



HAL
open science

La poesia all'epoca dell'Antropocene

Lucia Della Fontana

► **To cite this version:**

Lucia Della Fontana. La poesia all'epoca dell'Antropocene. *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 2021, 24, pp.226-234. hal-04010158

HAL Id: hal-04010158

<https://hal.science/hal-04010158v1>

Submitted on 1 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Public Domain Mark 4.0 International License



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 24, NOVEMBRE/DICEMBRE 2021: **Riscrivere la natura / Attraversare il paesaggio**

Editoriale di Stefano Salvi e di Italo Testa 3



IL DIBATTITO

POESIA DELLA NATURA NEL SECONDO NOVECENTO

- Andrea Bongiorno
Il paesaggio antropocenico in Montale
Lucia Masetti
La natura in Luzi e Calvino
Roberto Gerace
Paesaggio come involucro psichico in Volponi
Diego Terzano
Biodicea minima di Zanzotto
Erminio Riso
La natura e la città in versi in Pasolini
Beniamino Della Gala
Esili nella natura dopo il lungo Sessantotto
Paolo Briganti
Bacchini 'poeta scienziato'

FOCUS FORTINI

- Giuseppe Palazzolo
Fortini tra natura e cultura
Elena Niccolai
Le nature di Composita solvantur
Luca Mozzachiodi
Natura dialettica in Paesaggio con serpente

ANTROPOCENE E TERZO PAESAGGIO NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

- Emma Pavan
Dire il paesaggio in Pusterla
Francesco Brancati
Sguardo, paesaggio, soggetto in Benedetti
Camilla Marchisotti
Le Geografie di Anedda
Mauro Candiloro
La poesia aneddiana come respiro pastorale
Francesco Ottonello
Scienza e antropocene in Buffoni
Lucia della Fontana
La poesia all'epoca dell'Antropocene

- Jacopo Turini
Scavi archeo-logici nel contemporaneo
Gianluca D'Andrea
Orientamenti spazio-ambientali nella poesia siciliana
Sara Vergari
L'antologia di poesia come Terzo paesaggio

PAESAGGI IN PROSA

- 8 Simone Pettine
Paesaggio e declino in Biamonti
22 Massimiliano Manganelli
«La natura è di destra»: Pecoraro
Giorgia Ghersi
Sullo Stradone di Pecoraro
Gianluca Picconi
Essere l'audiofono: su Falco
69 **TERRITORI LIMITROFI**
Chiara Zamboni
Connessioni e scrittura
Margherita Labbe
Paesaggio, arte, ecosistema
Elisa Gianni
Poesia, scrittura e psicoanalisi

ALTRI SGUARDI

- Ginevra Latini
La natura lucreziana in Ponge, Queneau e Calvino
Alberto Fraccacreta
La 'natura guardata': Jaccottet, Magrelli, Gander
Francesco Deotto
Letteratura e rifiuti: Bataille, DeLillo, Gordon, Pusterla
Lorenzo Mari
Pastorali (non) americane.
Eugenia Nicolaci
Tradurre la natura: Carson/ Mimmermo
Claudia Crocco
La natura nella poesia di Larkin
Silvia Giudice
Il mare di Montale, Eliot e Valéry
Ulisse Dogà
Falb, poeta e teorico dell'antropocene



GLI AUTORI

LETTURE

- Marco Bini 440
Guido Cavalli 444
Bernardo De Luca 448
Alessandra Greco 451
Eugenio Lucrezi 458
Andrea Inglese 463
Annalisa Manstretta 465
Alessandro Mantovani 469
Marco Todoverto 476

I TRADOTTI

- Madhur Anand
tradotto da Monica Boria 485
Maria Borio
tradotta da Julia Pelosi-Thorpe 490
Jenny Mastoraki
tradotta da Katerina Papatheou 496
Peer Krisztián
tradotto da Dimitri Milleri
e Noemi Nagy 504

LA POESIA ALL'EPOCA DELL'ANTROPOCENE: ANTONELLA ANEDDA, MARIA BORIO, ITALO TESTA

Di questi tempi si parla molto di crisi ecologica. Si parla anche di ecologia della parola, di poesia-paesaggio e di poesia come ossigeno. Ma in che cosa consiste esattamente la catastrofe che viene prospettata e per la quale è necessaria, nell'ipotesi più rosea, una transizione? Qualche dato scientifico può essere utile per capirlo. Anzitutto il tasso di CO₂: l'osservatorio americano di Manua Loa indica che la concentrazione di diossido di carbonio nell'atmosfera ha superato i 416 ppm. Oltre a registrare la trasformazione del clima di origine antropica, questo dato mostra che la realtà ecologica si degrada a una velocità sorprendente, specialmente se si pensa che questo valore è sempre rimasto al di sotto dei 300 ppm fino agli inizi del '900(1). A questo proposito, l'ultimo rapporto dell'IPCC, uscito il 9 agosto, sembra avvalorare le predizioni più tetre: il cambiamento climatico si sta verificando più in fretta e più violentemente del previsto(2). Un altro rapporto, pubblicato dall'IPBES, rileva una perdita di biodiversità e di funzioni ecosistemiche senza precedenti(2). E poi c'è l'inquinamento: quello marino dovuto alla plastica, moltiplicato per 10 dal 1980, quello dei rifiuti non trattati, delle discariche selvagge... L'umanità non ha mai sfruttato tanto il pianeta né prodotto tanti rifiuti.

Alla fine della seconda guerra mondiale e all'utilizzo della bomba atomica viene fatta risalire la data d'inizio dell'Antropocene, una nuova epoca geologica in cui si amplifica l'impatto dell'agire umano sul pianeta al punto da incrinare l'equilibrio biochimico (si pensi a indicatori come il cemento, la plastica o le scorie radioattive, destinati a durare ben più a lungo delle esistenze umane). Nato in campo scientifico e diffusosi velocemente tra le discipline umanistiche, il concetto di Antropocene non è monolitico, tutt'altro. C'è chi, fedele alla sua etimologia, lo interpreta come l'epoca dell'uomo che potrà infine trionfare sulla natura servendosi della tecnologia per raddrizzare la crisi ecologica ma per la maggior parte degli studiosi l'Antropocene segna al contrario una vertiginosa perdita di controllo da parte dell'uomo, vulnerabile come non mai dopo essersi esposto al pericolo di auto-estinzione e dipendente da ciò che pensava di avere per sempre dominato(4). Secondo Donna Haraway, che ha proposto il nome alternativo di Chthulucene, l'Antropocene va chiamato con molti nomi(5). Per il momento, ne sono stati recensiti almeno ottanta(6).

Ma che cosa si può fare di fronte al disastro ecologico e in che modo letteratura e Antropocene interagiscono? La crisi ecologica, scrive Amitav Ghosh, è anzitutto, una crisi dell'immaginazione: se c'è una cosa che il cambiamento climatico ha chiarito, è che continuare a pensare al mondo così com'è equivale a un suicidio collettivo(7). È necessario rivedere le strutture di pensiero che ci avvolgono e che hanno dato forma alla nostra soggettività e ai nostri canoni rappresentativi, a partire dallo schema binario che ci ha consentito di separare cultura e natura, disanimando una parte di mondo. È un salto di paradigma che assottiglia le barriere tra le discipline scientifiche e umanistiche, tra la storia naturale e la storia umana, tra soggetto e oggetto, tra corpo e mente, tra umano e disumano, tra attivo e passivo, tra animato e inanimato...

«Nous avons désespérément besoin d'autres histoires», scrive Isabelle Stengers in *Au temps des catastrophes*, ed è proprio qui che entra in gioco la poesia(8). Minacciata di estinzione lei stessa, come ha spesso sottolineato Laura Pugno, la poesia sa trovare gli espedienti per sopravvivere in un ambiente ostile: «ha bisogno di mezzi minimi, neanche della scrittura a rigore, è capace di sopravvivere ovunque, come gli scorpioni, con la stessa implacabile natura che alla fine riemergerà»(9). Anche *Poesia come ossigeno*, il libro a tre voci in cui Antonella Anedda e Elisa Biagini dialogano con Riccardo Donati, prolunga la metafora della poesia che preserva la specie-scrittura e con essa una parte di mondo che altrimenti andrebbe estinto(10). Emerge l'immagine di una poesia resistente e pioniera che richiama la ginestra leopardiana, una poesia che nonostante la precarietà, o proprio grazie ad essa, sopravvive ai margini degli "eppure", dei "ma" e dei "comunque", tra gli scarti. Da questa visione interstiziale scaturisce l'analogia tra poesia e Terzo Paesaggio, ampiamente esplorata da Laura Pugno nella sua rubrica sul sito «Le parole e le cose»(11). La poesia, infatti, appare come il luogo privilegiato in cui la lingua esprime la sua spazialità perché, come ricorda Italo Testa in *ultratossico*: «è la spazialità concreta ciò che più di tutto sembra distinguere il testo poetico dalle altre forme di espressione»(12). Facendo riferimento a

un corpus costituito da alcune raccolte di Antonella Anedda, in particolare *Historiae* e *Geografie*, da *L'indifferenza naturale* e *Teoria delle rotonde* di Italo Testa e da *Trasparenza* di Maria Borio, in questo articolo cercherò di situare la poesia italiana contemporanea nell'epoca dell'Antropocene e della crisi ecologica(13).

1. Antropocene situate

Introducendo il lettore al “nuovo regime climatico”, in *Face à Gaïa*, Bruno Latour scrive: «Comme si le décor était monté sur scène pour partager l'intrigue avec les acteurs. À partir de ce moment, tout change dans les manières de raconter des histoires»(14). Ma come cambia il modo di raccontare storie? In che maniera modifichiamo le leggi che fino a oggi hanno informato la nostra rappresentazione della realtà? «Scardinando la nostra prospettiva antropocentrica», è la proposta di Antonella Anedda in *Poesia come Ossigeno*(15). Come il pittore Lorrain, che affida a terzi il compito di dipingere le figure dei suoi quadri, dobbiamo capire che «non è il paesaggio a fare da sfondo alle vicende umane, sono le vicende umane a stare nel paesaggio come sfondo della specie umana»(16). Per compiere questo stravolgimento si comincia dallo sguardo. Non solo mutando punto di vista, ma anche acquisendo la consapevolezza che, ogniqualvolta si effettua un'osservazione, il soggetto diventa esso stesso parte del sistema che osserva. È una visione stereoscopica e ancorata al corpo, mai astratta, che non pretende di essere oggettiva. Così, in *Historiae*, Anedda capovolge il verso di Mandel'stam «guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere» in «guardavo, avvicinandomi, un torrente di olivi»(17). Non è un caso che *Historiae* esordisca con la sezione «Osservatorio» e che *Geografie* si apra con l'esortativo «Considera». Anche la prima poesia di *Trasparenza* è introdotta da un emblematico: «Osservate». Similmente, il primo verso de *L'indifferenza naturale* immerge subito il lettore in una dimensione visiva: «lo sguardo è lenta costruzione». L'insistenza è sull'occhio, la visione, l'osmosi con il mondo circostante.

Si potrebbe citare l'aneddoto della servetta tracia e di Talete, il filosofo che tenendo lo sguardo rivolto al cielo per contemplare le stelle cadde in un pozzo. Diversamente da Talete, la poesia contemporanea tiene lo sguardo puntato su quella che Bruno Latour chiama “zone critique”, una striscia di terra dello spessore di circa tre chilometri dove brulicano tutte le forme di vita che al momento conosciamo. Sono significativi i titoli di alcune delle prose di viaggio di cui è composto *Geografie: Avvicinamento, Appostamento, Contemplazione (ma nulla di mistico), Farsi incontro, Perlustrare, Esplorare, Solo paesaggio*. L'avvicinamento, il corpo a corpo, il toccare con mano, il digitare sono le modalità di accesso privilegiate all'esperienza del mondo e alla poesia. Come nei seguenti versi di Maria Borio, in cui ci si avvicina per percepire meglio la distanza, in uno scambio continuo tra soggetto che osserva e oggetto osservato: «Sapersi avvicinare. / Così vediamo l'enigma della distanza / dal posto in cui si addensano i luoghi che ci hanno abitato»(18). Contro una visione dall'alto, che «sogna di osservare la terra da lontano», la poesia contemporanea sembra voler affrontare le contraddizioni contenute sotto l'etichetta semplificante di Antropocene(19). Se il paesaggio che meglio illustra l'Antropocene è infatti quello della piantagione estensiva e monoculturale, assimilabile a una narrativa unica, totalizzante, che mette a tacere ogni visione alternativa, la poesia contrasta la crisi ecologica opponendo alla generalizzazione la precisione, alla semplificazione la complessità: «non alberi, ma lecci, roveri, faggi» considera Anedda in *Poesia come ossigeno*(20). Non l'Antropocene, dunque, ma delle antroposcene situate da un io empirico, a sua volta in situazione, incapace di visualizzare il pianeta nella sua interezza ma in grado di esplorare le asperità geografiche e temporali di siti specifici. In *[revenants]*, Italo Testa scrive: «Quella cosa che chiamiamo poesia non sarebbe tale se fossimo equidistanti rispetto alle parole, come se le guardassimo dall'altro di una torre e potessimo puntarle indifferentemente con il nostro fascio di luce. Bisogna essere disposti a un corpo a corpo con i singoli vocaboli»(21). Nel caso di Anedda, questa “faccenda empirica” che è la poesia, come l'ha definita Italo Testa, comincia proprio dal balcone del secondo piano da cui la poetessa si affaccia – talvolta munita di binocolo – per osservare il mondo circostante: «L'inizio è spesso un dettaglio, qualcosa che succede, un uomo

in tuta arancione che aggiusta le tubature, una nuvola più bassa, il rumore di una moto»(22). Al pianeta danneggiato, la poetessa oppone «l'intensificazione e moltiplicazione dei punti di vista»(23). In *Geografie*, non mancano le prose di denuncia dove si esplorano delle antroposcene rappresentative della catastrofe in corso. Ad esempio *Monte Toc* in cui Anedda ricorda il disastro del Vajont osservando con stupore la valle ricoperta di ginestre, *Dolore fisico*, dove si parla dei roghi che hanno devastato l'Australia, *Nuvole vaganti* in cui si trova invece il riferimento allo tsunami e all'incidente nucleare di Fukushima. Ma è soprattutto *Atomiche in tempo di pace* a sollevare interrogazioni ansiose circa la crisi ecologica e le sue cause: «Le esplosioni del fracking hanno provocato il terremoto in Emilia-Romagna? Un sottomarino americano ha perso materiale radioattivo al largo della Maddalena? Hanno davvero trasportato armi nucleari su traghetti di linea?»(24). Le antroposcene prendono corpo anche attraverso le descrizioni del paesaggio. Dopo *Historiae*, *Geografie* sostituisce alla profondità temporale l'orizzontalità dell'estensione spaziale eseguendo una mappatura dei luoghi osservati durante le vacanze in Sardegna e i viaggi compiuti in Giappone, in Finlandia, in Bretagna, in Grecia, in Russia, in Eritrea. Tuttavia, oltrepassando la dicotomia tra fuori e dentro, l'antroposcena più battuta di *Geografie* è sicuramente quella di un paesaggio-mente in preda alla variabilità dei fenomeni meteorologici che agitano il cervello: «ciò che sembra impossibile durante una burrasca accade invece pochi giorni dopo e i mutamenti sono l'elemento più interessante del nostro cervello e del modo con cui concepiamo il mondo»(25).

Anche nelle raccolte di Italo Testa la scena è occupata dal paesaggio e dalla sua descrizione, dai calanchi franosi dell'Emilia alla laguna veneta, dalla città di Milano al paese natale di Castell'Arquato. *Teoria delle rotonde* si apre con gli appunti per «un saggio sul paesaggio umano e naturale e civile» dell'Italia contemporanea che parte dai cancelli e dalle recinzioni che compongono il «litorale segmentato» delle spiagge italiane per approdare a un'autopsia delle rotonde che ne regolano il traffico(26). Sono antroposcene in cui il poeta esplora l'intreccio di naturale e artificiale, umano e disumano, in una tensione costante tra sé e l'altro da sé, tra figura e sfondo, tra individuo e paesaggio. In *Trasparenza*, Maria Borio apre a sua volta delle antroposcene che oltrepassano frontiere geografiche, mentali e virtuali. Se in varie poesie, e specialmente in 1980, la poetessa riflette sulla provincia italiana e sul boom edilizio di quegli anni, presentando un paesaggio sfigurato dai cantieri, *Trasparenza* trasporta il lettore in un universo digitale dov'è impossibile distinguere tra referenti umani e non umani. Borio evoca lo schermo su cui si digita la poesia, la tela elettrica su cui le pagine computerizzate, come tante scene, si susseguono simulando la vita reale: «quanti siamo, / quanti pixel nell'aria, miniature / sul limite», «siamo in un lago, / ologrammi», «ecco un secondo foglio, la tela / elettrica che pulsa quando premendo le mani sulle palpebre / capita di rivedersi nei neuroni»(26). Un tempo estensione protesica dell'uomo, la tecnologia contribuisce ora a crearne la soggettività. Di fronte a una poesia che supera la distinzione tra interno e esterno, soggetto e avatar, organico e tecnologico, analogico e digitale, il lettore sprofonda in un flusso metonimico in cui scompare la frontiera tra simulazione e mimesi, tra ologramma e persona: «Può capitare che la scena indifferente di questa sera / si espanda come uno schermo verde dietro la nuca», «A volte, i rumori che salgono dalle finestre / aprono le scene più profonde. In una, ad esempio, // dormono uomini sulla strada, abitano il nord della stazione / come posso abitare lo spazio dietro la tua nuca. //A volte, la strada diventa lo stesso spazio interiore, / nuca della città. Ci mescola. Il cielo si contorce»(28).

2. Abbandono felice?

La poesia contemporanea non si limita dunque alla descrizione fisica ma scava nel paesaggio, rilevandone anche le asperità temporali. Un postulato importante del *material ecocriticism* promosso da Serenella Iovino e Serpil Opperman, è che gli esseri umani non sono gli unici a raccontare storie(29). Anche il paesaggio racchiude una storia sedimentata, una *landscape literacy*, una *storied matter*, una geo-grafia iscritta nei fossili e negli strati geologici. Ciò trova riscontro nei ripetuti riferimenti alla storia profonda e in particolare alla preistoria che ricorrono nei testi di Borio, Anedda e Testa: la roccia contro cui imprimevano le mani gli uomini del neolitico, il piano superiore del Pliocene, cui risalgono gli strati di origine marina e gli scheletri di enormi cetacei

rinvenuti nei calanchi. Nelle raccolte di Anedda, la coscienza della nostra appartenenza di specie e del suo remotissimo passato evolutivo si rivela consolatoria. La scoperta di una memoria biologica sedimentata e indipendente dalla volontà individuale sembra infatti sollevare l'io dal peso troppo grande dell'individualità: «Basta pensarsi come un pesce andando indietro fino all'acqua da cui siamo usciti e la morte smette di preoccupare. Strati e strati, rocce piene di conchiglie, erbe marine, sollevati da ogni idea di creazione, castigo, premio, intenzione»(30). L'osservazione del paesaggio e l'incontro con la sua alterità, geografica e temporale, producono un senso di conforto. L'indifferenza e la durata delle cose oltre a noi, il loro esserci indipendentemente dal nostro sguardo, diventano l'occasione di un abbandono felice. Allieva di Jaccottet, per il quale, «l'attaccamento a sé aumenta l'opacità della vita», Anedda dissemina le sue raccolte di variazioni sul tema:

Resto a lungo così pensando che l'osservare
privo di giudizi basti anche per vivere
e sia una forma - data a noi umani - per amare.

Potremmo passare una vita a copiare e nominare. Osservare sgombra la testa da noi stessi.

Non è vero che saperci accidentali renda infelici.(31)

La descrizione diventa l'occasione di una tregua da una soggettività chiusa e monolitica. La citazione dantesca «fece me a me uscir di mente» non evoca un *cupio dissolvi*, ma piuttosto l'aspirazione a un sentimento d'indistinzione(32). In un susseguirsi di prospettive ribaltate in cui l'avvicinamento all'altro si rovescia in evitamento del sé, la minaccia di disintegrazione viene sostituita dalla coscienza che tutto ciò che si decompone ritorna alla terra, in un riciclo costante.«Anche noi / il mondo a concimare» è un verso emblematico di Testa(33). Così, in Anedda, la descrizione, consentendo a ciò che sta fuori di permeare il soggetto, diventa sinonimo di cura:

Oggi mi cura guardare un grumo di formiche

Dovremo affidarci alla memoria degli spazi, alla rappresentazione nella nostra mente dei luoghi
a fronte dell'osservare e ascoltare.

Il monte è cavo, per questo può accogliere l'acqua. Identificati e accogli il mondo per vuotezza.

La salvezza si chiama: descrizione. Per descrivere bisogna osservare mantenendo la distanza:
allontanandosi dal grumo di formiche nere, laggiù oltre il balcone una gemma dell'albero di
limone preme per sbocciare, l'ortensia ha sette foglie nuove, l'origano è vicino alla menta.(34)

Testa, dal suo canto, ci mette in guardia da una natura leopardianamente animata da forze anonime e invasive, del tutto incurante degli uomini e dei loro valori. All'epoca dell'Antropocene questa minaccia è però complicata e in parte contraddetta dalla consapevolezza di un'altra invasione: quella dell'uomo che a sua volta interviene sulla natura fino a renderla indistinguibile da ciò che lui stesso produce. Ci si chiede allora quanto ci sia, al tempo della crisi ecologica, di naturale nella natura. Rispondendo con Timothy Morton, autore di *Ecology without nature*, si potrebbe affermare che non resta nulla, la natura non esiste più o non è mai esistita, soppiantata dall'ibrido *nature-culture*(35). Così, oscillando tra resistenza e arrendevolezza, tra crudeltà e empatia, la poesia di Testa racconta un paradossale affidarsi del soggetto al mondo circostante: «ma spostare una sedia / lasciare che una tenda ci tocchi / come un bene che liscia la pelle [...] perché nell'abbandono tutto ci attenda»(36). Il simbolo dell'indifferenza naturale e del rapporto contraddittorio che il poeta intrattiene con essa sono gli ailanti, cui è dedicata la sezione *Luce d'ailanto*. Importato dall'Asia nel secolo XVIII, l'ailanto, noto anche come albero del paradiso, è considerato una specie infestante per via della facilità con cui colonizza nuovi territori minacciandone la biodiversità. In cinque poemetti, tra timore e desiderio, gli ailanti sono percepiti contemporaneamente come aggressori e muse a cui affidarsi: «a voi mi consegno» «ailanti infestanti», «vegetali epidemie», «flessuosi, infidi ailanti»,

«verdi muse, germi» «ailanti intrusi» «ailanti clandestini» «selvatici ailanti / ospiti invadenti delle sterpaglie, / voi dolci, minacciosi»(37).

L'ibrido *nature-culture* appare anche nel movimento osmotico che caratterizza *Trasparenza*: «io e te non ci siamo, noi, voi nei linguaggi [...] Mare, bosco e industria / trasparente, creato – // sorprendimi ai fianchi della sopraelevata...» e fa eco ad altre immagini che troviamo in Anedda(38). In particolare, nella raccolta *Historiae*: «Samos, spolpami, sputami sulla sabbia / con un fondo di vetro [...] scomponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci», «vieni acqua buia intrecciami di ortica»(39). Non si tratta qui di un sentimento panico, piuttosto dello stupore che accompagna l'osservazione di ogni «minuscola entità vivente venuta avanti filtrando carbonio e azoto. Ossigeno e idrogeno»(40). La poesia contemporanea esplora infatti la biologia e l'universo digitale. La biologia molecolare, in particolare, assimila la vita a una rete di codici e di processi, una sequenza d'informazioni di grande complessità, come quella del genoma. Mappare la vita significa rintracciare il movimento delle sostanze chimiche, le molecole, i pacchetti di energia e gli acidi nucleici che trasportano le informazioni dentro e fuori, dall'esterno del corpo alla mente e viceversa.

3. Ontologia relazionale

Una scoperta scientifica che avvalora questa interpretazione viene dalle neuroscienze. I neuroni specchio infatti si attivano sia quando eseguiamo un gesto sia quando lo vediamo compiere. Vedere un'azione significa allora simularla. Questo meccanismo consente agli spettatori di un film non solo di condividere le emozioni degli attori ma addirittura di entrare in empatia «con il movimento meccanico di una macchina che simula la presenza di un corpo umano»(41). Quest'ultimo aspetto ci introduce in un universo postumano dove la frontiera tra corpo e mente, tra reale e simulazione viene oltrepassata. Scrive Testa: «vorrei parlarvi [...] Delle macchine identitarie che noi siamo. Di algoritmi del senso, immagini metriche del mondo. Di queste biometrie»(42). Più che di vitalismo panico, si potrebbe parlare di estasi, fuoriuscite dal sé che sfociano in intersoggettività capaci di coniugare identità e alterità. In questo senso, la poesia contemporanea dà vita a una vera e propria esperienza conoscitiva. Borio, Testa e Anedda ci mostrano che tramite il nostro corpo, la nostra mente, i nostri smartphone e i nostri computer, noi siamo lucrezianamente immersi in un universo di informazioni trasmesse da molecole, neurotrasmettitori, sciame di particelle, atomi e pixel. Se l'idea di un'individualità corporea limitata e dotata di una forza vitale invisibile viene a mancare, l'identità emerge allora dal flusso delle informazioni che il corpo scambia con l'ambiente fisico e virtuale: «il paesaggio non è più paesaggio, Monet non è più spettatore, anche cieco riesce a sprofondare nell'aria e nella luce, non ci sono più divisioni fra io e tu ma soprattutto fra io qui e tu laggiù»(43). In *Trasparenza*, lo scambio con l'ambiente circostante si riverbera sull'identità, favorendo una soggettività plurale, caratterizzata dal continuo oscillamento dei pronomi, dal noi al voi, dall'io al tu: «Del bene infine tra te e me / senza che io tu, tu io / possiamo almeno per un momento capire *chi tu, chi io*», «indivisi / con i piedi nell'acqua bruciamo l'io / che può essere tu, il tu che può essere io»(44).

Non si aspira all'individualità pura, ma all'intersoggettività. A partire dalla lingua e dalla coscienza che i pronomi, alla stregua degli aggettivi possessivi, hanno senso solo se ricondotti a un'alterità. Sempre in *Trasparenza*, l'instabilità pronominale trova un correlativo poetico nell'uso del riflessivo reciproco: «come ci siamo abitati», «come un olio che si espande e l'aria è un'acqua / le nostre immagini si abitano», «si pensano vecchi toccandosi», «si raccontano, una faccia nell'altra», «sembra di attraversarsi»(45). La poesia di Borio esplora infatti elementi attraversabili come Internet, le finestre, il cielo e il mare, rispettivamente composti di pixel, di vetro, di aria e di acqua. Questi elementi sono, con un'espressione citata da Anedda, «solventi d'identità» che permettono alle cose di diventare altro da ciò che sono(46). La poesia *Il cielo*, in particolare, fa riferimento a un passo dell'Odissea dove Ulisse nel bel mezzo della tempesta si sforza di tenere uniti i tronchi della zattera. In greco viene utilizzato il verbo ἀρμόζω che vuol dire “collegare” e da cui deriva la parola armonia. Nel caso di Borio però, l'armonia non è sinonimo di una sintesi pacificata, al contrario. La poesia contemporanea non cerca la purezza ma fa esperienza della molteplicità. È un'ontologia relazionale e antigiararchica, spesso fondata sull'atto del guardarsi: «Tutto assorbe quella cosa reale

/ che era gli occhi di una persona / che faceva spazio, una persona in un'altra entrava»(47). Tra avvicinamenti e allontanamenti, più che alla volontà di dissoluzione nel paesaggio, assistiamo ancora una volta a tentativi d'indistinzione, talvolta riusciti, talvolta mancati, in una dinamica che rivela i limiti per attraversarli. Si intravede un'identità ibrida, composta di tutto ciò che prima veniva escluso o rifiutato, dove l'alterità sta alla base della soggettivazione:

Non ero il paesaggio, ma una sua mosca catturata [...] Ricominciamo. Nell'acqua d'acqua dolce forse si ero un pezzo di paesaggio.

Apri la bocca e troverai l'aria.

Ma tu apri la bocca e entra l'aria. È velenosa, amara?

A volte le linee della mente si aprono senza sforzo, lasciano entrare quello che c'è: una particolare roccia, il modo in cui una macchina si ferma sul ciglio della strada, il timbro di un verde opaco di una quercia.(48)

Il soggetto e l'oggetto talvolta si fondono, talvolta no, ma entrambi si definiscono soltanto grazie all'altro che li delimita e allo stesso tempo li compone. Italo Testa racconta i tentativi fallimentari e i rischi di quest'immersione porosa nell'altro: «Vorrei parlarvi della discontinuità. [...] Di come non facciamo contatto con il mondo [...] Di questa soluzione di continuità. Ne parli come fosse di un altro. Vivi disgiunto»(49). Annientando «il mito che ognuno è solo individuo» e aprendo la soggettività a una dimensione plurale, la poesia contemporanea propone una comprensione della vita non antropocentrica ma simbioticamente connessa ad altri organismi e tecnologie(50). Prendendo atto che è la sua presunta eccezionalità ad aver creato dei rapporti asimmetrici di oppressione a discapito dell'altro (che si tratti di animali, vegetali, minerali, ma anche ovviamente di altri essere umani considerati diversi), essa rimette in questione il paradigma che considerava l'uomo – e in particolare l'uomo bianco occidentale – verticalmente superiore a tutte le altre forme di vita. È un ripensamento radicale della soggettività umanistica concepita come metafisicamente autonoma, cosciente di sé e dotata di volontà individuale.

Un'ontologia relazionale non può aver luogo all'interno delle leggi rappresentative del realismo occidentale. L'io lirico della tradizione novecentesca evolve allora oltre l'idea postmoderna di simulazione e iperrealità, verso una soggettività postumana e proteiforme che anziché esistere coesiste, che s'inclina verso l'altro, in un ciclo di retroazioni a spirale in cui la distinzione tra finzione e realtà, tra rappresentazione e simulazione virtuale non tiene più. A fronte di questo stravolgimento, anche le cose che ci circondano cambiano statuto. Gli oggetti infatti non sono più da considerarsi i frammenti di una totalità esplosa, né gli scarti di una fenomenologia nella quale l'uomo è dotato di più "dasein" rispetto agli animali, alle piante e al mondo minerale. Al contrario, essi concorrono a formare la nostra identità, senza soluzione di continuità tra umano e artificiale. Questo è il motivo per cui, per questa poesia, pur così legata alla descrizione del paesaggio e degli oggetti che riempiono il mondo circostante, non si può parlare di "poetica degli oggetti" ma semmai di poetica degli iperoggetti. «Davanti alla dismisura delle cose», scrive Anedda, «cerco di provvedere / scendo nel loro baratro»(51). La poesia sente la dismisura di quelli che Timothy Morton ha definito gli iperoggetti, ovvero «things that are massively distributed in time and space relative to humans»(52). Ad esempio una macchia di petrolio, il cambiamento climatico, Internet, la biosfera, il polistirolo, non la singola bottiglia di plastica ma tutte le bottiglie che l'umanità ha consumato e consumerà... Per quanto ci sforziamo, afferma Morton, non possiamo coglierne l'essenza ma soltanto la stranezza perturbante. Svolgendo il ruolo di indicatori storici, gli iperoggetti affrontano delle scalarità spaziali e temporali che, commensurate a quelle umane, risultano incomprensibili. La poetica degli iperoggetti, commistione inscindibile di umano e non umano, permette di liquidare la visione romantica della natura che ha caratterizzato, specialmente ai suoi inizi, l'ecologismo.

4. Stare con il problema: una poesia mutante

La dimensione empirica, già ricordata, è la modalità epistemologica privilegiata dalla poesia contemporanea. Rinunciando all'antropocentrismo, essa rinuncia anche a una via d'uscita metafisica e agli ideali di autenticità che caratterizzavano, ad esempio, la fenomenologia, trovandosi a fare i conti con la precarietà di un'identità postumana, in cui il soggetto non ha più un'agency propria ma si trova a far parte di una dimensione instabile e plurale. Così, secondo Anedda, Laerte è il personaggio più interessante dell'Odissea perché «è stato re, il figlio è partito, non è tornato, forse è morto, non resta che arrendersi alle circostanze, vivere le circostanze, non percepirsi diversi dagli elementi»(53). In *Trasparenza*, questa capacità di stare nel nodo coincide con la dichiarazione programmatica della nota al libro: «Il trasparente è la sintesi, il puro e l'impuro sono la tesi e l'antitesi. La sintesi del mondo digitale è il grande vetro attraverso cui traspaiono il puro e l'impuro mescolati, l'umano e il non umano, la velocità e la prospettiva. L'uno altro limite dell'altro».

La sintesi di *Trasparenza* non è pacificazione, ma combinazione irrisolta di puro e impuro, come avviene per la citazione da Amelia Rosselli «trasparente / se la verifichi, ma tutt'altro che una serena esplorazione»(54). Fallisce, in particolare nella poesia *Del bene*, il tentativo di «scandire i ritmi come fossero puri»(55). Ogni tentativo di fusione, ogni coincidenza generano infatti resistenza e attrito. La ricerca della purezza ci riporta d'altronde alla questione della lingua. «Non esiste innocenza in questa lingua» scriveva Anedda in *Notti di pace occidentale*. Questa riflessione ci spinge a considerare ancora una volta il pensiero della zoologa e filosofa femminista Donna Haraway. Per Haraway, il punto di vista femminista è sempre parziale e situato. Al sogno di una lingua pura e pacificata, senza contraddizioni, le scrittrici femministe citate in *Manifesto cyborg* oppongono un linguaggio che «non è integro, ma intrecciato»(56). Invece di aspirare all'innocenza originaria, la loro lingua ci parla del «potere di sopravvivere» nella precarietà. Le femministe non sono nostalgiche. Quale mondo potrebbero rimpiangere? Mentre la catastrofe ecologica sembra trovare uno sfogo nella dimensione spettacolare della distopia che paventa e contemporaneamente celebra la fine del mondo, la poesia di Borio, Testa e Anedda non cerca rifugio nella totalità di un'armonia perduta.

Le antropocene non esaltano la natura pura né oppongono l'idillio alle brutture dell'Antropocene. In *Poesia come ossigeno*, Anedda considera che solo prendendo atto «di non essere "liscia", innocente, indifferente, "pura" forse la lingua della poesia può resistere»(57). Come il soggetto, anche la lingua viene assimilata a una pietra porosa, a una pelle che attraverso i pori assorbe e espelle al di fuori. La trasmigrazione dal soggetto all'oggetto, dall'io al tu si moltiplica infatti nella scrittura, senza soluzione di continuità tra soggetto, corpo e avatar, ambiente circostante, mondo virtuale e scrittura. Come in questa citazione da *Lettera*, in *Trasparenza*: «Sulla via bruciata dell'etere / un tasto premuto è una cosa persa, / etere puro, il meno denso, non gravitare... »(58). Alla materialità del corpo si sovrappone quella della lingua. Le parole sono dense, tridimensionali. L'instabilità ontologica si riverbera sulla poesia superando la dicotomia tra forma e contenuto. Il modo in cui si scrive e in particolare, in cui si digitano parole sullo schermo, prende corpo: «la forma è lo schermo come una casa azzurra [...] lettere, vi dico, pensatele, in ogni lettera / guardate una parola come un piede di bambino»(59). Ma proprio per via della loro permeabilità, le poesie intente a filtrare la realtà, lasciano passare le scorie e si contaminano, come avviene per un'intossicazione. Scrive Italo Testa in *[ultratossico]*: «Considera l'ipotesi che le poesie a volte non siano altro che siti di stoccaggio di rifiuti verbali ultratossici. A che cosa varrebbe? A disinfestare la mente? A liberare questi luoghi dai detriti, e lasciare che le cose si mostrino?»(60).

Il passaggio di frontiera rappresenta sia un rischio d'invasione e di contagio, con conseguente perdita del sé, che una possibilità di mutazione. Cosciente che «sgretolarsi significa putrefazione ma anche cambiamento», che per sopravvivere si deve cambiare, la poesia contemporanea cerca fortemente la metamorfosi(61). In *Geografie* ritorna insistente l'idea della muta: un gufo che si mimetizza mutando le proprie piume da chiare a marroni, un grillo che per sfuggire ai predatori diventa silenzioso, un pesce che cambia il proprio ruolo sessuale fino a venti volte al giorno. Non solo i pesci, i rettili e gli uccelli, anche gli esseri umani, come i personaggi delle fiabe, subiscono metamorfosi. Lo ricorda Anedda in *Historiae* quando scrive il famoso verso di *Macchina*: «ogni sette anni si rinnovano le cellule»(62). Così, ogni volta che si cerca di fotografarlo, l'io non è più io,

è già altro. Mutare, allontanarsi da sé, togliersi di mezzo per avvicinarsi al paesaggio circostante e vedere che succede... *Geografie* si conclude così, con la solita torsione: «Sgretolarsi significa lasciarsi erodere, sgretolarsi permette di coagularsi di nuovo. / Ricominciamo»(63). Ne *L'indifferenza naturale* il lettore assiste spesso a metamorfosi crudeli: il “tu” che striscia come un serpente, a cui viene chiesto: «scava il mio sterno, fallo lucente per il tuo pasto», oppure il ragazzo di provincia di *Il cuore pesato*, che alle prese con la grande città si trasforma in foresta d'acciaio: se sfiorato da un passante si frantuma e cammina in trance, invaso dal nulla(64). Testa ribadisce il pericolo di diventare preda del paesaggio, ma in *Geografia temporanea* questa dinamica si rovescia quando al lettore viene chiesto di immaginare l'idrozo *turritopsis nutricula*, unico organismo capace d'invertire il proprio ciclo vitale e regredire fino a vincere la morte. Mettendo in scena un'identità mutante, esemplificata dall'equazione $x = y$, frequentissima ad esempio in Borio, è come se la figuratività della poesia contemporanea superasse la dimensione allegorica per sostituire la metamorfosi alla metafora: «la forma è lo schermo», «l'aria è un'acqua», «il cielo è armonia», «una terra è flussi e scarti»(65). Esempari sono *Allée-retour # 11 e Commutazione # 4*, in *Teoria delle rotonde*(66). Inizialmente scritte da Testa, queste poesie mutanti vengono tradotte e riscritte da Google Traduttore. È un loop a spirale che cancella i confini tra soggetto e oggetto, parlante e parlato, in una proliferazione di messaggi che rimbalzano tra reti multimediali e ramificate, oltre la prospettiva umana.

Lucia della Fontana

Note.

- (1) Le variazioni del tasso di diossido di carbonio si possono consultare sul sito <https://gml.noaa.gov/ccgg/trends/>.
- (2) Il sesto e ultimo rapporto dell'IPCC è consultabile al link <https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/>.
- (3) Il rapporto dell'IPBES è consultabile al link: <https://ipbes.net/global-assessment>.
- (4) Sono i cosiddetti sostenitori del Good Anthropocene. A questo proposito v. C. Hamilton, *The Theodicy of the "Good Anthropocene"*, <https://doi.org/10.1215/22011919-3616434>.
- (5) D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>.
- (6) F. Chwałczyk, *Around the Anthropocene in Eighty Names*, <https://doi.org/10.3390/su12114458>.
- (7) Ghosh, *La grande cecità : il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, pt. terza, cap. II.
- (8) I. Stengers, *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2013, p. 173.
- (9) L. Pugno, *In territorio selvaggio: corpo, romanzo, comunità*, Milano, Nottetempo, 2018, pp. 29-30.
- (10) A. Anedda, E. Biagini, *Poesia come ossigeno : per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere, 2021.
- (11) La rubrica di Laura Pugno è consultabile qui <http://www.leparoleelecose.it/>.
- (12) I. Testa, *Teoria delle rotonde*, Livorno, Valigierosse, 2020, p. 116.
- (13) A. Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018; Ead., *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021; I. Testa, *L'indifferenza naturale*, Milano, Marcos y marcos, 2018; Id., *Teoria delle rotonde*, cit.; M. Borio, *Trasparenza*, Novara, Interlinea, 2018.
- (14) B. Latour, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 11.
- (15) A. Anedda, E. Biagini, op. cit., p. 66.
- (16) A. Anedda, *Geografie*, op. cit., p. 148.
- (17) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 12.
- (18) M. Borio, op. cit., p. 12.
- (19) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 16.
- (20) A. Anedda, E. Biagini, op. cit., p. 37.
- (21) Italo Testa, *Teoria delle rotonde*, cit., p. 111.
- (22) A. Anedda, E. Biagini, op. cit., p. 131.
- (23) *Ibid.*
- (24) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 75.
- (25) Ivi, pp. 103-104.

- (26) I. testa, *Teoria delle rotonde*, cit., p. 11 e p. 19.
- (27) M. Borio, op. cit., p. 55, p. 53 e p. 99.
- (28) Ivi, p. 23 e p. 24.
- (29) S. Iovino, S. Oppermann, *Material ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.
- (30) A. Anedda, *Geografie*, cit., pp. 21-22.
- (31) Ead., *Historiae*, cit., p. 57 e *Geografie*, cit., p. 13 e p. 34.
- (32) Ead., *Historiae*, cit., p. 21.
- (33) I. Testa, *L'indifferenza naturale*, cit., p. 36.
- (34) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 73 e *Geografie*, cit., p. 34, p. 44 e pp. 138-139.
- (35) T. Morton, *Ecology without nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- (36) I. Testa, *L'indifferenza naturale*, cit., p. 64.
- (37) Ivi, pp. 45-49.
- (38) M. Borio, op. cit., p. 110.
- (39) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 12 e p. 24.
- (40) Ead., *Geografie*, cit., p. 100.
- (41) V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015, p. 110.
- (42) I. testa, *Teoria delle rotonde*, cit., pp. 103-104.
- (43) A. Anedda, *Geografie*, cit., pp. 35-36.
- (44) M. Borio, op. cit., p. 41, p. 85
- (45) Ivi, p. 14, p. 22, p. 77, p. 111, p. 112.
- (46) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 144.
- (47) M. Borio, op. cit., p. 15.
- (48) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 11, p. 36, p. 42, p. 44.
- (49) I. testa, *Teoria delle rotonde*, cit., p. 99.
- (50) M. Borio, op. cit., p. 128.
- (51) A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 14.
- (52) T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 1.
- (53) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 27.
- (54) M. Borio, op. cit., p. 9.
- (55) Ivi, p. 40.
- (56) D. Haraway, *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 76.
- (57) A. Anedda, E. Biagini, op. cit., p. 14.
- (58) M. Borio, op. cit., p. 26.
- (59) Ivi, p. 5.
- (60) I. testa, *Teoria delle rotonde*, cit., p. 116.
- (61) A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 21.
- (62) Ead., *Historiae*, cit., p. 22.
- (63) Ead., *Geografie*, cit., p. 154.
- (64) I. Testa, *L'indifferenza naturale*, cit., p. 21 e p. 29.
- (65) M. Borio, op. cit., p. 5, p. 22, p. 121 e p. 123.
- (66) I. testa, *Teoria delle rotonde*, cit., pp. 55-63.