

CARLO CARDUCCI

Canto Novo di D'Annunzio: simbolizzazione e interpretazione del paesaggio

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARLO CARDUCCI

Canto Novo di D'Annunzio: simbolizzazione e interpretazione del paesaggio

Il presente articolo si fonda sull'analisi dell'opera giovanile di D'Annunzio Canto Novo. Quest'opera per la costante presenza di un ruolo attivo del paesaggio ci permette di porre in evidenza il significato dell'ambiente e la relazione che l'uomo cerca di intrattenervi, con la sua esigenza di estrazione di simboli significanti. Il paesaggio dannunziano è ricoperto di allusioni al mondo letterario greco-romano ed italiano: pertanto è una presenza che evoca memorie letterarie e contemporaneamente una volontà di vita propria. Il progetto punta sul rapporto tra uomo ed ambiente da un lato, e tra ambiente e richiami culturali dall'altro, rileggendo l'opera attraverso le idee dell'ecocritica ed evidenziando i processi di resa estetica dell'ambiente: il loro contributo è fondamentale per comprendere criticamente il vero protagonista di quest'opera, il paesaggio, che sembra inglobare al suo interno l'individualità creatrice, voce poetica di un mondo naturale che esprime simboli, echi di culture lontane, eppure continuamente attuali, in grado di mutare l'esperienza umana.

Brevi premesse

Data l'importanza centrale dell'ambiente (non come sfondo, ma come protagonista della poesia dannunziana), dalle prime opere fino alle mature *Laudi*, un incontro delle opere di Gabriele D'Annunzio con la contemporanea ecocritica è sembrato particolarmente fertile. In questa sede si è preferito applicare l'insieme di metodi critici che ricadono nella definizione di ecocritica ad una sola opera dannunziana, *Canto Novo*. Si è scelto uno sguardo ravvicinato al testo, analizzando alcune poesie ritenute contemporaneamente esemplari della produzione giovanile dannunziana e maggiormente idonee ad essere osservate sotto questa lente. La scelta di *Canto Novo* come opera da analizzare in ottica ecocritica è dovuta a due principali motivi:

1. la centralità del paesaggio, che viene considerato come un'unità olisticamente composta da enti in grado di agire e subire in un ciclo aperto di rivelazioni all'uomo misticamente e iniziaticamente disposto all'abbandono del Sé;
2. la posizione di cerniera dell'edizione del 1896 di *Canto Novo* tra la poesia giovanile e quella matura del poeta pescarese.

L'indagine avrà come centro e filo conduttore quattro "oggetti", espressioni di materialità del mondo poetico dell'opera: la lampada, l'altare, il sole e il mare, scelti per la loro carica simbolica e per il loro ruolo fondamentale nella struttura dell'opera. D'Annunzio pubblicò due edizioni di *Canto Novo* a distanza di quattordici anni l'una dall'altra: queste si differenziano tra di loro sotto vari aspetti (in primis per la struttura e l'ampiezza dell'opera):

1. Edizione Sommaruga (1882);¹
2. Edizione Treves (1896).²

Si è scelto di utilizzare in questa sede la seconda edizione, caratterizzata da un'estensione più contenuta e da una maturità poetica che prelude all'esperienza delle *Laudi* e delle *Vergini delle Rocce*. Una rielaborazione così radicale di un'opera a così tanti anni dalla prima edizione è un fatto straordinario nella storia del poeta. "La vitalità istintiva e ferina" della prima edizione divengono nella seconda tratti di "vitalismo" e "superomismo".³ La scelta dell'opera è motivata dal rapporto, insieme complesso e maturo, tra Io e

¹ Un commento prezioso e puntuale a questa edizione è quello di Gibellini: G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore*, a cura di P. Gibellini, Torino, Einaudi, 1995.

² Per la seconda edizione si veda G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, 135-221 e 829-908.

³ G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*..., 829.

Ambiente, e dalla quasi onnipresenza di riflessioni su questa profonda relazione (carica di simbolismo) per tutto il corso dell'opera: difatti, uno dei cambiamenti più importanti che introdusse il poeta nell'edizione del 1896 fu una serrata selezione tematica della materia dell'opera che portò all'esclusione dei temi sociali presenti nel testo del 1882.

L'applicazione delle metodologie ecocritiche alla letteratura "pre-postmoderna" è stata, specialmente nella letteratura critica italiana, decisamente poco seguita: per questo motivo, le citazioni non potranno che essere rade. Le letture ecocritiche di testi della nostra letteratura sono, infatti, concentrate in modo particolare su autori secondo-novecenteschi interessati ai cambiamenti del rapporto con un ambiente ormai in crisi, quali Pasolini e Calvino.⁴ Il motivo è chiaro: l'ecocritica viene collegata alla presa di coscienza della crisi del sistema ambientale, e proprio su questa base viene enfatizzata la portata etica – e non solo critico-letteraria, specialmente in alcuni indirizzi dell'*ecocriticism* – di questo approccio. Se, tuttavia, l'*ecocriticism* può essere definito come «lo studio della relazione tra letteratura e ambiente fisico»,⁵ esso si caratterizza per una (almeno teorica) applicabilità anche ad espressioni artistiche di culture, geografie ed epoche lontane dalla crisi ambientale della più vicina contemporaneità, come alcuni critici hanno voluto dimostrare.⁶ In questo breve contributo verrà indagata la possibilità di applicazione delle teorie ecocritiche alla letteratura dell'epoca che precede la catastrofe ecologica degli ultimi decenni, sperimentandone le possibilità.

L'ambiente nei testi delle poesie: la lampada e Afrodite

Canto Novo nella redazione che abbiamo scelto di analizzare sotto una lente critica condizionata dallo sguardo ecocritico, quella del 1896 edita dai fratelli Treves, si apre con la prima delle tre offerte votive: tre elegie fondamentali nella struttura del libro; sono, difatti, poste in posizione iniziale, mediana e finale dell'opera, scindendola in questo modo in due sezioni: il "Canto del Sole"⁷ e il "Canto dell'Ospite".⁸

Cipride, Meleagro di Gàdara cinto di croco,
cinto di violette o di marino giunco,
Pultimo de le Grazie figliuolo che diede a gli amori
versi tenui come tenui vesti coe,
ti consacrò nel tempio un giorno la sua dolce lampa,
confidente de' giochi suoi, de gli amori suoi,
testimone di sue segrete vigilie allor quando
ei disciogliea la molle chioma d'Elidora.
Io su l'altare tuo non, come il Siriaco, una dolce
lampa depongo in vóto, memore di piaceri;
ma una ben triste lampa infrango oggi [...]

⁴ Si vedano su questo argomento, ad esempio, S. IOVINO, *Ecologia Letteraria, Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015; ID., *Italo Calvino's Animals. Anthropocene Stories*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021; ID., *Quanto scommettiamo? Ecologia letteraria, educazione ambientale e Le cosmicomiche di Italo Calvino*, «COMPAR(A)ISON», II (2007), 107-123 ; M. LOBASCIO, *Tra il mare dell'oggettività e lo sguardo dell'archeologo. Ambivalenze dell'anti-antropocentrismo di Italo Calvino*, «Italice», xcvii, 2 (2020), 237-263; D. SALVADORI, *Ecocritica: diacronie di una contaminazione*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», V (2016), 671-699; C. SALABÈ, *Ecocritica, La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013; N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia, Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

⁵ AA.VV., *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, a cura di C. Glotfelty-H. Fromm, Athens, Georgia, University of Georgia Press, XVIII.

⁶ Mi riferisco in particolar modo al contributo AA.VV., *Dal paesaggio all'ambiente: sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, a cura di R. Rea, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.

⁷ Da ora abbreviato per comodità "CS".

⁸ Da ora abbreviato "CO".

Quella oggi infine con ambe le mani t'infrango
 io su l'altare, o grande Cipride, o Anadiomene.
 (Offerta Votiva, 1-11; 17-18)

La prima Offerta si segnala per l'assoluta originalità rispetto al resto del libro: l'Io rievoca gli studi all'interno di uno spazio chiuso, la stanza buia (caso unico nell'opera), nella dimensione del ricordo, originato da una lampada che quell'ambiente illuminava. Al ricordo si sovrappone lo spazio attuale, sacrale, come possiamo evincere dall'oggetto dell'altare, che si caratterizza come soglia, passaggio dal passato-studio al futuro-natura («risplenda / su l'ardua fronte, unica lampa, il Sole», vv. 19-20). La lampada in questa seconda scena viene offerta alla divinità, entra nello spazio sacro per morirvi; il poeta nei primi versi segnala il suo modello, Meleagro di Gàdara: assistiamo, dunque, all'assunzione della cultura greca come modello e lente culturale sulla quale fondare una nuova e originale interpretazione dell'ambiente. L'originalità dell'approccio poetico viene dichiarata proprio attraverso la lampada, in quanto il motivo dell'offerta ad Afrodite è diverso nei due casi: Meleagro in onore dell'amore verso l'etèra Eliodora aveva inteso la lampada come simbolo delle tensioni erotiche delle veglie notturne; al contrario, le veglie notturne dell'Io rappresentano il disperato frutto di notti insonni di studio. Come possiamo osservare, un elemento ambientale, attraverso il quale l'uomo si appropria del tempo della notte, viene simbolizzato come segno di appuntamenti amorosi, di un eros fuggitivo e giovanile nel primo caso, e come rievocazione di uno studio (freddo come le sterili notti) nell'altro. Questa difformità viene resa attraverso l'antitesi tra la «dolce lampa» e la «ben triste lampa» (vv. 5 e 11). La notte è fredda, la fronte dell'Io è pallida, ma comincia ad avvertire la sotterranea divinità della natura («la Terra e il Mare / esalavano ai cieli la lor voluttà infinita, pieni di te, o grande Cipride», vv. 15-16). Afrodite, evocata solo attraverso gli epiteti, è considerata la divinità motrice degli elementi naturali. Nel resto dell'opera non troveremo, eccettuati i casi delle offerte votive e di CS III, un ruolo attivo delle divinità pagane. Questo valore di Cipride sarà sostituito dalla misteriosa e unitaria triade mare-sole-nume, preannunciata allusivamente già in questa poesia incipitaria: l'epiteto «Anadiomene» (ripetuto due volte nella formula «o grande Cipride, o Anadiomene» ai vv. 16 e 18), infatti, ha proprio il significato di «colei che sorge dal mare». Il mare avrà nell'opera una carica erotica fondamentale, conservando e celando al suo interno gli amori misteriosi e segreti della vita sottomarina; il sole, a discapito dell'associazione classica con Apollo, non avrà carattere mantico, ma iniziatico.

La lampada, dunque, come materiale dell'ambiente, viene simbolizzato attraverso il vettore culturale greco ellenistico variato sulla base della novità dell'esperienza dell'Io: quella della dura formazione di un Io, ormai pronto ad uscire fuori dalla stanza per vivere il mondo naturale sotto un'ottica totalmente rinnovata grazie alla fondamentale esperienza del contatto Uomo-Natura del mondo antico.

Il senso del divino nell'ambiente di Canto del Sole

Il Canto del Sole, come abbiamo potuto osservare, si apre in maniera esplicita sulle due più importanti presenze numinose del mondo poetico che si delinea nell'opera dannunziana: il mare e il sole, elementi che presentano una caratteristica comune, ovvero la possibilità di dare e custodire la vita o il vigore della giovinezza-fuoco, a sua volta simbolo di esistenza in comunione con la natura.

O Mare, o gloria, forza d'Italia,
 alfin da' liberi tuoi flutti a l'aure
 come un acciar temprata
 la Giovinezza sfolgori!
 (CS I, 17-20)

Già nella prima poesia di CS, dunque, possiamo notare l'immagine della giovinezza che si innalza sull'acqua del mare ripetendo il gesto insito nell'epiteto di Afrodite osservato nella prima Offerta. Tuttavia, la poesia che ci introduce al vero oggetto numinoso della silloge è sicuramente CS II.

E infine, ardente nume, a te l'anima
s'apre! La fronte data a la gloria
de' raggi, o bel nume, sorrido
però che sentomi vigorire.
Tu guardi, o sole: per tutto l'essere
un vigor novo spargesi; rapide,
io sento, gorgogliano e rosse
le scaturigini de la vita.
(CS II, 1-8)

L'anima può cominciare il percorso iniziatico che si concluderà al termine della sezione con l'apertura al sole. L'anima si concede al nume, e l'effetto è pienamente sensibile: le sorgenti della vita pulsano, il vigore-giovinezza si diffonde. È simbolo dell'incipiente ingresso dell'Io nel mondo naturale; questo ingresso è graduale e il percorso potrebbe essere così riassunto:

1. Altare - lampada: lo studio e la volontà dell'iniziazione;
2. Vista del sole e del mare: inizia il percorso di iniziazione; è una fase di osservazione, descrizione del mondo secondo i nuovi canoni del riconoscimento della divinità della natura. Il lettore non troverà una divinità della natura personificata, in carne ed ossa, quale è possibile trovare nelle *Operette Morali* di Leopardi o nel *Tesoretto* di Latini. La natura è qui pervasa di qualità divina e di δαιμονες che si offrono alla contemplazione dell'iniziato;
3. Metamorfosi: l'iniziazione si conclude con la partecipazione totale alla natura.

La visione del sole assume un significato simbolico profondissimo: esso è luce, nume in quanto datore di vita e mèta degli iniziati, in grado di penetrare l'essere stesso degli enti della natura ed agire sulle sorgenti della loro vita. Lo leggiamo in maniera chiara in CS VIII:

A te libo. Mi brilla nel calice nitido il sangue
che per la grande tua virtù ne' grappoli
fervea su' colli del Sannio felici...
(CS VIII, 5-7)

Il sole dona la vita ai grappoli d'uva, e, in maniera circolare, il vino viene a lui libato. La natura si imposta, in questo modo, quasi come un circuito il cui funzionamento è garantito da un despota non possessivo, ma anzi eterno e instancabile donatore di vita.

Il confronto antitetico con il mondo chiuso e claustrofobico degli studi e la luminosità della visione iniziatica del sole è obbligato per chi incominci a leggere l'opera; CS III ha proprio l'esplicitazione di questa cesura come centro tematico:

O libri, il sole classico — Apolline
Febo — un sorriso innumerevole
diffonde su l'acque, e m'accende
una fiamma di gioia nel cuore.
Addio, di libri varie lunghissime coorti!
(CS III, 1-4)

Si dichiara un addio agli studi, ma non alla cultura ellenistica⁹ che ha prodotto un nuovo modo di guardare il mondo. Scorrendo i versi di questa poesia, leggiamo di una passeggiata con la giovane amata. L'amore, finora sconosciuto (e tale resterà – non considerando questa poesia – fino alla sezione del Canto dell'Ospite), viene reso con citazioni stilnovistiche ben dichiarate: la fanciulla è figura di sintesi delle donne cantate dallo Stilnovo. Si tratta di un'uscita nel mondo resa possibile dall'amore, un toccare la realtà che si cela dietro il mondo degli studi. La freddezza dello studio è lasciata alle spalle, ma non si è ancora liberato il calore focoso dell'iniziazione: il vento tiepido indica un momento di passaggio. La presenza della donna sembra essere quasi una prefigurazione dell'effetto del sole: lei sembra l'unica in grado di concedere, oltre al nume, un barlume di vigore all'Io nella sua fase di iniziazione. Non si realizza ancora lo sfavillio della giovinezza nell'immersione nella natura, che sarà reso possibile solo attraverso il culto del nume stesso. L'amore a questo punto dell'opera indica un'iniziazione necessaria ma imperfetta. Nella strofe III leggiamo:

Paternamente auspice Orazio
 con noi vegliava; ma non un'anfora
 di cecubo vecchio ne infuse
 vigor novo di dattili al verso.
 (CS III, 9-12)

Vediamo come la sola lettura del classico non possa riverberarsi nell'esperienza di vita. Il vigore viene negato: questa esperienza, senza l'uscita nel mondo della natura, rimane sterile; anche le foglie di alloro che coronano il poeta rimangono "fredde", senza alcuna speranza di poter concedere il vigore-fuoco all'uomo e al verso. L'ambiente antropico, con i suoi materiali (la lampada, i libri, la corona) è presupposto dell'esperienza individuale del poeta, ma non è in grado di permettere un fenomeno di trasumanazione metamorfica.

Il percorso che condurrà l'Io all'iniziazione è inizialmente sensitivo, percettivo e cognitivo: l'iniziazione raggiungerà l'acme quando avrà valore totalizzante; il personaggio perderà la sua stessa forma di esistenza umana per divenire un'isola sconosciuta, immagine dell'elemento particolare che si perde nella totalità naturale. Il progresso in questa direzione è segnato dal sogno marino di CS IV: una fantasia coglie il poeta immerso nella natura. Questa prima vera e propria immersione mentale (come archeologia delle profondità dell'essere naturale) produce nell'Io due effetti: l'Io è portato a comprendere il carattere divino del mare, come silente ricettacolo e donatore di vita e a interrogarsi sulla propria divinità. Il sogno consiste in una fusione totale con il paesaggio marino, simboleggiata dall'unione di un essere divino ed uno umano alla presenza della natura. La natura non ha il valore di sfondo: il sogno rappresenta l'inconscia volontà – che non ha ancora il linguaggio della metamorfosi, ma quello dell'unione sessuale, che, per quanto profonda, è destinata a rimanere incompleta per il momento – di fusione con la vita naturale, tanto che il poeta comincia ad avvertire in sé i fremiti di quel mondo, gradualmente interiorizzato. Il rapporto con la natura sta man mano mutando, dallo studio alla contemplazione, poi ad una prima fusione simbolizzata attraverso l'unione matrimoniale con una divinità generica: l'Io inizia a fantasticare il matrimonio marino a partire dalla percezione di un elemento del paesaggio ben preciso, il sole che albeggia, fenomeno collegato ad Aurora, sposa di Titone, inizialmente mortale. Dal paesaggio e dal mito-paradigma (sfruttato e analizzato nelle sue potenzialità di significazione) ha origine l'ispirazione: il mortale che si unisce alla natura diviene egli stesso un nume. Unirsi al sole-alba significa abbracciare un mistero, a cui tutta la natura prepara il mortale. La fantasia termina per l'intervento dello stesso sole-alba cui l'Io si stava unendo nella dimensione del sogno: il percorso non è concluso. Il rapporto Io-Natura dovrà divenire concreto, abbandonare la dimensione del sogno e della fantasia a favore di una metamorfosi che permetta di mutare

⁹ Consideriamo questo termine nella sua accezione più ampia, comprendendo anche, ad esempio, i poeti latini che furono profondamente influenzati dalla costellazione ellenistica di inedite idee poetiche.

il grado di esistenza dell'iniziato. Il sole, ponendo fine alla fantasia, restituisce immediatamente la percezione: non a partire dalla fantasia ma dai sensi dovrà avvenire l'unione.

La fusione immaginata nel sogno marino sembra avverarsi nella notte del novilunio in CS V.

Dicono i petali nel sonno: – oh zefiri
 blandi, pregni di pollini,
 freschil' oh freschissime rugiade! oh fervido
 amor d'una libellula! –
 nel sonno i petali chini pispigliano.
 Un diadema fulgido
 dal cielo irradia l'acque di gemmee faville; al fondo le alighe
 destate anelano un raggio [...]
 – Oh notte di connubii! –
 nude ne' cortici cantan le driadi.
 (CS V, vv. 12-20; 31-32)

Tutta la natura è coinvolta nell'amore: questa volta, tuttavia, l'unione è corale. Mancano parole adeguate per descrivere gli amori della natura: per questo motivo, come in un processo di animismo, la natura viene personificata, i suoi segni (così evidenti, apparentemente casuali e scontati) vengono interpretati sensualmente in un'ottica panteistica e personificatoria come sospiri. Il coronamento della scena è il diadema, la luna, che rende visibile all'Io un amore cui non riesce a partecipare: le driadi, infatti, possono essere esclusivamente ascoltate; la luna non permette di vedere nemmeno le sirene, di cui pure si avverte la voce. Sembra che nella sirena risieda la voce stessa del mare: questa incanta i naviganti e li obbliga a fermare la loro nave. Su questo legno viaggia l'Io.

In CS VII l'Io può ormai sognare di abbracciare una driade, di stringerla e di baciarla. La visione di questa divinità minore, che viene percepita attraverso tutti i sensi, e non con la sola vista come in CS V, indica un avanzamento verso la conoscenza della divinità superiore, il sole: l'Io prende coscienza e conoscenza di parti di natura, per interiorizzarle. Il passo successivo sarà la conoscenza misteriosa del Tutto solare a partire dalla consapevolezza delle relazioni delle parti. Il tono della composizione è venato da un senso di impazienza: «quando vedrò la ninfa [...] venire [...]?» (v. 5).

fa che da la tua pura bocca io con un sorso
 infinito beva il respiro de la foresta immensa;
 fa che ne' verdi occhi tuoi, come Narcisso nel fonte,
 la mia nova bellezza trasfigurato io miri;
 oh fa che anche una volta nel mondo il Giovine viva
 come un possente dio ne la sua favola!
 (CS VII, 27-32)

Osserviamo gli effetti dirompenti della ninfa. Il desiderio per la driade sembra qui racchiudere il rapporto con la natura: un incontro conoscitivo e solo in apparenza esclusivamente sensuale, una conoscenza che procura il mutamento dell'umanità dell'Io; si tratta, difatti, di una fusione che conduce non al possesso della driade, ma alla metamorfosi dell'Io. Già in questa poesia possiamo notare il risvolto etico dell'opera, che l'ottica ecocritica permette di osservare con maggiore attenzione: la divinità e l'uomo non posseggono la natura. Il concetto stesso di *possesso* sembra inesistente in quest'opera, come se fosse confinato al mondo umano esteriore. L'Io per il momento è ancora coinvolto in un rapporto di apprendimento con la natura: ha uno sguardo profondo, sta attivando i processi conoscitivi a-logici e analogici, alternativi rispetto alla conoscenza scientifica della natura, eppure complementari ad essa ed efficaci; la divinità dona la vita, senza nulla chiedere: in questo universo sembra non esistere la morte, ma solo lo sfiorare della giovinezza. La notte, che compare più volte nelle pagine dell'opera non implica la negazione del principio solare: l'assenza fisica del sole non genera la stasi, ma muta solo le proprietà del ribollire della vita: difatti, anche le ambientazioni notturne sono cariche di luce lunare, di canti e di amore

sensuale. L'immagine antica della driade risente del mondo religioso greco-romano, ma viene caricata di nuovi valori. La driade è, così, immagine di una natura che cela se stessa, che possiede una storia, una narrazione o un'essenza: di questa non sono percepibili che indizi, tracce evidenti ma contemporaneamente ascose; secondo la fortunata espressione eraclitea, la «φύσις» tende a «αὐπτέσθαι»;¹⁰ l'Io, tuttavia, grazie all'iniziazione e alla scelta della cultura ellenistica come base per la creazione di un paradigma interpretativo dell'ambiente è in grado di superare il concetto borghese (ma in realtà di lunghissima data) di possesso della natura, per concepire nuovamente i segni della natura come manifestazione della divinità, in un voluto, intenzionale e programmatico cammino all'indietro della civiltà alla riscoperta del "pensiero magico": questa forma di pensiero, controcorrente rispetto alla logica deduttiva, è in grado di estrarre dall'osservazione sensibile dei fenomeni conoscenze inedite, in grado di mutare il punto di vista sull'intero sistema naturale.

Con CS XII il percorso conoscitivo è concluso. L'Io ha finalmente compreso la divinità della natura e la complessità della vita; grazie ad una particolare sensibilità e alla conoscenza della cultura greco-romana ellenistica ha imparato a cogliere i segni del carattere divino dell'ambiente e a interpretarli. A questo punto del percorso è necessario che l'Io passi dal mutamento nella dimensione conoscitiva – che ha dominato i contenuti dell'opera sino a questo punto – alla trasformazione dell'essere. L'interazione tra l'uomo e la natura non rimane, quindi, esclusivamente conoscitiva, in una subordinazione dell'umano al naturale-divino. Per giungere all'uguaglianza, che deriva da una conoscenza perfetta del mondo naturale, è necessario che l'umano si trasumani. L'inizio della trasfigurazione consiste nell'ascolto del canto: non quello ascoltato nel resto dell'opera, di qualche divinità minore. Ormai l'Io è giunto alla piena consapevolezza della natura: per questo motivo, sente tutta la natura risuonare, di un canto selvaggio, che come un'eco o un'ultima offerta giunge al sole.

al gran selvaggio canto
 che palpita al bosco, che palpita al mare, che sale
 su da la verde mèsse, su da la vigna in fiore,
 che immenso ondeggia pe' glauchi cieli diffusi,
 nembo d'effluvi, turbine di pollini,
 nel sole nel sole nel sole, esultante squillante
 tonante immensa voce di mille iddii.
 (CS XII, 14-20)

Questo canto produce un istintivo ravvivamento dell'Io, che avverte la profondità della natura ed è preso da un entusiasmo inteso come divina ispirazione – a sua volta non concepita come produttrice di canto (come nell'epica arcaica greca): è il canto stesso che produce lo stato di entusiasmo, un carne panteistico che raggiunge il nume –. L'Io ormai è pronto per prendere parte a quel mondo, che non è più fuori da lui, ma abbraccia tutte le fibre del suo spirito: è un cosmo divino interiorizzato (che verrà esteriorizzato nell'atto di insegnamento di CO). La partecipazione al mondo naturale non è immaginata come una regressione di mezzi tecnologici (si noti che, ad ogni modo, nell'opera compaiono le navi, parte integrante del paesaggio): è un'elevazione dell'umanità stessa. L'unico modo per comprendere la natura del mondo è quella di trascendere la natura umana, rappresentata dalle notti di studio in apertura dell'opera. L'Io si è ormai liberato, è pronto a divenire una divinità, che apparirà ai naviganti sotto forma di un'isola ignota. La natura è repleta di divinità; il canto è la voce di migliaia di divinità innalzato all'unisono verso il sole. Ora l'Io implicitamente prende parte a questo coro. Tutte le vite sono racchiuse nell'anima dell'Io, e l'anima dell'Io fa parte della divinità del tutto, in una concezione contemporaneamente olistica, arcaica e magica, in cui l'Io coincide con il Tutto e il Tutto con l'Io. Il prodigio si è ormai verificato. Il poeta si offre al nume, che fa scattare la metamorfosi. L'Io guadagna il Tutto, ma perde l'essere-altro-dalla-natura, che si

¹⁰ Traduzione di Francesco Fronterotta in ERACLITO, *Frammenti*, a cura di F. Fronterotta, Milano, Rizzoli, 2022, 229: «La natura tende a nascondersi».

esplicitava nella concezione della natura come *oggetto* dell'indagine: abbandonando l'ottica di un soggetto umano fuori dall'oggetto-natura e in grado di conoscerlo, egli cede al fascino dell'ambiente che tutto in sé raccoglie, in una rete di relazioni e significati, divenendo ora *co-soggetto* dell'esistenza. La natura ha un suo canto, una sua narrazione; la divinizzazione dell'uomo richiede di comprendere e poi unirsi al canto naturale, un carne nascosto, che, interiorizzato, conduce la divinità nell'esistenza umana dell'iniziato.

Da iniziato a iniziatore: una breve lettura del Canto dell'Ospite

Assai breve sarà la nostra incursione ermeneutica nella seconda parte dell'opera, il Canto dell'Ospite, in cui il rapporto con la natura si intreccia alla relazione con l'Ospite, una futura sacerdotessa del culto del sole, cui era stato iniziato l'Io nella sezione precedente: la brevità della trattazione in questo lavoro dipende da ragioni prevalentemente di sintesi e dalla preferenza accordata nella nostra analisi al rapporto diretto Io-Ambiente, centrale in CS.

L'elegia finale della sezione precedente sembrava aver concluso un'esperienza del mondo in sé completa. Il libro, al contrario, si prolunga introducendo un nuovo personaggio che inizialmente sembra alterare l'equilibrio della relazione esclusiva Io-creature-divinità. Per questo motivo, il passaggio tra le due sezioni è delicato e strutturalmente studiato. Superata la soglia della seconda Offerta Votiva (dedicata questa volta non ad Afrodite ma a Pan), CO I funge, infatti, da summa della parte precedente. Sembra quasi che l'Io nel suo totale stato entusiastico veda ormai la natura come un turbinio di amore e anima; essendo stato iniziato ed avendo compreso le intime e sotterranee connessioni di una natura divina, sembra maturo il tempo per condividere le conoscenze e i sentimenti non solo con il lettore, ma anche con l'Ospite. Si riconosce la natura divina, in maniera esplicita, del mare e del sole:

Al mare, al mare, Ospite, al libero
 mare, al fragrante verde Adriatico,
 al mar de' poeti, al presente
 dio che mi temprava nervi e canzoni!
 [...]
 Arridi, o sole! Noi anche il numine
 tuo sacro invase per ogni arteria
 noi siamo due vergini tronchi
 da le conserte floride rame.
 Arridi, o mare paterno, arridimi
 tu con l'amore, tu con la gloria,
 con estri tu forti e sereni,
 ché un'adorante nova io ti reco!
 (CO I, 1-4; 25-32)

Come possiamo osservare, la coppia divina domina sul sentire dell'Io che mira a trasmettere questo sentimento all'Ospite: le due divinità – o una sola, a seconda dell'interpretazione che preferiamo (se, cioè, vogliamo ricondurre il sole e il mare alla stessa intenzione divina, incarnata in due diversi elementi naturali) – si identificano nella vitalità della natura intera. Il frutto della vitalità e dell'amore sono gli effluvi della natura all'alba di giugno, quasi offerti in dono alla divinità-mare, che risponde con il suo canto. L'amore dell'Ospite e dell'Io risentirà di questo nuovo modo magico e divino di leggere i rapporti naturali alla luce dell'iniziazione: l'ottica dell'equilibrio delle parti, la centralità del sacrificio e del dono, la connessione tra tutti gli esseri della natura e di questi con la divinità. La natura è concepita come un'anima unica (custodita e resa viva dalla divinità) contemporaneamente colma di anime. Ai sottili fili che collegano la vita alla divinità è connesso l'Io, che trasmette questa sotterranea conoscenza anche all'amata. I due saranno da ora una coppia di iniziati, il loro rapporto si restaurerà, e l'Ospite diverrà una sacerdotessa da semplice "adorante" quale la troviamo all'altezza della prima poesia della sezione.

Conclusione e riepilogo

Dal momento che lo scopo di questo intervento è quello di indagare – o meglio, iniziare a ricercare – il rapporto tra l'uomo e la natura attraverso i suoi oggetti, non possiamo esimerci dal trattare un componimento volto in questa direzione, CO XI. Esattamente come CO I contiene un richiamo all'iniziazione dell'Io avvenuta nel Canto del Sole e presenta (come in un nuovo battesimo) l'adorante alla manifestazione di forza della divinità, così questa poesia mostra un intento quasi programmatico: essa si trova, infatti, ad indicare in maniera chiara il rapporto che l'Io intrattiene con la natura e che domina quest'opera; il modo di approcciarsi dell'Io non è – né vuole essere – scientifico, ma, più generalmente, conoscitivo attraverso l'interiorità della percezione sotterranea del mondo, prestando attenzione a mettere in atto una serie di modalità di pensiero e di percezione a-logiche e analogiche: una conoscenza viscerale e totale, olistica, che si abbandona ad afferrare la bellezza della fuggevolezza della forma, anche effimera. La conoscenza profonda del mondo si muove sul sentiero della bellezza e dei suoi effetti sull'Io: un ammalimento magico, che sembra invitare chi sappia coglierla ad un'archeologia del cosmo, fino a riesumare, in un'epoca di grigiore industriale, il sole accecante e affascinante della divinità continuamente visibile e difficilmente afferrabile.

Canta l'immensa gioia di vivere,
 [...]
 e di ascoltare tutte le musiche,
 e di guardare con occhi fiammei
 il volto divino del mondo
 come l'amante guarda l'amata,
 e di adorare ogni fuggevole
 forma, ogni segno vago, ogni immagine
 vanente, ogni grazia caduca,
 ogni apparenza ne l'ora breve.
 (CO XI, 5; 13-20)

L'Io, dunque, comunica il rapporto viscerale con il mondo della natura. Il volto divino della natura è in ogni suo aspetto: anche i segni che sembrano più labili richiamano la divinità di ogni cosa. Il rapporto uomo-natura è felicemente sintetizzato: la gioia muove il nume, quella gioia d'amore che promana il sole primaverile ed estivo. La nuova sacerdotessa ha il compito di cantare la gioia che ha individuato attraverso l'apprendistato iniziatico. Lei è figura di canto umano e divino, un carne profetico e misterico, che sfugge alla logica della linearità causale, e riesce ad abbracciare l'intera struttura naturale. La concezione di paesaggio come «oggetto dello sguardo egocentrato dell'io sulla natura e sul contesto»¹¹ evapora in quest'opera per lasciar spazio al concetto di ambiente: «spazio di relazione (non egocentrato e, nella finzione letteraria, spesso non antropocentrico) tra il soggetto e ciò che si trova sul suo stesso territorio».¹²

¹¹ SCAFFAI, *Letteratura...*, 32.

¹² *Ibidem*.