

ALLEGORIE DEL BENE?

Andrea Inglese

1. Ho bisogno di vedere pioppi, così come ho bisogno di coperte pesanti per l'inverno e caffè ogni mattina, dopo essermi alzato. E se non vedo pioppi, o anche se li vedo, ho bisogno di leggere brevi testi, con brevi frasi, come i versi dei poeti e delle poetesse, dove compare la parola "pioppo".

Il pioppo di Karlsplatz

Un pioppo c'è, sulla Karlsplatz,
in mezzo a Berlino, città di rovine,
e chi passa per la Karlsplatz
vede quel verde gentile.

- 5 Nell'inverno del Quarantasei
 gelavano gli uomini, la legna era rara,
 e tanti mai alberi caddero
 e fu l'ultimo anno per loro.
- 10 Ma sempre il pioppo sulla Karlsplatz
 quella sua foglia verde ci mostra:
 sia grazie a voi, gente della Karlsplatz,
 se è ancora nostra.

(Di Bertold Brecht, 1950, traduzione di Franco Fortini e Ruth Leiser).

Il pioppo di Karlsplatz esibisce la foglia, la espone, la rende parte del paesaggio urbano, ed è così che il pioppo rivela la sua estraneità al tempo storico, la sua capacità di attraversarlo, non indenne, ma secondo un ritmo diverso, una pazienza ignota agli esseri umani. È, tra le altre cose, questa sconosciuta, ammirabile pazienza, che fa degli alberi dei testimoni di un tempo diverso, di un tempo che sfugge il presente, che lo scavalca.

2. Paradossalmente, gli alberi contribuiscono a rompere la "logica evolutiva", che ci assegna tutti alla freccia direzionata di un unico tempo storico. Si legga Rancière:

La tradizionale divisione gerarchica oppone il tempo degli uomini attivi, che si pongono dei fini e li realizzano oppure si godono il tempo libero, al tempo ripetitivo degli uomini passivi, dediti alle attività quotidiane. Questa prima divisione è stata ricoperta – e forse dissimulata – nell'età moderna dall'affermazione del tempo omo-

Andrea Inglese, *Allegorie del bene?*,
«inOpera», III, 5, dicembre 2025, pp. 9-16.

geneo dell'evoluzione, che ridistribuisce la gerarchia in altri modi: l'obbligo di appartenere al proprio tempo, l'esistenza dei ritardatari, la proscrizione dell'anacronismo ecc. Ho insistito sul modo in cui la sovrapposizione di diverse temporalità ha giocato un ruolo nella ridistribuzione egualitaria del sensibile. Questo è vero, su larga scala, con la reinvenzione al tempo di Winckelmann di un'antichità diversa da quella che l'ordine classico aveva assimilato e superato secondo la logica evolutiva, o al tempo della Rivoluzione francese con la resurrezione di antichi simboli politici. Ciò è ancora vero, su scala più modesta, con le commistioni di tempi e le eterogenee esibizioni di oggetti, testi e immagini che hanno costituito la cultura degli autodidatti. Questi testi e queste immagini, spesso antiquati, hanno fornito loro gli strumenti intellettuali per lottare contro la gerarchia delle temporalità che li rinchiusiva nell'unico tempo della ripetizione.

(Da un'intervista su «Machina»: *La confusione dei tempi: intervista a Jacques Rancière*, a cura di Pierpaolo Ascari, 2025).

Gli alberi non sono solo la vita che ritorna, ciclica, stagionale, ma l'immagine di uno sfasamento temporale rispetto agli eventi maggiori della storicità umana: sono con noi, sono nel nostro paesaggio, eppure sono estranei a esso, appartengono non certo a un ciclo inteso come eternità, ma come linea temporale altra, difforme rispetto a quella umana delle generazioni.

La pazienza della pianta, la sua calma, la sua grande capacità di ascolto e di relazione. Al contrario dell'animale, che risolve la maggior parte dei suoi problemi attraverso il movimento, la pianta sviluppa strategie a partire dalla sua condizione d'immobilità.

Dal momento che non può dirigersi in direzione di ciò che le è necessario, né scappare da quanto può causargli torto, la pianta deve necessariamente trovare dei meccanismi di compensazione rispetto alla sua fissità. Roman Kaiser confronta la sua situazione a quella di un paralitico, obbligato a sviluppare capacità estreme di soievozze e d'innovazione, dal momento che non può muoversi.

(Da Francis Hallé, *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*, 1999).

3. Pensate a una foresta di eucalipti. Un'immagine maestosa, pacifica. Il profumo, la zepbratura dei tronchi, con i filacci di corteccia che come scorze circolari di un frutto sbucciato cadono ai piedi dell'albero, i passi dentro il suolo asciutto, quasi sabbioso, tra un eucalipto e l'altro. Ma questa immagine nasconde un veleno, un disastro. Una foresta di eucalipti assetta le falde idriche, distrugge la fertilità del suolo e la ricchezza del sottobosco, si espone a incendi devastatori e violentissimi. In Europa, come in altre parti del mondo, principalmente nell'America latina, l'eucalipto è favorito dai coltivatori, in quanto albero dal ciclo di vita corto (12-15 anni) contro quello più lungo di alberi quali il faggio (100-140 anni) o la quercia (150).

Neanche gli alberi sono innocenti. Nemmeno le immagini di alberi promettono quiete e frugalità.

Il pioppo non è certo escluso dal tessuto economico e aziendale, che s'intreccia con il territorio "naturale". (La "natura" più che un'entità o un sistema autonomo rispetto a quello umano e culturale, è una sorta di confine: permette di sperimentare l'enigma e l'alterità, rispetto a tutto ciò che è interno alle nostre significazioni. Ciò che chiamiamo "natura" è sia interno che esterno; come il nostro inconscio è l'esterno del nostro interno umano, individuale o collettivo, così ogni pezzo di mondo naturale è da noi intessuto di significati umani, e nello stesso tempo esibisce una fodera opaca, che trascende, sfugge, a questi significati.)

Da un sito aziendale: «uno dei principali attributi del legno di pioppo è che può essere ridotto in fogli di ampia superficie e privi di difetti che consentono di produrre un compensato dalle caratteristiche di aspetto esteriore pressoché uniche o quantomeno ben superiori a quelle di molti pannelli dello stesso tipo realizzati con altre specie legnose». La pioppicoltura sembra avere un impatto ambientale ben meno nocivo che la coltivazione dell'eucalipto. In Campania, nell'Area Vasta di Giugliano, un territorio in cui la camorra ha interrato per anni i fanghi industriali, la cultura del pioppo è utilizzata per sanare il suolo. Al posto delle tecniche ingegneristiche di bonifica, molto costose e che bloccano l'attività agricola, si piantano decine di migliaia di pioppi. Il pioppo è una delle specie arboree maggiormente in grado di assorbire i metalli contenuti nel suolo.

Tutto questo ovviamente non sembrerebbe riguardare il pioppo di Karlsplatz. Ma oggi sì. Ogni pianta può essere un avversario o un alleato. Ogni pioppo appartiene a dei sistemi più o meno controllati, a delle famiglie di viventi più o meno docili.

4. *I lampi della magnolia*

Vorrei che i vostri occhi potessero vedere
questo cielo sereno che si è aperto,
la calma delle tegole, la dedizione
del rivo d'acqua che si scalda.

- 5 La parola è questa: esiste la primavera,
 la perfezione congiunta all'imperfetto.
 Il fianco della barca asciutta beve
 l'olio della vernice, il ragno trotta.
- 10 Diremo più tardi quello che deve essere detto.
 Per ora guardate la bella curva dell'oleandro,
 i lampi della magnolia.

(Da Franco Fortini, *Paesaggio con serpente*, 1984).

Dobbiamo parlare o guardare? Se parliamo, non parleremo degli alberi, parleremo di quello che gli uomini non riescono a fare. Parleremo, magari, di quello che le donne non vogliono fare, non vogliono più fare nel mondo pensato e organizzato per la preminenza dei maschi. Si parlerà, provocando conflitto, evocandolo. Nulla andrà liscio in quel discorso, che si vuole aperto, esteso. Di parte, ma esteso. Vi entreranno dentro le collere, le impazienze. “Non vi è bastata una vita, per cambiare voi stessi e parte del vostro mondo?” Di questo e di altre cose non si parlerà, adesso. Perché si guarderanno gli alberi: l’oleandro, la magnolia. E anche le tegole, che tengono fermo il tetto e riparata la casa. E il ragno, che muove imperterrita verso la soluzione dei suoi problemi.

La magnolia come l’oleandro sono reali, ma sottili e densi condizionamenti li fanno esistere vicino a noi. Non sono fino in fondo immagini di loro stessi, non lo possono essere. Sono immagini di altre cose. Sono allegorie. Allegorie di concetti che ci mancano, che rischiano di essere vuoti. Cosa includere, far esistere, sotto il concetto di “bene”? Quali sono le specifiche, concrete, appropriate, “letterali” immagini del bene? Appena se ne pronuncia il termine, se ne annuncia il concetto, da ogni parte sciamano fraudolenze. Cortesie estreme e infide, da dispositivo dialogante dell’Intelligenza Artificiale.

«I lampi della magnolia» sono immagini di bene. Di tali immagini dobbiamo caricarci, oppure, all’opposto, grazie a esse svuotiamo lo spirito troppo ingombro.

5. «La domanda in questione suona così: quanto tempo si può stare di fronte a una cosa? [...] Dunque mai stare davanti, non guardare fisso, non provocare. Non bisogna provocare un mandorlo, ancora più se è meravigliosamente fiorito. Basta poco e diventa incomprensibile, un ostacolo, alla fine un rimorso» (da Angelo Lumelli, *bianco è l’istante*, 2015).

C’è un’allegria dei fili d’erba, dei fiori di mandorlo o di albicocco. Un’allegria della luce. Anche se tutto è perfettamente sospetto, anche se tutto è guasto, anche se non possiamo tenere nella mente né i fili d’erba né i fiori di mandorlo, dal momento che diverebbero un problema, un problema alla fine da risolvere con grande violenza ed efficacia, quindi l’allegria ci serve, perché ci permette di guardare altrove, a qualcosa che ancora non c’è. A un’altra cosa allegra. A un altro bene.

Molte cose accrescono la mia allegria. Gli alberi accrescono la mia allegria. Le scimmie accrescono la mia allegria. Il mare accresce la mia allegria. Le banane accrescono la mia allegria. Guidare l’auto accresce la mia allegria. I monti accrescono l’allegria.

(Da Peter Waterhouse, *Polarizzazione*, in *Krieg und Welt*, traduzione di Camilla Miglio, 2016).

6. *L’olmo di Camperdown. Dono di A. G. Burgess al Prospect Park di Brooklyn (1872)*

Questo olmo piangente mi richiama
gli *Spiriti affini* sull’orlo di un dirupo
che domina un torrente:
Bryant che ama gli alberi e invoca Thanatopsis
sta conversando con Thomas Cole
nel quadro di Asher Durand, che li raffigura
sotto la filigrana di un olmo sovrastante.
5
Essi avevano visto, non c’è dubbio, altri alberi – tigli,
aceri e sicomori, querce e l’albero
dei viali di Parigi, l’ippocastano; ma immaginate
il loro rapimento se avessero mai visto
la vasta mole dell’olmo di Camperdown e “la trama intricata dei suoi rami”
che s’innalzano ad arco e scendono a incurvarsi in quella nebbia di sottili fronde.
Lo vide lo specialista di cavità arboree
10 e sondò col suo braccio la caverna del tronco,
per quanto era lunga; e c’erano altre sei piccole cavità.
15
Occorrono puntelli ed alimenti. Mette ancora le foglie;
ancora lì. *Mortale* tuttavia. Salviamolo. Poiché
è la suprema rarità di Brooklyn.

(Da Marianne Moore, *Poesie sparse*, traduzione di Lina Angioletti e Gilberto Forti).

Questa poesia, scritta da Marianne Moore nel 1967, aveva uno scopo pratico: salvare dall’incuria un olmo d’origine scozzese, sorta di bizzarria della natura («our crowing curio»), che era stato piantato nel Prospect Park di Brooklyn nel 1872, cinque anni dopo la creazione del parco. Si tratta di un olmo dai grandi tronchi nodosi, che si sviluppano quasi parallelamente al suolo e creano una sorta di cupola attraverso il fogliame ricadente. Come si parla di un albero? Perché si parla di un albero? L’ho detto: per salvarlo. Moore, quasi ottantenne, viene eletta nel 1965 presidente della Greensward Foundation, e in questo ruolo si occuperà anche degli alberi sofferenti o in via d’estinzione del Prospect Park. Ma parlare di un albero è un affare difficile, anche perché l’albero – lo abbiamo visto – è spesso l’immagine di un’altra cosa, l’immagine di un bene. Ma qui è in questione un albero particolare, in tutta la sua opacità biologica, vegetale. Moore opera varie forme di avvicinamento obliquo, procede per triangolazione. Differisce l’incontro, o lo “scherma” con un dipinto, e questo dipinto contiene un olmo, ma anche un “romantico” paesaggio roccioso, con torrente annesso, e colline verdeggianti all’orizzonte. Si tratta del quadro di Asher Brown Durand: *Kindred Spirits*. E gli “spiriti affini” sono i due uomini, due amici, che stanno l’uno accanto all’altro al centro di questo paesaggio selvatico. Uno è poeta e l’altro pittore. Invece di presidiare un salotto borghese, ammalian-
done il pubblico colto e agiato, o di lavorare assiduamente chi alla scrivania chi nell’at-
elier, se ne stanno sopra uno sperone roccioso a discettare del mondo circostante, privo

di costruzioni, ferrovie, pali della luce, lampioni, scavi nel terreno. Ma Moore non è interessata a questa prima messa in scena romantica, in quanto i due solitari amanti della *wildness* servono come pretesto all'evocazione di alberi comuni: tigli, aceri, sicomori, ecc. Perché una volta che si è, da giovani o giovanissimi, imparato ad associare gli esemplari concreti degli alberi con i nomi delle loro specie, non si aspetta altro che l'occasione di elencarli, metterli per iscritto quei nomi, nella dimensione solenne e rituale del verso poetico, in modo che famiglia e individuo compaiano assieme, per un attimo, nella lettura: il tiglio scritto e nominato convoca l'insieme dei tigli visti, tutte le somiglianze tra i singoli tigli incontrati, tigli spesso già allineati dall'uomo, messi in una fila, organizzati in filari appunto, in modo tale che domini una ridondanza percettiva a ogni nuovo incontro. Per parlare di un albero centenario, situato in un parco di New York, Marianne Moore parla di un dipinto, in cui assieme a un albero e a un intero paesaggio selvatico, si vedono in piedi e sfaccendati un pittore e un poeta. Entriamo quindi nella mente di questi due individui, perché in loro troviamo la memoria di altri alberi visti, ossia incontrati e nominati. Ed è questo il nucleo, il perno estetico e libidico del componimento: la strofa centrale. E ora, che tutto un corteo d'alberi è stato evocato (ippocastano di Parigi incluso), possiamo finalmente abbozzare il nostro vero soggetto poetico, ossia le cavità dello strano, fragile, sorprendente olmo d'origine scozzese.

7. Sfogliando disordinatamente l'edizione Oscar Mondadori (2005) di *Petrolio* di Pasolini, mi sono imbattuto in una serie di frammenti intitolati *I Godoari*. In nota si ricorda che tale nome è frutto dell'invenzione di Anna Banti, che in questo modo chiama un popolo barbaro insediatisi nella pianura padana intorno a una villa abbandonata (*La villa romana*).

In ognuno di questi frammenti pasoliniani dominano delle descrizioni accurate, calme, di paesaggi naturali che si trovano spesso al confine con zone urbane e periurbane. Si tratta di descrizioni che alleano precisione documentaria e topografia fantastica. La vegetazione che la voce narrante evoca è del tutto ordinaria, familiare, eppure la successione degli spazi sembra sganciarsi da ogni continuità paesaggistica. Ancora una volta il montaggio (o il semplice collage modernista – Marianne Moore) sembra inserirsi in questi testi piuttosto descrittivi, programmaticamente bucolici, anche se in essi l'idilio è sospeso, tramortito dalla vicinanza con il detrito e la rovina, eredità dell'uomo e delle sue trasformazioni territoriali.

Non potati da decenni o da secoli, gli alberi da frutto avevano duri rami contorti, troppe foglie, piccoli frutti irriconoscibili, ed erano radi, nati a caso, tra i rovi, che parevano pian piano, con le ortiche e la xxx, voler coprire tutta la campagna. Invece, al di là di una siepe, appunto di rovi, serrati e duri come il ferro, dopo un pianello d'erba corta e verde – a cui probabilmente erano mescolati della dolcetta e del radicchio – apparve un secondo indizio: ed era qualcosa che non poteva non dare un

tuffo al cuore e far venire intrattenibili lacrime agli occhi: si trattava di un campicello di granoturco, con in mezzo dei filari di viti, in cui si sentiva la < > di una mano umana.

(Da Appunto 114. *I Godoari* [V]).

Nell'atmosfera cupa e violenta di molte pagine di *Petrolio*, si apre questa serie non-narrativa e non-saggistica, serie di non accadimenti e non ragionamenti, in cui lo sguardo vaga libero, erratico, tra «gli alberi da frutto», «un pianello d'erba», «un campicello di granoturco».

Parlai di queste pagine ad Alessandro Broggi, nel periodo in cui era già impegnato nella stesura di *Noi*. Avevo già avuto modo di conoscere parti del suo progetto in corso. Gli lessi quindi alcuni brani dei *Godoari* di *Petrolio*, e lui ne rimase, come immaginavo, molto intrigato.

8. (Un poeta italiano che si è presto specializzato in libri sugli alberi è Tiziano Fratus. Fratus fa, appunto, libri sugli alberi. Nessuna sospetta triangolazione, nessun rovello allegorico, nessuna impossibilità conclamata (Lumelli) di far fronte a un mandorlo. Nessun'ombra, proiettata da discorsi che *si dovranno fare* «più tardi» (Fortini). Non c'è più nessun sospetto nell'albero, nell'immagine che esso sollecita in noi, per un autore come Fratus: l'albero è un amico. Punto e basta. Questa è la buona notizia. Ed è così che un poeta può scrivere un intero libro per Mondadori, ma in una rassicurante prosa, dal titolo *Ogni albero è un poeta. Storia di un uomo che cammina in un bosco*. La copertina fa subito capire che il lettore è invitato a disarmarsi. Una ragazzina dall'aria rustica se ne sta a piedi nudi sul disco di legno di un albero tagliato alla radice, in un bosco assai favolistico, assai incantato. E stringe tra le mani un fusto metallico poggiato alle sue spalle, da cui pende un bulbo di vetro illuminato. Gli alberi di Fratus sono davvero gli alberi amici, e basta (senza fodere opache, sfuggenti), eppure tutto è già circonfuso di magia. «La natura è, da che mondo è mondo, la nostra nutrice e la nostra precettrice. Ci insegna. Ci redarguisce. Ci informa». Scrive, ad esempio, Fratus. Qualcosa non funziona. E io penso che, alla fine, quello che non funziona è questa «amicizia» troppo esibita, troppo sicura di sé, proprio nei confronti degli alberi. Tutti vorremmo essere amici degli alberi, nei giorni di festa. Ma nei giorni lavorativi cosa succede agli alberi? Cosa succede a noi? Come vengono usati gli alberi? Che ce ne facciamo degli alberi? Certo, uno può sempre specializzarsi nel fare libri sugli alberi, dicendo che il poeta e l'albero sono una stessa cosa. Pappa e ciccia. Poeta l'uno, poeta l'altro. Sembra di non aver più a che fare con *immagini* del bene, ma con il bene proprio, tagliato a pezzi e incellofanato per il lettore. Come in un libro sulla crescita personale.)

Ci esamina da una pozza uno stormo di otarde – fasci di capperi, cardi e sorbe, castagne d'acqua e boccioli di canna, un grosso mandarino tardivo con i rami ricchi di

frutti... I raggi del sole ci investono, stanno sbocciando i ventagli fogliosi della manioca, la strada è un passaggio strettissimo in mezzo a una piana di papaveri che perdono le corolle, a ciò che sta appena al di qua o al di là del campo di attenzione... (Da Alessandro Broggi, *Noi*, 2021).

E ancora.

Percepiremmo ogni mattina la giornata che si avvierebbe come un infinito campo di possibilità e agiremmo in modo da aumentarne il numero, non confermeremmo semplicemente il nostro mondo. Germinando le tassonomie più variate tra le connessure di una crosta sassosa, la stagione reimposterebbe il suo giro, i fuscelli sorgendo già pieni di api che ronzano; senza che siano tralasciati aster e farfara, festuche dal ciuffo, stipe, giunchi, erba corda, pere di terra che conoscerebbero forme di sviluppo loro proprie, sussulti arborescenti che beneficerebbero di fondo valle convergenti, a portata di mano, di ravine addizionali coronate da pennacchi di cirri. (Ivi).

Quali sarebbero, delle infinite possibilità aperte dall'avanguardia camminante dei protagonisti del libro, *quelle* che non confermerebbero il mondo, e di cui si potrebbe parlare? Non è facile formularle, metterle in parole, tali possibilità. Ma si può procedere, come nella serie *I Godoari* di Pasolini, a costruire un paesaggio, montandolo pezzo per pezzo, vocabolo per vocabolo, utilizzando quella fodera opaca, per mostrare, indicare con cenni muti, che qualcosa esiste al di là di quello che ogni giorno l'Occidente ufficiale *conferma*.

Abbiamo bisogno di immagini del bene. Le figure umane non ci bastano. Le figure umane sono campioni nel disumanizzarsi, nel rendere se stesse disumane, agendo come mostri su mostri. Le figure viventi, non umane, portano forse un bene. Non direttamente. Non letteralmente. Di qui l'immagine di un'immagine. L'immagine di un concetto vuoto. L'immagine di un bene, che non tocchiamo, non vediamo. Per questo i «sussulti arbore-scenti», che Broggi evoca, possono essere «a portata di mano». Abbiamo bisogno di allegorie del bene. Dobbiamo svuotarci di umanità. Non verso qualche umanissimo (ancora più incanaglito) transumanesimo: ma verso la docilità e la pazienza delle erbette, smemorate, dementi, produttrici di allegria.



Share alike 4.0 International License