può intendere e sviluppare solo in uno spazio polifonico e poliglotta” – dove la molteplicità investe anche la lingua tedesca, intesa come “*Mischsprache*” di per sé mista, dotata di un “plurilinguismo interno”.

¹¹ Cfr. P. Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, a cura di J. Wertheimer, B. Böschstein e H. SchmuLL, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, p. 105: “das Gedicht: offen, porös, spongiös” (“La poesia: aperta, porosa, spugnosa”). O ancora, in un appunto del 1957 pubblicato in Id., *Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, a cura di J. Wertheimer, H. SchmuLL e M. Schwarzkopf, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, p. 60: “Gedichte sind poröse Gebilde. Das Leben strömt und sickert hier aus und ein, unterschwellig eigenwillig, erkennbar und in fremdster und unerkennbar[e] Gestalt” (“Le poesie sono configurazioni porose. La vita qui scorre e rifluisce, sotterranea e autonoma, riconoscibile e anche nella figura più estranea più irricognoscibile”).

¹² <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/roam> (ultima consultazione: 10 luglio/2025).

Uljana Wolf ne assume tutte le valenze possibili, senza mai fissarle. Lo spazio della città si intreccia col testo che in esso (e con esso) si dispiega. Roma è percepita nella sua natura interstiziale più che per l'evidenza monumentale; incoraggia il vagabondaggio e l'errare (l'errore), è a sua volta luogo errante e alla deriva dei tempi. Domande di senso (e richieste di orientamento) risuonano tra corpi estinti e luoghi giustapposti o carsici; lingue e nomi si agganciano in passaggi che scivolano sulle superfici sonore di ogni parola.

3. *Metamorfosi della / nella città dei gatti*

Attivando il giusto dispositivo di *roaming*, l'autrice convoca segnali prodotti da incontri tra “strani parenti (gli *oddkins* di Haraway¹³)” linguistici, culturali, e anche politici e materiali, naturali, ambientali, in una città *eterna* proprio perché *transeunte* per antonomasia. Naturalmente le “trasmissioni” dei segnali da captare vanno decodificate in relazione a lacune e deformazioni date dalla posizione di chi legge e scrive. Assumiamo, per muoverci a Roma, un viatico offerto dalla stessa Wolf. Disponiamoci all'esperienza di “displacement”¹⁴ e decrittamento di una “Sendung”, segnale non del tutto comprensibile, che provoca “Störung”, perturbazione dovuta a interferenze provocate dall'“error” (in tutte le accezioni del termine) e dalla condizione di “errands” (“commissioni” da sbrigare altrove, molto lontano dal nostro raggio, non adempiute)¹⁵.

¹³ D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chluthlucene* Duke University Press, Durham 2016, p. 4: “Staying with the trouble means making oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles”.

¹⁴ U. Wolf, *Wandernde Errands, Theresa Hang Chyung Chas translinguale Sendungen*, Das Wunderhorn, München 2016, p. 7: “Lettrice di una esperienza di *displacement*? Propria e altrui? E dove ci condurrebbe la lettura? Cosa testimonia, genera, mostra?”.

¹⁵ Cfr. <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese-italiano/errand> (ultima consultazione 25 agosto 2025).

Wird überhaupt etwas gesendet? Oder ist der Transmitter in Wahrheit das unübersetzte verlorene Wort in der Mitte, eine Störung – *error* – ein nicht ausgeführter Auftrag – *errand*?¹⁶

Il *roaming* capta traiettorie di senso e suono leggibili solo in parte, perturbate e perturbanti nella “città-corpo, città testo”, città che è “narrativa materiale”¹⁷; fatta di una materia linguistica viva che può trasformarsi in un varco verso la realtà tangibile, passata e presente.

4. *Linee prospettiche e nuovi inizi*

Rom, ein Roaming mostra sin dal layout un proprio spazio parlante. La copertina ospita, insieme al titolo, l'immagine in bianco e nero di un gatto ed è concepita come emblema, quasi allegoria dello spazio della scrittura umana e della vita animale – entrambe reciprocamente *trans*-formative. Contrariamente alla convenzione tipografica, l'impaginato interno del testo parte a pagina sinistra (pagina zero). In tal modo, ogni apertura di libro può dare luogo (visivamente) a un dittico ovvero (acusticamente) all'ascolto di una doppia voce, oscillante tra lato sinistro e destro, pagine pari e dispari. Possiamo considerarlo anche libretto in senso musicale, leggendo le pagine a fronte come movimenti di frasi e antifrasi, che generano spesso anche un fluire di rimandi verso i movimenti successivi e precedenti. La pagina genera fenomeni omofonici in cui il lettore – ha scritto Tawada Yoko in una *laudatio* in onore di Wolf – può “accogliere ogni confusione a braccia aperte come un'opportunità per una nuova amicizia”¹⁸, entrando in contatto con “formazioni poetiche inattese”, molto

¹⁶ *Ibidem*: “Viene davvero inviato qualcosa? Oppure il trasmettitore è in realtà la parola perduta non tradotta nel centro, un turbamento, un errore, un ordine non eseguito, una commissione?”

¹⁷ S. Iovino, *Paesaggio civile.*, cit., pp. 9-11.

¹⁸ Y. Tawada, *NINE. Laudatio auf Ujana Wolf. Erlanger Literary Prize for Poetry as Translation 2015*, in Ead., *On Writing and Rewriting*, a cura di D. Slaymaker, Lexington Books, London 2020, pp. 139-144: qui p. 140.

vicina alla dinamica percettiva delle “costellazioni”¹⁹. Parole e significati di fatto molto lontani possono così diventare parte di una qualche sorprendente *Klangfigur*:

Fluchtlinien und Neuanfänge fließen merkwürdigerweise in den Texten zusammen, an denen ich mich dialogisch entlangschreibe oder die ich übersetze, als wäre Dichtung ein Archiv dieser unermesslichen verstörten Anfänge, oder zumindest Posteinlaufstelle translationaler Sendungen aller Provenienz.²⁰

La visualità multiprospettica è restituita oltre che da diversi font e dimensioni dei caratteri, dalla disposizione di versi e prosa, dal ruolo degli spazi bianchi e dei colori di sfondo pagina, anche dal costante dialogo tra scrittura e immagini. Le fotografie in bianco e nero producono effetti cromatici o di zoom che ne straniano la percezione creando associazioni impensate, sono dunque coestensive alla scrittura e ne contribuiscono a innescare effetti metamorfici. *Oddkin* di scrittrice e lettori, principale soggetto e oggetto di trasformazioni, abitante privilegiato dei luoghi, è un gatto pezzato, sorpreso dall’obiettivo in mutevoli pose e forme. Altre immagini, disposte con cognizione compositiva, riprendono la *Schreibszene* come luogo a sua volta interrelato con quanto prende forma sulla pagina.

5. I dittici in apertura e chiusura: ripresa e divenire

Incipit a pagina zero: una fotografia restituisce l’ambiente di lavoro come luogo di passaggio: riconosciamo la parete di vetro dello Studio 2 di Villa Massimo, dimora temporanea di Wolf a Roma; in trasparenza – oltre i vetri lattiginosi – le silhouette degli alberi interferiscono con la scena di scrittura.

¹⁹ Ivi, p. 139.

²⁰ U. Wolf, *Etymologischer Gossip*, cit., p. 9: “Linee prospettiche e nuovi inizi stranamente convergono nei testi lungo i quali scrivo dialogicamente o che traduco, come se la poesia fosse un archivio di questi immensi inizi turbati, o almeno un punto di raccolta per trasmissioni traduttive di ogni provenienza”.

ra. L'istantanea della Roma vissuta dialoga a pagina 1 con una "Sendung" inviata dal Principe Jussuf di Tebe (alias Else Lasker-Schüler), da altro tempo ma dallo (stesso?) luogo. Il messaggio è: "SCHWEIGT MIR VON ROM" ("tacetemi di Roma")²¹, riscritto in carattere tutto maiuscolo. Quasi calco di un'antica epigrafe romana, è *memento* sulla natura non (solo) verbale della città.

Explicit alle pagine 14-15 e 16-17: il primo dittico porta l'iscrizione di una nuova "Sendung" dal passato, in caratteri epigrafici. Mittente: Ilse Aichinger:

DAS SIND DIE UNTERSCHIEDE, SIE SIND SCHWACH,
WIR WOLLEN ES ZUGEBEN,
ABER WEGZUREDEN SIND SIE NICHT.
Ilse Aichinger, *Die Liebhaber der Westsäulen*

Il riferimento all'autrice di *Schlechte Wörter* (Cattive parole)²², importante per l'intera opera di Wolf, in questo caso invita a tenere i sensi tesi a cogliere le minime sfumature di senso e suono, a non ignorare le crepe della lingua, che come in un ambiente urbano stratificato tra distruzione e ri-creazione continua, rappresentano i rifugi di una forma particolare di "speranza"²³. Nel dittico di chiusura il gatto (in soma e suono) genera contiguità inattese. A pagina pari leggiamo l'ultima annotazione di questo "Logbuch"²⁴:

Form hilft dem Denken, sich zu erinnern. Es stellt sich heraus, dass das Wort stringent an eine Schnur erinnert, auf

²¹ U. Wolf, *Rom, ein Roaming*, cit., p. 1.

²² I. Aichinger, *Schlechte Wörter*, Fischer, Frankfurt am Main 1991.

²³ Per un approfondimento sulle pagine di ispirazione aichingeriana rimando a C. Miglio, *A Roaming Refugium. Uljana Wolf's Chapbook Rom, ein Roaming*, in A. McMurtry (a cura di), *Uljana Wolf. Poetry, Translation, Contestation*, De Gruyter, Berlin 2025, pp. 353-374, in particolare le pp. 369-370. Su Wolf e Aichinger, cfr. L. Licciardi, *Practices of Poetic Irrelevance: Uljana Wolf and Ilse Aichinger's Subsisterhood*, in ivi, pp. 251-274; J.M. Weiß, *Dover All Over Again: Wolf and Hawkey Translate Ilse Aichinger*, in ivi, pp. 275-298.

²⁴ "diario di bordo", U. Wolf, *Rom, ein Roaming*, cit., p.16

der sich das Denken in einzelnen Kugeln aufreißt. Alle anderen Etymologien lügen. Der Abstand zwischen den Kugeln kann sehr groß sein, damit das Denken Zeit hat, sich zu vergessen. Jede Kugel, die auch ein Kasten sein kann, ein Kästchen, ein *Kätzchen*, wiedererinnert sich anders als die vorhergehende. Nur so bleibt das Denken dringend. Die vielen Sprachen verhelfen der Form zu ihrem Schnursein, ihrem Schnurren.²⁵

Le fusa (*Schnurren*) del gatto passano per gli stati provvisori di nastro o laccio (*Schnur*) che stringe elementi eterogenei in una nuova forma, allineandoli in “singole sfere”. Perché ciò accada, basta un’intensificazione consonantica: da “Schnur” a “Schnurren”.

Le “sfere” [*Kugeln*] sono vuote come scatole risonanti, o scatolette [*Kästchen*]; ed è un lapsus, uno scivolone nella pronuncia o un refuso, a trasmutare *Kästchen* in *Kätzchen* [gattino]. Non si tratta di un gioco gratuito. Il dizionario Grimm documenta in effetti un passaggio omofonico orizzontale tra “gatto” e la “scatoletta”. Dal dizionario, che recita: “kätzchen: nl. kättsken”²⁶, Wolf accoglie l’invito a varcare la frontiera tra tedesco e nederlandese. Il *Logbuch* si chiude. A pagina dispari (17) torna la foto della vetrata dello Studio 2, con gli alberi di Villa Massimo visibili in trasparenza, non sono gli stessi – l’ora è tarda, la luce più scura e incerta. Il ripetersi dell’immagine rende conto del tempo che scorre e trasforma.

²⁵ “La forma aiuta il pensiero a ricordare. Si scopre che la parola stringent ricorda una stringa su cui il pensiero si allinea in globi separati. Tutte le altre etimologie mentono. La distanza tra le sfere può essere molto grande, affinché il pensiero abbia tempo di dimenticare sé stesso. Ogni sfera, che può essere anche una scatola (Kasten), una scatoletta (Kästchen), un gattino (Kätzchen), acquisisce una memoria diversa rispetto alle forme precedenti. Solo così il pensiero mantiene la sua urgenza. Le molte lingue contribuiscono alla forma sia nel suo ‘essere corda’ (Schnursein), sia nel suo ‘fare le fusa’ (Schnurren)”, *ibidem*; anche in Wolf, *Etymologischer Gossip*, cit., p. 7.

²⁶ *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalizzata Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=K02466>.

6. “*Etüde in tedesco*” – “*Anticatz*” / “*Anticaz*”

Il dittico delle pagine 2 e 3 colloca rispettivamente due poesie dai titoli dimostrativamente in carattere maiuscolo e sottolineato: ETÜDE IN TEDESCO a sinistra e ANTICATZ a destra. Sin dal titolo tedesco, francese, italiano con-suonano producendo diversi *soundscape*. La parola *Etüde*, scritta con ortografia tedesca, se letta ad alta voce fa intrasentire il francese *étude*. L’innesto improvviso della parola italiana (“in tedesco”) situa la scena a Roma, rimandando semanticamente alla lingua tedesca, straniera a Roma ma non tra le mura dell’Accademia. La serie di mutazioni prosegue in una nuova contiguità tedesco-italiano: *Etüde* – *Studio*. Tra i molti significati della parola “studio” in italiano vi è anche quello di atelier. E *Studi* si chiamano in effetti gli atelier dei borsisti di Villa Massimo. Nel corpo della poesia, l’andamento translinguistico generato dal termine italiano “tedesco” fa vibrare un ulteriore accordo tra inglese, italiano, tedesco. Anch’esso è correlato con l’idea di agio familiare e morbido (dove non si intende tuttavia un *teddybear*, ma una scrivania: “teddydesk”), sui cui il gatto si adagia su manoscritti e bozze –:

sitting on my tedesco desk
 writing something teddydesk
 thinking disco fresco fresh
 writing my Tedesco mess.²⁷

Il termine inglese *desk*, risuonando con *tedesco* e *disc*, fa emergere la desueta parola italiana *desco*, che indica la tavola da pranzo. *Desco* e *desk* rivelano una stratigrafia che associa *disco* (altra parola italiana) e *dish* (piatto) in inglese. La rima innesca un’altra eco: “fresco-fresh”. Fresco, in italiano, è usato per il cibo, ma definisce anche la tecnica artistica “a fresco”. La nota prevalente è senz’altro un produttivo disordine, compresi alcuni “errori” di battitura. Essi diventano, musicalmente, una forma

²⁷ U. Wolf, *Roam, ein Roaming*, cit., p. 2.

di *rallentando*, un accumulo di caratteri tipografici: è il caso del “wwriting” uno “sscrivere” più denso di suoni e innesti. Sulla pagina opposta, la poesia *Anticatz* risponde proprio a questa forma addensata di eco-idioma in una duplice accezione: risonanza di un dato ambiente e *compositum* di echi captati dalle direzioni più diverse. Chi sa parlare la lingua dell’*Anticatz* ne riconosce la bio e “semio-diversità” (appartiene a umani, animali e oggetti, pronunciati e collegati tra lingue diverse), includendo residui e refusi. A pagina 3 è formulata la poetica dell’*Anticatz*: immergersi in più di una lingua (ma nello stesso tempo), non ritenere la lingua un mezzo espressivo, ma un ambiente in sé. Accettare l’esistenza di errori e inversioni, trasformazioni dell’orizzonte semantico di attesa. Ad esempio, la trasformazione, via refuso, dell’espressione “Kopf und Kragen” (letteralmente “testa e collo”, usata per dire: mi ci gioco la testa, rischio la vita) in “Kopf und Kargen” (“testa e reticenza”, come dire: scommetto sul non detto, o detto altrimenti). Gli apparenti errori minano, nella poesia, le frasi fatte e i “significati prevalenti”. Prevale lo *schmargo*: audace crasi *schmarrn* (parola che indica confusione e miscuglio) e *cargo*.

Das einsprachige Gedicht spricht mehr als eine Sprache.
 Das mehrsprachige Gedicht spricht als Sprache.
 Das Gedicht, das zwischen Sprachen schreibt, redet sich
 um Kopf und Kargen.
 Diese Reden sind seine Ladung, seine Aufladung.
 Fehler im tippenden Finger, schwankt,
 Verschiebung des herrschenden Ausdrucks.
 Das Gedicht ist dies,
 ihr cargo schmargo.²⁸

Nel dittico delle pagine 3-4 echeggiano domande sulla spazialità trasformativa di un testo “tra le lingue”. Una domanda “stellt sich in den Raum” come uno strano animale,

²⁸ “La poesia monolingue parla più di una lingua. La poesia multilingue parla come lingua. La poesia, che scrive tra le lingue, si gioca la testa e si tace. Questi discorsi sono il suo carico, la sua carica. Refuso nel dito che batte, vacilla, spostamento dell’espressione dominante. La poesia è questo, il suo cargo schmargo”, ivi, p. 3.

per poi trasformarsi in tappezzeria verticale su cui camminare, e infine “fare le fusa” come un gatto²⁹. La “domanda”, con balzo felino, letteralmente si rilancia a pagina 5. Alla questione se quella appena scritta si possa considerare poesia, o non invece uno spazio mobile, la prima risposta è positiva: si tratta di uno spazio – *Raum* – assonante con *Roaming* e *Roma*. Ma subito arriva la contraddizione: essa è “sehr weit von einem Rom, ein Katzensprung” – “ben lungi dall’essere Roma, è il balzo di un gatto”³⁰. L’espressione tedesca *Katzensprung*, intesa in senso spaziale, ha anche una rassicurante connotazione di vicinanza (come dire: “essere a due passi”). Noi lettori restiamo invescati tra alterità e vicinanza.

Nel dittico alle pagine 6 e 7, il “gatto” appare nella bellezza del suo manto, che si manifesta allo sguardo come una “mappa” dispiegata sulla scrivania: vi si possono localizzare animali, cibo, edifici, oggetti, strumenti. Si può imparare dal gatto a saltare tra nomi e luoghi, andare lontano e riavvicinarsi, in uno spazio di empatia raggiunto da connessioni tra lingue lontane (come leggere e ascoltare l’inglese *pity* nel toponimo Pitigliano).

Auf meinem Schreibtisch in Rom, eine Katze. Weiß mit drei schwarzen Punkten auf dem Rücken, mit schwarzem Schwanz und linkem schwarzen Ohr. Eine italienische Katze wie eine Landkarte aus Pitigliano stammend, aus dem einzigen Filzladen Pitiglianos, aus Filzwärme und Steinkühle toskanischer Mauern. Pitigliano, ein Dorf in der Maremma Toskana, in dem homophonisch das Wort pity durchzulesen und zu hören ist.³¹

Il dittico costituito dalle pagine 8 e 9 è diverso dagli altri; si fronteggiano due foto: a pagina sinistra un ingrandimento

²⁹ Ivi, p. 4.

³⁰ Ivi, p. 5.

³¹ “Sulla mia scrivania a Roma, un gatto. Bianco con tre punti neri sul dorso, con la coda nera e l’orecchio sinistro nero. Un gatto italiano come una mappa geografica proveniente da Pitigliano, dall’unico negozio di feltro di Pitigliano, dal calore del feltro e dalla frescura di pietra delle mura toscane. Pitigliano, un villaggio nella Maremma Toscana dove la parola pity può essere letta e sentita omofonicamente”, ivi, p. 6.

della chiazza nera del gatto, interrotta solo dal biancore del manto *ad marginem*; a pagina destra l'immagine più ampia che comprende testa e parte del corpo del gatto diventa leggibile. Quante lingue risuonano in *Kätzchen* (*Kasten? Kugel?*)? *Kätzchen* anche nel senso che possiamo leggere nel dizionario Grimm, che rivelano una natura morbida, pelosa della parola, che apre varchi tra mondo animale e vegetale:

[...] *kätzchen, kätzlein, iulus, amentum*, sono i nomi delle spighe fiorite di diversi alberi e arbusti, come il salice, l'ontano, la betulla, il castagno, il noce, il nocciolo, senza dubbio per via del loro esterno morbido, lanoso, elastico; per questo i botanici chiamano un'intera famiglia di piante *kätzchenblütler, amentaceae*; vedi anche *blütenkätzchen*.³²

Nella parola *Anticatz* risuonano l'italiano *antica*, il tedesco *catz* [*Katze*, gatto], e lo pseudofrancese *antiquez*, che arriva alla percezione della scrittrice attraverso la traduzione di un celebre sonetto sulle antichità romane del poeta francese del XVI secolo Joachim Du Bellay:

Weil ich aber die Katze, die keine italienische Katze ist, auf den Gedichten liegt, die keine Ruinen sind, und weil ich mich auf einer Art antiker Roamingstation zwischen Städten und Sprachen befinde, beginne ich irgendwann, Les Antiquez statt Les Antiquitez zu lesen.³³

Le metamorfosi – da gatto a porta, da gatto sulla scrivania a gatto tra le rovine, da *Antiquitez* al refuso *Antiquez* (assonante con *Anticatz*) – passano per molte oscillazioni e nomadismi: “*Katze*”, in italiano “gatto”, può essere percepito omofonicamente come “gate”, in tedesco “Tor”. *Katze-gatto-*

³² *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalizzata Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=K02466>.

³³ “Ma poiché il gatto, che non è un gatto italiano, se ne sta steso su poesie che non sono rovine, e poiché mi trovo in una specie di antica stazione di roaming tra città e lingue, a un certo punto mi viene da leggere Les Antiquez invece di Les Antiquitez”, U. Wolf, *Rom, ein Roaming*, cit., p. 10.

gate-Tor. E proprio questa è la lingua *Anticatz* illustrata in una coppia di distici bilingui a p. 11:

Sorry I don't speak Catz.
I only speak Anticatz.

Weil eine Katze, nomadisch
gelesen, auch ein Tor ist.³⁴

Anticatz è una parola, un varco, un animale compagno, un contro-gatto. Controlingua dell'erranza e della mescolanza, mette letteralmente in moto i luoghi (Roma, Pitigliano nella Maremma Toscana, l'atelier della scrittrice a Villa Massimo), trasformandoli.

7. Tradurre, scavare, trasformare

“Abdrücke” sono le impronte di zampe o mani, o piedi di altre lingue, le loro “fusa” vibrano nel suono delle parole, tra diverse voci creando spazi di vita e strane parentele. Lo si può leggere a pagina pari: “Abdruck” come “Ausdruck”:

Oder sind Ausdrücke vielleicht Abdrücke, Vorbereitungen zum Absprung? Sind diese meine Anticatz Gegenerinnerungen, etwas Sprunghaftes, Hellhöriges zwischen Sprachen? Übersetzungen ohne Originale? Grab that?³⁵

Ma perché proprio a Roma si impara a parlare e comporre in chiave di *Anticatz*? E cosa succede per una straniera in cerca del suo *roaming* proprio nella città dei gatti? Esiste un aspetto specifico di ciò che della Roma antica è giunto fino a noi. Il suo essere stata lentamente sommersa e progressivamente riporta-

³⁴ “Sorry, I don't speak Catz. / I speak only Anticatz. / Perché un gatto, nomadicamente / letto, è anche un varco”, *ibidem*.

³⁵ “O forse le espressioni sono impronte, preparativi per un salto? Queste mie contro-memorie di Anticatz sono qualcosa di nervoso, di sensitivo e in ascolto tra le lingue? Traduzioni senza originali? Grab that?”, *ibidem*.

ta, in modo erratico, alla luce, attraverso un lavoro di scavo. Ricollocazione delle pietre, ripristino e trasformazione di un mucchio informe in una costruzione, in una casa. In questa situazione riconosciamo non solo la natura del linguaggio, ma anche un aspetto poetologico e traduttologico dell'esperienza romana di Wolf: Roma è *refugium*? Mucchio di rovine adattabile a dimora? (“Hafen” / “Haufen” / “Haus”)³⁶.

Scavo? Ma lo scavo e il ripristino dell'ordine delle pietre non sono dei gesti tipici della traduzione? Wolf istituisce un'analogia tra traduzione e scavo, nel suo aver “Du Bellays Ruinen zusammengesetzt, zum Teil wörtlich, aus seinen italienischen und lateinischen Vorbildern. Kann man etwas ausgraben, ohne es zu übersetzen, zu versetzen in unseren Atem?”³⁷. Nel dittico delle pp. 12-13 accade una ulteriore metamorfosi del contro-gatto: situato nell'ambientazione urbana romana, si acciambella insieme ai suoi simili sulle rovine a cielo aperto, invece che nel chiuso dell'atelier, tra i rifiuti e gli scarti, in piazza di Torre Argentina, che non ha nulla dell'Argentina e nessuna torre³⁸. La *Gasthörerin, Fasthörerin* (ascoltatrice ospite, quasi-ascoltatrice, ma forse anche: ascoltatrice lesta)³⁹ si accosta a una lingua straniera attraverso magiche somiglianze ingannevoli (“falscher Zauber der Ähnlichkeit”⁴⁰) e proprio per questo produttive, in continue traduzioni omofoniche. Va in direzione contraria rispetto al “Beherrschungsmodus”⁴¹ (modalità di possesso, dominio di una lingua). E questo riguarda

³⁶ *Ibidem*: “Verlas es und fand den Rückweg nicht mehr, wie es in Rom ja alles gibt, außer gerade Rückwege. Gab es je einen Weg hinein, oder hinaus, gab es den richtigen Ausdruck, Anordnung der Steine, den richtigen Hafen, richtigen Haufen, das richtige Haus?” (“L'ho letta male e non sono riuscita a trovare la via del ritorno, poiché a Roma c'è tutto tranne una via del ritorno diretta. C'è mai stata una via d'entrata o d'uscita, l'espressione giusta, la disposizione delle pietre, il porto giusto, il mucchio giusto, la casa giusta?”), *ibidem*.

³⁷ “Ho messo insieme le rovine di Du Bellay, in parte letteralmente, a partire dai suoi modelli italiani e latini. È possibile dissotterrare qualcosa senza tradurlo, senza metterlo nel nostro respiro?”, *ibidem*.

³⁸ U. Wolf, *Rom, ein Roaming*, cit., p. 7.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ U. Wolf, *Rom, ein Roaming*, cit., p. 12: “falsa magia della somiglianza”.

⁴¹ *Ibidem*.

soprattutto la madrelingua, quella che si crede di “possedere”. L’ambiente di Roma, la sua “wandelnde Welt”⁴², determina un profondo cambiamento della propria coscienza linguistica. Il tedesco si mescola con le altre lingue, si stratifica di echi e innesti, perde le sue certezze di dominio. Le pietre antiche della città trasudano lingue e significati diversi, e fanno persino le fusa. In queste pagine agiscono insieme natura verbale della città e natura architettonico-ricostruttiva della poesia.

La contiguità tra metamorfosi dello spazio urbano, archeologia e traduzione è resa tangibile dalla giustapposizione tra la prosa dedicata alla “ascoltatrice-ospite-quasi ascoltatrice” e il sonetto di Du Bellay che a Roma e al Tempo, già nel XVI secolo, diceva: “solo ciò che scorre può resistere”. Scritto in francese, il sonetto si rivolge ai viaggiatori neofiti. Wolf traduce in tedesco:

neuling, suchen also willst du rom in rom
und hast doch nichts von rom in rom erkannt:
die alten bögen und paläste um dich rum,
die alten mauern, das wird rom genannt.

komm schau den stolz, den ganzen staub,
sieh wie ein reich sein eigenes gesetz
den andern aufzwang, so sich selbst beraubt,
ein fraß allein für zeit, die alles leckt.

rom ist von rom ein einziges totenlied
nur rom hat jemals über rom gesiegt.
der tiber höchstens, der zum meer hinfällt

bleibt noch von rom, oh wandelnde welt!
was fest gefügt, das wird die zeit zerfetzen,
nur fließendes kann sich ihr widersetzen.⁴³

⁴² U. Wolf, *Rom, ein Roaming*, cit., p. 13: “mondo metamorfico”.

⁴³ “novellino, dunque vuoi cercare roma in roma/ eppure non hai riconosciuto nulla di roma in roma: / gli antichi archi e palazzi intorno a te, / le vecchie mura, questo si chiama roma. // vieni a vedere l’orgoglio, tutta la polvere, / vedi come un impero la sua propria legge / ha imposto agli altri, così derubando sé stesso, / un pasto solo per il tempo che tutto lecca. // roma è di roma un unico canto di morte / solo roma ha mai vinto su roma. / il tevere al massimo, che scorre al mare

La poesia, la traduzione, l'archeologia costituiscono "Gegenerinnerungen"⁴⁴, contromemorie. La scrittura di Du Bellay è in sé archeologia e "traduzione" di un luogo: "schwärmendes Irren oder Umherirren zwischen Unterwelt und Übersetzung, also ein schreiben, nomadisches Lauschen"⁴⁵. "Übersetzen" è un "Versetzen"⁴⁶, mutamento della propria e dell'altrui posizione. Il poeta francese ricolloca in forma di sonetto "il nulla", il *Verschwinden* ["il dileguare"] di Roma. L'invisibile, l'essere *in fieri*, lo scorrere, in stato di dissoluzione, rimanda al segreto della città: la *grandeur du rien*.

8. *Cancellare per vedere. Un esperimento*

Doesn't every text have its own zugunruhe, a sense of migratory unrest, no matter how firmly installed on its page? And the traces in the eye of the reader, who opens cages when she deciphers the marks and the apparently empty space around them. Any and every flight direction. Repeats, on the page, on the wall, sometimes stroking against the nap, against the preferential marks and the apparently empty space around them. Any and every flight direction.⁴⁷

Sono le domande poste da Wolf nel saggio sulla tecnica (e poetica) dell'*erasure*, da lei praticata insieme al tra-

/ rimane ancora di roma, / oh mondo che si muove! / ciò che è saldamente unito, il tempo lo strapperà, / solo ciò che scorre può opporsi ad esso", ivi, p. 13.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ U. Wolf, *Rom, ein Roaming*, cit., p. 7.

⁴⁶ Ivi, p. 10.

⁴⁷ "non ha forse ogni testo la sua *zugunruhe*, un senso di irrequietezza migratoria, non importa quanto saldamente installato sulla sua pagina? E le tracce nell'occhio del lettore, che apre gabbie quando decifra i segni e lo spazio apparentemente vuoto intorno a essi. Ogni e qualsiasi direzione di volo. Ripete, sulla pagina, sul muro, a volte accarezzando contro pelo, contro i segni preferenziali e lo spazio apparentemente vuoto intorno a essi. Ogni e qualsiasi direzione di volo", U. Wolf, *Whiting Out, Writing In, or A Technique for Recording the Migratory Orientation of Captive Texts*, in "Asymptote" (October 2013), <https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/uljana-wolf-whiting-out-writing-in/> (ultima consultazione: 29 giugno 2025).

duttore americano Christian Hawkey in *SONNE FROM ORT*⁴⁸, per far emergere dai testi la “dialettica tra raccolta e cancellazione”⁴⁹. È possibile percepire il “ro(a)ming” come una costellazione sonora emergente e visualizzarlo attraverso la tecnica della “erasure”? Per rispondere a questa domanda ho tentato di utilizzare la stessa tecnica innescando una trasformazione ulteriore della traduzione del testo di Du Bellay. Dal trattamento di “whiting out” il *ro(a)ming* di Roma emerge percepibile come paesaggio sonoro, visibile sulla pagina.

_____	neuling, suchen also willst
__ rom _ rom	du rom in rom
_____	Und hast doch nichts von
rom _ rom _____:	rom in rom erkannt:
_____	Die alten bögen und paläste
um ___ rum,	um dich rum,
_____	die alten mauern, das wird
rom _____.	rom genannt.
_____	_____
komm _____	komm schau den stolz, den
_____,	ganzen staub,
_____	sieh wie ein reich sein eige-
_____	nes gesetz
_____	den andern aufzwang, so
_____,	sich selbst beraubt,
_____	ein fraß allein für zeit, die
_____.	alles leckt.
_____	_____
rom _____ rom _____	rom ist von rom ein einziges
_____	totenlied
___ rom _____ rom	nur rom hat jemals über
_____.	rom gesiegt.
_____	der tiber höchstens, der
_____	zum meer hinfällt

⁴⁸ C. Hawkey, U. Wolf, *SONNE FROM ORT. Ausstreichungen / Faksimiles*, kookbooks, Berlin 2012.

⁴⁹ C. Telge, ‘*Making Paper Liquid*’: *Thoughts on Erasure and Translation in the Poetry of Uljana Wolf*, in “FPC–Formes Poétiques Contemporaines”, vol. 14, 2019, pp. 123-134, qui p. 126.

_____ rom, oh	bleibt noch von rom, oh
_____!	wandelnde welt!
_____	Was fest gefügt, das wird
_____,	die zeit zerfetzen,
_____	nur fließendes kann sich ihr
_____	widersetzen.

Roma, aggiunge Wolf, è del resto di natura linguistica e macabramente musicale (“ein einziges Totenlied”); si ravviva e muore da sola; nulla qui è “fest gefügt” (saldamente congiunto) – non c’è sintassi delle pietre (“keine Anordnung der Steine”), ma continua permutazione. Se cancellando un testo è possibile “rendere liquida la carta”⁵⁰, allora possiamo meglio comprendere le righe finali del sonetto: “Ciò che è saldamente unito, il tempo lo strapperà, / solo ciò che scorre può opporsi ad esso”. Anche questi elementi rivelano la natura linguistica di Roma, e all’iscrizione dell’ambiente nella scrittura (*Abdruck*) e nell’espressione linguistica (*Ausdruck*)⁵¹.

Lo stesso fenomeno si osserva nel passaggio (attraverso una mislettura – translettura) da *Anticatz* ad *Antiquez*. “sich verlesen” (leggere male un testo) è un produttivo “sich verlieren” (perdersi in un luogo): “Verlas es und fand kein Rückweg mehr, wie es in Rom ja alles gibt, außer gerade Rückwege”⁵². Roma si manifesta come un testo materiale in traduzione permanente⁵³. Traducendo da altre lingue, dal francese di Du Bellay alla deriva nel tedesco, mantenendosi aperta a ogni risonanza, Uljana Wolf consente una co-partecipazione interspecifica tra *Katze*, *Anticatz*, *Antiquez*. La parola *roaming* è iscritta nel suono e nella dinamica del toponimo *Rom*. Anche la traduzione è pratica di *roaming* e genera l’ambiente interspecifico e interlinguistico della poesia. Roma può essere un *Roaming Raum* (spazio errante),

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 10, e cfr. *supra*.

⁵² “Ho letto male e non ho più trovato la via del ritorno, / dato che a Roma c’è tutto tranne le vie diritte”, *ibidem*.

⁵³ U. Wolf, *Rom, ein Roaming*, p. 4.

proprio come un gatto può essere un varco, una cartolina, una costellazione. La tecnica della “erasure” riesce a “rendere liquida la carta”; la “surface translation” trasforma il testo in un paesaggio sonoro emergente.

9. Testo, animale, ambiente

Abbiamo attraversato un testo-ambiente di connessione e trasformazione. La scrittura ne è materia viva; la lettura nomade lo stria in meandri (pluri)linguistici. Le pagine accoppiate in dittici paradossalmente annullano ogni visione dualistica, promuovendo invece co-appartenenza, co-partecipazione.

Il “gatto” catalizza nuove parentele, e il *modus loquendi et errandi* “Antica(t)z” permette di attraversare le parole come varchi vaganti. Pratica di ascolto, traduzione ed esplorazione eco-logica e quasi eco-grafica, Il *roaming* di Roma connette chi legge con un ambiente aperto alla poesia e alla vita in movimento. Questo spazio composito di rigenerazione e resilienza materiale-immateriale può dirsi *refugium*⁵⁴. A patto che se ne accolgano precarietà e mescolanza, e che della *grandeur* si riconosca l’inconsistenza.

⁵⁴ “Il concetto di resilienza implica la possibilità di sopravvivere e prosperare nonostante l’esperienza di shock e perturbazioni (*Störungen*) inaspettate”. Così K. Grove, *Resilience*, Routledge, London 2018, p. 34. Sul rapporto tra resilienza e poetica wolfiana cfr. B. Occhini, “*Ein Zittern zwischen den Zeilen der Nationalsprachen*”. *(Un)übersetzbarkeit und literarische Resilienz in Uljana Wolfs Falsche Freunde*, in M. Basseler, S. Moraldo, A. Nünning, I. Polland (a cura di), *Europe’s Crises and Cultural Resources of Resilience. Conceptual Explorations and Literary Negotiations*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2020, pp. 341-358.



Parte terza
Interferenze



Paludi della memoria.
Paesaggio, trauma e forma in W.G. Sebald
Raul Calzoni

Le copertine delle edizioni Fischer di *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt (Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra)* e *Nach der Natur. Ein Elementargedicht (Secondo natura. Un poema degli elementi)* di W.G. Sebald offrono due declinazioni visive del paesaggio che possono essere lette attraverso la figura simbolica della palude¹. Nel primo caso, *Secondo natura* presenta un paesaggio sospeso, dominato da canneti che si stagliano su uno sfondo azzurro, in una luce intensa e diffusa. Vi sono specchi d'acqua e l'immagine evoca un territorio liminale, che sembra appartenere a un confine tra terra solida e spazio umido, il cui confine è rappresentato da un promontorio che si alza dalle acque. L'atmosfera che questa immagine trasmette è quella dell'indeterminatezza, perché

¹ Le immagini sono reperibili all'url della casa editrice: <https://www.fischerverlage.de/autor/w-g-sebald-1007845>. Si tratta, in ciascun caso, di copertine intersemiotiche che, intese come traduzioni visivo-verbali dell'opera, assolvono a una duplice funzione: da un lato traducono la trama selezionando immagini e parole capaci di condensare una scena rappresentativa, la tonalità patemica del genere o il tema trattato; dall'altro propongono una prospettiva di lettura che orienta l'interpretazione del testo, collocandolo entro il più ampio quadro delle opere dello stesso autore, del contesto storico di riferimento o del genere letterario di appartenenza; cfr. T. Marino, *Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano*, in "Misure critiche", Nuova serie, vol. 16, n. 1-2, 2017, pp. 175-194.

il paesaggio affiora senza mostrarsi del tutto, come se sotto la superficie dell'acqua si nascondesse qualcosa di più profondo e inaccessibile. Proprio in questa sospensione si riflette la funzione simbolica della palude nell'opera di Sebald, in cui essa non è tanto un luogo geografico, quanto un archivio in cui si sedimentano memorie, rovine e tracce dimenticate. La copertina di *Gli anelli di Saturno* accentua ulteriormente questo immaginario, *in primis* perché l'immagine scelta offre una maggiore indeterminatezza rispetto al precedente. Qui, il paesaggio paludoso – o forse costiero – è reso in modo meno diretto: al lettore è, infatti, offerta una superficie d'acqua, praticamente priva di vegetazione, se non per la presenza di qualche canna al vento, mentre un cielo cupo si riflette nella palude, componendo una scena quasi immobile e distesa verso l'orizzonte. Lo sguardo del lettore è portato dentro un ambiente di transizione, in cui la terra si dissolve nell'acqua e quest'ultima nel cielo, senza confini netti, mentre sullo sfondo riluce un orizzonte, che si carica di valore di confine fra un al di qua e un al di là. È un paesaggio che si offre come superficie instabile e in cui pare che il presente si mescoli a ciò che riaffiora dal passato. In questa immagine, l'idea della palude intesa come un archivio sommerso e troppo geografico della memoria appare, dunque, esplicitata con forza visiva, perché ciò che il lettore vede non è solo natura, ma la metafora di una storia europea che si deposita e al tempo stesso si disgrega.

Messe a confronto anche con le copertine dello stesso editore di altre opere sebaldiane – come la raccolta di saggi sulla letteratura austriaca *Logis in einem Landhaus* (*Soggiorno in una casa di campagna*) e il volume *Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001* (*Su un ghiaccio incredibilmente sottile. Conversazioni 1971-2001*) – le due copertine mostrano come Fischer abbia scelto di tradurre graficamente la poetica sebaldiana attraverso paesaggi che, pur differenti, condividono l'allusione all'umido, al liminale e al palustre, corroborando l'idea che acqua e fuoco siano i poli di una “dialettica dell'immobilità” di benjaminiana memoria nell'opera

dell'autore². In tutti questi casi, il lettore è invitato a entrare in un terreno incerto e stratificato che, proprio come la scrittura di Sebald, non offre certezze ma custodisce frammenti, ombre e memorie sotterranee. È noto che quest'ultima si distingue per la sua natura ibrida e stratificata, sospesa tra saggio, autobiografia, finzione e archivio, capace di interrogare costantemente i rapporti tra storia e immaginazione, verità e simulacro³. In questa prospettiva, il paesaggio assume un ruolo centrale non solo come semplice scenario della prosa o del *ductus* poetico dell'autore, ma anche come un vero e proprio dispositivo epistemico e memoriale. Tra le immagini più emblematiche offerte nelle opere dello scrittore emergono, perciò, proprio le paludi, intese come spazi liminali fra terra e acqua, tra ciò che affiora e ciò che sprofonda, come metafora della memoria nelle sue diverse dimensioni (individuale, collettiva, culturale e traumatica)⁴. Figure concettuali più che geografiche, esse condensano lo smarrimento, l'instabilità e la sedimentazione temporale che caratterizzano in profondità l'universo narrativo sebaldiano e, al contempo, si possono leggere come il precipitato visuale della scrittura dell'autore, intesa come una "palude testuale" digressiva, circolare, stratificata e priva di una teleologia narrativa.

Inoltre, il ricorso a immagini palustri in Sebald si articola attraverso una pluralità di registri linguistici e tradizioni terminologiche. In *Secondo natura* compare, ad esempio, il termine *Moor* ("in langer Linie im Moor") nella terza elegia postmoderna che compone la silloge poetica. In particolare, come ha già segnalato anche la critica⁵, ciò avviene nel mo-

² Si veda a tale proposito, B. Hutchinson, *W.G. Sebald. Die dialektische Imagination*, de Gruyter, Berlin 2009, pp. 166-171; R. Calzoni, *La lingua del fuoco di W.G. Sebald*, in "Nuova corrente", n. 146, 2010, pp. 225-257.

³ Cfr. J.J. Long, *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.

⁴ Cfr., a proposito, il capitolo *Letteratura e memoria: raccontare la storia in letteratura*, in E. Agazzi, *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, Artemide, Roma, 2007, pp. 21-34.

⁵ Cfr. U. Schütte, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988), in Id., *W.G. Sebald. Leben und literarisches Werk*, de Gruyter, Berlin 2014, p. 93.

mento in cui Sebald parla dell'East Anglia e del suo stato di declino nell'Inghilterra degli anni Ottanta, quando la contea è stata progressivamente abbandonata dai suoi abitanti e si è trasformata in una landa desolata⁶:

Wenn der Morgen anhebt,
 die Kühle der Nacht
 hinauszieht in das Gefeder
 der Fische, wenn wieder
 sichtbar wird der Umkreis
 der Luft, dann traue ich
 dem Frieden bisweilen und
 nehme mir vor, einen neuen
 Anfang zu machen, einen Ausflug
 vielleicht in eine Gegend
 für tarnfarbene Ornithologen.
 Komm, meine Tochter, komm
 gib mir die Hand, wir verlassen
 die Stadt, ich zeig dir die von der Flut
 jeden Tag zweimal angetriebene Mühle,
 ein ächzendes Wunderwerk
 aus Rädern und Riemen,
 das die Kraft überträgt
 des Wassers bis hinein in die Steine,
 bis in den rieselnden Staub
 und in die Leiber der Spinnen.
 Der Müller ist freundlich,
 hat saubere weiße Pfoten,
 erzählt uns allerlei
 Rauh aus der Geschichte
 des Mehls. Vor hundert
 Jahren verschwand hier
 Edward Fitzgerald, der Übersetzer
 Omar Khayyams. In schon fortgeschrittenem
 Alter bestieg er eines Tages sein Boot,
 segelte mit festgebundenem Zylinder

⁶ Cfr. il capitolo *Unconditional Negativity: W.G. Sebald*, in S. Weller, *Language and Negativity in European Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 187-2016, in cui non mancano opportuni rimandi a *The Waste Land* di T.S. Eliot quale ipotesto sebaldiano.

hinaus auf die Nordsee und ward
nie mehr gesehn. Ein großes Geheimnis,
mein Kind, sieh, hier sind elf Hügel
für die Toten und im sechsten
der Abdruck eines vergangenen
Schiffs mit vierzig Rudern,
das Grab des Raedwald von Sutton Hoo.
Merowingische Münzen, schwedisches
Rüstzeug, byzantinisches Silber
nahm der König mit auf die Reise,
und seine Krieger, sie halten
in diesem sandigen Landstrich
noch heut ihre Waffen verborgen
in grasüberwachsenen Bunkern,
hinter Erdwällen, Stacheldraht
und Föhrenplantagen, ein einziges
Arsenal, so weit das Aug reicht,
und nichts sonst als dieser Himmel,
das Ginstergestrüpp und ab und zu
ein Großbetrieb der Geriatrie,
ein Zucht- oder Irrenhaus,
eine Anstalt für Schwererziehbare.
In orangeroten Jacken siehst du
die Sträflinge arbeiten
in langer Linie im Moor.
Dahinter das Ende der Welt,
die fünf kalten Häuser
des Orts Shingle Street.
Eine Frau steht untröstlich
am Fenster, eine Kinderschaukel
verrostet im Wind, ein einsamer
Spion sitzt in seinem Wohnmobil
in den Dünen, den Radioempfänger
am Ohr. Nein, hier können wir
keine Postkarten schreiben,
nicht einmal aussteigen
können wir hier. Kind, sag mir,
drückt dich dein Herz wie mich
meines, Jahr um Jahr
aufgeschüttet von den Wellen
des Meers eine Kiesbank
bis hinauf in den Norden,

jeder Stein eine tote Seele
 und dieser Himmel so grau,
 so gleichmäßig grau,
 und so niedrig
 hab ich den Himmel
 noch nirgends gesehn.
 Den Horizont entlang
 ziehen die Frachter
 hinüber in eine andere Zeit,
 gemessen am Ticken
 der Geiger im Kraftwerk
 von Sizewell, wo sie langsam
 den Kern des Metalls
 zerstören. Raunender
 Wahnsinn auf der Heide
 von Suffolk. Is this
 the promis'd end? Oh,
 you are men of stones.
 Was todt ist, das
 bleibt todt. Aus lieben
 kommet Leben. Ich weiß nicht,
 wer mir sagt, was? wie?
 wo oder wenn? Ist nun
 die Liebe nichts? als Alles?
 Wasser? Feuer? Gut?
 Böse? Leben? Todt?⁷

⁷ “Quando si leva il giorno, / il fresco della notte / trascorre nel piumaggio / dei pesci, quando il cerchio / dell'aria torna visibile, / talvolta confido allora / nella pace e mi risolvo / a un nuovo inizio, / magari un'escursione / in una riserva per / ornitologi mimetizzati. / Vieni, figlia mia, vieni, / dammi la mano, stiamo lasciando / la città, ti mostrerò il mulino, / che due volte al giorno / la marea mette in movimento, / cigolante prodigio / di ruote e di corregge, / che infonde la forza delle acque / fin dentro le pietre, / fin nello sfarinarsi / della polvere e dentro i corpi dei ragni. / Il mugnaio è gentile, / ha grandi mani bianche / e linde, e di tutto un po' / ci narra sulla storia / della farina. Cent'anni fa / qui si persero le tracce / di Edward Fitzgerald, il traduttore / di Omar Khayyâm. In età già avanzata / egli salì un giorno sulla sua barca, / il cilindro ben allacciato / alzò le vele verso il Mare del Nord e / non lo rividero mai più. Un grande mistero, / bambina mia, guarda, qui ci sono / undici tumuli per i morti e nel sesto / il calco di una nave scomparsa / con i suoi quaranta vogatori, / la tomba di Raedwald a Sutton Hoo. / Monete merovinge, armature / svedesi, argento bizantino / con sé prese il re nel viaggio, / e i suoi guerrieri, che ancor oggi / nella sabbiosa contrada / tengono nascoste le loro

Si tratta qui della lirica n. VI della terza sezione di *Secondo natura*, intitolata *Die dunckle Nacht fährt aus* (*La notte oscura prende il largo*), che si inserisce in un paesaggio sospeso tra descrizione geografica reale e stratificazione simbolica. Il tema della torbiera e del paesaggio liminare appare qui come cifra dominante: non è la palude idrogeologica in senso stretto, ma un territorio umido, limaccioso, instabile, in cui la natura, anche quella umana, si mescola alla memoria storica, alla rovina e alla malinconia⁸. Il contesto, come già emerso, è l'East Anglia inglese, in particolare la contea di Suffolk, un luogo effettivamente caratterizzato da brughiere, torbiere, zone paludose, coste battute dal vento, fiumi e torbiere. Qui si trovano sia Sutton Hoo – la necropoli anglosassone con la famosa sepoltura navale di Raedwald – sia località marginali, come Shingle Street, un piccolo villaggio costiero. La geografia dunque è precisa, ma filtrata dallo sguardo poetico che vede nella palude, nella torbiera e nelle lande desolate luoghi in cui si accumulano non solo morti

armi / in bunker ricoperti d'erba, / dietro terrapieni, reticolati / e piantagioni di conifere, un unico / arsenale a perdita d'occhio, / e nient'altro che questo cielo, / gli arbusti di ginestra e, qua e là, / un gerontocomio, un istituto / di pena o per pazzi furiosi, un correzionale per ragazzi difficili. / Nelle loro casacche arancione / ecco vedi i reclusi al lavoro, / lunga teoria sulla torbiera. / Alle spalle la fine del mondo, / le cinque case fredde / del villaggio di Shingle Street. / Una donna sconsolata è lì / alla finestra, un'altalena / arrugginisce al vento, solitaria / una spia siede nel suo camper / dietro le dune, gli auricolari / alle orecchie. No, qui non possiamo / scrivere cartoline, e nemmeno / scendere dall'automobile. / Dimmi, bambina, avverti forse, / anche tu come me, un peso sul cuore, / un banco di sabbia, / anno dopo anno rivoltato / dalle onde del mare, / fin lassù nel Nord, / ogni pietra un'anima morta / e questo cielo così grigio? Così uniformemente grigio, / e così basso, / da nessuna parte mai / ho visto il cielo. / Sulla linea dell'orizzonte / le navi da carico / scivolano in un altro tempo, / misurato dal ticchettio / dei geiger nella centrale / di Sizewell, dove lentamente / il nucleo del metallo / si consuma. Mormorante / follia nella brughiera di Suffolk. Is this / the promis'd end? Oh, / you are men of stones. / Ciò che è morto, / morto resta. Dall'amore / scende la vita. Non so, / chi mi parla, che cosa? / come? / dove o quando? / Non è dunque / nulla l'amore? Oppure tutto? / Acqua? Fuoco? Bene? / Male? Vita? Morte?", W.G. Sebald, *Nach der Natur*, Fischer, Frankfurt a.M. 2004, pp. 92-94; tr. it. di A. Vigliani, *Secondo natura*, Adelphi, Milano 2009, pp. 97-98.

⁸ Sul concetto di "limine" nella scrittura sebaldiana, anche con riferimenti al ruolo dell'essere umano e animale, cfr. E. Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, University of Chicago Press, Chicago 2006.

e memorie, ma anche residui e oblio⁹: gli undici tumuli funerari, le monete merovinge, le armi sepolte, come pure i bunker militari, le carceri, i manicomi, i centri di correzione per ragazzi che, “nelle loro casacche arancione”, sono costretti a lavorare e formano una “lunga teoria sulla torbiera”. Quest’ultima, allora, diventa una metafora della storia sedimentata, dove passato remoto (i re anglosassoni, le reliquie bizantine), passato prossimo (la guerra, i bunker) e presente (le prigionie, le strutture manicomiali) convivono e si sovrappongono. Come nelle vere torbiere, l’acqua trattiene, conserva e al tempo stesso cancella, mentre nella lirica l’immagine del mare che accumula ghiaia – “ogni pietra un’anima morta” – richiama la funzione di deposito e tomba del paesaggio. L’elemento oppressivo e plumbeo del cielo accentua la sensazione di precarietà e immobilità. La torbiera è qui lo spazio dove la natura e la storia si “impanatanano” insieme, rendendo difficile distinguere tra vitalità e rovina, memoria e oblio. Non è più possibile neppure “scrivere cartoline”, cioè produrre una rappresentazione lieve di ciò che si vede: il paesaggio limaccioso si impone come luogo della memoria dolorosa e di una malinconia che preme sul cuore, come il poeta stesso confessa alla figlia. In sintesi, il *Moor* in questa poesia non è soltanto un elemento della geografia dell’East Anglia, ma anche il simbolo di una zona di confine, in cui vita e morte, passato e presente, storia e rovina, si stratificano in un paesaggio desolato e insieme intriso di memoria.

Apparsa sulla “*Neue Zürcher Zeitung*” del 13 novembre 1999, la *Marienbader Elegie* (*Elegia di Marienbad*) attualizza l’omonima poesia di Goethe del 1823, che diventa ipotesto per Sebald¹⁰. Pur non citando esplicitamente la diade goethiana “*Moor und Moos*”, essa innerva i versi di Sebald, rive-

⁹ La palude come luogo dell’oblio è discussa in S. Burmeister, *Lethe im Moor oder die Topographie des Vergessens*, in Ch. Kümmel, B. Schweizer, U. Veit (a cura di), *Körperinszenierung – Objektsammlung – Monumentalisierung. Totenritual und Grabkult in frühen Gesellschaften. Archäologische Quellen in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Waxmann, Münster-New York 2008, pp. 431-442.

¹⁰ Cfr. L. Poluboyarinova, O. Kulishkina, “*Two Marienbad Elegies*”: J.W. Goethe and W.G. Sebald, in “*Studia Litterarum*”, vol. V, n. 3, 2020, pp. 128-143.

lando, da un lato, la stratificazione intertestuale che accompagna i suoi riferimenti palustri e, dall'altro, l'angolazione dalla quale l'autore ha osservato il paesaggio, ovvero ancora quella del "passeggiatore solitario"¹¹, emerge da *Secondo natura*. Scrive, infatti, Goethe nella sua elegia:

Verlaßt mich hier, getreue Weggenossen!
 Laßt mich allein am Fels, in Moor und Moos;
 Nur immer zu! euch ist die Welt erschlossen,
 Die Erde weit, der Himmel hehr und groß;
 Betrachtet, forschet, die Einzelheiten sammelt,
 Naturgeheimniß werde nachgestammelt.¹²

Nel testo goethiano, che nasce dalla passione non corrisposta per Ulrike von Levetzow, la palude non è solo paesaggio fisico (rocce, muschi, brughiere, "Fels, in Moor und Moos"), ma soprattutto metafora interiore: l'amore impossibile trascina l'io lirico in una condizione di smarrimento e di stagnazione. Dopo l'estasi del sentimento, arriva la caduta:

Und nun verschlossen in sich selbst, als hätte
 Dieß Herz sich nie geöffnet, selige Stunden
 Mit jedem Stern des Himmels um die Wette
 An ihrer Seite leuchtend nicht empfunden;
 Und Mißmuth, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere
 Belasten's nun in schwüler Atmosphäre.¹³

¹¹ Cfr. W.G. Sebald, *Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser*, in Id., *Logis in einem Landhaus*, Fischer, Frankfurt a.M. 2003⁴, pp. 127-148; tr. it. di A. Vigliani, *Il passeggiatore solitario. In ricordo di Robert Walser*, Adelphi, Milano 2006.

¹² "Lasciatemi qui, fedeli compagni! / Solo presso la roccia, tra muschio e palude! / E andate, a voi il mondo è dischiuso, / ampia la terra, il cielo vasto e sublime; / osservate, indagate, raccogliere dettagli, / ripeta il vostro balbetto il mistero della natura", J.W. Goethe, *Marienbader Elegie*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bände*, vol. 1, a cura di E. Trunz, C.H. Beck, München 1978, p. 384; tr. it. di A. Reali, *Elegia di Marienbad*, in J.W. Goethe, *Poesie d'amore*, intr. di G. Manacorda, a cura di A. Reali, Newton Compton, Roma 1997, p. 155.

¹³ "E chiuso in sé è questo mio cuore, / come se mai si fosse aperto, e ore beate / non avesse provato, raggianti, al suo fianco, / gareggiando con ogni stella di cielo; / e scontento, pentimento, rimprovero e pena / pesano su di lui in una cortina opprimente", ivi, p. 383; tr. it. cit., p. 149.

Qui il cuore si chiude, avvolto da “Mißmut, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere” e si ritrova in una “schwüler Atmosphäre”, che è tipica delle umidità delle paludi e delle torbiere, mentre il poeta si scopre solo “am Fels, in Moor und Moos”. La palude, nell’elegia, è il simbolo di una crisi spirituale ed esistenziale, nella quale desiderio e perdita si combattono come “Tod und Leben grausend”¹⁴. Nella poesia di Sebald, scritta nel 1999, la vicenda di Goethe a Marienbad è ripercorsa con lo sguardo distaccato dello scrittore-viaggiatore. Anche qui compare la palude, ma trasferita dalla natura al museo della memoria: non più un luogo fisico, ma un deposito di resti (un facsimile dell’elegia, oggetti quotidiani, un tulipano essiccato, un ritaglio di pizzo):

[...] Ein
 Faksimile davon habe
 ich heute morgen
 gesehen im Museum
 von Marienbad nebst
 ein paar anderen Sachen

die mir viel näher
 gingen & unter denen
 eine Dochtschere gewesen
 ist & ein Siegelacksatz,
 ein Ablegeschälchen aus
 Papiermache & eine Feder-

zeichnung Ulrikes auf Papp-
 karton, darstellend, etwas
 unsicher in der Perspektive,
 den nordböhmischen Ort
 Trebívlice in dem sie bis
 zu ihrem Tode unvermählt

lebte. Außerdem ein china-
 gelbes Tulpenbaumblatt
 aus ihrem Herbarium quer
 über die dünnen Adern mit

¹⁴ “vita e morte orribili contendono”, ivi, p. 384; tr. it. cit., p. 153.

dunkler Tinte beschriftet,
sowie ein trauriger Rest

schwarzer Spitzen, die
krajky heißen auf tschechisch
mit einem schönen Wort,
eine Art Halsband oder
Krawatte & zwei Manschetten,
Pulswärmern ähnlich &

so eng, daß das Gelenk
ihrer Hand nicht viel
stärker gewesen sein kann
als das eines kleinen
Kindes.¹⁵

Nella sua versione dell'elegia, Sebald non rappresenta più l'esperienza diretta del "Moor und Moos", bensì la sua sedimentazione storica, la trasformazione di un dramma sentimentale in reliquia museale, così la palude è metaforizzata come archivio, deposito, sopravvivenza fragile di ciò che resta di un amore e di una vita.

Diverso è il caso di *Gli anelli di Saturno*, dove le descrizioni dei paesaggi dell'East Anglia fanno uso prevalentemente del termine *Marsch* o *Marsh*, in riferimento alle terre alluvionali costiere. Non emergono occorrenze dirette

¹⁵ "[...] Un / facsimile ne ho / visto questa mattina / al museo di / Marienbad insieme / ad alcuni altri oggetti // che molto più mi / emozionarono & fra i quali / c'erano un taglia stoppino / & un servizio per la ceralacca, / un vassoio portaoggetti in / cartapesta & un disegno // a penna di Ulrike su cartoncino / che raffigurava, con qualche / incertezza nella prospettiva, / Trebívlice nella Boemia / settentrionale dov'ella senza / mai prender marito visse fino // alla morte. Nel suo erbario / inoltre una foglia giallo / Cina d'un albero di tulipano / con una scritta a inchiostro scuro / vergata sopra le sottili venature, / nonché un triste rimasuglio // di neri merletti, che / krajky si chiamano in ceco / con una così bella parola, / una specie di collarino o / cravatta & due manichetti, / simili a scaldapolsi & // così esili, che la giuntura / della sua mano non potrà / esser stata molto / più robusta di quella / d'un bambino" W.G. Sebald, *Marienbader Elegie*, in "Neue Zürcher Zeitung", n. 256, 13.11.1999, p. 50; tr. it. di A. Vigliani, *Elegia di Marienbad*, in Id., *Sulla terra e sull'acqua. Poesie scelte 1964-2001*, Adelphi, Milano 2025, pp. 95-96.

di *Sumpf*, *sümpfig* o *morastig*, mentre Sebald adotta anche denominazioni locali come *Bruch* (bosco umido o torbiera boscosa) o *Luch* (*fenland* tipico del Brandeburgo), in linea con il suo interesse per le specificità linguistiche e geografiche. Il lessico palustre rivela, dunque, non solo una varietà diacronica e regionale, ma anche un dispositivo simbolico che consente all'autore di situarsi tra tradizione letteraria tedesca e paesaggio inglese contemporaneo. Al contempo, in *Gli anelli di Saturno*, la descrizione delle zone umide del Suffolk – i fiumi, le lande alluvionali, i mulini abbandonati – evoca una malinconia geologica che mette in scena il disfacimento lento del paesaggio, parallelo a quello della soggettività narrante¹⁶. Le paludi sono qui intese come archivi sommersi, luoghi in cui si depositano tracce di catastrofi storiche, economiche e naturali. Esse incarnano una temporalità stratificata, in cui il passato riaffiora come residuo o come rovina da un “Marschland”:

Nur zwischendurch, wenn mit einem das ganze Gehäuse erschütternden Schlag das Triebwerk in Gang gesetzt wurde, war eine Weile das Mahlen der Zahnräder zu hören, ehe wir unter gleichmäßigem Pochen weiterrollten wie zuvor, an Hinterhöfen und Schrebergartenkolonien und Schutthalden und Lagerplätzen vorbei in das vor der östlichen Vorstadt sich ausdehnende Marschland hinaus. Über Brundall, Brundall Gardens, Buckenham und Cantley, wo eine Zuckerrübenraffinerie mit qualmendem Schornstein am Ende einer Stichstraße in einem grünen Feld liegt wie ein Dampfer an einer Mole, folgt die Strecke dem Lauf des Yare-Flusses, bis sie in Reedham das Wasser überquert und in einem weiten Bogen hineinführt in eine südostwärts bis an das Ufer des Meers sich erstreckende Ebene. Nichts ist hier zu sehen als ab und zu ein einsames Flurwächterhaus, als Gras und wogendes Schilf, ein paar niedergesunkene Weidenbäume und zerfallende, wie Mahnmale einer zugrundegegangenen Zivilisation sich ausnehmende Ziegelkegel, die Überreste der ungezählten Windpumpen und

¹⁶ Cfr. A. Köhler, *Sebalds melancholischer Topos: Landschaft und Erinnerung*, in “Merkur”, n. 3, 2002, pp. 227-239.

Windmühlen, deren weiße Segel sich gedreht haben über den Marschwiesen von Halvergate und überall hinter der Küste, bis sie, in den Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg, eine um die andere stillgelegt wurden.¹⁷

Il “Marschland”, in questo passo, è connotato come una superficie sotto la quale si celano tracce e perdite, ovvero un archivio sommerso, che conserva il passato che la modernità ha cercato di dimenticare. Le descrizioni dei paesaggi palustri nel libro evocano una malinconia geologica, ovvero testimoniano di un paesaggio che si decompone lentamente, in parallelo al soggetto narrante. Le strutture crollate, gli edifici in rovina, le piante sommerse si caricano di un’energia simbolica che rimanda alla fragilità dell’identità europea postbellica. Le paludi sono, in altre parole, il luogo in cui la materia della storia si disgrega, come testimonia in *Austerlitz* la città sommersa di Llanwddyn, descritta nei dettagli dall’omonimo protagonista del romanzo al suo interlocutore, dietro il quale si cela Sebald stesso. Non è, quindi, un caso che Austerlitz evochi l’inabissamento del villaggio di

¹⁷ “Solo di tanto in tanto, quando il motore veniva avviato con un colpo che faceva sussultare l’intero abitacolo, si sentiva per un tratto il sordo macinare delle ruote dentate, poi si riprendeva a rotolare come prima con battito regolare, oltrepassando cortili sul retro delle case, colonie di orti e giardini e discariche e depositi, verso la landa alluvionale che si estende davanti alla periferia orientale della città. Oltre Brundall, Brundall Gardens, Buckenham e Cantley, dove in un campo verde, in fondo a una strada chiusa, c’è una raffineria di zucchero con ciminiera fumante, simile a un piroscavo attraccato a un molo, i binari seguono il corso del fiume Yare, finché a Reedham attraversano il corso d’acqua per immettersi, dopo aver disegnato un ampio arco, in un pianoro che si estende verso sudest fino alla costa. Nulla si vede qui se non ogni tanto qualche solitaria cantoniera, erba e canne ondegianti, alcuni salici ricurvi e, segni d’ammonimento per una civiltà che va in rovina, alcune costruzioni diroccate di mattoni a forma di cono, i resti di innumerevoli pompe e mulini a vento, le cui bianche pale roteavano un tempo sulla landa di Halvergate e ovunque a ridosso della costa, finché vennero abbandonati uno dopo l’altro nei decenni successivi alla prima guerra mondiale”, W.G. Sebald, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Fischer, Frankfurt a. M., 2002⁶, pp. 41-42; tr. it. di G. Rovagnati, *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, Bompiani, Milano 2001, pp. 31-32.

Llanwddyn, sommerso dalle “acque dell’inquietudine”¹⁸ del lago artificiale di Vyrnwy:

Nach und nach ist so in meinem Kopf eine Art von alttestamentarischer Vergeltungsmythologie entstanden, deren Hauptstück für mich übrigens immer der Untergang der Gemeinde Llanwddyn in den Wassern des Stausees von Vyrnwy gewesen ist. Soweit ich mich entsinne, war es auf der Rückfahrt von einer seiner auswärtigen Verpflichtungen, entweder in Abertridwr oder in Pont Llogel, daß Elias den Wagen an dem Seeufer angehalten hat und mich hinausführte bis auf die Mitte der Staumauer, wo er mir dann erzählte von seinem Vaterhaus, das dort drunten in einer Tiefe von vielleicht hundert Fuß unter dem dunklen Wasser stünde, und nicht bloß sein Vaterhaus allein, sondern noch mindestens vierzig andere Häuser und Höfe und die Kirche zum heiligen Johann von Jerusalem und drei Kapellen und drei Bierschenken, die samt und sonders ab dem Herbst 1888, nachdem der Damm fertiggestellt war, überschwemmt worden seien.¹⁹

La città sommersa si configura così come un vero e proprio archivio della memoria, dove vite, storie e immagini continua-

¹⁸ Cfr. G. Ruozi, *Acque dell'inquietudine*, in E. Ogliari, G. Zanolin (a cura di), *Laghi e paludi. Prospettive geografiche e letterarie*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 221-226.

¹⁹ “A poco a poco prese così a configurarsi nella mia mente una sorta di veterotestamentaria mitologia del taglione, il cui pezzo forte del resto è sempre stato per me l’inabissarsi del comune di Llanwddyn nelle acque del lago artificiale di Vyrnwy. Per quel che ricordo, fu al ritorno da uno dei suoi impegni fuori sede, forse a Abertridwr o a Pont Llogel, che Elias fermò il calesse sulla riva del lago e mi condusse fino a metà della diga, dove mi raccontò della sua casa paterna, che era là sotto nell’acqua scura alla profondità di forse cento piedi, e non fu solo la sua casa paterna, ma furono anche per lo meno una quarantina di altre case e cascine e la chiesa di San Giovanni d’Acri e tre cappelle e tre birrerie a essere sommerse, tutte insieme, dall’acqua a partire dall’autunno del 1888 dopo che l’argine fu completato”, W.G. Sebald, *Austerlitz*, Hanser, München 2001, pp. 74-75; tr. it. di A. Vigliani, *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2002, p. 60. Su questo passo del romanzo letto in chiave biblica, con particolare riferimento ai punti di contatto fra il destino di Austerlitz e quello di Mosé, cfr. D. Biagi, *Salvato dalle acque. Rimotivazioni di una scena biblica*, in “SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo”, 7, 2023, pp. 187-200.

no a persistere in una dimensione altra, sospesa tra il ricordo e lo spettrale, come testimonia il fatto che per Austerlitz,

die anderen alle, seine Eltern, seine Geschwister, seine Anverwandten, die Nachbarsleute und die übrigen Dorfbewohner, drunten in der Tiefe noch währnte, wo sie weiterhin in ihren Häusern saßen und auf der Gasse herumgingen, aber ohne sprechen zu können und mit viel zu weit offenen Augen. Diese Vorstellung, die in mir entstand von der subaquatischen Existenz der Bevölkerung von Llanwddyn hatte auch etwas mit dem Album zu tun, das Elias am Abend unserer Heimkehr mir zum erstenmal zeigte und das diverse Ansichten von seinem in den Wellen versunkenen Geburtsort enthielt.²⁰

Attraverso Austerlitz, Sebald è riuscito nell'intento di archiviare il difficile lavoro di rimemorazione del passato di un soggetto sopravvissuto agli orrori del secondo conflitto mondiale. Il protagonista del romanzo, partito da Praga con uno di quei treni speciali che rappresentavano l'estrema possibilità di salvezza per i bambini ebrei, s'intrattiene con l'io narrante in conversazioni sul proprio vissuto, ponendo al contempo il suo interlocutore dinnanzi all'eccesso di oblio che domina nella Germania contemporanea. Grazie a una strategia narrativa in cui la sinergia fra immagine e parola rappresenta una via di accesso al rimosso, Austerlitz, con cui l'io narrante si confronta nell'evolversi del romanzo²¹, viene

²⁰ “tutti gli altri, i genitori, i fratelli, i parenti, i vicini e in generale gli abitanti del villaggio, li immaginavo ancora sul fondo, dove continuavano a starsene nelle loro case o ad andarsene in giro per i vicoli, senza poter parlare però e con occhi spalancati, troppo spalancati. A quest'idea che mi ero fatto dell'esistenza subacquea della popolazione di Llanwddyn aveva in parte contribuito anche l'album mostratomi da Elias per la prima volta quella sera al nostro ritorno, album che conteneva parecchie vedute del suo paese natale inabissato tra i flutti”, ivi, p. 76; tr. it. cit., p. 60.

²¹ Già la scelta del nome del personaggio – che si potrebbe definire l'*Ego* del protagonista – implica una serie di riferimenti alla Storia della Germania, esplicitati peraltro nel testo, che configurano Austerlitz come proiezione del passato tedesco con cui Sebald si vuole confrontare. In primo luogo, Austerlitz ha un referente storico nella “Battaglia dei Tre Imperatori”, in cui Napoleone il 2 dicembre 1805 vinse le armate austriache e prussiane, in secondo luogo fa ri-

posto però anche dinnanzi alla realtà del suo passato. Egli dovrà accettare i lati più oscuri e tragici della sua storia: il fatto di essere un *déraciné*, ma soprattutto un *révenant* simile a quegli spiriti colpiti anzitempo dal destino, che lo stesso protagonista ricorda di avere visto durante l'infanzia trascorsa in Inghilterra a Bala, che cercano nell'ora meridiana di tornare in vita per riprendersi ciò di cui sono stati defraudati:

Nachts vor dem Einschlafen in meinem kalten Zimmer war es mir ott, als sei auch ich untergegangen in dem dunklen Wasser, als müßte ich, nicht anders als die armen Seelen von Vyrnwy, die Augen weit offen halten, um hoch über mir einen schwachen Lichtschein zu sehen und das von den Wellen gebrochene Spiegelbild des steinernen Turms, der so furchterregend für sich allein an dem bewaldeten Ufer steht. Bisweilen bildete ich mir sogar ein, die eine oder andere der Photofiguren aus dem Album gesehen zu haben auf der Straße in Bala oder draußen auf dem Feld, besonders an heißen Sommertagen um die Mittagszeit, wenn niemand sonst um die Wege war und die Luft etwas flimmerte.²²

ferimento alla Gare d'Austerlitz parigina, configurando la stazione come luogo in cui il protagonista deve ricercare la sorgente della propria esistenza. Parallelamente Austerlitz è anche un omofono imperfetto, da un lato, di Auschwitz, una circostanza che allude al destino della madre internata a Theresienstadt e delle cui tracce il protagonista andrà alla ricerca, dall'altro, delle sorgenti di Auschowitz, visitate da Austerlitz in compagnia della donna amata in un momento particolarmente significativo della vita, in cui è facilmente riconoscibile la volontà del protagonista di pervenire alla fonte prima della propria memoria: "Und ich versuchte wieder, ihr und mir selber zu erklären, was für unfaßbare Gefühle es waren, die mich bedrängt hatten in den letzten Tagen; daß ich wie ein Wahnsinniger dauernd dachte, überall um mich her seien Geheimnisse und Zeichen; daß es mir sogar schien, als wüßten die stummen Fassaden der Häuser etwas Ungutes über mich, und daß ich stets geglaubt hatte, allein sein zu müssen, und dies jetzt, trotz meiner Sehnsucht nach ihr, mehr als jemals zuvor", *ivi*, p. 308; *tr. it. cit.*, p. 232: "E io cercai di nuovo di spiegare a lei e a me stesso quali incomprensibili sentimenti avessero continuato a opprimermi negli ultimi giorni; come un folle non vedevo altro intorno a me se non misteri e segni; mi sembrava che persino le mute facciate delle case sapessero su di me qualcosa di negativo, e se da sempre ero stato convinto che il mio destino fosse una vita solitaria, adesso, nonostante il mio desiderio di lei, lo ero più che mai".

²² "Di notte, prima di addormentarmi nella mia stanza gelida, avevo spesso la sensazione di essermi inabissato anch'io nell'acqua scura, di dover tenere gli occhi spalancati, non diversamente dalle povere anime di Vyrnwy, per riuscire a cogliere in alto sopra di me un debole chiarore e l'immagine riflessa, franta dalle

L'immaginario palustre non è, però, soltanto tematico, ma è anche formale, tanto che delle opere sebaldiane si può parlare di una "palude testuale" che intrama la narrazione e in cui immagini e parole paiono sempre sul punto di sprofondare su un fondale, impigliarsi in canneti e confondersi con le pietre e le sabbie di un paesaggio acquatico. In questo contesto, le fotografie in bianco e nero inserite nei testi funzionano come oggetti semi-sommersi, che turbano il flusso narrativo, rafforzando l'impressione di muoversi su un terreno instabile, più simile a un pantano che a una struttura lineare. In questo senso, Sebald rovescia il paradigma del romanzo che costruisce conflitti e identità secondo un principio causale, sostituendolo con un discorso disgregato, dove la verità si manifesta solo per allusioni e frammenti. La palude sebaldiana si iscrive in una genealogia intertestuale che include, tra gli altri, Sir Thomas Browne, autore seicentesco inglese più volte citato in *Gli anelli di Saturno*, che nei suoi testi rifletteva sulla caducità della materia e sull'archivio delle rovine. Sebald riprende tale sguardo, trasponendolo in una scrittura che si alimenta di frammenti e reliquie culturali²³. La palude in Sebald non è mai un semplice elemento paesaggistico, ma un dispositivo simbolico, che traduce in immagini concrete la sua ossessione per il tempo, la caducità e la memoria²⁴. Thomas Browne, in opere come *Hydriotaphia*, il trattato sulle urne funerarie anglosassoni rinvenute a Walsingham, e la *Religio Medici*, ha riflettuto sulla finitudine della vita,

onde, della torre di pietra che si erge così minacciosa e appartata sulla riva lambita dai boschi. Talvolta mi immaginavo persino di aver visto, per le vie di Baia o fuori nei campi, ora l'uno ora l'altro dei personaggi ritratti nelle foto dell'album, e ciò in particolare nelle calde giornate d'estate verso l'ora meridiana, quando non c'era nessuno per strada e l'aria tremolava un poco", ivi, p. 76; tr. it. cit., p. 60.

²³ Sul significa di T. Browne nella poetica sebaldiana, cfr. il paragrafo *The Religion of a Doctor: Thomas Browne*, in D. Anderson, *Landscape and Subjectivity in the Work of Patrick Keiller, W.G. Sebald, and Iain Sinclair*, Oxford University Press, Oxford 2020, pp. 144-147.

²⁴ Sul tempo in Sebald, cfr. R. Calzoni, *Poetica della distruzione e culto delle rovine in Austerlitz di W.G. Sebald*, in D. Borrelli, P. Di Cori (a cura di), *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, Milano 2010, pp. 113-128.

sull'inevitabile dissoluzione della materia e sull'archivio delle rovine che la storia accumula. Il suo sguardo era rivolto al passato, ma mosso da una sensibilità proto-moderna, perché i resti archeologici non erano per lui testimonianze di grandezza, quanto segni della fragilità universale. A questa meditazione sulla caducità si affianca, nella ricerca browneana, la riflessione sulla struttura profonda dell'esistente. La ricerca di Browne della struttura profonda dell'esistente ha condotto l'erudito inglese a individuare in *The Garden of Cyrus. Or, The Quincunciall, Lozenge, or Net-work Plantations of the Ancients, Artificially, Naturally, Mystically Considered* (1658) nel "quinconce", basato sui vertici di un quadrilatero e sui punti di intersezione delle sue diagonali, il modello che ricorre nell'apparente infinita molteplicità delle forme:

Überall an der lebendigen und toten Materie entdeckt Browne diese Struktur, in gewissen kristallinischen Formen, an Seesternen und Seeigeln, an den Wirbelknochen der Säugetiere, am Rückgrat der Vögel und Fische, auf der Haut mehrerer Arten von Schlangen, in den Spuren der über Kreuz sich fortbewegenden Vierfüßler, in den Konfigurationen der Körper der Raupen, Schmetterlinge, Seidenspinner und Nachtfalter, in der Wurzel des Wasserfarns, den Samenhülsen der Sonnenblumen und Schirmpinien, im Innern der jungen Triebe der Eichen oder der Stengel des Schachtelhalms und in den Kunstwerken der Menschen, in den ägyptischen Pyramiden und im Mausoleum des Augustus ebenso wie in dem mit Granatapfelbäumen und weißen Lilien nach der Richtschnur bestückten Garten des Königs Salomon.²⁵

²⁵ "Ovunque nella materia, sia viva che morta, Browne ritrova questa struttura; in determinate formazioni cristalline, nelle stelle e nei ricci di mare, nelle vertebre dei mammiferi, nella spina dorsale dei pesci e uccelli, sulla pelle di molte specie di rettili, nelle orme dei quadrupedi che procedono di sbieco, nella configurazione dei corpi di bruchi, farfalle, bachi da seta e falene, nella radice delle felci d'acqua, nei gusci dei semi del girasole e dei pini a ombrello, nel cuore dei giovani germogli di quercia o degli steli dell'equiseto, nonché nelle opere d'arte degli uomini, nelle piramidi egizie e nel mausoleo di Augusto, come pure nel giardino di re Salomone coi suoi melograni e gigli bianchi piantati con ordine matematico", W.G. Sebald, *Die Ringe des Saturns*, cit., pp. 31-32; tr. it. cit., pp. 23-24.

La lunga enumerazione lascia trasparire che per Sebald il “quinconce” rappresenti il principio strutturale alla base della sperimentazione della natura. Discrasia temporale e imperfezione strutturale sembrano così fornire quel varco necessario per accedere alla conoscenza della struttura profonda dell’esistente, ovvero per dissodare “dem metaphysischen Unterfutter der Realität”, come si legge in un contributo di Sebald dedicato al realismo figurativo nella pittura dell’amico Jan Peter Tripp²⁶.

Nei paesaggi del Suffolk o nelle escursioni memoriali delle opere di Sebald, il “quinconce” fornisce uno strumento epistemico per confrontarsi con le forme del paesaggio e, quindi, per accedere ai segreti della palude, che è il luogo che conserva e allo stesso tempo cancella, che trattiene i morti e li restituisce in forma di tracce mute. Come l’acqua stagnante, la prosa poetica di Sebald è densa, sedimentaria, stratificata, incapace di separare il presente dal passato, ma ha una struttura che ricorda il “quinconce”. La parentela dell’autore con Browne si coglie, quindi, soprattutto nel metodo di indagine e nella concezione del paesaggio come un archivio: tumuli, ossa, monete merovinge, bunker, fotografie, oggetti minimi sono tutti reperti che, come le urne funerarie di *Hydriotaphia*, testimoniano la continuità della perdita. Nella “poetica della palude”, Sebald traduce, così, l’idea browneana della caducità in un’immagine naturale e topografica: l’area umida e liminale, sospesa tra terra e acqua, diventa metafora della zona grigia della memoria, dove la storia non si cancella ma sopravvive come residuo, rovina, reliquia²⁷. In questo senso, la scrittura sebaldiana è archeologica: non costruisce narrazioni lineari, ma stratifi-

²⁶ “la fodera interna della realtà”, W.G. Sebald, *Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps*, in Id., *Logis in einem Landhaus*, cit., p. 181; tr. it. di A. Vigliani, *Come giorno e notte. Sui quadri di Jan Peter Tripp*, in Id., *Soggiorno in una casa di campagna*, cit., p. 147.

²⁷ Cfr. M. Zinfert, “Grauzonen”. *Das Schreiben von W.G. Sebald: Versuchsanordnung mit schwarzweißen Fotografien*, in R. Calzoni, M. Salgaro (a cura di), “Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment.” *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, V&R unipress, Göttingen 2010, pp. 321-336.

ca reperti, proprio come una torbiera conserva indistintamente sedimenti organici e resti umani. La palude è quindi il correlativo spaziale di una letteratura-archivio, che fa propria la lezione di Browne e la reinterpreta nel contesto delle catastrofi novecentesche. L'esperienza storica del XX secolo – le guerre mondiali, i bombardamenti, la Shoah – ha dissolto ogni possibilità di contemplare la natura come scenario pacificato²⁸. Ecco perché il paesaggio palustre, con la sua materia instabile e sedimentata, diventa per Sebald la figura più adeguata ad alludere alla contemporaneità: non un paradiso minacciato, ma un archivio di rovine, una topografia che custodisce resti e fantasmi. Infine, la palude sebardiana si intreccia strettamente con la memoria tedesca del dopoguerra e con la questione della scrittura “nach Auschwitz”²⁹. Già nelle terre umide, nelle brughiere e nei terreni sabbiosi della costa inglese, l'autore non solo percepisce le tracce di una storia locale (Sutton Hoo, i bunker, i manicomi), ma anche i depositi della colpa e del trauma collettivo: lo sterminio, la distruzione bellica e la rimozione della responsabilità. Camminando tra queste lande, Sebald avverte come il paesaggio stesso diventi una geografia etica, capace di inglobare lutto e oblio insieme³⁰. Perciò, la natura non è mai neutra nelle sue opere, anzi funziona da *medium* della memoria, assorbendo e riflettendo le tracce della catastrofe, e imponendo a chi la osserva un compito di testimonianza. In conclusione, si può affermare che la palude e la

²⁸ Cfr. R. Calzoni, *Der Baum als Symbol und Schicksal des Menschen in W.G. Sebalds "Nach der Natur"*, in M. Braun, A. Valtolina (a cura di), *Bäume lesen. Europäische Ökologische Lyrik seit den 1970er Jahren*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2021, pp. 67-82.

²⁹ Cfr. il capitolo *Austerlitz (2001) e il filo spezzato della storia*, in E. Agazzi, *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 141-166.

³⁰ Sulla palude come luogo di memoria e oblio multidirezionale, cfr. E. Ferragamo, *Morbus Moor. Eine Landschaftskonfiguration der Erinnerung im Roman "Morbus Kitahara" von Christoph Ransmayr (1995)*, in J. van de Löcht, N. Penke (a cura di), *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*, De Gruyter, Berlin 2023, pp. 295-317. Per un confronto dell'opera di Sebald e Ransmayr, cfr. D. Osborne, *Traces of Trauma in W.G. Sebald and Christoph Ransmayr*, Routledge, London 2017.

torbiera, nel mondo sebaldiano, sono elementi fondamentali di un paesaggio mentale oltre che geografico, perché raffigurano lo spazio liminale tra dissoluzione e permanenza, tra silenzio e resistenza della memoria, assurgendo al contempo a metafora della scrittura: un terreno instabile disseminato di frammenti, citazioni, immagini e documenti, che si conservano e insieme si decompongono come reperti in una torbiera. In questo modo, Sebald propone un'ermeneutica del paesaggio come testo in rovina, in cui la storia europea lascia i propri sedimenti senza possibilità di redenzione, perché le paludi non offrono salvezza, ma nemmeno dimenticano: nel loro stare tra oblio e testimonianza risiede la forza simbolica della loro presenza letteraria.



Terzo paesaggio, traccia e materia:
il “testo-natura” di Esther Kinsky
Matteo Iacovella

1. *Il testo-natura*

La secolare tradizione filosofica e letteraria di lingua tedesca che indaga il rapporto tra soggetto e natura conosce oggi un rinnovato slancio, sostenuto da nuove prospettive teoriche ed estetiche, in dialogo con il paradigma degli studi ecocritici. Tale vivacità sollecita la critica letteraria a interrogarsi sullo statuto di quelle forme testuali che la tradizione anglosassone indica generalmente con il termine *Nature Writing*: una modalità di scrittura che restituisce al lettore l’esperienza individuale della natura, che integra il sapere scientifico con il riconoscimento di un suo significato spirituale, e che si esprime in forme descrittive, introspettive e riflessive, spesso in contrapposizione alle alienazioni della realtà urbana¹.

Gabriele Dürbeck e Christine Kanz pongono tale questione al centro di un ricco volume da loro curato, dedicato al *Nature Writing* di lingua tedesca da Goethe fino alla contemporaneità, domandandosi in apertura se sia opportuno e corretto impiegare tale categoria anche per la letteratura di lingua tedesca o se, al contrario, per tale tradizione essa vada

¹ K. Armbruster, K.R. Wallace (a cura di), *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, University Press of Virginia, Charlottesville-London 2001, p. 2. Per una panoramica aggiornata sul *New Nature Writing* di lingua tedesca rimando a G. Dürbeck, Y. Lu, *New German-language Nature Writing and the Language of Resonance and Reflection*, in “Plant Perspectives”, vol.1, n. 2, 2024, pp. 390-411.

problematizzata e ulteriormente discussa². La scrittrice e traduttrice Ulrike Draesner affronta direttamente questo nodo in un testo che chiude il volume di Dürbeck e Kanz, sottolineando come la resa letterale e quasi interlineare del concetto di *Nature Writing* con *Natur-Schreiben* metta in luce una feconda ambivalenza: la natura appare al tempo stesso come soggetto e oggetto, come ciò di cui si scrive e ciò che scrive³. In questa tensione si apre la possibilità di pensare la natura non soltanto come referente muto, ma anche come agente attivo. Draesner insiste sul carattere relazionale e circolare della nozione di *Natur-Schreiben*: la natura vi prende parte come co-autrice, e tale presenza diventa percepibile attraverso slittamenti (*Verschiebungen*) della grammatica che lasciano affiorare una voce altra, non riducibile a quella umana.

In questa prospettiva, l'idea di una natura che imprime la propria traccia sul testo solleva un interrogativo cruciale: che posizione può o deve assumere l'io lirico? Deve arretrare in una posizione discreta, quasi invisibile, o diffondersi come presenza implicita e comunque imprescindibile nel testo? La riflessione incrocia alcune esperienze artistiche contemporanee che, pur muovendo da presupposti diversi, si situano in un orizzonte affine a quello sinora solo sommariamente schizzato. Lo mostra bene la serie *Naturografie*© di Roberto Ghezzi, che con questo termine allude non solo a una tecnica ma anche a un principio creativo: l'artista, pur sovrintendendo all'intero processo, assume una posizione di osservatore, permettendo

² G. Dürbeck, C. Kanz, *Is There a German-Language Nature Writing? Broken Traditions and Transnational References*, in G. Dürbeck, C. Kanz (a cura di), *German-Language Nature Writing from Eighteenth Century to the Present. Con-troversies, Positions, Perspectives*, Palgrave Macmillan, London 2024, pp. 1-35.

³ "Natur dient in dieser Fügung sowohl als Subjekt wie als Objekt. Diese Doppelung macht den Begriff nützlich, besagt sie doch, dass Natur geschrieben wird *und* dass Natur schreibt. Sie erlaubt eine Subjektivierung der Natur" ("In questa formulazione, la natura agisce sia come soggetto sia come oggetto. Questo sdoppiamento rende il concetto particolarmente utile: indica infatti che la natura viene scritta *e* che la natura scrive. Consente di soggettivizzare la natura"), U. Draesner, *Das Zwitschern der Vögel im: (nichtnationalen) Wald*, in G. Dürbeck, C. Kanz (a cura di), *German-Language Nature Writing from Eighteenth Century to the Present*, cit., pp. 333-348, qui pp. 339-340.

alla natura di agire e di depositare sulla tela la “traccia visibile della sua impermanenza”⁴. Dopo aver selezionato un luogo sulla base delle sue caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche, Ghezzi vi installa tele realizzate con materiali biosostenibili, ne monitora l’esposizione e infine le recupera dopo un periodo di immersione (in acqua o in terra). Le naturografie recano i segni delle molteplici reazioni dell’ambiente con la tela, diventando così un documento da osservare, leggere e interpretare, carico di stratificazioni naturali, ma anche simboliche, discorsive, scientifiche: indizi di squilibri ecologici⁵, reazioni organiche e chimiche, tracce di un accadere metamorfico in atto. Proprio in questa dimensione relazionale e nella collaborazione tra artista-scienziato e natura, le naturografie trovano un significativo parallelo con alcune poetiche e forme del *Natur-Schreiben*.

2. Territori perturbati

Le riflessioni che seguono prendono in esame alcuni luoghi indagati, in poesia e in prosa, dalla scrittrice e traduttrice tedesca Esther Kinsky: territori abbandonati, habitat perturbati, paesaggi inospitali e ambienti liminali tra terra e acqua offrono esempi concreti di una natura che produce marcature interpretabili e dialoga con le tracce generate dall’intervento antropico sul territorio. Il legame tra la dimensione materiale e quella culturale degli ambienti si manifesta con particolare evidenza in tutta l’opera di Kinsky. L’oggetto privilegiato della sua attenzione non è tanto il paesaggio (*Landschaft*) inteso, sulla scorta del modello romantico, come spazio sacrale estetizzato, non di rado trasfigurato, in cui si realizza un’identità

⁴ D. Silvioli, *Roberto Ghezzi: ricerca ed estetica*, in R. Ghezzi, *Naturografie, Vanillaedizioni, Albissola Marina 2020*, pp. 4-5.

⁵ Un esempio emblematico è *The Greenland Project*, nato da una residenza a Tasiilaq nel giugno 2022, durante la quale Ghezzi ha studiato l’alga rossa *Chlamydomonas nivalis* e il suo effetto sull’assottigliamento dei ghiacci. Attraverso l’uso della cianotopia su carte fotosensibilizzate, l’artista ha documentato visivamente le trasformazioni del ghiaccio, confrontando aree invase dall’alga con zone ancora intatte, in collaborazione con ricercatori del CNR.

tra soggetto e natura, bensì la dimensione geofisica, biologica e antropologico-culturale dei luoghi, vale a dire quella sensibile “zona critica” vulgata da Bruno Latour⁶ in cui le caratteristiche morfologico-naturali di un territorio interagiscono con la presenza e l’attività umana. A rimarcare come la propria indagine poetica poggia su osservazioni e riflessioni materiali e sull’esperienza fisica del camminare e del sostare nella natura, Kinsky ricusa la vaga etichetta di *Nature Writing*⁷, preferendo parlare, per le proprie opere, di *Geländetexte*⁸. La parola *Gelände* (“area”, “zona”, “landa”, “terreno”, “superficie”) si distingue per una notevole apertura semantica, indicando “una superficie del tutto neutrale nella sua ‘conformazione naturale’, ma che allo stesso tempo è associata all’idea di confinamento, isolamento, al terreno militare, ai campi di addestramento, a luoghi in cui il divieto è implicito nel nome”⁹. D’altro canto, Kinsky precisa: “per me *Gelände* è una parola aperta. Riguarda la superficie – la superficie a cui ci si avvicina con lo sguardo e su cui si trovano tracce”¹⁰.

Proprio sul concetto di traccia e sul nesso tra testo e territorio ci si soffermerà negli esempi presi in esame in questo con-

⁶ B. Latour, P. Weibel (a cura di), *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, MIT Press, Cambridge 2020.

⁷ Si veda l’intervista a Kinsky, *Es ist so ein Buchstabieren von Welt*, consultabile al link <https://www.deutschlandfunkkultur.de/esther-kinsky-ueber-ihren-roman-hain-es-ist-so-ein-100.html> (ultima consultazione: 29 agosto 2025).

⁸ E. Kinsky, *Gestörtes Gelände*, in R. Felfe, M. Saß (a cura di), *Naturalismen. Kunst, Wissenschaft und Ästhetik*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, pp. 1-8, qui p. 1.

⁹ “Ein Wort, das ganz neutral Gebiet in seiner ‘natürlichen Beschaffenheit’ bezeichnet, doch andererseits auch mit Eingegrenztheit, Abgeschränktheit assoziiert ist, militärisches Gelände, Übungsgelände, Orte, in denen das Verbot im Namen mitschwingt”, *ivi*, p. 3. Dove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

¹⁰ “Für mich ist Gelände ein ganz offenes Wort. Es geht um die Oberfläche. Es geht um die Fläche, der man sich sehend annähert, in der man Spuren findet”, *ibidem*. È possibile tracciare una vera e propria genealogia poetica contemporanea dell’idea di *Gelände*, come suggerisce Camilla Miglio in *Meridiani sghembi, fiumi volanti, creature terrestri. Carticità e “zone” – a partire da Paul Celan*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina, (a cura di), *Per una geografia fisica della letteratura di lingua tedesca*, Meltemi, Milano 2025, pp. 23-48 (soprattutto pp. 27-31).

tributo. Nesso che, del resto, è al centro del saggio *Störungen* (2023), in cui Kinsky riflette intorno al concetto della *Störung* (“perturbazione”, “disturbo”) in diverse espressioni: come intervento dell’uomo sull’ambiente, ma anche come fenomeno naturale capace di avviare trasformazioni o vere e proprie rigenerazioni¹¹. Al di là della nozione scientifica di *gestörtes Gelände* (in inglese *disturbed lands*)¹², Kinsky illustra sin dalle prime pagine del saggio il rapporto di stretta inerenza tra i due concetti: *Gelände* è “qualsiasi tipo di superficie che rechi tracce, sia danneggiabile”¹³. Le *Störungen* che danno il titolo al saggio di Kinsky designano quindi l’insieme eterogeneo di eventi naturali o interferenze antropogeniche che modificano, distruggono, rifunzionalizzano o ridefiniscono un territorio. In questa prospettiva, i luoghi della sua poesia sono portatori di segni e si presentano come testi¹⁴ o, meglio, palinsesti, la cui complessità semantica deriva da processi di stratificazione, negoziazione e sovrascrittura¹⁵. Così pure la scrittura stessa si rivela come un disturbo, un’interferenza nel campo del non-ancora-scritto: “Auch Schrift ist Störung des Unbeschriebenen”¹⁶.

3. *Tracce, territori e scritture: Naturschutzgebiet*

Un momento decisivo per la riflessione di Kinsky sul concetto di *Gelände* è rappresentato dalla pubblicazione

¹¹ Si pensi al romanzo *Rombo* (2022), che racconta il terremoto che colpì il Friuli nel 1976 attraverso un intreccio di testimonianze, ricordi e un’accurata osservazione della natura della regione.

¹² E. Kinsky, *Störungen*, Residenz Verlag, Wien-Salzburg 2023, p. 12.

¹³ “*Gelände* kann [...] alles an spurentragender, versehbarer, störrbarer Fläche bezeichnen”, *ivi*, p. 13; tr. it. di S. Albesano, *Perturbazioni*, a cura di M. Iacovella, Le Lettere, Firenze 2025 (in corso di stampa).

¹⁴ Su questo aspetto rimando a S. Iovino, *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, il Saggiatore, Milano 2022.

¹⁵ S. Probst, *Terrain-Texts: Thinking Nature Writing in the Anthropocene with Esther Kinsky, Timothy Morton and Bruno Latour*, in G. Dürbeck, C. Kanz (a cura di), *German-Language Nature Writing from Eighteenth Century to the Present*, cit., pp. 273-293, qui p. 278.

¹⁶ E. Kinsky, *Störungen*, cit., p. 14.

della raccolta di poesie *Naturschutzgebiet* (2013)¹⁷. Il titolo, non privo di vena ironica e anche provocatoria, rinvia a un luogo concreto: il parco della clinica Oskar-Helene-Heim a Berlino. Nello spazio circoscritto di questo grande giardino abbandonato, ormai interamente disboscato e trasformato in un moderno complesso residenziale, sono nate le poesie in questione. Le vicende che hanno attraversato questo sito lo rendono un importante luogo di memoria: fondato agli inizi del Novecento da Oskar e Helene Pintsch come centro all'avanguardia per l'assistenza ai disabili, divenne luogo di convalescenza per i reduci della Prima guerra mondiale e, negli anni '30, fu confiscato dal regime nazista per ospitare la sede operativa e logistica della "Aktion T4", il programma di eutanasia che prevedeva lo sterminio di pazienti con disabilità fisiche e mentali. Colpita e gravemente danneggiata dai bombardamenti del 1945, la struttura proseguì la sua attività nel dopoguerra come clinica ortopedica. Dopo la chiusura definitiva nel 2000, l'edificio e il parco circostante sono rimasti in stato di abbandono, ma proprio in questa fase di degrado il luogo è diventato, come afferma Kinsky, un campo disseminato di tracce ("ein Spurenterrain")¹⁸ dove le rovine architettoniche, in parte già nascoste dalla vegetazione, convivevano con il continuo processo di riconquista da parte della natura. Come nota l'autrice, "tutto parlava delle cose che una volta vi erano state"¹⁹. È in questo contesto che si colloca il componimento che chiude la prima sezione del libro:

Gestörtes Gelände so treffend und betrübt
benannt menschlich überprägt gestoßen
in schwächliche Wildheit

¹⁷ Nella silloge di poesie *die ungerührte Schrift des Jahres* (Matthes & Seitz, Berlin 2010) l'autrice riflette sul concetto di *Gelände* impiegando termini che ne delineano un'isotopia concettuale: *Feld* (p. 15), *Ödland* (p. 18), *Niemandsländ* (p. 20), *Acker* (p. 22).

¹⁸ E. Kinsky, *Über Natur schreiben heißt über den Menschen schreiben*, consultabile al link <https://www.deutschlandfunk.de/nature-writing-ueber-natur-schreiben-heisst-ueber-den-100.html> (ultima consultazione: 29 agosto 2025).

¹⁹ "[...] alles sprach von Dingen, die dort mal gewesen waren", *ibidem*.

ödland nach zerstörung halden
 aus schutt so in verfallendem
 scherbenwinkel an einstigem eingang
 umstanden von ampfern
 abseits auch guter heinrich merk und melde
 armenspeis in armer zeit und bunten
 träumen förderlich gediehen
 auf abraum auch dieser
 fordert das seine den raum der dieses
 und jenes begräbt und darauf
 die aufrechte osterluzei.²⁰

Il testo interpreta quella sedimentazione di memorie e segni che è costitutiva del concetto di *Gelände*. Il parco è disturbato dall'azione umana e ridotto a landa deserta e devastata. Cumuli di macerie e detriti in corrispondenza del vecchio ingresso del parco restituiscono l'immagine di un luogo che reca la traccia tangibile della presenza umana. Se da un lato il lessico legato al campo delle macerie e degli scarti opera come indicatore di distruzione e traduce la materialità degradata del luogo, dall'altro Kinsky affianca a questo vocabolario un ricco inventario botanico (prediligendo la nomenclatura vernacolare) di erbe e piante umili, escluse dal repertorio della lirica naturalistica, legate all'antica sapienza popolare e alla durezza dell'esistenza. La vita vegetale, insediandosi tra le costruzioni diroccate del sito abbandonato, testimonia un processo di rinnovamento e di rinascenza multispecie²¹. Così l'acetosella, il buon-enrico, la pastinaca e l'amaranto, fino allo stelo eretto e resiliente dell'aristolochia, crescono rigogliosi tra rovine e

²⁰ "Terreno perturbato nome esatto e malinconico / sovraimpresso dall'uomo confinato / in fragile selvatichezza / terra desolata dopo la devastazione cumuli / di detriti in recessi di rottami / fatiscanti davanti al vecchio cancello / cinti da acetoselle / poco lontano anche il buon-enrico la pastinaca e l'amaranto / cibo povero in tempi poveri e / propizio a sogni variopinti prosperati / sugli sfalci anche questi / rivendicano il loro spazio che sotterra questo / e quello e sopra / il fusto eretto dell'aristolochia", E. Kinsky, *Naturschutzgebiet*, Matthes & Seitz, Berlin 2013, p. 18.

²¹ Sul concetto di *resurgence* si veda soprattutto A.L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2021, pp. 179-190.

materiali di risulta, reclamando lo spazio che spetta loro e rigenerando l'area dismessa. La nominazione delle specie vegetali non corrisponde a un intento tassonomico o erudito, ma mette in evidenza lo stupore dell'autrice di fronte alla capacità della natura di rinascere e di sopravvivere nelle rovine, rinselvaticando un'area "contaminata"²² e restituendola come archivio di storia umana e *refugium* di vita naturale²³.

Il parco è perciò un palese esempio di "Terzo paesaggio", nel senso indicato dal biologo francese Gilles Clément: uno spazio residuale e incolto che "appare per sottrazione dal territorio antropizzato"²⁴ e presenta un carattere "indeciso"²⁵. Come il parco dell'Oskar-Helene-Heim, sono terzi paesaggi tutti quegli spazi "privi di funzione sui quali è difficile posare un nome"²⁶, luoghi marginali e marginalizzati con un solo, ma essenziale, punto in comune: "tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità"²⁷, in quanto spazi condivisi della mescolanza (*brassage*)²⁸.

4. *Il paesaggio sonoro e la dimensione materica della lingua in Schiefeln*

L'attenzione alla materialità fisica, culturale e storica dei luoghi si traduce in un confronto diretto con la lingua, i suoi molteplici registri e lessici, le sue possibilità espressive e semantiche. Come afferma Kinsky, l'obiettivo non è conseguire

²² Qui nel senso indicato da M. Pollack, *Kontaminierte Landschaften*, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 2014.

²³ Per il concetto di *refugium* si veda A.L. Tsing, *A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability*, in M. Brightman, J. Lewis (a cura di), *The Anthropology of Sustainability. Beyond Development and Progress*, Palgrave Macmillan, London 2017, pp. 51-65.

²⁴ G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2016, p. 13.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 16.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. F. De Pieri, *Gilles Clément e il Terzo paesaggio: dieci anni dopo*, in ivi, pp. 87-112, qui p. 101.

una presunta mimesi tra ambiente e testo, ma avvicinarsi al territorio attraverso la mediazione della lingua e della forma²⁹. Nelle poesie e poemi in prosa raccolti nel volume *Schiefern* (Suhrkamp, 2020) questa tensione si manifesta nelle associazioni acustiche e materiali evocate dai testi, ambientati nelle Slate Islands, un gruppo di isole dell'arcipelago delle Ebridi Interne, a ovest della Scozia, in passato abitato prevalentemente dagli operai delle cave di ardesia³⁰. L'attività estrattiva, praticata sin dal XVII secolo, è stata progressivamente abbandonata a causa delle frequenti inondazioni delle cave, sopravvivendo fino alla metà del Novecento, ma lasciando un'impronta profonda sul territorio, come mostrano il profilo eroso delle coste, i laghi artificiali e la formazione di cumuli di detriti rocciosi. In questo paesaggio frastagliato e impervio la percezione visiva non occupa una posizione preminente, ma è integrata in un più ampio campo percettivo in cui il suono e il ritmo assumono grande rilievo³¹. Ne risulta un originale e accurato lavoro di sperimentazione poetica teso a cogliere il *soundscape* del luogo. Fin dai primi componimenti, l'autrice rende evidente il faticoso muoversi su un terreno impraticabile, integrando esperienza corporea e lavoro linguistico. In *Überfahrt*, che parla della traversata verso l'arcipelago, la voce lirica si interroga su come si possa camminare in posizione eretta nel paesaggio disseminato di frammenti ("Wie lässt sich hier aufrecht gehen / vor allfeilen scherben [...]?") e su come sia possibile artico-

²⁹ "Die Annäherung [...] vollzieht sich nicht im Be-Schreiben und ihr Ziel ist keine Erläuterung oder Erklärung. Es geht um eine Annäherung auf dem Weg der poetischen Sprache [...]", E. Kinsky, *Gestörtes Gelände*, cit., p. 1.

³⁰ Il titolo della raccolta rimanda all'ardesia, conosciuta in tedesco come *Schiefer* e in inglese come *slate*, da cui il toponimo Slate Islands. Più esattamente la -n finale di *Schiefern* potrebbe corrispondere all'omonimo verbo, "sfaldarsi", "sfogliarsi", un significato che attiene alla proprietà di scistosità delle rocce metamorfiche.

³¹ "In *Schiefern* geht es sehr viel um Hörbares, nicht nur das Gesehene. Der Gegenstand verlangt nach einer bestimmten lautlichen Gestaltung, damit bin ich sicher nicht allein, Rhythmus, Ton, das alles gehört doch zum Schreiben dazu", E. Kinsky, *Die Sprache der Wahrnehmung und Erinnerung*, consultabile al link <https://www.literature.green/die-sprache-der-wahrnehmung-und-erinnerung-esther-kinsky/> (ultima consultazione: 29 agosto 2025).

lare una lingua che si confaccia alla particolare conformazione di questo territorio (“Wie spricht sich die sprache am ort / mit welchem wortverlauf [...]?”)³². La relazione con un suolo accidentato³³ non avviene quindi né per via mimetica né per mera descrizione, ma attraverso un processo sperimentale di adattamento continuo che coinvolge corpo e lingua.

Mundart schiefbrig
gesteiniges mau:
so heißt grau graublau
wie gestammelt hier
sintern die laute durch
zahnige schlitze kerben
verritzte wangen der unart
helle wirtswortel im dünnblütigen kraut
schütter rieselnd ohne unterlass
bis an haldensaum
und stillstand
scheinbar.³⁴

Nelle poesie di *Schiefern* colpiscono le numerose associazioni tra pietra e parola: la pietra rappresenta un supporto materiale della scrittura (la lavagna tradizionale è realizzata

³² E. Kinsky, *Schiefern*, Suhrkamp, Berlin 2020, p. 14.

³³ Si vedano i versi della poesia *Postindustrial Site*: “why come here sagt die frau am steg / [...] a broken place man rette seine haut / von all den narben die hier möglich sind” (“why come here chiede la donna sul pontile / [...] a broken place chi può si salvi la pelle / da tutte le cicatrici che qui sono possibili”), ivi, p. 97.

³⁴ “Parlata fissile / bocca brecciosa: / così il grigio è grigioblu / come balbettato qui / si sedimentano i suoni tra / scissure dentate intagli / guance scalfite rocce sterili / luminose radici-ospiti tra erbe fiacche / rade stillanti senza tregua / fino al bordo della scarpata / una stasi / illusoria”, ivi, p. 16. Rendo la parola *wortel* nel composto *wirtswortel* con “radici” per una probabile influenza dal neerlandese (il dizionario dei fratelli Grimm segnala che *wortel* ha il significato di “radice” anche nei dialetti tedeschi centrosettentrionali), ma nel termine è chiaramente inscritto anche il *Wort*, la parola. La poesia gioca inoltre con termini di ambito minerario che hanno significati tecnici precisi: secondo il *Bergmännisches Wörterbuch* di Julius Dannenberg (F.A. Brockhaus, 1882), *Wange* indica la parete laterale di una miniera o di una cava, *Unart* designa le rocce sterili, cioè prive di minerali preziosi, e anche il verbo *verritzen* assume un uso specifico nel senso di “iniziare a scavare”.

in ardesia), ma anche un archivio di tracce fossili³⁵, un palinsesto di segni lasciati dal tempo, come testimonia il peculiare assetto morfologico delle isole. Tutte queste tracce costituiscono nella raccolta un alfabeto misterioso, sostanzialmente indecifrabile. Al contempo, la sperimentazione formale e linguistica di Kinsky articola in maniera originale il rapporto tra soggetto e ambiente. Il gesto della scrittura si configura così, da un lato, come semiosi naturale inscritta nel paesaggio e, dall'altro, come ricerca sperimentale tesa a restituire la dimensione materica dei luoghi. Il componimento poc' anzi citato è costituito da versi brevi e spezzati, scanditi da frequenti enjambement. La quasi totale assenza di segni interpuntivi, tratto ricorrente nella lirica di Kinsky, costringe il lettore a una lettura discontinua, frammentata, disturbata. Anche la giustapposizione di monosillabi e bisillabi ("so heißt grau graublau", "sintern die laute durch") produce un effetto sincopato, prossimo al balbettio evocato nel quarto verso, mentre le sequenze di consonanti fricative e sibilanti generano un fruscio continuo che ritma il testo e conferisce un corpo sonoro alle isole. Anche le frequenti fratture ritmiche generano un fondamentale attrito nel tessuto fonico del testo, rispecchiando la natura ostile e scabra delle isole. La stretta relazione tra terreno e lingua viene messa in evidenza, ad esempio, nell'espressione "sintern die laute", che allude a un sedimentarsi dei suoni, al loro compattarsi come concrezioni minerali, a un processo metamorfico di agglutinazione che traduce sul piano linguistico la stratificazione geologica del territorio. I due versi finali segnano infine una forte pausa: al fruscio continuo delle fricative segue una brusca interruzione ("stillstand")

³⁵ Il titolo della terza sezione del volume è in tal senso esemplare: *Schrifttierchen*. Si tratta del nome volgarizzato del termine scientifico *Graptolithen*, che indica fossili di organismi marini coloniali estinti, vissuti tra il Cambriano e il Carbonifero. I resti dei graptoliti si trovano spesso all'interno di rocce sedimentarie, in particolare in quelle scistose come l'ardesia, e servono da importanti indicatori stratigrafici. L'origine del nome rimanda alla struttura a forma di stilo degli organismi, che ricordano i segni di una scrittura.

formale e ritmica: il margine della scarpata è anche il limite fisico di fronte al quale la lingua si ferma.

5. *Sulla terra e sull'acqua: il testo-natura in Hain*

L'idea del paesaggio come palinsesto di memorie trova conferma anche nel romanzo *Hain* (2018), che Kinsky qualifica nel sottotitolo con il termine *Geländeroman* per cercare, da un lato, di definire un diverso sottogenere del romanzo e, dall'altro, di individuare una nuova modalità di relazione con i luoghi. La geografia narrativa del romanzo è profondamente radicata nella memoria autobiografica. Nelle tappe attraverso il Nord e il Centro Italia, l'autrice ripercorre alcuni luoghi visitati da bambina negli insoliti grand tour compiuti con i genitori; allo stesso tempo, il viaggio coincide con la rielaborazione di un lutto. All'interno di questo orizzonte simbolico nel segno della perdita e della distanza, anche la parola che dà il titolo al romanzo, *Hain*, assume una valenza particolare, a causa della sua specifica connotazione sacrale e rituale, legata alla morte e alla sepoltura.

Esemplare per il rapporto che intercorre in questo romanzo tra soggetto e ambiente, voce narrante e luogo, è la citazione posta in epigrafe al volume, tratta dalla *Philosophische Grammatik* di Ludwig Wittgenstein. Il filosofo si interroga se una determinata disposizione di alberi (si ricordi il titolo del romanzo) non esprima un significato proprio, come se esistesse un linguaggio segreto della natura: “Hat es Sinn, auf eine Baumgruppe zu zeigen und zu fragen: ‘Verstehst Du, was diese Baumgruppe sagt?’ Im allgemeinen nicht; aber könnte man nicht mit der Anordnung von Bäumen einen Sinn ausdrücken, könnte das nicht eine Geheimsprache sein?”³⁶. L'epigrafe

³⁶ Cito dalla traduzione di Silvia Albesano: “Ha senso indicare un gruppo di alberi e chiedere: ‘Capisci cosa dice quel gruppo di alberi?’ In generale, no. Ma la disposizione degli alberi non potrebbe anche esprimere un senso? Non potrebbe trattarsi di un linguaggio segreto?”, E. Kinsky, *Macchia. Il romanzo dei luoghi*, tr. it. di S. Albesano, il Saggiatore, Milano 2019.

orienta la lettura del romanzo verso un orizzonte di interrogazione filosofica sul rapporto tra natura e linguaggio, motivo ricorrente nell'opera di Kinsky. Lo mostra bene un breve testo, tratto dal libro *FlussLand Tagliamento* (2023), in cui l'autrice osserva i ciottoli nel greto del fiume segnati da incisioni e venature, che le appaiono come linee, tratteggi, accenti, segni di interpunzione, ed è tentata di disporli su un tavolo per provare a comprendere le regole di questa "lingua delle cose, molto più antica dei loro nomi"³⁷. Forme e configurazioni della materia non sono insomma solo entità visive, ma si offrono come archivi di segni che rinviano a un ordine semantico non-umano.

Hain è diviso in tre parti che prendono il nome da tre tappe del viaggio in Italia dell'autrice: Olevano, Chiavenna, Comacchio. Il capitolo intitolato *Bassa*, che inaugura la terza sezione, si apre su una puntuale quanto suggestiva descrizione del basso corso del Po³⁸ e del suo delta. L'attenzione è concentrata sulla particolare qualità della luce, sulle sottili variazioni cromatiche di terra e cielo e sulla consistenza soffice del suolo: campi coltivati su terreni alluvionali si dispiegano all'infinito, mentre le cascine, "isole nel mare di campi"³⁹ sono circondate da alberi spogli e immobili, immersi in un silenzio gelido. In

³⁷ "Im Flussbett [...] finden sich Schriftsteine auf Schritt und Tritt. Graue, braune, rötliche Kiesel, flach, flächig, fingerkuppengroß, handtellerbreit mit Zeichen in weißen und bläulichen Linien, Schraffuren, Rillen, mit winzigen glitzernden Kristallen als Betonungen und Satzzeichen. Man will nicht aufhören, sie zu sammeln, auf dem Tisch auszulegen, um Regeln zu verstehen, eine Sprache der Dinge zu lernen, so viel älter als ihre Namen" ("Nel greto del fiume [...] si trovano pietre-scrittura a ogni passo. Ciottoli grigi, bruni, rossastri, piatti, levigati, grandi quanto un polpastrello, larghi come un palmo, segnati da linee bianche e azzurrine, da tratteggi, scanalature, con minuscoli cristalli scintillanti a fare da accenti e segni di interpunzione. Non si vorrebbe smettere di raccogliarli, di disporli sul tavolo, per cercare di comprenderne le regole, di imparare una lingua delle cose, tanto più antica dei loro nomi"), E. Kinsky, *FlussLand Tagliamento*, Friedenauer Presse, Berlin 2023, p. 43.

³⁸ La Bassa è la zona della Pianura Padana lungo il fiume Po che si estende da Pavia alle Valli di Comacchio. La regione è costituita principalmente da terreni argillosi e poco permeabili, caratteristica che favorisce il ristagno idrico e porta alla formazione di paludi.

³⁹ "Inseln im Äckermeer", E. Kinsky, *Hain. Geländeroman*, Suhrkamp, Berlin 2018, p. 195.

questo scenario quasi senza tempo, l'occhio dell'autrice non si posa solo sullo spazio naturale, ma anche sugli elementi antropici che lo contraddistinguono e che sono costitutivi di quei paesaggi: cascine abbandonate, capannoni, fienili, macchine agricole. La traccia delle alluvioni passate, che hanno spazzato via il bestiame e lasciato un paesaggio devastato, imprime un segno tangibile sul territorio e sulla sua conformazione, conferendo al luogo un aspetto profondamente malinconico. Un cantiere abbandonato, con oggetti arrugginiti ed erba incolta, emerge come un corpo estraneo, ma ormai perfettamente integrato nella natura: "Tubature posate secondo schemi circolari sono ricoperte di erba pallida, e un cumulo di oggetti arrugginiti, ammassati nella scarpata cava dell'argine, mostra come quel rosso brunastro, disomogeneo, si intoni bene al paesaggio, come fosse nato dall'azzurro del fiume e dal marrone della terra, da questo legno di salice e dai cespugli di rovi [...]"⁴⁰. La natura della Bassa reca i segni inequivocabili dell'interferenza antropica: dall'agricoltura alle bonifiche, dagli allevamenti agli impianti industriali – tutti interventi che hanno "striato" l'ampio spazio "liscio" della pianura⁴¹. Al tempo stesso, la natura oppone resistenza: flora e fauna tipiche della regione sopravvivono anche nei terreni più compromessi dalle modificazioni antropogeniche, dando vita a processi di riappropriazione che fanno di queste aree un *refugium* naturale, o un Terzo paesaggio. È in questo campo di tensioni che si collocano le descrizioni dell'ambiente deltizio del Po: uno spazio liminale in cui la natura porta evidenti segni dell'interferenza umana, ma allo stesso tempo lotta con gli interventi dell'uomo, lasciando il posto a una flora e una fauna specifici⁴².

⁴⁰ "Zu Kreisen gelegte Rohre sind von fahlem Gras überlappt, und eine Ansammlung rostiger Gegenstände [...] zeigt an, wie gut dieses ungleichmäßige Braunrot sich hier in die Landschaft fügt", ivi, p. 196.

⁴¹ Sui concetti di "liscio" e "striato" cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Milles Plateaux. Capitalisme et Schizofrenie*, t. 1., Les Editions De Minuit, Paris 1980; tr. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvecchi, Roma 2003.

⁴² C.W. Macke, E. Kinsky, *Mich interessiert der Rand mehr als das Zentrum*, consultabile al link [https://cluverius.com/mich-interessiert-der-rand-](https://cluverius.com/mich-interessiert-der-rand)

Nella descrizione della pianura alluvionale, Kinsky immagina una complessa struttura semiotica in cui natura e cultura appaiono come forme di scrittura: così, negli sterpi un attrezzo simile a una gru “si staglia contro il cielo come un segno di interpunzione, inserito di corsa, senza che sia poi seguita una frase”⁴³. Il gioco di corrispondenze si estende anche agli elementi architettonici e alla vita animale: un campanile pendente diventa “un frego obliquo sull’orizzonte, un altro segno di interpunzione, intorno al quale però si raduna un ammasso di paroline in forma di tetti”⁴⁴, mentre il volo di uno stormo di colombi forma “una piccola scritta aerea che da puntolino scuro si trasforma in un luccicante svolazzo chiaro”⁴⁵. In questo orizzonte figurale, anche il corso del Po assume la natura di un testo agente. Le sue anse si presentano come frasi in contrappunto alla pianura, che “nella sua piatezza dev’essere pronta a ogni attacco, ogni invasione, e che tuttavia viene cinta dal fiume con una tale indulgenza che vi si abbandona con tutta la grazia cespugliosa a sua disposizione”⁴⁶. L’impalcatura semiotica si fa ancora più complessa man mano che ci si avvicina al delta, dove i bracci del fiume si sfilacciano “in innumerevoli indecisioni, nascoste tra tutti i possibili nomi insensati”⁴⁷.

mehr-als-das-zentrum/ (ultima consultazione: 29 agosto 2025). Sui luoghi liminali in *Hain* mi permetto di rimandare a M. Iacovella, *Im Delta-Gelände: Übergänge und Trauer in Esther Kinskys Hain*, in A. Valtolina, R. Calzoni (a cura di), *Zwischen Störung und Resilienz*, cit.

⁴³ “Zwischen Gestrüpp ein großes kranartiges Gerät, das gegen den Himmel steht wie ein Satzzeichen, voreilig hingesezt, ohne dass ein Satz gefolgt ist”, E. Kinsky, *Hain*, cit., p. 196.

⁴⁴ “Ein Schrägstrich zum Horizont, auch ein Satzzeichen, um das sich aber eine Ansammlung kleiner Dachworte schart”, *ibidem*.

⁴⁵ “Ein Taubenschwarm steigt neben dem Dorf auf, eine Kleine, vom dunklen Gepunktet zum hell schimmernden Schnörkel sich wendende Luftschrift”, *ibidem*.

⁴⁶ “[...] eine Biegung als Geste sanfter Großzügigkeit gegenüber dem Land, das in seiner Flachheit auf jeden Eingriff, jeden Übergriff gefasst sein muss, doch vom Fluss mit solcher Nachsicht umfasst wird, dass es sich mit aller ihm verfügbaren weidengestrüppigen Anmut darauf einlässt”, *ibidem*.

⁴⁷ “Auch diese Biegung ist ein Satz, eine kleine geraunte Ausrede des Flusses so kurz vor seinem Zerfasern in unzählige Unschlüssigkeiten, die sich unter allen möglichen ungereimten Namen tarnen”, *ibidem*.

La parola *Unschlüssigkeiten* allude qui non tanto a un'incertezza soggettiva, quanto piuttosto a una condizione strutturale di irrisolutezza e di ambiguità del paesaggio. Nel delta, infatti, il fiume si frammenta, perde linearità e identità univoca, mimetizzandosi dietro denominazioni contraddittorie. Kinsky evoca così l'immagine di un paesaggio refrattario a ogni tentativo di appropriazione semantica, restando in una condizione di sospensione e indecisione. Anche in *Hain*, l'autrice non indulge a una lettura oggettivistica del *liber naturae*, lasciando emergere contraddizioni, contraffatture e perturbazioni (in breve: *Störungen*) del territorio della Bassa, che conserva la memoria dei numerosi interventi di bonifica e di sfruttamento intensivo dell'area a scopi agricoli e industriali⁴⁸. Il delta e tutta la vasta zona umida che da Ferrara conduce a Comacchio appare, insomma, come un testo incompiuto, "indeciso"⁴⁹, per dirla con Clément, che resiste a ogni pretesa di dominio e addomesticamento.

In questo come in altri casi, il testo-natura di Kinsky si configura come un campo di sperimentazione poetica in cui i luoghi non sono mai ridotti a mero sfondo o figura impressionistica (valgano le parole di Clément: "il paesaggio è ciò che si vede dopo aver smesso di osservarlo"⁵⁰), ma diventano un vero e proprio corpo agente. La poetica dell'autrice è guidata da un'esperienza di conoscenza aumentata del territorio, in cui le pratiche del camminare, dell'ascoltare, dell'osservare

⁴⁸ In questa prospettiva meriterebbero ulteriori approfondimenti i rapporti con le opere degli "scrittori della pianura" (Celati, Bacchelli, Soldati, Bassani), esplicitamente citati da Kinsky nel romanzo, così come con i film e i documentari ambientati nella regione (ad esempio Antonioni).

⁴⁹ "Comacchio ist für mich ein Ort geworden, der selbst nicht weiß, ob er zum Wasser oder zum Land gehört, und dieser Schwebezustand war für mich im letzten Teil wichtig" ("Comacchio rappresenta per me un luogo che non sa se appartiene all'acqua o alla terra, e questa condizione di sospensione è importante nell'ultima parte del mio romanzo"), C.W. Macke, E. Kinsky, *Mich interessiert der Rand mehr als das Zentrum*, consultabile al link <https://cluverius.com/mich-interessiert-der-rand-mehr-als-das-zentrum/> (ultima consultazione: 29 agosto 2025).

⁵⁰ "Le paysage est ce que l'on voit après avoir cessé de l'observer", G. Clément, *Thomas et le Voyageur. Esquisse du jardin planétaire*, Albin Michel, Paris 1997, p. 24.

e del nominare fungono da strumenti di approssimazione al non-umano e alla materia. In termini più generali, nel testo-natura contemporaneo la lingua e la forma esercitano una funzione di orientamento della percezione⁵¹, offrendosi al lettore come mezzi per scoprire ciò che è visibile ma spesso trascurato e di scorgere le tracce dei molteplici processi fisici, materiali, storici e culturali che modellano e trasformano il mondo. Questo particolare sguardo iposoggettivo, attento all'infrasottile, al residuale, all'incolto e al liminale, risuona pienamente con la poetica di Kinsky ed è sostenuta da molte recenti riflessioni dell'estetica e della filosofia contemporanea che valorizzano la dimensione attiva, instabile, relazionale della materia e della natura. Il codice del testo-natura può allora essere concepito come un Terzo paesaggio proprio per questa capacità di abitare zone brade e incerte del mondo, di collocarsi “tra ombra e luce, tra produzione e industria” e in “spazi non pensati”, come li definisce Laura Pugno, “dove la diversità si rifugia, scacciata da qualsiasi altrove”⁵².

⁵¹ J. Goldstein, *Nature Writing. Die Natur in den Erscheinungsräumen der Sprache*, in “Dritte Natur”, vol.1, n.1, 2018, pp. 100-113, qui p. 104. In questo senso, l'ecocritica è invero uno strumento per leggere le tensioni del presente. Cfr. S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015, p. 16. Rimando anche alle interessanti riflessioni della scrittrice tedesca Marion Poschmann contenute nella raccolta di saggi *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*, Suhrkamp, Berlin 2019², pp. 11-18.

⁵² L. Pugno, *L'oltre. Poesia, Terzo paesaggio, Terza natura?*, il Saggiatore, Milano 2025, pp. 13-14.



Nell'interferenza di voci e materie.
Sulla scrittura poetica di Marcel Beyer
Amelia Valtolina

1. *Perturbazioni*

Il progressivo affermarsi del discorso ecocritico negli studi letterari è coinciso con l'emergere di una teoresi ecologica che, mescolando cognizioni scientifiche e nuove ontologie, ha costruito la premessa a partire dalla quale interrogare la letteratura contemporanea, quanto meno quella consapevolmente esposta alle contraddizioni e alle ferite dell'Antropocene¹. Eppure tale teoresi sarebbe stata inconcepibile se, prima che la consapevolezza della catastrofe terrestre chiedesse alla scrittura letteraria di sperimentare forme dell'espressione segnate dalle stigmate dei disastri ambientali, l'apocalisse della Seconda guerra mondiale non avesse imposto alla riflessione filosofica e, in particolare, alla parola poetica, il compito urgente di riconfigurare la sintassi del proprio pensiero sull'uomo e sulla cosiddetta "natura". Non si dirà mai abbastanza quanto l'esperienza del verso di Paul Celan e le riflessioni di Th. W. Adorno sul dovere di svellere e "mettere in moto" il concetto di "bello naturale" affinché diventasse possibile "comprendere l'essere storico stesso come un essere naturale, ossia [...] comprendere la natura come un essere storico pro-

¹ Nella sterminata serie di saggi pubblicati in questo ambito, si veda il più recente libro di Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. E altri scritti di ecocritica*, edizione riveduta e ampliata, Edizioni Ambiente, Milano 2025, che rilegge l'immaginazione ecologica nelle sue implicazioni sia etiche, sia letterarie.

prio là dove essa si mostra come natura apparente”², rappresentino tuttora la memoria silenziosa e remota di ogni attuale discorso ecocritico. Come il verso geologico e materico di Celan ha indicato alla poesia del secondo Novecento il cammino verso una scrittura creaturale commista all’organico e all’inorganico, così l’esortazione di Adorno a ripensare il rapporto fra la storia naturale e la storia umana ha dato a ben vedere l’abbrivio alla ridefinizione di tale rapporto nel segno di una “storia naturale della catastrofe” che, da *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (*Secondo natura. Un poema degli elementi*) di W.G. Sebald alle pagine di Martin Pollack sui “paesaggi contaminati” dell’Est europeo fino al più recente *Rombo* di Esther Kinsky, non ha mai cessato di mostrare la convergenza di ciò che un paradigma binario e antropocentrico ha a lungo considerato come dimensioni distinte della vita.

Beninteso, sul verbo poetico in catastrofe di Celan cadeva il grave accento di un’epoca segnata dalla Shoah, e sulle parole che Adorno dedicava alla musica di Anton Webern – i cui suoni, a suo dire, sebbene sorti dalla soggettività individuale, giungevano a trasformarsi in linguaggio naturale –, su queste parole incombeva la consapevolezza dell’“insuperabile contraddizione” tra un’arte mediatamente naturale e l’idea di qualcosa di immediatamente naturale³. Nondimeno, se nei

² Th. W. Adorno, *L’idea della storia naturale*, in Id., *L’attualità della filosofia. Tesi all’origine del pensiero critico*, Mimesis, Milano 2009, pp. 59-80, qui p. 69. Sul “bello naturale” come costruito ideologico che “spaccia surrettiziamente il mediato per immediatezza” anziché mostrarsi come “storia sospesa, divenire che si arresta”, cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984 [1970], p. 111, p. 121; tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, pp. 83-97, qui p. 96, p. 105.

³ “La completa formazione soggettiva dell’arte in quanto linguaggio non concettuale è a livello di razionalità l’unica figura in cui si riflette qualcosa come il linguaggio del creato, con il paradosso che ciò che si riflette risulta contraffatto. [...] Mediatamente natura, il contenuto di verità dell’arte immediatamente ne costituisce il contrario. Se il linguaggio della natura è muto, l’arte cerca allora di far parlare il muto, esposta al fallimento dell’insuperabile contraddizione tra questa idea che impone uno sforzo strenuo e quella a cui mira lo sforzo, l’idea di qualcosa di assolutamente inintenzionale”, ivi, p. 121; tr. it. cit., p. 105.

versi dell'uno traluceva malgrado tutto l'utopia, nell'estetica dell'altro sopravviveva pur sempre la certezza che l'opera d'arte potesse, al pari della siepe di biancospini nella *Recherche* proustiana, dischiudere un orizzonte di conciliazione, sia per il soggetto sia per la natura. Pertanto, là dove si considerino la poesia di Celan e il pensiero di Adorno quale presupposto ineludibile di quanto il discorso ecocritico avrebbe in seguito attinto, subito si avrà da precisare che a quell'utopia e a quell'estetica tanto novecentesche sono nel frattempo subterrate, nella più recente scrittura poetica e filosofica, costellazioni di pensiero ormai offuscate dal crepuscolo di un'era geologica scandita dalla "sesta estinzione di massa"⁴.

Non che quel paradosso fra artificio e immediatezza indicato nella *Teoria estetica* non continui a vivificare l'ecomimesi di molte liriche evocazioni di natura⁵, né che la poesia contemporanea abbia rinunciato a qual sia "principio speranza", tuttavia l'orizzonte di conciliazione, utopica o artistica, sul quale si affacciavano la poesia di Celan e il pensiero di Adorno, pare oggi ancor più inattuabile di allora, e neppure quel nuovo materialismo che avvisa l'ontologia di Timothy Morton oppure la filosofia della metamorfosi di Emanuele Coccia, oppure il suggestivo argomentare di Jane Bennett sulla materia vibrante e quello di Anna L. Tsing a proposito delle proliferazioni della vita vegetale, giunge veramente a dischiudere una prospettiva oltrepassante la finitudine di una Terra in pericolo⁶.

⁴ Cfr. V. Rull, "Biodiversity crisis or sixth mass extinction?", in *EMBO reports*, vol. 23, n. 1, 2022, <https://www.embopress.org/doi/full/10.15252/embr.202154193>.

⁵ Esempio è sicuramente, in questo senso, la scrittura poetica di Marion Poschmann, per esempio in *Geliebene Landschaften. Lebrgedichte und Elegien*, Suhrkamp, Berlin 2016; si veda, in proposito, M. Iacovella, *Nembi, vapori e frattali: (dis)continuità di forme e modelli nella produzione lirica di Marion Poschmann*, in "Studi Germanici", vol. 26, 2024, pp. 245-265. Sulla fortuna e le forme dell'ecomimesi, cfr. T. Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard UP., Cambridge Mass 2007, pp. 48-49.

⁶ Per un approfondimento sulla ricaduta euristica, negli studi letterari, delle ontologie citate, sia consentito rinviare ad A. Valtolina, *Catastrofe del verso, catastrofe della lettura. Sulla poesia di Marcel Beyer*, in "Semicerchio. Rivista di poesia comparata", vol. LXXI, n. 2, 2024, pp. 11-15.

Non più conciliazione, semmai interferenza, perturbazione ovvero *Störung*, paiono oggi definizioni più consone a designare la vita e le sue concrezioni umane e non umane nell'Antropocene, fra le macerie del capitalismo. Le “foreste secondarie” e i “paesaggi non intenzionali” sorti nelle terre desolate ai margini delle metropoli⁷, i “territori perturbati” che con la vita umana condividono l'esperienza del dolore⁸, i paesaggi post-apocalittici sopravvissuti alle sciagure nucleari ricreando nuovi spazi selvatici dove prosperano specie non indigene⁹, si direbbero suggerire oggi alla scrittura letteraria esperienze del senso meno protese verso quell'orizzonte di conciliazione che il “Baumwort” di Celan e l'estetica di Adorno ardivano di intravedere, e più contagiate invece dalle dinamiche dell'interferenza nonché dalla loro potenzialità poetica. D'altronde, se “l'Anthropocène est cette époque où les perturbations humaines sont devenues la force plus dangereuse sur Terre”¹⁰, proprio nell'Antropocene si sono potute concepire, alla luce di siffatte perturbazioni, inedite ontologie al di là d'ogni antropocentrismo, perfino al di là d'ogni pregiudizio identitario, dal momen-

⁷ Cfr. M. Gandy, *Unintentional Landscapes*, in “Landscape Research”, vol. 41, n. 4, 2016, pp. 433-440.

⁸ Per una riflessione più articolata su questo tema, si rinvia qui alla *Poetikvorlesung* di Esther Kinsky dal titolo *Störungen* (Perturbazioni), dove si legge: “Das Wort *stören*, germanischen Ursprungs, ist verwandt mit dem englischen *stir*, einem Aufmischen, Aufstören, Eingreifen in einen Zustand, das mehr dem Lateinischen *perturbare* entspricht, aber auch mit dem Wort *stochern*, zu dem ursprünglich immer ein Werkzeug gehörte, eine Stange oder ein Stock, der in eine Ordnung eingreift, etwas aus der Ordnung bringt, ein Wort, das man vielleicht näher ans lateinische *disturbare* rücken würde“ (“La parola *stören*, di origine germanica, è affine all'inglese *stir*, che indica un rimescolamento, un turbamento, un intervento in uno stato di cose – in questo senso più vicina al latino *perturbare* –, ma è anche imparentata con il termine *stochern*, al quale originariamente era sempre associato uno strumento, una pertica o un bastone che interviene in un ordine, lo disturba, lo perturba; una parola che si potrebbe forse accostare al latino *disturbare*“. Cfr. E. Kinsky, *Störungen*, Residenz Verlag, Wien-Salzburg 2023, pp. 7-8. Dove non altrimenti indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁹ Oltre all'ormai classico studio di A.L. Tsing, *Il fungo alla fine del mondo*, cit., si veda in particolare l'interessante raccolta di saggi inediti che Tsing ha pubblicato per la prima volta in francese, dal titolo *Proliférations*, Wildproject, Marseille 2022, qui pp. 36-41.

¹⁰ Ivi, p. 41.

to che, come osserva Coccia a proposito della fondamentale “consanguineità cosmica” condivisa dai viventi, “ogni affermazione dell’io corrisponde a un’identificazione nell’altro”¹¹.

Sullo sfondo di un mondo tanto perturbato, sembrerebbe dunque necessario che il discorso ecocritico non semplicemente rivolga la propria attenzione alle forme e ai modi in cui la poesia e la letteratura hanno pensato queste trasformazioni lasciandosene compenetrare, bensì anche liberi sé stesso dalle strette di una riflessione dedicata esclusivamente al *Naturschreiben* ovvero a scritture dal carattere eminentemente “naturalistico”. Essendo ormai acquisita la cognizione della “fine del mondo” ossia dell’inesistenza di una natura “a distanza” quale costruito mentale e culturale che per due millenni ha protetto l’antropocentrismo da una vicinanza alle cose percepita come minaccia per l’*anthropos*¹², il discorso ecocritico più non può limitare il proprio campo d’indagine a ciò che definizioni come *Naturschreiben* e *nature writing* confinano in una sorta di genere peculiare della letteratura odierna. Semmai, tale discorso è chiamato a soppiantare lo spazio teorico di una riflessione pericolosamente settaria e a coinvolgere nel proprio campo d’indagine anche opere letterarie che, pur se non d’ispirazione palesemente ecologica, non sono meno immerse di queste ultime in un’epoca di catastrofe ambientale. Conseguendo da ciò che l’ecocritica dovrebbe concepire sé stessa, attualmente, quale sapere imprescindibile di qual sia euristica letteraria. E poiché da sempre la virtù pre-teoretica della poesia ha contribuito a pensare il mondo, non si potrà oggi tralasciare di leggere anche in una prospettiva ecocritica il pensiero “in atto” nella scrittura poetica contemporanea, comunque segnata dalle perturbazioni che attraversano il qui e ora dell’Antropocene, anche quando la sua immersione nell’*hic et nunc* prescinda da immediati riferimenti a un paesaggio naturale.

¹¹ E. Coccia, *Métamorphoses*, Payot & Rivages, Paris 2020; tr. it. *Metamorfosi. Siamo un’unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022, p. 27, p. 28.

¹² Cfr. T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013; tr. it. *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma 2018, p. 43.

2. Oltre l'autopoiesi

Lontano dalla ribalta del *Naturschreiben* si è dispiegata, nel corso dell'ultimo ventennio, l'esperienza del verso e della prosa di Marcel Beyer¹³. Non si creda, però, che nei due suoi romanzi *Flughunde* (*Pipistrelli*) e *Kaltenburg* (*Forme originarie della paura*) e nella scrittura poetica fino alla raccolta *Graphit* (*Grafite*), la natura, in particolare quella animale – là dove “animale” designa, a ben vedere, la prossimità dell'uomo all'animale¹⁴ – non costituisca una presenza talmente invadente da sbandire ogni scrittura antropocentrica della Storia, affatto. La biofonia che rimescola l'antropofonia in *Pipistrelli*, come pure il terrore che aggredisce le taccole non meno degli esseri umani in *Forme originarie della paura*, riverbera un pensiero sulla “storia naturale della violenza” capace di riscrivere le catastrofi del Novecento in una prospettiva creaturale che, pur non dimentica del verbo poetico celiano, né della riflessione di W.G. Sebald sulla parola letteraria quale muto archivio della Storia, dischiude un'inedita visione della perturbata materia di tale storia naturale.

Posseduta dagli spettri del recente passato tedesco, intesuta di dottissima intertestualità, l'opera di Beyer ha peraltro sollecitato letture critiche più interessate a coglierne il lavoro di ri-presentazione della memoria collettiva e dei suoi traumi¹⁵, che non a rintracciarvi una poetologia dell'interferenza e della perturbazione. Eppure questa poetologia, quando venga ascoltata nel dispiegarsi del ductus, è foriera di intuizioni significative sulla materia della scrittura e la materia, umana e non, della

¹³ Ciò non ha impedito che alcuni suoi versi potessero sollecitare considerazioni ecocritiche, come nel saggio di R. Stockhammer, “Raps”. *Eine Lektüre im Anthropozän* (in “Poetica”, vol. 50, n. 3-4, 2019, pp. 282-313), dedicato alla poesia *Raps*, tratta dalla raccolta *Erkunde*.

¹⁴ A proposito di questa prossimità, cfr. le riflessioni di Jacques Derrida in *L'animal que donc je suis* (Galilée, Paris 2006). La scrittura di Beyer si muove, soprattutto nei romanzi, lungo la frontiera tra l'uomo e l'animale, sulla quale si è costruita sia la tradizione del pensiero filosofico occidentale, sia la scrittura della storia naturale.

¹⁵ Un esempio interessante in questo senso è il saggio di B. Banoun, *Présences au présent dans la poésie allemande contemporaine*, Lutz Seiler, Marcel Beyer, in “Revue germanique internationale”, vol. 37, 2023, pp. 167-183.

Storia. Siano qui ricordate le due recenti *Poetikvorlesungen* che, apparse con il titolo *Die tonlosen Stimmen beim Anblick der Toten auf den Straßen von Butscha* (Le voci silenziose alla vista dei morti sulle strade di Bucha), ora propongono una riflessione sulla possibilità – illusoria – di documentare quel che accade, ora dialogano con la testimonianza di Viktor Šklovskij sulla vita a Pietrogrado sotto assedio nel 1920¹⁶, ora soprattutto si cimentano con la forma del reportage, salvo poi contestarne l'intento documentario non appena la scrittura assume su di sé il compito di raccontare in presa diretta la recente invasione delle truppe russe a Bucha – “Wenn die Gesichter der Menschen ausgewischt sind, wenn die Menschen, wie Schlowski lapidar bemerkt, ‘schlicht und häufig’ sterben, wendet sich der Blick den Tieren zu”¹⁷. Soltanto volgendo lo sguardo agli animali, a quelle foto di cani e gatti divulgate attraverso Internet dai loro proprietari mentre la violenza delle bombe russe distruggeva creature e cose, le due *Poetikvorlesungen* giungono infine a ricomporre una singolare storia naturale del dolore, in cui l'interferenza semiotica fra cosiddetti “regni della vita” deposita sulla pagina le mute tracce testimoniali di ciò che altrimenti si sottrarrebbe a ogni possibilità narrativa.

D'altronde, già nella silloge poetica pubblicata nel 2002 con il titolo *Erdkunde* (Geografia) erano stati la vicinanza della voce lirica alla materia delle cose – “Alle Dinge sind mir nah” si legge in un verso della poesia *Narva, taghell* (Narva, di giorno)¹⁸ –, il suo perturbante e perturbato immergersi nel suolo, negli odori, nella geologia dei traumi dell'Est a consentire il dispiegarsi di una *leçon de ténèbres* sulla Storia eu-

¹⁶ Questa testimonianza è inclusa nel volume che raccoglie le due *Poetikvorlesungen*; cfr. V. Šklovskij, *Peterburg unter Blockade*, in M. Beyer, *Die tonlosen Stimmen beim Anblick der Toten auf den Straßen von Butscha*, Wallstein, Göttingen 2023, pp. 83-92. Nelle pagine di Šklovskij la rossa materia del sangue, della carne e del fuoco si deposita in una parola ferita dalla sofferenza della creatura.

¹⁷ “Quando i volti degli uomini sono cancellati, quando, come osserva lapidario Šklovskij, gli esseri umani muoiono ‘come niente fosse’, allora lo sguardo si volge agli animali”, M. Beyer, *ivi*, p. 61.

¹⁸ “tutte le cose mi sono vicine”, in M. Beyer, *Erdkunde*, DuMont, Köln 2002, p. 57.

ropea dal Novecento fino all'inizio del nuovo millennio, sebbene le tracce di questa Storia siano ormai sepolte nella terra e nell'oblio¹⁹. E così pure nella successiva raccolta di versi *Graphit* era stata la residuale traccia d'ombra della grafite a sostanziare, di nuovo mercé una semiosi dell'interferenza, una scrittura intromessa nella materia storica e terrestre²⁰.

Tuttavia, mai come nella più recente silloge dal titolo *Dämonenräumdienst* (Servizio di sgombero dei dèmoni), l'interferenza fra la parola poetica e la materia natur-culturale è giunta a contagiare l'istanza medesima che sovrintende la scrittura in versi, delegittimando qual sia binarismo, ivi incluso, va da sé, quello fra io e natura. Pubblicata nel 2020 e composta da cinque sezioni, due delle quali apparse separatamente in precedenza²¹, questa raccolta è stata finora interrogata da letture rivolte a singole poesie o cicli poetici, qui per porgere ascolto ai riferimenti cultural-politici nonché al cammino del verso che costantemente agglutina il passato tedesco al presente della voce che parla nelle stroffi²², là per rintracciare nel tessuto di queste ultime una peculiare poetica ecocritica²³. D'altro canto, nei suoi perturba-

¹⁹ Cfr. A. Valtolina, *Per una geografia ibrida. A proposito di Erdkunde di Marcel Beyer*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *Per una geografia fisica della letteratura di lingua tedesca*, Meltemi, Milano 2025, pp. 87-102.

²⁰ Cfr. in particolare, il ciclo *Graphit*, da cui la raccolta trae il proprio titolo, in M. Beyer, *Graphit. Gedichte*, Suhrkamp, Berlin 2014, pp. 7-13.

²¹ Ovvero il ciclo poetico che apre la raccolta, dal titolo *Farn* (Felce) e quello che la conclude, *Die Bunkerkönigin* (La Regina del bunker), ispirato dalle fotografie di Boris Becker che ritraggono i bunker tedeschi della Prima e della Seconda guerra mondiale. Cfr. M. Beyer, *Dämonenräumdienst*, Suhrkamp, Berlin 2020, p. 169.

²² Cfr. la lettura di B. Banoun, *op. cit.*, e quella di A. Le Née, in *Le texte comme tissage. Intertextualité et réseaux dans le recueil Dämonenräumdienst de Marcel Beyer*, in "Études Germaniques", vol. 308, n. 4, 2022, pp. 623-635, che a partire dalla presenza *en spectre* della *Todesfuge* (Fuga di morte) di Celan nel ductus della poesia *Ginster* (Ginestra) sottolineano, oltre al lavoro intertestuale del verso, i riferimenti a quel nazista passato tedesco sempre tanto attuale nei territori dell'ex DDR.

²³ Cfr. A. Hammer, F. Reents, *Kontaminierte Speicher. Sondagen in literarische Moore der Gegenwart*, in J. van de Löcht, N. Penke (a cura di), *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*, De Gruyter, Berlin 2023, pp. 219-236; è questo un interessante saggio dedicato alla topologia della torbiera che si dispiega, nelle sue connotazioni natural-culturali, nel ci-

ti territori poetici *Dämonenräumdienst* si direbbe sollecitare anche letture più diffratte attraverso la successione delle sue poesie e così più attente alle costanti perturbazioni fra diversi regimi semiotici che, letteralmente, vi hanno luogo. Come altrimenti seguire un ductus qui trascinato da un sabba di spettri, sempre in agguato per sommuovere la salda compostezza formale delle singole strofi? E ancora: come altrimenti cogliere l'euristica poetica donde sorge l'incessante rimescolamento di persone cose poesie come pure animali opere d'arte materie grezze, nella mischia di versi soggiogati dal delirio percettivo (“Wahrnehmungswahnsinn”²⁴) della voce lirica?

Preda di un *daimon* sfrenato, questa voce che Beyer non esita a definire, appunto, “lirica”²⁵ attraversa tempi-spazi-materie-culture, vuoi anche in virtù della forma del *Rollen-gedicht*, sconquassando qual sia costruito di senso specista e biocentrico, sicché vien da chiedersi con Joana van de Löcht chi e che cosa mai sia l'io, in sé sempre straniero, che parla in molte delle poesie di questa raccolta²⁶. Concrezione sonora di estraneità, questo presunto io dissemina però sé stesso non già soltanto nel paesaggio selvatico del ciclo incipitario di *Dämonenräumdienst* sul quale si concentra la lettura critica di van de Löcht, bensì anche nel mondo natur-culturale evocato dalle successive poesie, sebbene esse non siano tanto mescolate, come l'incipit, alla flora primordiale, alle felci. Mentre la studiosa tedesca interroga il programmatico “Fremdsprechen”

clo conclusivo della silloge, *Die Bunkerkönigin*. Cfr. inoltre J. van de Löcht, *Schwarztorflektüre. Zu Marcel Beyer “Farn” zwischen Landschaft und Intertext*, in A. Valtolina, R. Calzoni (a cura di), *Zwischen Störung und Resilienz. Literarische Erkundungen in Moor-und Sumpfgewässern nach 1945*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2025, pp. 125-142, in cui l'indagine filologica ricostruisce il rapporto fra il paesaggio intertestuale dei versi e il paesaggio naturale.

²⁴ Cfr. la poesia *Die Blutbude*, in M. Beyer, *Dämonenräumdienst*, cit., pp. 20-21, qui p. 20.

²⁵ Nel corso di una lettura delle poesie di *Dämonenräumdienst* al Literaturhaus di Berlino l'8 settembre 2020, il poeta ha definito quale “io lirico” la voce che parla nel verso; cfr: <https://www.youtube.com/live/UVxEbXAojSM?feature=shared>.

²⁶ Cfr. J. van de Löcht, *Schwarztorflektüre, Zu Marcel Beyer “Farn” zwischen Landschaft und Intertext*, cit., p. 126.

ovvero l'estraneità abitante la voce poetica mettendo in luce gli innesti intertestuali nel ductus, in particolare nel dialogo del ciclo dal titolo *Farn* (Felce) con alcuni versi di Seamus Heaney e di Peter Huchel²⁷, le pagine qui di seguito, che si aggiungono a precedenti tentativi di confronto critico con la semiosi della perturbazione caratteristica di questa silloge²⁸, rivolgeranno le proprie considerazioni alla sorprendente poetologia del lirico qui teorizzata e al contempo agita dalla voce poetica.

Per cominciare, sia qui innanzi tutto precisato che la tradizione poetica ha già conosciuto intrusioni dell'io lirico nell'altro da sé apparentemente simili a quelle che si dispiegano nei versi di questa silloge. Dispositivo di infinita autopoiesi²⁹, tale io ha senz'altro prestato nel corso dei secoli la propria voce a persone fittizie, animali e cose, e la forma del *Rollengedicht*, prevalente in *Dämonenräumdienst*, si è avvalsa da sempre di strutture enunciative costruite sul transfert ovvero travestimento dell'istanza che nel poema parla in prima persona. Eppure, sebbene a tale tradizione si direbbero ammiccare i versi della poesia *Schwermut* (Malinconia) – “noch in der friedlichsten / Idylle lebt ein Homöopath – ein / Homöopath, dem alles zuzutrauen ist”³⁰ –, l'omeo-pathos che li contagia, questa

²⁷ In occasione del suo discorso per il conferimento del Peter Huchel Preis 2021 Beyer ha raccontato come *Farn*, il ciclo incipitario di *Dämonenräumdienst*, sia nato anche da un inconsapevole dialogo con un poema di torbiera, scritto da Seamus Heaney, e con i versi di *Todtmoos* di Peter Huchel. Cfr. M. Beyer, *Dankrede zum Peter-Huchel-Preis 2021*, <https://www.swr.de/swrkultur/literatur/peter-huchel-preis-2021-dankrede-marcel-beyer> (ultima consultazione: 17 marzo 2025).

²⁸ Sia qui consentito rinviare a: A. Valtolina, *Die Semiose des Moors. Ein Versuch über Marcel Beyers Dämonenräumdienst*, in A. Valtolina, R. Calzoni (a cura di), *op. cit.*, pp.109-124; A. Valtolina, *Per una estetica della biodiversità. A proposito della poesia di Marcel Beyer*, in “Comparatio” (in corso di stampa).

²⁹ Sulla discussione teorica a proposito di questo concetto, avviata in ambito tedesco da Margarete Susman nel 1910, cfr. in particolare il saggio di R. Müller, *Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen? Anmerkungen zum Verhältnis von Redekriterium und Lyrikbegriff in der jüngeren Lyrikologie*, in C. Hillebrandt, S. Klimek, R. Müller, R. Zymner (a cura di), *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, pp. 87-101.

³⁰ “Anche nel più ameno degli idilli abita un omeopatico, / un omeopatico capace di tutto”, M. Beyer, *Schwermut*, in Id., *Dämonenräumdienst*, cit., pp. 24-25, qui p. 25.

capacità della voce lirica di farsi uguale (ὁμοιος) a tutto, travolge il ductus con un'ebbrezza patemica incurante d'ogni costrutto identitario, non escluso neppure quello implicito nella struttura enunciativa dell'io lirico – sia quest'ultima sottintesa nel verso, esplicita in un "tu" oppure incarnata in altra voce poetica³¹. Posseduto dalla passione per le cose e la materia, dalla passione per parole e poesie altrui, chi parla nel verso non è certamente un vetusto e redivivo io lirico romantico, evocatore del visibile e dell'invisibile, maestro di cerimonie d'ogni epifania della natura, come ribadisce d'altronde l'explicit del poema *Flieder* (Lillà) con quel suo invito perentorio a rinunciare a ogni "evocazione" di natura, di narcisi ranuncoli lillà e di foreste in fiamme: "Bleib schön in der Nut"³².

Non in una presunta interiorità, neppure nell'estasi di struggenti "naufrazi" in paesaggi flora fauna, abita questa voce poetica in tumulto fra i versi: essa vive semmai di sola lingua, nelle commessure della sostanza sonora delle parole. È, questo io, il principio medesimo della perturbazione, come suggerisce l'apostrofe "du, Ablautwesen" (lett. "tu, creatura d'apofonia")³³ nei versi di *Was meine Feinde singen* (Quel che cantano i miei avversari), in cui pare inscritta la poetologia sottesa alla costruzione del verso nell'intera raccolta. Ripetizioni, anafora, paronomasia, allitterazione, prelievo letterale, metafore liberate d'ogni metalinguaggio, ogni virtù metamorfica del linguaggio contribuisce in *Dämonenräumdienst* al sabba di un *daimon* debordante, ignaro di *scala naturae* e confini fra *res*

³¹ Nel discorso per il conferimento del Peter Huchel Preis 2021, cit., il poeta ha definito la genesi delle poesie raccolte in *Dämonenräumdienst* quale "Rauschhaftes Schreiben, zwei Jahre lang" ("scrittura in stato di ebbrezza, per due anni").

³² "Denn // was mußt du noch von den Blumen / wissen, was von den brennenden / Wäldern, was will du beschwören. Bleib schön in der Nut" ("Perché // cosa mai vuoi ancora sapere / dei fiori, delle foreste in fiamme / cosa mai vuoi evocare. Stattene nel guscio"), M. Beyer, *Flieder*, in Id., *Dämonenräumdienst*, pp. 130-131, qui p. 131. Nella quarta strofe del poema la "Nut" (fessura) si annuncia come dimora della lingua – i versi non sono neppure estranei, forse, a un'ironica *mise en abyme* di certa poesia ecologista contemporanea.

³³ M. Beyer, "Was meine Feinde singen", in ivi, pp. 120-121, qui p. 121. Sulla differenza fra "perturbazione" e "metamorfofi", cfr. A. Valtolina, *Per una estetica della biodiversità. A proposito della poesia di Marcel Beyer*, cit.

cogitans e *res extensa*, sempre pronto a rimescolare sé stesso nell'andirivieni, fra i versi, di materie viventi e non, ovvero di natura e cultura. Ci si guardi però dal credere che siano retoriche strategie di *pathetic fallacy* a consentire tale permanente tracimare nell'altro, nel diverso e molteplice, reso invece possibile dalla peculiare viscosità inerente alla consistenza poetica di un simile io – “Anscheinend führe ich quer / durch die Zeit gespannt ein / angeleintes, ein geheim verleimtes / Leben” osserva la voce poetica nella medesima poesia³⁴ –, che senza posa profana l'autonomia delle sue proprie parole. S'intende, siffatto rimescolarsi all'estraneità contraddistingue invero qualunque poema costruito da una scrittura intertestuale. Anzi, a dire di questo temerario io lirico, consimile promiscuità appartiene, ormai, alla sostanza medesima d'ogni verso 'tardo':

[...] Du weißt wie er, mit fünfzig fängt
Die Zunge an zu faulen,

insbesondere beim Mann. Vorbei
sind die Jahre, in denen Text
auch einmal weggeknotert werden
darf, alles zu Sagende will

fortan gebastelt sein. [...] ³⁵

Quand'anche pregni di scritture altrui, i versi di *Dämonenräumdienst* sembrano però sollecitare una riflessione teorica che oltrepassi sia la ricostruzione filologica della loro genesi intertestuale, sia l'enumerazione degli spettri che, talora in forma di citazione perfino manifesta³⁶, sono rimasti incol-

³⁴ “Conduco a quanto pare, / tesa attraverso il tempo, / una vita al guinzaglio, misteriosamente viscosa”, ivi, p. 120.

³⁵ “Lo sai quanto lui, / dopo i cinquanta la lingua / va in malora, // soprattutto nell'uomo. Son passati / gli anni, in cui ancora si poteva snocciolare un testo, / tutto quel che resta da dire / dev'essere d'ora in poi assemblato”, M. Beyer, *Später dann* (Tardi, ormai), in ivi, pp. 58-59, qui pp. 58-59.

³⁶ Si pensi, nella poesia *Mulke*, il cui titolo reca traccia di H. von Kleist, a “Zeltwort”, prelievo dalla poesia *Anabasis* di Celan (cfr. M. Beyer, *Mulke*, in ivi, pp. 42-43, qui p. 43) oppure a *Bimini*, imprestito dal poema di H. Heine che reca lo

lati al ductus nel suo cammino attraverso il tempo e lo spazio e la materia. Poco insomma si potrà dire del “servizio di sgombero dei demoni” in atto nella poiesi, quando si legga la silloge come una sorta di galleria dei fantasmi natur-culturali della Storia tedesca – a meno che non si consideri tale galleria come una vera e propria “hantologie” poetica, i cui versi, posseduti dai demoni, squadernano un pensiero sull’identità oltrepassante qualunque ontologia³⁷.

Leggere una semiosi lirica che con-fonde il proprio e l’altrui, l’umano e il non umano e, come tale, cancella il principio medesimo, antropo- e biocentrico³⁸, della differenza, chiede innanzi tutto di riconoscere la qualità eminentemente materiale di questa scrittura “posseduta”, sulla quale il ductus non manca, da un poema all’altro, di richiamare l’attenzione. Perché questa è una scrittura “sporca”, ora mischiata alla torba e pertanto “schwarz auf schwarz”³⁹, ora mescolata al muschio – “Von Zeit zu Zeit arbeitet der Dichter auch mit Moos”⁴⁰ –, ora, nei suoi tentativi di immersione nella tenebra

stesso titolo (cfr. *ivi*, pp. 96-97), ma si pensi anche alle scorie di versi di G. Benn, F. Hölderlin, S. Plath e molti altri poeti ancora, insensibilmente “incollate” ai versi.

³⁷ Ci si riferisce qui alla definizione di “hantologie” proposta da Jacques Derrida in *Spectres de Marx*, là dove scrive: “Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu’une ontologie ou qu’une pensée de l’être (du ‘to be’, à supposer qu’il y aille de l’être dans le ‘to be or not to be’, et rien n’est moins sûr)”, cfr. J. Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris 1993, p. 31. Per una riflessione in questo senso, riferita in particolare alla “scrittura della Storia” che si compone in *Dämonenräumdienst*, e in particolare nel ciclo poetico *Die Bunkerkönigin*, cfr. A. Valtolina, *Die Semiose des Moors. Ein Versuch über Marcel Beyers Dämonenräumdienst*, cit.

³⁸ Cfr., a questo proposito, L. Pugno, *L’oltre. Poesia, Terzo paesaggio, Terza natura?*, il Saggiatore, Milano 2025, pp. 108-123.

³⁹ “nera sul nero”, M. Beyer, *Farn*, in Id., *Dämonenräumdienst*, cit., pp. 8-9, qui p. 9. Nella poesia che apre il ciclo e che riscrive a suo modo il topos del *liber naturae*, la semiosi con-fonde il tentativo di una “Schwarztorflektüre” (lettura di nera torba) con la sostanza medesima della scrittura.

⁴⁰ “Ogni tanto il poeta / lavora anche col muschio”, M. Beyer, *Bambi*, in *ivi*, pp. 14-15, qui p. 14. Quale esempio di questo “lavoro”, cfr. il poema *Moshammer*, *ivi*, pp. 22-23, nel cui titolo ritorna, grazie all’apofonia, “Moos” (muschio) – il titolo del poema è il nome di un protagonista del mondo della moda tedesca negli anni Ottanta, ma l’istanza poetica che parla nei versi si rivolge a Daisy, la cagnolina di Moshammer, con la voce della quale essa, nella penultima strofe, si confonde.

del tempo storico, mischiata a minimi frammenti di materia, verbale e non – “jeder Schattenwurf und jedes / Staubkorn hier besteht aus / geschroteter, angespeicherter / schmutziger Schrift”⁴¹. E poiché sempre il verso è rampollo di tanta erudita e materica sporcizia, non da meno può essere la voce che vi parla, sempre “fremdgeschrieben”⁴², ossia tanto più trans-scritta nell’estraneità, quanto più attraversata da materie fra loro disparatissime: qui terriccio – “Ich glitt durch den Mulm, / und der Mulm glitt durch / mich”⁴³ –, là sedimenti di calcio – “Man / fand schon Trinkwasser in / Wirbelknöcheln eingelagert, im / Hüftbereich, in Backenzähnen, // in den Ohren”⁴⁴. Altrove, la perturbazione già si è compiuta e nell’io lirico risuona, ormai parte di sé, una voce straniera: “wenn ich niese, weiß ich/ nicht, quiekt da in meinem Kopf / die brennende Mickymaus // quieck eine Mickymaus”⁴⁵. Oppure è la materia sonora a perturbarne il sempre transeunte *ubi consistam* sicché, soggiogato dalla paronomasia isofonica fra “Hai” (squalo) e “Heide” (brughiera), ecco tale io trapassare dalla celebre installazione di Damien Hirst alle tele di Lucien Freud, salvo poi concludere le sue peripezie identitarie nell’apodittica constatazione “Ich / bin die Heide. Ich bin der Hai”⁴⁶. E ancora, in combutta con quelle vocali scure tanto predilette, quali la “o” e la “u”, eccolo cogliere l’eco di

⁴¹ “ogni ombra, ogni granello / di sabbia è qui composto da / una scrittura sporca / frantumata, commista di saliva”, M. Beyer, *Schrot*, in Id., *Dämonenräumdienst*, cit., pp. 32-33, qui p. 33; i versi alludono qui alla materia degli sfondi del cinema di Meliès, “sporcati” come questa scrittura da materie disparate.

⁴² Cfr. l’incipit del poema *November*, in ivi, pp. 50-51, qui p. 50, dove si legge: “Ich brauche morgens viel zu lange / bis ich mich fremdgeschrieben / habe” (“La mattina impiego un’eternità / prima di scrivermi via da me stesso”).

⁴³ “scivolavo nel terriccio / e il terriccio scivolava dentro di me”, in M. Beyer, *Orange*, in ivi, pp. 54-55, qui p. 54.

⁴⁴ “Già si è trovato acqua / minerale depositata nelle vertebre, nelle / anche, nei molari, // nelle orecchie”, M. Beyer, *Kalk*, in ivi, pp. 84-85, qui p. 85; la poesia è a sua volta sedimento di riferimenti alla poesia di Günther Eich, cui rinviano i versi dell’explicit.

⁴⁵ “ma quando starnutisco, non so, / squittisce nella mia testa / l’intrusivo Topolino // squittisce un topolino”, M. Beyer, *Papier*, in ivi, pp. 12-13, qui p. 13.

⁴⁶ “Sono / la brughiera. Sono lo squalo”, M. Beyer, *Modell*, in ivi, pp. 28-29, qui p. 28.

“mus” in “Gemüse” (verdure) per constatare la fondamentale promiscuità da cui è abitato – “Gemüse – / auch ich fühle mich gemischt”⁴⁷ – oppure dire a sé stesso, quando un cane sconosciuto s’acquatta nel suo olfatto, che sono queste le tracce dei demoni disperse nel “ripostiglio” del proprio sangue⁴⁸. Oppure eccolo indugiare sul confine tra umano e non umano, quando, *in absentia*, pare rivolgersi al lettore con un elenco di ricette, rimescolato a partire da un manoscritto di Iordanus Rufus, inducendolo a chiedersi se quel che sta leggendo si rivolga invero a lui o a un cavallo; e ancora, eccolo confondere sé stesso con la felce e, per equivoco letterale, scambiare la propria voce, forse, con quella della lepre morta in una famosa “azione” di Josef Beuys⁴⁹.

Non deve sorprendere la connaturata sensibilità di questo io lirico per la materia sonora scura e oscura di cui si è appena detto, giustificata com’è, tale sensibilità, dalla natura medesima del tempo-spazio in cui esso vive. Non meno sporco della lingua che lo accoglie, tale tempo-spazio è quello della Storia e dei suoi molteplici depositi natur-culturali, ivi inclusa la “Blutbude”, il ripostiglio del sangue, in cui questa voce ha pure dimora. Inaugurato dai versi incipitari di *Farn* grazie alla semiosi della nera torba che, a partire da qui, si dif-

⁴⁷ “Verdure varie – anch’io mi sento ben assortito”, M. Beyer, *Druckstellen*, in *ivi*, pp. 40-41, qui p. 40.

⁴⁸ “Dann wieder ist ihm, als lebte / ein fremder Hund in seiner /Nase, von der er kaum /den Namen kennt. Sag dir, // das sind die Spuren der Geister, / hier in deiner Bude, / deren letzten Winkel die /Tschibo-Taschenlampe nicht erfaßt” (“E poi di nuovo, è come se /nel suo naso un cane sconosciuto /vivesse, di cui non conosce il nome. Dillo a te stesso, / sono queste le tracce degli spettri /qui, nel ripostiglio del tuo sangue, / dove la torcia non riesce a vedere fino in fondo”, cfr. M. Beyer, *Die Blutbude*, in *ivi*, pp. 20-21, qui p. 21.

⁴⁹ Il manoscritto di Iordanus Rufus, che contiene un ricettario per la cura dei cavalli (cfr. Id. *Roßarznei*, in Cod. Pal. germ. 255, 1510-1544 ca., <https://doi.org/10.11588/diglit.483>) è commisto ai versi del poema *Fünf Rezepte gegen Krötigkeit*, in *ivi*, pp. 26-27; la promiscuità tra la voce della felce e la voce dell’io lirico contraddistingue la poiesi nei versi di *Farn* (in *ivi*, pp. 8-9), mentre l’imponderabile confluire della voce lirica in quella della celebre lepre morta di Beuys poggia sull’ambiguità di “Hasenzeit” (lett. “tempo della lepre”, ovvero “gioventù”) in *Tote Farben*, in *ivi*, pp. 72-73.

fonde attraverso il sopra citato lavoro col muschio fino alle pareti del bunker nel ciclo conclusivo della raccolta⁵⁰, questo spazio-tempo oscuro, questo “Dunkelheitsreservoir”⁵¹, in cui si mescolano e depositano, simili ai sedimenti in una torbiera, frammenti di letture, di opere d’arte, di riferimenti al mondo storico, di allucinazioni e percezioni, configura sé stesso attraverso la silloge come teatro di una simpoiesi che, indifferente alla normatività cronologica ovvero alla linearità del tempo e alla continuità dello spazio, vigenti nelle ideologie della Storia e del significato, mescola l’io con i demoni del passato e del presente, della natura e della cultura, in una commistione che confonde perennemente identità ed estraneità. Una simpoiesi siffatta, in-corporata nella voce lirica e sempre *in fieri* nel movimento del ductus, sconvolge sì i costrutti identitari grazie al reciproco perturbarsi di regimi di segni fra loro differenti, ma perfino depriva di senso ogni pretesa entelechia della Storia e del soggetto. E che cosa è, dunque, la Storia? Un deposito di materia oscura dove, sempre “straniero estraneo”⁵², questo io lirico poroso è predisposto proprio dalla sua intrinseca perturbazione a cogliere la sostanza promiscua, ibrida, di cui tale presunta Storia è costituita. Allorché, in *Die Bunkerkönigin*, il ciclo conclusivo della silloge, l’io lirico inabissa la propria veggenza nei recessi della recente Storia tedesca e, nel buio del bunker, vive la visione di colei che qui impera,

⁵⁰ Per una riflessione più dettagliata sul testo poetico come torbiera, cfr. A. Valtolina, *Die Semiose des Moors. Ein Versuch über Marcel Beyers Dämonenräumdienst*, cit.

⁵¹ M. Beyer, *Schrot*, in Id., *Dämonenräumdienst*, cit., pp. 32-33, qui p. 32.

⁵² Per questa definizione, che nel linguaggio di Morton designa la convivenza del molteplice nel singolo, cfr. T. Morton, *Iperoggetti*, cit., p. 168, p. 181, dove si legge, a proposito delle forme di vita, che non vivono “semplicemente accanto a noi: sono dentro di noi, al punto che a molti livelli, la distinzione ospite-parassita perde di senso”. Sulla simpoiesi come modalità d’abitare l’Antropocene, cfr. – oltre al classico studio di Donna Haraway *Staying with the trouble. Making Kin in the Chluthlucene*, Duke University Press, Durham 2016 – M. Berke, *The Ongoing Grief of Bogland. Re-interpreting Ecological Grief with Lessons in Sympoiesis and Wetland Ecology*, in “Lagoonscapes”, vol. 4, n. 2, 2024, pp. 339-337.

[...] ähnlich einem Insekt vielleicht

von keiner Taschenlampe erhellt,
durchgehend grau, ein Wesen
der Lichtlosigkeit mit einem
harten, zylindrischen Leib, oder

doch schwach phosphoreszierend,
glänzend, giftfarben gestreift
und mardenartig weich [...]⁵³

non semplicemente esso vede “l’essere storico stesso come un essere naturale”⁵⁴, ma contempla di fronte a sé lo spettro post-umano di un’accozzaglia insensata, ormai inetta a sovrintendere qualunque illusione sul divenire storico. Climax di una storia naturale della perturbazione, una simile epifania tra-duce così l’ontologia dell’io lirico fin qui costruita dai versi in una ontologia della Post-Storia. Quel che resta, dell’uno dell’altra, è lo stesso: materia in perenne perturbazione.

⁵³ “[...] forse simile a un insetto // che nessuna torcia illumina, / completamente grigio, una creatura / della tenebra, dal corpo cilindrico, duro / o forse appena appena fosforescente, luccicante, / a strisce color veleno, / soffice come una martora”, M. Beyer, *Die Bunkerkönigin*, in Id., *Dämonenräumdienst*, cit., pp. 156-167, qui p. 162.

⁵⁴ Cfr. nota 396.



Linee

- 250 Marco Lazzarotti, *Incontri antropologici. Il culto degli antenati nella Chiesa cattolica taiwanese*
- 251 Alessandra Ciucci, *La voce della campagna. Musica, poesia e mascolinità tra i migranti marocchini in Umbria*
- 252 Elio Catania, *Antiterrorismo. Conflitto sociale e "fine dalla Storia" in Italia (1968-1992)*
- 253 Nicola Martellozzo, *Battiti nel vento. Uomini e cavalli nelle Corse di Ronciglione*
- 254 Rodrigues Alfredo, *Teoria della giustizia e migrazione. Oltre il dualismo tra comunitarismo e liberalismo*
- 255 Ave Appiano, *Manuale di immagine. Intelligenza percettiva ed effetti della creatività*
- 256 Federica Cappelluti, Paolo Cesaretti, Francesco Laviano (a cura di), *Critica della ragione pandemica. COVID-19: ripensare la fenomenologia di un evento epocale*
- 257 Andrée-Marie Dussault, *Allattare oggi. Oltre le idee preconcelte*
- 258 Federica Buongiorno, *Iperindividualità. L'individuazione nel presente tecnologico*
- 259 Francesca La Morgia, *La famiglia multilingue. Genitori e figli nella trasmissione linguistica intergenerazionale*
- 260 Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Amelia Valtolina (a cura di), *Immaginari cartografici. Riconfigurazioni teoriche dello spazio*
- 261 Massimo Sestili, *Sotto un cielo di piombo. Il movimento di lotta per la casa a Roma (1962-1985)*
- 262 Luca Ponti, Luca De Pauli, *La giustizia raccontata. Le sfide dell'avvocato tra presente e futuro*, Presentazione di Tommaso Cerno, Prefazione di Davide Steccanella
- 263 Dario Altobelli, *L'artefatto umano. L'essere umano nell'epoca della sua riproducibilità tecnoscientifica*
- 264 Giada Bonu Rosenkranz, *Ci muove il desiderio. Una storia di femminismi e spazi più sicuri*
- 265 Ruggero D'Alessandro, *I sonnambuli e i ribelli. Perché in Italia non c'è protesta sociale*
- 266 Marco Nocente, *Non è più il carcere di una volta. Lo spazio detentivo nelle lettere al collettivo OLGa*
- 267 Alessandro Simoncini, Stefania Tusini, Siriana Sgavichchia (a cura di), *Sulla differenza. Genere, razza, classe*
- 268 Mattia Scaroni, *Il pacco da giù. Analisi sociale degli studenti fuori sede*
- 269 Roberto Laghi, *Scritture digitali. Dai social media all'IA e all'editing genetico*, Prefazione di Fabrizio Venerandi
- 270 Giovanni Zuliani, Marco Zuin, *Cibo senza veli. Un viaggio attraverso le evidenze epidemiologiche*

- 271 Rodrigues Alfredo, *L'immigrazione e il vincolo liberale. Espulsione degli immigrati in situazione irregolare e diritti umani*, Prefazione di Valentina Della Fina
- 272 Luigi C. Cazzato, *Palestina fra Oriente e Occidente. Anglosfera, ferite coloniali, re-esistenza decoloniale*, Prefazione di Tomaso Montanari, Postfazione di Nabil Bey Salameh
- 273 Massimo Sestili, *Vite ribelli. I Gap nella Resistenza romana*
- 274 Federico Mussuto, *L'Aquila e il Dragone. Diplomazia culturale e soft power nel conflitto sino-americano*, Prefazione di Giorgio Bianchi
- 275 Massimo Fiorio, *Nuovo ordine energetico? Energia, clima e potere*
- 276 Gideon Levy, *Killing Gaza. Cronaca di una catastrofe*
- 277 Fabio Vander, *La scissione di Livorno. Una battaglia politica tra riforme e rivoluzione*
- 278 Vincenzo Agostini, *La vara. Navigazioni dolomitiche*
- 279 Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Amelia Valtolina (a cura di), *Per una geografia fisica della letteratura di lingua tedesca*
- 280 Giacomo Clemente, *La logica e l'atto. Quattro studi su Heidegger*
- 281 Marta Pettolino Valfrè, *Anima nuda. Le ferite dell'infanzia ci insegnano a vivere*, Introduzione di Giovanni Minerba
- 282 Peter Sloterdijk, *Il continente senza qualità. Segnalibri nel romanzo d'Europa*, a cura di Stefano Vastano
- 283 Andrea Valeriani, *Il rosso è un colore freddo*
- 284 Arthur Koestler, *La tredicesima tribù. L'impero dei cazari e la sua eredità*



*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2025
da Mediagraf Spa – Noventa Padovana (PD)*