

# UC Berkeley

## California Italian Studies

### Title

Gli animali nel primo Pusterla: una lettura eco-zoopoetica di «Il dronte» e «L'anguilla del Reno»

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9bv3t8m2>

### Journal

California Italian Studies, 10(1)

### Author

Loda, Alice

### Publication Date

2020

### License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/> 4.0

Peer reviewed

# Gli animali nel primo Pusterla: una lettura eco-zoopoetica di “Il dronte” e “L’anguilla del Reno”

Alice Loda

## Introduzione

Strisci nell'erba bianca di margherite.  
Sei vestito di rosso, hai una cuffia rossa in testa,  
e nella mano destra un pelacarote che infilzi  
nel terreno ancora molle di marzo, sempre avanzando  
lentamente nel folto del prato. Sdraiato  
sull'erba, con le margherite negli occhi. Sto scalando  
l'Everest, mi dici. E anche le guance sono rosse di gioia.<sup>1</sup>

L’incipit di “Le prime fragole,” uno dei testi più celebri del poeta italofono Fabio Pusterla, nato a Mendrisio nel Canton Ticino e cresciuto a Chiasso, ci restituisce un’immagine adatta ad introdurre un discorso critico su una poetica che si configura, fin dal principio, come radicalmente orientata verso il contatto e la trasformazione. In questo testo il poeta osserva l’interlocutore bambino farsi progressivamente natura, riappropriarsi di un corpo che è, prima di tutto, vivo nel contatto istintivo con la terra e con i suoi elementi: il bianco delle margherite e il rosso delle fragole nei versi a seguire. Nella seconda strofa, qui non trascritta, avviene un ribaltamento rapido di questo equilibrio: da un veloce messaggio attraverso la radio, la tragedia della storia irrompe sorda e inattesa a far deflagrare questa immagine di ricomposizione con la natura. La storia di una bambina schiacciata da un panzer a Gaza riporta improvvisamente l’io lirico dal sogno all’incubo e lo richiama all’abominio che di quell’appartenenza intima alla terra, affacciata poco sopra, è la più dolorosa negazione. Questo testo, incluso in *Folla sommersa*, una delle raccolte maggiori dell’autore, lascia dunque spazio alla visione pusterliana della storia, che è una storia soprattutto individuale, fatta di figure di resistenza e purezza tragicamente relegate ai margini.<sup>2</sup> La posizione dell’autore si distingue per la riconnessione costante e puntuale di percorsi storici e percorsi geologici, di traiettorie umane e non-umane. La storia umana, nei suoi risvolti più indicibili, interviene a disturbare quell’equilibrio che è la ricerca prima e la motivazione stessa del dire poetico.

Pusterla stesso, in un’intervista recente, ha parlato della sua opera poetica come di un costante desiderio di approssimazione verso ciò che sta *attorno*, il tentativo di disvelamento del mistero della materia e delle creature che si osservano e da cui si è osservati, accompagnato dalla necessità di rimettere al centro ciò che è convenzionalmente considerato marginale.<sup>3</sup> In uno studio che esplora la raccolta d’esordio, Davide Dalmas ha individuato proprio il potere semantico-conoscitivo del *margin*e in Pusterla, una componente assolutamente necessaria alla

---

<sup>1</sup> Fabio Pusterla, *Folla sommersa* (Milano: Marcos y Marcos, 2004), 61.

<sup>2</sup> Per questa visione della storia rimando soprattutto a Fabio Pusterla, *Le cose senza storia* (Milano: Marcos y Marcos, 2007).

<sup>3</sup> Si veda l’intervista di Tiziano Fratus, “Pusterla, poesia è paesaggio,” *Il manifesto*, 6 giugno 2019, <https://ilmanifesto.it/pusterla-poesia-e-paesaggio/>.

progressiva messa a fuoco della sua poetica.<sup>4</sup> Il percorso dell'autore, infatti, pur andando incontro a sostanziali mutazioni, rivela dei tratti comuni e distintivi, tra i quali l'attenzione al confine e ai punti di contatto—tra specie, spazi, universi—che ne delineano la grande originalità a partire già dalle primissime prove, sulle quali questo lavoro principalmente si concentra.

Nei decenni in cui fioriscono le raccolte maggiori, Pusterla appare così impegnato in un discorso fortemente liminale, estremamente attento all'abbattimento delle barriere e a un riposizionamento antigerarchico del soggetto poetico e dunque dell'umano nell'ambiente. Se nei maggiori poeti italo-fonici novecenteschi—Eugenio Montale su tutti, a cui l'autore si rivolge spesso, come vedremo, attraverso un uso sottile e dialogico dell'intertestualità—la poesia come genere assume un valore conoscitivo proiettato più o meno uniformemente verso l'esperienza umana,<sup>5</sup> quella di Pusterla è al contrario una poesia fortemente fisica, che utilizza gli strumenti umani per avvicinarsi a ciò che è più-che-umano, e che è tesa a disvelare piuttosto relazioni e connessioni di portata ambientale e geologica. Come sottolinea Maria Antonietta Grignani, la traiettoria di Pusterla sancisce “tra coscienza etica e ecologia la caduta di ogni atteggiamento mitografico proiettato dal soggetto”<sup>6</sup> e lo fa proprio a partire dagli esordi.

Il decentramento dell'umano nel verso di Pusterla passa attraverso una dilatazione importante dell'elemento temporale, che si accompagna all'insistenza sulla transitorietà di tutte le esperienze terrene, riportando dunque il discorso sulla materia e concentrandosi sulle modalità del permanere della parola poetica, che diviene anch'essa residuo. Questo percorso viene sviluppato attraverso modalità non dissimili da quelle operate da un poeta che per Pusterla resterà un punto di riferimento—sebbene spesso implicito—e la cui matrice profondamente materialista è stata di recente ribadita, ovvero Giacomo Leopardi.<sup>7</sup> La tensione più-che-umana che permea l'opera di Pusterla si proietta verso una resa poetica per quanto possibile trasparente della materia e delle traiettorie che la attraversano. Quest'ultima è perseguita attraverso vari espedienti testuali e con un'attenzione non comune alle qualità sensuali e fisiche di oggetti, corpi ed elementi. Attraverso un movimento che potremmo definire di sottrazione di istanze soggettive, il poeta realizza così un percorso fortemente relazionale e trans-individuale.<sup>8</sup> Come ho avuto modo di sottolineare in altri studi, questo percorso è innescato prima di tutto da una posizione fortemente ricettiva, tesa dunque all'osservazione e all'ascolto dell'altro, che la pratica poetica affina.<sup>9</sup> A riprova della pervasività di questa dinamica, l'autore stesso afferma “mi sembra che la poesia, quella che leggo e quella che qualche volta provo a scrivere, mi aiuti a guardare le cose in modo più attento.”<sup>10</sup> Questa traiettoria di amplificata attenzione sarà

---

<sup>4</sup> Davide Dalmas, “Cominciare nonostante la fine: *Concessione all'inverno* di Fabio Pusterla (1985),” in *La poesia italiana degli anni Ottanta: esordi e conferme*, ed. Sabrina Stoppa (Lecce: Pensa Multimedia, 2016), 85–86.

<sup>5</sup> Per questa discussione rimando a Gabriele Belletti, “Cosa perde l'io: le istituzioni letterarie e la poesia di Fabio Pusterla,” *Poetiche* 11, no. 1 (2009): 139–63 e Maria Antonietta Grignani, “Linea ‘metafisica’: fine millennio,” in *Lavori in corso: poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento* (Modena: Mucchi, 2007), 119–38.

<sup>6</sup> Grignani, “Linea ‘metafisica’: fine millennio,” 123.

<sup>7</sup> Per il materialismo di Leopardi rimando a Sebastiano Timpanaro, “Alcune osservazioni sul pensiero di Leopardi,” in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano* (Firenze: Le Lettere, 2011), 108–47 e Giulia Santi, *Sul materialismo leopardiano: tra pensiero poetante e poetare pensante* (Milano: Mimesis, 2011).

<sup>8</sup> Per il concetto di *trans-individual* in contesto lirico ed eco-poetico si veda Susanna Lidström and Greg Garrard, “‘Images Adequate to Our Predicament’: Ecology, Environment and Eco-poetics,” *Environmental Humanities* 5, no. 1 (2014): 49.

<sup>9</sup> Si veda Alice Loda, “Eco-Pusterla. A Semantic-Stylistic Analysis of *Bocksten*,” *Incontri. Rivista europea di letteratura italiana* 35, no. 1 (2020): 99–115.

<sup>10</sup> Fabio Pusterla, “Quando Chiasso era in Irlanda,” in *Quando Chiasso era in Irlanda e altre avventure tra libri e realtà* (Bellinzona: Casagrande, 2012), 65–66, citato in Dalmas, “Cominciare nonostante la fine,” 84.

sostanzialmente alla base della presenza, sempre relazionale e interconnessa, del non-umano nei versi dell'autore.

Questo articolo contribuisce a sottolineare il tragitto di intima riconnessione ed esplorazione dei contatti più-che-umani nella poetica di Pusterla, e lo fa indagando il ruolo degli animali nella fase iniziale del suo lavoro, quella delle due prime e fondamentali raccolte, *Concessione all'inverno* e *Bocksten*.<sup>11</sup> Come sottolineato da Dalmas, queste raccolte gettano le basi per una presa di coscienza sempre più esplicita da parte dell'autore della specificità del suo sguardo sul mondo, che sarà confermata nelle prove successive e che intendo qui inquadrare con decisione in una direttrice ecologica.<sup>12</sup> In una prima parte, che delinea il contesto intellettuale, l'articolo sviluppa alcuni nodi critici introdotti in un mio saggio recente, leggendo l'operazione poetica di Pusterla nelle sue intersezioni con due orizzonti teorici di crescente interesse in ambito letterario: quello ecopoetico e quello ecoregionale.<sup>13</sup> Un ragionamento sul primo serve a collocare gli aspetti fondativi della poetica di Pusterla—quali tensione trans-individuale, svuotamento della soggettività, attenzione alle qualità fisiche della materia, anti-antropocentrismo—in una traiettoria transnazionale. Un'attenzione al secondo è invece necessaria per iscrivere l'opera pusterliana al di fuori di rapporti binari centro-periferia, ovvero al di fuori di un percorso squisitamente svizzero italiano o italiano *tout-court*, suggerendo un inquadramento che sappia invece attraversare le barriere nazionali o regionali, e sia in grado al contempo di dar conto di un sostanziale radicamento nella realtà locale. Quest'ultima, nei suoi connotati frontalieri e ibridi, rimane infatti per Pusterla un punto saldo da cui partire per le sue ricognizioni e ipotesi sul reale, ma non costituisce mai una gabbia né determina una limitazione di orizzonti.<sup>14</sup> Al contrario, come spiega Dalmas, la posizione frontiera viene mantenuta come importante punto di partenza per un'indagine sul mondo e agisce come polo di attrazione costante per l'autore.<sup>15</sup> La discussione di questi due contesti teorici è volta altresì a sottolineare la necessità, urgente in questo tempo caratterizzato da un movimento fisico e letterario che trascende decisamente confini e scacchiere nazionali, di un canone lirico che sappia essere mobile, ed entro il quale le relazioni fluide siano valorizzate invece che recise: un canone *aperto*, come già suggerito da Edward Said.<sup>16</sup>

Come si avrà modo di sottolineare, il rapporto con gli animali restituito dal verso di Pusterla si distingue prima di tutto per il recupero di una comunicazione profonda e di una sorellanza transumana.<sup>17</sup> Quest'ultima è realizzata attraverso un'attenzione nuova alla sensualità, al corpo e al movimento degli animali. Si tratta, insomma, della riappropriazione intellettuale e fisica di un

---

<sup>11</sup> Fabio Pusterla, *Concessione all'inverno* (Bellinzona: Casagrande, 1985); *Bocksten* (Milano: Marcos y Marcos, 1989).

<sup>12</sup> Si veda Dalmas, "Cominciare nonostante la fine," 77–96.

<sup>13</sup> Rimando per il primo a J. Scott Bryson, *Ecopoetry: A Critical Introduction* (Salt Lake City: University of Utah Press, 2002) e per il secondo a Daniel A. Finch-Race and Valentina Gosetti, "Discovering Industrial-Era Francophone Ecoregions," *Dix-Neuf* 23, no. 34 (2019): 151–62. Si veda Loda, "Eco-Pusterla, A Semantic-Stylistic Analysis of *Bocksten*," 101-06.

<sup>14</sup> Fabio Pusterla, "Le ragioni di un disagio. Dubbi metodologici sulla 'Letteratura della Svizzera Italiana,'" in *Il nervo di Arnold e altre letture: saggi e note sulla poesia contemporanea* (Milano: Marcos y Marcos, 2007), 280–92.

<sup>15</sup> Dalmas, "Cominciare nonostante la fine," 82.

<sup>16</sup> Edward Said, *Humanism and Democratic Criticism* (New York: Columbia University Press, 2004), 25.

<sup>17</sup> Con il termine *transumano* intendo richiamarmi a due traiettorie fondamentali che emergono nelle opere ecocentriche: il ripensamento profondo del posizionamento gerarchico dell'umano nell'ambiente e il rapporto fluido tra umano e non-umano, sottolineato dal prefisso *trans-*. La nozione si ispira dunque al concetto di post-umano elaborato da Rosi Braidotti in *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), con il quale si pone tuttavia terminologicamente in tensione.

contatto fondativo, troppo spesso messo in ombra, e che può realizzarsi all'interno del verso grazie alla capacità della poesia di farsi linguaggio ritmico, mimetico e materico.

I paragrafi che seguono si snodano dall'universale al particolare, e l'articolo parte dunque dal contesto per arrivare alla testualità e alle sue componenti più interne, tra cui la sintassi, il metro e il ritmo. Dopo una sezione in cui si riassumono i lineamenti teorico-critici dell'operazione ecopoetica e ecoregionale di Pusterla, il contributo esplora due tra i più celebri animali che ne abitano il verso e i relativi contesti. Il primo fra questi è il dronte, cui si ispira un testo eponimo inserito nella raccolta d'esordio.<sup>18</sup> Quella del dronte è forse la prima apparizione di un animale "maggiore"—in termini di presenza testuale, non di rilevanza ontologica o epistemologica—a fiorire nel canzoniere pusterliano. L'ingresso di un animale geograficamente alieno all'ecoregione pusterliana, in una raccolta altrimenti nutrita dell'elemento locale, suggerisce la volontà dell'autore di creare un ponte ecopoetico e translocale tra creature resistenti e oppresse. Allo stesso tempo, questo testo si configura come un'ipotesi sul linguaggio, il tentativo di creare attraverso il verso e la sua articolazione ritmica un avvicinamento e un cambio radicale di prospettiva. Il secondo animale pusterliano su cui ci si concentra nei paragrafi che seguono è l'anguilla, che con il suo movimento tenace "detta" all'autore i versi celebri di un testo posto quasi a chiusura della raccolta *Bocksten*. Quest'ultimo libro, tutto improntato all'investigazione del contatto transumano e dedicato a un uomo fossile, il *Bockstenmannen*, rappresenta un punto di svolta per lo sviluppo dell'ecopoetica pusterliana e per la realizzazione testuale di una solidarietà tra individui in un contesto più-che-umano. Per entrambi i testi si propone un'analisi concentrata sulla poesia come ipotesi conoscitiva, e si sottolineano in particolare diversi aspetti che suggeriscono nei versi una ricomposizione dell'umano con l'ambiente e il ribaltamento di una visione antropocentrica, due percorsi realizzati prima di tutto attraverso una mobilitazione, mutazione e poi, in una fase successiva, dissoluzione del soggetto centrale. Attraverso questa proposta di lettura, il contributo intende anche ragionare su come la poesia—soprattutto nelle sue qualità ritmiche—possa rappresentare un linguaggio capace di decentrare l'umano e a rimettere al centro del nostro orizzonte gnoseologico e di ricerca le relazioni e le interconnessioni più-che-umane, favorendo una comunicazione che si situi, ad un tempo, all'interno delle parole e al di là di queste ultime.<sup>19</sup> Questo percorso può a sua volta facilitare il riconoscimento della complessità costitutiva dell'ambiente in cui viviamo, e spostare finalmente l'attenzione sulla centralità delle interdipendenze e dei processi dialogici e relazionali che ne governano da sempre i delicati meccanismi.

### **Traiettorie: ecopoesia, ecoregioni, animali**

La poesia di Pusterla è stata oggetto di numerose analisi, che l'hanno inizialmente avvicinata alla tradizione di area lombarda, ipotesi di lettura su cui non si è tuttavia registrato un completo consenso e su cui lo stesso autore si è espresso negativamente.<sup>20</sup> Partito da una riformulazione in chiave anti-metafisica della lezione di Montale, lettore accanito dei versi rocciosi di Giorgio Orelli, forte di una versificazione rigorosa eppure inizialmente permeata da processi deformativi e espressionisti, Pusterla persegue attraverso gli ultimi due decenni del Novecento un

---

<sup>18</sup> Il dronte, conosciuto anche con il nome di dodo, è una specie estinta di uccello nativo dell'isola Mauritius.

<sup>19</sup> Sul tema delle potenzialità ecocentriche del linguaggio poetico si veda Aaron M. Moe, *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry* (Lanham: Lexington Books, 2013), 6-7.

<sup>20</sup> Si veda Pusterla, "Le ragioni di un disagio. Dubbi metodologici sulla 'Letteratura della Svizzera Italiana.'"

progressivo e radicale cammino verso trasparenza di sguardo e transattività tra materia e parola.<sup>21</sup> Questo percorso conduce l'autore ad interpretare la poesia come una sovraimpressione sensibile del reale, un residuo che aderisce alla materia che osserva ed incarna al di fuori di ogni tentazione metafisica.

Fabio Moliterni, in un saggio di grande spessore critico, ha proposto la categoria critica dell'*attenzione* come chiave di lettura di alcune poetiche che segnano, tra la fine del Novecento e l'inizio del secolo successivo, una svolta sensibile nella scena poetica italo-fona, proiettandosi decisamente oltre le sperimentazioni post-moderne.<sup>22</sup> In Moliterni questa categoria critica individua una disposizione di apertura che ho indicato come la componente primaria del lavoro di Pusterla e che sta altresì alla base della vocazione ecologica dei suoi versi.<sup>23</sup> Il favore per l'ascolto, intensificato dall'esperienza della traduzione, territorio cruciale per l'autore, è dunque alla base non solo della sua poetica ma anche della costruzione del rapporto con gli animali così come emerge nei suoi testi. Questa attitudine, lungi dall'essere propria solo di esperienze italo-fone, si configura come una modalità frequente nelle poetiche sviluppatesi a cavallo tra questo secolo e il precedente in ambito transnazionale, e spinge i residui post-moderni fuori dal post-moderno, orientandoli con decisione verso una nuova dimensione in cui la sensibilità ecologica diviene ragione centrale dello scrivere. In questa transizione, come ribadito da una robusta mole di interventi critici, gioca un ruolo fondamentale la presa di coscienza da parte di autrici e autori di una crisi ambientale senza precedenti, che diviene ora oggetto di osservazione quotidiana e impone dunque la necessità di urgenti risposte.<sup>24</sup> Ne consegue la necessità di riappropriarsi della poesia come lingua di contatto, d'incarnare nei percorsi estetico-poetici un riconoscimento della responsabilità dell'umano nei confronti del non-umano e infine di elaborare modelli di interazione dell'umano nell'ambiente più sensibili e inclusivi.

Il carattere fortemente anti-antropocentrico della poetica pusterliana è emerso in numerosi studi che hanno segnato la fortuna critica dell'autore.<sup>25</sup> Tuttavia, l'analisi approfondita della vocazione ecologica della sua opera è ancora in larga parte da scrivere. In uno studio recente citato poco sopra, ho tentato di fare un passo in questa direzione, avvicinando il lavoro di Pusterla all'orizzonte teorico della ecopoesia, sulla base di alcune caratteristiche individuate da Scott Bryson in un lavoro centrale per la mappatura del pensiero ecocritico nelle opere in versi.<sup>26</sup> Tra questi vi sono una visione biocentrica che riconosca le interdipendenze come valori fondativi del mondo in cui viviamo; un decentramento dell'umano in cui il non-umano non sia relegato allo sfondo ma trattato finalmente da attore primario; uno scetticismo verso l'eccesso di tecnologizzazione e razionalizzazione. Tutti questi aspetti sono ampiamenti condivisi da Pusterla. A queste componenti ne aggiungerei altre sottolineate in un celebre studio di ecocritica di Lawrence Buell e che risultano se possibile ancora più pertinenti per Pusterla: lo spostamento dell'interesse critico-estetico dalla sfera dell'umano a quella del non-umano, il senso di

---

<sup>21</sup> Per l'azzeramento dell'io nel verso di Pusterla e in quello del poeta francofono Philippe Jaccottet, dall'autore massicciamente tradotto, rimando a Mattia Cavadini, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla* (Milano: Marcos y Marcos, 2004).

<sup>22</sup> Fabio Moliterni, "La nuova poesia dell'attenzione. Su alcuni poeti italiani contemporanei," *The Italianist* 26, no. 1 (2006): 114-54.

<sup>23</sup> Loda, "Eco-Pusterla, A Semantic-Stylistic Analysis of *Bocksten*," 101-04.

<sup>24</sup> Si vedano Grignani, "Linea 'metafisica': fine millennio," 121; Loda, "Eco-Pusterla, A Semantic-Stylistic Analysis of *Bocksten*," 102-03.

<sup>25</sup> Si vedano in particolare Grignani, "Linea 'metafisica': fine millennio," e Belletti, "Cosa perde l'io."

<sup>26</sup> J. Scott Bryson, *The West Side of Any Mountain: Place, Space, and Ecopoetry* (Iowa City: University of Iowa Press, 2005), 1-2.

*accountability* dell'umano di fronte alla criticità delle condizioni ambientali attuali e infine la percezione dell'ambiente non come elemento immutabile e statico ma come processo, ovvero come un divenire dinamico e fluido.<sup>27</sup> Tutte queste componenti sono alla base della poetica pusterliana, e ne segnano altresì i caratteri iniziali, che verranno mantenuti e confermati nel tempo.

Una seconda riflessione teorico-critica che vorrei ribadire ed ampliare è quella sulla potenzialità del discorso ecoregionale nel contesto dell'opera di Pusterla. In un recente numero speciale della rivista *Dix-Neuf*, Daniel Finch-Race e Valentina Gosetti hanno messo insieme contributi che hanno ricondotto poetiche ed espressioni letterarie di ambito francofono al di fuori di caratterizzazioni nazionali e di rapporti centro-periferia, favorendo invece un inquadramento critico più aperto, e solidamente ancorato al concetto biocentrico di ecoregione, entro il quale diversità, relazionalità e rapporti interspecie assumono una valenza centrale.<sup>28</sup> Lo stesso inquadramento può essere estremamente fertile per le poetiche italofone e in particolar modo per un autore come Pusterla, la cui voce arriva da un territorio che criticamente viene inserito in confini regionali o provinciali che l'autore stesso ritiene problematici, oppure appiattito sull'idea di un'appartenenza più o meno periferica alla tradizione italiana. Il concetto di ecoregione lavora, all'opposto, sull'abbattimento delle barriere e sulla continuità e contiguità fisica degli ambienti e degli scenari umani e non-umani, dando conto al contempo del fondamentale vincolo che lega la poesia al proprio ambiente di fioritura. Come spiegano Finch-Race e Gosetti, "ecoregional borders are intended as a force for good. Indeed, difference has a positive meaning in a system geared towards the conservation of a broad spectrum of organically accumulated ecologies" ("i confini ecoregionali sono intesi come una forza buona. La differenza ha infatti una valenza positiva in un sistema che è volto a preservare un ampio spettro di ecologie accumulate in modo organico").<sup>29</sup> Il discorso ecoregionale ha ovviamente grandi potenzialità sulla scena italoфона, non solo nel contesto della produzione proveniente dalla Svizzera italiana, ma anche come forza capace di scompaginare classificazioni convenzionali ed aprire a un discorso più inclusivo su scritture ibride, dialettali, migranti, translingue e postcoloniali. Questa traiettoria ha dunque l'effetto di ribaltare radicalmente la prospettiva, spezzare gerarchie e valorizzare percorsi ontologico-estetici di grande radicamento e consapevolezza ambientale, con conseguente grande impatto nell'agglomerarsi di un discorso critico autenticamente interspecie.

La terza traiettoria che è qui necessario richiamare riguarda l'approccio teorico al discorso sugli animali, ovvero la riflessione su come scrivere criticamente della presenza di animali non-umani all'interno di opere letterarie e in questo caso poetiche. Nel corso degli ultimi decenni, numerosi studi in ambito ecocritico e nel settore degli *animal studies* hanno arricchito un campo di studi interdisciplinare di indagini accurate, con interessanti e sempre più frequenti intersezioni tra i due orizzonti.<sup>30</sup> Questi studi svelano linee critiche per una considerazione più consapevole degli animali nelle analisi letterarie, con implicazioni non indifferenti anche dal punto di vista terminologico e metodologico. In questo articolo mi riferisco per agilità di descrizione

---

<sup>27</sup> Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1996), 7–8.

<sup>28</sup> Di questo numero si vedano almeno l'introduzione Finch-Race and Gosetti, "Discovering Industrial-Era Francophone Ecoregions," e il saggio teorico conclusivo di John Charles Ryan, "Foreword: Ecocriticism in the Age of Dislocation?" *Dix-Neuf* 23, no. 3–4 (2019): 163–70.

<sup>29</sup> Finch-Race and Gosetti, "Discovering Industrial-Era Francophone Ecoregions," 6. Traduzione mia.

<sup>30</sup> Si veda Moe, *Zoopoetics*; Frederike Middelhoff et al., eds., *Texts, Animals, Environments Zoopoetics and Eco-poetics* (Freiburg: Rombach Verlag 2019); per un inquadramento critico dello scenario italiano rimando a Deborah Amberson e Elena Past, eds., *Thinking Italian Animals* (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

genericamente agli animali per indicare il complesso universo degli animali non-umani e dell'animalità, consapevole dei limiti critico-epistemologici di questa etichetta e anche delle diversità che andrebbero riconosciute con maggiore scrupolo ove possibile. Quando alludo agli animali in Pusterla penso infatti non solo a creature come il dronte o l'anguilla, ma anche alla serie di microorganismi, insetti, invertebrati che ne animano il verso sin dagli inizi—tra cui, senz'altro celebri sono la “drosophile” di *Folla sommersa*—<sup>31</sup>e ai quali andrebbe dedicato uno studio a parte.

Diverse ricerche hanno nutrito l'inquadramento critico e concettuale degli animali in questo articolo. La prima, è quella condotta di recente da Aron Moe, nella monografia citata poco sopra in cui viene discusso il concetto di *zoopoetics*. La prospettiva zoopoetica di Moe parte dal riconoscimento dell'esistenza di spazi comunicativi profondi tra specie che vanno al di là della parola, puntando a sottolineare degli scambi estetici che si situano piuttosto nelle sfere della gestualità, della sonorità e del movimento. Questa prospettiva ha il merito di richiamare l'attenzione su alcune potenzialità specifiche del genere poetico, come la funzione mimetico-imitativa, insieme all'iconicità che risiede negli aspetti formali e sensuali della versificazione, un'opportunità che altri generi non offrono in egual misura. Nei testi poetici esplorati da Moe, che comprendono lavori fra gli altri di Walt Whitman e Brenda Hillman, la categoria critica dell'*attentiveness*, già rintracciata da Moliterni su altri terreni, gioca ancora un ruolo fondamentale. L'atteggiamento ricettivo permette infatti al poeta di farsi tramite di una comunicazione poi trascritta in versi, con il testo che diviene così un luogo di produzione più-che-umana. In questo contesto componenti come la cura, il rispetto e la meraviglia assumono un ruolo centrale, collocandosi al centro del fare poetico. Come sostiene Moe, questa disposizione di massima apertura e ascolto consente l'accesso a nuovi spazi conoscitivi e d'interazione: “And when, in many cases, a poet discovers new gestures through his or her engagement with animals, the process of *poiesis* becomes a multi-species event” (“E in molti casi, quando un poeta o una poeta scopre nuovi gesti attraverso il suo contatto con gli animali, il processo di *poiesis* diventa un evento multi-specie”).<sup>32</sup> Dall'indagine di Moe il presente articolo trae l'idea della centralità e dell'agenzia degli animali nel processo di creazione poetica, del loro ruolo, insomma, di *makers*. Questo ruolo viene svolto, come vedremo, attraverso percorsi ritmico-metrici e non solamente linguistici, con una funzione dunque di rilievo affidata alle qualità formali peculiari del testo in versi. Un'altra caratteristica che viene attribuita da Moe al discorso zoopoetico è la transitività nell'uso del linguaggio, ovvero la capacità del testo zoopoetico di guardare alle parole anziché attraverso le parole.<sup>33</sup> Quest'ultimo aspetto risuona perfettamente con la parola pusterliana, una parola che persegue una spoliatura progressiva da ogni tensione metafisica, in favore di una presenza testuale sensuale e materica e di un recupero della fisicità del linguaggio.

Altri orizzonti teorici di interesse per questa ricognizione sono quelli delineati da Frederike Middelhoff e Sebastian Schönbeck, che in un intervento recente calano il discorso zoopoetico all'interno di quello ambientale ed ecocritico, muovendosi attraverso questi due spazi critici fino a coniare il termine ibrido di *eco-zoopoetics*.<sup>34</sup> Richiamando una prospettiva ecocritica nell'osservazione delle presenze animali all'interno del discorso letterario e poetico, Middelhoff

---

<sup>31</sup> Pusterla, *Folla Sommersa*, 81–82.

<sup>32</sup> Moe, *Zoopoetics*, 8, traduzione mia.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>34</sup> Frederike Middelhoff and Sebastian Schönbeck, “Coming to Terms: The Poetics of More-than-Human Worlds,” in *Texts, Animals, Environments Zoopoetics and Ecozoetics*, ed. Frederike Middelhoff et al. (Freiburg: Rombach Verlag 2019), 17.

e Schönbeck rendono conto del sistema complesso di interconnessioni e *feedback* che sta alla base dell'ambiente entro il quale ci muoviamo e del dipanarsi della vita all'interno di quest'ultimo. Questo studio si mette così al riparo ancora una volta da una visione rigida e binaria di umano e non-umano, portando al centro relazionalità e rapporti di interdipendenza tra diverse specie e sottolineando il potenziale della letteratura come “medium of cultural ecology” (“*medium* di ecologia culturale”).<sup>35</sup> L'esplorazione di contesti critici zoopoetici all'interno di questo lavoro offre poi lo spazio per un ulteriore ribaltamento di prospettiva legato all'intersezione tra animali e funzione del linguaggio poetico. Nella ricognizione introduttiva, gli autori rimandano infatti a uno studio di Kári Driscoll in cui la zoopoetica è inquadrata come un discorso “concerned not only with the constitution of the animal in and through language, but also the constitution of language in relation and in opposition to the figure of the animal” (“concernente non solo la ricostruzione dell'animale nel linguaggio e attraverso il linguaggio, ma anche la ricostruzione del linguaggio in relazione e opposizione alla figura dell'animale”).<sup>36</sup> Questa prospettiva, improntata alla creazione poetica, riporta allo scarto figurativo, ritmico ed estetico che la categoria critica dell'attenzione e l'osservazione profonda del comportamento e della comunicazione animale possono portare all'interno di un percorso di versificazione interspecie.

Infine, dalla ricerca proposta da Elena Past e Deborah Amberson su un campo d'indagine italiano questo articolo trae un interesse critico per l'orizzonte del corpo e della sua dimensione materiale, e in generale, una speciale attenzione agli inquadramenti ecocritici di stampo materialista.<sup>37</sup> Da questo studio, che ha il merito di mappare un territorio precedentemente poco esplorato, il presente lavoro trae anche la riflessione sul potenziale pratico della funzione ricettiva della poesia, e sulla capacità in generale della letteratura e dell'arte di impattare su orizzonti non solo ideali, ma anche materiali (e senz'altro politici) “attentive to the languages and landscapes of a more-than-human world, literature and cinema provide a space in which our mortal bodies, both human and nonhuman, might be redefined in ways that are not only conceptual but also ethical and practical” (“attenti ai linguaggi e ai paesaggi di un mondo più-che-umano, la letteratura e il cinema forniscono uno spazio in cui i nostri corpi mortali, sia umani che non umano, possono essere ridefiniti in modi che non sono solo concettuali ma anche etici e pratici”).<sup>38</sup> In uno studio precedente, ragionando di queste traiettorie in una prospettiva ecocritica, ho utilizzato la nozione operativa di *storied matter*, introdotta in un lavoro fondamentale di Serenella Iovino e Serpil Oppermann.<sup>39</sup> Questa nozione allude alle capacità narrative e dinamiche iscritte nella materia stessa. In presenza di una materia portatrice di storia, l'operazione dell'ecopoeta e dell'eco-zoopoeta—e di Pusterla entro queste categorie—risulta dunque soprattutto improntata alla sottrazione e al disvelamento di storie e percorsi anziché all'aggiunta o all'interpretazione. A quest'ultimo aspetto si collega infine il tema, centrale, della reciprocità dello sguardo, che come vedremo è fortemente sentito da Pusterla fin dagli esordi. La reciprocità diviene quindi un'altra parola chiave, e su questa si basa una ricerca di amplificata

---

<sup>35</sup> Axel Goodbody, “Animal Studies: Kafka’s Animal Stories,” in *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, ed. Hubert Zapf (Berlin: De Gruyter, 2016), 269, citato in Middelhoff and Schönbeck, “Coming to Terms: The Poetics of More-than-Human Worlds,” 16. Traduzione mia.

<sup>36</sup> Kári Driscoll, “The Sticky Temptation of Poetry,” *Journal of Literary Theory* 9, no. 2 (2015): 223. Citato in Middelhoff and Schönbeck, “Coming to Terms: The Poetics of More-than-Human Worlds,” 19. Traduzione mia.

<sup>37</sup> Amberson and Past, *Thinking Italian Animals*.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 7. Traduzione mia.

<sup>39</sup> Serenella Iovino and Serpil Oppermann, *Material Ecocriticism* (Bloomington: Indiana University Press, 2014). Si veda su questo punto Loda, “Eco-Pusterla, A Semantic-Stylistic Analysis of Bocksten,” 104.

relazionalità del verso, qualità quest'ultima che merita uno spazio critico sempre maggiore dato il suo grande potenziale per ripensare il contemporaneo e i suoi spazi in una chiave più aperta e meno gerarchica.

### **Aperture: poesia come ipotesi e avvicinamento**

Per esplorare il trattamento degli animali nel corpus di Pusterla utilizzo alcune direttrici uniformemente racchiuse nella categoria dominante dell'*ipotesi*. Il poeta cerca infatti, attraverso la sua opera, una traiettoria di avvicinamento agli animali che s'iscrive nell'immedesimazione anche ritmica in soggettività non-umane, un avvicinamento che presuppone tentativi continui di approccio, ma anche processi profondi di mutazione e trasformazione. L'adozione di movenze zoomorfe nel rappresentare l'umano, o viceversa di movenze antropomorfe nell'alludere ad animali non umani, molto attestata in Pusterla, è notoriamente un terreno di forti controversie negli studi ecocritici, che spesso hanno denunciato un antropocentrismo sotteso a entrambe le modalità.<sup>40</sup> Tuttavia, questo spazio ibrido tra animali umani e non, così come i tentativi di attraversamento transumano operati progressivamente dal poeta, andranno piuttosto iscritti in quella che Serenella Iovino ha descritto come un'"etica della prossimità,"<sup>41</sup> un processo che si accompagna a un tentativo di comprendere, ritrovare e svelare il non-umano all'interno dell'umano. Non si tratta dunque dell'appropriazione di una voce, ma di una modalità di sottrazione della soggettività individuale per formulare un'ipotesi di avvicinamento. Pusterla stesso parla, in una recente intervista con Stefano Modeo, della sua attenzione per zone di transizione, ovvero di un'attrazione istintiva, attiva fino dai primi approcci alla poesia, per oggetti, corpi ed elementi che si collocano "sui margini visibili della presenza o dell'assenza umana, creando una sorta di zona intermedia, zona di inquietudine o zona interstiziale."<sup>42</sup> Sono questi gli spazi ibridi attraverso i quali le sue ipotesi di avvicinamento prevalentemente si collocano.

A questo percorso dominato dall'ipotesi, ovvero dall'utilizzo della poesia come strumento progressivo di contatto tra creature e ambienti, uno strumento che permette prima di tutto di provare a sentire come sente l'altro,<sup>43</sup> si accompagna in Pusterla un radicale mutamento di prospettiva che è iscritto qui in particolare nel primo dei due testi analizzati, "Il dronte," e che è teso talvolta a restituire il tema della reciprocità dello sguardo nell'approccio agli animali. In questo testo il poeta tenta, partendo da una struttura dialogica e poi mettendo la sua voce a servizio della storia di una creatura resistente, di decomporre e restituire lo sguardo dell'animale e lo fa mettendo in piedi uno spazio in cui l'umano distruttore è relegato ad essere un rumore di fondo, percepito come una rifrazione lontana, mentre il soggetto oscilla continuamente tra voce umana e non-umana. Nel secondo testo, "L'anguilla del Reno," troviamo similmente la presenza dei suoni e dei colori dell'umano come una lontana percezione diffusa, come una minaccia non

---

<sup>40</sup> Si veda su questo tema Moe, *Zoopoetics*, 17–18.

<sup>41</sup> Serenella Iovino, "Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics of Otherness," *Feminismo/s*, no. 22 (2013): 192. Traduzione mia.

<sup>42</sup> Stefano Modeo, "Poesia & ecologia, conversazioni con Fabio Pusterla," *Nazione Indiana*, 9 maggio 2020, <https://www.nazioneindiana.com/2020/05/09/poesia-ecologia-conversazioni-con-fabio-pusterla/>. L'intervista è comparsa precedentemente sulla rivista *Atelier*, n. 97.

<sup>43</sup> Sulla centralità dell'ipotesi nell'orizzonte poetico Pusterliano rimando a Pietro Montorfani, "Ricognizioni nella *Terra di nessuno*: alterità e ipotesi nell'ultimo Pusterla," *Quaderni grigionitaliani* 74, no. 2 (2005): 155-61. Sull'ipotesi come traiettoria di contatto e tentativo di approdo a un sentire più relazionale si veda anche Loda, "Eco-Pusterla, Eco-Pusterla. A Semantic-Stylistic Analysis of Bocksten," 110.

combattuta dallo sguardo dell'anguilla, impegnata invece nella lotta per sopravvivenza nelle acque inquinate del fiume. In entrambi i casi la forza distruttiva, la responsabilità di scenari di intollerabile oppressione, sono attribuiti alle presenze umane sullo sfondo, a cui gli animali offrono tuttavia, nella loro esistenza materiale e ritmica, una traiettoria di riflessione, liberazione e riscatto. Sabrina Stroppa, in un saggio dedicato proprio all'anguilla pusterliana, ha notato come questa modalità sia estremamente frequente in Pusterla, un autore che tende spesso ad evocare l'umano attraverso le sue azioni, i suoi "strumenti," i segni indelebili della sua manomissione dell'ambiente.<sup>44</sup> Il ribaltamento del margine, che viene significativamente trasferito dal non-umano all'umano, ormai relegato a una presenza di solo sfondo, fa pienamente parte del processo ecopoetico messo in atto dall'autore e costituisce una componente essenziale della traiettoria ecocentrica che entrambi i testi sono tesi ad illuminare. Infine, non è un caso che questi testi si trovino in chiusura e che svolgano dunque un importante compito di sintesi, suggerendo il contatto più-che-umano come centro pulsante degli addensamenti semantici delle raccolte.

Come vedremo, tutte queste ipotesi e modalità di avvicinamento sono costantemente permeate in Pusterla dalla ricerca di una vicinanza stilistico-mimetica agli animali e in particolare alla loro presenza corporea e sensuale. Questa attitudine è spia di una riappropriazione del tutto ritmica del linguaggio, e del ruolo che la poesia può avere nel favorire la comunione con la natura e gli elementi e nell'individuare spazi relazionali e più-che-umani. I paragrafi seguenti tratteranno le ragioni testuali di queste traiettorie.

### **Mutazioni, contatti, sguardi: "Il dronte"**

Il breve testo dedicato al dronte è posto a chiusura della raccolta di esordio di Pusterla. Quest'ultima rappresenta la fase più espressionista della sua poetica, "la scrittura / della rabbia inespresa,"<sup>45</sup> che verrà decisamente domata nelle prove successive. All'interno del sistema delle raccolte maggiori, *Concessione all'inverno* rappresenta una fase precedente allo sciogliersi esplicito e totalizzante dell'individuale nel collettivo, che si realizzerà più compiutamente in opere successive. Tuttavia, le ipotesi di avvicinamento all'altro e i loro effetti sono già presenti qui in maniera sostanziale, soprattutto nei testi che appaiono in posizione liminale. Come spiega Dalmas, infatti, il testo di apertura (il celebre "le parentesi") e quello di chiusura, nella loro consonanza semantico-strutturale, inseriscono tutte le poesie della raccolta in "una prospettiva non umana, di erosione e di estinzione."<sup>46</sup> Ai fini di questo discorso, tanto più sarà allora interessante notare che questa importante funzione di epilogo è affidata a una poesia che tenta un'iniziale proiezione verso il mondo animale, presentando una prima mutazione zoomorfa del soggetto.

Prima di addentrarmi nell'analisi dei versi, mi sembra utile proporre un catalogo della presenza animale e della sua manifestazione in *Concessione all'inverno*, per verificarne l'estensione e gli orientamenti. Nella raccolta, che conta cinquantasei testi, compaiono circa cinquanta animali (considerando anche espressioni idiomatiche e apparizioni metaforiche, qui ancora molto frequenti). Nell'ampio catalogo, troviamo numerosi volatili: le gazze (53, v. 15), i piccioni (53, v. 16), le anatre (65, v. 6), le rondini (75, v. 11), le oche (94, v. 2), un gabbiano (65, v. 1), una merla (65, v. 5), un falco (85, v. 13). Vi si aggiunge una serie di rettili e anfibi, come i

---

<sup>44</sup> Sabrina Stroppa, "La morte, i ponti e l'utopia: *L'anguilla del Reno* di Fabio Pusterla (1989)," in *Sogni di parole: sei poeti del Novecento italiano*, ed. Luca Badini Confalonieri (Genova: Il Canneto, 2018), 120.

<sup>45</sup> Pusterla, *Concessione all'inverno*, 21 (vv. 1-2).

<sup>46</sup> Dalmas, "Cominciare nonostante la fine," 89.

serpenti (57, v. 19), le ranocchie (61, v. 15), i rospi (61, v. 15), le lucertole (46, v. 16; 57, v. 20), i ramarri (46, v. 17); numerose creature acquatiche tra cui le sogliole (67, v. 4), i cavedani (67, v. 5) e le alborelle (67, v. 5), gli ippocampi (67, v. 7), un lavarello (62, v. 11); diversi mammiferi, tra cui i cavalli (63, v. 3; 94, v. 3), i gatti (68, v. 10; 91, VI v. 2, 97, v. 14), un cane (65, v. 4); diversi insetti come le formiche (74, v. 9), poi ricorrenti abitanti del verso pusterliano. Gli animali sono qui molto presenti e sono introdotti inizialmente—secondo modalità in seguito quasi del tutto abbandonate—come presenze metaforiche, che alludono in qualche modo all’umano e per questo minacciose. Di questo tenore saranno ad esempio le apparizioni simboliche delle belve, di reminiscenza dantesca, e le cimici in funzione di correlativo oggettivo della classe dirigente in “Heteroptera” (27). Tra le righe tuttavia si intravede già quel percorso di avvicinamento, che passa attraverso un rilievo fisico sulla pagina della presenza corporea degli animali e un’osservazione dei loro corpi e sguardi. Veniamo dunque al testo in oggetto, che riporto interamente qui sotto:

“Il dronte”

E se le sprofondanti immensità teme  
 sopra o sotto, i marosi o il vento,  
 riparo le rocce ancora erano, alla novità ventosa,  
 allo spruzzo, all'orrore del fondo.  
 Era un regno di basalto, a precipizio  
 su raggrumate colate di lava, su smangiati coralli.  
 Ma poi: un luccichio di sestanti, cannocchiali.  
 Abbattute le foreste piantarono canne da zucchero.  
 E tu inerte zampettante  
 prigioniero dell'isola, schiacciato  
 fra due azzurri diversi, di inesausta durezza.  
 E muri ciechi, di vele spiegate su caracche, e bandiere,  
 fiocchi, pappafichi, tonfi d'ancora. E ghigni  
 di topi, pipistrelli, camaleonti e gechi.<sup>47</sup>

Nella nota al testo, l’autore collega esplicitamente il testo alla storia del *didus ineptus*, l’uccello originario delle Mauritius, che “non sapeva nuotare e non sapeva volare, e non fu in grado di sopravvivere all’arrivo dei coloni olandesi, che modificarono l’ambiente in cui viveva. Nemmeno gli fu possibile scappare altrove, povera bestia.”<sup>48</sup> Come suggerisce opportunamente Stroppa, si tratta di un testo in cui “il tempo lungo della vita naturale [...] viene infranto e terminato dal tempo della vita umana”<sup>49</sup> e dove tutta la violenza della colonizzazione viene inquadrata attraverso il progressivo e inconsapevole scomparire dell’animale. Strutturalmente il testo si articola in una *suite* indivisa di quattordici versi di diseguale misura. La prevalenza sul piano metrico è accordata a versi lunghi, che sono tuttavia percorsi da una robusta tessitura pausativa, che ne scandisce lo snodarsi dinamico. La punteggiatura è utilizzata in modo finemente espressivo e spezza ritmicamente l’estensione dei moduli in segmenti versali autonomi. Si riconoscono dunque, a punteggiare gli emistichi, misure di fondo come settenari, ottonari e

<sup>47</sup> Pusterla, *Concessione all'inverno*, 103.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>49</sup> Stroppa, “La morte, i ponti e l’utopia,” 121.

novenari che accompagnano la partitura interna del verso sottolineando i cambi di prospettiva e di articolazione della voce.

Il testo dà conto, già in questa fase iniziale, di una vocazione polifonica non infrequente nel corpus dell'autore. Parte infatti da un'impostazione dialogica, in cui il dronte diviene interlocutore diretto, e da una voce che a quest'ultimo si rivolge direttamente, per far riemergere la storia dell'animale attraverso una rievocazione puntuale dell'ambiente. Nell'allocuzione diretta, ovvero nel *tu* fraterno che anima il disvelarsi progressivo dei versi, s'incardina tutta l'attenzione del poeta al contatto e si disvelano i rapporti che intercorrono tra "le cose e gli occhi che guardano le cose."<sup>50</sup> Allo stesso tempo prende corpo una fusione progressiva di sguardi umani e non-umani.

Con la chiusura della prima quartina, e il passaggio alla terzina che segue, si realizza la prima mutazione zoomorfa del soggetto: è qui il dronte a ricordare il suo regno, ancora incontaminato ("Era un regno di basalto, a precipizio / su raggrumate colate di lava, su smangiati coralli" vv. 5–6). Il ricordo dolce dell'animale, quello in cui l'elemento umano è ancora assente, occupa interamente il secondo periodo sintattico. L'ottavo verso segna l'intorbidirsi del quadro e l'entrata dolorosa dell'umano nella scena ("Ma poi: un luccichio di sestanti, cannocchiali" v. 7). La postura del soggetto riflette sempre lo sguardo del dronte, mentre l'arrivo drammatico dei colonizzatori è riportato, nella sua imprevista apparizione, attraverso gli occhi e la percezione dell'animale: niente più di un luccichio, il lampeggiare lontano di un metallo tra le onde. Questo verso spezza in due l'andamento del testo, e prelude a una seconda parte in cui avvengono la distruzione dell'ambiente del dronte e il suo conseguente scivolamento verso la fine. Come osserva Stroppa, qui l'umano è senza volto, e parla soltanto attraverso le sue azioni: uno sbarco inatteso, l'inserimento della "coltivazione utilitaria, in luogo di quella spontaneamente sorgiva" e le conseguenze devastanti che da entrambi i gesti derivano.<sup>51</sup>

Nei tre periodi sintattici di chiusura si consuma infine l'estinzione del dronte, che viene vista attraverso lo sguardo dell'animale. Gli ultimi tre versi ci riportano dunque a un immaginario profondamente transumano, dove il soggetto e il dronte si alternano e fondono. Questo immaginario ibrido rappresenta una delle zone liminali che, come ho avuto modo di ricordare, attraggono Pusterla, il cui verso tende spesso ad inquadrare "la mescolanza opaca, l'attrito; il punto in cui qualcosa smette di essere solo se stesso e confina con l'altro."<sup>52</sup> L'ultima immagine che viene riflessa nello sguardo del dronte, attraverso il quale infine ci si rivolge verso il mondo, è quella di un ghigno ibrido delle creature che all'animale stesso sopravvivono.

Se inquadrato attraverso le direttrici teoriche suggerite da Middelhoff e Schönbeck, questo testo rivela una natura profondamente eco-zoopoetica, in quanto si avvicina al discorso animale con una riflessione sulla vita nell'ambiente e sui suoi turbamenti, sottolineando al contempo l'estraneità profonda dell'intervento umano a ogni tipo di sensibilità verso una natura che è invece scempiata e abusata.<sup>53</sup> In una raccolta ancora dominata dalle scorie dell'io, Pusterla introduce dunque una prima importante mutazione ecologica del soggetto, perseguita attraverso precise strategie testuali che vanno al di là dell'articolazione polifonica, e tra le quali vorrei qui sottolineare soprattutto l'uso della sintassi e delle figure di suono, l'onomatopea su tutte. Queste componenti contribuiscono a delineare un uso ritmico e fisico del linguaggio, mentre il verso raggiunge potenzialità espressive nuove proprio esplorando il corpo, e dunque la materia "nel

<sup>50</sup> Pusterla, *Concessione all'inverno*, 108.

<sup>51</sup> Stroppa, "La morte, i ponti e l'utopia," 121.

<sup>52</sup> Pusterla, "Quando Chiasso era in Irlanda," 67, citato in Dalmas, "Cominciare nonostante la fine," 83.

<sup>53</sup> Si veda Middelhoff and Schönbeck, "Coming to Terms: The Poetics of More-than-Human Worlds," 25–34.

suo contenere un ritmo diverso e più ampio rispetto a quello umano e storico, con cui d'altro canto deve interagire.”<sup>54</sup> Questa commistione si gioca sostanzialmente sul terreno sottile della versificazione e dei processi di addensamento del verso sulla pagina.

Diversi studi di ambito stilistico si sono concentrati più o meno lateralmente, su una funzione espressiva della sintassi in Pusterla, che assume a seconda della fase della sua poetica diverse sembianze.<sup>55</sup> In questo testo, possiamo osservare una strutturazione dei moduli sintattici che è stata già individuata da Andrea Acribo come “presentativa.”<sup>56</sup> Con questo termine si allude in particolare alla tendenza del poeta ad organizzare il verso in liste e a trattare l'organizzazione del periodo come materiale scultoreo. La propensione di Pusterla per l'elenco, come conferma Dalmas molto meno “caotico” di quanto inizialmente suggerito dalla critica,<sup>57</sup> rappresenta una marca stilistica forte che il verso pusterliano coltiva senza sosta. Questa caratteristica assume un ruolo importante in chiave ecopoetica, poiché si configura come una strategia di avvicinamento all'altro e agli elementi discreti che compongono la materia, attraverso un approccio fenomenologico al reale.<sup>58</sup> Come si nota nel testo, il processo di scomposizione e rastrematura del verso, ottenuto con una distribuzione attenta di pause deboli e forti, ha il merito di attuare una progressione verso la più estrema trasparenza, aumentando il contatto. Questo sistema produce inoltre nel verso di Pusterla un'attenzione particolare al significante e in particolar modo al suo valore fonico. Le parole divengono così corpi di cui si colgono soprattutto le qualità ritmico-fisiche, qualità che racchiudono e veicolano infine le storie iscritte nella materia.

A livello sonoro, è inoltre facile intravedere un ruolo non secondario affidato in questo testo all'onomatopea. Una riflessione critica su questa figura apre orizzonti molto produttivi per Pusterla e per discutere le potenzialità della poesia nel ripensare il rapporto tra umano e non-umano. In un importante studio sull'eco-traduzione, Clive Scott ha riflettuto sulla possibilità ricettiva ed ecopoetica di questa figura, suggerendone un ripensamento profondo in termini sia di funzione che di concettualizzazione.<sup>59</sup> Questo ripensamento ha diverse ambizioni, tra cui “that the onomatopoeic is experienced not as an imitation, but as a relationship of empathy, the ability to immerse oneself in the phenomenon, or action, which brings the acoustic event into existence” (“che il processo onomatopeico sia vissuto non solo come imitazione, ma come una relazione empatica, l'abilità di immergersi in un fenomeno o azione che porta in vita un evento acustico”).<sup>60</sup> Su diverse inflessioni dell'onomatopea si regge qui la costruzione dell'ambiente marino (“sopra o sotto, i marosi o il vento” v. 2) e roccioso (“riparo le rocce ancora erano” v. 3) degli esordi, così come l'esistenza fisica del dodo colto nel suo movimento che è prima di tutto “zampettante” (v. 9). Sempre l'onomatopea, che spesso si schiude in sinestesia, accompagna il passaggio allo scenario umano e poi navale (“E muri ciechi, di vele spiegate su caracche, e bandiere, / fiocchi, pappafichi, tonfi d'ancora” vv. 12–13) che preludono alla scomparsa del

---

<sup>54</sup> Modeo, “Poesia & ecologia, conversazioni con Fabio Pusterla.”

<sup>55</sup> Per un inquadramento stilistico del verso pusterliano e un accertamento sul suo montalismo non posso non rimandare agli studi accuratissimi di Pietro Benzoni, “Tecniche emulative di Fabio Pusterla,” in *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*, ed. Gianfelice Peron e Alvisio Andreose (Padova: Esedra, 2008), 539–49; “Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla,” *Stilistica e metrica italiana* 5 (2005): 267–310; “Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla,” *Per leggere* 7, no. 12 (2007): 69–80.

<sup>56</sup> Andrea Acribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana* (Roma: Carocci, 2007), 23.

<sup>57</sup> Dalmas, “Cominciare nonostante la fine,” 97–98.

<sup>58</sup> Pusterla stesso cita in un'intervista, e non per caso, Gaston Bachelard. Si veda Modeo, “Poesia & ecologia, conversazioni con Fabio Pusterla.”

<sup>59</sup> Clive Scott, “Translating the Nineteenth Century: A Poetics of Eco-Translation,” *Dix-Neuf* 19, no. 3 (3 July 2015): 285–302.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 286. Traduzione mia.

dronte. E perfino la chiusa ricostruisce i suoni ad un tempo familiari e mutati che sigillano il testo e segnano l'esaurirsi dello sguardo dell'animale, con sintassi e figure di suono che ricalcano i battiti finali delle palpebre e che raccontano lo sfumare della vita a partire dal corpo ("E ghigni / di topi, pipistrelli, camaleonti e gechi" vv. 13–14). Tutti questi temi si ritroveranno, seppur con sostanziali sviluppi, nel movimento di un altro animale non-umano centrale nella poetica di Pusterla, ovvero l'anguilla, il cui movimento resistente e liberatorio è analizzato nei paragrafi che seguono.

### **Resistenza, corpo, movimento: "L'anguilla del Reno"**

Se *Concessione all'inverno* è una raccolta in cui il poeta sembra conquistare a fatica e soprattutto verso il finale uno sguardo verso l'attorno, la successiva prova, *Bocksten*, dichiara fin dal titolo l'appartenenza a un orizzonte più-che-umano. La raccolta, che accoglie un *long poem* centrale, conta in totale cinquantasei frammenti. Il libro tratta della riemersione da una torbiera svedese di un uomo-fossile, assassinato in circostanze misteriose nel quattordicesimo secolo e riaffiorato dal carbone nel 1936. Come ho già avuto modo di notare in altri studi, questa figura liminale serve all'autore per reinserire con decisione la storia umana in un universo geologico, dichiarando al contempo l'appartenenza di tutte le creature a un orizzonte che non va oltre quello della materia.<sup>61</sup>

Gli animali di *Bocksten*, soprattutto quelli sotterranei, tendono progressivamente a spogliarsi di connotati metaforici e ad essere accolti nella loro piena e compiuta esistenza corporea. Una ricognizione attraverso la loro presenza nella raccolta sarà nuovamente utile. In tutto il libro troviamo una ventina di animali non umani, soprattutto insetti e invertebrati, molti dei quali riflettono l'ambiente sotterraneo della torbiera: le mosche (17, v. 1; 84, v. 7), le formiche (29 v. 1), i vermi (29, v. 3; 36, v. 6), le lumache (37, v. 9). A queste presenze si aggiunge un catalogo di altre creature: gli alci (33, v. 5; 77, 1), i cervi (33, v. 6), i cavalli (36, v. 3; v. 9), le talpe (37, v. 10), i cani (67, v. 6; 86, v. 3), i corvi (68, v. 2), le renne (77, v. 1), le martore (77, v. 1); una farfalla tropicale (12, v. 10), uno scoiattolo (30, v. 7), un orso bianco (77, v. 2), una mucca (86, v. 3). Gli animali accompagnano prevalentemente l'esistenza dell'uomo fossile nella torbiera e ne popolano i ricordi del tempo in cui era in vita, così come emergono dai suoi racconti e dai suoi dialoghi.

Nel complesso, quello di *Bocksten* è un percorso fortemente anti-metafisico, di presa di coscienza del posizionamento anti-gerarchico e de-centrato dell'uomo nell'ambiente. È tuttavia anche una traiettoria volta a sottolineare l'intersezione dell'umano e del non-umano, e il ritrovamento del secondo nelle articolazioni poetiche e ritmiche del primo. La consapevolezza dell'incontro assume qui spesso i connotati di un discorso intertestuale, che agisce da agente propagatore e moltiplicatore di profondità storiche. Come ricorda l'autore infatti "gli elementi naturali [...] si trovano in parte al di fuori di noi, nell'universo, in parte nella nostra interiorità simbolica, in parte nei libri."<sup>62</sup> Questo recupero e riorentamento in senso ecocentrico delle parole dell'altro caratterizza profondamente una raccolta fortemente permeata da quella che Dalmas ha definito, giustamente, una visione "pluriprospettica."<sup>63</sup> La vita dell'uomo-fossile è una vita del corpo, i suoi connotati umani sono parte dell'ambiente della torbiera, nel cui orizzonte puramente terreno e geologico la mummia progressivamente si trasforma, divenendo terra essa

<sup>61</sup> Loda, "Eco-Pusterla, Eco-Pusterla. A Semantic-Stylistic Analysis of *Bocksten*," in particolare 101–06 e 108–14.

<sup>62</sup> Modeo, "Poesia & ecologia, conversazioni con Fabio Pusterla."

<sup>63</sup> Dalmas, "Cominciare nonostante la fine," 86.

stessa. I testi di cornice, articolati nella prima e nella terza sezione, servono rispettivamente a introdurre e concludere il percorso transumano attuato nel poemetto e a suggerire una possibile traiettoria di ricongiungimento intellettuale, estetico e materiale tra umano e non-umano. “L’anguilla del Reno” compare nella sezione conclusiva, dunque fuori dal poemetto principale e ancora in posizione liminale seppur questa volta non di chiusura. Riporto qui sotto il testo integrale:

“L’anguilla del Reno”

Adesso sì, sorella, e più di prima,  
se guizzi disperata tra scoli d’atrazina  
e getti d’olio vischioso;  
o se colpisci di coda, estenuata,  
la carezza dell’onda di fosfati che s’annera  
sulla ghiaia della riva  
(la riva, il greto,  
il melmoso sabbione  
frugati dalle torce delle squadre,  
sfrecciano via elicotteri, lampeggiano  
bluastre le sirene bitonali),  
se adesso persino il Baltico è perduto,  
circoscritto il viaggio  
nell’armilla d’incendi e d’esplosioni,  
e ti rituffi ai relitti, ai tesori del fondo,  
chiglie corrose e catene d’ancoraggio,  
a precipizio per correnti verticali, masse d’acqua  
più fredde, dove scopri il tuo brivido,  
un istinto di nuoto, perché il mare  
è un profumo lontanissimo, il sospetto  
di un sogno interrotto poco prima dell’alba,  
quanto basta alla pinna e al tuo testardo  
palpito delle branchie, per strappare  
un attimo all’asfissia, un’idea di vita  
all’evidenza dei fatti, l’ultima sfida all’ansia, un’utopia  
alla paura di tutti.<sup>64</sup>

Come per “Il dronte” si tratta di un testo profondamente eco-zoopoetico, dove la presenza dell’animale è correlata al suo muoversi nelle acque del fiume e dunque al dipanarsi del suo ambiente naturale. Quest’ultimo è nuovamente compromesso. Il testo, come sottolineato dall’autore, richiama la catastrofe ecologica di Schweizerhalle del 1986, quando uno sversamento di sostanze tossiche nel fiume compromise, tra le altre cose, la vita della folta popolazione locale di anguille.<sup>65</sup> Come ricorda Stroppa, ci sono voluti vent’anni prima che il Reno fosse nuovamente dichiarato fiume vivo.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Pusterla, *Bocksten*, 85.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 90.

<sup>66</sup> Stroppa, “La morte, i ponti e l’utopia,” 112.

Il testo si compone di un'unica strofa eterometrica indivisa di ventisei versi. Tra le misure svetta soprattutto l'endecasillabo, inserito in posizioni chiave e con prevalenti movenze anapestiche (si veda "nell'armilla d'incendi e d'esplosioni" v. 14). Rispetto a "Il dronte," troviamo qui una differenza sia nell'uso della sintassi e della forma poetica, che nel processo di avvicinamento tra umano e animale. Anzitutto, la forma del testo è ampiamente zoomorfa e ricorda fin dalla soglia la sinuosità del corpo dell'anguilla e del suo movimento, assecondata anche dal ritmo di fondo. Questo è un carattere, così come l'articolazione sintattica in un modulo continuo, che Pusterla trae direttamente da un'altra celebre anguilla, quella di Eugenio Montale in *La bufera e altro*. La sua presenza è però qui decisamente mutata di segno e l'attenzione al corpo dell'anguilla assume, come vedremo, una valenza profondamente diversa.

Il primo aspetto testuale che occorre sottolineare pertiene il modulo sintattico e la sua rilevanza entro una traiettoria eco-zoopoetica. Come ricorda Stroppa, Pietro De Marchi, in un lavoro molto efficace, ha sottolineato non solo il valore aggiunto che le poetiche contemporanee affidano alla sintassi in uno spazio dominato dal verso libero, ma anche l'accresciuta iconicità semantico-ritmica che la *sintassi continua*—espressione che sta ad indicare appunto l'articolazione del testo in un unico periodo—realizza nei confronti delle figure di resistenza, di cui l'anguilla pusterliana è perfetto esempio.<sup>67</sup> Questo percorso non è indifferente in termini ecopoetici e zoopoetici, perché ci rivela un altro aspetto percorribile per realizzare e restituire una prossimità tra parola e corpo, tra umano e non-umano, ovvero sottolinea la rilevanza di una struttura versale e periodale che sappia sfruttare le potenzialità mimetico-iconiche del verso, divenendo essa stessa materia.

Sui rapporti di questo testo con il modello montaliano (e anche con un'altra anguilla, quella di Orelli) è stato scritto moltissimo, e rimando dunque al dibattito già in corso.<sup>68</sup> Ciò che occorre qui sottolineare è che il percorso di differenziazione dal sistema di pensiero montaliano, anch'esso ben inquadrato da De Marchi, s'iscrive anche in un trattamento molto diverso dalla sintassi, che agisce a dispetto del rapporto di filiazione quasi diretta che esiste tra i testi. Nella versione di Pusterla i moduli paratattici montaliani sono subito tradotti in un sistema potentemente ipotattico, faticoso, di lotta estrema, dove la parentesi sottolinea il margine e il suo ribaltamento, ospitando questa volta l'umano. Questo processo contribuisce a individuare un radicale cambio di prospettiva. È dunque assolutamente condivisibile il punto di vista di De Marchi, che individua nell'operazione di Pusterla "un deliberato ribaltamento ideologico, ironicamente operato con mezzi di riuso in buona parte montaliani."<sup>69</sup> Allo stesso tempo, si può affermare in termini zoopoetici che l'ipotassi equivale qui a un tentativo di trascrizione sulla pagina del corpo sinuoso dell'anguilla e del suo movimento ostinato, un corpo e un movimento che il poeta osserva prima di tutto nei loro tratti ritmici e materiali.

Tornando per un attimo all'intertestualità, l'immagine dei "mezzi di riuso," proposta da De Marchi, è ancora una volta calzante sul terreno ecopoetico. Si è detto che Pusterla ricerca, attraverso il verso, un avvicinamento, e che lo persegue attraverso un'uscita dalla voce sua propria individuale, per accogliere l'altro da sé. Nella sezione precedente ho verificato come l'utilizzo della sintassi "presentativa," nella sua funzione fenomenologica, assecondi sostanzialmente questa direttrice. La lettura dell'insistenza intertestuale di Pusterla, evidente in questo testo tutto percorso da tessere montaliane, può essere vista in questo senso come un

---

<sup>67</sup> Pietro De Marchi, "L'anguilla di Montale e le sue sorelle. Sulla funzione poetica della sintassi," *Testo 50* (2005): 73–91. Si veda anche Stroppa, "La morte, i ponti e l'utopia," 115–17.

<sup>68</sup> Si veda ancora Benzoni, "Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla."

<sup>69</sup> De Marchi, "L'anguilla di Montale e le sue sorelle," 79.

ulteriore meccanismo per raggiungere il decentramento della voce, che diviene il più possibile trans-individuale.<sup>70</sup> Non si tratta dunque di un omaggio intellettuale o di una spia di adesione un sistema di pensiero, che viene piuttosto superato, ma di un percorso di erosione della soggettività lirica e di raggiungimento di una profondità anche storica della parola, che accresce la vastità e il potere semantico-imitativo del linguaggio. Avvicinarsi alla voce dell'altro, tramite l'intertesto, equivale insomma, in termini ecocritici, a uscire finalmente da sé, a scomporre la propria voce, aprendosi a un progressivo percorso di liberazione che si realizza nella storia e allo stesso tempo la oltrepassa.

Sebbene l'andamento dialogico non venga qui mai abbandonato—e ne è spia la deissi pronominale sempre presente—anche il testo dedicato all'anguilla è dominato da un soggetto metamorfico, che asseconda processi zoopoetici di osservazione e immagina dunque di sentire come sente l'anguilla (“perché il mare / è un profumo lontanissimo” vv. 19–20), di respirare come respira l'anguilla (“al tuo testardo / palpito delle branchie” vv. 22–23). Abbiamo inoltre anche qui la rappresentazione dell'umano in lontananza, racchiuso in un inciso e presente sotto forma di sirena lontana, di lampeggio bluastro (“sfrecciano via elicotteri, lampeggiano / bluastre le sirene bitonali” vv. 10–11). Fortemente ricorrenti anche i risvolti onomatopeici e zoomorfi del ritmo, racchiusi soprattutto nella vertigine del tuffo (“e ti rituffi ai relitti” v. 15) e nel palpito di lotta dell'animale.

Così come “Il dronte,” questo testo si chiude su un'immagine profonda di contatto più-che-umano, in cui l'animale schiude attraverso il suo movimento una traiettoria collettiva. A differenza del testo precedentemente analizzato, tuttavia, l'anguilla si fa qui portatrice di una liberazione possibile, di una proposta finale di vita, e nella sua lotta porta con sé il percorso di “tutti” (v. 26), un percorso che oscilla continuamente tra umano a non-umano, e sottolinea così l'interconnessione profonda e l'assenza di gerarchie nella vita nell'ambiente. Come Stroppa ha affermato, si tratta di un testo posto a parziale risarcimento di uno strappo, teso a segnare una strada di comunione ancora possibile, e posto a sottolineare l'esistenza di un legame che mette in salvo, nonostante tutto.<sup>71</sup> E nella solidarietà regalata da questa figura di resistenza, dal suo movimento tenace che dai margini si spinge al centro, si realizza il punto di contatto che diventa la ragione stessa del dire poetico.

## Conclusioni

Questo articolo si è proposto di condurre un'esplorazione della presenza animale nelle prime raccolte di Fabio Pusterla, e in particolare di fornire una panoramica dei tentativi e delle strategie di avvicinamento all'animalità così come si configura in una fase iniziale del suo lavoro. L'opera di Pusterla è stata avvicinata a due contesti di riferimento, che possono delineare nuove traiettorie di lettura e interpretazione per la scena italoфона, ovvero quello ecopoetico e quello ecoregionale. Dopo la disamina dei contesti, l'articolo si è addentrato nell'analisi di due testi esemplari. L'indagine su due incarnazioni di animali non-umani nel corpus pusterliano, quella del dronte e quella dell'anguilla, è stata articolata alla luce dei concetti di zoopoesia e di eco-zoopoesia. Si sono dunque rintracciate nei versi le ragioni di alcune intersezioni critiche che appaiono importanti per un ulteriore inquadramento dell'opera di Pusterla in un orizzonte ecologico. Le analisi del testo hanno dato conto soprattutto di quello che avviene sul terreno

<sup>70</sup> Si veda su questo tema Loda, “Eco-Pusterla, Eco-Pusterla. A Semantic-Stylistic Analysis of *Bocksten*,” 104–06.

<sup>71</sup> Stroppa, “La morte, i ponti e l'utopia,” 124–26.

stilistico e formale quando si realizza un incontro tra animali umani e non-umani in un'opera in versi, qui concepita come evento multispecie. Le traiettorie che questo incontro individua, percorrendo le potenzialità testuali e materiali del verso, possono favorire il reinquadramento della poesia come linguaggio ecologico e capace di generare cambiamento. Non si tratta solo della difesa di un approccio che dia conto delle forme del testo. Si tratta piuttosto di un appello verso la fiducia in un linguaggio che sappia riavvicinare, attraverso modalità non immediate e non discorsive, umano e non-umano, e sia in grado di proporre un modo più consapevole e inclusivo di abitare e concettualizzare il mondo in cui viviamo.