



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Il viaggio dell'io lirico in «Cenere, o terra»*

**Relatore**

Prof. Luca Zuliani

**Laureanda**

Ilaria Colella

n° matr. 2027768 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023



## INDICE

1. INTRODUZIONE.....	5
1.1 L'autore e la produzione poetica.....	5
1.2 L'opera.....	8
2. CENERE, O TERRA .....	11
2.1 Struttura dell'opera ed espedienti grafici.....	11
2.1.1 La struttura .....	11
2.1.2 Espedienti grafici .....	16
2.2 Analisi metrica .....	21
2.2.1 Strofe e versi.....	21
2.2.2 La lingua.....	33
2.3 Temi e simbologia.....	38
2.3.1 I quattro elementi.....	38
2.3.2 Luoghi e confini.....	39
2.3.3 Ponti e treni .....	46
2.3.4 La Natura e l'uomo .....	48
2.3.5 Spazi onirici.....	52
2.3.6 I viandanti.....	54
2.3.7 Epistole.....	55
2.3.8 I. Prologo.....	59
2.3.9 II. Pasolini appeso .....	62
2.3.10 III. Nella luce e nell'asprezza .....	79
2.3.11 IV. Confuscazioni.....	95
2.3.12 V. Lo splendore .....	115
2.3.13 VI. Lucio.....	134
3. CONCLUSIONI.....	137
4. BIBLIOGRAFIA.....	141
5. RINGRAZIAMENTI.....	149



# 1. INTRODUZIONE

## 1.1 L'autore e la produzione poetica

Fabio Pusterla è nato a Mendrisio, in Svizzera, nel 1957. Durante il percorso di studi universitari che ha portato al conseguimento della laurea in Lettere a Pavia, Pusterla ha incontrato una delle figure che più hanno segnato il suo futuro poetico:

Le mie speranze private probabilmente ruotavano attorno a questa, ancora un po' confusa, passione per la scrittura.

Maria Corti è stata una delle grandi figure della Pavia di quegli anni: durante uno dei suoi esami [...] io stavo sciorinando le cose che, ad un esame, bisogna dire, e ad un certo punto lei mi interrompe e mi dice «Scusa, ma tu scrivi?» Io credo di essere rimasto paralizzato, di aver bofonchiato un sì approssimativo, e lei mi ha detto «E perché non mi hai fatto leggere niente?» [...]

L'indomani le ho portato delle poesie: lei le ha prese e mi ha detto «Ne riparliamo fra un po'». Sono passati dieci o quindici giorni e mi ha convocato per dirmi: «Guarda, forse la mano c'è. Però, svegliati: sembran scritte cinquant'anni fa!»<sup>1</sup>

Maria Corti non è però l'unica figura che ha guidato Pusterla nella sua carriera; numerosi sono infatti i «*maestri*»<sup>2</sup> del poeta: Philippe Jaccottet, Vittorio Sereni, Giorgio Orelli, Umberto Fiori, Eugenio Montale, Virgilio Gilardoni, Fernando Bandini e molti altri.

Quando scrivo, in qualche modo, avverto la presenza mentale attorno a me di qualcuno, che sono le persone importanti della mia vita. Alcune sono morte, da tanti anni; amici o persone che sento ancora presenti e per cui mi domando «Cosa direbbero?».

---

<sup>1</sup> Officine Creative 2021, (0:51 – 1:59), *online*.

<sup>2</sup> Pusterla, 2018, p. 9.

Altre sono persone che esistono, a cui posso far leggere quello che scrivo, prima di pubblicarlo o dopo che è stato pubblicato. Non soltanto per avere un parere; ma quasi toccare con la mano la persona, sfiorarla. Stabilire un contatto profondo. Mi pare che la scrittura possa essere una carezza.<sup>3</sup>

L'esordio poetico avviene nel 1985 con l'opera *Concessione all'inverno* (Edizioni Casagrande), ben accolta dal pubblico e dalla critica. In seguito, si sono succedute numerose raccolte, le cui più importanti sono: *Bocksten* (1989), *Le cose senza storia* (1994), *Pietra sangue* (1999), *Folla sommersa* (2004), *Corpo stellare* (2010) e *Argéman* (2014), pubblicate presso Marcos y Marcos.

La collaborazione di Pusterla con questa casa editrice è molto stretta: il poeta ha infatti pubblicato a Milano, nel 2007, *Nel Nervo di Arnold*, raccolta saggistica sulla poesia contemporanea, e ad oggi dirige *Le Ali*, collana poetica nata nel 2016.

Nel 2018 Fabio Pusterla pubblica, presso la stessa casa editrice, *Cenere, o terra*, opera che sarà oggetto di questa tesi. Seguono nel 2022 *Tremalume* (Marcos y Marcos) e *Da qualche parte nello spazio. Poesie 2011-2021* (Editoriale Le Lettere): quest'ultima opera antologica riunisce, a seguito di una selezione da parte di Pusterla, componimenti tratti da *Corpo stellare*, *Argéman* e *Cenere, o terra*; un'antologia simile risale al 2009, pubblicata presso Einaudi, intitolata *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*.<sup>4</sup>

Pusterla non si è occupato però esclusivamente di poesia: grazie ai versi del maestro ed amico Jaccottet, ben presto è stato attratto dalla traduzione poetica. Nel documentario a lui dedicato *Libellula gentile. Fabio Pusterla, il lavoro del poeta*, alla domanda posta per capire se esistesse un libro a lui particolarmente caro, il poeta ha risposto:

Questo [indicando l'opera *Chants d'en bas* di Jaccottet]. Questo è stato il primo libro di Jaccottet che ho comprato. Ho letto queste poesie (poi ho letto tutto il resto, adagio adagio) e ho detto «Meraviglioso. Queste voglio tradurle». È cominciato tutto così, insomma.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Ferri 2019, (37:14 – 38:25).

<sup>4</sup> Pusterla 2009.

<sup>5</sup> Ferri 2019, (4:50 – 5:15).

Nel corso degli anni, Pusterla ha infatti tradotto numerose opere di Jaccottet e scritto un saggio a lui dedicato, intitolato *Il nido dell'anemone: riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*;<sup>6</sup> si è però anche occupato di tradurre opere di altri autori, come la raccolta *Sulla punta della lingua* di Antoine Emaz.

Pusterla oggi vive ad Albogasio, sulla linea di frontiera che separa l'Italia e la Svizzera; insegna letteratura italiana presso il Liceo di Lugano 1 e presso l'università USI di Lugano. Nel corso della sua carriera, ha ottenuto numerosi premi: il Premio Montale nel 1986; ben tre volte (nel 1986, nel 2000 e nel 2011) il Premio Schiller; il Premio Gottfried Keller nel 2007; il premio Dessì nel 2009; Il premio svizzero di letteratura nel 2013 e, lo stesso anno, il Premio Napoli. Grazie al suo lavoro di traduttore, ha inoltre ottenuto il Premio Prezzolini nel 1994, il premio Lionello Fiumi nel 2007 ed il premio Achille Marazza nel 2008.

---

<sup>6</sup> Pusterla 2015.

## 1.2 L'opera

I prossimi capitoli analizzeranno gli aspetti tematici, stilistici e metrici che caratterizzano l'opera *Cenere, o terra*, pubblicata da Le Lettere, nella collana Novecento/duemila nel 2018; i primi testi composti risalgono però a più di quattro anni prima. Inoltre, vari componimenti erano già apparsi su rivista o in alcune *plaquettes*:

I testi raccolti in questo libro sono per lo più stati scritti tra il 2014 e gli anni successivi, anche se alcuni materiali possono talvolta provenire da più lontano. Riviste letterarie e online, antologie e pubblicazioni d'arte hanno ospitato nel tempo alcune di queste poesie; si ricordano in particolare, con gratitudine, i piccoli libri *Vano del silenzio* (con illustrazioni di Arianna Vauro, la collana Isola, Acquaviva Picena, 2015), *Nella luce e nell'asprezza* (Coup d'Idée - Edizioni d'Arte di Enrica Dorna, Torino, 2015), *Le pietre nere* (calcografia di Alfredo Taroni, Lithos, Como, 2015), *Ultimi cenni del custode delle acque* (con una postfazione di Gianluca D'Andrea, Carteggi letterari, Messina, 2016), *Variazioni sulla cenere* (collana A27, Amos edizioni, Mestre, 2017) e le plaquette *Una poesia, Forza luna* (entrambe accompagnate da un'incisione di Marco Mucha) e *Pizzo dei Tre Signori* (con una tempera di Adalberto Borioli), tutte apparse per i tipi de «Il robot adorabile» dell'artista milanese Adalberto Borioli. *Madonna dei campi*, infine, è stata pubblicata in edizione artistica con disegni originali di Giulia Napoleone da Josef Weiss a Mendrisio, mentre la poesia ultima delle *Confusazioni*, insieme a *Via Trinchese* e a *Ipotesi circa grandi azioni*, è entrata nel volumetto antologico *In questa parte del mondo. Paesaggi e terre* (con illustrazioni di Selim Abdullah, Edizioni San Lorenzo, 2016). (CoT, p. 213)

La raccolta si conclude con uno snello apparato di *Note* che per il poeta hanno un ruolo molto importante, in quanto supporto per i lettori ma anche indice di qualità:

Quando mi capita di fare una lettura pubblica tendo ad introdurre i testi, non dal punto di vista critico o stilistico, ma raccontando, per quel che è possibile, come sono nati. E più volte mi è stato detto «Ma perché non le scrivi, queste cose? Se non vengo a sentirti, io non le so». [...]



C'è il pro e il contro nel dare questo tipo di informazione o spiegazione: infatti molti dei miei amici e colleghi non sono d'accordo sul fatto che si debbano dare, perché temono che questo attenui, o addirittura distrugga, il mistero del testo, blocchi l'immaginazione del lettore; è un rischio di cui sono cosciente.

Però, io mi dico che o una poesia è davvero una poesia, funziona in quanto tale, e allora può superare allegramente tutte le cose che il poeta o il critico dicono su di lei, oppure tanto vale rassegnarsi al fatto che non è una gran poesia.<sup>7</sup>

Delle 53 poesie contenute nella raccolta, ben 17 sono confluite nell'antologia intitolata *Da qualche parte nello spazio*.<sup>8</sup> Nell'intervista di Massimo Zenari, Pusterla ha spiegato di aver trovato complesso il processo di antologizzazione della propria poesia; questo perché l'autoselezione (di poesie scritte anche parecchi anni prima) necessita prima di chiarire uno o più criteri. Nel caso di *Da qualche parte nello spazio*, il criterio è stato quello di

tener d'occhio un aspetto tematico che tocca dei motivi, degli orizzonti di cui oggi si parla un più spesso che un tempo, ma che in Italia tutto sommato non hanno preso decisamente il volo: alludo a tutta quella dimensione che nei paesi di lingua inglese da quaranta o cinquant'anni vanno sotto il nome di *ecopoetry*, cioè una poesia che tenga particolarmente d'occhio la situazione ecologico-ambientale, diciamo così.<sup>9</sup>

Pur non considerandosi un *eco-poet*, Pusterla riconosce che la dimensione del paesaggio e l'attenzione alle figure umane e animali che lo vivono, infine allo scorrere del tempo che lo modifica, lo attrae fortemente. Questo è stato di conseguenza il filo conduttore (a detta del poeta, non sempre rispettato in maniera rigida) che ha guidato la selezione delle poesie.

---

<sup>7</sup> Ferri 2019, (29:05 – 30:10).

<sup>8</sup> I componimenti selezionati da Pusterla, tratti da *Cenere, o terra*, sono: *Pregliera della rondine*; *Luce invernale*; *Pontechiasso*; *Venditore ambulante di rose (con eco da Rilke)*; *Fantasmia a un concerto di Terry Blue*; *Tre apparizioni a Wassen*; *Sovrapposizioni a Berlino*; *Ponte del cimitero*; *Forza luna*; *Stella bassa*; *Costellazione del Cancro*; «*Am Gletscherrand*»; *Salice perso*; *Madonna dei campi*; *Deposizione del passero*; *Al vento di Focara*; *Lucio*.

<sup>9</sup> Ferri 2019, (7:17 – 7:54).



## 2. CENERE, O TERRA

### 2.1 Struttura dell'opera ed espedienti grafici

#### 2.1.1 La struttura

Questa raccolta poetica possiede la medesima struttura della precedente opera pusterliana, *Argéman*,<sup>10</sup> è caratterizzata infatti da quattro sezioni centrali, contenenti un vario numero di testi (talvolta suddivisi in parti numerate), delimitate da un prologo (costituito dalla poesia *Preghiera della rondine*) e da un epilogo (composto dal testo poetico *Lucio*).

Tale disposizione sembra richiamare la prima raccolta montaliana *Ossi di seppia*,<sup>11</sup> costituita da un'identica organizzazione macrostrutturale. Un altro possibile richiamo a Montale è inoltre l'utilizzo del carattere corsivo per l'intero componimento proemiale; a differenza degli *Ossi di seppia* però, *Cenere, o terra* utilizza tale carattere grafico anche per il componimento d'epilogo.<sup>12</sup>

Le quattro sezioni centrali della raccolta sono così intitolate: *Pasolini appeso*, *Nella luce e nell'asprezza*, *Confusazioni* e *Lo splendore*, e racchiudono rispettivamente 19, 16, 2 e 15 componimenti di varia lunghezza e forma metrica, il cui studio sarà oggetto dei prossimi capitoli.

I titoli di queste sezioni sono tratti da versi contenuti nelle poesie delle sezioni stesse; il sintagma «Pasolini appeso» costituisce l'elemento centrale della poesia *Via Trinchese*, quindicesimo componimento della prima sezione: «ma lungo via Trinchese il segno nero | orrido sopra il muro: “Pasolini | appeso”».<sup>13</sup>

«Nella luce e nell'asprezza» si può trovare due volte (di cui una in posizione di rilievo, costituendo l'ultimo verso del componimento ed essendo separato graficamente)

---

<sup>10</sup> Pusterla 2014.

<sup>11</sup> Montale 2015.

<sup>12</sup> Non è possibile stabilire con certezza se l'utilizzo del carattere corsivo sia attribuibile ad una scelta autoriale o se si tratti di una decisione dell'editore.

<sup>13</sup> Pusterla 2018, p. 43. D'ora in avanti sarà utilizzata la sigla *CoT* per indicare quest'opera pusterliana.

nel testo intitolato “*Am Gletscherrand*” (parte 3); inoltre, in quasi tutte le poesie della terza sezione si può percepire l’eco di questo sintagma, poiché è presente numerosissime volte la preposizione articolata *nel, nella* (ben 59 attestazioni; ad esempio «Tacciono le balene | negli abissi», CoT, p. 63 vv. 9-10; «Forza luna! gridava qualcuno nella notte», CoT, p. 65 vv.1; «Un canto | nella disarmonia», CoT, p. 78 vv. 7-8). Il termine «Confuscazioni», di origine leonardiana e testimoniato all’interno del Manoscritto I dell’Institut de France (carta 71 v.)<sup>14</sup> assieme ad altre espressioni annoverate da Leonardo da Vinci per determinare il movimento dei liquidi, conclude la trentesima parte numerata del poemetto *Ultimi cenni del custode delle acque* («*Sbalzamento, corruzione d’argine, confuscazioni*», CoT, p. 151 v. 9); non a caso, l’intera sezione è ricca di parole che evocano l’acqua ed i luoghi acquatici: «il nero d’acqua», CoT p. 119 v. 4; «i movimenti misteriosi delle onde», CoT p. 120 v. 3; «*E sui canali | e sui fertili laghi...*», CoT p. 135 vv. 6-7; «Depositati, lungo le rive. Moli o attracchi | per chiatte e barconi», CoT p. 141 vv. 1-2.

Per concludere, la quarta e ultima sezione intitolata «Lo splendore» possiede al suo interno una poesia omonima che si conclude con il medesimo sintagma:

[...]  
 Diciamo invece il sole dei tuoi anni,  
 quando passi e sorridi nella vita,  
 25 diciamo lo splendore.  
 (CoT, p. 165)

Anche il titolo dell’opera, al pari dei titoli delle quattro sezioni, richiama il nome di un componimento della raccolta; per l’esattezza, il sintagma «Cenere, o terra» è attestato ben tredici volte all’interno dell’ultimo testo della quarta sezione (composto da 12 parti numerate) e dà il nome alla poesia stessa. Il motivo di questo particolare gioco combinatorio è esplicito dallo stesso Pusterla all’interno delle *Note*: il poeta, in partenza per la Sardegna, decise di portare con sé la *Commedia* e nella sua mente, durante la

---

<sup>14</sup> Da Vinci 1987, carta 71 v.

rilettura dell'opera, si fissò l'attacco di un verso del IX canto del Purgatorio: «Cenere, o terra secca che si cavi».<sup>15</sup>

Durante il volo rimuginavo dunque su quelle parole; credevo di aver capito che non si sarebbero affatto prestate come titolo di un libro, e tuttavia continuavano a ronzare dentro di me. Poi, devo aver immaginato di concedermi un gioco o esercizio: visto che il sintagma dantesco era costituito da dodici lettere (e una virgola, importantissima per me), provare a scrivere dodici poesie brevi in cui quel sintagma apparisse ogni volta in un verso differente, seguendo prima un ordine decrescente, da 1 a 6, e poi tornando verso la superficie, da 6 a 1. Un gioco, una regola autoimposta; di quelle che a volte appropiziano la scrittura. E se poi il gioco non avesse funzionato, pazienza. Invece nel corso di quel viaggio, quasi di nascosto, e poi ancora una volta rientrato a casa, le dodici poesie sono davvero nate, e mi sono parse interessanti. Ma intanto le parole di Dante avevano assunto un peso maggiore, imponendosi quasi da sole come titolo non solo di quella piccola sperimentazione, ma di tutto il libro.<sup>16</sup>

Altro particolare elemento strutturale di questa raccolta è la presenza, anticipata nel capitolo introduttivo, di uno spazio dedicato ad alcune *Note* autoriali, dell'estensione di otto pagine, in cui Pusterla ha dapprima riassunto la storia editoriale delle proprie poesie ed in seguito ha brevemente contestualizzato alcuni dei testi, chiarendo vari riferimenti spazio-temporali, letterari e personali, esplicitando diversi modelli e traducendo alcuni termini tipici del lessico ticinese. Sulla scia di uno dei maestri che ha ispirato la sua poesia, ovvero Eugenio Montale, che «ha sempre tentato di evitare commenti diretti, spiegazioni, che mirassero a sciogliere certa “apparente oscurità” della sua poesia»,<sup>17</sup> semplicemente esplicita al lettore alcuni riferimenti che molto spesso sono legati al suo retroterra culturale di frontiera tra l'Italia e la Svizzera.

Come testimonia lo stesso Pusterla all'interno delle *Note*, le poesie contenute in quest'opera non fanno parte di un unico progetto autoriale sin dalla loro prima redazione; bensì, sono state composte principalmente nell'arco di quattro anni, a partire dal 2014, e

---

<sup>15</sup> Alighieri 1984.

<sup>16</sup> Pusterla 2022, pp. 277-278.

<sup>17</sup> Amato 2006, p. 67.

solamente in seguito sono state riunite e riordinate all'interno di questa raccolta attorno a quattro nuclei tematici:

Per qualche tempo, è parso all'autore che la scrittura lo stesse conducendo in una direzione assolutamente impreveduta, cioè verso gli antichissimi *quattro elementi* fondamentali (terra, aria, acqua e fuoco); non già secondo il calcolo di un progetto, piuttosto attraverso un agguato dell'immaginazione. (CoT, p. 214)

Nonostante le quattro sezioni tematiche siano chiaramente scandite, numerosi sono i riferimenti e rimandi tematico-simbolici che creano dei passaggi tra l'una e l'altra parte della raccolta. Tutti questi elementi saranno oggetto di studio nel capitolo riguardante i temi dell'opera pusterliana.

Una caratteristica davvero particolare della raccolta è la presenza di rimando meta-testuale (che può essere interpretato come una sorta di nota autoriale per il lettore) all'interno di una poesia stessa: in "*Am Gletscherrand*" (parte 2), successivamente alla quarta quartina si può leggere:

(Si ripete la preghiera della rondine.

*E tu aiutami aria  
sostienimi vento dell'Ovest,*

20 *aspettami mare.)*

(CoT, p. 99)

Si fa qui riferimento alla poesia proemiale, *Preghiera della rondine*; in corsivo sono riportati infatti gli ultimi tre versi di questo componimento. L'intera parte 2 della poesia "*Am Gletscherrand*" è formata da quartine di versi settenari (ad eccezione del secondo verso della quarta quartina, «riposano i tuoi paesaggi», che è un ottonario), ad eccezione dei versi sopra citati, che formano una quartina con misure metriche variabili (dodecasillabo, settenario, novenario e senario) e creano così una sorta di frattura con il resto del componimento, quasi non ne facessero completamente parte; inoltre, tale quartina si distingue a livello interpuntivo tramite l'utilizzo delle parentesi.

Questo rimando meta-testuale, contenuto nel componimento, fa probabilmente trasparire la volontà di Pusterla di creare una certa unità tra i testi della raccolta; essi non

sono da leggere singolarmente come fossero indipendenti, ma tra loro possiedono rimandi interni e formano un'opera coesa.

All'interno di *Cenere, o terra* sono presenti numerosi echi del componimento proemiale. In particolare, i versi «se adesso non rende | memoria o speranza alcun mare» (CoT, p. 22 vv. 34-35) e «di una luce sua misteriosa | forse memoria del mare | o illusione» (CoT, p. 80 vv. 21-23) sembrano rievocare i vv. 3-4 di *Preghiera alla rondine*: «con la memoria dell'ombra | con la speranza del mare» (CoT, p. 11).

Un altro esempio di coesione data dal dialogo intra-poetico consiste nella presenza di alcune figure a cui Pusterla, in diverse poesie, fa riferimento. Leo, suo figlio, viene nominato sia in *Davanti al maltempo, aspettando Leo* che in *Fantasmia ad un concerto di Terry Blue*; nelle *Note*, Pusterla spiega al lettore che «Terry Blue» (CoT, p. 24) è effettivamente il nome d'arte del figlio. In ben tre componimenti l'autore fa riferimento a F.K., ovvero al connazionale «Felix Kamil, poeta e bracconiere di Bellwald, nella valle di Goms» (CoT, p. 217): *Nel silenzio. Lamento di F.K.*, «*Am Gletscherrand*» e *Canzonetta per F.K.*

Infine, un autore le cui tracce (esplicite o celate) sono disseminate per l'intera raccolta è Dante Alighieri: oltre al titolo, nella poesia *Tre apparizioni a Wassen* sia l'epigrafe «ciascuna par dolente e sbigottita» (CoT, p. 33) che il sintagma «succisa rosa» (CoT, p. 34 v. 19) rimandano alla canzone dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute*.<sup>18</sup> Sono presenti riferimenti al poeta fiorentino anche nelle poesie *Lettera a W. H. Auden* (che contiene «una serie di allusioni all'opera e alla cultura dantesca che non richiedono di essere spiegate, tanto sono ovvie»; CoT, p. 216), in *Al vento di Focara* che richiama i versi 89-90 del canto XXVIII dell'*Inferno*,<sup>19</sup> infine in *Brasé*, in cui vengono citati alcuni versi del canto XVI del *Paradiso* («Come s'avviva allo spirar de' venti carbone in fiamma»; Dante, *Paradiso*, canto XVI, vv. 28-29) e del canto I dell'*Inferno* («nel foco, perché speran di venire»; Dante, *Inferno*, canto I, v. 125).

Come già approfondito nel capitolo relativo ai modelli di Pusterla, non è affatto una novità la presenza di echi, citazioni e riferimenti danteschi all'interno della sua poesia; sin dalla prima raccolta poetica, *Concessione all'inverno*, non sono mancati riferimenti a

---

<sup>18</sup> Alighieri 2002, n. 13 (CIV), v. 21.

<sup>19</sup> In Pusterla 2018 è erroneamente indicato nelle *Note* il canto XVIII dell'*Inferno*. Il «vento di Focara» viene invece citato da Dante nel canto XXVIII.

Dante ed in particolare alla prima Cantica, volti a testimoniare, con ritmi e stilemi fortemente espressionisti, l'esperienza infernale di disagio sociale vissuta dall'io.

Il teatro si tinge allora d'inferno, con espliciti riferimenti danteschi: «la bocca sollevò dal fiero pasto»; «Quando si entra | si lasciano...». Citazioni inserite non già in funzione ermeneutica, quanto piuttosto in direzione espressiva. Anch'esse (unitamente all'uso delle lingue straniere) conferenti uno statuto di teatralità alle poesie: teatralità in cui la drammaturgia Io-Altri si pone come l'unica possibile dell'impossibilità di rapporti e integrazione.<sup>20</sup>

Matteo Cavadini, nel suo saggio intitolato *Il poeta ammutolito*, continua così l'analisi della prima raccolta pusterliana, riferendosi alla sezione *Le nevi estive*:

...una vera e propria *descensus ad inferos*. Un'esperienza infernale, testimoniata in modo eloquente dalla soglia poetica *Val Trodo*, in cui si descrive una traiettoria discendente («Scende aguzza...»), con numerosi riferimenti danteschi, in particolare al Dante delle Malebolge («ferrigna», «rossastra», «scoscesa ripa»)<sup>21</sup>.

In *Cenere, o terra*, rispetto che nella prima opera poetica, Pusterla sembra richiamare Dante in maniera meno univoca, citando versi provenienti da tutte e tre le Cantiche e alcuni versi da altre opere, come le *Rime*.

### 2.1.2 Espedienti grafici

Come ogni lettore di *Cenere, o terra* potrà notare, questa raccolta possiede una veste grafica e d'impaginazione alquanto peculiare.

La poesia proemiale e quella d'epilogo sono in carattere corsivo (ma non i loro titoli, *Pregghiera della rondine* e *Lucio*) forse per richiamare, come ipotizzato in precedenza, lo stile grafico utilizzato da Montale nella poesia proemiale di *Ossi di seppia*. Viene utilizzato lo stesso carattere anche per tutti i titoli dei componenti, ad eccezione

---

<sup>20</sup> Cavadini 2004, p. 117.

<sup>21</sup> Ivi, p. 119.



di quello del poemetto *Ultimi cenni del custode delle acque*, scelta operata probabilmente da Pusterla per distinguere il titolo dall'epistola fiabesca in apertura del poemetto, scritta in carattere corsivo. Questi due usi del carattere corsivo non sono rispettati però nella successiva raccolta antologica *Da qualche parte nello spazio*: non si ha quindi la certezza che queste scelte grafiche siano autoriali e non da attribuire all'editore, diverso nelle due opere.

Scelta invece più probabilmente effettuata da Pusterla (poiché presente in entrambe le raccolte) è l'uso del corsivo per citare e riportare versi, sintagmi o parole di altri autori all'interno dei propri testi. Ad esempio, nel componimento intitolato *Venditore ambulante di rose (con eco da Rilke)* viene citata in più versi la poesia *Das Rosen-Innere* del poeta esplicitato nel titolo;<sup>22</sup> in *Tre apparizioni a Wassen*, come precedentemente affermato, un sintagma proviene dalla canzone dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute*,<sup>23</sup> mentre in *Ultimi cenni del custode delle acque* sono presenti, come affermato nelle *Note* dallo stesso Pusterla, citazioni tratte dagli scritti di Leonardo da Vinci, Giuseppe Parini e Carlo Cattaneo. Qui, Pusterla porta la citazione al suo estremo: infatti, tre parti numerate del poemetto (ovvero le parti 29, 30 e 31, interamente in corsivo) sono composte nella loro interezza da citazioni tratte dagli scritti di Leonardo da Vinci. Nel componimento *Lo splendore*, Pusterla cita il titolo di un'opera di Milo de Angelis (ovvero *Millimetri*, del 1983), e allo stesso modo cita l'*Internazionale* di Franco Fortini nella poesia *Cenere, o terra*. In quest'ultima vi sono anche versi di Carlo Betocchi e di Dante, dal canto XX del Purgatorio.<sup>24</sup> Infine, le sette parti che compongono *Brasé* contengono il maggior numero di citazioni da autori di epoche diverse: da Jacopo da Lentini a Francesco d'Assisi, da Dante a Chrétien de Troyes, fino alla «concrezione lessicale endecasillabica» (CoT, p. 219) «Fumignivomentissimotremendo» (CoT, p. 189 v. 12) tratta dalle *Rime* di Giovanni Santi Saccenti.

Questo uso del corsivo, preponderante nell'opera, sembra mostrare da un lato la volontà del poeta svizzero di celebrare i maestri che lo hanno ispirato, e d'altro canto permette al lettore di percepire immediatamente la ricchezza del bagaglio culturale e letterario di Fabio Pusterla.

---

<sup>22</sup> Rilke 1927.

<sup>23</sup> Alighieri 2002, n. 13 (CIV), v. 21.

<sup>24</sup> In Pusterla 2018 è erroneamente indicato nelle *Note* il canto XXX del Purgatorio. Le parole «immobili e sospesi» si trovano invece al verso 139 del canto XX.

L'elenco degli usi che Pusterla fa in questa sua raccolta del carattere corsivo non è ancora però concluso; esso ha il compito di introdurre all'interno del testo conversazioni avvenute tra l'io ed altri personaggi (come ad esempio il dialogo con il padre, riportato frammentariamente in *Fantasmia ad un concerto di Terry Blue*) e «collage di materiali linguistici più o meno enigmatici colti al volo e casualmente in varie città europee, su marciapiedi, tram, treni» (CoT, p. 214), come nel componimento *Frammenti metropolitani*). Il corsivo viene utilizzato pure per sottolineare l'importanza di alcune parole chiave (come in *Davanti al maltempo, aspettando Leo*), per termini stranieri (in *Stanze del crepuscolo*, in *Fantasmia ad un concerto di Terry Blue* e in *Cenere, o terra*) o dialettali (nella poesia *Di tutti tutto e ciao*, come afferma il poeta, «per decifrare alcuni versi bisognerà ricorrere al *larpa iudre* [ovvero, parlare a rovescio], [...] codice linguistico del Mendrisiotto, basato sull'inversione sillabica» (CoT, p. 215), nato il secolo passato per le contrattazioni del bestiame.<sup>25</sup> La parola «pinisleira» (CoT, p. 92 v. 17), contenuta nella poesia omonima, è un «termine dialettale molto raro, tipico della valle Calanca. Indica l'Orsa Maggiore. Etimo incerto»; CoT, p. 217) e per alcune conversazioni, reali o immaginarie (in *Fantasmia a un concerto di Terry Blue*, in *Paziente zero (Appunti sulla poesia)*, e in *Tre apparizioni a Wassen*). Per concludere, il corsivo viene usato anche in quella che appare come una lettera indirizzata all'«Illustre Signore delle Terre alte sui mari e sui laghi, | Principe delle Merci, Terribile» (CoT, p. 115 vv. 1-2) da parte di alcuni anonimi personaggi (che si identificano con un generico «noi») che hanno ispezionato la casa del Custode delle acque; forse in questo caso la scelta del carattere è volta a rassomigliare maggiormente la calligrafia di una lettera scritta a mano.

Sono stati qui presentati tutti i casi in cui nella raccolta si manifesta l'uso del carattere corsivo. Vi sono però due casi in cui Pusterla nei suoi componimenti ha deciso invece di utilizzare il carattere maiuscolo, nel componimento *Disastro* (per la medesima parola tradotta in tedesco, «DESASTER» (CoT, p. 88 v. 4), che, come spiegano le *Note*, venne pronunciata dall'amico del poeta Carlo Reinhard) e in *Ultimi cenni del custode delle acque*, per citare un frammento del trattato *Delle acque* di Leonardo<sup>26</sup> (in cui la frase è scritta in carattere minuscolo):

---

<sup>25</sup> Nicolò 2015, p. 3.

<sup>26</sup> In particolare, questa citazione è tratta dalla carta 159 r. del Codice Arundel; Da Vinci, 1923-1930.

IL NULLA NASCE NEL TERMINE DELLA COSA  
DOVE FINISCE IL NULLA NASCE LA COSA; E DOVE  
MANCA LA COSA, NASCE IL NULLA.

(CoT, p. 116)

Come accennato all'inizio del capitolo, un altro aspetto particolare che caratterizza la raccolta di Pusterla è l'impaginazione dei testi all'interno della pagina; infatti, i componimenti possiedono tra loro differenze di allineamento. Nonostante la maggior parte di essi sia allineata a sinistra (ben 52 su 54 totali contenuti nella raccolta), tutti i testi che costituiscono il componimento intitolato *Paziente zero* sono caratterizzati da un allineamento al centro. Anche i versi d'apertura degli *Ultimi cenni del custode delle acque*, che appare come una sorta di epistola fiabesca, sono allineati al centro; le successive sue partizioni però, numerate dall'1 al 33, sono allineate a sinistra. Infine, nonostante *Tre apparizioni a Wassen* sia quasi completamente allineata a sinistra, le strofe successive alla prima, in ciascuna delle sue tre parti, sono rientrate rispetto al margine sinistro canonico.

Ultimo elemento che ritengo sia necessario accennare ma che verrà approfondito maggiormente nel capitolo dedicato alle forme metriche è l'aspetto grafico-formale dei testi e il rapporto tra il nero della scrittura ed il bianco della pagina, che è molto vario tra i componimenti.

È presente infatti in *Cenere, o terra* una grande varietà di versi, che spaziano da misure sillabiche molto brevi a molto lunghe e che rendono la pagina più o meno densa. Anche le strofe dei testi hanno varie estensioni: alcune costituite da un singolo verso isolato, altre che arrivano a raggiungere 88 versi, come nel caso di *Madonna dei campi*; infine, vi sono componimenti monostrofici, come ad esempio *Forza luna, Notturna pietra* o *Salice perso*, che di conseguenza appaiono come un unico blocco compatto di versi, mentre altri sono formati da tante strofe di distici, terzine o quartine (come ad esempio *Verso lo Zebio, Vano del silenzio* o il secondo testo di *Lettere da Zingonia*) che rendono i testi, nonostante l'effettiva lunghezza, apparentemente più leggeri.

La separazione tra strofe è inoltre in tre testi rafforzata dalla presenza di asterischi, che nei componimenti assumono differenti funzioni: nel caso di *Lettera a W.H. Auden* essi sembrano indicare pause temporali tra i pensieri e le riflessioni dell'io, e rendono il testo ancora più sospeso; in "*Am Gletscherrand*" separano tre momenti descritti dall'io



## 2.2 Analisi metrica

L'opera *Cenere, o terra* contiene 54 poesie (alcune delle quali suddivise in parti numerate); esse sono molto diverse tra loro dal punto di vista metrico, strofico e stilistico, tanto da rendere difficile, ad un primo sguardo, l'identificazione di una regolarità all'interno della raccolta.

Nei prossimi due sotto-capitoli verranno analizzati alcuni aspetti metrici puntuali per poter valutare, nel capitolo conclusivo, se esista un rapporto tra gli aspetti formali delle poesie di Pusterla e i temi che il poeta tratta nelle varie sezioni.

### 2.2.1 Strofe e versi

Andrea Afribo, nell'opera *Poesia italiana postrema*,<sup>27</sup> aveva osservato un'evoluzione metrica di Pusterla dall'esordio fino all'opera *Argéman* del 2014:

Il primo e medio Pusterla, dei libri anni Ottanta e Novanta (*Concessione all'inverno, Le cose senza storia, Pietra sangue* ma anche – 2004 – *Folla sommersa*) non investe mediamente quasi mai su una metrica progettata e esatta. E anche laddove, in *Folla sommersa*, sembri alludere nel titolo a una forma metrica, intendo *Sesta rima dello schiavo prigioniero*, il testo non risulta affatto una sestina.

Ma se prendo l'ultimo libro, cioè *Argéman* (Pusterla, 2014), ecco che qui la metrica con il suo compito di configurare strutturalmente e semanticamente un testo esiste. Da qui la raccolta contiene zone strutturate isometricamente come la sezione *Terra di lavoro* (ivi, pp. 188-97) di 32 quartine; oppure *Verbale delle cose non dette* (ivi, pp. 183-7) tutte terzine. Ma c'è di più: [...] trovo un mini-ciclo di tre sonetti – *Funicolare arrugginita, Carillon, Bambole*, graficamente *comme il faut*, ma non perfetti per rima e versi tranne il terzo. [...]

Come dire che qui abbiamo a vista il nuovo scrupolo neometrico di Pusterla ma interferito e complicato dal vecchio, novecentesco, versoliberismo, anzi dalla logica montaliana del *quasi perfetto*, perché si sa benissimo che Pusterla, fin dalle origini, è un montaliano di ferro. E allora vedo che la poesia eponima del

---

<sup>27</sup> Afribo 2018.

libro, *Argéman* (Pusterla, 2014, pp. 94-5), è costruita su una sequenza di sette strofe perfettamente decrescenti dalla prima di 7 versi all'ultima di 1. E così mi accorgo che non pochi testi rispondono a tale logica, essendo organizzati su geometrie strofiche notevoli del genere di 3+4+3 (ivi, p. 98), 3+4+4+3 (ivi, p. 69), 1+3+3+1 (ivi, p. 97), oppure 1+9+1 (ivi, p. 169) o ancora tre strofe 5+10+5 chiuse tutte e tre da un quadrisillabo (ivi, p. 47). Così faceva Montale.<sup>28</sup>

Quanto di quello osservato da Afribo in *Argéman* è riscontrabile anche in *Cenere, o terra?*

Dal punto di vista strofico, molti dei componimenti contengono al proprio interno un numero di strofe variabile, da 1 (come nel caso di *Notturna pietra*) fino a 15 (in *Costellazione del cancro*); anche la loro ampiezza è varia, poiché oltre a numerose strofe composte da un unico verso, che nella maggioranza dei casi sono posizionate in apertura o in chiusura dei componimenti (esistono 32 attestazioni all'interno della raccolta), esse contengono da 2 a 88 versi, numero raggiunto nella poesia *Madonna dei campi*.

Un'analisi più approfondita da me svolta sulla struttura dei componimenti ha evidenziato che, sebbene gran parte dei testi possieda un'irregolarità strofica al proprio interno, un buon numero è però isostrofico.

Su un totale di 54 testi poetici, ben 3 sono composti esclusivamente da distici: *Vano del silenzio*, *Costellazione del cancro* e *Canzonetta per F.K.*; sono composti da distici anche *Disastro* (parte 5) ed *Ultimi cenni del custode delle acque* (parti 2 e 16). Il testo *Stelle di calcite* è composto da 11 distici, ma si conclude con un'ultima strofa di un verso.

*Lettere da Zigonia* (parte 2), *Le pietre nere* (parti 2, 3 e 6), *Ultimi cenni del custode delle acque* (parti 8, 11 e 23) e *Cenere o terra* (parte 1) sono le uniche 8 parti composte interamente da terzine; mentre 12 poesie (o parti di esse), ovvero *Paziente zero* (parte 5), *Lettera a W.H. Auden*, *Ponte del cimitero*, *Nel silenzio. Lamento di F.K.*, "Am Gletscherrand" (parte 2), *Ultimi cenni del custode delle acque* (parte 26), *Mattina di maggio*, *Annarosa sul treno del ritorno*, *Ultimo sogno*, *Brasé* (parte 7), ed infine *Cenere, o terra* (parti 2 e 8), sono composte da quartine.

---

<sup>28</sup> Afribo 2018, pp. 91-93.

Infine *Ponte Chiasso*, *Ultimi cenni del custode delle acque* (parte 13), *Ponte bruciato* e *Lucio* sono composti da strofe di 7 versi, mentre *Paziente zero* è costituito da due strofe di 6 versi; tutti gli altri testi possiedono al loro interno un'irregolarità strofica.

L'isostrofismo non sembra prevalere quindi in questa raccolta poetica pusterliana, sebbene il fenomeno si riscontri maggiormente rispetto all'opera precedente. Anche Massimo Natale, nella sua introduzione alla raccolta *Da qualche parte nello spazio*,<sup>29</sup> sottolinea «la nuova attenzione alla forma metrica che mostra la sua poesia».<sup>30</sup>

In *Cenere, o terra*, come in *Argéman*, sono presenti tre componimenti il cui numero e la cui struttura strofica richiamano la forma metrica tradizionale del sonetto: *Sopra un'antica caduta*, *Ultimi cenni del custode delle acque* (parte 28), e *Feticcio*.

Le prime due poesie sono composte da due quartine e due terzine, che però non si susseguono nell'ordine tradizionale: in *Sopra un'antica caduta* le due tipologie strofiche si alternano, mentre in *Ultimi cenni del custode delle acque* (parte 28) le terzine precedono le quartine. La prima poesia si avvicina però maggiormente al sonetto tradizionale, dato che possiede uno schema rimico:

#### SOPRA UN'ANTICA CADUTA

Non era un vero ponte, una o due assi  
di traverso sopra gli argini verdastri  
da cui sfogava uno stagno:  
come cerotto sopra cicatrice.

5 Oltre, dolce boscaglia  
di rovi e acacie, e un cantare di mughetti  
più in alto, in certe radure, o narcisi.

Non si pensava, nel cuore di quella ramaglia,  
che proprio lì principiassero il disastro.

10 Bastarono invece due passi,  
sinistro, il tonfo d'un uomo, e lo stupore sui visi.

---

<sup>29</sup> Pusterla 2022.

<sup>30</sup> Natale in Pusterla 2022, p. 8.

Il caso è una tela di ragno,  
luce di stella, spina che non t'aspetti,  
carezza e sulla gola una mano traditrice.  
(CoT, p. 110)

Lo schema di questa poesia è *ABcD eFG EBaG cFD*,<sup>31</sup> con un'unica rima imperfetta, ovvero la consonanza tra i termini «verdastrì» (v. 2) e «disastro» (v. 9). Poiché non molti componimenti all'interno della raccolta possiedono uno schema di rime che coinvolge la totalità dei versi, si può qui presupporre una chiara volontà autoriale di rimando al sonetto.

Anche la poesia *Feticcio* pare essere un'eco del sonetto elisabettiano: possiede infatti tre quartine ed un distico finale, ma lo schema rimico tradizionale non è rispettato. Ciò può essere dovuto al fatto che

Pusterla punta non di rado, oltre che sul piano prosodico, sulla conformazione strofica, magari manomettendola adeguatamente, sporcandola un po' quando la pressione di un modello riconoscibile rischia di farsi troppo vicina.<sup>32</sup>

Infine, rispetto ad *Argéman*, sono pochissimi i componimenti che possiedono geometrie strofiche simili a quelle montaliane evidenziate da Afribo: *Verso lo Zebio* (il cui schema è 2-4-4-4-2), *Venditore ambulante di rose* (11-13-11), *Le pietre nere* (parte 8; con schema 1-12-1), *Brasé* (parte 3; 11-1-11) e *Cenere, o terra* (parte 10; 2-12-2).

Passando ora all'osservazione dei versi composti da Pusterla,<sup>33</sup> colpisce sin da subito la varietà metrica all'interno della raccolta. Da versi bisillabi o trisillabi (come nel

---

<sup>31</sup> In questo e nei successivi schemi metrici sono indicate in corsivo le rime imperfette, ovvero assonanze e consonanze; tra parentesi sono indicate invece le rime interne.

<sup>32</sup> Natale in Pusterla 2022, p. 8.

<sup>33</sup> L'analisi metrica di componimenti formati da versi liberi, come sono la maggior parte dei testi poetici di questa raccolta, è molto complessa; essendo consapevole della soggettività a cui può essere esposta la mia analisi, espongo di seguito alcuni criteri a cui mi sono attenuta. Ho sempre considerato come dialefe i casi in cui è presente una semiconsonante tra due vocali («ciò che vedi e non sai immaginare», CoT p. 179); ho valutato come dieresi i casi in cui due vocali sono a contatto, di cui una accentata e l'altra diversa da *i* e *u* (ad es. nel verso «sempre a favore del caos», CoT p. 53), inoltre, seguendo le indicazioni contenute in Beltrami 2011, ho sempre valutato come due sillabe il nesso di vocale tonica più atona in fine di verso («Senza nulla da perdere, vai» CoT, p. 47); al contrario, ho considerato sempre come sineresi i casi in cui, in una stessa parola, si susseguono due vocali atone (come «piccoli e grandi vortici d'aereo», CoT p. 21).



caso di «Vai.», CoT p. 47 v. 17 e «lontano» CoT, p. 66 v. 8), Pusterla arriva a comporre versi di diciotto, diciannove e venti sillabe: «- allora arde più loco - resiste forse ancora in antichissimi», (verso sdrucchiolo composto da un settenario e un endecasillabo, CoT p. 185 v. 10), «a superare i passaggi difficili, tenendosi per mano» (combinazione di un endecasillabo e di un settenario; CoT p. 103 v. 69), «il luogo che dice fermati, respira. Non è possibile andarci» (in cui le accentazioni non sono riconducibili a quelle tipiche dei versi tradizionali; CoT p. 159 v. 12).

Nonostante Pusterla abbia utilizzato ampiamente due versi molto legati alla tradizione poetica (ovvero l'endecasillabo ed il settenario, presenti quasi in ogni componimento di *Cenere, o terra*), la maggioranza dei testi contiene numerosi versi che possiedono più di 11 sillabe. Si tratta di versi doppi (come nei casi: «lenta come un bambino per mano costeggiando», CoT p. 27 v. 4, un doppio settenario; «violenta, verdognola ruggisce sul fianco», CoT p. 36 v. 5, un doppio senario) oppure combinazioni di diverse misure versali: «E tu non arrossire, non chinarti verso il basso» (CoT, p. 50 v. 6; somma di un settenario ed un ottonario); «o porcellini d'India. Un minuscolo branco di carne» (CoT, p. 74 v. 6; somma di un settenario e di un decasillabo); «di pizzo, nel grigio, mille punti di luce traforata» (CoT, p. 161 v. 35; somma di un senario e un endecasillabo).

La sezione *Lo splendore* si distingue dalle altre poiché, al suo interno, possiede alcuni componimenti che, oltre ad avere delle strofe assai ampie, sono formati da versi molto lunghi, tanto da coprire quasi l'intera pagina del volume e sembrare una prosa: due esempi possono essere *I fuochi di Tomi* e *Madonna dei campi*, la cui prima ed ampia strofa è riportata di seguito:

#### MADONNA DEI CAMPI

Ho traversato a lungo il tuo regno, chiara acqua  
silente, capace di inondare  
questa nostra innaturale pianura fortemente

---

Ho definito *casi dubbi* le sinalefi in cui una vocale delle due è tonica («suona bene però, avrebbe detto», CoT p. 24); i casi in cui un possessivo (ad esempio «e questo è un *tuo* problema e solo *tuo*» CoT, p. 48) può essere considerato sia atono che tonico; inoltre, i numerosi casi in cui i versi contengono al proprio interno parole dialettali o appartenenti ad altre lingue («amici che non conosco *nicknames*», CoT p. 35).

voluta e ora dismessa dall'uomo o di sparire  
5 accovacciandoti in corso, fingendo di ubbidire  
all'ordine delle dighe, degli argini  
che spezzerei nel tuo prossimo giorno di rabbia  
senza neppure avvedertene, tesa  
in una furia tua.

10 Eri ovunque, sgorgavi verticale dal basso  
provenendo dai misteri  
delle falde, dai misteri della terra  
lungo tini o per tubi forati,  
saltellando per pipe di ferro, azzurrina

15 nelle polle improvvise. Eri il pensiero  
più fresco nella testa svagata di ogni risorgiva.  
Poi miriadi di altri pensieri ti portavano  
altrove, per rogge e canali, fino ai torrenti,  
ai fiumi, in ragnatele di chiudette, ruote,

20 paratie lignee, resti d'industria umana  
millenaria. E attorno a te  
c'eri di nuovo tu, nella nebbia e nell'erba  
madida, nella bruma bagnata che pesava  
sulle cose e sui corpi, nei prati infraciditi

25 dalle zolle più gravi, e ancora tu ammantavi  
di galaverna lo scheletro di nutria  
spolpato, la mandibola  
ritta per sempre in un ghigno, la coda  
lunga come una freccia, l'airone, più in là, come perso

30 immobile nei campi, nell'attesa. Acqua,  
stupefacente acqua che sale e che scende,  
dilaga per rivoli e gocce,  
splende alla punta dei rami  
che il salice cala come a formare una grotta

35 di pizzo, nel grigio, mille punti di luce traforata  
sotto cui si cammina e si sosta,  
si dispera e si spera, nel gelo,  
fino alla povera chiesa smarrita tra i mondi,

Madonnina dei Campi devastati e resistenti,  
40 capannoni di pietra che avanzano, autostrade,  
cani da piuma e fucili nei calanchi,  
ma ancora stoppie che smuoiono lontane  
e nella nebbia inermi profili di pecore  
in marcia, belanti, perfettamente  
45 desuete. Ho camminato qui, visto un agnello  
nascere insanguinato, sforzarsi  
per lunghi minuti di alzarsi su esili zampe,  
ricadere, riprovare, incamminarsi  
timoroso e stupito nella sua  
50 inopinata vita. Di un ragazzo ho saputo,  
mite, da tempo andato troppo giovane, e d'altri  
cari a lui sopravvissuti con fatica, dentro case  
dolenti che negli angoli a nord  
serbano zone oscure  
55 di atrocità, silenzio, accordi. d'ombra.  
E per finire sono giunto a salutarti  
davvero, a entrare per sempre  
nel pensiero di te. Nel disperato pensiero  
di te e di noi che attendiamo l'impossibile dentro  
60 i nostri soli possibili giorni. Scendeva  
indifferente la sera; indifferente flottava  
sul fiume non visibile la nebbia. Nelle boscaglie  
chiurlavano grida di svassi e di folaghe, roche  
inquietudini o versi di gabbiano,  
65 bisbigli. Dalla riva  
un pontile o passerella staccava verso il nulla,  
nell'abbraccio del grigio, verso altri  
boschi, forse, altre avvolgenti  
giunchiglie o nuovi involti  
70 rami nodosi, chissà.  
Verso il tuo volto di superficie fermo  
appena un metro più sotto e già sfuggente,  
raggelata bellezza d'acqua immobile,

acqua priva di sguardo o invece fatta  
75 unico grande sguardo che non vede ma accoglie  
agnello in corsa e nutria chiusa in crampo,  
vita e morte, da sempre, con o senza pietà.

(CoT, pp. 160-162)

In questo testo, che non possiede quasi alcuna rima al proprio interno (ad eccezione delle parole «chissà», p. 162 v. 70; «pietà», p. 162 v. 77; «estraneità», p. 162 v. 82; «verità», p. 163 v. 88) e che è composto da versi per lo più lunghi e molti enjambement, echeggiano numerosi versi endecasillabi sciolti, come nel caso dei versi «senza neppure avvedertene, tesa» (p. 160 v. 8), «ritta per sempre in un ghigno, la coda» (p. 161 v. 28) o «raggelata bellezza d'acqua immobile, | acqua priva di sguardo o invece fatta» (p. 162 vv. 73-74).

La sezione *Nella luce e nell'asprezza* contiene invece le poesie più brevi della raccolta: in particolare nel componimento *Disastro*, costituito da sei parti numerate, le due parti centrali sono formate ognuna da una strofa di tre versi (un senario, un settenario ed un ottonario):

DISASTRO, 3

«L'astro con la coda  
di ricambio e il suo sciogliersi  
in staffetta di sventura»

(CoT, p. 86)

DISASTRO, 4

«Vado a caccia di stelle  
che non raggiungono mai  
il proprio splendore»

(CoT, p. 87)

In tutta l'opera sono esclusivamente quattro i casi che possiedono una misura versale regolare: le parti 5, 6 e 24 di *Ultimi cenni del custode delle acque* (composte

rispettivamente da settenari, da settenari più ottonari e da ottonari) e *Lucio*, formato dalla canonica commistione di endecasillabi e settenari.

Sembra infatti che Pusterla rifugga qualsiasi tipo di regolarità: in vari testi, come *Lettera a W. H. Auden*, *Ponte del cimitero*, *Nel silenzio*. *Lamento di F.K.* e *Canzonetta per F.K.*, il poeta inserisce uno o due versi di misura differente per spezzarne la regolarità ritmica. Nel caso di *Lettera a W. H. Auden*, quattordici delle quindici quartine sono composte esclusivamente da settenari. La prima strofa, invece, contiene il verso ottonario «disse una volta Beatrice» (CoT, p. 54 v. 2). *Ponte del cimitero*, anch'essa in quartine di settenari, contiene però tre ottonari non trocaici: «Arco di strada che sale» (CoT, p. 58 v. 1), «vagoni bauli rampe» (CoT, p. 58 v. 7) e «L'aria che adesso ci guarda» (CoT, p. 59 v. 41). *Nel silenzio*. *Lamento di F.K.* contiene un verso ottonario («e l'infinito stellato», CoT, p. 63 v. 8) ed un quinario («e tace il vento», CoT, p. 64 v. 28) che interrompono la continuità di settenari di cui è formato il componimento:

NEL SILENZIO. LAMENTO DI F.K.

Tacciono l'acqua e i boschi,  
tacciono gli animali,  
tace il cielo deserto  
e tacciono le ali.

5 Tace il cuore dei giusti,  
il sole tace e il prato,  
tacciono antiche pietre  
e l'infinito stellato.

Tacciono le balene  
10 negli abissi, e le felci,  
mute stanno le merci  
nude, e le ossa e le vene.

Tacciono le parole  
nei libri chiusi o aperti,  
15 tace forse il dolore

resta l'amore assorto.

Tace ciò che respira  
e ciò che inanimato  
ascolta dal silenzio  
20 il silenzio parlato.

Tace la lingua mozzata  
il grido ammutolito  
il ricordo amputato  
la voce allontanata.

25 Tace chi ora non parla  
e chi più non ti sente,  
tacciono i vivi e i morti  
e tace il vento.

(CoT, pp. 63-64)

In questa raccolta pusterliana la rima si fa più presente rispetto che nella sua produzione precedente: sebbene gran parte dei componimenti siano liberi, in numerosi altri è possibile delineare uno schema rimico, anche se spesso non mancano versi irrelati. I testi con più rime, assonanze e consonanze sono *Vano del silenzio*, *Lettera a W.H. Auden*, *Ponte del cimitero*, *Nel silenzio. Lamento di F.K.*, *Le pietre nere* (parti 3 e 4), *Sopra un'antica caduta*, *Ultimi cenni del custode delle acque* (parti 5, 6, 16, 25 e 30), *Feticcio*, *Ultimo sogno* e *Cenere, o terra* (parti 1, 2, 5, 7 e 8). *Ponte del cimitero*, ad esempio, possiede il seguente schema rimico:

abab cdcd efef ghgh ilil mnmn opop qrqr stut sv(x)sv xysy szzs.

Il componimento inizialmente è formato da quartine con rima alternata (talvolta imperfetta, come l'assonanza *caduta-ferita*, vv. 14 e 16, e la consonanza *chiaro-oscuro*, vv. 17-19), ma a partire dalla nona quartina lo schema cambia in maniera significativa: è presente un verso irrelato (v. 35), un'assonanza interna tra le parole «guarda» (v. 41) e «nafta» (v. 39) e le strofe non possiedono più delle rime esclusivamente alternate:

i palazzi i depositi  
i prezzi le etichette  
35 i negozi le fabbriche  
bici e motociclette,

l'aria che non riposa  
l'aria che non si ferma,  
sa di nafta e di rosa,  
40 non nega e non afferma.

L'aria che adesso ci guarda  
ridiscendere piano  
sulla costa dell'ombra.  
L'aria, come una mano  
45 che ci saluta ancora  
sventola e poi sparisce,  
muta rinvigorisce  
la cosa che ci accora.

(CoT, pp. 59-60)

Da un lato vari componimenti che possiedono uno schema rimico hanno principalmente dei legami di assonanza e consonanza tra i versi, come *Nel silenzio. Lamento di F.K.* (il cui schema è: *abcb defè fggf h(d)chc hei(i)e lmml lnan*),

NEL SILENZIO. LAMENTO DI F.K.

Tacciono l'acqua e i boschi,  
tacciono gli animali,  
tace il cielo deserto  
e tacciono le ali.  
5 Tace il cuore dei giusti,  
il sole tace e il prato,  
tacciono antiche pietre  
e l'infinito stellato.

Tacciono le balene  
10 negli abissi, e le felci,  
mute stanno le merci  
nude, e le ossa e le vene.

Tacciono le parole  
nei libri chiusi o aperti,  
15 tace forse il dolore  
resta l'amore assorto.

Tace ciò che respira  
e ciò che inanimato  
ascolta dal silenzio  
20 il silenzio parlato.

Tace la lingua mozzata  
il grido ammutolito  
il ricordo amputato  
la voce allontanata.

25 Tace chi ora non parla  
e chi più non ti sente,  
tacciono i vivi e i morti  
e tace il vento.

(CoT, pp. 63-64)

dall'altro non mancano delle poesie prive di rime imperfette, come nel caso dell'ottava parte di *Cenere, o terra*, con schema rimico abcd ceda fgfa b(g)heh:

CENERE, O TERRA, 8

E poi: soltanto dal mare  
si capisce qualcosa:  
così scriveva in tenere  
parole Betocchi anziano.



5 Tronchi secchi colore di cenere,  
o terra rossa di scoglio.  
Le cose che la mano  
di un vecchio vorrebbe toccare.

...*Cuore di pietra*

10 *ventre di squalo, la vita.*  
Non musica di cetra  
ma vento, e ancora andare.

Andare verso la rosa  
sfinita all'orizzonte,  
15 sotto quel cielo spoglio  
di mare, abisso e ponte.

(CoT, p. 203)

Nell'opera, Pusterla utilizza varie tipologie di rime; oltre infatti a rime perfette, assonanze, consonanze e rime interne, il lettore si imbatte in rime per l'occhio (come il caso di *ferito-strepito*; p. 52 vv. 3 e 5), rime inclusive (come *sangue-angue*; pp. 54-55 vv. 13 e 15, e *regole-fregole*; p. 123 vv. 1 e 4), rime desinenziali (ad esempio *verranno-sapranno* a p. 56, vv. 41 e 43), rime paronomastiche (come *rima-pruina* a p. 56, vv. 50 e 52), rime identiche (come i casi *notte-notte*, vv. 1 e 6, e *voce-voce*, vv. 7 e 10, entrambi a p. 65), rime ricche (ad esempio *cicatrice-traditrice*; p. 110 vv. 4 e 14) e rime non canoniche come *perlucido-sudicio* (p. 54, vv. 5 e 7), una sorta di rima paronomastica dopo l'accento tonico.

### 2.2.2 La lingua

Andrea Aferio, nell'opera *Poesia italiana postrema*, sottolinea una somiglianza tra la poesia pusterliana e quella di Umberto Fiori. Entrambi infatti

risentono – ma molto di più Pusterla – della lezione di ben identificabili maestri del «Grande stile» novecentesco (Montale, Sereni ecc.), ma nello stesso tempo se ne fanno allontanare, e non accidentalmente. Lo fanno con una lingua meno refrattaria alla parafrasi e tanto più semplificata e impoverita, quanto più possibile comune e comunitaria. [...] Se Pusterla può riconoscere che Montale gli esiste come «una composizione chimica», allo stesso tempo sa «elencare una serie di ragioni» di divergenza, e avvertire, in primis, l'insidia dell'aristocraticismo montaliano, dunque «la necessità di superarne la mitologia vagamente aristocratica» e il «corteggio di epifanie salvifiche, di occasioni miracolose» ecc. (Pusterla, 1998, p. 433).<sup>34</sup>

Il rifiuto dell'aristocraticismo montaliano e la ricerca di un linguaggio e una sintassi semplici, comuni, non comporta però in alcun modo un appiattimento lessicale, né un rifiuto completo «di punte espressionistiche o [...] classicheggianti».<sup>35</sup> La raccolta poetica è infatti costellata da termini tecnici, giornalistici o scientifici, come:

«hinterland» (CoT, p. 19 v. 15), «massicciata» (CoT, p. 24 v. 9), «garitte» (CoT, p. 24 v. 12), «fluoro» (CoT, p. 31 v. 12), «medie cianògene» (CoT, p. 31 vv. 20-21), «putrella» (CoT, p. 44 v. 32), «pruina» (CoT, p. 56 v. 52), «nebulose» (CoT, p. 90 v. 10), «nebulosa o galassia» (CoT, p. 102 v. 51), «bucintori» (CoT, p. 141 v. 3), «alzaia» (CoT, p. 141 v. 3), «burchi e rascane» (CoT, p. 147 v. 25), «politto» (CoT, p. 178 v.30), «bitumi» (CoT, p. 187 v. 5);

da parole, sintagmi e frasi in altre lingue, quali

«*sweet pain*» (CoT, p. 25 v. 24), «Raus» (CoT, p. 28 v. 24), «*Angst*» (CoT, p. 28 v. 29), «*Ùipiamech*» (CoT, p. 31 v. 16) e «*Zaranspe lamomiachia, roca comia*» (CoT p. 32 v. 42),<sup>36</sup> «nicknames» (CoT, p. 35 v. 11), «cowboy» (CoT, p. 83 v. 8), «DESASTER» (CoT, p. 88 v. 4), «*am Gletscherrand*» (CoT, p. 95), «jet» (CoT, p. 168 v. 13), «*albo signare lapillo*» (CoT, p. 185 v. 11), «*ignis lentus*» (CoT, p. 193 v. 14) e «*mar de lodo*» (CoT, p. 199 v. 1);

---

<sup>34</sup> Afribo 2018, p. 62.

<sup>35</sup> Natale in Pusterla 2022, p. 14.

<sup>36</sup> Entrambe le citazioni fanno riferimento al «*larpa iudre*, antico codice linguistico del Mendrisiotto, basato sull'inversione sillabica»; CoT, p. 215.

e tecnicismi geologici, botanici e zoologici (per indicare ad esempio delle specifiche specie):

«folaghe» (CoT, p. 15 v. 20), «cardi» (CoT, p. 17 v. 11), «eoni» (CoT, p. 24 v. 6), «ginkgo biloba» (CoT, p. 41 v. 21), «storni» (CoT, p. 58 v. 12), «topi criceti o porcellini d'India» (CoT, p. 74 vv. 5-6), «alture di scisto» (CoT, p. 79 v. 2), «concrezioni» (CoT, p. 94 v. 20), «calcite» (CoT, p. 94 v. 22), «seracco» (CoT, p. 96 v. 23), «camoscio» (CoT, p. 101 v. 40), «firm» (CoT, p. 102 v. 42), «seracco» (CoT, p. 104 v. 19), «till» (CoT, p. 106 v. 2), «morena» (CoT, p. 106 v. 5), «licheni» (CoT, p. 106 v. 6), «le prataiole» (CoT, p. 109 v. 19), «mughetti [...] o narcisi» (CoT, p. 110 vv. 6-7), «le salamandre» (CoT, p. 118 v. 24), «l'anemone di fiume» (CoT, p. 125 v. 3), «elite» (CoT, p. 155 v. 11), «calanchi» (CoT, p. 161 v. 41), «svassi e [...] folaghe» (CoT, p. 162 v. 63), «robinia» (CoT, p. 166 v. 18), «giogaie» (CoT, p. 177 v. 4), «rocce calcaree» (CoT, p. 178 v. 47), «onischi» (CoT, p. 178 v. 48), «scisto argilloso» (CoT, p. 184 v. 6), «colubro» (CoT, p. 201 v. 4), «cippo di granito» (CoT, p. 204 v. 1), «calciti coperte di zinco» (CoT, p. 206 v. 5), «la cincia [...] il merlo [...] l'anitra» (CoT, p. 211 v. 3-6).

Non mancano inoltre nomi di strumenti ed utensili tecnici (come ad esempio «martello pneumatico», CoT, p. 22 vv. 36-37; «gru», CoT, p. 30 v. 25; «benna», CoT, p. 30 v. 28; «zappe, forcole, ronchi», CoT, p. 92 v. 14; «chiudette, ruote, paratie lignee», CoT, p. 160 vv. 19-20) e alcuni termini dialettali o regionalismi (come «azioni»,<sup>37</sup> CoT, p. 29 v. 13, e «*pinisleira*»,<sup>38</sup> CoT, p. 92 v. 17).

Sono presenti, infine, numerosi termini che tendono all'espressionismo: l'espressionismo lessicale, prima di Pusterla, ha caratterizzato profondamente la produzione poetica di Montale. Si tratta di termini (in particolare verbi, tramite l'uso di prefissi o suffissi) «capaci di sprigionare il massimo di energia rappresentativa»,<sup>39</sup> spesso sfociando «in violenza e tensione di lingua e stile»<sup>40</sup> e evocando elementi creaturali e grotteschi tipici della poesia comico-realistica.

---

<sup>37</sup> «Nell'italiano regionale ticinese, *azioni* può significare anche 'ribassi' (nei grandi magazzini)»; CoT, p. 215.

<sup>38</sup> «Termine dialettale molto raro, tipico della Valle Calanca. Indica l'Orsa Maggiore»; CoT, p. 217.

<sup>39</sup> Afribo, Soldani 2012, p. 119.

<sup>40</sup> Ivi, p. 76.

In *Cenere, o terra* sono ad esempio contenute le parole «schianto» (CoT, p. 21 v. 2), «grugnire» (CoT, p. 21 v. 5), «ingrignita» (CoT, p. 29 v. 14), «si smangia» (CoT, p. 36 v. 11), «bestia sgozzata» (CoT, p. 44 v.31), «berciano» (CoT, p. 53 v. 19), «marameo» (CoT, p. 54 v. 8), «caga» (CoT, p. 55 v. 20), «il grugno» (CoT, p. 68 v. 15), «sterco» (CoT, p. 74 v. 7), «conato di vomito» (CoT, p. 83 v. 13), «smagrisce» (CoT, p. 100 v. 12), «le fauci» (CoT, p. 117 v. 10), «il turbo» (CoT, p. 117 v. 11), «s'inghiotte» (CoT, p. 124 v. 12), «carambolato» (CoT, p. 178 v. 28), «svapora» (CoT, p. 200 v. 17).

Il componimento della raccolta che maggiormente possiede tratti espressionistici al proprio interno è *Paziente zero* (parte 1):

#### PAZIENTE ZERO, 1

Sono io dunque al principio della fila  
primo anello del male  
che non può incolpare sconosciuti  
alle sue spalle o imprecare al destino  
5 crudele appostato in quel punto a quell'ora;  
nessuno prima di me, nessuna ragione  
a spiegarmi l'effetto del caso  
il fiele degli dei.

Pulsa dentro di me una natura misteriosa  
10 biologico labirinto senza uscita  
zecche microbi virus nel pelo dei porci  
peste di ratto sangue infetto di scimmie lontane  
genomi deformi maledizioni prive di nome;  
sono qui per fare da monito odioso e da tramite  
15 per ricordare a ciascuno il mistero del corpo  
l'altro viso della gioia.

Sono il paziente zero lo zefiro traditore  
L'uomo bestia da temere  
la vittima e il boia.  
(Cot, p. 46)

Qui, Pusterla mette in scena i pensieri e le emozioni del «paziente zero» (v. 17), il «primo essere umano affetto da malattia epidemica, che poi si trasmetterà agli altri» (CoT, pp. 215-16). Il testo è ricco di termini taglienti e creaturali ed il tono è fortemente espressivo; inoltre, «l'elencazione asindetica di aggettivi o nomi, spesso disposti a terne»<sup>41</sup> è una caratteristica già presente nel Montale più espressionista, sin da *Ossi di Seppia*.

È importante evidenziare come, all'interno della raccolta, non sia presente esclusivamente la lingua del poeta; questo perché i componimenti pusterliani sono costellati da citazioni di poeti ed autori di diverse epoche, lingue (ad esempio il latino) e nazionalità. Da Leonardo Da Vinci a Rilke, da Dante a Giovanni Santi Accenti (Accademico dei Sepolti), passando per molti altri autori.

Nelle diverse sezioni, la presenza di citazioni all'interno dei componimenti è molto varia: se infatti in *Confusazioni* e *Lo splendore* le citazioni sono molto numerose e talvolta plurime all'interno di uno stesso testo, in *Pasolini Appeso* e *Nella luce e nell'asprezza* le citazioni sono esclusivamente sei: la prima è tratta da *Das Rosen-Innere* di Rilke (CoT, pp. 19-20); le successive provengono da alcuni scritti e brevi componimenti di Carlo Reinhard, amico di Pusterla scomparso anni prima (CoT, pp. 85-88); infine l'ultima, «Am Gletscherrand» (CoT, p. 95), deriva da un verso di Felix Kamil.

In conclusione, la lingua che Pusterla utilizza in *Cenere, o terra* non è assolutamente omogenea ed univoca, bensì ricca di sfaccettature, come affermato da Natale:

Pusterla scava nelle profondità del linguaggio, nelle sue lontananze più remote, nel tempo e nello spazio, estraendone spesso vere e proprie pepite, non di rado «estravaganti». Davvero la sua poesia è «storia della lingua», per rubare il titolo di quella che, a chi scrive pare una delle sue liriche più belle, pubblicata in Argéman; e al contempo, rovesciando i termini della questione, la sua poesia è anche «lingua della storia», filigrana su cui restano incrostate le tracce del tempo, quello singolare e quello collettivo.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Afribo, Soldani 2012, p. 121.

<sup>42</sup> Natale in Pusterla 2022, p. 14.

## 2.3 Temi e simbologia

In questo capitolo verranno presentate ed analizzate le numerose tematiche affrontate da Pusterla all'interno della raccolta; se alcune di esse coinvolgono l'intera opera, altre sono al contrario specifiche delle varie sezioni. Per questo, in primo luogo verranno presentati i temi complessivi, per poi ragionare singolarmente sulle sei sezioni della raccolta, che possiedono temi e motivi peculiari.

### 2.3.1 I quattro elementi

Anche ad una prima lettura dell'opera, appare evidente che le sezioni centrali della raccolta possiedano un *fil rouge* comune, ovvero quello degli elementi naturali. Più volte Pusterla ha affermato:

Durante gli anni in cui il libro è stato scritto, gli antichissimi «quattro elementi naturali», con i loro molteplici significati simbolici, sono apparsi sulla pagina in modo assolutamente non calcolato, e quasi inconscio. Quando me ne sono accorto, le poesie che avevo scritto e quelle che ancora dovevo scrivere hanno cominciato a situarsi in un orizzonte comune, quello che ha poi condotto al libro. Ma prima, le cose sono avvenute in modo imprevedibile: un toponimo, *Casa del custode delle acque*, ha innescato un processo immaginativo per me ancora oggi un po' misterioso, ragioni che non riuscivo bene a comprendere mi hanno spinto a frugare dentro libri antichi, come gli *Oracoli caldaici*, o a rileggere le narrazioni medioevali di Chrétien de Troyes alla ricerca di foreste e animali allegorici, e così via. Il che significa anche che gli elementi naturali di cui stiamo parlando si trovano in parte al di fuori di noi, nell'universo, in parte nella nostra interiorità simbolica, in parte nei libri.<sup>43</sup>

La sezione *Pasolini appeso* tematizza, all'interno dei componimenti, l'elemento dell'aria, descritto prevalentemente come vento; le poesie contenute in *Nella luce e nell'asprezza* sono invece legate alla terra nelle sue varie manifestazioni: da luoghi che, antropizzati o meno, si trovano sulla Terra, a rocce e costoni, a pianeti, a stelle ed

---

<sup>43</sup> Modeo 2020, p. 53.

asteroidi. Viene tematizzato anche il ghiacciaio, probabilmente perché lo stato solido dell'acqua ed il suo aspetto montuoso ed impenetrabile, agli occhi del poeta, risulta più legato all'elemento di questa sezione. L'acqua, rappresentata da canali, fiumi, onde, argini, laghi e mari, si manifesta in tutta la sua forza dirompente all'interno della sezione *Confusazioni*. Infine il fuoco, spesso richiamato attraverso il suo effetto, ovvero la luce, compare nella sezione dal titolo evocativo *Lo splendore*.

Nell'analisi di ciascuna sezione, che seguirà nelle prossime pagine, verrà approfondita la presenza dei quattro elementi ed ipotizzata la loro simbologia; inoltre, al termine di questo capitolo sarà messo in evidenza il percorso che questi elementi e le loro manifestazioni hanno delineato all'interno dell'opera. Ma è innanzitutto importante sottolineare come le diverse sezioni non creino dei compartimenti stagni in cui aria, terra, acqua e fuoco si palesano separatamente, bensì siano spazi in cui gli elementi coesistono, si incontrano e si relazionano con l'io.

### 2.3.2 Luoghi e confini

Fabio Pusterla è nato a Mendrisio, nel Canton Ticino, ed ha vissuto per la maggior parte della sua giovinezza a Chiasso. Questi territori hanno profondamente segnato il poeta, che in ognuna delle sue raccolte ha evocato tali zone di confine; ma Pusterla non fa riferimento al confine che ci si aspetterebbe, ovvero quello tra Italia e Svizzera, bensì ad uno ben più evanescente, che però fa percepire in maniera chiara la sua presenza attraverso alcuni segnali:

Gli urbanisti e i geografi, da quasi vent'anni, utilizzano come una verità ovvia, persino, il concetto di megalopoli padana. La megalopoli padana sarebbe una grandissima entità che attraversa tutto il nord Italia – da Torino fino all'entroterra del Veneto, fino a Treviso – e, in una sua rappresentazione grafica, sale verso nord, passa il confine, tocca Chiasso, tocca Lugano, addirittura arriva fino a Locarno e Bellinzona.

Il vero confine della megalopoli è cangiante e mutevole, di cui non è possibile indicare esattamente la conformazione. Certo, noi qui [il poeta si trova presso la sede dell'Università USI di Lugano] siamo abbastanza vicini al confine provvisorio della

megalopoli; e i margini vogliono dire tante cose, non è necessario uscire completamente da questa realtà. La stranezza di cogliere in mezzo alla città una volpe; oppure la coscienza di intuire che, dentro quel piccolo paesaggio che apparentemente era così bello e quasi idilliaco, si colgono invece le tracce visibili della realtà metropolitana. [...]

Se decidiamo di camminare e di salire sulle montagne, possiamo avere la sensazione di uscire dalla megalopoli; ed è questo aspetto, di contatto e di margine, che mi interessa profondamente.<sup>44</sup>

Pusterla nelle sue poesie descrive quindi numerose volte questo confine, piuttosto fumoso, in cui si incontrano l'ambiente naturale (prevalentemente di montagna o boschivo) e quello urbano, il selvatico e l'antropizzato; talvolta però, il confine a cui fa riferimento è propriamente politico.

Nella raccolta in questione sono infatti attestati moltissime volte i seguenti termini: confine («e di nuovo oltrepassa il confine» (CoT, p. 20 v. 30); «la gabbia di un errare | senza confini o meta»; CoT, p. 57 vv. 53-54), frontiera («Salgono in treno a nord | varcano le frontiere», CoT, p. 19 vv. 16-17; «e alla fatica di un treno | regionale modesto | che singhiozzando si sposta | tra i mondi e le frontiere», CoT, p. 169 vv. 9-12), margine («viaggiare verso un margine | altro, inimmaginabile», CoT, p. 56 vv. 33-34; «il fiore giallo che sboccia sul margine | trema nel vento costante | oscilla», CoT, p. 95 vv. 10-12), dogana («già incisi nel legno di qualche vecchio banco | o traversine della ferrovia, dogane», CoT, p. 31 vv. 14-15; «Paghino alle dogane | pedaggio ai nostri ponti», CoT, p. 144 vv. 7-8).

L'ambiente naturale possiede prevalentemente la tipica caratterizzazione delle zone di montagna in cui lo stesso poeta ha vissuto, ovvero un territorio boschivo ricco di sentieri, fiumi e corsi d'acqua. Verso la fine della raccolta però, in particolare nel capitolo V intitolato *Lo splendore*, numerosi sono i riferimenti agli ambienti marittimi, in particolare collocati nel sud Italia. Ecco alcuni esempi degli spazi naturalistici da lui richiamati in tutta l'opera:

«per l'acqua e per i prati» (CoT, p. 11 v. 5), «dietro ai boschi» (CoT, p. 15 v. 2), «costoni alti» (CoT, p. 15 v. 9), «per le strettoie» (CoT, p. 15 v. 22), «colmato il

---

<sup>44</sup> RSI 2018.



corso | gli argini azzerati» (CoT, p. 18 vv. 3-4), «i mulini, gli stagni» (CoT, p. 18 v. 7), «nel chiuso lago» (CoT, p. 19 v. 2), «una scarpata madida» (CoT, p. 33 v. 3), «una valle di vento» (CoT, p. 33 v. 8), «alla radura» (CoT, p. 39 v. 3), «canyon» (CoT, p. 40 v. 1), «battendo altri sentieri» (CoT, p. 55 v. 30), «lo spigolo di un monte» (CoT, p. 59 v. 21), «il prato» (CoT, p. 63 v. 6), «con l'erba e coi ruscelli» (CoT, p. 65 v. 8), «voce di fiume» (CoT, p. 66 v. 14), «legno e sottobosco» (CoT, p. 74 v. 2), «alture di scisto» (CoT, p. 79 v. 2), «scende alle grotte nere» (CoT, p. 93 v. 10), «sul bordo del ghiacciaio» (CoT, p. 96 v. 16), «sui pascoli» (CoT, p. 101 v. 25), «nel firn» (CoT, p. 102 v. 42), «d'oceano» (CoT, p. 113 v. 11), «vasta palude» (CoT, p. 127 v. 24), «nel deserto» (CoT, p. 183 v. 57), «anfratti o caverne» (CoT, p. 185 v. 11), «radura morbida, felceto» (CoT, p. 195 v. 1), «acqua | di laguna» (CoT, p. 197 vv. 6-7), «isole e onde» (CoT, p. 205 v. 10).

Un elemento estraneo all'area lombardo-ticinese, che però è presente all'interno dell'area denominata *megalopoli padana* è il mare (presente già due volte nel primo componimento: «*con la speranza del mare*» e «*aspettami mare*» (CoT, p. 11 vv. 4 e 13), che viene citato numerose volte all'interno dell'opera e che sembra assumere sin dalla poesia proemiale un profondo significato:

#### PREGHIERA DELLA RONDINE

*Verso la chiazza di luce sul fondo  
verso il riflesso del sole  
con la memoria dell'ombra  
con la speranza del mare.*

5 *Per l'acqua e per i prati  
per la mano del vento il mio volo gaudioso  
per tutte le cose precarie che splendono miti  
per tutte le cose del mondo. So solo  
volare impazzita rischiare*  
10 *un viaggio.*

*E tu aiutami aria  
sostienimi vento dell'Ovest  
aspettami mare.*

(CoT, p. 11)

Il raggiungimento del mare, qui come in altri componimenti, sembra corrispondere alla massima aspirazione del poeta, poiché esso appare simbolicamente come luogo per eccellenza di pace e di speranza; solo arrivando al mare, l'io potrà finalmente fuggire dall'ombra, rendendola un mero ricordo. Confrontando questa poesia, *Preghiera della rondine*, con *Ultimi cenni del custode delle acque* (parte 21), si può notare come il mare sia il luogo da raggiungere per la rondine, per l'acqua e per l'io stesso, che si immedesima in loro:

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 21

Non ho memoria di me, ma precipito  
sempre. Sono un'acqua costretta dal basso  
che chiama, dal mare  
salmastro promesso. Eppure tra il mare  
5 e l'origine avverto un mistero  
di nuvole e nebbia.  
Dilago e mi perdo, svanisco nel nulla,  
ritorno. E quegli alberi eterni, che pendono  
sopra le rive, mi sfiorano  
10 come augurando qualcosa al passaggio.  
Vorrei forse  
potermi fermare, dormire,  
radici serene, sicure. Impossibile.  
Questo non mi è  
15 concesso. Né sosta,  
né fine.

(CoT, p. 140)

Anche per Eugenio Montale il mare possedeva un profondo significato, rappresentando infatti per il poeta la vita pienamente vissuta. Se però in *Cenere, o terra* Pusterla, fiducioso, ancora tenta il raggiungimento del mare, Montale si rappresentava invece nella sua poesia come un emarginato, respinto dalla vita stessa.

C'è da credere, nel caso di Montale, che il poeta «espulso» dalle acque riscatti la propria condizione di esiliato, non recuperando la patria perduta, ma accettandone, lentamente e faticosamente, un'altra, sul primo e ultimo confine del mare: la terra.

Su di essa lo scrittore trova prima riparo e poi fissa dimora. [...] A tale proposito Romano Luperini definisce Montale come un uomo di terra per scelta, una scelta che nasce, in realtà, soltanto dalla progressiva consapevolezza che lo *status* di esiliato dal mare è nel suo «destino» di uomo - poeta.<sup>45</sup>

In *Cenere, o terra* vengono citati ambienti naturali specifici (o corpi celesti osservabili ad occhio nudo da terra) che rendono le poesie maggiormente ancorate allo spazio reale ed al vissuto del poeta: «lo Zebio» (CoT, p. 17), un monte situato a nord di Asiago, in Veneto; la «Croce di Sant'Antonio» (CoT, p. 17 v. 1), sempre nei pressi del monte Zebio; il «Tamigi» (CoT, p. 44 v. 26); la «Sprea» (CoT, p. 42 v. 22), fiume della Germania nord-orientale; «il fiume Adda» (CoT, p. 66 vv. 14-15); la «costellazione del cancro» (CoT, p. 82 v. 21) e «Acubens la pinza mortale» (CoT, p. 82 v. 22), così definita per via dell'appartenenza alla costellazione del Cancro e per la derivazione dalla parola araba Az-Zubana, significante appunto «pinza»; le «Cignidi» (CoT, p. 85 v. 2), ovvero, come specifica Pusterla nei versi successivi, le meteore appartenenti alla costellazione del Cigno; «il Carro» (CoT, p. 92 v. 16); «*pinisleira*» (CoT, p. 92 v. 17) che, come esplica Pusterla nelle *Note*, è «un termine dialettale molto raro, tipico della valle Calanca. Indica l'Orsa Maggiore. Etimo incerto»; CoT, p. 217); «Brasé» (CoT, p. 185), ovvero una radura in Valsolda); «il duplice mare di Tharros» (CoT, p. 199 v. 10), riferimento alle due coste marittime vicino a Tharros, in Sardegna, esposte a due diversi venti; «Capo Sandalo» (CoT, p. 201 v. 12), promontorio sardo situato ad occidente; le «coste del Sulcis» (CoT, p. 202 v. 2), territorio sardo occidentale; infine, la «Secca del Diavolo» (CoT, p. 204 v. 1), a sud-ovest di Capo Testa, in Sardegna.

---

<sup>45</sup> Pagliarola 2022, pp. 2-3.

I numerosi riferimenti ai territori sardi, collocati nella parte finale della raccolta, possono apparire inaspettati al lettore, ma si possono rapidamente comprendere leggendo i *Sismogrammi – Una prova di autocommento*, sezione finale dell'opera *Da qualche parte nello spazio*;<sup>46</sup> in tali annotazioni, Pusterla spiega di aver scritto la poesia *Cenere, o terra* proprio durante un viaggio di due settimane in Sardegna, luogo che deve averlo ispirato anche per altri componimenti.

Osservando la caratterizzazione dei luoghi antropizzati ed abitati dall'uomo, si possono cogliere alcuni aspetti comuni: innanzitutto, gli spazi urbani rappresentati da Pusterla possiedono una medesima caratteristica, ovvero quella di essere anonimi. Si tratta di luoghi che possono trovarsi in ogni città del mondo ed in cui l'uomo, di passaggio, perde la propria unicità ed al contrario diventa passante, folla. L'antropologo Marc Augé ha definito questi spazi *non-luoghi*,<sup>47</sup> ovvero:

Spazi architettonici e urbani di utilizzo transitorio, pubblico e impersonale, destinati a essere utilizzati in assenza di ogni forma di 'appropriazione' psicologica [...]. Si tratta di spazi altamente omologati nei quali l'uomo contemporaneo vive per tempi significativamente lunghi, non più riferiti a una struttura sociale organizzata in grado di favorire rapporti durevoli, privi di radicamento al contesto, alle tradizioni e alla storia, tipica espressione delle società globalizzate: aeroporti, stazioni ferroviarie, centri commerciali, supermercati, svincoli autostradali, parcheggi.<sup>48</sup>

Questi luoghi sembrano voler rappresentare, nella poesia di Pusterla, l'anonimato della società moderna, il suo stato di alienazione e degrado ed il distacco dall'ambiente naturale, che, al contrario, nel corso delle stagioni cambia, si modifica, reagisce al passaggio dell'uomo e della fauna. Ecco alcuni esempi presenti nella raccolta: «viene l'uomo che adesso si appoggia | al muro di un sottopassaggio | e piange e sembra grugnire scuote una ringhiera» (CoT, p. 21 vv. 3-5); «luce nervosa e pulsante che abbaglia | intravista dal basso di case o posteggi» (CoT, p. 29 vv. 4-5); «un destino si prepara a mia insaputa | a due passi da qui, dietro l'ingresso | dell'Iper o del Mega?» (CoT, pp. 29-30 vv. 21-23); «Arco di strada che sale | non ponte ma viadotto, | limpidezza del male | peso e

---

<sup>46</sup> Pusterla 2022.

<sup>47</sup> Augé 2009.

<sup>48</sup> Treccani 2013.

silenzio sotto» (CoT, p. 58 vv. 1-4); «vani nei magazzini | perduti ai loro giorni» (CoT, p. 58 vv. 9-10). I versi forse più significativi per cogliere lo stato di alienazione moderno sono contenuti nella poesia *Ponte del cimitero*:

Si fa sosta nell'aria  
30 che passa sferza e va  
che accarezza i binari,  
la non comunità,

i palazzi i depositi  
i prezzi le etichette  
35 i negozi le fabbriche  
bici e motociclette  
(CoT, p. 59)

e in *Lettere da Zingonia*:

15 Adda imbrigliato aspro  
che cozza contro i ponti  
i basamenti

periferie tangenziali che anellano  
inurbamenti coatti progetti falliti  
20 posteggi d'orrore  
l'insonne dormitorio

controviai dove si cammina  
tra macerie  
con lingue sconosciute si scambia  
25 qualche basico segnale di umanità  
qualche sorriso provvisorio  
cenni

(CoT, pp. 66-67)

In quest'ultimo caso, l'io lirico sembra voler rivendicare la sua umanità con questi ultimi gesti che, per quanto anonimi, distinguono l'uomo dalle macchine.

Alcuni spazi antropizzati, quali vie, città o regioni geografiche del mondo, vengono identificati dal poeta con estrema precisione; nonostante questo, la maggior parte di questi spazi appare comunque agli occhi del poeta profondamente malsana, in cui l'io lirico sembra perdersi, circondato dalla folla ed dai palazzi: «e poi in corso Manzoni, diciamo, ricorda una donna | che grida e singhiozza *perché*» (CoT, p. 22 vv. 24-25); «e una folla la inghiotte | Milano la strozza Milano la prende» (CoT, p. 22 vv. 28-29); «ma lungo via Trinchese il segno nero | orrido sopra il muro» (CoT, p. 43 vv. 3-4); «O sotto un ponte | di Londra, sul Tamigi affumicato» (CoT, p. 44 vv. 25-26); «di un'Europa rancorosa | timorosa e divisa» (CoT, p. 39-40); «il tramonto rosso chimico | Dalmine e l'autostrada | vorticoso» (CoT, p. 67 vv. 35-37).

All'interno della raccolta vengono fatti anche alcuni riferimenti specifici alla Russia (nella poesia *Costellazione del cancro*: «che ebbe nell'ordine una guerra | una ritirata di Russia un congelamento un esilio»; CoT, p. 81 vv. 11-12) ed ai luoghi della Germania legati alla Seconda guerra mondiale (come ad esempio nella poesia intitolata *Sovrapposizioni a Berlino*, in cui viene nominato il Denkmal, il Memoriale per gli ebrei: «Ti rispondo che ho visto una ragazza | mettersi in posa da cubista su una stele | del Denkmal di Berlino, una pietra fra migliaia | per sei milioni di morti senza senso»; CoT, p. 41 vv. 3-6). Tali riferimenti non sono affatto casuali all'interno dell'opera, bensì sono traccia di un profondo trauma familiare vissuto dallo stesso poeta, come verrà approfondito successivamente, dato che tale tematica è presente in particolar modo nella sezione *Pasolini appeso*.

### 2.3.3 Ponti e treni

È presente un altro spazio, che è edificato dall'uomo ma sembra appartenere ad entrambi gli ambienti, naturale ed antropizzato, dato che spesso si colloca esattamente al confine tra di essi, in un punto di contatto tra queste due realtà: il ponte. Il termine «ponte» è attestato ben 25 volte nella raccolta (contando anche la variante «passerella»), e pur non essendo tra i termini più usati da Pusterla (quali, ad esempio, «fiume» e le sue varianti),

assume un valore estremamente importante per il poeta, grazie alla sua collocazione nella raccolta. Nelle *Note*, l'autore infatti scrive: «i vari ponti, reali o immaginari, disseminati qua e là vorrebbero forse suggerire dei passaggi tra l'una e l'altra sezione» (CoT, p. 214).

L'ultimo componimento della II sezione, si intitola *Ponte del cimitero* e ripete al suo interno due volte questa parola. Ancora più evidente è però il caso tra la III e la IV sezione: l'ultimo componimento, *Sopra un'antica caduta*, recita nel primo verso: «Non era un vero ponte, una o due assi» (CoT, p. 110 v. 1), mentre il primo componimento della sezione successiva, *Da ponti, rocce, sbalzi*, contiene ben 5 volte la parola «ponte».

I ponti sembrano quindi essere al contempo passaggio per l'uomo, punto d'incontro tra l'uomo e la natura e ponte metaforico che accompagna i lettori tra una sezione e l'altra, mostrando sempre più quanto la struttura di *Cenere, o terra* sia complessa e vi sia una profonda interconnessione, non solo tematica, tra le parti.

Più volte all'interno della raccolta appare un elemento che, come il ponte, ha lo scopo di collegare ambienti diversi, attraverso però il movimento: ovvero, il treno.

Nelle poesie *Venditore ambulante di rose* ed *Annarosa sul treno del ritorno*, Pusterla cita, in maniera implicita nel primo caso ed esplicita nel secondo, il treno regionale che collega Milano a Locarno (passando per Chiasso, che si trova esattamente sulla frontiera tra Italia e Svizzera); un mezzo che il poeta, avendo vissuto tra la Lombardia e il Ticino, è in grado di descrivere molto dettagliatamente.

Nella poesia *Tre apparizioni a Wassen*, Pusterla descrive invece il viaggio da lui compiuto in treno verso Zurigo. È particolare come i treni, a differenza di altri spazi urbani, non siano caratterizzati negativamente ma appaiano neutri, similmente a ponti e passerelle, luoghi di transito e contatto tra l'ambiente e l'uomo.

Ponti e treni collegano quindi, in *Cenere, o terra*, l'ambiente naturale a quello umano; in più di un'intervista Pusterla ha spiegato perché, all'interno delle sue raccolte poetiche, egli rappresenti l'incontro di questi spazi e quanto essi appaiano ai suoi occhi come impossibili ormai da separare:

Il fatto è che l'attrazione che esercitano su di me gli elementi che ho ricordato poco fa non è strettamente in relazione alla «natura», ma a tre fattori particolari, che pertengono all'immaginario poetico. Il primo ha a che vedere con la sensazione della vastità: vastità dell'orizzonte e del paesaggio, quando questo è possibile; ma anche vastità della materia, nel suo contenere un ritmo diverso e più ampio rispetto a quello

umano e storico, con cui d'altro canto deve interagire; una stratificazione antichissima e umanamente insensata e incomprensibile (o comunque non classificabile in termini storico-politici).

Il secondo fattore, che si allea al primo, è invece di natura simbolica, ma non ha a che vedere che il Simbolismo ottocentesco; piuttosto, con l'indagine che delle immagini e dei simboli ha condotto meravigliosamente Gaston Bachelard, e con lui una parte della psicanalisi post-freudiana (e nella poesia citata agisce soprattutto questo valore simbolico primigenio dell'acqua).

Infine, questi spettacoli mi attraggono soprattutto quando si manifestano su un confine, o una zona di frattura: quando cioè la loro presenza si colloca sui margini visibili della presenza o dell'assenza umana, creando una sorta di zona intermedia, zona di inquietudine o zona interstiziale, in cui la «natura» non può essere pienamente sé stessa, e la presenza/assenza umana sembra giungere a un limite, a un punto di rovina. Se, come qualcuno ha ormai con buone ragioni suggerito, viviamo da tempo in una nuova era, quella dell'Antropocene, l'antico concetto di Natura, persino nelle sue emergenze apparentemente più estreme e selvagge, è ormai intimamente e drammaticamente connesso con l'azione umana che lo irradia e lo modifica, e nessuna delle due categorie può più essere considerata disgiuntamente: volpi e spore si aggirano nelle megalopoli, polveri fini scendono invisibili nei cieli più tersi.<sup>49</sup>

#### 2.3.4 La Natura e l'uomo

La Natura, in tutte le sue manifestazioni, è al centro di questa raccolta pusterliana. Ma in che modo essa si manifesta? All'inizio di questo viaggio, compiuto dalla rondine ma al tempo stesso dall'io e dal lettore, la Natura appare in trappola, ormai quasi completamente cancellata dall'uomo e dal suo progresso, fatto di cemento, mattone e metallo:

---

<sup>49</sup> Modeo 2020, p. 52.



## PONTE CHIASSO

Nessuna traccia del ponticello, solo un nome  
fuori logica. Travi scomparse, prosciugata  
l'acqua magra, colmato il corso,  
gli argini azzerati. Tutto compresso,  
5 tutto ammutolito e ricoperto  
di strati e strati: cementa, asfalto, reticolati.  
E i mulini, gli stagni? Travolti, bruciati.

Pure sotto quel nome trascorrevano  
inavvertito un nonnulla: aria di passo,  
10 nostalgia di qualcosa. Nel profondo,  
un flusso goccia a goccia  
ticchettava: pendola zoppicante,  
transumanza sospesa.  
Ponte di terra. Resilienza. Lunga attesa.

(CoT, p. 18)

Nella seconda parte del componimento si può riconoscere la resilienza della Natura, lo sforzo per resistere al suo lento (ma apparentemente inesorabile) annientamento che in più poesie della raccolta si può percepire: «il silenzio è già qui, | nel paesaggio. È il respiro | che esala la terra stremata, | e quanto più affranta di noi [...] | Devastata e serena» (CoT, p. 23 vv. 11-16); «Madonnina dei Campi devastati e resistenti» (CoT, p. 161 v. 39); «chiara acqua | silente, capace di inondare | questa nostra innaturale pianura fortemente | voluta e ora dismessa dall'uomo» (CoT, p. 160 vv. 1-4).

Nel saggio che apre l'opera pusterliana *Da qualche parte nello spazio*, Massimo Natale allude ad una «radice quadrata dell'intero discorso lirico di Pusterla, a quello che forse è il suo problema di fondo: la convivenza tra il piano umano e quello naturale, insomma alla grande opposizione Storia/Natura, che diventa ancora più rilevante nelle ultime raccolte». <sup>50</sup> Natale rintraccia, oltre al maestro ed amico Philippe Jaccottet, costante nella poetica di Pusterla, anche forti legami con Zanzotto e Leopardi:

---

<sup>50</sup> Natale in Pusterla 2022, p. 25.

Per il primo – Zanzotto – Pusterla mostrava già un qualche interesse in anni più lontani [...] ma era *Argéman* a rendere più chiara la sua attenzione per un'esperienza poetica in ogni caso lontanissima dalla sua, com'è evidente: eppure vicina, per esempio, per la cifra già richiamata della *speranza* [...] In *Cenere, o terra* le «lanuggini» del paesaggio nebbioso sembrano ricordarsi delle analoghe lanugini zanzottiane – che sono in *Meteo* e poi in *Conglomerati* –; il «salice perso», cioè divelto, nella stessa raccolta forse è un lontano parente della «quercia sradicata dal vento» di una famosa ecloga zanzottiana. [...]

In questa stessa chiave andrà vista la rivendicazione ora più netta, da parte di Pusterla, del ruolo di Leopardi, e più precisamente dell'ultimo Leopardi, quello della *Ginestra*, esplicitamente chiamata in causa nell'autocommento. [...] E nel già citato *Am Gletscherrand*, [...] «il fiore giallo che sboccia sul margine | trema nel vento costante | oscilla» sembra una controfigura della ginestra.<sup>51</sup>

Un legame tra la poesia pusterliana e quella di Leopardi era già stato individuato da Andrea Acribo, in *Argéman*, per via della «natura in tutto anti-idilliaca»<sup>52</sup> del paesaggio e per i richiami alla lirica *Il fiore del deserto*.

Se da un lato la Natura, intesa come *locus amoenus* inviolato, appare quasi completamente distrutta, in alcuni componimenti di *Cenere, o terra* essa si manifesta in tutta la forza straordinariamente brutale e distruttiva che può improvvisamente scatenare, quasi a voler recuperare il territorio perduto in questa battaglia contro l'uomo:

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 1

Viene la tumultuosa.

Sento l'erba che annuncia il rovescio  
l'animale inquietudine parla.

Viene la tumultuosa,  
5 a distruggere i ponti  
a cambiare

---

<sup>51</sup> Pusterla 2022, pp. 26-28.

<sup>52</sup> Acribo 2007, p. 112.

le dolci amare conformazioni del paesaggio  
ogni abitudine  
non farà prigionieri.

10   Dietro le fauci dei monti  
portata dal turbo impazzito  
dal corruciato cielo basso

viene che sta arrivando è quasi qui  
nel tumulto dei grigi e dei neri

15   nella rabbia e nella pietà

porterà la sua mano di fango  
il disordine necessario inevitabile  
ad ogni metamorfosi futura.

Sprofondando nella sventura  
20   preparerà la luce della terra invasa  
una nuova serenità dell'alba.

L'erba si rizza intanto come un pelo  
ogni pietra si contrae.

Le salamandre cantano nel fuoco,  
25   alzano la testa.

(CoT, pp. 117-18)

Come afferma Massimo Natale, «la poesia di Pusterla mostra sempre più spesso [...] “una bellezza dura, selvaggia, che attrae ed inquieta” e si lascia attraversare spesso da una “strana ansia”». <sup>53</sup> Questa sensazione, percepita dal lettore attraverso la visione dell'io lirico, può essere dovuta al silenzio della Natura, che spesso non trasmette un senso di pace ma che, al contrario, appare minaccioso: «La bocca dello scoiattolo è: grande e muta» (CoT, p. 39 v. 8), «Tacciono l'acqua e i boschi, | tacciono gli animali, | tace il

---

<sup>53</sup> Pusterla 2020, p. 20.

cielo deserto | e tacciono le ali» (CoT, p. 63 vv.1-4), «Nel vento muto del ghiacciaio» (CoT, p. 103 v. 71), «Sotto il pelo c'è il rombo dell'acqua muta» (CoT, p. 122 vv. 7-8), «In questa notte lunga e muta» (CoT, p. 130 v. 2), «Un fiume | muto largo ai suoi piedi e pronto al balzo» (CoT, p. 131 vv. 3-4).

### 2.3.5 Spazi onirici

Un altro spazio viene sondato dalla poesia pusterliana, ovvero quello del sogno. Tre componimenti possiedono un titolo attinente al tema (*Tre sogni*; *Altri sogni*; *Ultimo sogno*) e i termini «sogno» e «sognare» (nelle loro varianti) sono attestati nelle poesie ben 16 volte. È lo stesso Pusterla a darci una chiave di lettura; nelle *Note* scrive infatti:

I vari ponti, reali o immaginari, disseminati qua e là vorrebbero forse suggerire dei passaggi tra l'una e l'altra sezione. I *sogni* e le diffuse immagini oniriche sono forse ciò che si intravede, da questi ponti sporgendosi verso il basso. (CoT, p. 214)

Lo spazio onirico è caratterizzato, intrinsecamente, dall'impossibilità di descrivere o spiegare in maniera razionale ciò che accade; varie poesie all'interno di *Cenere, o terra* riflettono questa peculiarità, e presentano situazioni illogiche, elementi tra loro scollegati, in cui talvolta la stessa struttura sintattica e frasale appare incoerente al lettore. Ecco due esempi:

TRE SOGNI, 2

Il sapore della terra è: amaro.

Il sapore della terra è: roba marcia.

Devi mangiarla per giungere alla radura

devi strisciare per toccare una pietra.

5 La radura si allontana la terra si apre.

Uno scoiattolo nero ti guarda si inerpica sputa.

Il sapore della terra è: vetro.  
La bocca dello scoiattolo è: grande e muta.  
(CoT, p. 39)

#### ULTIMO SOGNO

Le immagini della notte  
s'intrudono tormentose,  
le pietre dei muri distrutti  
cantano numinose.

5 Sei piccole pannocchie  
posate su di un braciere  
bruciano lentamente.  
Non diventano nere.

10 Sei pannocchie rosate  
sopra una strana brace,  
le ceneri perdute,  
sfinita ultima luce.

I giorni e i sottoboschi  
albergano parvenze.  
15 Invisibili mosche,  
calciate latenze.

(CoT, p. 176)

Questi sogni, che possiedono tratti realistici ma al contempo paradossali, presentano scene, spesso statiche, viste e percepite dall'io che sogna ma che non agisce, comportandosi da semplice osservatore. Le varie proposizioni asindetichè, la scarna punteggiatura che dà vita a frasi perentorie, infine le frasi nominali quale ad esempio la terza quartina di *Ultimo sogno*, rendono ancora più percepibile al lettore l'atmosfera onirica richiamata dalle poesie.

Questi componimenti non hanno tratti comuni con le poesie che li precedono o seguono, né tra loro possiedono richiami o similitudini, se non per un singolo aspetto: in ognuna aleggia un senso di inquietudine, di ansietà percepito dall'io che a volte si rivela attraverso immagini crude e perturbanti.

Un unico sogno fa eccezione, ovvero il terzo di *Tre sogni*: in esso, pur presentandosi una situazione che è frutto evidente di una fantasia irrazionale tipica del sonno, non vi sono elementi che possano generare agitazione. La stessa sintassi è più rilassata, con periodi maggiormente estesi ed articolati:

TRE SOGNI, 3

Canyon. Acqua tinta impetuosa  
sgretola rocce altissime. È rossa,  
l'acqua, o rosa. A capotavola  
siede Alessandro Manzoni,  
5 con i capelli candidi e un maglione  
girocollo turchese. Saluta tutti. Porge  
dei fogli a me. Contengono  
i nomi di tutti i pesci d'acqua dolce,  
di fiume e di lago. «Forse le serviranno  
10 laggiù, caro signor  
pescatore di perle. Vada. Si faccia onore».

(CoT, p. 40)

### 2.3.6 I viandanti

L'io lirico, viaggiando attraverso questi quattro elementi, si immedesima in alcune figure che incontra lungo il suo percorso: non solo la rondine del componimento proemiale ed il Custode delle acque, ma «viandanti [...] figure compiute e in movimento, personaggi che portano scritta nella loro storia la traccia della trasformazione delle cose, personaggi in cammino».<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Quaglino 2019, *online*.

Alcuni di questi viandanti sono legati al mondo letterario e poetico: Rigoni Stern, partito dalla Croce di Sant'Antonio e diretto verso lo Zebio (CoT, p. 17); Dante Alighieri ed Ovidio, entrambi in esilio (CoT, pp. 54-57 e pp. 181-83); Renzo Tramaglino, intento ad attraversare Zingonia (CoT, pp. 68-69); Lancillotto, nel bel mezzo dell'attraversamento del Ponte della Spada (CoT, p. 194).

Molti viandanti rimangono al poeta (e, conseguentemente, al lettore) anonimi: si tratta di figure che Pusterla ha incontrato casualmente o osservato di sfuggita. Un venditore ambulante di rose, che si sposta in treno oltre confine (CoT, pp. 19-20); un cittadino che attraversa un'affollata città metropolitana (CoT, pp. 21-22); donne che passeggiano per le strade, intente a svolgere alcuni compiti quotidiani (CoT, pp. 27-28 e 29-30); tre giovani che viaggiano in treno (CoT, pp. 33-37); un uomo ed una donna che attraversano un ghiacciaio, aiutandosi vicendevolmente (CoT, pp. 100-103); alcuni migranti, la cui situazione di rifiutati diviene, prima o dopo, universale (CoT, p. 144-45); dei carbonai, che cantano nei boschi dirigendosi a lavoro (CoT, pp. 187-188).

Infine, vi è un'ultima categoria di viandanti: quella costituita dalle diverse generazioni della famiglia di Pusterla, che vengono rievocate nei suoi versi. Il nonno, parrucchiere amante della letteratura (CoT, pp. 81-82), il padre Elius Virgilio, il cui spirito, di passaggio, si ferma ad ascoltare il concerto del nipote Leo (CoT, pp. 24-25), infine il nipote di Pusterla, Lucio, che ancora infante osserva il mondo attorno a sé con sguardo mite, pronto per intraprendere un nuovo viaggio.

### 2.3.7 Epistole

Ad eccezione del prologo e dell'epilogo, le quattro sezioni centrali possiedono una caratteristica comune; ovvero, in ognuna di esse sono contenute una o più lettere. Tali epistole sono scritte, attraverso un gioco di finzione poetica, da numerose figure, realmente esistite o frutto di fantasia, che indirizzano le loro parole ai più svariati lettori. All'interno della II sezione il componimento *Lettera a W.H. Auden*, interamente composto da quartine di settenari, mette in scena un'interazione peculiare. A pagina 54, in esergo si legge la seguente citazione di Auden, proveniente dall'opera teatrale *The*

*Ascent of F6*: «Who was Dante, to speak of Virtue | and Knowledge?». <sup>55</sup> Pusterla, partendo proprio da questa citazione, ha deciso di far rispondere al quesito lo stesso Dante, mettendo in scena un immaginario scambio epistolare tra il poeta trecentesco ed il poeta vissuto a metà del 1900.

Sebbene il titolo identifichi il testo come un'epistola, esso non possiede alcuna delle caratteristiche tipiche del genere: non vi è una chiusura né un congedo finale, il corpo del testo non è compatto bensì continuamente interrotto da asterischi, che ne rendono frammentato il contenuto; infine il mittente, ovvero Dante, non si rivolge mai ad un interlocutore ma compone una sorta di monologo o flusso di pensieri, in cui sfoga la frustrazione ed il dolore derivanti dal suo esilio. In questa sua lettera, l'io dantesco fa numerosissimi riferimenti sia a personaggi storici a lui contemporanei, come ad esempio a Beatrice e Guido Cavalcanti:

«Noi parleremo sempre»

disse una volta Beatrice.

Poi è scesa nel silenzio

e per me il sole tace.

[...]

E Guido si allontana

10 va verso le sue febbri;

una mal'aria strana

d'odio si frange in nebbie

(CoT, p. 54)

sia a poeti che lo hanno preceduto, che Dante chiama maestri: nella seguente quartina il poeta richiama Brunetto Latini, Severino Boezio (statista romano ed autore del *De consolatione philosophiae*) e il filosofo danese Boezio di Dacia. <sup>56</sup>

25 (Cari, antichi maestri  
perduti in contumacia:

---

<sup>55</sup> Auden, Isherwood 1937, p. 9.

<sup>56</sup> All'interno delle *Note* è presente un refuso: Severino Boezio viene citato, nel componimento di Pusterla, prima dell'omonimo filosofo danese, non successivamente come invece è affermato.



ser Brunetto Boezio  
e il logico di Dacia:  
(CoT, p. 55)

La citazione di questi personaggi storici mostra una profonda cura dei particolari da parte di Pusterla: come viene infatti specificato nelle *Note*, Boezio di Dacia fu «un aristotelico radicale che Dante doveva aver studiato nei suoi anni giovanili, e che, secondo gli studi innovativi di Maria Corti, potrebbe aver ispirato almeno in parte la figura infernale di Ulisse» (CoT, p. 216).

Passiamo ora al successivo componimento, contenuto nella III sezione ed intitolato *Lettere da Zingonia*, che è composto da due epistole tematicamente molto differenti, però legate da due significativi dettagli. Nella prima la voce narrante rimane nascosta e descrive in maniera apparentemente oggettiva i resti del fallito «progetto urbano realizzato negli anni Sessanta [...] tra Milano e Bergamo, oggi degradato a ghetto sociale contemporaneo» (CoT, p. 217).

La seconda lettera, che si apre con la seguente terzina: «Cara Lucia ti scrivo da qui | dall'altra riva senza parole | senza grammatica» (CoT, p. 68 vv. 1-3), è invece scritta, secondo l'immaginazione di Pusterla, da Renzo Tramaglino, famoso personaggio manzoniano. In questo scambio epistolare, Renzo scrive all'amata dicendole di aver viaggiato a lungo e di pensare a lei senza sosta. Ma cosa accomuna queste due lettere? Nella terza terzina, Renzo scrive: «di me non preoccuparti. | Ho attraversato | Zingonia e molti fiumi» (CoT, p. 68 vv. 7-9). Infatti, il complesso urbano citato all'interno della prima lettera sorge nei pressi del «fiume Adda, che Renzo Tramaglino varcò fortunatamente per mettersi al riparo» (CoT, p. 217). Ma c'è di più; Zingonia, come esplicito da Pusterla nelle *Note*, fu eretta per volontà dell'imprenditore Renzo Zingone, omonimo del protagonista de *I promessi sposi*.

*Confusazioni*, ovvero la IV sezione della raccolta, contiene una lettera che risulta essere molto più ampia delle precedenti; questo perché i personaggi che hanno scritto la lettera, che si identificano esclusivamente con il pronome *noi*, dicono di allegare la trascrizione di un'ampia serie di documenti trovati nella casa del Custode:

2. sopra il canterano accanto alla finestra sul canale, una  
cartelletta di colore rosso cupo contenente dei fogli vergati

*a mano, di cui si trascrive qui appresso il testo peraltro  
incomprensibile, numerando le annotazioni e separandole  
l'una dall'altra.*  
(CoT, p. 116)

Di conseguenza, tutti i testi che seguono, numerati fino a 33, sono parte di tale epistola. Essa è indirizzata ad un personaggio frutto della fantasia di Pusterla, che dai mittenti viene identificato come «*Illustre Signore delle Terre alte sui mari e sui laghi, Principe delle Merci, Terribile*» (CoT, p. 115 vv. 1-2), a cui viene descritta la casa del Custode delle Acque, dato inspiegabilmente per disperso.

Pur trattandosi di personaggi e situazioni di fantasia, nelle *Note* il poeta spiega da quali fonti lui abbia tratto ispirazione:

Devo all'amico Cristiano Poletti l'indicazione non casuale di un toponimo che mi ha subito colpito, La Casa del custode delle acque di Vaprio d'Adda. Nei testi che quel toponimo ha misteriosamente originate, appaiono citazioni dalle opere di Leonardo, di Giuseppe Parini e di Carlo Cattaneo, autori che per ragioni e in forme diverse hanno parlato dei canali lombardi. (CoT, p. 218)

L'ultima lettera presente in *Cenere, o terra* è intitolata *I fuochi di Tomi* e fa parte della V sezione. Essa contiene le parole profondamente addolorate di un uomo mandato in esilio, abbandonato lungo delle coste sperdute senza approdi né navi che possano salvarlo, e che immagina di indirizzare questa lettera alla persona che ne ha decretato il destino senza un motivo apparente:

10 [...] Perché  
c'è letizia persino nel dolore, c'è luce  
nell'esilio e nell'embargo degli affetti,  
nel posto che hai riservato per me  
senza ragione a me nota. Nel posto  
15 che accetto e che è mio  
definitivamente, dove giungono  
brandelli di tue notizie,  
di te che non saprai

niente di me, forse per sempre.

20 E che non vuoi sapere.

(CoT, p. 181)

Chiari sin da subito sono i segnali, contenuti nei primi quattro versi della poesia, che permettono di intuire chi siano mittente e destinatario di questa lettera, che non viene redatta ma solamente immaginata:

Non vedrai, non vedrai, Principe, questa lettera

che non ti sto scrivendo, che immagino

soltanto scritta sull'aria con caratteri d'acqua

o sulla sabbia del Ponto

(CoT, p. 181)

Chi compone questa lettera è Ovidio, mandato nell'VIII secolo d.C. da Ottaviano Augusto «in esilio a Tomi (l'odierna città di Costanza di Romania), sul Mar Nero, forse come tardiva punizione per il carattere 'immorale' dell'Arte di amare o forse perché il poeta era indirettamente implicato in uno scandalo di corte».<sup>57</sup>

Anche in questa lettera, l'ultima contenuta nella raccolta, Pusterla si proietta quindi nel passato ed assume l'identità di un personaggio storico, reale o letterario, di cui immagina pensieri, emozioni, esperienze.

### 2.3.8 I. Prologo

I seguenti sotto-capitoli si concentreranno sull'analisi specifica delle sei sezioni che compongono la raccolta, per poter infine delineare, nel capitolo conclusivo della tesi, un'interpretazione d'insieme dell'opera.

Il prologo è composto da un'unica poesia, intitolata *Preghiera della rondine*. Numerose possono essere le motivazioni che hanno portato Pusterla a scegliere questo come componimento proemiale: per prima cosa, non tematizza uno dei quattro elementi,

---

<sup>57</sup> Ursini 2006, *online*.

ma anticipa la loro presenza nelle successive sezioni. La poesia contiene infatti riferimenti all'aria («vento», CoT, p. 11 vv. 6 e 12, e «aria», CoT, p. 11 v. 11), alla terra («prati», CoT p. 11 v. 5, e «mondo», CoT, p. 11 v. 8), all'acqua («mare», CoT, p. 11 vv. 4 e 13, ed «acqua», CoT, p. 11 v. 5), infine al fuoco («luce», CoT p. 11 v. 1, e «sole», CoT, p. 11 v. 2). Ad evocare tutti questi elementi in una preghiera non è Pusterla, bensì una rondine, pronta ad affrontare un lungo viaggio. Il bestiario di Pusterla, nel corso delle sue opere, si è ampliato

ma si può dire con sicurezza che raggiunge il suo apice proprio in *Corpo stellare*. È un dato non privo di una certa coerenza, se si considera che, nel corso del tempo, nell'opera poetica di Pusterla si assiste ad un'intensificazione progressiva della presenza animale in poesia: dal *Dronte* di *Concessione all'inverno*, in cui il grosso uccello estinto era l'unico animale della raccolta [...]. *Corpo stellare* si pone in soluzione di continuità con le raccolte precedenti: il dronte della raccolta del poeta ticinese si è moltiplicato con il passare degli anni, fondendosi negli occhi e nei movimenti di un bestiario sempre più variegato, sempre più vasto. Così, non sorprende che *Corpo stellare*, oltre alle cinque poesie interamente dedicate agli animali [...], alle altre tre in cui gli animali occupano posizioni di indubbio rilievo [...] contenga tre sequenze incentrate su di loro, per un totale di ben trentotto testi singoli.<sup>58</sup>

In *Cenere, o terra* ben 60 sono gli animali citati:

«rondine» (CoT, p. 11), «stormi di folaghe» (CoT, p. 15 v. 20), «vacche» (CoT, p. 17 v. 11), «polla irta d'insetti» (CoT, p. 17 v. 15), «le libellule» (CoT, p. 17 v. 16), «i bachi» (CoT, p. 25 v. 38), «i lupi» (CoT, p. 37 v. 20), «neri veltri» (CoT, p. 37 v. 22), «uno scoiattolo» (CoT, p. 39 v. 6), «i pesci d'acqua dolce, di fiume e di lago» (CoT, p. 40 vv. 8-9), «dalla groppa del toro» (CoT, p. 44 v. 42), «zecche» (CoT, p. 46 v. 11), «porci» (CoT, p. 46 v. 11), «peste di ratto» (CoT, p. 46 v. 12), «sangue infetto di scimmie» (CoT, p. 46 v. 12), «un cane» (CoT, p. 47 v. 14), «corvi» (CoT, p. 54 v. 14), «gazze» e «storni» (CoT, p. 58 v. 12), «le balene» (CoT, p. 63 v. 9), «la civetta» e «l'asino» (CoT, p. 65 v. 9), «pettirossi» e «gatti» (CoT, p. 70 vv. 2 e 4), «topi criceti o porcellini d'India» (CoT, p. 74 vv. 5-6), «le farfalle» (CoT, p. 79 v.

---

<sup>58</sup> De Stefani 2011, pp. 21-22.

6), «l'aquila» (CoT, p. 79 v. 8), «capre» (CoT, p. 92 v. 15), «il becco della taccola» (CoT, p. 95 vv. 14-15), «di camoscio» (CoT, p. 101 v. 40), «piccoli uccelli» (CoT, p. 106 v. 3), «sparviero» (CoT, p. 107 v. 16), «un cigno» (CoT, p. 109 v. 6), «tela di ragno» (CoT, p. 110 v. 12), «le salamandre» (CoT, p. 118 v. 24), «il cervo, il cinghiale» (CoT, p. 125 v. 1), «sul cavallo» (CoT, p. 131 v. 9), «una rana» (CoT, p. 154 v. 18), «scheletro di nutria» (CoT, p. 161 v. 26), «l'airone» (CoT, p. 161 v. 29), «un agnello» (CoT, p. 161 v. 45), «profili di pecore» (CoT, p. 161 v. 43), «grida di svassi» (CoT, p. 162 v. 63), «versi di gabbiano» (CoT, p. 162 v. 64), «caprioletti» (CoT, p. 168 v. 8), «un passero» (CoT, p. 174 v. 2), «invisibili mosche» (CoT, p. 176 v. 15), «un orso» (CoT, p. 188 v. 19), «tigri o leoni» (CoT, p. 194 v. 8), «piovevano vespe» (CoT, p. 194 v. 11), «il colubro» (CoT, p. 201 v. 4), «la cornacchia» (CoT, p. 201 v. 6), «gli sparvieri» (CoT, p. 201 v. 11), «la cincia sopra il filo, il merlo» (CoT, p. 211 v. 3) «l'ala verde dell'anitra» (CoT, p. 211 vv. 5-6).

Nonostante l'alto numero di esemplari superi quello delle precedenti raccolte, in *Cenere, o terra* la fauna citata ha poca rilevanza ed è messa in secondo piano; sono infatti la flora, gli ambienti naturali e le manifestazioni dei quattro elementi ad essere al centro della poesia.

Fa eccezione la rondine, che assume lo stesso ruolo chiave della libellula in *Argéman* e, precedentemente, dell'armadillo in *Corpo stellare*, e come loro si trova in copertina della raccolta. Questo volatile è importante perché ad esso appartiene il punto di vista nel componimento proemiale, è sua la preghiera fatta prima del lungo e rischioso viaggio che ogni anno compie per settimane.

*per tutte le cose del mondo. So solo  
volare impazzita rischiare  
un viaggio.*

(CoT, p. 11)

Quest'ultimo verso citato è il più breve dell'intero componimento; non si tratta probabilmente di un caso, bensì di una scelta volontaria, dato che contiene una parola simbolo dell'intera opera: il *viaggio*.

Esso è compiuto dalla rondine, che dovrà affrontare numerose sfide per arrivare all'agognato mare; ma anche dall'io, che oltre a rievocare episodi personali e legati alla

propria esperienza familiare diventa muto osservatore della Natura e dei suoi elementi, fino ad essere in grado di vedere attraverso il loro sguardo ciò che li circonda e percepire «il senso di catastrofe [...] sempre presente; forse anzi la catastrofe è già avvenuta, e alla mestizia di chi attraversa un paesaggio definitivamente sconvolto si unisce ora una specie di sollievo, di respiro profondo».<sup>59</sup>

### 2.3.9 II. Pasolini appeso

La seconda sezione di *Cenere, o terra* contiene 19 componimenti; Pusterla, come affermano le *Note* autoriali al termine della raccolta, ha riunito in questa sezione le poesie che fanno riferimento ad uno dei quattro elementi, l'aria.

Non a caso, nei primi versi della poesia *Luce invernale*, che apre la sezione, viene descritto l'arrivo del vento (principale manifestazione dell'elemento all'interno della sezione): «Poi finalmente si è fatto vivo il vento | da giorni e giorni in agguato dietro ai boschi» (CoT, p. 15 vv. 1-2), mentre nella strofa finale di *Ponte del cimitero* il vento, come è arrivato, se ne va chiudendo la sezione: «L'aria, come una mano | che ci saluta ancora | sventola e poi sparisce, | muta rinvigorisce | la cosa che ci accora» (CoT, pp. 59-60 vv. 44-48).

Il vento viene spesso percepito dall'io come forza possente e silenziosa fonte di cambiamento, che smuove un panorama immobile. Questo concetto è esplicitato in maniera evidente già all'interno della prima poesia: l'io lirico descrive inizialmente un paesaggio statico e tagliente, in cui l'aria è inerte e la luce è dura, i costoni sono aguzzi quanto triangoli e l'acqua è ferma ed affilata quanto una lama, tanto da generare sofferenza («Ogni cosa pungeva»; «Gli occhi si socchiudevano irritati»; CoT, p. 15 vv. 5 e 14). Nelle ultime due strofe viene invece descritto l'arrivo dell'atteso vento:

Ma il vento ha portato l'incendio che covava  
attizzando braci invisibili, fuochi nascosti  
tra i faggi, ha detto la verità, accavallato le onde  
20 e alzato in volo gli stormi di folaghe.

---

<sup>59</sup> Pusterla 2022, p. 279.

Il soffio d'arsura e sceso dalle coste,  
a volo per le strettoie si è gonfiato sul lago  
entrando attraverso fessure, spifferi, pori  
fino all'intrico dei nervi e fino ai cuori.

25 Si è preso tutto, il vento, dolori e nostalgia,  
sogni e speranze, quiete. Ci ha lasciato  
bottiglie sopra i prati, sparsi giorni  
increduli, stremati. È andato via.

(CoT, pp. 15-16)

Queste forti folate generano un profondo scombussolamento nell'ambiente circostante e nell'interiorità degli uomini presenti, identificati solamente dal pronome implicito «ci»; questo cambiamento, sebbene non sia necessariamente positivo, in quanto, oltre a portare con sé «dolori e nostalgia», sottrae all'uomo «sogni e speranze, quiete» (CoT, p. 16 vv. 25 e 26), appare necessario all'io per modificare lo stato di assoluta staticità in cui è immerso il mondo.

Non sempre l'aria possiede questa forza dirompente: talvolta è antropizzata dal poeta e presentata come muta osservatrice del cambiamento sociale, storico e del paesaggio.

Si fa sosta nell'aria  
30 che passa sferza e va  
che accarezza i binari,  
la non comunità,  
[...]

l'aria che non riposa  
l'aria che non si ferma  
sa di nafta e di rosa,  
40 non nega e non afferma.

(CoT, p. 59)

Come il vento, anche l'io si rende muto osservatore, in numerose poesie, del mondo che lo circonda. Molti sono i componimenti, in questa sezione ma anche nel resto dell'opera, in cui Pusterla presenta delle scene quotidiane a cui ha assistito casualmente, mostrando quanto l'esperienza sensibile, sociale e civile sia essenziale per il poeta: un chiaro esempio, oltre che a *Frammenti metropolitani* e *Ipotesi circa le grandi azioni*, è *Tre apparizioni a Wassen*. Qui le tre *apparizioni*, ovvero il paesaggio che l'io lirico (quasi assente e che si manifesta solo attraverso una indefinita collettività) riesce a cogliere tra una galleria e l'altra, sono inframmezzate dai dialoghi (o, per meglio dire, monologhi) di tre ragazze che, qualche sedile più in là, stanno esprimendo alle compagne i loro malesseri di natura molto diversa. La presenza di tre fanciulle e l'utilizzo di alcuni specifici sintagmi (quale ad esempio «succisa rosa» al v. 19) sono evidenti richiami, come già affermato in precedenza, alla canzone dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute*.<sup>60</sup>

oggi vorrei non parlare  
non posso parlare  
per favore non fatemi domande  
sono solo un'inutile cosa;  
15 se ogni mattina è soltanto tristezza  
grande tristezza  
che a volte mi schiaccia nel letto  
come montagna nera  
sopra succisa rosa  
20 ma oggi sono qui e altrove  
sono qui e non so dove  
quasi in piedi senza parola  
per favore lasciatemi in silenzio  
non interrogatemi  
(CoT, pp. 33-34)

10 ho amici distanti mai visti  
amici che non conosco nicknames  
con loro sto bene con loro posso

---

<sup>60</sup> Alighieri 2002, n. 13 (CIV), v. 21.



isolarmi, è un'amicizia profonda che non  
scuote, non esco molto è vero,  
15 quasi mai, e quando esco scivolo  
tra le persone i corpi  
non guardo non guardatemi  
sono il colore di una galleria  
lo spazio vuoto circolare  
20 nelle viscere di qualcosa  
certe volte sorrido  
(CoT, p. 35)

no, mai. Mai stata  
ricoverata, sto attenta non mi lascio  
distrarre. Sto vigile, presente,  
15 a un chilo dal ricovero. Intelligente,  
lo so; e severa con me stessa.  
Ma forse ho imparato a non pretendere  
la perfezione assoluta: in questo va meglio.  
La pressione degli altri si è allentata  
20 i lupi non bussano alla porta quasi più  
benché li senta respirare là fuori  
bianche penne neri veltri maschere.  
  
Ma sto meglio  
nel segreto di me, un po' meglio, forse.  
(CoT, pp. 36-37)

Il paesaggio che viene presentato sembra essere profondamente legato alle tre voci e partecipare alle loro sofferenze. Esso si fa man mano più crudo, violento, tramite l'uso di termini aspri ed espressionistici: «scarpata madida» (p. 33 v. 3), «chiesa arroccata» (p. 33 v. 5), «brividi di valanghe» (p. 33 v. 7) «improbabile pertugio» (p. 35 v. 4), «massi inerti» (p. 35 v. 8), «angusto rovescio dei prati» (p. 35 v. 9), «costoni [...] ostili strapiombano» (p. 36 vv. 2-4), «le cose abbarbicate» (p. 36 v. 6), «tutto si smangia» (p. 36 v. 11).

Il viaggio compiuto dal treno, ovvero la discesa nella profondità della vallata, sembra riflettere l'interiorità delle tre giovani, la forza delle loro angosce che pare trascinarle sempre più in basso.

Nella prima apparizione, così definita dal poeta, la prospettiva sulla vallata è dall'alto: «è una scarpata madida che aggetta sul vuoto | e sotto c'è un paese minuscolo | una chiesa arroccata un cimitero secolare | conca tra muri di pietra» (CoT, p. 33 vv. 3-6). Nella seconda apparizione è visibile, lontano, l'intrico delle strade che scompaiono all'interno di una galleria. È qui che la voce dell'io, che si identifica in una collettività, si palesa, affermando l'impossibilità di allontanarsi da quella valle chiusa tra le montagne: «lontanissimo | nastro grigio che fugge | verso un vago luore di rame | un improbabile pertugio nelle strettoie | automobili in corsa irraggiungibili | di là non potremo passare | non noi forse altri non noi massi inerti millenni» (CoT, p. 35 vv. 1-8). Infine, nella terza apparizione la prospettiva è quella che parte dal punto più basso tra le strettoie ed il paesaggio appare quasi claustrofobico, quasi si stesse richiudendo su sé stesso, tanto che il cielo non è più visibile:

Più in basso la terza: fanghiglia, pietrame.  
Le case ci sovrastano, e sopra le case i costoni  
in picchiata sospesi alle nubi,  
ostili strapiombano e un'acqua  
5 violenta, verdognola ruggisce sul fianco  
erode distrugge le cose abbarbicate  
corpi radici argini  
la chiesa sembra salire fremendo  
il cielo non è più visibile la corsa  
10 del treno svanisce in un buio  
tutto si smangia  
(CoT, p. 36)

Questo componimento fa un rapido riferimento all'elemento dell'aria («una valle di vento che fugge», CoT, p. 33 v. 8), ma ciò non avviene in tutte le poesie contenute in *Pasolini appeso*; per quale motivo, allora, testi come *Venditori ambulanti di rose* (con

*eco a Rilke), Frammenti metropolitani, Scoppia anonimo un fango, Sovrapposizioni a Berlino* e molti altri vengono inseriti all'interno della sezione?

L'ipotesi è che il cambiamento generato dal vento venga paragonato in maniera più o meno implicita agli importanti cambiamenti politici e sociali degli ultimi cinquant'anni, e che, come il vento, l'io osservi ciò che lo circonda senza alcuna romanticizzazione o censura, mostrando al contrario le incoerenze e storture della società moderna.

Un evento storico in particolare è legato a doppio filo con la biografia del poeta, ovvero la Seconda guerra mondiale. Questo perché il padre, rievocato esplicitamente all'interno della poesia *Fantasma ad un concerto di Terry Blue* (in cui dialoga con il figlio poeta durante un concerto del nipote Leo), visse in prima persona la campagna di Russia ed i traumi della guerra:

...mio padre, italiano all'estero, era partito a vent'anni come volontario per la Seconda guerra mondiale, finendo poi come molti altri stritolato dagli avvenimenti, di cui non aveva forse (e senza forse) piena coscienza; e le era poi sopravvissuto, alla guerra, ma trascinandosela dietro per tutti i giorni come una vergogna o una malattia di cui non voleva parlare.<sup>61</sup>

Questo è il motivo per cui nelle opere pusterliane vi sono numerosissimi riferimenti a questo scontro mondiale ed alle ingiustizie ed insensatezze compiute dagli uomini al potere, sin dalla prima raccolta intitolata *Concessione all'inverno*: in essa, «la trama delle poesie si increspa, aprendo gorgi e sconnesseure. [...] E così, dalla storia personale, si passa a quella universale».<sup>62</sup>

In quattro poesie della seconda sezione questo traumatico periodo storico viene richiamato nella mente dei lettori, spesso con riferimenti impliciti ma inconfondibili. Un primo esempio è contenuto nella poesia *Verso lo Zebio*, in cui vengono citati due grandi scrittori italiani che hanno vissuto sulla propria pelle gli orrori della guerra e della deportazione:

---

<sup>61</sup> Pusterla 1999, pp. 34-35.

<sup>62</sup> Cavadini 2004, p. 111.

VERSO LO ZEBIO

Dalla Croce di Sant'Antonio,  
dentro i boschi del sangue e del muschio.

Di qui saliva una sera Rigoni  
Stern piangendo Primo Levi d'affocata  
5 simmetrica desolazione, sulla roccia spezzata  
poggiando una mano smagrita o una lacrima.

Più su, al diradare dei pini,  
si aprono le ferite e le voragini,  
le dilaniate vite, i cimiteri. E l'Area Sacra:  
10 a quale osceno dio? a quale irragione?

Vacche brucano cardi,  
bambini in corsa innalzano contorti  
frammenti di granata  
ignari del passato e del futuro.

15 Ma prima, su una polla irta d'insetti,  
pazze vibrano a stormi le libellule.

(CoT, p. 17)

Qui Pusterla presenta la perenne stratificazione storica che avviene in ogni luogo: se, tempo prima, Mario Rigoni Stern aveva salito il Monte Zebio e raggiunto l'Area Sacra, ovvero il sacrario militare lì sorto alla fine della Prima guerra mondiale, e pianto i caduti di entrambe le guerre, nel presente la memoria di quegli avvenimenti sembra perduta; uomo e natura, noncuranti, vivono nuovamente quegli spazi, ignari di quanto sia successo. Se da un lato è normale che il tempo cancelli la memoria del passato, si può forse intuire dai versi di Pusterla la sua difficoltà a lasciar andare il ricordo di quelle guerre.

La stessa volontà di opporsi al lento oblio della Storia è testimoniata nella poesia *Stanze del crepuscolo*: nella prima strofa viene presentato un attimo di vita cittadina, in inverno, e l'atmosfera trasmessa dalla scena è rilassata e gaia:

Crepuscolo. Una donna impellicciata  
ne chiama un'altra sull'altro marciapiedi  
come da un'altra riva, che cammina  
lenta con un bambino per mano costeggiando  
5 le luminarie di quartiere, il traffico, l'opaco  
fiume di un martedì. E «No» risponde  
«no grazie, ho appena fatto la merenda di Natale  
all'asilo, sono piena come un uovo  
di Pasqua», e si allontana ridendo  
10 da sola alla battuta involontaria. Il bambino la segue con aria candida e paciosa  
forse sperando nei cartoni animati o invece solo  
torpidamente digerendo il pandoro.

(CoT, p. 27)

Solamente a partire dalle successive due strofe l'atmosfera si fa più si fa più cupa  
ed emergono i pensieri dell'io lirico, che si concludono su un termine tedesco polisemico  
ed al tempo stesso lapidario:

15 Per strada, da un giornale abbandonato  
urla la faccia del politico di turno,  
dichiara: «Sono fiero  
di me che rappresento  
il bene del Paese. La mia è stata  
20 comunque una grande avventura,  
la nostra gente lo sa,  
malgrado la stangata che mi sono  
beccato. E gli altri,  
Raus». «Sembra il Duce»  
25 ha detto un giorno mia madre  
non di lui ma di un suo simile  
certo persino peggiore  
o più potente e più bieco.

Dicono che in tedesco la parola *Angst*  
30 copra lo spettro livido che corre

dall'ansia alla paura, con ogni sfumatura  
intermedia: cieco timore, angoscia,  
presentimento cupo di sventura,  
cristalli rotti, roghi e il resto poi,  
35 che consegue. Economia  
semantica, riassumere  
in cinque lettere tutto il venir meno  
della luce. Tutto lo sprofondare  
fra di noi.

(CoT, pp. 27-28)

In queste strofe si coglie con forza il profondo turbamento del poeta alla possibilità che figure politiche dannose per la società prendano il potere e che i tragici errori del passato vengano nuovamente compiuti. La Storia sembra infatti ripetersi, con politici che fingono di agire per il bene del paese rivelando solamente in seguito la loro natura.

Come nella poesia precedente, si crea qui un dialogo tra tempo presente e tempo passato, e numerosi sono i riferimenti alla Seconda guerra mondiale: l'uso delle parole tedesche «Raus» (v. 24) e «Angst» (v. 29), il riferimento al «Duce» (v. 24), persino i «cristalli rotti» (v. 34), probabile riferimento alle violenze avvenute il 9 novembre 1938.

In questa poesia e maggiormente in *Sovrapposizioni a Berlino* si fa più forte, rispetto che in *Verso lo Zebio*, la critica sociale mossa dal poeta nei confronti della società contemporanea, che sembra mancare di rispetto alle tracce del passato e perdere con troppa facilità la memoria storica che ha segnato non solo l'Europa, ma il mondo.

#### SOVRAPPOSIZIONI A BERLINO

Del senso, mi chiedevi da lontano: di che senso  
avrebbe allora la cosa.

Ti rispondo che ho visto una ragazza  
mettersi in posa da cubista su una stele  
5 del Denkmal di Berlino, una pietra fra migliaia  
per sei milioni di morti senza senso; un'altra si sgranchiva  
le gambe flettendo bene anche il tronco e occhieggiando

caso mai fosse sfuggita ai passanti  
l'evidenza dei seni.

10 Lì sotto puoi ascoltare i nomi e le storie  
di tutti, se hai sei anni di tempo, e ancora mancheranno  
i senza nome, i dispersi e l'infinita  
discendenza negata della cenere,  
senza storia né dove.

15 All'uscita vedi due che si rincorrono, gridano,  
è quasi sera, un messaggio dice del padre di un amico  
che è partito per sempre, il traffico  
scorre veloce, tra lampi di selfie e risate, non piove.

Il componimento si conclude con i versi già citati in precedenza:

Non so dirti del senso. L'ho cercato.

20 a lungo senza trovarlo. Ora forse mi basta  
il lampo giallo del ginkgo biloba,  
un bagliore sull'acqua della Sprea  
forse nel punto esatto di una raffica  
e di un corpo sprofondato laggiù.

25 Un solo nome come un sasso nella mano  
che tengo chiusa in tasca. Un sentore di rosa  
selvatica. Anche  
il dolore, se fosse necessario.

Anche quello, sì. Resto in ascolto, respiro.

(CoT, pp. 41-42)

L'io, rivolgendosi ad un anonimo interlocutore, afferma di aver cercato un senso, riferendosi ipoteticamente a quello della vita, e di non averlo trovato; quasi arrendendosi all'impossibilità di riuscirci, rassegnato si accontenta di osservare la natura, nel tentativo di armonizzarsi con essa. Questo perché le azioni umane con il tempo sembrano perdere qualsiasi significato (tanto che il luogo che avrebbe lo scopo di ricordare le perdite di una guerra viene degradato a pedana da cubista) e ciò può portare irrimediabilmente la Storia a ripetersi.

Un'ultima poesia si può forse debolmente ricollegare alle poesie di tema civile appena citate: *Frammenti metropolitani*. Questo componimento ha un'origine molto particolare, tanto che lo stesso autore ha sentito la necessità di parlarne durante il convegno *Un libro per la vita: incontro con l'autore*, tenutosi il 29 novembre 2018:

I fotogrammi a cui si rivolge la mia attenzione sono spaiati, in una sorta di rapsodia percettiva che non si traduce però in disorganizzazione o caos percettivo, ma assume una forma prismatica che ridà la simultaneità del reale. La figura del fotogramma mi ha sempre colpito. È l'immagine, il fermo immagine di una narrazione, di un film.

Solo che oggi il film in un certo senso è scomparso, non possiamo riprodurre la realtà in maniera ordinata e lineare come moltissimo tempo fa. Appaiono i fotogrammi ma è scomparso il contesto che li conteneva. Il fotogramma allude a qualcosa che contemporaneamente non è più possibile, ne manifesta la perdita. In *Frammenti metropolitani* ho affastellato immagini, lacerti di discorso che ho raccolto a caso nelle città. Ho solo registrato queste parole apparentemente insensate e ho provato a montarle come in un collage.<sup>63</sup>

Un collage di immagini che congiungono presente e passato, in cui l'io, che osserva la scena, ipotizza pensieri e ricordi dell'uomo su cui ha posato lo sguardo:

#### FRAMMENTI METROPOLITANI

Da che luce d'altopiano da che crollo  
memoria di boato o di schianto  
viene l'uomo che adesso si appoggia  
al muro di un sottopassaggio  
5 e piange e sembra grugnire scuote una ringhiera  
dicendo tra le lacrime *non so*,  
*io non so cosa stia succedendo, ma è terribile*  
*e bellissimo e ingiusto*, e intanto gli passano accanto  
donne su biciclette, bambini vestiti di giallo,  
10 e sopra la sua testa i suoi sogni  
o fantasmi lentissime piovre,

---

<sup>63</sup> Quadri 2018, *online*.



corrono vagoni ripieni di merci,  
piccoli e grandi vortici d'aereo,

se ora ripensa forse a una strada brulicante di Ginevra  
15 dove l'ignoto italiano diceva all'amico, con tono  
*grave, perché poi il sangue piccolo*  
*si mescola col sangue grande, e questo non deve*  
*capitare mai, tu m'intendi, mai,*  
e nessuno poteva capire davvero  
20 a quale oscura catastrofe si riferisse,  
guardando senza vedere vetrine addobbate  
di scarpe alla moda, computer, ma certo  
catastrofe era, spavento,

e poi in corso Manzoni, diciamo, ricorda una donna  
25 che grida e singhiozza *perché*  
*tu non vuoi stare con me? perché, perché? non ti sento*  
*già più* e si accascia, il telefono cade, si spegne  
e una folla la inghiotte  
Milano la strozza Milano la prende  
30 e intanto una mano dipinge  
sul muro una scritta: *che cosa*  
amici ci sta capitando, a noi tutti? Che cosa?  
E la gioia: chi ha rubato la gioia?,

se adesso non rende  
35 memoria o speranza alcun mare,  
se ciò che rintocca è il martello  
pneumatico sordo dei giorni  
e lui tutto questo si dice e ripete. Poi torna  
nel traffico, mangia un'albicocca, aspetta il tram.

(CoT, pp. 21-22)

L'insieme di fotogrammi raccolto in questa poesia senza dubbio appartiene a luoghi riconducibili alla contemporaneità (questo è intuibile da alcune evidenti tracce, quali ad

esempio la presenza del «telefono», v. 27, e dei «computer» nelle vetrine dei negozi, v. 22). In tutti i frammenti è inoltre percepibile un'atmosfera sinistra che ricorda gli incubi e che genera evidente inquietudine nell'io che osserva: aleggia nell'aria la consapevolezza di un pericolo, di una catastrofe imminente, indicibile o forse non ancora identificata. È sicuro però che questa catastrofe debba ancora avvenire?

L'io lirico si chiede infatti se l'uomo nel sottopassaggio stia ricordando una situazione forse vissuta nel passato, in cui «l'ignoto italiano diceva all'amico, con tono | grave, *perché poi il sangue piccolo | si mescola col sangue grande, e questo non deve | capitare mai, tu m'intendi, mai, |* e nessuno poteva capire davvero | a quale oscura catastrofe si riferisse» (CoT, p. 21 vv. 15-20); oppure se stia ricordando «una donna | che grida e singhiozza *perché | tu non vuoi stare con me? perché, perché? non ti sento | già più* e si accascia» (CoT, p. 22 vv. 24-27).

Questi momenti, per via della loro ambientazione, devono essersi svolti negli ultimi cinquant'anni; ma le loro parole, sembrano evocare l'atmosfera che si viveva in Italia durante l'avvento delle leggi razziali e la Shoah, con l'impossibilità di matrimonio tra 'razze' diverse ed il profondo timore per una catastrofe imminente. Esiste quindi la possibilità che Pusterla, involontariamente, abbia rievocato in questa poesia il trauma storico che tanto ha segnato, sin dagli esordi, la sua produzione poetica.

La poesia civile di Fabio Pusterla non si concentra però esclusivamente sul trauma delle due guerre e sulle loro tracce e ripercussioni nella vita odierna; ma fa anche riferimento, nelle varie raccolte, a traumi sociali e politici che hanno luogo nel resto del mondo ed in diversi momenti storici.

È il caso di *Scoppia anonimo un fango*, poesia contenuta in questa seconda sezione:

#### SCOPPIA ANONIMO UN FANGO

Scoppia anonimo un fango  
alzano i delatori mani tese  
nuove grida arringano nuove squadacce  
(cauto cova nell'ombra il potere cauto ringhia  
5 i proventi attentamente soppesa)  
servi sguaiati reggono microfoni notiziari

lettere aperte chiuse invidie minacce  
sondaggi fragorose beatificazioni.

- Ascoltiamo solo persone che sanno tacere
- 10 voci che affinano preservando parole  
sussurri dell'aria notturna  
sguardi e lievi  
mutamenti di steli e di fiori  
scegliamo il silenzio
- 15 come un esilio imposto un territorio  
vastissimo da esplorare

un'avventura in cui incontrarci  
una ribellione un'attesa.

(CoT, p. 26)

Questa è una poesia che si può definire, citando le parole di Pusterla stesso, «politica; scritta pensando a ciò che sta accadendo in molti paesi del mondo, in Italia ed in misura ancora più drammatica in Brasile, con l'avanzata di forze di destra o populiste che basano il loro consenso sul grido, sullo slogan ad effetto, e talvolta sulla violenza».<sup>64</sup>

Un'altra importante riflessione politica è contenuta nel testo da cui Pusterla ha tratto il titolo della sezione: *Via Trinchese*. Questo testo è stato definito da Elena Santagata «manifesto della palpabile tensione razziale contemporanea»,<sup>65</sup> perché partendo da un'asserzione su un muro di Lecce il poeta riflette sulle numerose forme di violenza che la società moderna accetta ogni giorno: da quella che ha luogo all'interno delle scuole a quella derivante dagli scontri sportivi, da quella che nasce a causa dei giochi di potere o denaro a quella politica che causa, ogni giorno, la morte di persone e bambini innocenti.

In questo componimento, Pusterla ha scelto di fare numerosi riferimenti puntuali: Mussolini, il «gerarca | sconciato, sottratto alla parola e all'accusa, | ridotto al silenzio» (CoT, p. 43 vv. 19-21); Roberto Calvi, ucciso «sotto un ponte | di Londra, sul Tamigi affumicato, | come un banchiere troppo esoso, | troppo pericoloso o troppo inutile» (CoT,

---

<sup>64</sup> Repositorio UFSC 2020.

<sup>65</sup> Santagata 2019.

p. 44 vv. 25-28); infine il piccolo migrante Alan Kurdi, «bimbo innocente | gettato a riva dal mare | e subito rappreso | in icona del rimorso collettivo» (CoT, p. 44 vv. 35-38).

In questo testo, «Pasolini è nuovamente simbolo della violenza cieca e gratuita»,<sup>66</sup> tanto da essere infine rappresentazione di tutti noi, «appesi all'assenza | di un senso di un progetto dignitoso» (CoT, p. 44 vv. 44-45).

#### VIA TRINCHESE

Mite città del sud corsa dallo scirocco  
luce quasi orientale strade bianche;  
ma lungo via Trinchese il segno nero  
orrido sopra il muro: «Pasolini  
5 appeso». Pasolini chi, ci chiediamo,  
Pier Paolo? Ma è già stato massacrato  
in vita e in morte: adesso ancora  
appeso? Vilipeso  
quarant'anni più tardi? E da chi?

10 O forse è un altro  
Pasolini: il compagno più invisibile,  
un insegnante odiato o odioso,  
un qualsiasi presunto nemico, un tifoso  
da massacrare in sogno, da squartare  
15 per sfogare una rabbia che cova?  
(Quanti Pasolini massacrabili quanti  
massacratori smaniosi...) E poi:  
appeso come, appeso dove?

Appeso come un gerarca  
20 sconciato, sottratto alla parola e all'accusa,  
ridotto al silenzio? O appeso ad un fanale,  
in una notte bianca e nera di Parigi,  
a comporre l'arcana

---

<sup>66</sup> Santagata 2018.

figura dei tarocchi  
25 da poeta nervoso? O sotto un ponte  
di Londra, sul Tamigi affumicato,  
come un banchiere troppo esoso,  
troppo pericoloso o troppo inutile  
rotella dell'ennesimo mistero  
30 gaudioso d'Italia? Appeso a un gancio  
come una bestia sgozzata,  
a una putrella a una trave portante,  
a un arco di rovina?

O appeso al nulla,  
35 come un bimbo innocente  
gettato a riva dal mare  
e subito rappreso  
in icona del rimorso collettivo  
di un'Europa rancorosa  
40 timorosa e divisa  
Europa sussiegosa che è caduta  
dalla groppa del toro nella polvere sulfurea,

o appeso come noi  
oggi qui appesi all'assenza  
45 di un senso di un progetto dignitoso,  
con gli occhi persi di fronte  
a questa scritta ignobile che parla  
per tutti, che dice  
il punto dell'orrore forse il punto  
50 di non ritorno, la tempura  
in cui friggiamo e geliamo  
malmostosi e ancora increduli  
che per certo lì vi sia quel che c'è scritto,  
che possa quella cosa essere vera? (E lo è.)

(CoT, pp. 43-45)

Come si è potuto constatare analizzando questo componimento e numerosi precedenti, l'io lirico non si limita alla presentazione passiva di ciò che osserva, ma talvolta esprime un giudizio ed è partecipe assieme al paesaggio dei dolori e delle colpe di chi sta osservando.

Nel caso della poesia *Paziente zero* (parte 1) la partecipazione è assoluta: il componimento si riferisce, come esplicito da Pusterla nelle *Note*, al «primo essere umano affetto da malattia epidemica, che poi si trasmetterà agli altri» (CoT, pp. 215-216), ed il punto di vista è proprio quello di quest'uomo, che esprime in modo crudo e spasmodico lo strazio che produce in sé lo stato di malattia.

#### PAZIENTE ZERO, 1

5 Sono io dunque al principio della fila  
primo anello del male  
che non può incolpare sconosciuti  
alle sue spalle o imprecare al destino  
crudelmente appostato in quel punto a quell'ora;  
nessuno prima di me, nessuna ragione  
a spiegarmi l'effetto del caso  
il fiele degli dei.

10 Pulsa dentro di me una natura misteriosa  
biologico labirinto senza uscita  
zecche microbi virus nel pelo dei porci  
peste di ratto sangue infetto di scimmie lontane  
genomi deformi maledizioni prive di nome;  
sono qui per fare da monito odioso e da tramite  
15 per ricordare a ciascuno il mistero del corpo  
l'altro viso della gioia.

Sono il paziente zero lo zefiro traditore  
l'uomo bestia da temere  
la vittima e il boia.

(CoT, p. 46)

Come affermato all'inizio dell'analisi di *Pasolini appeso*, non sempre il vento presente in questa sezione genera cambiamenti dai tratti benefici. Qui infatti, nell'ultima strofa, l'uomo si identifica con il vento, e lo fa mediante un ossimoro: lo zefiro, da sempre soffio primaverile simbolo di prosperità e salute (si pensi al celebre verso petrarchesco «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena»<sup>67</sup>) diventa ossimoricamente qui *traditore*, poiché porterà alla diffusione delle malattie epidemiche.

### 2.3.10 III. Nella luce e nell'asprezza

La terza sezione della raccolta trae il proprio titolo dai versi 79 e 85 di “*Am Gletscherrand*” (parte 3), uno dei 16 componimenti in essa contenuti. Come anticipato all'interno del capitolo riguardante la struttura dell'opera, l'eco del sintagma *Nella luce e nell'asprezza* sembra ripercuotersi, come già affermato nel capitolo relativo alla struttura, all'interno di quasi tutte le poesie della sezione, tanto da totalizzare ben 59 attestazioni della preposizione articolata «nel, nella».

È ipotizzabile che Pusterla abbia scelto questo verso come titolo della sezione poiché esso racchiude in sé i due poli tematici che caratterizzano i componimenti.

L'asprezza, ovvero la «ruvidezza, scabrosità»<sup>68</sup> di un luogo o di una superficie (come testimoniano le parole di Galileo Galilei: «Stimo la Luna stabilissima più della Terra, ma non l'argomento già, come fate voi, dalla asprezza e scabrosità della sua superficie»<sup>69</sup>), richiama l'elemento centrale della sezione, ovvero la terra, che nelle poesie possiede numerose declinazioni: non si limita solamente al suolo terrestre, bensì coinvolge la superficie di asteroidi e comete; persino il ghiaccio, altrettanto duro ed aspro, diventa oggetto di molte poesie.

Il termine «luce» è presente 14 volte, assieme alle varianti «fulgore» (CoT, p. 72 v. 5), «luminosità» (CoT, p. 77 v. 3), «raggio» (CoT, p. 79 v. 11), «lucore» (CoT, p. 84 v. 3), «splendore» (CoT, p. 87 v. 3), «lampro» (CoT, p. 92 v. 10); sono inoltre molto presenti termini afferenti il sole, la luna e gli astri («il sole», CoT, p. 63 v. 6; «l'infinito stellato»,

---

<sup>67</sup> Petrarca 1896, p. 433.

<sup>68</sup> Battaglia 1995, p. 742.

<sup>69</sup> Ivi 1995, p. 742.

CoT, p. 63 v. 8; «la luna», CoT, p. 65 v. 5; le «costellazioni», CoT, p. 75 v. 6; «le stelle», CoT, p. 94 v. 21; le «meteore», CoT, p. 85 v. 3; le «stelle cadenti», CoT, p. 89 v. 5; «l’Orsa», «il Carro» e la «stella polare», CoT, p. 92 vv. 5, 16 e 18; «le alte sfere», CoT, p. 107 v. 10; gli «astri minori», CoT, p. 109 v. 23) ed infine verbi e aggettivi legati alla luminosità: «accendersi» (CoT, p. 65 v. 4), «abbagliante» (CoT, p. 71 v. 5), «bruciate» (CoT, p. 75 v. 9), «si incendia» (CoT, p. 79 v. 9), «infiamma» (CoT, p. 79 v. 10), «brilla» (CoT, p. 83 v. 7), «illuminati» (CoT, p. 94 v. 17), «sfavillano» (CoT, p. 94 v. 21), «scintilla» (CoT, p. 95 v. 13), «riluce» (CoT, p. 96 v. 22), «radiosa» (CoT, p. 101 v. 20), «splende» (CoT, p. 101 v. 39), «irradiate» (CoT, p. 109 v. 20).

La contrapposizione tra luce e buio è presente in quasi tutte le poesie della terza sezione, in particolare in quelle che tematizzano gli astri e le costellazioni. Per quale motivo lo sguardo del poeta, allontanandosi dalla sfera terrestre ben conosciuta dall’uomo, si dirige così lontano?

Citando le parole di Gianluca D’Andrea, si tratta probabilmente di un «tentativo di fuoriuscita dall’assenza di senso su un piano generazionale»,<sup>70</sup> assenza ben testimoniata all’interno della precedente sezione: se la luce è il simbolo del *sensu* («Non so dirti il senso. L’ho cercato | a lungo senza trovarlo. Ora forse mi basta | il lampo giallo del ginkgo biloba, | un bagliore sull’acqua della Sprea»; CoT, pp. 41-42 vv. 19-22) e della speranza («Penombra di speranza | dulcamara, sfuma e spunta | timida forse lì | piccola luce»; CoT, p. 48 vv. 9-12) ed il buio rappresenta invece la mancanza di questi due elementi (si pensi a versi come «*Angst* [...] Economia | semantica, riassumere | in cinque lettere tutto il venir meno | della luce. Tutto lo sprofondare | fra di noi»; CoT, p. 28 vv. 29-39), nessun luogo meglio dello spazio può diventare zona di confronto tra questi due poli.

Così, rispetto alle sezioni precedenti, i confini si ampliano e lo sguardo (dell’io lirico e del lettore) tocca luoghi difficilmente raggiungibili dall’uomo, che ancora custodiscono un’aura di purezza.

Il primo di questi luoghi è la luna:

---

<sup>70</sup> D’Andrea 2018, *online*.



FORZA LUNA

Forza luna! gridava qualcuno nella notte  
Più nera. Come se anche la luna  
potesse dunque soccombere  
alle forze del buio, non accendersi più:  
5 anche la luna vicina e distante, luce pallida.  
Gridava quella voce nella notte  
dei tempi, forza luna! Forse la stessa voce  
magica che parlava con l'erba e coi ruscelli,  
con la civetta e con l'asino, col vecchio  
10 tronco deforme. Voce  
che saliva dal basso, stupida voce ignorante.  
Sono passati più di mille anni. Ma anche tu  
in certe notti ti senti gridare. Ma sì, forza, vai  
avanti, piccola luna, non cedere. Cammina.  
(CoT, p. 65)

Questo testo, come rivela il poeta stesso nell'opera *Da qualche parte nello spazio*, è stato ispirato dalla lettura di una monografia su Carlo Magno:

... sono incappato in un paragrafo, per altro marginale, che mi ha colpito. Si narra che Carlo Magno, una volta definito militarmente e politicamente il suo impero, si è occupato di estirparne alcune tradizioni pagane, non più accettabili nel nuovo ordinamento ideologico. Una di queste tradizioni vedeva i contadini uscire di notte nei campi per incoraggiare e incitare la luna; venne proibita, con la minaccia di pene severe.<sup>71</sup>

Come in molte delle poesie pusterliane, anche qui si crea un dialogo tra il passato ed il presente: se, decine di secoli fa, più di una «stupida voce ignorante» (CoT, p. 65 v. 11) incitava la luna a compiere il suo viaggio intorno alla Terra ed influenzare positivamente i campi ed i raccolti, allo stesso modo la persona a cui si rivolge l'io lirico ai giorni nostri incita la luna, quasi inconsapevolmente («Ma anche tu | in certe notti ti

---

<sup>71</sup> Pusterla 2022, p. 282.

senti gridare», CoT, p. 65 vv. 12-13), per un motivo completamente diverso. Il satellite pare, da un lato, il simbolo della Natura stessa, oggi messa in pericolo dall'uomo e dal *progresso*; dall'altro, sebbene brilli di luce riflessa, sembra rappresentare un senso che, nella notte, può illuminare la vita degli uomini.

L'anonimo «tu» a cui si rivolge l'io lirico sente quindi il bisogno di incoraggiare la luna, come se essa potesse altrimenti «soccombere | alle forze del buio, non accendersi più» (CoT, p. 65 vv. 3-4).

Partendo dal nostro satellite, lo sguardo dell'io procede sempre più in alto, sempre più lontano: nella poesia *Stella bassa*, alcune pagine più avanti, il poeta descrive un luogo in Svizzera, difficile da raggiungere, in cui il paesaggio sembra proporsi come cannocchiale naturale per poter osservare il sole che tramonta e, «forse [...] una stella bassa» (CoT, p. 79 vv. 15-16):

#### STELLA BASSA

Bisogna essere molto lontani  
scendere da alture di scisto  
in certe sere guardare

allora la montagna che vola  
5 mostra un piccolo foro sull'ala più alta  
come le farfalle  
che hanno cerchi a forma di occhio sulle ali  
come i disegni dell'aquila

nel foro qualcosa si incendia  
10 il sole dietro la roccia infiamma lo sguardo  
poi sparisce nell'ultimo raggio

resta la trasparenza l'azzurro  
un'idea di frescura  
più tardi viene il buio  
15 forse si potrebbe vedere

nel foro anche una stella bassa  
rilucere

di notte il ghiaccio accanto al foro  
è di un grigio appena più chiaro del granito  
20 e se c'è vento sembra pulsare  
di una luce sua misteriosa  
forse memoria del mare  
o illusione.

(CoT, pp. 79-80)

Se in queste ultime due poesie la luce, sebbene minacciata dalle tenebre, pare in grado di resistere, il componimento *Disastro* preannuncia un «DESASTER» (termine tedesco, v. 4), una catastrofe in arrivo (o forse, già qui?) e, come etimologicamente indica il titolo (dal latino *aster*, con anteposizione del prefisso *dis-*, indicante opposizione, separazione), anticipa «l'arrivo del buio definitivo»:

DISASTRO, 5

Le parole dell'amico risalgono dagli anni  
perduti dall'assenza

adesso si spiega meglio il suo  
«DESASTER»

5 voleva dire negazione dell'astro  
arrivo del buio definitivo.

(CoT, p.88)

Anche le altre parti numerate di *Disastro* presentano, in pochissimi versi, situazioni in cui la luce viene sovrastata dall'oscurità; oppure, frangenti in cui si è consapevoli del fatto che ogni luminosità sia destinata ad estinguersi:

DISASTRO, 2

«Durante questo mese è attivo  
lo sciame delle Cignidi  
si tratta delle meteore  
del Cigno  
5 il loro nastro di lutto»  
(CoT, p. 85)

DISASTRO, 4

«Vado a caccia di stelle  
che non raggiungono mai  
il proprio splendore»  
(CoT, p. 87)

Questi versi si trovano tra virgolette caporali poiché non sono stati composti da Pusterla, bensì dall'«amico» (CoT, p. 88 v. 1) a cui fa riferimento nella parte 5: Carlo Reinhard. Nonostante sia venuto a mancare molti anni prima, come esplica il poeta nelle *Note*, «arrivano adesso | certi suoi libri in dono | come stelle cadenti» (CoT, p. 89 vv. 3-5).

In *Notturna pietra* l'attenzione si concentra su un asteroide, il cui passaggio oscuro ed appena percepibile viene paragonato alle inquietudini che talvolta turbano l'inconscio umano:

NOTTURNA PIETRA

Stanotte un asteroide sfiorerà la terra,  
dicono i notiziari. Sarà un masso  
grigiastro velocissimo in corsa  
duecentomila chilometri  
5 più su del nostro sonno  
o delle nostre insonnie. Passerà  
invisibile, silente

questa notturna pietra,  
come un pensiero non del tutto pensato  
10 un ricordo che non giunge alla coscienza  
il breve sussulto del fiato  
che a volte ci agita in sogno  
e ci fa gemere.  
(CoT, p. 91)

Qui, la luce è totalmente assente e l'oscurità invade la scena. La stessa inquietudine è percepita in *Nebulose oscure*, poesia che precede *Notturna pietra*, in cui il binomio luce-buio si confronta sul suolo terrestre piuttosto che nello spazio (nonostante il titolo fuorviante). Qui, lungo una spiaggia di «ciottoli candidi» simili a «uova di luce» (CoT, p. 90 vv. 1 e 3), lo sguardo dell'io si fissa sui piccoli sassi neri, che rappresentano le «zone inquiete dell'essere»:

Rosi dall'onda, lisci e cupi  
occhi sgranati, pupille  
intense prive d'iride.  
Erano piccole  
10 screpolature del giorno, nebulose  
oscuere, dove si dice nascono le stelle,  
dentro il freddo che non possiamo immaginare.  
  
Zone inquiete dell'essere.  
(CoT, p. 90)

Un secondo campo semantico presente in questa sezione dell'opera è quello del *silenzio*, contrapposto alla parola; esso, come sarà possibile osservare nei prossimi paragrafi, è strettamente legato al binomio luce-buio.

*Notturna pietra* è uno di vari componimenti che rappresentano luoghi terrestri; questi spazi, però, sono molto diversi da quelli raffigurati nella sezione precedente, che erano luoghi urbani, caotici, in cui l'io lirico osservava attimi di vita altrui. Qui vengono infatti descritti spazi silenziosi, quasi privi di tracce umane, in cui l'io lirico sembra estraniarsi fino a diventare inesistente.

*Sovrapposizioni a Berlino*, contenuta nella seconda sezione, si era conclusa con la rinuncia dell'io all'esplicitazione di un *sensò*, impossibile da trovare, e la decisione di ascoltare ciò che circonda l'uomo, dato che la parola poetica, «sul punto di perdere valenza etica»,<sup>72</sup> non sembrava avere più influenza sul mondo (come testimoniano i versi, già citati in precedenza, «Non so dirti del senso. L'ho cercato | a lungo senza trovarlo»; CoT, p. 41 vv. 19-20).

All'interno di *Nel silenzio. Lamento di F.K.*, prima poesia della terza sezione, l'ambiente naturale sembra riflettere proprio questa volontà di silenzio dell'io lirico:

Tacciono l'acqua e i boschi,  
tacciono gli animali,  
tace il cielo deserto  
e tacciono le ali.

5 Tace il cuore dei giusti,  
il sole tace e il prato,  
tacciono antiche pietre  
e l'infinito stellato.

Tacciono le balene  
10 negli abissi, e le felci,  
mute stanno le merci  
nude, e le ossa e le vene.

Tacciono le parole  
nei libri chiusi o aperti,  
15 tace forse il dolore  
resta l'amore assorto.

Tace ciò che respira  
e ciò che inanimato  
ascolta dal silenzio  
20 il silenzio parlato.

---

<sup>72</sup> D'Andrea 2018, *online*.

Tace la lingua mozzata  
il grido ammutolito  
il ricordo amputato  
la voce allontanata.

25 Tace chi ora non parla  
e chi più non ti sente,  
tacciono i vivi e i morti  
e tace il vento.

(CoT, pp. 63-64)

Tutto tace e sembra in attesa; l'atmosfera che aleggia non riflette affatto uno stato di serenità, bensì di tensione. Questa tesa assenza di suono sembra permeare numerose poesie («Lungo questo sentiero di silenzio», CoT, p. 70 v. 1; «potresti inabissarti | senza rumore», CoT, p. 71 vv. 2-3; «Bruciate, lande senza parola», CoT, p. 75 v. 9) e talvolta viene interrotta da voci e grida: «Gridava quella voce nella notte» (CoT, p. 65 v. 6), «Nel silenzio | un cristallino riso [...] Un canto | nella disarmonia» (CoT, p. 78 vv. 4-8).

In un ambiente terrestre in cui tutto tace e nello spazio in cui l'uomo e gli esseri viventi non sono presenti, anche l'io lirico scompare: sin da *Nel silenzio. Lamento di F.K.* sembra porsi ai margini e lasciare spazio a ciò che lo circonda. In molte poesie vengono usate forme impersonali («Si cammina su margini ignorabili», CoT, p. 72 v. 2; «Quando chiusa è ogni via dove si deve andare?», CoT, p. 77 v. 14), mentre in altre si fa riferimento ad un «tu».

Ritengo che, in questi casi, l'io lirico si stia riferendo a sé stesso, quasi il nuovo stato di *inesistenza* gli permettesse di osservarsi dall'esterno (forse, per trovare un senso anche di sé): «Se tu fossi una nave | adesso potresti inabissarti | senza rumore» (CoT, p. 71 vv. 1-3), «Qui nessuno ti sente, né nulla ci sarebbe da sentire» (CoT, p. 73 v. 7), «Qualcosa, se le guardi, in te consuona» (CoT, p. 75 v. 7). Alcune volte ci si può imbattere invece in un «noi», nei momenti in cui l'io si rappresenta come parte dell'umanità intera, con grande senso di coesione: «dentro il freddo che non possiamo immaginare» (CoT, p. 90 v. 12), «duecentomila chilometri | più su del nostro sonno | o delle nostre insonnie» (CoT, p. 91 vv. 4-6) «luce azzurra | futura. | Non nostra, forse, d'altri ma non di meno | radiosa» (CoT, pp. 100-101 vv. 17-20).

Uniche eccezioni sono i testi *Lettere da Zingonia* (componimento di cui si è già parlato in precedenza all'inizio del capitolo sui temi), *Lezione di canto* e *Costellazione del cancro*. In questi ultimi due testi Pusterla parla di sé, raccontando attimi legati alla sua infanzia (ovvero ricordando «una canzoncina infantile di straordinaria crudeltà, che ci veniva insegnata alle scuole elementari» (CoT, p. 217) ed il vissuto travagliato del proprio padre:

#### COSTELLAZIONE DEL CANCRO

Il nome di mio padre era importante  
lo storpiavano gli amici

da Elius in Elio  
secondo nome Virgilio

5 suo padre parrucchiere letterato  
amava la classicità probabilmente

nel momento peggiore  
quando i nomi non erano innocenti

non ne immaginava le conseguenze  
10 per il figlio operaio orologiaio

che ebbe nell'ordine una guerra  
una ritirata di Russia un congelamento un esilio  
una moglie due figli una casa  
una fabbrica in cui montare gli orologi  
(CoT, p. 81)

Uno degli esempi più palesi di straniamento dell'io è costituito da *Le pietre nere*: l'io lirico sembra infatti aver perso la propria corporeità, tanto da rendere pettirossi e gatti completamente indifferenti al suo passaggio:



LE PIETRE NERE, 1

Lungo questo sentiero di silenzio:

pietre nere, pettirossi quasi immobili  
su balze di muro o ringhiere,  
lunghe gatti che guardano altrove.

- 5 E quando passi si stirano pigri,  
i gatti, i pettirossi non volano via.

Come se tu non ci fossi. O fossi già  
tu andato via.

(CoT, p.70)

Nella parte 3, in cui il binomio luce-buio torna ad essere centrale, l'io lirico fa invece un'importante considerazione collegata al suo porsi al margine delle cose: la luce, intesa come senso o speranza, brilla più intensamente nei piccoli oggetti marginali, in disuso o abbandonati. Il silenzio dell'io sembra quindi essere la chiave per riconoscere ciò che riluce.

LE PIETRE NERE, 3

Inesistere: non è affatto male.  
Si cammina su margini ignorabili  
senza più nulla da perdere, imperfetti.

- 5 Appare meglio la luce e ti assale  
più di sorpresa il fulgore degli oggetti  
abbandonati, dei fiori negli orti sospesi, nei vasi.

(CoT, p. 72)

Viene evocata qui la poetica degli oggetti di Pusterla, che oltre a caratterizzare varie delle poesie contenute in *Cenere, o terra* costituisce uno del *fil rouge* che attraversa l'intera produzione del poeta.<sup>73</sup>

Il mondo delle cose approda nella poesia di Pusterla con *Le cose senza storia*, silloge in cui emerge un rinnovato atteggiamento da parte dell'Io poetico nei confronti del mondo rispetto alle raccolte precedenti. Risulta determinante la traduzione dei testi di Philippe Jaccottet e l'incontro con la sua poetica. [...]

Testa riporta alcuni versi di Pusterla posti nel cuore della silloge: «Ci osservano | le cose, il loro immobile | resistere a quel vento». Le cose sono rappresentate attraverso due modalità: nella prima, emergono situazioni di staticità, acquista valore l'istante presente ed è predominante la clausola nominale, che fa apparire le cose stesse in veste puramente descrittiva; inoltre la percezione dell'Io poetico risulta demandata alla capacità dalla vista. Cavadini, a tal proposito, parla di «una gratitudine che si appaga dello spettacolo delle cose, nonostante il loro essere senza perché». [...]

Nel secondo caso suggerito da Testa, le cose sono rappresentate come in emersione da un abisso, da un qualcosa di antico, «in una prospettiva verticale e geologica», che spesso cela il proprio significato attraverso una veste misteriosa, un enigma. Qui, oltre alla vista, il senso predominante è l'udito. Proprio in tale ricerca continua, Galaverni attesta che le «cose senza storia» sono permeate della ricerca del soggetto poetico, che mai si arrende nella sua ostinata ricerca di senso nel mondo.<sup>74</sup>

Lo stesso poeta, nell'intervista di Francesca Mazzotta, definisce in tal modo i suoi oggetti: «Gli oggetti [...] appartengono a quella matericità della scrittura che credo far

---

<sup>73</sup> Anche a motivo di questa poetica legata agli oggetti, Pusterla è stato considerato un poeta appartenente alla Linea Lombarda, delineata da Anceschi (Anceschi 1952) ed in seguito ampliata da Giorgio Luzzi (Luzzi 1987); Pusterla ha però espresso in più occasioni alcune perplessità rispetto a questa etichetta: «Come ho già detto, quando Giorgio Luzzi ha organizzato la sua antologia io ero molto giovane, avevo pubblicato da poco il mio primo libro, *Concessione all'inverno* (1985). [...] Luzzi mi ha letto e generosamente antologizzato. Insieme a Giovanni Orelli (la cui antologia *Svizzera italiana* era del 1986), Luzzi fu tra i primissimi ad accorgersi di me, e gli sono molto grato. [...] Poi, e Giorgio Luzzi lo sa bene, io non sono mai davvero riuscito a identificarmi fino in fondo con la lombardità; che mi stava stretta tanto quanto la ticinesità. Ma se la ticinesità è soltanto un'etichetta geografica, a mio giudizio poco interessante e poco illuminante sul piano poetico, l'idea di Luzzi è un'idea critica, che porta in sé molti addendi. Non tutti mi convincono nello stesso modo, ma alcune cose le riconosco senz'altro attive nella mia formazione e nel mio modo di guardare il mondo» (Mazzotta 2022, p. 252).

<sup>74</sup> Barresi 2015.

parte della mia esperienza; [...] non rinviano nostalgicamente a qualcosa che non c'è più; esistono in quanto oggetti, nel loro smarrimento oggettuale, così simile al nostro».<sup>75</sup>

Altre due parti di *Le pietre nere*, la quarta e l'ottava, costituiscono un punto cruciale dell'opera. Nella quarta, il poeta sembra mettere in dubbio il proprio tentativo di usare la parola poetica come bussola etica per l'umanità, che non mostra di ascoltarlo, rendendo i suoi sforzi «luce sprecata [...] che esplose | fuori vista»:

LE PIETRE NERE, 4

La luce sprecata, forse? Che esplose  
fuori vista fuori via?

Il fulgore, appunto. L'inutile,  
rutilante fulgore del nulla. Della cosa nel nulla.

5 Della cosa che sei. Ovviamente.

Greve stanchezza. Quelle foglie bagnate, sconvolte.  
Qui nessuno ti sente, né nulla ci sarebbe da sentire.  
Parola che si pente d'aver tentato di dire?  
(CoT, p. 73)

Nell'ottava parte di *Le pietre nere*, il poeta esprime tutta la sua incertezza, domandandosi se il cammino (poetico, ma al tempo stesso di uomo) intrapreso lo possa condurre verso la luce, obiettivo ultimo esplicitato anche dal verso che apre l'intera raccolta: «verso la chiazza di luce sul fondo» (CoT, p. 11 v. 1).

Allo stesso tempo, l'io lirico è consapevole di non potersi fermare: qualsiasi «passo sbagliato», «sosta» (v. 5) comporterebbe senza via di scampo una resa.

---

<sup>75</sup> Mazzotta 2022, p. 249.

Passa di qui il cammino?

Non c'è traccia visibile, indizio. Vago  
sospetto di luminosità tra le rocce,  
tepore breve su certi lati della pietra.

- 5 Un passo sbagliato, una sosta:  
non ci sarebbe più forza  
per rimettersi in moto,  
più nessuna energia  
per respirare. Solo
- 10 restare, lasciarsi  
cadere e farsi pietra  
tra le pietre. Finalmente  
uguale nella resa. E non si può.

Quando chiusa è ogni via si deve andare?  
(CoT, p. 77)

A partire dalla poesia "*Am Gletscherrand*" lo sguardo non è più rivolto al cielo, ma si addentra in luoghi che possono apparire altrettanto aspri e inesplorati: i ghiacciai.

L'io lirico, che torna a parlare di sé in prima persona, si trova *am Gletscherrand*, ovvero «sul bordo del ghiacciaio»: questo ambiente, che sembra «rovescio | del cielo, piuttosto, nebulosa o galassia | raggelata. Un immenso | condensato di stelle agglutinate» (CoT, p. 102 vv. 50-53), può risultare apparentemente immobile, silenzioso, un luogo in cui la vita, come nello spazio, non può prosperare. In realtà, nelle sue profondità si genera «un rombo sommerso | la musica del ghiaccio che smuove | la roccia» (CoT, p. 95 vv. 7-9): questi suoni nascosti sembrano anticipare un futuro cambiamento, una rinnovata vitalità.

La struttura e l'armonia,  
la musica: stanno nascoste.  
Sopra, il ghiacciaio nero è un ammasso

un groviglio in disordine,  
5 sembra riflettere l'orrore delle creste  
la confusione dei profili. Cose  
frante, cose casuali, imprevisti.  
Si risale con fatica, quassù, si procede  
a tentoni non di rado disperando:  
10 quale gioia? Anche i rumori: schiocchi,  
tonfi, frizioni di fratture. La musica ritratta,  
che smagrisce e si cela; speranza in fuga.  
L'ora del tempo è cupa, la stagione  
quasi odiosa. Ma sotto, nel segreto,  
15 c'è una voce che pulsa, non muore.

Laggiù si conserva e si prepara, si tesse  
un'armoniosa bellezza, luce azzurra  
futura.

Non nostra, forse, d'altri ma non meno  
20 radiosa, meno dolce.

(CoT, pp. 100-101)

Questo segreto luminoso celato dai ghiacci («Laggiù si conserva e si prepara [...] luce azzurra futura», vv. 16-18, contrapposto al «ghiacciaio nero», v. 3) era già stato anticipato nella poesia *Stella bassa*, all'inizio della sezione: «di notte il ghiaccio accanto al foro | [...] sembra pulsare | di una luce sua misteriosa | forse memoria del mare» (CoT, pp. 79-80 vv. 18-22). L'acqua è il segreto dei ghiacci, e rappresenta in quest'opera la vita stessa: già nel primo componimento, la rondine cerca di raggiungere il mare, che, come per Montale, rappresenta la vita stessa.

«Perché nulla rimane e tutto muta, scompare | o si trasforma» (CoT, p. 101 vv.22-23): questa legge universale, esplicitata in "*Am Gletscherrand*", permette al lettore di comprendere che i sommovimenti del ghiaccio non sono altro che il rinnovato scorrere di una vitalità che, fino a questo punto della raccolta, sembrava perduta.

Le parti 4 e 5 di "*Am Gletscherrand*" sembrano proprio voler rappresentare questo infinito ciclo che si ripete: ricordare ciò che è stato, la vita rimasta intrappolata nel

ghiaccio, «le vite | soltanto sfiorate, o promesse | e negate, le vite non nate a pienezza, | simili a stelle mancate qui sepolte» (CoT, p. 104 vv. 10-13), e la vita che, con lo scioglimento del ghiaccio, può tornare a palesarsi:

“AM GLETSCHERRAND”, 5

Più a valle,  
sul till che scoscende  
svolano piccoli uccelli  
in frenesia.

5   Zampettano sulla morena  
e tra i licheni verdognoli  
fanno a gara con l’acqua  
in cortesia.

Qui nasce il primo verde di speranza.

(CoT, p. 106)

Lo scorrere della vita, il suo continuo viaggio, viene simboleggiato anche da una due sagome che camminano sul ghiacciaio:

75   Sembrano due astronauti che si tengono per mano  
e che non sanno il dove il quando forse neppure il perché  
persi nell’attimo, nell’essere e nel transito. Dove il tutto  
respira e si confonde. Solo la mano nella mano.  
Nella luce e nell’asprezza  
80   del ghiaccio. Sul cammino  
invisibile, andando.

(CoT, p. 103)

Sebbene “*Am Gletscherrand*” non sia l’ultimo componimento di *Nella luce e nell’asprezza*, esso costituisce il punto d’intersezione e passaggio tra questa sezione e la successiva, in cui l’acqua diverrà l’elemento centrale.

### 2.3.11 IV. Confuscazioni

La quarta sezione della raccolta, intitolata *Confuscazioni* (termine di origine davinciana già contestualizzato nel capitolo relativo alla struttura dell'opera), presenta delle evidenti differenze a livello compositivo: essa infatti si articola in un testo poetico breve intitolato *Da ponti, rocce, sbalzi*, seguito da un poemetto costituito da 33 parti. Ipotizzo che l'ampiezza del poemetto non sia casuale, ma che sia un ulteriore riferimento a Dante Alighieri ed alla simbologia della *Commedia*; *Cenere, o terra*, sin dal titolo, è infatti ricca di accenni ed allusioni dantesche.

La poesia *Da ponti, rocce, sbalzi* si apre con una descrizione dall'alto dell'elemento che è oggetto della sezione, ovvero l'acqua; va in primo luogo notato il particolare punto di vista presentato in questo testo: pare infatti che l'osservatore si trovi molto lontano dalle superfici acquatiche che descrive, quasi l'io lirico, a seguito del suo viaggio oltre l'atmosfera terrestre avvenuto nella precedente sezione, stesse lentamente riavvicinandosi alla superficie del pianeta.

Quasi ovunque, il colore dell'acqua  
vista dall'alto, estranea. Come forma  
altra dell'essere che chiama e allontana,  
verde menta o fangosa, limpidissima  
5 o nera impenetrabile, ma sempre  
pullulante, anche stagnando, sempre  
in movimento verso direzioni  
diverse. E sempre bella  
e irraggiungibile, persa  
10 paesaggio per paesaggio. Di canale  
o di fiume, d'oceano o di torrente,  
da ponti minimi o sterminati o distrutti.  
Città dopo città, che ti aspettava. Ponti e porti.

(CoT, p. 113)

Fin da subito viene evidenziata dal poeta una caratteristica fondamentale dell'elemento, ovvero la sua mobilità, il suo continuo fluire senza sosta, attraversando

ogni luogo sulla terra. Se in questo componimento il movimento delle acque sembra continuo ma quieto, nel poemetto seguente sarà rivelata la forza distruttiva che esse possono generare. La seconda parte della poesia non è più incentrata su una descrizione dall'alto, bensì su quella che sembra essere, proseguendo l'ipotesi da me avanzata nel capitolo precedente, una conversazione dell'io, fuori da sé, con sé stesso:

E qualcuno poteva  
15 tenerti per le anche per i piedi,  
con tutto il fascino tutta la paura,  
farti cadere per un attimo riprenderti  
come in una promessa di catastrofe. Fidati  
e non cadrai. Io sono qui. E tu potevi  
20 cedere e abbandonarti, quasi senza timore,  
scordando il ponte  
il viaggio la meta, tu potevi  
restare muto nella vita ignara  
di sé e di sé più colma, nel fluire.  
25 E qualcuno poteva, e tu potevi  
rischiare. Da ponti, rocce, sbalzi, si poteva.

(CoT, pp. 113-14)

Questa seconda porzione del componimento, come si scoprirà procedendo con l'analisi, con il suo continuo rimando alla *possibilità* («qualcuno poteva», vv. 14 e 25; «tu potevi», ripetuto ben tre volte ai vv. 19, 22 e 25; «si poteva», v. 26) anticipa proprio ciò che verrà narrato nel poemetto che segue, rendendo chiara la motivazione che ha spinto Pusterla a posizionare il testo in apertura della sezione.

*Ultimi cenni del custode delle acque* possiede un inizio molto particolare che, come è già stato anticipato, ha i tratti caratteristici di una lettera, indirizzata ad un «*Illustre Signore*»:

*Illustre Signore delle Terre alte sui mari e sui laghi,  
Principe delle Merci, Terribile,*



*l'ispezione nella Casa del Custode delle acque è  
avvenuta, come stabilito, oggi stesso.*

5 *La Casa risulta tuttavia deserta, e come abbandonata;  
o meglio non serba traccia alcuna del Custode, che  
pare scomparso nel nulla. Non vi sono abiti né resti  
alimentari, non v'è sporcizia né orma; tutto è pulito e  
silente, e solo un sentore di inquietudine pervade le  
10 stanze e le scale. Unici indizi di una presenza  
altrimenti inavvertibile e si direbbe per sempre ora  
negata sono:*

*I. alcune parole tracciate sul muro del locale d'angolo,  
accanto alla finestra da cui lo sguardo corre sul fiume  
15 e sui boschi verdissimi. Al centro del muro, infatti, si  
legge la scritta nera, che nostri informatori vogliono  
certissimamente ricondurre agli scritti del grande  
Leonardo, e più precisamente ai frammenti del suo  
trattato «Delle acque»:*

20 IL NULLA NASCE NEL TERMINE DELLA COSA  
DOVE FINISCE IL NULLA NASCE LA COSA; E DOVE  
MANCA LA COSA, NASCE IL NULLA.  
(CoT, p. 115-16)

Qui Pusterla, partendo da un toponimo reale, ovvero «La Casa del custode delle acque di Vaprio d'Adda»,<sup>76</sup> ha immaginato uno spazio misterioso ed apparentemente fantastico in cui fanno però capolino riferimenti e tracce storiche reali, quali ad esempio il trattato di Leonardo.

La scelta della citazione davinciana non è affatto casuale, poiché essa tematizza due campi, l'esistere ed il suo opposto, già molto importanti all'interno della sezione precedente che verranno però approfonditi nel poemetto.

---

<sup>76</sup>Pusterla 2018, p. 218.



35

*non si sa dove o perché. State in guardia.*

*È nostra opinione che la scomparsa  
incomprensibile del Custode*

*abbia relazione con*

*qualcosa che sta*

40

*per succedere*

*e che*

*ignoriamo.*

(CoT, p. 116)

La Natura sin dal prologo della raccolta è stata talvolta percepita dall'io come minacciosa («Poi finalmente si è fatto vivo il vento | da giorni e giorni in agguato dietro ai boschi», CoT, p. 15 vv. 1-2), ma in questo testo il pericolo diventa palese a chiunque. «Qualcosa che sta | per succedere | e che | ignoriamo» (CoT, p. 116 vv. 39-42): gli autori della lettera sembrano qui non rendersi conto dell'estrema importanza di quei 33 fogli dal testo «incomprensibile» (CoT, p.116 v. 37) lasciati dal Custode delle acque. Ritengo infatti che, anche in questa sezione, vi sia una sorta di temporalità cronologica non lineare, in cui il presente, il passato ed il futuro si intrecciano: nei propri scritti, il Custode sembra raccontare proprio gli avvenimenti che hanno portato alla sua scomparsa, anticipando al lettore quale sia il destino condiviso che attende presto ogni uomo.

Il primo di questi scritti è il seguente:

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 1

Viene la tumultuosa.

Sento l'erba che annuncia il rovescio

l'animale inquietudine parla.

Viene la tumultuosa,

5 a distruggere i ponti

a cambiare

le dolci amare conformazioni del paesaggio  
ogni abitudine  
non farà prigionieri.

10   Dietro le fauci dei monti  
portata dal turbo impazzito  
dal corruciato cielo basso

viene che sta arrivando è quasi qui  
nel tumulto dei grigi e dei neri

15   nella rabbia e nella pietà

porterà la sua mano di fango  
il disordine necessario inevitabile  
ad ogni metamorfosi futura.

Sprofondando nella sventura

20   preparerà la luce della terra invasa  
una nuova serenità dell'alba.

L'erba si rizza intanto come un pelo  
ogni pietra si contrae.

Le salamandre cantano nel fuoco,

25   alzano la testa.

(CoT, p. 117-18)

Questo testo, dai tratti fortemente onirici ed evocativi descrive l'arrivo violento de «la tumultuosa», l'acqua, che muovendosi irrefrenabilmente in un paesaggio turbato, che avverte il pericolo imminente («Sento l'erba che annuncia il rovescio», v.2; «dal corruciato cielo basso», v. 12; «L'erba si rizza intanto come un pelo | ogni pietra si contrae», v. 22-23), si approssima sempre di più all'uomo, «sta arrivando è quasi qui» (v. 13).

La poesia è un grido di allarme, un avvertimento secco, il cui apice è costituito proprio dall'unica strofa di un verso, perentoria: «Arriva la tumultuosa» (v. 1). La pioggia portata dai rovesci, dal «turbo impazzito» (v. 11), avrà conseguenze stravolgenti senza risparmiare nessuno.

Questi profondi cambiamenti, però, sono necessari: tutto è destinato a mutare nel tempo e solo così potrà giungere una ritrovata armonia che, all'interno delle prime sezioni, appariva irrimediabilmente spezzata. «Sprofondando nella sventura | preparerà la luce della terra invasa | una nuova serenità dell'alba» (vv. 19-21).

Se il componimento è un grido di allarme, a chi appartiene la voce che scrive in prima persona? si potrebbe pensare che si tratti semplicemente della voce del Custode, autore di questi 33 testi; ritengo però che vi sia molto di più, oltre questa superficiale interpretazione. Il Custode, a detta degli uomini che lo hanno cercato nella sua casa, sembra essersi fatto *inesistente*, proprio come era divenuto l'io lirico nella precedente sezione: le due figure sembrano avere di conseguenza un destino comune. Potremmo essere quindi nuovamente di fronte ad una sorta di cortocircuito tra identità (come era già avvenuto in *Preghiera della rondine*, poesia proemiale, in cui il viaggio narrato apparteneva sia alla rondine che all'io), in cui la stessa esperienza, lo stesso confronto con l'elemento dell'acqua, viene vissuto allo stesso tempo dall'io lirico e dal Custode delle acque.

Un ulteriore livello interpretativo potrebbe essere il seguente: l'acqua nel poemetto, come si vedrà nelle parti successive, sarà una sorta di forza distruttiva ma purificatrice con cui la voce narrante si relazionerà. La scelta di comporre 33 parti poetiche potrebbe quindi avere un significato molto più profondo di quello ipotizzato in precedenza: come Dante nella *Commedia* compì un viaggio a nome dell'intera umanità, allo stesso modo, forse, la voce condivisa del Custode e dell'io lirico si fa qui portavoce del turbolento viaggio dell'uomo verso «una nuova serenità» (CoT, p. 118 v. 21). Questa mia interpretazione è sostenuta dal fatto che, se i primi componimenti del poemetto presentano un dialogo tra l'acqua ed il Custode, che parla esclusivamente per sé, negli ultimi testi egli si identifica con l'intera umanità, parlando di un *noi*.

Questo non è l'unico componimento in cui si presagisce l'arrivo turbinoso dell'acqua; è un tema che attraversa le prime sei parti. L'elemento in ognuna di esse si manifesta in maniera differente: talvolta è rappresentato da un fiume, altre volte dal mare

e le sue onde, fino ad essere un rivolo sotterraneo di cui sono percepibili solamente le vibrazioni.

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 4

*Grandissimi fiumi corran sotto terra.*

Lo ascolto quel profondo  
murmure, come di pietra  
sconvolta che rotea  
5 chiama e minaccia, cupa.

Grandissimi fiumi, forse. Ma invisibili,  
che nottetempo crosciano nel buio.

(CoT, p. 121)

La minaccia generata dalle impetuose acque si fa sempre più vicina, prossima. In questi versi, come in varie altre parti del poemetto, Pusterla ha inserito in corsivo una citazione derivante dal Codice Atlantico di Leonardo,<sup>78</sup> più volte punto di partenza o di arrivo degli scritti del Custode.

Ben tre parti sono state interamente create dal poeta selezionando e affiancando lessemi, sintagmi e frasi tratte dagli studi sulle acque presenti nei codici di Leonardo Da Vinci (ovvero, la numero 28, 29 e 30).<sup>79</sup> Eccone un esempio, che mostra l'incapacità di definire in maniera chiara o univoca le acque:

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 29

*Quando acre e quando forte,  
quando prusca e quando amara,  
quando dolce e quando grossa o sottile,*

---

<sup>78</sup> Da Vinci 1973-75.

<sup>79</sup> In particolare, i codici di Leonardo citati da Pusterla sono: nella parte 28, il Codice Atlantico (Da Vinci 1973-75, carta 981 r.); nella parte 29, il Codice Arundel (Da Vinci 1923-30, carta 57 r.); infine nella parte 30, il Manoscritto I dell'Institut de France (Da Vinci 1987, carta 71 v.).

quando dannosa o pestifera si vede,  
5 quando salutifera o tosculente.

Onde dicon che 'n tante nature si trasmuta,  
quanti son vari i lochi onde passa.

E come lo specchio si trasmuta  
nel colore del suo obbietto,  
10 così questa si trasmuta nella natura  
del loco donde passa.

Salutifera, dannosa, solutiva,  
stizia, sulfurea, salsa,  
sanguigna, malinconica,  
15 fremmatica, collerica;  
rossa, gialla, verde,  
nera, azzurra, untuosa,  
grassa, magra.

Quando con gran diluvi  
20 le ampie valli sommerge.

(CoT, p. 149)

Il secondo testo che compone il poemetto contiene in sé una tematica che nella precedente sezione era centrale, ovvero l'opposizione tra la luce ed il buio; l'acqua qui viene definita «il nero più profondo» (CoT, p. 119 v. 8), ed assieme al resto del paesaggio appare come una sorta di buco nero da cui sembra impossibile uscire.

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 2

Guardo nel buio di questa finestra angolare  
due acque immobili si nascondono là fuori

e quasi non si distinguono  
il nero d'acqua dal nero di cielo

5 il nero di bosco dal nero di nube  
nell'assenza di stella e di fuoco

tra le cento sfumature dell'oscuro  
ma il nero più fondo è dell'acqua

il nero che scende di sotto  
10 che non bisogna guardare.

(CoT, p. 119)

Il primo testo in cui la violenza dell'elemento si scatena è il numero 7, in particolare all'interno della seconda strofa, la più ampia, che presenta con ritmo sostenuto l'aspetto e i moti dell'acqua:

Ribolle adesso l'acqua  
non c'è riva  
5 a tenerla, divaga  
perduta nel suo corso  
senza ritmo  
puro tempo impazzito  
rimestando passato e futuro  
10 la miscela del presente si dissangua  
si intorbida  
ogni cosa s'inghiotte  
corpi neri nel turbine  
carcasse.

(CoT, p. 124)

Come anticipato nel testo 1, nessuno sarà risparmiato dal suo turbinio, nemmeno il Custode.

15 Io mi tengo a questo ramo  
rimango qui in attesa in ascolto



non considero il muggio  
resisto sto per cedere aspetto.  
(CoT, p. 124)

In quest'ultima e terza strofa è evidente come il Custode tenti di opporsi e di resistere alla forza delle acque, rimanendo allo stesso tempo «in ascolto» (v. 16) e in attesa, proprio come aveva fatto l'io lirico in più occasioni nelle sezioni precedenti («Resto in ascolto, respiro», CoT, p. 42 v. 29; «ti aspetto in silenzio, lo sai, [...] lo sguardo non trema o dispera: ti attende, CoT, p. 23 vv. 6-9»).

La prima strofa delle tre, nonostante la sua brevità, contiene un messaggio importante:

Non ho più tempo di ascoltarti  
dice il fiume.  
(CoT, p. 124)

Questi due versi fanno riflettere sul ruolo, non ben definito, del Custode. Quale era la sua occupazione? Per quale motivo comunicava con il fiume? Se il termine «Custode delle acque» (CoT, p. 115) aveva inizialmente fatto pensare a qualcuno in difesa di questo elemento (forse dall'uomo), adesso la ribellione del fiume nei suoi confronti porta a credere che il Custode stesse invece tenendo a bada l'elemento violento, per proteggere il paesaggio e gli esseri viventi che lo abitano.

Nelle successive parti prosegue il dialogo, dai tratti leopardiani, tra l'io e l'acqua, che pian piano smette di essere pura impetuosità distruttiva ma si caratterizza di una propria interiorità, tanto da parlare di sé con il Custode.

Se nel settimo scritto del Custode il fiume aveva affermato di non poter più ascoltare ciò che l'uomo aveva da dirgli, nel nono la loro conversazione prosegue:

Non ti basta, lo so. Vorresti altro.  
Non ti basta, fiume, il mio ascolto,  
né ora per te è il momento di ascoltare,  
tu non puoi ascoltare perché corri infuocato  
5 spinto dalla violenza delle gole.

C'è furia, ora, c'è  
disperazione: distruggi, travolgi,  
scavi dentro di te la tua memoria  
di melma e detriti, antichissime  
10 deposizioni di roccia, cadaveri.  
E non ti basta il mio ascolto.  
(CoT, p. 126)

La voce dimostra di capire profondamente le intenzioni e i pensieri che spingono le acque a scatenarsi, ne comprende le motivazioni. Proprio per questo il Custode non si limita ad ascoltare, attendendo la fine del suo passaggio, ma interviene attivamente favorendone il flusso, la sua «libertà insensata e necessaria» (p. 127 v. 20): tutto questo perché, come già affermato nelle precedenti poesie, solo questa distruzione totale potrà comportare la rinascita dei luoghi, il tornare di un equilibrio perduto.

Ma io rimango qui, finché posso.  
Senza più nessun sogno o progetto,  
senza nessuna speranza. Resto qui.  
15 Tendo l'orecchio, mi dispongo  
all'attesa. Anche per te, fiume  
che ora libero ti perdi nel nulla della notte.  
Che ora io libero, apro ogni chiusa,  
collaborando alla tua libertà  
20 insensata e necessaria. Collaborando  
alla tua distruzione.

Tu cerchi un nuovo corso.  
Io attendo muto di alzare di nuovo lo sguardo  
sulla vasta palude, sulla luce  
25 riflessa dalla tua acqua placata,  
capace di ospitare gli stormi  
e di risplendere.

*Nessuna violenza è durabile.*  
(CoT, pp. 126-27)

Si noti come sia in questa poesia, come nel testo 1 («Sprofondando nella sventura | preparerà la luce della terra invasa | una nuova serenità dell'alba», CoT, p. 118 vv. 19-21) la speranza per un nuovo inizio, un nuovo equilibrio siano descritte come una rinnovata luce. Lo stesso concetto è contenuto nel testo 8, in cui l'anemone, debole sotto la superficie furiosa del fiume, resiste ed è paragonato ad una stella:

L'estrema debolezza  
nel cuore della forza. Mite,  
un riscatto inutile,

10 la stella senza colore che resiste.  
Quella che ancora insiste  
quando tutto è perduto.  
(CoT, p. 125)

Il testo 9 si conclude con una frase di Leonardo, che trasmette al lettore la speranza insita nel Custode: *nessuna violenza è durabile* (CoT, p. 127 v. 28).

La conversazione tra l'io ed il fiume prosegue nella successiva parte numerata, in cui lo scorrere delle acque si fa interiore: il fiume purificatore pare attraversare impetuosamente lo stesso Custode, facendogli quasi perdere la propria identità e dimenticare le proprie intenzioni, tanto da farlo temere per la propria vita.

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 10

Ma corri anche in me, come sapevo. Rimescoli.  
Mi attraversi, mi laceri. E io  
non so più nulla di me, non sono io  
né un altro. L'informe  
5 fanghiglia che turba ogni equilibrio,  
l'ondoso moto, l'assenza  
d'ossigeno: preparano qualcosa?  
Riemergerò dal flutto? E chi parla ora?

*Le valli al continuo si approfondano.*

10 Tutto

adesso mi appare incomprensibile, tutto  
inescusabile.

Un'acqua persa sono. Un'acqua nera.

(CoT, p. 128)

Pur avvertendo il pericolo, il poeta non deve resistere a questo travolgente flusso  
interiore: deve fidarsi del fiume, accettarne lo sconvolgimento del mondo e di sé. È lo  
stesso fiume a dirlo:

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 15

Devi fidarti, devi  
stare tranquillo. Guardami,  
io sono qui.

5 Così parlava l'acqua in altri tempi  
nei giorni della luce. Ora inasprisce  
il suo viso, si tinge  
dei colori di guerra e di rapina. Si oscura  
di parole taciute, di silenzi.  
Poi muggia.

10 Deve andare lontano, verso il mare.  
È un'acqua dolce, molte lacrime salse  
la gonfieranno.

Si prepara al viaggio travolgendo  
chi la guarda e se stessa. Ma  
devi fidarti ancora, dice, devi

15 abbandonarti. Non temere la morte è già qui,  
nelle gole e nelle anse.

(CoT, p. 133)

Il terribile presagio per chi non si abbandonerà alle acque, qui accennato alla fine del componimento, è esplicitato nel testo numerato 17: «Chi nega il flusso sa che cosa rischia? | Il rombo sarà terribile. La spiga | del lutto crescerà sulle rovine» (CoT, p. 135 vv. 16-18).

L'acqua «deve andare lontano, verso il mare» (CoT, p. 133 v. 10): perché? Come per la rondine, il cui viaggio apre l'intera raccolta poetica, il mare è il simbolo della raggiunta tranquillità, della pace promessa. Ma il suo raggiungimento non è semplice, né per la rondine né per l'acqua, che nella parte numerata 21, ovvero quella che maggiormente permette al lettore di comprendere l'interiorità dell'elemento, narra le numerose difficoltà che esso compie durante il suo viaggio senza tregua, molto somigliante a quello di ogni uomo:

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 21

Non ho memoria di me, ma precipito  
sempre. Sono un'acqua costretta dal basso  
che chiama, dal mare  
salmastro promesso. Eppure tra il mare  
5 e l'origine avverto un mistero  
di nuvole e nebbia.  
Dilago e mi perdo, svanisco nel nulla,  
ritorno. E quegli alberi eterni, che pendono  
sopra le rive, mi sfiorano  
10 come augurando qualcosa al passaggio.  
Vorrei forse  
potermi fermare, dormire,  
radici serene, sicure. Impossibile.  
Questo non mi è  
15 concesso. Né sosta,  
né fine.

(CoT, p. 140)

La stessa titubanza a fermarsi durante il percorso era stata espressa chiaramente dall'io nell'ottavo testo de *Le pietre nere*, di cui riporto alcuni versi molto simili a quelli appena letti:

5 Un passo sbagliato, una sosta:  
non ci sarebbe più forza  
per rimettersi in moto,  
più nessuna energia  
per respirare. Solo  
10 restare, lasciarsi  
cadere e farsi pietra  
tra le pietre. Finalmente  
uguale nella resa. E non si può.  
(CoT, p. 77 vv. 5-13)

Numerosi sono quindi i duri viaggi che più personaggi compiono: la rondine, l'io lirico, il Custode, l'acqua. Solo al termine dell'opera il lettore potrà scoprire dove questo lungo viaggio li abbia condotti.

Gli scritti che compongono questo poemetto senza dubbio dialogano tra loro, ma due in particolare sono profondamente legati, rappresentando due facce della stessa medaglia: le parti 25 e 26 costituiscono uno dei punti chiave del poema, «un collante ad alta intensità poetica che tiene insieme armoniosamente il libro».<sup>80</sup>

Nel testo 25 sono inizialmente elencate, con tono perentorio, delle leggi dettate dal Custode delle acque o dai suoi predecessori; il tono nella seconda parte dei versi si fa più aspro, alimentando la diffidenza verso chi è straniero e chiede alloggio, ospitalità nel luogo in cui sono arrivati:

#### ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 25

È vietato lordare le acque.  
È vietato pescare di frodo.  
È vietato portare di là

---

<sup>80</sup> Piersanti 2018, *online*.

chi di là non deve andare:  
5 mendicanti, malati, paure,  
disperati di sventura.

Paghino alle dogane  
pedaggio ai nostri ponti,  
facciano i loro conti o  
10 crepino a casa loro.  
Son venuti da terre lontane  
son venuti senza invito.

È vietato portare al dito  
l'anello della pietà.  
(CoT, p. 144)

Il testo numero 26 presenta invece il punto di vista opposto, riproponendo proprio il verso finale della precedente poesia come verso d'apertura:

ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 26

L'anello della pietà  
lo abbiamo gettato nell'onda  
è andato subito al fondo  
un pesce se lo mangiò.

5 Il pesce che se lo è mangiato  
fino al mare lo porta  
lo porta fino alla morte  
del mondo che abbiamo avuto.

Lo pesca un pescatore  
10 sulla riva dell'altro mondo  
fa un respiro profondo  
e intanto ci guarda annegare.

Non ci sarà pietà  
per chi pietà ha negato  
15 l'acqua si chiuderà  
tutto sarà sparito.  
(CoT, p. 145)

Il *viaggio* viene quindi qui declinato a critica sociale: sempre più spesso in questi anni il tema del confine, della *propria* terra da non condividere, è stato oggetto di numerose polemiche in tutto il mondo. La critica avanzata da Pusterla è qui universale: il mondo non ha proprietari ed i confini tracciati dall'uomo sono labili e chiunque, prima o poi, può necessitare ospitalità ed aiuto.

Un'altra parte del poemetto tratta lo stesso tema, ovvero la numero 11: nelle ultime strofe, la tragedia dei migranti che perdono la vita dirigendosi verso i territori europei (già presente nella poesia *Via Trinchese*, appartenente alla seconda sezione) diventa oggetto di riflessione.

10 Facevano facevamo facevate. Ora si guarda  
barche che calano a picco cariche di persone  
indesiderate indesiderabili oscene.

Sul confine della nostra solitudine  
si guarda all'altra riva  
15 con paura e sgomento. Inflexibili.  
(CoT, p. 129)

Quasi il Custode non fosse in grado di comprendere la paura che lo attanaglia, è lo stesso fiume, nella parte 20, che gli rivela i segreti del suo animo, dominato dal senso di colpa, dall'incertezza sulle scelte da compiere e dalla volontà della mente umana di rimuovere tutto ciò che è troppo doloroso da processare.

Hai paura, lo so. Ti consoli pensando  
di avere paura di me  
che minaccio le rive. Ma è te  
che tu temi, lo sai. E da te stai fuggendo.



5 Dal gorgo che è in te e che il mio gorgoglio ti rivela,  
gorgo tuo e dei tuoi simili, un orrido  
sempre rimosso, nascosto  
tra il sangue e il groviglio  
dei nervi.

10 La piena  
non potrà essere rinviata per molto  
ancora. Anche tu vedi bene  
i segnali, i topi che fuggono  
e in alto quel volo confuso

15 di corvi.

(CoT, p. 138)

Il fiume deve scorrere, in ogni luogo ed in ogni uomo: fuggire da sé stessi, dalle azioni proprie e dell'umanità intera, non è possibile. La rivelazione del fiume porta ben presto il Custode a riflettere su ciò che deve fare, sull'esame di coscienza che ogni uomo dovrebbe compiere: «quale vero | progetto è ancora possibile, mi chiedo, per noi»?

#### ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 27

Tutto è complicato e l'orizzonte  
nasconde e rivela, riflette e contiene. Verità  
fuggitiva, complessa come l'acqua,  
e ogni volta nessuna risposta chiara, nessuna  
5 verità: sarai soltanto  
la somma dei tuoi gesti, delle scelte  
volute e non volute. O sarai l'ombra sul ponte,  
in attesa o rinunciante?  
L'onda titubante, ancora? Ma  
10 quale direzione si può scegliere davvero,  
quale direzione sceglie l'acqua  
che solamente scende silenziosa, quale vero  
progetto è ancora possibile, mi chiedo, per noi  
ora, guardando dall'alto la fossa, sul punto

- 15 di liberare il corso, di aprire serrande,  
girare vecchie ruote metalliche, alzare  
paratie, di canaletti e rigagnoli, inondare  
i campi, disperdere anche me stesso ·  
nella distesa vorticosa che fluisce e si espande,  
20 che si cerca fuori di sé fuori dal corso  
correttamente previsto e si concede  
all'ignoto?

(CoT, pp. 146-47)

Le azioni del Custode (e dell'io) sono molto mutate nel corso del poemetto; se inizialmente aveva tentato di resistere silenziosamente alla forza dei gorghi d'acqua, in seguito, comprendendo l'importanza della sua distruzione in prospettiva di una nuova rinascita, ne aveva favorito il passaggio.

Il poemetto si conclude con un'importante dichiarazione del poeta, che afferma una completa fiducia e una resa ai flutti:

#### ULTIMI CENNI DEL CUSTODE DELLE ACQUE, 33

- Cara acqua, ma io ti guardo sempre  
anche se tu non ci sei, se corri altrove  
o ti rintani nel cavo della roccia.  
Ti vedo anche quando fai  
5 l'invisibile, la goccia infingarda,  
perché ti ho vista brillare  
in certe albe. C'era come  
un fumo sottile che saliva da te,  
e piccole foglie carezzavi lentamente;  
10 insetti e molte ali ti sfioravano, le mille  
elitre sfavillanti. E mi fido di te  
anche quando minacci, e ti gonfi  
anche quando porti via  
tutto con te.

- 15 I giorni, i ponti, i tetti.  
E anche me.  
(CoT, p. 155)

### 2.3.12 V. Lo splendore

La quinta sezione della raccolta si intitola *Lo splendore* e si articola in 15 componimenti. L'elemento centrale è il fuoco, ma sebbene si possano percepire varie sue tracce sin dalle prime poesie («sotto un ponte annerito dalle fiamme», CoT, p. 159 v. 16; «Sei pannocchie rosate | sopra una strana brace, | le ceneri perdute, | sfinita ultima luce», CoT, p. 176 vv. 9-12), esso si manifesta e diventa centrale solamente a partire da *I fuochi di Tomi* (CoT, pp. 181-83).

I primi due componimenti sono una sorta di conclusione della precedente sezione, in cui la furia delle acque si placa e l'io lirico osserva ciò che è rimasto dopo il suo passaggio:

#### PONTE BRUCIATO

- Così dopo tanto buio, dopo tanto rumore  
di buio nelle orecchie negli occhi  
e quell'odore di chiuso sulla faccia sulle mani,  
quando si esce dall'ombra eccoti lì, sei  
5 solo una traccia di fiume, un'acqua bassa e limpida,  
un accenno di canto sulle pietre lisce del fondo  
nella luce ancora viva di novembre.

- Sull'altra riva, a pochi metri, quasi raggiungibile quasi  
calcinata, l'erba di un prato coperta di brina,  
10 alberi spogli scoscesi, il segno lieve forse di un sentiero,  
e sul sentiero una pausa, un punto per sostare, uno spiazzo,  
il luogo che dice fermati, respira. Non è possibile andarci:

ma da lontano si vede che di lì sono passati gli dei  
prima di sparire per sempre, e forse hanno bevuto.

- 15 Anche tu prosegui il viaggio senza voce  
sotto un ponte annerito dalle fiamme, tra i boschi  
del mistero, vai oltre, giri attorno a un masso  
e cambi corso, ti dirigi, scendi  
verso il tuo mare aperto,  
20 verso il deserto da infiorare, verso il basso  
continuo del cuore che mugghia e ti aspetta alla foce.  
(CoT, p. 159)

In questo testo prosegue il dialogo leopardiano tra l'io lirico ed i flutti iniziato nella sezione precedente; nella prima strofa l'acqua non è più una forza distruttiva che invade ogni luogo, bensì è descritta come un elemento melodioso ed armonico, «una traccia di fiume, un'acqua bassa e limpida, | un accenno di canto sulle pietre lisce del fondo | nella luce ancora viva di novembre» (vv. 5-7). Si noti la ribadita opposizione tra la luce ed il buio, da cui l'io lirico è entusiasta di uscire: l'oscurità è descritta come un'esperienza totalizzante, che coinvolge non solo la vista ma anche l'udito («dopo tanto rumore | di buio», vv. 1-2) e l'olfatto («quell'odore di chiuso sulla faccia sulle mani», v. 3).

Il poeta sembra qui tirare un profondo sospiro di sollievo, mentre scruta attorno a sé un paesaggio completamente diverso da quello devastato visto in precedenza: sull'altra riva osserva un luogo di pace, in cui forse gli dèi hanno sostato per ristorarsi. L'ambientazione possiede molti tratti in comune con la tradizionale descrizione del *locus amoenus* (con alcune piccole differenze, come ad esempio la presenza di brina sui fili d'erba), che secondo la definizione di Ernst Curtius è

[...] un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello, vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione più ricca comprende anche una tenue brezza.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Curtius 1992, p. 18.

Entrambi, sia l'io che il fiume, proseguono il proprio viaggio in direzione del mare; il *proprio* mare, la propria meritata pace, come specifica lo stesso io lirico: «ti dirigi, scendi | verso il tuo mare aperto» (CoT, p. 159 vv. 18-19). D'altronde, la direzione delle acque era stata annunciata dall'io già nella sezione precedente: «deve andare lontano, verso il mare. | È un'acqua dolce, molte lacrime salse | la gonfieranno» (CoT, p. 133 vv. 10-12). Anche l'io lirico, come sarà possibile constatare alla fine di questo sotto-capitolo, raggiungerà, al termine del proprio viaggio, le agognate sponde marine della Sardegna.

Nell'ampia poesia successiva, *Madonna dei campi*, l'io rivolge alla «chiara acqua silente» (vv. 1-2), alla «stupefacente acqua che sale e che scende, | [...] splende alla punta dei rami» (vv. 31-33), una sorta di lunga preghiera, definendo ogni luogo come il suo regno: essa è in grado di sgorgare «dai misteri | delle falde, dai misteri della terra» (vv. 11-12), «fino alla povera chiesa smarrita tra i mondi» (v. 38). Sembra persino essere regina della morte stessa, avvolgendo le vestigia di ciò che ormai appartiene al passato:

Ho traversato a lungo il tuo regno, chiara acqua  
silente, capace di inondare  
questa nostra innaturale pianura fortemente  
voluta e ora dismessa dall'uomo o di sparire  
5 accovacciandoti in corso, fingendo di ubbidire  
all'ordine delle dighe, degli argini  
che spezzerai nel tuo prossimo giorno di rabbia  
senza neppure avvedertene, tesa  
in una furia tua.  
10 Eri ovunque, sgorgavi verticale dal basso  
provenendo dai misteri  
delle falde, dai misteri della terra  
lungo tini o per tubi forati,  
saltellando per pipe di ferro, azzurrina  
15 nelle polle improvvise. Eri il pensiero  
più fresco nella testa svagata di ogni risorgiva.  
Poi miriadi di altri pensieri ti portavano  
altrove, per rogge e canali, fino ai torrenti,  
ai fiumi, in ragnatele di chiudette, ruote,  
20 paratie lignee, resti d'industria umana

millenaria. E attorno a te  
 c'eri di nuovo tu, nella nebbia e nell'erba  
 madida, nella bruma bagnata che pesava  
 sulle cose e sui corpi, nei prati infraciditi  
 25 dalle zolle più gravi, e ancora tu ammantavi  
 di galaverna lo scheletro di nutria  
 spolpato, la mandibola  
 ritta per sempre in un ghigno, la coda  
 lunga come una freccia, l'airone, più in là, come perso  
 30 immobile nei campi, nell'attesa. Acqua,  
 stupefacente acqua che sale e che scende,  
 dilaga per rivoli e gocce,  
 splende alla punta dei rami  
 che il salice cala come a formare una grotta  
 35 di pizzo, nel grigio, mille punti di luce traforata  
 sotto cui si cammina e si sosta,  
 si dispera e si spera, nel gelo,  
 fino alla povera chiesa smarrita tra i mondi,  
 Madonnina dei Campi devastati e resistenti,  
 40 capannoni di pietra che avanzano, autostrade,  
 cani da piuma e fucili nei calanchi,  
 ma ancora stoppie che smuovono lontane  
 e nella nebbia inermi profili di pecore  
 in marcia, belanti, perfettamente  
 45 desuete.

(CoT, pp. 160-61)

Il componimento non termina però qui; nella seconda parte dell'ampia strofa l'io racconta cosa il suo vagare lo ha portato a scoprire. Ha osservato il mistero della nascita, il dolore della morte prematura; infine, la mente ed il corpo dell'io lirico paiono confluire per sempre nell'acqua:

45 [...] Ho camminato qui, visto un agnello  
 nascere insanguinato, sforzarsi  
 per lunghi minuti di alzarsi su esili zampe,

ricadere, riprovare, incamminarsi  
timoroso e stupito nella sua  
50 inopinata vita. Di un ragazzo ho saputo,  
mite, da tempo andato troppo giovane, e d'altri  
cari a lui sopravvissuti con fatica, dentro case  
dolenti che negli angoli a nord  
serbano zone oscure  
55 di atrocità, silenzio, accordi d'ombra.  
E per finire sono giunto a salutarti  
davvero, a entrare per sempre  
nel pensiero di te. Nel disperato pensiero  
di te e di noi che attendiamo l'impossibile dentro  
60 i nostri soli possibili giorni. Scendeva  
indifferente la sera; indifferente flottava  
sul fiume non visibile la nebbia. Nelle boscaglie  
chiurlavano grida di svassi e di folaghe, roche  
inquietudini o versi di gabbiano,  
65 bisbigli. Dalla riva  
un pontile o passerella staccava verso il nulla,  
nell'abbraccio del grigio, verso altri  
boschi, forse, altre avvolgenti  
giunchiglie o nuovi involti  
70 rami nodosi, chissà.  
Verso il tuo volto di superficie fermo  
appena un metro più sotto e già sfuggente,  
raggelata bellezza d'acqua immobile,  
acqua priva di sguardo o invece fatta  
75 unico grande sguardo che non vede ma accoglie  
agnello in corsa e nutria chiusa in crampo,  
vita e morte, da sempre; con o senza pietà.

(CoT, pp. 161-62)

L'acqua, questo elemento misterioso e difficile da definire, dona all'io lirico un estremo sollievo, tanto da fargli quasi dimenticare, nella seconda ed ultima strofa, la propria identità:

E nella nebbia scolorante in buio,  
 io sono entrato, come senza memoria  
 80 di me, come in un tardo  
 sollievo, nella tua  
 fulgente estraneità.  
 Come l'agnello  
 sorpreso, la nutria  
 85 ossificata, infine pronto  
 al balzo e alla scomparsa,  
 cara acqua vicina e distante,  
 luce, sogno, rovina, verità.  
 (CoT, pp. 162-63)

Ritengo che la perfetta fusione tra l'io e l'elemento naturale sia testimoniata dalle parole «io sono entrato, come senza memoria | di me». Un concetto molto simile era stato infatti formulato proprio dall'acqua all'interno del poemetto *Ultimi cenni del custode delle acque*: «Non ho memoria di me, ma precipito | sempre» (CoT, p. 140 vv. 1-2).

Nei successivi componimenti vi è un profondo mutamento dell'io: non è più muto osservatore del mondo in movimento, in mutamento, come era stato nelle sezioni precedenti, bensì sembra riflettere profondamente su ciò che lo circonda, sulla necessità o meno di agire, sulle motivazioni che spingono le azioni degli altri. Pare quasi che, questo il fluire in armonia con l'acqua gli abbia finalmente permesso di osservare lucidamente il mondo e comprenderlo.

Ne *Lo splendore* l'io lirico riflette sulla parola e sul silenzio, talvolta necessario, ricordando l'opera *Millimetri* di Milo De Angelis:

#### LO SPLENDORE

No, non di tutto è facile parlare. E in questo caso  
 bastano due millimetri a tagliare  
 il tempo come lama: due millimetri in più,  
 due millimetri in meno, e tutto cambia,  
 5 luce o buio, fiore o secca  
 definitiva. Non ho parole per dire la vertigine



che ogni tanto mi assale, quando lo sguardo  
trema e devo fermarmi, poggiare le mani, respirare.

*Millimetri*: era il titolo

- 10 di un libro molto amato,  
ma già ringhiava dentro,  
dura, la disadorna, falci e forbici.  
La vertigine dunque lasciamola muta,  
muto il vortice - per un attimo si è aperto,  
15 più in là d'ogni parola, senza fiato  
né ritmo (si ferma la parola quando il rostro  
del male la sovrasta? Si arrende, forse?  
O invece la parola scocca dopo,  
conquista della luce, e il male è muto  
20 da sempre, deprivato  
di senso, condannato  
al silenzio dell'osso e della carne?).

Diciamo invece il sole dei tuoi anni,  
quando passi e sorridi nella vita,

- 25 diciamo lo splendore.

(CoT, pp. 164-65)

Luce e parola, buio e silenzio; in questa poesia il poeta invita a riconoscere i millimetri che separano ciò che va detto e ciò che al contrario va taciuto. La parola, secondo l'io lirico che formula una domanda retorica dai toni esistenziali, non deve però fermarsi di fronte al buio, al male in cui ci si imbatte nella vita, bensì scoccare conquistando la luce. Si ha quindi nel componimento un'ulteriore conferma dello stretto legame, secondo la visione pusterliana, tra il buio, il male ed il silenzio, a cui si contrappongono la luce, il bene e la parola. La seconda strofa, che segue la domanda espressa dall'io, contiene un'importante affermazione, che sembra rincuorare lo stesso poeta: «diciamo lo splendore», raccontiamo i bei momenti vissuti. La conclusione a cui arriva l'io è esplicitata nel titolo della poesia e della sezione stessa: ritengo quindi che, da qui in avanti, il poeta abbia voluto comunicare al lettore, in maniera molto sottile oppure

inconsiamente, che questa parte finale dell'opera rappresenti ad una vittoria della luce sull'oscurità.

Anche in *Robinie* il poeta riflette sulla società che lo circonda e su di sé: in un mondo di «copioni | prefissati» (vv. 8-9) degli uomini «normo | dotati» (vv. 10-11), in cui gli altri, con cui l'io si identifica, arrancano e vengono giudicati, lo sguardo del poeta si dirige verso la Natura, in cui ognuno, a modo proprio, segue la propria strada verso la luce. «Nessuna fuga, qui. Molte realtà, | molte possibili vite» (vv. 25-26):

#### ROBINIE

Non era, non è  
esattamente una fuga, non direi (una fuga  
dalla realtà, si ammoniva una volta, implacabili).  
Certo i fatti, le azioni,  
5 inoppugnabili. Eppure: tutto qui?  
Soltanto questo scenario, questa logica  
di forze contrapposte che determinano  
ginniche risultanti? Copioni  
prefissati, insomma, patti  
10 chiari indelebili? Normo  
dotati in testa; gli altri, noi,  
diversamente abili, a seguire  
arrancando? Ma io conosco alibi  
più solidi e forse meno  
15 impietosi.

Ieri, lungo un boscoso pendio,  
guardavo tronchi  
lucidi di robinia che saettano  
in alto, obliqui, di lato,  
20 ciascuno inseguendo  
a modo suo un po' di luce o qualche magra  
gobba di terra dura sul calcare,  
il basamento inospite di tutti.  
Gli storti i secchi i dritti, un'esplosione

25 di ipotesi. Nessuna fuga, qui. Molte realtà,  
molte possibili vite.  
Molta inquietudine, certo, ma  
molta forza. E fiori, anche, inattesi,  
gialli su vecchi ronchi.

30 Vivere più realtà, com'è difficile.  
(CoT, pp. 166-67)

Ognuno quindi, a modo proprio, dovrebbe tentare di raggiungere la propria luce; ciononostante, varie poesie rappresentano chi non è sopravvissuto al buio, al male. Due esempi sono *Deposizione del passero* e *Feticcio*: nel primo componimento, l'io poetico è testimone della morte di un passero che si è perso nel labirinto della città e che in esso è rimasto intrappolato, fino ad essere gettato via come uno scarto, un rifiuto (in netta contrapposizione con il titolo e la seconda parte del componimento, a partire dal verso 14, che sembrano preannunciare una sacralità e reverenza nei confronti del volatile).

#### DEPOSIZIONE DEL PASSERO

Curiosità, vento, richiamo del caldo?

Ma da quale fessura o interstizio un passero  
sarà entrato gioioso planando,  
e poi sceso per tubature e vuoti d'aria  
5 fino alla piccola grata alta sul muro  
ultimo nido non dolce  
strettoia di luce paura di gabbia  
sfiatatoio terminale tortura  
freddo tempo rappreso  
10 dove è rimasto frenetico  
a lungo sbattendo le inutili ali  
in oscuro supplizio  
d'infarto,  
per ricomporsi infine

15 sul tardi nella perfezione della morte  
immobile ormai come in un loculo  
da cui, smurata la grata, l'avremmo  
a sera calante estratto e deposto  
come timorosi di svegliarlo,  
20 quel batuffolo ancora quasi tiepido,  
in un sacco di plastica nero?

(CoT, p. 174)

*Feticcio* è il componimento successivo, ed è pervaso da un'atmosfera molto più cupa. Già dalla prima strofa, il lettore può cogliere dei segnali che rinviano al tema della morte, sebbene la prima descrizione faccia pensare ad una bambola:

Ha un nastro viola sul collo  
la faccia dipinta lo sguardo  
fisso sgranato che osserva  
fuori o dentro è impietrita.

(CoT, p. 175)

Nella seconda strofa e terza, la descrizione si tinge di toni molto più tetri: il vestito della bambola-fanciulla è macchiato di sangue ed attorno al suo collo vi è un cappio, che spiega «lo sguardo | fisso sgranato» (vv. 2-3) e la sua figura «impietrita» (v. 4) dei versi precedenti.

5 Ha un cappio viola sul collo  
dice qualcosa non può dire nulla  
del sangue sul vestito  
sta in piedi davanti alla vita.

Ha un segno viola sul collo  
10 silenzio che parla per tutti  
sopra la pietra aspetta  
come un'ossessa impaurita.

(CoT, p. 175)

La descrizione di quella che inizialmente appare una bambola subisce un'importante evoluzione nel testo, concentrata in particolare nei primi versi di ogni strofa, che potrebbero forse essere degli echi de *L'assiuolo* pascoliano. Come infatti «una voce»<sup>82</sup> nelle successive strofe diventava un «singulto»<sup>83</sup> ed infine un «pianto di morte»,<sup>84</sup> qui il «nastro viola» (v. 1) si trasforma in «cappio viola» (v. 5) e in «segno viola» (v.9), ovvero il segno di un livido che fa dubitare il lettore dello stato di salute della fanciulla.

Il componimento si conclude con il seguente distico:

Il vento è una promessa

L'attesa infinita.

(CoT, p. 175)

Se il vento, l'aria, sin dalla prima poesia dell'opera sembrava assicurare, con il suo aiuto, il raggiungimento del mare («*E tu aiutami aria | sostienimi vento dell'Ovest | aspettami mare*», CoT, p. 11), l'attesa per questa fanciulla sarà infinita.

A partire dal componimento *I fuochi di Tomi* si inizia a parlare consistentemente dell'elemento naturale che è oggetto della sezione, ovvero il fuoco. Come già detto nei capitoli precedenti, si tratta di un testo particolare, poiché possiede l'aspetto di un'epistola che Ovidio, durante il suo esilio nel Ponto, avrebbe potuto indirizzare al suo Principe. In essa, il poeta descrive la sua condizione di esiliato sull'isola disabitata; ma nel farlo, due diversi piani, uno concreto ed uno molto più filosofico, si sovrappongono.

Il testo inizia così:

Non vedrai, non vedrai, Principe, questa lettera

che non ti sto scrivendo, che immagino

soltanto scritta sull'aria con caratteri d'acqua

o sulla sabbia del Ponto

5 con un ramo di sole, o nelle tenebre

con la luce degli occhi di qualcuno

che non c'è, e non ha diritto di parola. Non vedrai

---

<sup>82</sup> Pascoli 1968, p. 1041

<sup>83</sup> Ivi, p. 1042.

<sup>84</sup> Ibidem.

le parole che non dico, le mie figure lievi  
che non trattengo e che passano cangianti  
10 in una ruota giocosa di forme. Perché  
c'è letizia persino nel dolore, c'è luce  
nell'esilio e nell'embargo degli affetti,  
nel posto che hai riservato per me  
senza ragione a me nota. Nel posto  
15 che accetto e che è mio  
definitivamente, dove giungono  
brandelli di tue notizie,  
di te che non saprai  
niente di me, forse per sempre.  
20 E che non vuoi sapere. Che vai  
nel tuo spietato fulgore  
senza poesia.

(CoT, p. 181)

Questi ultimi versi sono estremamente importanti, perché ritengo che siano la chiave per comprendere l'intero componimento. In seguito, infatti, Ovidio spiega come, dalle «rimanenze» (CoT, p. 182 v. 31) del mare che trova sulla spiaggia, lui attizzi dei fuochi. Essi però non servono, come potrebbe immaginare il Principe (o il lettore), per segnalare la propria presenza e chiedere aiuto, ma ad altro:

Qui le coste  
sono selvagge e battute dal vento,  
25 senza approdi. E ogni giorno  
scendo sul far dell'alba verso il mare  
fra i detriti, gli ossami che il flutto rigetta  
in un silenzio assordante d'onda e gabbiani  
di dei scomparsi o atterrati  
30 nella sferza. Cammino, raccolgo  
inutili oggetti, rimanenze  
d'altre vite distrutte, su cui poggeranno le vite  
a venire, e con ramaglie sfinite,  
sbianchite dal sale, con alghe secche e rottami

35 di barche o capanne accendo fuochi. Magri fuochi,  
segnali per il nulla; e se un giorno  
una nave travolta passasse laggiù  
dove ogni grigio s'addensa nel filo del mare  
e del cielo e vasti nubi annerano,  
40 se uno sguardo vedesse i miei fuochi chissà  
se penserebbe a minaccia o richiamo, porto o scoglio  
in agguato, speranza. Ma niente io chiedo alle navi  
che non passano, niente a nessuno più posso io chiedere;  
(CoT, p. 182)

A cosa serve, quindi, il suo fuoco? Il poeta lo spiega nei versi immediatamente successivi:

e il mio fuoco non è segnale né simbolo,  
45 non dolcezza né lusso,  
non preghiera non maledizione agli assenti.  
Pura fiamma,  
improbabile fiamma, fiamma poverissima  
e nuda che divampa nel poco che ha,  
50 che si offre all'irrealtà, che la chiama e la fa  
più reale del sasso e del vento,  
più vera del corpo e del dolore, fuochino,  
fuoco d'amore, forse, estrema  
solitudine che splende,  
55 imprevista scarnificata pienezza  
del tutto, nell'attimo in cui tutto si nega e si dà  
nel deserto, e si consuma e risale  
nell'aria senza  
necessità. Nel flusso  
60 del tempo che si perde.  
(CoT, pp. 182-83)

Se inizialmente la scena descritta dal poeta appare al lettore come concreta, realistica, pian piano questi fuochi si fanno sempre più simbolici.

Ritengo infatti che qui Ovidio non stia parlando di un fuoco reale, bensì di quello poetico, della poesia nella sua massima essenza. Il suo fuoco, la sua poesia, è «pura fiamma, [...] fiamma poverissima | e nuda che divampa nel poco che ha»; essa è in grado di rendere reale ciò che non lo è, ed è «estrema solitudine che splende, [...] pienezza del tutto» (vv. 53-56), finché non si perde nel tempo. Pusterla sembra parlare attraverso la voce dell'antico poeta: dopotutto, è lui che è in grado di creare poesia osservando oggetti in disuso, brevi sprazzi di vita altrui, «inutili oggetti, rimanenze | d'altre vite distrutte [...] alghe secche e rottami | di barche o capanne» (vv. 31-35). Per questo le parole «Che vai | nel tuo spietato fulgore | senza poesia» (vv. 20-22) sono tanto importanti: perché Ovidio, in esilio, ha portato con sé il suo fuoco, la sua poesia.

Ritengo che qui venga proposta un'evoluzione rispetto al tritico *luce-bene-parola*; se alla parola corrisponde la luce, alla parola poetica, alla poesia, corrisponde il fuoco, ovvero la fonte della luce stessa.

Anche gli ultimi due componimenti della sezione tematizzano, in maniera differente tra loro, il fuoco. *Brasé*, il cui nome è tratto da una «radura nelle boscaglie sopra Castello, in Valsolda» (CoT, p. 219), non rappresenta il fuoco in sé, ma i segni (temporanei o meno) che esso lascia su ciò che lo circonda al suo passaggio, come affermano anche i primi versi del testo (parte 1): «Qui si pone il problema del fuoco. | Della memoria del fuoco | che ovunque parla nascosto» (vv. 1-3). In questa prima parte numerata si parla dell'iniziale fuoco acceso dall'uomo, generato per vivere o per uccidere, le cui tracce di cenere si trovano forse «in antichissimi | anfratti o caverne» (vv. 10-11):

BRASÉ, 1

Qui si pone il problema del fuoco.

Della memoria del fuoco  
che ovunque parla nascosto. Ciangotta nell'erba?

Nelle felci? Nella terra rossastra su cui

5 salgono svelte betulle, si allargano castagni?

Foglie autunnali, fiamme verso il cielo, scintille.

Fuoco scomparso, fuoco sempre qui.

Sera bigia di luci assortite.



Spento o invisibile, sceso sotto la soglia dei giorni  
10 - *allora arde più loco* - resiste forse ancora in antichissimi  
anfratti o caverne: *albo signare lapillo*, e cose del genere  
(cose di cenere). Qui si pone e si pone il problema del fuoco.  
(Di vita o di morte?)

Che non doveva esibirsi o divampare. Che era fuoco  
15 di carbone e di terra, fuoco nero profondo  
a bruciare nel tondo mistero.  
(CoT, pp. 185)

In corsivo, Pusterla ha scelto di inserire «versi e immagini di varia provenienza: Jacopo Da Lentini, Francesco d'Assisi, Dante, Chrétien de Troyes, e soprattutto alcuni passi dei fascinosi *Oracoli caldaici*» (CoT, p. 219).

«*Allora arde più loco*» (v. 10) è tratta dalla poesia *Meravigliosamente* di Jacopo Da Lentini,<sup>85</sup> mentre «*albo signare lapillo*» (v. 11) è tratta dai *Carmina* di Boccaccio.<sup>86</sup>

Nella parte 2 del componimento viene rappresentato un momento di quotidianità appartenente ai carbonai, che probabilmente lavoravano nella Valsolda: il fuoco, qui, non si manifesta esclusivamente nella cenere che sporca i loro corpi, ma anche nelle canzoni da loro cantate in coro. Per questo, ciò che cantano viene riportato in corsivo. Se il motivo cantato dai carbonai è probabilmente un'invenzione di Pusterla, le parole «Come s'avviva allo spirar de' venti | carbone in fiamma...»<sup>87</sup> è invece di origine dantesca.

BRASÉ, 2

...*ala del fuoco*...

Fuoco originario, sotterraneo, di fucina in fucina  
annerendo. Oh magli, oh suffumigi!  
Muri inghiottiti ad arginare il terreno.  
5 Ferri e cavi sospesi. Bitumi.

---

<sup>85</sup> Da Lentini 2008, pp. 74-76.

<sup>86</sup> Boccaccio 1992.

<sup>87</sup> Alighieri 1984, p. 262.

Esiliati nei boschi i carbonari  
cantavano. Con facce nere e mani nere  
ululavano piano crepitando.  
*Come s'avviva allo spirar de' venti*  
10 *carbone in fiamma...*  
Nell'odore di brucio e di fumo.

*Nel fitto del bosco*  
*C'è un posto che è mio*  
*c'è un posto che è nostro*  
15 *di fiamma e foschia*

*yo oh oh*  
*C'è un lupo di fuoco*  
*nascosto nascosto*  
*un orso infuriato*  
20 *che dorme laggiù*

*che dorme e che ringhia*  
*che spezza e che avvinghia*  
*che prende e trasforma*  
*che viene e che va.*

25 *yo oh ah*

(CoT, pp. 187-88)

*Brasé* si compone di 7 parti, la cui ultima, più breve, rappresenta proprio lo spazio che dà il nome alla poesia:

BRASÉ, 7

Brasé, radura morbida, felceto.

Luogo dove i sentieri si incontrano e si lasciano:  
verso l'alto dei monti selvaggi, verso il basso dell'acqua  
che canta nei boschi scoscesi.

5 Margine estremo del fuoco.  
Cenere persa nell'aria  
e terra dolce. Voce  
del vento che muove le fronde, discreto.  
(CoT, p. 195)

L'intero spazio è testimonianza di un fuoco che non c'è più. Questa parte numerata è stata posizionata in chiusura della poesia, secondo la mia opinione, per un motivo ben preciso. Nell'ultima strofa, infatti, i due elementi che danno il titolo al componimento successivo sono affiancati: «Cenere persa nell'aria | e terra dolce» (vv. 6-7).

Come anticipato nel capitolo dedicato alla struttura dell'opera, la poesia *Cenere, o terra* è una sorta di gioco combinatorio creato da Pusterla mentre il poeta si dirigeva in vacanza in Sardegna. Il sintagma, tratto dalla *Commedia* di Dante Alighieri (autore che, come messo in evidenza nelle precedenti analisi, permea profondamente l'intera opera) costituisce il titolo dell'intero componimento e si trova ben 13 volte all'interno delle 12 parti.

Le parole dantesche «cenere, o terra», discendono progressivamente di un verso nella prima metà delle partizioni numerate: si trovano infatti al v. 1 nella prima parte, al v. 2 nella seconda, al v. 3 nella terza, ai vv. 4-5 nella quarta, al v. 5 nella quinta e ai vv. 6-7 nell'ultima partizione; a questo punto, il sintagma torna poi a risalire all'interno delle strofe, fino ad arrivare nell'ultima parte numerata, la dodicesima, nuovamente al v. 1.

L'unica variante si trova nella parte 1, che contiene il sintagma «cenere, o terra» due volte, agli estremi del componimento.

Ritengo che, in quest'ultima poesia intitolata *Cenere, o terra*, vi sia un'importante sovrapposizione di piani interpretativi legati al tema del viaggio: il primo è quello del poeta in Sardegna, che descrive alcune vedute e paesaggi (ad esempio nelle parti 2, 6 e 8), alcuni attimi urbani (parti 3 e 11) e, come di consueto, alcuni momenti di riflessione e di critica nei confronti della crisi sociale del mondo contemporaneo (facendo riferimento alla perdita di vite umane che avviene ancora oggi per cause naturali, come il mare di fango a Mocoa, o umane, come l'utilizzo del gas sarin nel 2013):

CENERE, O TERRA, 4

Sarin in Siria, *mar de lodo* a Mocoa:

cadono gli innocenti

bambini. I loro corpi

giocosi adesso stanno come cenere,

5 o terra, su di te. Scompariranno  
nel nulla in pochi giorni. E già i potenti  
armano nuovi missili, carezzano  
progetti e profitti di guerra.

Anfore sprofondate nella polvere

10 sopra il duplice mare di Tharros.

(CoT, p. 199)

Un altro viaggio che si conclude in quest'ampia poesia è quello della rondine del componimento proemiale, che sembra riuscire a raggiungere, attraverso lo sguardo del poeta, il tanto desiderato mare che finalmente si staglia sul paesaggio: «È una landa sterminata di colore | e in fondo il turchino del mare» (CoT, p. 201 vv. 3-4); «sulle coste di Sulcis, dove il mare | può andarsene col sole» (CoT, p. 202 vv. 2-3); «E poi: *soltanto dal mare* | *si capisce qualcosa*» (CoT, p. 203 vv. 1-2); «ora né cenere, o terra, né altro, perso in mare | e del mare ormai parte» (CoT, p. 204 vv. 4-5).

Sarà riuscita realmente a raggiungere il mare? Questo il lettore non lo potrà mai scoprire con certezza; ma ritengo che Pusterla stesso, nella sezione precedente, abbia proprio voluto porre al lettore questa domanda per farlo riflettere:

MATTINA DI MAGGIO

Ondeggiano giovani foglie

nella luce che esplode

verdeggia d'erbe anche il lago

come in festa.

5 Dalle coste alle prode  
dei monti per valli tortuose  
calano aliti d'aria quasi calda  
corrono a perdifiato caprioletti.

Conta qualcosa qui nel cuore di queste  
10 iridescenti vite che rinnovano  
la tua letizia o mestizia, la tua futile  
rondine morta o presunzione d'essere?

Nel cielo svanisce la traccia di un jet  
stinge sul foglio il tratto che si sbava.

15 Tua la mano che verga tuo lo sguardo che indaga?  
Ignoti direzione ed orizzonte. Rotta vaga.  
(CoT, p. 168)

È importante che la rondine sia riuscita a raggiungere il mare tanto agognato? Ritengo di no; questo perché essa, l'io lirico ed il Custode in quest'opera hanno svolto il ruolo di guida per il lettore, che con loro ha percorso un lungo viaggio di distruzione e rinascita, purificazione, proprio come Virgilio, Beatrice e San Bernardo sono stati guida per Dante.

Il lettore ha quindi avuto modo di esperire, attraverso le vicissitudini dei tre personaggi, un percorso ascendente verso la luce a cui ogni essere vivente dovrebbe aspirare; questo è confermato dall'io lirico nella parte 12 (la cui prima strofa, «trama di luce che si arresta per un attimo | nell'onda dei capelli traversati dal vento», CoT p. 208 vv. 2-3, ricorda fortemente l'attacco della poesia petrarchesca *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*),<sup>88</sup> in cui la cenere, o la terra, sono semplicemente *luce*: il «cammino si è compiuto» (v. 19) e «la strada che prosegue fa un po' meno paura.» (v. 20)

---

<sup>88</sup> Petrarca 1896, p. 135.

CENERE, O TERRA, 12

Cenere, o terra? Luce, semplicemente,  
trama di luce che si arresta per un attimo  
nell'onda dei capelli traversati dal vento.

In controsola, nell'ultima  
5 sferza del giorno, mentre non distanti  
pecore trotterellano nei prati, sottomesse  
alla legge dell'erba e dell'ora,  
verso la sera che cala, il sonno dolce, la vita  
che continua. Come nei tuoi capelli,  
10 anche in loro la luce si accende  
e si attenua e perdura.

Sul sentiero rimangono detriti,  
tracce sparse che hanno il colore  
di cenere persa, di calore  
15 depositato sulla terra. Ora possiamo  
ritornare lentamente verso casa. Lo sterro  
si modella in collina, i nostri nomi  
sono stati scolpiti sul legno,  
un cammino si è compiuto.

20 La strada che prosegue fa un po' meno paura.  
(CoT, p. 208)

### 2.3.13 VI. Lucio

L'analisi finora condotta è finalmente giunta alla poesia d'epilogo, intitolata *Lucio*.  
Lucio è il nome del nipote di Pusterla, che al momento della composizione della poesia

era appena stato dato alla luce; «la nascita del bimbo, che suggella il libro, è [...] una nuova apertura di credito alla speranza».<sup>89</sup>

Il desiderio di un nuovo equilibrio, di una rinnovata unità tra l'uomo e la Natura sembra essere esaudito proprio dalla figura del nipote, che appare in armonia con ciò che lo circonda:

LUCIO

*Lucio che guarda il mondo cosa guarda  
con occhi fissi e miti?*

*La cincia sopra il filo, il merlo in volo,  
il cielo che rinnova*

5 *l'acqua d'abisso, il fuoco, l'ala verde  
dell'anitra non sono altro da lui.*

*Così lo sguardo fermo  
vede e non vede, vita che comincia  
nell'unità del tutto e lì si trova*

10 *e si perde e gorgheggia,  
cieca e fraterna a tutte le altre vite.  
Porta ogni cosa in sé, porta anche noi.*

(CoT, p. 211)

Il verso conclusivo del componimento testimonia il termine di una purificazione che coinvolge non solo il poeta, ma tutti «noi» (v. 12); come se le generazioni future possano realmente salvare il pianeta dalle azioni di chi le ha precedute.

Si conclude così il lungo viaggio di *Cenere, o terra*, con un testo che dialoga fortemente con *Preghiera della rondine*, componimento proemiale. Non solo perché sembra confermare il raggiungimento della luce sperato dalla rondine (Lucio deriva infatti dal termine *lux, lucis* latino e indica di conseguenza colui che è luminoso), ma anche perché numerosi termini sono condivisi dalle due poesie: «mondo» (p. 11 v. 8 e p. 211 v. 1); «miti» (p. 11 v. 7 e p. 211 v. 2); «volo» (p. 11 v. 6 e p. 211 v.3); «acqua» (p.

---

<sup>89</sup> Pusterla 2022, p. 30.

11 v. 5 e p. 211 v. 5); varie specie di volatili che richiamano la rondine («la cincia» v. 3, «il merlo» v. 3 e «l'anitra» v. 6) e numerosi termini afferenti la luce, il fuoco ed il sole.



### 3. CONCLUSIONI

Si conclude con questo capitolo l'analisi di *Cenere, o terra*, opera pusterliana che nelle precedenti pagine è stata esaminata dal punto di vista stilistico, metrico e tematico; come si è cercato di illustrare nel corso di questa tesi, si tratta di una raccolta dai molteplici livelli interpretativi ed il cui significato può essere colto unicamente considerando l'intera costellazione di componimenti, che posseggono tra loro dei profondi, ma talvolta nascosti, legami.

Come è stato messo in evidenza nei precedenti capitoli, l'intera opera testimonia un viaggio compiuto dall'io lirico che molto ricorda quello dantesco (anche grazie ai numerosissimi riferimenti alla *Commedia* presenti nei testi): una vera e propria *descensus ad inferos*, in uno spazio privo di luce e di poesia, la cui assenza completa viene raggiunta in *Nella luce e nell'asprezza*, da cui però il poeta riesce a riemergere fino a raggiungere un luogo in cui regna, al contrario, lo «splendore» (nome, d'altronde, della penultima sezione).

Questa dualità tra luce e buio, tra parola e silenzio, è presente nello stesso titolo, in cui si palesa la contrapposizione netta tra la cenere, simbolo di totale annullamento, e la terra, fonte di rinascita.

Il viaggio compiuto dall'io lirico è anticipato dall'immagine in copertina: una discesa precipitosa compiuta dalla rondine, in attesa di una brusca virata per puntare nuovamente al cielo.

Ritengo che lo stesso percorso, prima nelle tenebre e poi nella luce, sia percepibile anche dal punto di vista metrico e stilistico all'interno delle sezioni. Se, infatti, la poesia è fiamma, luce, l'oscurità deve corrispondere alla mancanza di poesia (come già affermato nei precedenti capitoli). Per tale motivo, probabilmente, in *Nella luce e nell'asprezza*, sezione in cui il buio prevale, le strofe si fanno brevissime e i versi sono spesso più brevi dell'endecasillabo. Le poesie sembrano sopraffatte dal bianco della pagina, quasi i versi fossero la manifestazione delle stesse «stelle che non raggiungono mai il proprio splendore» (CoT, p. 87 vv. 1-3).

Ne *Lo splendore*, invece, sezione in cui la luce invade lo spazio che circonda il poeta, le strofe diventano molto estese e gran parte dei versi è più lunga

dell'endecasillabo, tanto da occupare l'intero spazio a disposizione; sembra quasi che il fuoco poetico, ormai rinvigorito, bruci la stessa superficie delle pagine, nel tentativo di non lasciare alcun margine privo della sua luce.

Come la metrica, anche lo stile appare condizionato dall'opposizione tra splendore ed oscurità, tra parola e silenzio. La parola poetica, in quest'opera, non è infatti solamente quella di Pusterla, bensì sembra corrispondere al coro di tutte le voci che, nella storia, hanno composto poesia; numerosissime sono le citazioni letterarie, solitamente in carattere corsivo, che Pusterla inserisce all'interno dei propri componimenti. Se però nelle prime sezioni queste citazioni sono limitate (esclusivamente in *Venditore ambulante di rose*, CoT, pp. 19-20; in *Disastro*, CoT, pp. 844-89; e nel titolo di "*Am Gletscherrand*", CoT, pp. 95-106), nelle sezioni *Confusazioni* e *Lo splendore* i testi sono costellati da versi di poeti di differenti epoche.

Due casi particolari sono rappresentati dalle parti 2, 3 e 4 del componimento *Disastro* e dalle parti 28, 29 e 30 di *Ultimi cenni del custode delle acque*.

Entrambi sono interamente costituiti da parole altrui (nel primo caso di Carlo Reinhard, nel secondo di Leonardo Da Vinci), ma tra loro vi è comunque un profondo divario: in *Disastro*, le tre parti numerate sono riportate tra virgolette, poiché corrispondono a quanto scritto da Reinhard senza alcuna modifica da parte di Pusterla; sembra quasi la manifestazione assoluta del silenzio del poeta, che si cela dietro le parole di qualcun altro. In *Ultimi cenni del custode delle acque*, invece, Pusterla utilizza esclusivamente termini, sintagmi e frasi derivanti dai manoscritti di Leonardo (in particolare, il codice Arundel, il codice Atlantico ed il Manoscritto I dell'Institut de France, già in precedenza citati), rielaborandoli per farne nuova poesia e lasciare traccia di sé in quelle parole.

Il viaggio documentato nell'opera è scandito in quattro sezioni, ed in ciascuna di esse l'io lirico si relaziona con i quattro elementi: aria, terra, acqua, fuoco. Anch'essi appaiono in movimento, protagonisti di un proprio viaggio: arrivano («Poi finalmente si è fatto vivo il vento», CoT, p. 15 v.1), si spostano e se ne vanno («Cara acqua, ma io ti guardo sempre | anche se tu non ci sei, se corri altrove», CoT, p. 155 vv. 1-2), lasciando solamente alcune tracce del proprio passaggio («Anche tu prosegui il tuo viaggio senza voce | sotto un ponte annerito dalle fiamme», CoT, p. 159 vv. 15-16).

Ma qual è il loro significato? L'aria (o meglio il vento, principale manifestazione di questo elemento) come evidenziato nel capitolo 2.4.2, anticipa silenziosamente l'arrivo del cambiamento, di una forza travolgente destinata a modificare il caos presente nel mondo, in cui la Natura, schiacciata dal progresso umano e dalla sua industrializzazione del pianeta, è visibilmente ferita e sofferente. La terra diventa l'elemento che mette in primo piano la contrapposizione tra la luce ed il buio, con l'apparente vittoria di quest'ultimo. In spazi aspri (quali ad esempio catene montuose, ghiacciai) o lontani ed estranei (ad esempio stelle o asteroidi) l'io lirico si fa muto osservatore di questo scontro e riflette sul significato della parola poetica e del silenzio. Solo al termine della terza sezione l'io lirico intravede «il primo verde di speranza»; questo un attimo prima del profondo sconvolgimento generato dall'acqua, che distruggerà ogni luogo e «non farà prigionieri» (CoT, p. 117 v. 9).

Questo elemento diventa mezzo del necessario mutamento di tutte le cose, del loro perpetuo oscillare tra l'essere e l'inesistere:

20                                    IL NULLA NASCE NEL TERMINE DELLA COSA  
    DOVE FINISCE IL NULLA NASCE LA COSA; E DOVE  
    MANCA LA COSA, NASCE IL NULLA.  
    (CoT, p. 116)

Infine, nella quinta sezione intitolata *Lo splendore*, vi è la sovrapposizione semantica tra il fuoco e la parola poetica, entrambe in grado di generare luce ed indicare la via.

Il viaggio compiuto dall'io lirico manifesta il bisogno di un cambiamento interiore e sociale: il caos, la perdita di senso dell'esistenza e di moralità, l'oblio degli insegnamenti impartiti dalla storia e la disumanizzazione e annichilimento del mondo contemporaneo portano inizialmente lo stesso poeta a mettere in dubbio l'importanza della parola e della sua capacità di denuncia.

Pusterla accompagna il lettore attraverso l'angoscia ed il silenzio, facendogli percepire l'impellente necessità di un cambiamento profondo, di una sorta di purificazione, che avviene nella quarta sezione tramite il violento passaggio delle acque, a cui l'uomo non si deve opporre.

Ritorni, ed è un paesaggio di rovine.  
Perché nella rimane e tutto muta, scompare  
o si trasforma.

(CoT, p. 101)

Questa trasformazione è però salvifica: l'io sente la necessità di accettare uno sconvolgimento totale che possa comportare un ritrovato equilibrio. L'intento etico e morale della poesia, esplicitato nella sezione *Lo splendore*, è proprio quello di indicare all'uomo un possibile percorso di rinascita, che sarà affidato in particolar modo alle nuove generazioni, simbolizzate dal fanciullo Lucio, a cui vengono affidate tutte le speranze del poeta: «vita che comincia | nell'unità del tutto [...] cieca e fraterna a tutte le altre vite. | Porta ogni cosa con sé, porta anche noi» (CoT, p. 211 vv. 8-12).

Pusterla, proponendo questo percorso ascensionale, caratterizzato da momenti di ombre e di aspirazione alla luce, ha riflettuto sulle azioni dell'uomo e sul suo futuro, nel tentativo di infondere nel lettore la speranza di un mutamento interiore e sociale che porti ad un nuovo equilibrio.

## 4. BIBLIOGRAFIA

### Afribo 2007

Afribo A., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*. Roma: Carocci editore, 2007.

### Afribo 2018

Afribo A., *Poesia italiana postrema: dal 1970 a oggi*. Roma: Carocci editore, 2018.

### Afribo, Soldani 2012

Afribo A., Soldani A., *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*. Bologna: Società editrice il Mulino, 2012.

### Alighieri 1984

Alighieri D., *La Divina Commedia – Paradiso*. Bosco U., Reggio G. (curatori), Firenze: Le Monnier, 1984.

### Alighieri 2002

Alighieri D., *Rime*. De Robertis D. (curatore), vol. III, Firenze: Editore Le Lettere, 2002.

### Amato 2006

Amato A., *Il balcone di Eugenio Montale. Un caso di autocommento indiretto*. In «Per Leggere. I generi della lettura», volume 6, n. 10, 2006.

### Anceschi 1952

Anceschi L. (curatore), *Linea lombarda. Sei poeti*. Varese: Editrice Magenta, 1952.

### Auden, Isherwood 1937

Auden W. H., Isherwood C., *Ascent of F6 and On The Frontier*. Londra: Faber Edition, 1937.

### Augé 2009

Augé M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera, 2009.

### Barbuto 1973

Barbuto A., *Le parole di Montale. Glossario del lessico poetico*. Roma: Bulzoni Editore, 1973.

### Barresi 2015

Barresi D., *La poetica degli oggetti nell'opera di Fabio Pusterla*, 2015. Ultima cons. 9 novembre 2023,

[https://www.academia.edu/24782198/La\\_poetica\\_degli\\_oggetti\\_nellopera\\_di\\_Fabio\\_Pusterla](https://www.academia.edu/24782198/La_poetica_degli_oggetti_nellopera_di_Fabio_Pusterla).

### Battaglia 1995

Battaglia S., *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995.

### Beltrami 2011

Beltrami P. G., *La metrica italiana*. Bologna: Società editrice il Mulino, 2011.

### Benzoni 2005

Benzoni P., *Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla*. In «Stilistica e metrica italiana. Rivista del Gruppo Padovano di Stilistica», vol. 5, pp. 267-307, 2005.

### Benzoni 2008

Benzoni P., *Tecniche emulative di Fabio Pusterla*. In Andreose A., Peron G. (curatori), *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno Interuniversitario (Bressanone/ Brixen 8-11 luglio 2004), pp. 539-549. Padova: Esedra editrice s.r.l., 2008.

### Baldacci 2017

Baldacci A., «*Sperimentare speranze*»: *etica e poetica della scrittura in Fabio Pusterla*. In Bianco F., Špička J. (curatori), *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, Atti del convegno internazionale di studi (Olomouc, 27-28 marzo 2015), pp. 143-152. Firenze: Franco Cesati Editore, 2017.

### Boccaccio 1992

Boccaccio G., *Carmina*. In Branca V. (curatore), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 5.1, Milano: Mondadori, 1992.

### Bonalumi, Martinoni, Mengaldo 1997

Bonalumi G., Martinoni R., Mengaldo P.V., *Cento anni di poesia nella svizzera italiana*. Locarno: Armando Dadò Editore, 1997.

## Cardinali 1826

Cardinali F., *Del moto e misura dell'acqua di Leonardo Da Vinci*. In Cardinali F. (curatore), *Raccolta d'autori italiani che trattano del moto dell'acque*, edizione quarta. Bologna: Tipografia di Jacopo Marsigli, 1826.

## Cavadini 2004

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

## Curtius 1992

Curtius E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Firenze: La nuova italia editore, 1992.

## D'Andrea 2018

D'Andrea G., *Nuovi inizi: Fabio Pusterla, «Cenere, o terra»*. In «L'EstroVerso», 2018. Ultima cons. 2 novembre 2023, <https://www.lestroverso.it/nuovi-inizi-fabio-pusterla-cenere-o-terra-marcos-y-marcos-milano-2018/>.

## Da Vinci 1923-30

Da Vinci L., *Codice Arundel – Edizione facsimilare*. Roma: Danesi editore, 1923-30.

## Da Vinci 1973-75

Da Vinci L., *Codice Atlantico – Edizione Facsimilare*. Firenze: Giunti Barbèra, 1973-75.

## Da Vinci 1987

Da Vinci L., *Manoscritto I – Edizione facsimilare*. Firenze: Giunti Barbèra, 1987.

## Da Vinci 2007

Da Vinci L., *Il codice Leicester. Ristampa anastatica*. Perugia: Nuova Prhomos editore, 2007.

## De Marchi 2003

De Marchi P., *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2003.

## De Stefani 2011

De Stefani S., *Corpo stellare. Letture pusterliane*, 2011. Ultima cons. 9 novembre 2023, <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:17421>.

### Ferri, Poletti 2019

Ferri F. (documentarista), Poletti C. (curatore), *Libellula gentile. Fabio Pusterla, il lavoro del poeta*. Milano: Marcos y Marcos, 2019.

### Fehrenbach 2013

Fehrenbach F., *Il fratello del nulla. Il «punto» nell'ottica di Leonardo*. In Fiorani F., Nova A. (curatori), *Leonardo Da Vinci and optics: theory and pictorial practice*, pp. 155-184. Venezia: Marsilio editore, 2013.

### Giudicetti, Maeder 2014

Giudicetti G.P., Maeder C (curatori), *La poesia della Svizzera Italiana*. Poschiavo: L'ora d'Oro editore, 2014.

### Ippoliti 2021

Ippoliti F., *La natura e il paesaggio in alcuni poeti ticinesi, da Giorgio Orelli a Fabio Pusterla e Antonio Rossi*. In «L'ospite ingrato – Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca di Franco Fortini», luglio-dicembre, n. 10, 2021. Ultima cons. 6 novembre 2023, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/10luglio-dicembre-2021critica-e-totalita/>.

### Lattarulo 2012

Lattarulo S. F., *La parola arrabbiata: poetica della crisi e pre-modernismo in Fabio Pusterla*. In «Incroci – Semestrale di letteratura e altre scritture», nr. 25 (gennaio-giugno), pp. 41-55, 2012.

### Luzzi 1987

Luzzi G. (curatore), *Poeti della linea lombarda 1952-1985*. Liscate: CENS, 1987.

### Mazzotta 2022

Mazzotta F., *Da Linea lombarda a via a galassia: una «cosa delicata» e ricca. Ripensare la complessità da un fenomeno di poesia*; 2022. Ultima cons. 28 ottobre 2023, <https://tesionline.unicatt.it/handle/10280/145457>.

### Modeo 2020

Modeo S. (curatore), *Poesia & ecologia, conversazioni con Fabio Pusterla*. In «Atelier», n. 97, p.54, 2020.

### Montale 1998

Montale E., *L'arte di leggere. Una conversazione svizzera*. Origoni C., Rabiolo M. (curatori), Novara: Interlinea Edizioni, 1998.



## Montale 2015

Montale E., *Ossi di seppia*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.

## Nicolò 2015

Nicolò R., *Parlare all'incontrario*. In settimanale «Azione», n. 46, 2015.

## Officine Creative 2021

Officine Creative, *Fabio Pusterla - Ora come allora*, 2021. Ultima cons. 9 novembre 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=x8zzUw4OP3A>.

## Pagliarola 2022

Pagliarola M., *Eugenio Montale: dal mare al «destino della razza / di chi rimane a terra»*. In Guzzo L., Sirignano F. (curatori), *I dialoghi di Acquafredda*. Lecce: Pensamultimedia, 2022.

## Pascoli 1968

Pascoli G., *L'assiuolo*. In Vitale M., *Antologia della letteratura italiana*. Volume V: l'Ottocento (2°) e il Novecento, p. 1041. Milano: Rizzoli Editore, 1968.

## Petrarca 1896

Petrarca F., *Rime*. Mestica G. (curatore), Firenze: G. Barbera Editore, 1896.

## Piersanti 2018

Piersanti C., *Ogni poeta scrive il suo poema - Fabio Pusterla, Cenere, o terra*. In «Doppiozero», 2018. Ultima cons. 12 ottobre 2023, <https://www.doppiozero.com/fabio-pusterla-cenere-o-terra>.

## Pusterla 1999

Pusterla F., *Il nervo di Arnold e altre osservazioni*. In Aman S. (curatore), *Memoria, mimetismo e informazione in Teatro naturale di Giampiero Neri*. Milano: Edizioni Otto/Novecento, 1999.

## Pusterla 2009

Pusterla F., *Le terre emerse: poesie 1958-2008*. Torino: Einaudi editore, 2009.

## Pusterla 2014

Pusterla F., *Argéman*. Milano: Marcos y Marcos, 2014.

## Pusterla 2015

Pusterla F., *Il nido dell'anemone: riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*. Napoli: Edizioni D'If, 2015.

### Pusterla 2018 (= CoT)

Pusterla F., *Cenere, o terra*. Milano: Marcos y Marcos, 2018.

### Pusterla<sub>A</sub> 2018

Pusterla F., *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di vita*. Bellinzona: Edizioni Casagrande, 2018.

### Pusterla 2022

Pusterla F., *Da qualche parte nello spazio. Poesie 2011-2021*. Firenze: Editoriale Le Lettere, 2022.

### Quadri 2018

Quadri L., *Fabio Pusterla: una poesia che si protende sul mondo*. In «L'Osservatore», 2018. Ultima cons. 26 ottobre 2023, [https://www.osservatore.ch/fabio-pusterla-una-poesia-che-si-protende-sul-mondo\\_4520.html](https://www.osservatore.ch/fabio-pusterla-una-poesia-che-si-protende-sul-mondo_4520.html)

### Quaglino 2019

Quaglino M., *Fabio Pusterla – Cenere, o terra*. In «L'Indice», 2019. Ultima cons. 10 ottobre 2023, <https://www.lindiceonline.com/letture/fabio-pusterla-cenere-terra/#prettyPhoto>.

### Raboni 1976

Raboni G., *Poesia degli anni sessanta*. Roma: Editori Riuniti, 1976.

### Repositorio UFSC 2020

Repositorio UFSC, *Krisis - Tempos de Covid-19, Fabio Pusterla, «Esplode anonimo un fango»*, 2020. Ultima cons. 8 novembre 2023, <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209665>.

### Rilke 1927

Rilke R. M., *Das Rosen-Innere* (traduzione di E. Gianturco). In «Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte», n. 08.10, p. 556, 1972.

### RSI 2018

RSI – Radio della Svizzera Italiana, *Cenere, o terra - Incontro con Fabio Pusterla*. In «RSI Cultura», 2018. Ultima cons. 22 settembre 2023, <https://www.rsi.ch/cultura/play-top/Cenere-o-terra--1115782.html>.

### Salabè 2009

Salabè C., *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*. Roma: Donzelli editore, 2009.

### Santagata 2019

Santagata E., *Un viaggio o forse un sogno – Su «Cenere, o terra» di Fabio Pusterla*. In «La balena bianca» 2019. Ultima cons. 7 novembre 2023, <https://www.labalenabianca.com/2019/04/12/pusterla/>.

### Scaffai 2002

Scaffai N., *Montale e il libro di poesia*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2002.

### Scaffai 2010

Scaffai N., *Per una critica «ecologica» della letteratura*. In Scaffai N. (curatore), *Nature, Ecology and Literature*, pp. 5-18. Berna: Peter Lang, 2010.

### Scaffai 2016

Scaffai N., *Mondi sconosciuti: ecologia e letteratura*. In Turi N., *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggio nella finzione novecentesca*, vol. 13, pp. 17-36. Firenze: Firenze University Press, 2016.

### Da Lentini 2008

Da Lentini G., *Meravigliosamente*. In Stoppelli P. (curatore), *Filologia della letteratura italiana*, pp. 74-76. Roma: Carocci, 2008.

### Testa 2005

Testa E., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2005.

### Treccani 2013

Treccani, *Non luogo*. In *Lessico del XXI Secolo*, 2013. Ultima cons. 15 ottobre 2023, [https://www.treccani.it/enciclopedia/non-luogo\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/non-luogo_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/).

### Turi 2016

Turi N. (curatore), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*. Firenze: Firenze University Press, 2016.

### Ursini 2006

Ursini F., *Publio Ovidio Nasone, il più moderno tra gli antichi*. In «Treccani», 2023. Ultima cons. 18 settembre 2023, [https://www.treccani.it/enciclopedia/publio-nasone-ovidio\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/publio-nasone-ovidio_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/).

## Vagni 2018

Vagni G., *Cenere, o terra*. In «Viceversa letteratura», 2018. Ultima cons. 13 ottobre 2023, <https://www.viceversaletteratura.ch/book/17652>.

## Zuliani 2011

Zuliani L., *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*. In Brugnolo F., Fassanelli R. (curatori), *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (13-16 luglio, 2011), pp. 413-428. Padova: Esedra, 2011.

## 5. RINGRAZIAMENTI

Non posso che ringraziare il prof. Luca Zuliani per i consigli che hanno guidato la redazione di questa tesi e per la puntualità e disponibilità della sua supervisione nel corso dei mesi.

Ringrazio inoltre la mia famiglia, che mi ha supportata (e sopportata) durante la scrittura di queste pagine, come ha fatto durante l'intero mio percorso universitario.