

La natura e il paesaggio in alcuni poeti ticinesi, da Giorgio Orelli a Fabio Pusterla e Antonio Rossi

Francesca Ippoliti

I.

Nella poesia svizzera in lingua italiana sono molto frequenti i riferimenti alla natura e al paesaggio. La configurazione specifica del territorio elvetico impone infatti l'approfondimento di due questioni: il confronto con una realtà a urbanizzazione ridotta, e dunque l'inevitabilità della riflessione sui rapporti tra uomo e natura; l'esperienza quotidiana della frontiera,¹ la quale delimita il paesaggio e dunque determina il punto di vista, agendo come una finestra, vale a dire una cornice attraverso cui osservare l'esterno.² Allo sguardo verso l'esterno cor-

¹ Cfr. J.J. Marchand, *Di alcune frontiere in poeti di lingua italiana in Svizzera*, in *Finestre sulla Svizzera*, a cura di R. Castagnola, Bellinzona, Casagrande, 2011, p. 7: «In Svizzera, forse più che in altri paesi, le frontiere o anche i confini [...] appartengono ad un vissuto pressoché quotidiano. Nella maggior parte della Svizzera l'occhio non può che andare verso sponde o mondi che fanno da confine con un'altra nazione. D'altra parte, al suo interno, la Svizzera è caratterizzata da innumerevoli confini che ognuno di noi varca quasi quotidianamente: la lingua, la religione, il clima, le tradizioni... Ecco perché, anche antropologicamente e psicologicamente, la frontiera, il confine, la "soglia" da varcare costituisce una componente fondamentale della realtà svizzera. Ciò spiega anche perché probabilmente questa realtà sia così spesso ricorrente nella nostra poesia del secondo Novecento, ed in particolare in quella di lingua italiana».

² Sulle finestre in poesia, cfr. A. Afribo, *Appunti su finestre e terrazze nella letteratura otto-novecentesca*, in *I luoghi dell'immaginario*, a cura di R. Castagnola e P. Parachini, Bellinzona, Casagrande, 2008, pp. 99-121.

risponde uno sguardo verso l'interno, e tramite questo confronto l'*io* si definisce in quanto appartenente a uno spazio geografico preciso.³ Quest'ultimo è dominato dal paesaggio naturale, il quale incarna in genere valori positivi (la purezza, la libertà, l'integrità) e può essere vissuto o come altro da sé *tout court* o come specchio in cui ci si riconosce.

La specificità del paesaggio svizzero influenza non solo la definizione identitaria ma anche la rappresentazione del mondo e delle relazioni. In particolare, secondo Luca Zuliani la poesia svizzero-italiana si distingue da quella italiana per «il modo in cui sono descritti i rapporti umani, i ritmi della vita, le persone anche sconosciute che si incontrano o si vedono passare ogni giorno».⁴ La diversità del contesto geografico e politico inevitabilmente condiziona anche la scrittura poetica:

Si indovina un contesto che *non è quello di una metropoli, ma non è neppure la periferia di qualcosa*. In questi casi è difficile non sovrapporre al testo la propria coscienza del luogo in cui è stato scritto; ma spesso le poesie lasciano intendere che *il Ticino non è, in senso proprio, periferia, perché non gravita intorno a un centro*. Non è un punto disperso in una mappa; è un angolo appartato – che è cosa ben diversa – con una sua propria identità [...] nella quale è insita anche un'inevitabile contrapposizione con l'Italia, perché la Svizzera italiana è l'unico luogo in cui *c'è la lingua ma non la nazione*.⁵

II.

Le indagini sul tema della natura e del paesaggio possono essere impiegate come strumento per la verifica di sistemazioni storico-letterarie consolidate e per la lettura di periodi non ancora canonizzati.⁶

³ Cfr. S. Murgia, «Come la croce bianca di nostra bandiera». *Il rovesciamento degli stereotipi: rappresentazioni territoriali e concezioni della Svizzera in alcuni poeti della Svizzera italiana*, in *Finestre sulla Svizzera* cit., p. 56: «Come ha ben evidenziato Fabio Pusterla ne *Il nervo di Arnold e altri saggi*, l'identità elvetica in quanto frammentata e molteplice è un'identità problematica vissuta dagli scrittori elvetici con un senso di inquieta ricerca. Tale inquietudine, definita "di frontiera" dal poeta Gilberto Isella, è da considerarsi intrinseca nella conformazione politica, linguistica e culturale della Svizzera [...]. Tuttavia proprio la collocazione di questi scrittori in una posizione di "frontiera" ha un grande vantaggio: è uno stimolo per essi a guardare e ad andare oltre, come sottolinea Fabio Pusterla, ad assorbire simultaneamente gli spazi circostanti, a varcare territori in cerca di nuove esperienze».

⁴ Cfr. L. Zuliani, *Immagini della realtà*, in *Finestre sulla Svizzera* cit., pp. 44-55, corsivi miei.

⁵ *Ivi*, p. 45.

⁶ Cfr. G. Iacoli, *Il verde d'Italia. Orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a

Nel nostro caso un simile approccio va a confermare la periodizzazione proposta nell'antologia *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana* (1997). I curatori Giovanni Bonalumi, Renato Martinoni e Pier Vincenzo Mengaldo, anche riprendendo alcune considerazioni di Contini espresse durante un'intervista radiofonica del 1979, individuano come punto di svolta gli anni Quaranta, a causa dell'approfondirsi dei rapporti con gli autori italiani determinato dagli eventi bellici.⁷ Secondo i tre studiosi, un ruolo chiave in questo mutamento è svolto da alcune iniziative editoriali importanti come il «Circolo italiano di lettura» promosso soprattutto da Giovan Battista Angioletti, o la «Collana di Lugano» fondata da Pino Bernasconi, che pubblica *Finisterre* di Montale e *Ultime cose* di Saba, rispettivamente nel 1943 e nel 1944. In particolare si distingue l'opera di Giorgio Orelli, in quanto prima di essa «la poesia della Svizzera italiana era (in linea di massima) arretrata, e non priva di provincialismo, rispetto alla produzione poetica italiana contemporanea».⁸

Ovviamente tale giudizio va considerato solo come indicazione generale, in quanto non è possibile comparare la Svizzera italiana all'intera Italia. Tuttavia a nostro avviso anche la rappresentazione della natura e del paesaggio si complica proprio a partire dallo stesso decennio, ancora una volta grazie a Giorgio Orelli, che si fa mediatore di modelli e correnti più aggiornati e insieme realizza un'opera affatto originale, degna di stare a fianco delle più importanti esperienze europee di quegli anni.

cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 39: «il tema-paesaggio si fa cartina di tornasole per verificare la tenuta delle sistemazioni storico-letterarie consolidate, riaprendo pagine dedicate a precise periodizzazioni, come ad esempio le letterature classiche, o, là dove un'opera di canonizzazione o copertura organica dei fatti letterari non si sia ancora dispiegata, ed è il caso della narrativa degli ultimi decenni, garantendo un taglio di lettura originale, un impianto interpretativo coerente ed efficace nel decodificare le voci, i *tòpoi*, le caratteristiche di tali scritture del presente».

⁷ «Tra la produzione dei poeti operanti nella Svizzera italiana nei decenni prima degli anni Quaranta, e in quella successiva, di autori affacciatisi dentro e al di là di detto decennio, è più che agevole avvertire un netto divario, sia sul piano delle forme poetiche adottate, sia dei modelli espressivi cui si ispirano. Si tratta, insomma, di due «fasi» ben distinte. Di obbedienza, da una parte – nella stagione in cui domina, quasi incontrastata, la lezione di Francesco Chiesa –, a moduli più o meno tradizionali; e di adesione, dall'altra, a proposte innovatrici maturate in Italia, in particolare negli anni Trenta. (Significativa a tale riguardo l'antologia anceschiana dei, così detti, *Lirici nuovi*, 1943)» (*Introduzione*, in *Cento anni di poesia della Svizzera italiana*, a cura di G. Bonalumi, R. Martinoni, P.V. Mengaldo, Locarno, Armando Dadò, 1997, pp. 6-7).

⁸ *Ivi*, p. 15.

Nella poesia svizzero-italiana dei primi decenni del Novecento sono ancora prevalenti moduli ottocenteschi e attardati.⁹ Se si considerano in particolare le opere di Francesco Chiesa, tra i massimi rappresentanti della poesia svizzero-italiana di inizio secolo (oltre a Valerio Abbondio e a Giuseppe Zoppi, non a caso nati tutti e tre nell'Ottocento), si può notare che il confronto con la natura risente ancora dell'impostazione romantica: il paesaggio è osservato nella sua capacità di farsi cassa di risonanza di un'esperienza sentimentale, la cui portata si arresta sempre prima di minare davvero la solidità dell'*io*, la sua integrità. Spesso vengono descritti degli scenari idillici e il ripetersi ciclico delle stagioni, mentre la natura appare sempre in funzione del controllo umano: riserva addomesticata e stilizzata di purezza o selvatichezza, occasione di canto del passato perduto o di vagheggiamento favolistico. L'*io* può identificarsi nel paesaggio senza rotture, riducendo quest'ultimo a specchio della propria anima, quasi un'estensione di sé priva di una sua autonomia, come nella chiusa di *Fantasma, IV*, dove si rivolge direttamente all'acqua:

E innanzi a te mi sto contento e pago,
guardandoti, sentendomi un po' meno
uomo, e quasi anch'io salice, anch'io lago.¹⁰

Nella poesia di Orelli, invece, il paesaggio naturale è ritratto in modo decisamente più complesso e pienamente novecentesco, ed assume un ruolo determinante nella poetica dell'autore, caricandosi di valore simbolico, secondo declinazioni che si evolvono nel corso degli anni – come osserveremo a breve – pur all'interno di una continuità dei suoi nuclei poetici più importanti.

Per gli autori delle generazioni successive, il quadro cambia ancora: mentre nella poesia di Orelli il paesaggio è per lo più ticinese, e quando esula dall'ambiente locale è comunque geograficamente determinato (per lo più italiano, con predilezione per scorci toscani o settentrionali), in seguito l'appartenenza a una realtà geografica precisa è sempre meno rilevante. Considerazioni analoghe in merito agli ultimi decenni del secolo scorso vengono avanzate da Raffaella Castagnola e Luca Cignetti nell'introduzione all'antologia da loro curata *Di soglia in so-*

⁹ Per una ricognizione sull'evoluzione storica delle rappresentazioni letterarie della natura si rimanda a N. Scaffai, *Uomo e natura: le prospettive originarie*, in Id., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, pp. 73-100.

¹⁰ Si cita da F. Chiesa, *L'artefice malcontento*, Milano, Mondadori, 1950.

glia (Le Ricerche, 2008) che racchiude una selezione di testi di giovani poeti svizzero-italiani nati tra il 1972 e il 1984 e che hanno esordito tra il 1997 e il 2007. Secondo i curatori il tema della frontiera, così importante in passato, perde consistenza, lasciando emergere piuttosto la meditazione sul ritorno in Ticino; ma anche questo aspetto passa spesso in secondo piano, poiché il testo poetico è sempre più dominato da scenari internazionali e l'appartenenza geografica, o la semplice ambientazione in un luogo specifico, non riveste più un ruolo centrale, né sul piano della definizione identitaria né su quello della costruzione di una poetica. È ragionevole supporre (come anche Zuliani nel saggio già citato)¹¹ che tale tendenza riguardi più in generale la maggior parte della poesia contemporanea. Inoltre si potrebbe ipotizzare che essa trovi la sua origine nell'affermarsi della globalizzazione, che ha determinato un diverso rapporto con lo spazio geografico. Volendo risalire ancora più indietro fino alla radice del fenomeno, a cambiare è soprattutto la possibilità di viaggiare, che si diffonde sempre più a partire dagli anni Sessanta e Settanta, fino ad arrivare alla situazione attuale, in cui il viaggio è diventato un'esperienza imprescindibile.

Per i nati negli anni Ottanta un esempio di questa evoluzione, sia dei modi in cui l'appartenenza geografica viene vissuta sia di quelli in cui essa influenza il testo letterario e la sua elaborazione, è rappresentato da *Nuovi giorni di polvere* (2015) di Yari Bernasconi. Nonostante i numerosi riferimenti a luoghi svizzeri e ticinesi, la raccolta va ben al di là del Ticino: oltre alla sezione iniziale intitolata *Lettera da Dejevo*, si pensi alla serie delle "cartoline" (da Saint-Gilles-du-Gard, da Herisau), alla quarta sezione dedicata al vulcano del Merapi e alla quinta che ripercorre un viaggio in Irlanda. La nazionalità dello scrittore dunque non condiziona né la scelta dello scenario né la definizione di una poetica, che presenta invece tratti comuni a quelli di altri autori italiani della stessa generazione: l'esperienza di vivere in un mondo globalizzato; il senso di non appartenenza e la solitudine di un *io* scisso; un cosmopolitismo che deriva da una condizione di precarietà. Su queste tematiche Bernasconi innesta poi un suo tratto originale che lo avvicina forse al più maturo Pusterla, vale a dire una concezione della poesia che dal vissuto biografico sa legarsi al corso della Storia, secondo l'esempio (più volte esplicitato) di Franco Fortini, da cui tuttavia lo distingue una consapevolezza dell'impossibilità di agire sul mondo, subito acquisita come dato di partenza.

Non potendo costruire un percorso storiografico completo, ci limi-

¹¹ L. Zuliani, *Immagini della realtà* cit., p. 44.

teremo in questa sede a presentare una visione per frammenti, analizzando alcuni autori significativi e di essi solo alcune opere specifiche, inquadrando un arco temporale utile a ipotizzare una linea di tendenza: ci soffermeremo prevalentemente su Giorgio Orelli e Fabio Pusterla, sia perché si tratta di poeti svizzero-italiani molto influenti, sia perché tale scelta ci permette di osservare (almeno sommariamente) due diverse generazioni, quella dei nati negli anni Venti e quella dei nati negli anni Cinquanta, e di mettere a fuoco lo scarto di cui qui si discute. Per gli anni Cinquanta inoltre tratteremo brevemente anche della raccolta di esordio di Antonio Rossi, *Ricognizioni*.

III.

Come osserva Serenella Iovino in un'importante monografia del 2006, che molto ha contribuito alla diffusione degli studi di ecocritica in Italia, dopo la rivoluzione industriale il paesaggio cambia progressivamente. Nel mondo contemporaneo si verifica una vera e propria «fuga della natura dal paesaggio»¹² che si riflette anche nelle opere letterarie, per cui vengono meno gli scenari bucolici o “selvaggi” in favore di contesti urbani, mentre la natura appare sempre più minacciata. Tuttavia in alcuni autori svizzeri tra cui Orelli l'esperienza di un ambiente naturale percepito come incontaminato continua a occupare un ruolo importante nell'immaginario poetico.

La poesia di Orelli è fatta tutta di sguardo: la situazione tipica dei suoi testi è quella di un *io* che osserva il paesaggio, il quale può essere o “naturale”, vale a dire riconosciuto come tale perché la presenza umana è ridotta; o urbano ma con tratti tipicamente svizzeri, cioè caratterizzato da piccoli centri immersi in un contesto meno antropizzato. In ogni caso esso è sempre geograficamente determinato, con abbondante impiego di toponimi locali, i quali, nonostante l'ampia portata della poesia di Orelli, sempre diretta a un pubblico non solo elvetico, non vengono mai chiariti in nota, dando per scontato che il lettore li conosca e caricandoli per questo di un rilievo simbolico maggiore.

Nella raccolta *L'ora del tempo* (1962), un'antologia d'autore che riunisce i testi più significativi all'interno di una produzione già ventennale, si può osservare che tra uomo e natura non c'è una dinamica oppositiva o di oppressione, bensì un rapporto armonico. Se si rileggono ad esempio i versi di *Assenza*, ritroviamo un ambiente in cui tutte le forme viventi entrano in relazione tra di esse in un sistema equilibrato, di cui

¹² S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006, p. 29.

fanno parte allo stesso titolo sia «il vecchio che socchiude gli occhi» che «la lenta / salamandra che mena per i ciottoli / la sua inusata allegrezza di polvere». ¹³ In particolare la rappresentazione della natura e delle figure animali può diventare metafora dell'esistenza umana. A questo proposito si pensi, tra i numerosi esempi possibili, alla famosissima *Sera a Bedretto*, dove oltre all'esposizione del toponimo ticinese nel titolo, si noterà che il destino dei giocatori di carte all'osteria è messo a confronto con quello delle capre che all'esterno «si provano la fronte / con urti sordi». ¹⁴ Oppure all'altrettanto nota *L'ora esatta*, dove la fugacità della vita riguarda sia gli esseri umani che i piccioni, entrambi sottoposti al dominio del tempo, simboleggiato da un orologio esposto in una vetrina, «che segna / l'ora esatta per tutta la vita». Talvolta il mondo animale e vegetale può essere anche espressione dei sentimenti dell'uomo, come accade in *La scolopendra*, dove alla gioia del soggetto fanno da contraltare la luce del sole e la «scolopendra dal roseo ventre / che agita folle i piedi nell'azzurro».

Nell'opera di Orelli la natura non fa solo da sfondo o cornice alla presenza dell'uomo, ma è tutt'una con essa: infatti il paesaggio naturale non si oppone a quello urbano, secondo la contrapposizione classica tra città e campagna tipica dell'era postindustriale, ma incarna l'autenticità vitale. I numerosi quadri idillici di solito non comportano una visione idealizzante e sono, in definitiva, dei “falsi idilli”: essi sono sempre strettamente legati al tema dominante di tutta la raccolta, vale a dire lo scorrere del tempo e la fugacità dell'esistenza, e dunque il

¹³ I testi sono citati da G. Orelli, *Tutte le poesie*, a cura di P. De Marchi, Milano, Mondadori, 2015. Per un inquadramento critico dell'autore, si rimanda soprattutto agli scritti del curatore, in particolare alla monografia *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002.

¹⁴ Tuttavia in questo testo, come osservato da Genetelli, uomini e capre sono al fondo separati dalla consapevolezza della morte. Tale lettura è autorizzata dal confronto con Leopardi: «Dentro, nella stanza popolata dagli uomini, c'è il pensare la morte, o l'orizzonte consapevole della morte, parola-suggello della prima strofe. “Le capre”, “le fortunate belve” stanno invece fuori, “sulla soglia”, che è come una distanza, anche strofica, che le protegge da quella consapevolezza: dico “fortunate belve” pensando, beninteso, al *Bruto minore* leopardiano, dove per loro (“Di colpa ignare e de' lor proprii danni”) la morte è, appunto, il “non previsto passo”. Ma il contatto testuale stringente arriva subito dopo (ed è, oltre che lessicale, figlio di memoria fonico-ritmica): “[...] Ma se spezzar la fronte / ne' rudi tronchi [...]”, dice Leopardi, vv. 64-65, delle “belve”; e Orelli, sempre settenario + quinario, con altre affinità: “si provano la fronte / con urti sordi”» (C. Genetelli, *Per il critico e per il poeta. Giorgio Orelli lettore di Leopardi*, in *Giorgio Orelli e il lavoro sulla parola. Atti del convegno internazionale di studi di Bellinzona, 13-15 novembre 2014*, a cura di M. Danzi e L. Orlando, Novara, Interlinea, 2015, pp. 133-150: p. 141).

sentimento della morte.¹⁵ Il tempo è quello delle stagioni, ma anche dell'esistenza attraverso le differenti età della vita, e all'interno di esso la morte non apre una rottura, bensì è parte di una ciclicità: per questo non è mai rappresentata con tono drammatico (nella poesia di Orelli il dramma è già avvenuto, tutto è "a giorno", ma senza alessandrinismo, tranne forse qualche testo più antico come il *Frammento della martora*). All'interno di questa poetica rivestono un ruolo fondamentale gli animali come emblema di vitalità sorda e talvolta minacciata.¹⁶ Essi hanno un forte rilievo iconico – come spesso anche le piante – e sono inseriti in una rappresentazione del paesaggio che, se nelle prime poesie presenta le tracce di una stilizzazione elegante, conserva sempre il suo tratto principale: una concretezza materica resa con leggerezza di tocco.

Nelle raccolte successive, nonostante la sostanziale continuità dei nuclei poetici fondamentali (soprattutto nei modi che emergono nella seconda parte di *L'ora del tempo*), l'equilibrio tra uomo e natura si incrina e il paesaggio naturale, pur essendo ancora molto importante, è meno presente. Si conserva invece la centralità poetica del Ticino come punto di riferimento (e di osservazione) principale. Con l'approfondimento della vena narrativa e l'aumento delle figure umane che si registra già nei testi più recenti di *L'ora del tempo* e che si afferma in modo più radicale da *Sinopie* (1977) in poi, la natura continua a incarnare i valori dell'autenticità e della vitalità e a essere strettamente legata alla concezione del tempo, tuttavia si carica di una intrinseca eticità, parallelamente allo sviluppo da parte di Orelli di toni polemici e civili. Si osserverà dunque che essa va a rappresentare il polo positivo all'interno di una dinamica oppositiva che vede l'uomo come un agente di rottura della precedente armonia. Questo nuovo corso ha origine dalla consapevolezza di un mutamento irreversibile: il tramonto della civiltà contadina e la condanna di quest'ultima all'irrilevanza sociale. Comincia inoltre a formarsi una coscienza collettiva dell'emergenza ambientale, con l'approfondirsi del dibattito ecologico e la nascita del movimento ambientalista. In alcuni testi viene tematizzata la negatività dell'azione umana sull'ambiente, come nell'ottava poesia del *Quadernetto del bagno Sirena* in *Sinopie*, dove si menziona il lavoro degli operai che stanno «perforando il fondo / marino alla ricerca del meta-

¹⁵ Di «dissoluzione dell'idillio» parla Genetelli nell'analisi della poesia *Campolungo*, letta con l'ausilio delle fonti leopardiane (*ivi*, pp. 140-141).

¹⁶ Sugli animali nella poesia di Orelli si rimanda a Y. Bernasconi, *Gli animali di Giorgio Orelli: «L'ora del tempo»*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes», 55, 2008, pp. 59-68.

no». A venire distrutto è anche l'equilibrio del paesaggio urbano, come nel secondo movimento di *Foratura a Giubiasco*, sempre in *Sinopie*, in cui si descrive «lo strazio / patito da una piazza / fra le più miti al mondo». Uno sviluppo analogo appare in due testi del *Collo dell'anitra*: sia nella prima parte di *Studio d'ambiente*, dove si mettono a confronto da un lato i tetti «di chiese aderenti alle sere / come schiene di vacche», dall'altro «i blocchi di cemento scodellati / sulla piazza del sole a Bellinzona»; sia nell'ottava sezione del libro, dove il poeta denuncia che «non si calcola il danno inferto dall'asfalto / a questa piazzetta in pendio / dov'è rimasto, quasi vivo, un noce» (*Non si calcola...*). L'autore fa esplicito riferimento all'inquinamento in *4 agosto 1976*, un testo di *Sinopie* dedicato alle conseguenze ambientali del disastro di Seveso. La questione dell'inquinamento torna poi in *Spiracoli* (1989), nella poesia *Verso Basilea*, che si apre sulla notizia della «tetraclordibenzodiossina / trovata nel latte / di una donna di Amburgo che abita / vicino a un inceneritore», per poi citare il caso dell'olio di colza adulterato in Spagna negli anni Ottanta. Nella stessa opera affiora anche il tema dei rifiuti, sia nella terza parte di *Ascoltando una relazione in tedesco*, dove «paurosamente aumentano i ciarpami / le cose rifiutate / perché un povero uccello vi s'impigli», che in *Le bottiglie vuote*, dove in modo ironico il fragore del vetro gettato nel cassonetto della raccolta è paragonato al «rumore del guerriero / che nel bosco stramazza tra compagni / feriti o trapassati». La raccolta del resto si era aperta nel segno dell'ironia, come si osserva dai riferimenti alla letteratura arcadica in *Alter Klang*.

Infine in questa seconda fase della produzione di Orelli si consolida una linea già presente ma meno sfruttata negli scritti precedenti: si tratta di una profonda reciprocità tra gli eventi minuti dell'esistenza quotidiana nel «cerchio familiare» e il ritmo ciclico della natura, tra tempo privato e tempo naturale. Proprio a causa di un "sentimento" del tempo così peculiare, l'opera di Orelli si distingue da molta poesia contemporanea: il cedimento all'aneddoto infatti non comporta il ripiegamento dell'*io* e il dissolversi del senso. Nei versi del ticinese la narrazione della quotidianità, lungi dall'essere gratuita e fine a sé stessa, non sfocia quasi mai nell'insignificanza ma costituisce essa stessa il senso, anche grazie alla solidità del rapporto con i morti che ne costituisce le fondamenta. A proposito di quest'ultimo punto, è emblematico il caso di *Nel cerchio familiare* (inclusa nell'ultima sezione di *L'ora del tempo*), che può essere letta come una dichiarazione di poetica. Si rimanda in particolare alle prime due strofe, dove appare evidente il legame tra paesaggio naturale ed esistenza degli uomini. Il tempo è

percepito come un ciclo che si ripete inesorabilmente, dunque scorre ma è anche immobile, unendo insieme vita vegetale, animale ed umana, e legando strettamente i vivi ai morti:

Una luce funerea, spenta,
raggela le conifere
dalla scorza che dura oltre la morte,
e tutto è fermo in questa conca
scavata con dolcezza dal tempo:
nel cerchio familiare
da cui non ha senso scampare.

Entro un silenzio così conosciuto
i morti sono più vivi dei vivi:
da linde camere odorose di canfora
scendono per le botole in stufe
rivestite di legno, aggiustano i propri ritratti,
tornano nella stalla a rivedere i capi
di pura razza bruna.

IV.

Nella raccolta d'esordio di Pusterla il paesaggio naturale è molto ricorrente e riveste un ruolo centrale dal punto di vista della poetica. Come nella poesia di Orelli la situazione lirica prevalente è quella di un *io* che osserva il paesaggio, ma in questo caso, nonostante l'impiego di toponimi della Svizzera italiana e l'ambientazione che spesso sembra elvetica, l'appartenenza a un luogo geograficamente determinato non è fondamentale. Inoltre con le raccolte successive troveremo sempre più scenari internazionali: basti pensare a *Bocksten* (1989), che prende avvio dal ritrovamento delle spoglie di un uomo in una torbiera svedese. Oppure si guardi al volume successivo, *Le cose senza storia* (1994), di cui sarebbe sufficiente scorrere i titoli per comprendere quanto lo scrittore sia lontano da una prospettiva esclusivamente ticinese: si passa dalla Siberia (*Irkutsk*) all'Italia (*Crespi d'Adda*, *Presso Voghera*), dalla Croazia (*Verso Spalato*) alla Francia (*Cap Taillat*), al Portogallo (*Sabato a Sintra*, *Caparica*, *Moscavide*, *Pide*, *Visita allo zoo di Lisbona*, *Sul Douro*). Il territorio inquadrato nella prima raccolta di Pusterla è aspro, difficile, invernale. Nonostante sia spesso riferibile a un luogo preciso, cioè la regione alpina, esso è soprattutto l'emblema del paesaggio invernale, un'astrazione della natura ostile. Il riconoscimento di sé passa proprio attraverso l'accettazione dell'ostilità dell'ambiente esterno. A questo proposito, è utile ricordare che il titolo della raccolta avrebbe dovuto essere *L'accettazione dell'inverno*, poi modificato su suggerimento di Maria

Corti, come illustrato dall'autore stesso nell'edizione del 2012. Questa impostazione è esplicita nella poesia eponima della raccolta, dove la severità dell'inverno è in realtà occasione di saggiare le proprie forze, trovare un equilibrio, prepararsi alla lotta. Dietro al rosa, dietro alla bellezza, si nasconde il gelo della neve, ma è proprio il nitore di quel gelo che consente di accedere alla luce:

La luminosa luce, la dorata
nella pulviscolante nube, rifrangente, rosea e
se la neve aspetta dietro l'angolo
dietro il monte
dietro il rosa
tu affila i denti, i ramponi,
arrota il passo, acumina la vista;
prova il peso del corpo, saggia l'equilibrio.

Attendi il ghiaccio (a piè fermo) tu
nella luce.

L'inverno, come un grande dolore o un incendio, va dunque accolto per la sua capacità di distruggere e allo stesso tempo di illuminare:

tu accettalo questo inverno
luminoso, in agguato, invernaccio
di luce, sospeso nevischio, prolungato
favonio, incendio doloso.

Il paesaggio naturale si caratterizza per una cupezza opprimente: è costellato da laghi «senza via d'uscita» (A G.P.) oppure da pioppi che si ripetono in «lunghe distese / parallele, ossessive» che «ruotando l'asse», vale a dire cambiando punto di vista, appaiono come un «verde amalgama» indistinto che va a «velare ciò che segue / sullo sfondo» (*I pioppi...*). Nonostante tutto, però, a prevalere è la connotazione positiva dei tratti più aspri; come appare evidente anche in *Nominatio*, dove è proprio la coscienza della «durezza / delle montagne» e della «solitudine dell'acqua», fuor di metafora la consapevolezza della sofferenza e delle difficoltà, a consentire lo scarto della nominazione (e dunque della scrittura): è la neve stessa, o meglio il suo residuo «negli anfratti a nord», a prendere «forma / di luminosa lingua / o guizzo». D'altronde, l'associazione dell'inverno a una prova da superare e più in generale alle asperità dell'esistenza rientra in una simbologia tipicamente legata alla rappresentazione letteraria delle stagioni, che tradizionalmente sono metafora o delle età e delle fasi della vita o dei sentimenti umani.

L'opera, come riconosciuto in modo unanime dalla critica, sembra scritta a margine di una catastrofe già avvenuta: il lettore si trova di fronte a uno scenario post-apocalittico, fatto di detriti, nel quale l'*io* occupa una posizione decentrata. La condizione di partenza non è l'equilibrio tra uomo e natura, come visto nella prima produzione di Orelli, bensì la rottura dell'equilibrio. Si tratta di una «natura in tutto anti-idillica»,¹⁷ che nulla concede all'elegia, e la cui descrizione è condotta spesso con tratti espressionisti che verranno meno nei libri successivi. Essa porta con sé sia le tracce evidenti di una disfatta che il germe di una resistenza possibile al male. Proprio il tema del male è il nodo del libro ed è rappresentato dall'immagine dell'erosione delle Alpi che apre la raccolta nel testo *Le parentesi*, molto citato anche per l'evidente rilievo metapoetico:

L'erosione
cancellerà le Alpi, prima scavando valli,
poi ripidi burroni, vuoti insanabili
che preludono al crollo, gorgi. Lo scricchiolio
sarà il segnale di fuga: questo il verdetto.
Rimarranno le pozze, i montaruzzi casuali,
le pause di riposo, i sassi rotolanti,
le caverne e le piane paludose.
Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute
principali e alberi sintattici, sparse
certezze e affermazioni,
le parentesi, gli incisi e le interiezioni:
le palafitte del domani.

La catastrofe pone l'uomo in un ambiente devastato, con cui dovrà fare i conti, costruendo a partire dal detrito e assumendo egli stesso un ruolo residuale, sull'orlo di «vuoti insanabili». La scrittura stessa parte da una condizione di marginalità che, oltre ad essere generalmente tipica dell'attività culturale nella società contemporanea, nel nostro caso specifico riguarda due aspetti, uno spaziale e l'altro temporale: da un lato, l'appartenenza a un luogo "appartato" e l'assenza di un centro geografico (il che ci rimanda alle osservazioni di Zuliani sull'assenza di un centro a cui il Ticino dovrebbe fare riferimento); dall'altro, come osservato da Dalmas, una condizione di inattualità.¹⁸ Secondo

¹⁷ A. Afribo, *Fabio Pusterla*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 112.

¹⁸ D. Dalmas, «Concessione all'inverno» di Fabio Pusterla: una mossa d'apertura, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Padova, 10-13

quest'ultimo, però, quello che potrebbe essere in apparenza uno svantaggio, una sottrazione, si rivela in realtà un privilegio, perché consente di portare sul mondo una prospettiva inedita. In altri termini, la «provenienza dal margine» produce un «doppio effetto: una sensazione di non centralità, naturalmente, ma anche un sentimento del margine, del residuo, del “resto” come unica vera possibilità per la poesia contemporanea».¹⁹ Lo sguardo sul paesaggio è sempre figura del rapporto con la storia. Tale legame è evidente anche nelle due raccolte successive, *Bocksten* (1989) e *Le cose senza storia* (2007), e più in generale resta una costante della poetica di Pusterla. Su questo aspetto si è già soffermato Afribo:

il fondamento ideologico e morale della poesia di Pusterla è infatti sintetizzabile nella costante denuncia dell'eterno misfatto della Storia, e in un'ampia ricognizione del male e del dolore del mondo tramite lo sguardo imparziale verso ogni sua categoria – umana, animale, vegetale e minerale –, con incroci reciproci ed evidenti correlazioni.²⁰

Il gelo e l'asprezza del paesaggio sono anche – romanticamente – lo specchio di un travaglio interiore, che viene così rappresentato come se si trattasse di un luogo da attraversare: all'erosione delle Alpi annunciata nel prologo corrisponde un analogo franare dell'*io*. Tale rapporto sembra più che mai esplicito in *Bollettino stradale*, dove si dice che «il desolante inverno ulula fuori / o anche dentro». Anche Mattia Cavadini osserva che nell'esordio di Pusterla «il paesaggio è un paesaggio psicologizzato», che si fa «correlativo oggettivo di uno stato di disagio» ed «esprime in forma allegorica la biografia e la psicologia dell'io».²¹

La condizione di marginalità e la coscienza di un disastro già avvenuto o che potrebbe avvenire da un momento all'altro attraversano tutto il libro. Già in *Paradiso*, *Caprino*, *Cavallino* un vecchio (forse metafora del poeta stesso) osserva il lago «in bilico sul margine», in attesa

settembre 2014, a cura di G. Baldassari, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi, 2016, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016>, (ultimo accesso: 22/10/21).

¹⁹ *Ivi*, p. 1.

²⁰ A. Afribo, *Fabio Pusterla* cit., p. 112.

²¹ M. Cavadini, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 119-120.

del ritorno dei morti dal fondo dell'acqua, preannunciato da «impronunciabili presagi». Al suo occhio non si offrono navi vere e proprie, ma «parodie di navi», come se il paesaggio che lo circonda non fosse reale bensì immaginario, simile all'inquadratura stilizzata offerta da una cartolina: non luogo ma miniatura di un luogo. Oscure catastrofi gravano sul futuro anche in *Prima possibilità*, dove vengono descritti due diversi scenari apocalittici, e in *Der blaue Bunker*, in cui il paesaggio è minacciato da un pericolo non definito. La prospettiva catastrofista e la riduzione a uno stadio residuale si uniscono in *Lettera da Tinizong*, in quanto «un errore», «un'imprevista / smagliatura» ha portato a «inconseguete visuali, angoli acuti / di realtà», e si intravedono le «tracce forse / di un mondo altro, sottostante / che irrompe a tratti violento». La marginalità che è seguita a una sconfitta prende la forma di un «esilio / casuale» che non ha «niente d'eroico». L'esilio da un luogo, da un centro ipotetico, è anche esilio da se stessi, dalla propria integrità di esseri umani, per cui l'*io* si trova a essere distante sia dal proprio tempo che dalla propria più autentica essenza:²²

L'esilio comunque è in questo non essere
intero mai, non esistente del tutto
nell'istante, e sempre distante
dal vero.

In alcuni testi la rappresentazione del paesaggio è anche impiegata in chiave metapoetica. Oltre al già citato *Le parentesi*, si può rileggere la serie di *Val Trodo*, poiché in una valle militarizzata dove «si insegna la guerra» il compito dello scrittore sembra essere soltanto quello del testimone che deve «restare immobile, osservare / il movimento delicato delle foglie». Ma si rimanda soprattutto alla montaliana *C. D. D.*, dove il poeta che si crede «ispirato da potenza superna» è esplicitamente paragonato a un escursionista che «sulla collina rinzeppata / di scorie nucleari, aspira l'aere / con voluttà». Sempre in prospettiva metapoetica si potrebbe leggere il movimento finale di *Tredici quadri*, dove il soggetto osserva da una finestra il lavoro dei giardinieri che «ingabbiano i tronchi» affinché crescano più dritti, con probabile al-

²² Cfr. *ivi*, p. 109: «Perdita del centro, senso di inappartenenza: è questo il grumo di fondo da cui nasce la prima raccolta poetica di Fabio Pusterla. Consapevole di non poter più ritessere, per via analogica, i nessi che lo riconnettono all'universale, l'Io testimonia l'estraneità, la dissonanza, l'isolamento rispetto al tutto. La sensazione è di assistere ad una forma di autocoscienza, un modo di schierare i frantumi nel momento stesso che l'Io prende atto di un orizzonte necessario di confusione e macerie».

lusione al lavoro del poeta, alla “gabbia” della forma (oltre che, come giustamente notato da Cavadini, alla pressione delle norme imposte da un potere esterno, rappresentato dall’ospedale);²³ ma anche *Orti fra le case...*, poiché il gesto della scrittura è forse adombrato nell’immagine degli orti e delle piccole zone erbose, che diventano emblema di resistenza, proprio per l’esiguità e l’ordine del loro verde rispetto alla selva: «Non importa la selva dunque / ma la macchia fugace / il ciuffo e la zolla / la sfida». Come già visto per *Alter Klang* di Orelli, si ritrovano anche accenni parodici nei confronti della letteratura arcadica. In *Nottetempo*, infatti, di fronte a uno scenario che ha tutti i presupposti per essere definito idillico, in realtà è impossibile qualsiasi cedimento a una consolante idealizzazione:

E «odo greggi belar, muggire armenti»
si potrebbe pensare di dire in simili
occorrenze. Invece non si sente niente,
la vallata è come morta. Che qui
nasca il Reno sta scritto sulle carte.

Si presti particolare attenzione alla sfasatura tra paesaggio reale e sua rappresentazione cartografica (che appare anche in *Cortese invito alla dama*, in cui si denuncia «L’assenza / di bussole e sestanti, lo strappo / alla carta geografica»), in quanto allude in parte anche alle difficoltà della rappresentazione letteraria e dunque della scrittura.

Infine, forse per influsso di Orelli, nell’opera di Pusterla è possibile incontrare alcune figure animali di grande iconicità. In particolare il testo conclusivo di *Concessione all’inverno* è dedicato al dronte, un uccello delle Mauritius estinto a causa dei cambiamenti ambientali determinati dall’arrivo dei coloni olandesi. La sua figura, che può ricordare quella dell’albatros baudeleriano, chiude la raccolta nel segno di una disfatta: spezzato l’equilibrio tra uomo e ambiente a causa della dinamica di oppressione intrinseca nella prospettiva coloniale, l’uccello assume quasi un rilievo favolistico e rappresenta lo sconfitto per antonomasia (e forse, in sordina, lo scrittore stesso nella società odierna).

V.

Anche nella raccolta d’esordio di Antonio Rossi è molto ricorrente il paesaggio naturale, ma senza che esso assuma la centralità poetica che ha in Pusterla. Come visto in *Concessione*, nei versi di *Ricognizioni*

²³ *Ivi*, pp. 114-115 (in particolare n. 16).

si intuiscono facilmente luoghi svizzeri e ticinesi (talvolta menzionati esplicitamente), ma l'appartenenza geografica non è rilevante e non contribuisce alla definizione identitaria.

Ancora una volta – e a questo punto, se si disponesse di uno studio più ampio, si sarebbe tentati di affermare che è una costante della poesia svizzero-italiana del Novecento – la situazione lirica prevalente è quella di un *io* che guarda un paesaggio. Il poeta descrive quello che vede come farebbe un esperto di botanica o uno stratega militare che compia delle “ricognizioni” sul campo, mostrando una natura che, tra oggettività neriana ed espressionismo lombardo, non ha nulla di idillico, né può essere ricondotta a un’idea di “selvaggio” addomesticato. Viene portato avanti uno studio quasi scientifico della realtà in cui il dettaglio non rimanda ad altro che a se stesso: l’*io* tende a retrocedere dinanzi all’evidenza materica delle cose e del paesaggio. La descrizione si sofferma soprattutto su elementi minimi, marginali, di poco rilievo, come se il mondo si disgregasse in frammenti privi di significato (e sulla posizione marginale assunta si potrebbe impostare un confronto con Pusterla, nel quale lo stare ai margini consente invece una più sicura centralità dello sguardo). Nella poesia *Terriccio*, la marginalità dell’*io* rispetto alle cose è rappresentata da un paesaggio in cui la natura è scomparsa per far posto a un accumulo di rifiuti, rispetto al quale è impossibile intervenire:

Non solo una chioma di bambola che sporgeva
dal terriccio caricato sul vagone
ma anche rametti incrostati e sparsi
o intrecciati fra schegge di laterizi
suggerivano circospezione;
e su un rialzo, fermagli e barattoli di talco,
frammenti di filo di zinco e stivaletti
quasi nuovi che mio zio sarebbe andato
d’acchito a recuperare,
ali di cappelli di paglia, stanghette di occhiali,
pellicole abrasi e raggi di biciclette
lasciavano nella convinzione che ognuno,
al punto che si era, avrebbe potuto aggiungere
a quel terriccio o levare non importa che cosa,
e nulla sarebbe cambiato.

In due poesie poste una di seguito all’altra gli elementi naturali, invece di limitarsi ad esistere nella loro materialità, assumono un valore ulteriore come emblema di resistenza. La prima è *Il luppolo*, dove la pianta

a periodi patisce, a seconda del tempo,
a periodi prospera senza dare nell'occhio a dismisura
e senza nemmeno coinvolgere te
sopraffatto da chissà quali incombenze
e lievemente insoddisfatto mentre indugi
su questo pianerottolo intermedio.

La seconda, che può ricordare alcuni sviluppi di Ponge, è invece *Il faggio che nel brillio...*, un testo che attraversa il «discorso interiore» di un faggio che tenta di resistere alle fiamme.

In conclusione, gli aspetti della poesia di Rossi che qui abbiamo cercato di inquadrare possono essere ben esemplificati da *Movimenti della nebbia dopo l'alba e voci*:

Quando la nebbiolina di dopo l'alba,
salita in parti tanto minime dalla campagna
da nemmeno mostrare se e di quanto si sposti
verso l'antica torre di Santa Laura
o verso la piscina sgombra o le nuove residenze
di Marly-le-Petit,
quando la nebbiolina fende lungo i muri
intere zone rossicce unite a strati
di vegetali sciupati e origina dai suoi movimenti
effigi informi che mutano al crescere del giorno
e dei colori e si disperdono in breve,
io sento a volte voci di volatili, e altre più indistinte,
dietro le finestre, come di qualcuno inquieto
intento a sorvegliare.

Nonostante l'impiego di toponimi geografici, quello che importa non è l'appartenenza a un luogo: la scena descritta non cambierebbe se ai riferimenti presenti se ne sostituissero altri. Quello che conta è la modalità della visione: un paesaggio sfumato, in cui si intrecciano elementi urbani e naturali, vita umana e vegetale, percepiti non come un tutto limpido e coeso, ma come una giustapposizione di elementi isolati, non in relazione tra di essi. E a margine, dietro il vetro protettivo di una finestra che inquadra il paesaggio e determina il punto di vista, «qualcuno» – forse il poeta stesso – «inquieto / intento a sorvegliare».