

DANIELA FARGIONE

## OLTRE L'ANTROPOCENTRISMO

*Il sublime ecologico nel contesto anglo-americano*<sup>1</sup>

Una delle declinazioni più convincenti del sublime contemporaneo prende il nome di “sublime ecologico”, secondo quella prima definizione fornita nel 1999 da Christopher Hitt per cui il sublime, a dispetto delle ripetute accuse di obsolescenza, può ancora proporre nuove prospettive e promuovere una relazione più responsabile con l'ambiente naturale. Nell'ambito degli studi di estetica ed etica ambientali, questo paradigma risponde all'esigenza di comprendere la natura nella sua materialità, ovvero spogliata della sua qualità puramente scenica, offrendo così un notevole contributo anche alla causa dell'ecocritica.

Partendo da un noto articolo di William Cronon (Cronon 1996), Hitt riflette sulla natura contraddittoria del sublime che, nella trattazione dei due teorici più eminenti del diciottesimo secolo, Edmund Burke e Immanuel Kant, è in grado di umiliare e al contempo innalzare chiunque sia coinvolto in quell'esperienza. Si tratta, infatti, della percezione di una discordanza travolgente dinanzi a un oggetto naturale o alla sua rappresentazione, discordanza che implica una dialettica tra il sé e la natura, come i poeti romantici – William Wordsworth *in primis* – hanno celebrato nelle loro opere. È dunque questa falsa separazione di umano e non umano la prima dissonanza su cui occorre soffermarsi per poter recuperare “the wonder, the inaccessibility of wild nature” (Hitt 1999, 620) e riadattare quello stupore a una visione biocentrica del mondo. L'idea separativa di natura e cultura che, come è noto, affonda le sue radici nel modello cartesiano, impone un paradigma dualistico, che secondo Mario Signore “cerca di attestarsi sulla differenziazione dei due termini (natura e cultura) evitandone, con ogni espediente, qualsiasi possibile contaminazione” e imponendo infine la pretesa umanistica dell'uomo [*sic*] in quanto “universo isolato”, non solo come centro

---

<sup>1</sup> Alcune parti di questo articolo sono apparse in forma lievemente diversa in Fargione, 2013b. Si ringrazia l'editore per l'autorizzazione a riprodurle.

epistemologico ed etico, bensì come soggetto autoriferito ed impermeabile alla contaminazione esterna” (Signore 2006, 23).<sup>2</sup>

Per il discorso che vorrei qui proporre, l'aspetto più rilevante del sublime romantico riguarda il concetto di *misura* e la trionfante affermazione finale della ragione che rivela la superiorità dell'umano sul non umano. Secondo Kant, l'onnipotenza della natura funge da metro per misurare noi stessi: l'immaginazione, posta di fronte a ciò che la trascende, si trova sul limitare di “un abisso, in cui teme di perdere se stessa” (Kant 1991, 87) ma al contempo è proprio dal riconoscimento della piccolezza e insufficienza umane che scaturisce il più forte “sentimento della nostra destinazione soprasensibile” (*ibid.*, 86). Di conseguenza, quando si affronta qualcosa di possente come una tempesta o di maestoso come una montagna, le facoltà umane della sensibilità e dell'immaginazione risultano sopraffatte, seppure per un periodo breve, poiché – spiega ancora Kant in un noto passaggio dell’“Analitica del sublime” – il “momentaneo impedimento delle forze vitali” è seguito da “una tanto più forte effusione di queste” (*ibid.*, 74). La natura ossimorica del sublime consiste proprio in questa dissonanza che, lungi dal risolversi in uno scacco, sfocia in un trionfo della ragione, rivelando infine la preminenza dell'*homo sapiens* in virtù della sua facoltà di un agire morale. Si tratta, in definitiva, di un percorso che si conclude con ciò che John Keats avrebbe definito “Wordsworth's egotistical sublime” (Keats 1951, 152),<sup>3</sup> un sublime del tutto antropocentrico, il cui paradigma, per dirla con il filosofo e zoologo Roberto Marchesini, è fortemente antropoplastico o vitruviano, vale a dire che propone l'uomo come metro di paragone assoluto e sussunzione del mondo in una prospettiva autopoietica e al contempo disgiuntiva rispetto alle alterità (cfr. Marchesini 2002).

Sarà forse per questa sua predisposizione che il sublime non ha trovato grande spazio nei dibattiti dell'ecocritica, per lo meno non nelle fasi iniziali del suo sviluppo, quando il discorso che proponeva era prevalentemente di e sul *valore intrinseco* della natura.<sup>4</sup> Occorre ricordare allora, e molto semplificando, che l'ecologia letteraria o ecocritica è quella disciplina che, affondando le sue radici nella teoria della coevoluzione di natura e cultura, interpreta i testi letterari e i fenomeni ambientali nella loro interdipendenza (cfr. Meeker 1972). Nelle sue molteplici varianti tematiche e prospettiche, si pone come ambito di ricerca interdisciplinare, implicando il concetto di

<sup>2</sup> Cfr. anche AA.VV. 2015a.

<sup>3</sup> Lettera a Richard Woodhouse, 27 ottobre 1818.

<sup>4</sup> È questo, probabilmente, nella prima fase o “first wave” dell'ecocritica, il fattore discriminante tra gli specialisti di studi ambientali (il cui approccio nei confronti della natura è solitamente strumentale e il cui impegno nella preservazione delle sue risorse prevede gli esseri umani come primi beneficiari) e i rappresentanti della *deep ecology*, che sostengono al contrario un sistema di valori biocentrici e con i quali solitamente si schierano gli ecocritici. Oggi, l'ecocritica (giunta ormai alla sua quarta fase o “fourth wave” con lo studio dei Nuovi materialismi) e l'etica ambientale hanno notevolmente accorciato le distanze. Cfr. Buell 2005, 6-7; Garrard 2004, 18-36 e Slovic 2012, 619.

interazione di aree di studio non contigue e della loro “cross-fertilization”.<sup>5</sup> Una delle prerogative più fruttuose di questa ibridazione concettuale consiste non solo nell'apertura a linguaggi diversi, ma anche e soprattutto nella ipotesi di una degerarchizzazione sia delle aree disciplinari, sia delle varie forme di vita o dei fenomeni che quelle stesse aree studiano. Come ben osserva Serpil Oppermann riproponendo una metafora della filosofia di Deleuze, si potrebbe parlare dell'ecocritica come di uno spazio culturale e letterario che permette alla sua natura polifonica di manifestarsi non tanto come ambito con/sequenziale e competitivo rispetto ad altri campi di indagine, bensì come attività rizomatica e pertanto dinamica, creativa e inclusiva (cfr. Oppermann 2010). È quest'ultimo aspetto, sostiene Serenella Iovino, a rendere l'ecologia letteraria una forma culturale “coraggiosa”, poiché del tutto avversa a qualsiasi espressione di elitismo e propositiva, piuttosto, di un “umanesimo non antropocentrico” (Iovino 2010), i cui presupposti includono non solo la decentralizzazione della posizione dell'umano nel mondo, ma l'espansione del concetto stesso di “mondo”, che ora include l'intera ecosfera. Tale umanesimo, quindi ricolloca l'umano in una dimensione circolare e interattiva con le altre creature del pianeta e risponde all'urgenza di adottare pratiche ecologiche attraverso una partecipazione attiva nel mondo (cfr. Palumbo-Liu 2005). In quest'ottica la letteratura, nella sua duplice funzione ecologica ed etica, diventa uno strumento di ecologia culturale capace di far luce su dinamiche ideologiche sommerse, meccanismi di esclusione e ingiustizie sociali e ambientali, assumendo infine un valore trasformativo (cfr. Zapf 2006).

Date queste premesse teoriche, la critica mossa all'estetica del sublime romantico non deve sorprendere. Più volte, a partire dagli anni Novanta, è stata messa in rilievo l'asimmetria delle relazioni di potere tra essere umani e non umani, tra il sé e l'altro, tra il maschile e il femminile, che aveva perpetuato – fra le altre cose – anche una logica dicotomica che l'ecocritica rifiuta a priori. Secondo Emily Brady, pur essendo la natura così fondante nel discorso sul sublime, sono numerose le discipline che l'hanno a lungo trascurato ritenendolo ormai obsoleto, e una delle motivazioni che la studiosa individua è di carattere storico (cfr. Brady 2013). Lo sviluppo tecnologico comporta che categorie quali “il terrore” o “la meraviglia” siano sempre meno pregnanti nella nostra epoca; tanto più che invece di esprimere un commento sulla nostra piccolezza, sono semmai espressioni di orgoglio per i conseguimenti raggiunti, per le nostre capacità di monitoraggio e controllo della natura stessa che ci appare, infatti, sempre meno temibile. Sicché, se la nostra crisi ambientale, il lento ecocidio che continuiamo ad alimentare con scelte e comportamenti irrispettosi, dipende dall'accumulo di piccole azioni dall'enorme potenziale distruttivo, parimenti occorre che la nostra salvezza sia

---

<sup>5</sup> Nella prima antologia di ecocritica, Cheryl Glotfelty cita “storia, filosofia, psicologia, storia dell'arte, etica” ma oggi la lista potrebbe espandersi fino a includere discipline molto lontane dagli studi umanistici quali, per esempio, la biotecnologia o l'ingegneria genetica. Cfr. Glotfelty 1996: XIX.

il risultato di un operare collettivo. In che modo, allora, il sublime ecologico può contribuire a questo disegno?

La prima necessità consiste nella riconfigurazione dell'idea stessa di natura. Perché con l'invenzione moderna del paesaggio, nella sua sapiente operazione di raccordo tra estetica da una parte e interessi economici dall'altra, la "Natura" (con la "N" maiuscola) continua a delinearci come qualcosa di separato da noi, un tempio sacro e inviolabile, un luogo di svago, o al limite una palestra per sport estremi. D'altro canto, l'ingenuità della contemporanea ossessione naturalista, che pervade ormai molti campi della nostra esistenza, si fonda proprio su questo malinteso: a un ambiente urbano e industriale si contrappone uno spazio bucolico, lontano da noi nello spazio e nel tempo e, soprattutto, immacolato. Questo falso concetto di Natura dovrebbe quindi essere sostituito da concretizzazioni di nature molteplici, capaci di intrecciare pratiche e dinamiche in un progetto interculturale più ampio. In effetti, se la nozione di *interculturalità* – qui intesa come l'instaurazione di forme di dialogo e scambio tra culture diverse nel rispetto delle differenze – si è ormai consolidata, allo stesso modo si potrebbe ipotizzare un'idea di *internaturalità* (Marrone 2010),<sup>6</sup> un complesso di sistemi e processi che vedono protagonisti gli esseri umani nelle loro interazioni con cose, piante, bestie, sassi, memorie, tutti portatori di storia e storie. Scrive ancora Marchesini:

Uscire dall'ossessiva metrica antropocentrata, dagli imperativi della purezza e della perfezione geometrica, evitare la pretesa antropoplastica è, a mio avviso, il *leitmotiv* degli autori di fine Novecento e di questo ultimo decennio. Non imitazione della natura né proiezione nella natura, bensì contaminazione con le plurali alterità della natura, epifaniche nel saper aprire all'interno dell'umano nuovi spazi di virtualità, approfittando dei canali di degeneranza che ci caratterizzano in quanto espressione stessa della natura (Marchesini 2015, 68).

Il "sublime ecologico" è in grado perciò di offrire una trascendenza diversa da quella proposta da Kant e perpetuata dai romantici, capace di resistere alla tentazione di rendere la "otherness" della natura la ragione della nostra separazione da essa. È solo in virtù della consapevolezza di esserne parte integrante, di essere cioè tanto spettatore quanto "attore" (nel senso che Bruno Latour dà al termine), che il senso di piccolezza, di umiltà, che si prova di fronte a un sublime scenario naturale può trasformarsi in sprone per un'azione responsabile e meno egotistica. Rachel Carson, autrice di *Silent Spring*, pietra miliare del movimento ambientalista, sostiene che quanto più gli esseri umani si concentreranno sui prodigi e sulle realtà dell'universo, tanto più il loro gusto per la distruzione verrà meno (cfr. Carson 1962).

<sup>6</sup> Cfr. anche Fargione 2013: 78-91. Per una esaustiva trattazione dell'argomento rimando lettori e lettrici a AA.VV. 2015b (*Internaturalità, Atti del Convegno internazionale di studi, Torino 8 maggio 2013*), convegno che ha avuto luogo contemporaneamente all'inaugurazione della mostra *Internaturalità* ospitata dal PAV (Parco Arte Vivente) di Torino. Ringrazio l'editore Dario Salani per il cortese invio del materiale.

Nella nostra “società del rischio” (Beck 1992) è necessario innanzitutto rivolgere lo sguardo a ciò che comunemente si definisce “the sense of place” (Heise 2008), il nostro *stare* nel nostro angolo di mondo, nel tentativo di coniugare lo “spazio naturale dei nostri sogni” con la realtà quotidiana attraverso il recupero di quella meraviglia di cui abbiamo dimenticato il gusto, quel “wonder” spesso evocato come catalizzatore o impulso per la preservazione dell’ambiente naturale. Occorre, in definitiva, accogliere l’invito di Aldo Leopold, fondatore dell’“etica della Terra” e della *deep ecology*, e “pensare come una montagna” (Leopold 1949). Lo scrive nel 1949 all’interno di quell’opera che sarebbe diventata un testo di riferimento dell’etica ambientale, *A Sand County Almanac*, una raccolta di memorie, descrizioni e riflessioni sulla conservazione delle risorse naturali. “Pensare come una montagna”, commenta Serenella Iovino, “significa pensare per tempi lunghi, in un orizzonte ampio” (Iovino 2015, 155), ma significa anche pensare agli equilibri ecosistemici e agli interessi di un luogo e delle comunità che la abitano e di chi vorrebbe impossessarsene anche solo per una conquista sportiva o per partecipare al rito collettivo della vacanza. Leopold scrive di getto a seguito di una battuta di caccia durante la quale abbatte una lupa. Raggiunto l’animale agonizzante, Leopold scorge

A fierce green fire dying in her eyes. I realized then, and have known ever since, that there was something new to me in those eyes – something known only to her and to the mountain. I was young then, and full of trigger-itch; I thought that because fewer wolves meant more deer. That no wolves would mean hunter’s paradise. But after seeing the green fire die, I sensed that neither the wolf nor the mountain agreed with such a view (Leopold 1949: 138-139).

L’esperienza sublime, epifanica, che cambia completamente la vita di Leopold, gli svela il segreto ultimo della vita selvatica, del suo essere parte di un quadro più ampio, e in una prospettiva olistica gli insegna che ogni azione ha conseguenze su tutti gli altri elementi che compongono l’ecosistema di appartenenza.

È evidente, però, che il fraintendimento nei confronti della natura resiste, e nella storia e nelle letterature americane dimostra di avere una lunga tradizione. L’arroganza del “Lord Man” (Muir 1992, 155) si manifesta in molteplici forme sin dall’inizio dell’avventura americana, imponendo profonde trasformazioni alla *wilderness* di cui nel frattempo si esaltano, attraverso scritti di propaganda, le incommensurabili meraviglie. “La storia del colonialismo del Nuovo Mondo”, sostiene Peter C. Remien, “prevedeva la trasformazione dello stupore provato dai primi esploratori e colonizzatori in uno strumento di appropriazione coloniale” (Remien 2013, 825 – trad. D. F.). A differenza degli Europei che si erano riconosciuti figli della loro stessa storia, per i padri fondatori della nazione americana erano le “Leggi della Natura e del Dio della Natura”<sup>7</sup> a conferire loro diritti inalienabili nei confronti della Nuova Terra d’oltreoceano. Nel

<sup>7</sup> Cfr. la Dichiarazione d’Indipendenza degli Stati Uniti d’America, 4 luglio 1776.

processo di configurazione del paese, il fattore determinante risultava essere più materiale che concettuale: l'America non si dava un corpo a partire da astrazioni, bensì dalla cruda fisicità della terra stessa. Parimenti, la costruzione della società americana doveva essere espressione diretta di quella stessa Legge della Natura (cfr. Jehlen 1986) che trovava ampia illustrazione nell'iconografia coeva: le immagini del paesaggio selvaggio e del giardino pastorale erano state cruciali nella formazione di quell'identità culturale che lo storico Perry Miller avrebbe definito "Nature's nation" (Miller 1967), un immenso continente da dom(in)are e addomesticare attraverso un percorso di civilizzazione che prendeva il nome di "progresso" (Marx 1964).

Tuttavia, è a metà Ottocento che l'idea di natura intesa come "mera risorsa da sfruttare (un mezzo per fini economici) e ostacolo (la *wilderness* da conquistare affinché la civiltà potesse avanzare)" cede all'urgenza conservazionista e all'intento di preservarla poiché riconosciuta come "specie a rischio" (Oelschlaeger 1991, 4). E non è affatto sorprendente che siano soprattutto le donne – bianche e borghesi – ad accogliere con maggiore prontezza questo scarto di paradigma, se non altro per una coincidenza di "destino manifesto". La natura americana subisce, dunque, una duplice alterizzazione: non solo è sfruttata direttamente, ma anche in maniera indiretta; una volta posta come categoria tassonomica, vi si fanno rientrare donne e non-bianchi a loro volta sfruttati (Buell 1995, 21), generando così un sistema di polarizzazioni. Queste dicotomie, da cui scaturiscono forme diversificate di oppressione, richiedono rimedi, esorta l'ecofemminista Val Plumwood, tali da non limitarsi a una rivalutazione dell'elemento subordinato bensì da ri-concettualizzare entrambe le categorie che ne compongono il binomio. L'identificazione della donna con le sfere della fisicità, del sentimento e della natura (intese come espressione di inferiorità) contrasta l'assunto di una corrispondente identificazione maschile con la ragione e la cultura (Plumwood 1993, 2002).

Prendendo in analisi due esempi della letteratura americana dell'Ottocento, vorrei ora presentare due modalità articolatorie e due funzioni diverse del sublime ecologico. Nel primo esempio, la contemplazione della natura maestosa della valle di Yosemite descritta da John Muir e consacrata al nostro immaginario dalle fotografie di Ansel Adams risponde all'esigenza di diffondere una sensibilità di salvaguardia della natura. Nel secondo esempio, la poesia di Emily Dickinson dimostra come il sentimento del sublime possa anche affiorare di fronte all'"assolutamente piccolo" oltre che all'"assolutamente grande". In entrambi i casi, pur non trascurando le contraddizioni che emergono dalle loro rispettive scritture e strategie retoriche, si apprezzerà il superamento di una visione *unicamente* antropocentrica dell'ambiente naturale in un'ottica di coniugazione tra esseri umani e alterità.

A metà del diciannovesimo secolo, *the wonder*, inteso come reazione immediata e spontanea e qualità emotiva del sublime, assume un ruolo fondamentale nel progetto protezionistico della nazione, la cui traduzione più significativa consiste nell'istituzione

dei parchi nazionali. Il 30 giugno 1864, nella fase conclusiva della guerra civile americana, il Congresso degli Stati Uniti cede allo Stato della California la “Yo-Semite Valley” e il bosco delle sequoie giganti di Mariposa, a condizione che il suddetto Stato disponga dell'intera zona – da ritenersi inalienabile a tempo illimitato – “for public use, resort, and recreation”.<sup>8</sup> E se il senatore John Conness si spende energicamente per convincere il Congresso della “necessity of taking early possession and care of these great wonders” (cit. in Runte 1990, 20), il popolo americano non manca di cogliere che il futuro parco non solo si sarebbe trasformato in un (presunto) simbolo di democrazia, ma anche nel primo esempio di proprietà pubblica di un'area protetta, contravvenendo pertanto a un principio basilare della società americana: la proprietà privata. Tuttavia, mentre il Congresso impedisce la proprietà privata nei terreni inclusi nel parco, al contempo promuove gli investimenti di alcune corporazioni per la gestione di campeggi, alberghi e locande. Inoltre, il numero dei turisti in visita si accresce di pari passo con il diffondersi della sua fama, richiedendo in breve tempo l'espansione di tali infrastrutture e, di conseguenza, il giro d'affari delle compagnie private. È evidente che l'esperimento dei parchi nazionali si fonda su più di una contraddizione.<sup>9</sup> Lo stimolo su cui inizialmente si fa affidamento è da ricercarsi proprio in quella meraviglia che la sublime bellezza della natura americana è in grado di generare, una leva emotiva tanto convincente da trovare posto persino nei formali disegni di legge. Il Yellowstone Park Act del 1 marzo 1872, per esempio, afferma che il parco ha come fine “the preservation, from injury or spoliation, of all timber, mineral deposits, natural curiosities, or *wonders* within said park, and their retention in their natural condition”.<sup>10</sup>

Anche la narrativa della prima fase dell'ambientalismo americano assume spesso toni mitici ed è segnata dalla presenza di figure quasi eroiche – scrittori, pittori e fotografi – che si impegnano a forgiare innanzitutto *una mentalità* capace di sostenere il progetto nazionale della tutela delle aree a rischio. John Muir (1838-1914), uno dei primi ambientalisti moderni, e i fotografi Carleton Watkins (1829-1916) e Ansel Adams (1902-1984) operano in concerto sull'immaginario americano per trasformare il Parco di Yosemite in una vera e propria icona dell'identità americana. Con la sua vasta

<sup>8</sup> The Library of Congress. *Evolution of the Conservation Movement 1850-1920*. Yosemite National Park, California. U.S. Statutes at Large, Vol. 13, Chap. 184, p. 325. “An Act authorizing a Grant to the State of California of the ‘Yo-Semite Valley,’ and of the Land embracing the Mariposa Big Tree Grove.” [S. 203; Public Act no. 159]. [http://www.nps.gov/yose/learn/management/enabling\\_leg.htm](http://www.nps.gov/yose/learn/management/enabling_leg.htm). Ultima visita: 02/09/2015.

<sup>9</sup> Cfr. Runte 1990, 27, 38 e il primo capitolo di West Sellars 1997. Kevin Michael De Luca propone un'esauriente analisi degli interessi corporativi del primo ambientalismo americano, mettendo in evidenza il ruolo centrale della Southern Pacific Railroad nel saggio “Trains in the Wilderness: The Corporate Roots of Environmentalism”. *Rhetoric and Public Affairs* 4/4 (Winter 2001), 633-52.

<sup>10</sup> The Library of Congress. *A Century of Lawmaking for a New Nation: U.S. Congressional Documents and Debates*. Forty-Second Congress. Sess. II. Ch. 24, 33 (corsivo D. F.). <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage>. Ultima visita: 02/09/2015.

area di 3000 chilometri quadrati nella Sierra Nevada, il 90% della sua superficie è riconosciuta *wilderness*, ovvero santuario immacolato: “no temple made with hands can compare with Yosemite”<sup>11</sup> scrive Muir nel 1902, perpetuando così la fuorviante equazione di *wilderness* e purezza, e dunque l'esclusione della presenza umana dal mondo naturale. A metà tra lo scienziato e il mistico, John Muir vi giunge per la prima volta nel 1868, inaugurando una lunga stagione di vagabondaggi a piedi per i grandi spazi incontaminati dell'America alla ricerca di ciò che della natura prediligeva, ovvero la bellezza: “Everybody needs beauty as well as bread”.<sup>12</sup> La bellezza, tuttavia, descritta con una prosa dallo stile alto e solenne come da sermone, non vuole sollecitare una mera risposta emotiva, un piacere fine a se stesso; piuttosto, è un incitamento alla comunione e all'azione. Ne è un esempio il testo dedicato alla Valle di Hetch Hetchy, che include resoconti della sua battaglia appassionata contro la costruzione di una diga e di una riserva d'acqua per la città di San Francisco. Nel seguente brano, per esempio, Muir esprime tutto il suo risentimento per il progetto di inondazione della valle:

[...] they [Nature's own wonderlands] have always been subject to attack, mostly by despoiling gainseekers, – mischief-makers of every degree from Satan to supervisors, lumbermen, cattlemen, farmers, etc., eagerly trying to make everything dollarable, often thinly disguised in smiling philanthropy, calling pocket-filling plunder “Utilization of beneficent natural resources, that man and beast may be fed and the dear Nation grow great” (Muir 1908).

Nella sua lungimiranza, John Muir dimostra di intuire il valore intrinseco della natura, sganciandola dai fini utilitaristici di cui l'invaso turismo cittadino è solo la declinazione più evidente. Una prova convincente è offerta da un commento sull'utilità di una semplice pianta, oggetto della sua osservazione e ammirazione: “Like most other things not apparently useful to man, it has few friends, and the blind question, ‘Why was it made?’ goes on and on with never a guess that first of all it might have been made for

<sup>11</sup> John Muir, *The Yosemite*. New York: The Century Company, 1912. [http://vault.sierraclub.org/john\\_muir\\_exhibit/writings/the\\_yosemite/chapter\\_1.aspx](http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/the_yosemite/chapter_1.aspx). Ultima visita: 02/09/2015. È significativo che ancora nel 1964, anno della ratifica del *Wilderness Act* (stilato da Howard Zahniser della *Wilderness Society* e firmato dal Presidente Lyndon Johnson) si definisca la *wilderness* come “[...] an area where the earth and its community of life are untrammelled by man, where man himself is a visitor who does not remain”. Non solo questa definizione perpetua la separazione tra umano e non umano ma, come hanno ben spiegato numerosi storici ambientali, rivela la sostanziale rimozione ed esclusione dei Nativi americani dal disegno protezionistico della nazione: i parchi nazionali e la *wilderness* sono appannaggio dei soli turisti (bianchi) americani. Cfr. Merchant 2003, 380-94.

<sup>12</sup> “The Hetch-Hetchy Valley”. *Sierra Club Bulletin* 6/4, January 1908. [http://vault.sierraclub.org/ca/hetchhetchy/hetch\\_hetchy\\_muir\\_scb\\_1908.html](http://vault.sierraclub.org/ca/hetchhetchy/hetch_hetchy_muir_scb_1908.html). Ultima visita: 02/09/2015. Le prime impressioni di viaggio di John Muir sono raccolte in un diario pubblicato nel 1911 con il titolo *My First Summer in the Sierra*. Mineola, New York: Dover Publications, 2004. Il sito ufficiale del Sierra Club propone la versione originale al seguente link: [http://vault.sierraclub.org/john\\_muir\\_exhibit/writings/my\\_first\\_summer\\_in\\_the\\_sierra/](http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/my_first_summer_in_the_sierra/). Ultima visita: 02/09/2015.



itself” (Miur 2004, 14). Ma se in questa occasione Miur mette in risalto il suo coinvolgimento in un'esperienza dei sensi, fondamentalmente passiva e circoscritta al presente, in *Our National Parks* (1901) esprime considerazioni di un sentimento più attivo che riguarda non solo la comunità intera ma anche la dimensione del tempo futuro. L'intento consiste nel divulgare il progetto conservazionista implicito nell'istituzione del parco nazionale e, con un'abile variazione del soggetto narrante (il riflessivo “I” è sostituito dalla seconda persona plurale “you”), incita la collettività a rispettare una natura che si fa portavoce viva di stratificazioni di storia e storie e, dunque, di memoria nazionale: “You are sure to be lost in wonder and praise and every hair of your head will stand up and hum and sing like an enthusiastic congregation” (cit. in Remien 2013, 824). Il parco, dunque, incarna l'identità di un'intera nazione e si fa custode di esperienze e valori di un paese e delle sue comunità. Paragonando l'ambiente naturale al patrimonio artistico di una collettività, il filosofo Mark Sagoff suggerisce che la salvaguardia della natura è un obbligo verso la nostra tradizione culturale e fa appello al senso di responsabilità e di eredità culturale (Sagoff 1988).

“Nel nostro immaginario,” ci ricorda Anna Re, “Yosemite è in bianco e nero” (Re 2009, 77). L'intervento di Ansel Adams, fotografo, appassionato alpinista, membro e presidente del Sierra Club, è cruciale nella visualizzazione della natura, e inaugura al contempo la tradizione tutta americana di documentare le riforme ambientali con materiale visivo. La storia che narra il movimento ambientalista, dalla costituzione dei primi parchi nazionali alla fondazione di agenzie governative, non si limita a essere l'approvazione di semplici leggi, bensì è la raccolta delle migliaia di immagini che rappresentano le altrettanto molteplici percezioni del mondo naturale, contribuendo a definire politiche ambientali e opinione pubblica. La fotografia, espressione artistica a servizio di una causa collettiva, si situa all'incrocio tra esperienza individuale e contesto culturale, e usa la macchina fotografica come vero e proprio strumento politico (cfr. Dunaway 2005). Quando nel dicembre 1968 gli astronauti dell'Apollo VIII avrebbero volato intorno alla luna, Ansel Adams, scrivendo dal Parco di Yosemite, avrebbe fatto appello allo stesso sentimento che lo aveva accompagnato nella sua prima avventura californiana:

As I write this, three men are nearly 200,000 miles from the Earth (which, for once, is scaled down to size). What is important is [...] that every bit of beauty on the face of the earth [...] is extremely precious – and extremely vulnerable. [...] I think it is time that we all consider ecology as the dominant theme (Dunaway 2005, 207).

Con queste parole, Adams non solo sottolinea l'importanza di una considerazione ecologica del pianeta, ma anche la necessità di rendere quello stesso pianeta accessibile alla visione dei suoi abitanti attraverso un processo di “riduzione” della sua immagine totale, dimostrando così di accogliere la lezione di John Muir. Offrire agli umani una visione d'insieme del luogo in cui dimorano significa favorire una consapevolezza del

loro “sense of place” e della sua materialità, primo passo all'interno di un processo di ricollocazione dell'umano nell'ambiente naturale e delle loro interazioni.

L'operazione svolta da Emily Dickinson attraverso la sua poesia rovescia completamente questa prospettiva. Emily Dickinson ci svela un sublime – che sovente chiama “estasi” – partendo da una riflessione materiale sulla natura osservata nella sua piccolezza.

È il giardino della Homestead paterna il suo primo silenzioso osservatorio personale, dove comincia a costruirsi un'idea di luogo fisico e a scendere a patti dapprima con Dio, poi con la “piccolezza” della condizione umana e delle altre creature terrene: “We are very small, Abiah” scrive all'amica alla fine del 1850, “I think we grow smaller – this tiny, *insect* life the portal to another [...]”.<sup>13</sup> E ancora, nella poesia 1746: “The most important population / Unnoticed dwell, / [...] Of bumble-bees and other nations / The grass is full” (Dickinson 1957, 707-708). Ma questa, che Paul Giles definisce la sua “teleologia della riduzione” (cfr. Giles 2011), è anche il risultato di un vivace fermento culturale che ha grande influenza sulla sua poetica.<sup>14</sup>

Oggi gran parte della critica letteraria concorda nel sostenere che difficilmente Emily Dickinson possa essere considerata una *nature poet*, sebbene le sue poesie abbondino di immagini di piante e fiori, creature naturali e riferimenti a condizioni atmosferiche. Alcune interpretazioni dimostrano come la natura sia spesso una costruzione fantasiosa; altre, una vivida manifestazione dei suoi oscuri dubbi metafisici (Cfr. Knickerbocker 2008, 185-97). In entrambi i casi, però, ciò che viene negata è la fisicità del mondo naturale osservato ed esperito empiricamente dalla poeta di Amherst, oltre che l'istanza etica che deriva dal riconoscimento di tale materialità.

La vita di Emily si consuma quasi esclusivamente tra le pareti della “stanza più piccola”<sup>15</sup> della Homestead paterna, una grande costruzione di mattoni circondata da un ampio giardino sulla Main Street di Amherst, nel Massachusetts. Ma la casa è un paesaggio domestico che la poeta impara ad abitare attraverso il raccordo (e poi il ricordo, una volta decisa la sua autoreclusione) con un altro spazio familiare che nel corso degli anni si fa modello organicistico, *habitus* da indossare insieme alla sua veste bianca: la natura. Per molto tempo l'immagine prevalente della natura in America era stata quella di un *oikos* in cui il sacro, l'umano e l'habitat erano fusi in un'unica entità: ecu-menismo, eco-nomia ed eco-logia, in altre parole, avevano condiviso i medesimi

<sup>13</sup> Lettera no. 39 a Abiah Root, fine 1850 (Dickinson 1958, 102-103; corsivo D. F.).

<sup>14</sup> Fra i numerosi studi sulle connessioni tra la cultura di metà Ottocento e la poesia di Emily Dickinson si segnalano Gerhardt 2006, 56-78; Kirkby 2010, 1-29; Gerhardt 2014.

<sup>15</sup> “I was the Slightest in the House – / I took the smallest Room – [...]”. Poesia no. 486, 1862. (Dickinson 1957, 234).

spazi d'azione.<sup>16</sup> La *wilderness* dei primi coloni aveva rappresentato la dimora prescelta da Dio per i suoi eletti, sicché il paesaggio naturale aveva coinciso con un disegno divino: il Grande Libro della Natura. Tuttavia, il dibattito tra scienza e teleologia che si diffonde con la rivoluzione darwiniana di metà secolo non può non influire sulla personale ricerca filosofica di Emily Dickinson. È accertato che la sua indagine sulla natura comincia da bambina, ed è il risultato di varie forze in azione: attente letture, scrupolose osservazioni e ostinate irriverenze. Ecco, allora, in cosa consiste il maggiore contributo di Emily Dickinson: la capacità di sovvertire cristallizzate rappresentazioni relazionali non solo tra uomo e donna, ma soprattutto tra l'umano, il non umano e il più che umano, mettendo in discussione le certezze sulla "conoscibilità" della natura, sulla sua "trasparenza".<sup>17</sup> Dickinson comprende presto che il suo campo d'indagine privilegiato consiste in "the unknown": Dio, la creazione divina, la vita interiore degli esseri umani e la loro esperienza nell'ambiente naturale, la magia e il caos della morte (cfr. McIntosh 2000, 124). Eppure una certezza la esprime: "Best Things" scrive nel 1865 "dwell out of Sight".<sup>18</sup> La ribellione di Emily nei confronti di certezze consolidate prende le mosse dal ribaltamento di uno sguardo imperante: come scrive in una lettera a Mrs. James S. Cooper, sottrae a Dio la sua sovranità per "conferirla ai boschi".<sup>19</sup>

Attraverso un processo di femminilizzazione della natura e in virtù del proprio genere, Emily Dickinson si identifica con essa, proponendo una corrispondenza tra natura e scrittura femminile. La strategica sostituzione del logos divino con "le semplici cose che la Natura ha detto" permette un riconoscimento di dignità espressiva e potere creativo convenzionalmente negati alla donna. Dickinson comincia con l'interrogarsi, mettendosi alla ricerca di una definizione di "Natura" più convincente di quelle offerte dalla Bibbia o dal dizionario, i due bacini semantici a cui la poeta attinge:

"Nature" is what We see –  
 The Hill – the Afternoon –  
 Squirrel – Eclipse – the Bumble bee –  
 Nay – Nature is Heaven –  
 Nature is what we hear –  
 The Bobolink – the Sea –

<sup>16</sup> È il biologo tedesco Ernst Haeckel a coniare nel 1866, anno della morte di Emily Dickinson, il termine "ecologia" e a definirla come "lo studio dell'economia e del modo di *abitare* degli organismi animali. Essa include le relazioni degli animali con l'ambiente inorganico e organico, soprattutto i rapporti positivi o negativi, diretti o indiretti, con piante e altri animali" (Acot 1989; corsivi D. F.).

<sup>17</sup> Il riferimento qui è alla teoria della "pupilla trasparente" di Ralph Waldo Emerson esposta in *Nature* (1836): "I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God".

<sup>18</sup> Poesia no. 998, c. 1865 (Dickinson 1957, 463).

<sup>19</sup> "My Country, 'tis of thee, has always meant the Woods to me –". Lettera no. 509 a Mrs. James S. Cooper, c. 1877 (Dickinson 1958, 586).

Thunder – the Cricket –  
 Nay – Nature is Harmony –  
 Nature is what we know –  
 Yet have no art to say –  
 So impotent Our Wisdom is  
 To her Simplicity.<sup>20</sup>

Il primo verso rispecchia la medesima posizione di Emerson (“Possiamo vedere solo ciò che siamo”), seguita da un primo inventario di elementi naturali che pertengono al senso della vista.<sup>21</sup> Nella seconda strofa il senso coinvolto è l'udito, e gli animali, nella loro piccolezza e capacità di suscitare meraviglia, contrastano con l'immensità del mare e con l'immagine più minacciosa del tuono. L'ultimo verso, infine, ci rivela tutta l'impotenza umana dell'articolazione verbale o artistica di percezioni e sensazioni scaturite da un contatto con altri elementi naturali. La fallacia dell'argomentazione consiste nel considerare tali elementi come precipui di uno spazio assoluto che esclude l'umano, ma che gli esseri umani ambiscono a leggere e a tradurre attraverso il loro sguardo. La definizione della natura, insomma, è che la natura non può avere definizioni quando il loro fondamento è unicamente quel “sentire” che concorre a costruire la nostra “sapienza” (Scanlon McTier 2012, 132) ovvero la nostra cultura: “Nature and God – I neither knew”.<sup>22</sup>

Emily Dickinson persegue il suo dettato sovversivo, minando l'ideologia vittoriana delle sfere separate e recuperando una voce autoriale capace di interagire con il linguaggio della natura e con i suoi possibili significati. La natura, pare suggerire in molti versi, non diffonde un messaggio universalmente dato, interpretato e recepito, poiché la grammatica della natura offerta dai suoi contemporanei risulta essere un costrutto del tutto arbitrario in quanto antropocentrico e androcentrico. Dickinson, al contrario, comprende il valore intrinseco della natura, esistente per sé e indipendente dai risvolti economici, politici o religiosi che ad essa erano per convenzione associati. “A Guest”, scrive di sé, “in this stupendous place”,<sup>23</sup> quasi un’“etica della terra” *ante-litteram*. E se la letteratura, come afferma Lawrence Buell, è strumentale nel revitalizzare un impegno umano nei confronti della natura, la poesia di Emily Dickinson riesce a fornire uno sguardo “altro” con cui osservare e imparare ad abitare non solo un ambiente domestico, né soltanto una casa-*oikos*, bensì un ecosistema in cui le due dimore si sovrappongono: la versione dickinsoniana del Grande Libro della Natura.

<sup>20</sup> Poesia no. 668, c. 1863 (Dickinson 1957, 463).

<sup>21</sup> Per quanto il “Pomeriggio” si accosti più a una categoria temporale, qui sembrerebbe piuttosto l'oggetto di un guardare e, metonimicamente, potrebbe rappresentare tutte le attività umane o non umane che immaginiamo Emily registrasse visivamente da un suo preferenziale punto d'osservazione.

<sup>22</sup> Poesia no. 835, c. 1864 (Dickinson 1957, 463).

<sup>23</sup> Poesia no. 304, 1862, *ivi*.

**BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV. 2015a. *Contaminazioni ecologiche. Cibo, nature, culture*. A cura di D. Fargione e S. Iovino. Milano: LED Edizioni.
- . 2015b. *Internaturalità*. Atti del Convegno internazionale di studi, Torino 8 maggio 2013. A cura di Claudio Cravero. Torino: Prinp Editore.
- ACOT, P. 1989. *Storia dell'ecologia*. Trad. it. di N. Sirgiovanni. Roma: Lucarini.
- BECK, U. 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. New Delhi and London: Sage.
- BRADY, E. 2013. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUELL, L. 1995. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- . 2005. *The Future of Environmental Criticism*. Malden, MA: Blackwell.
- CARSON, R. 1962. *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- CRONON, W. 1996. "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature". In *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. A cura di W. Cronon. New York: Norton.
- DE LUCA, K. M. 2001. "Trains in the Wilderness: The Corporate Roots of Environmentalism". *Rhetoric and Public Affairs* 4/4: 633-52.
- DICKINSON, E. 1957. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. A cura di T. H. Johnson. Boston, New York, London: Little, Brown and Co.
- . 1958. *The Letters of Emily Dickinson*. A cura di T. H. Johnson e T. Ward, 3 voll. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DUNAWAY, F. 2005. *Natural Visions: The Power of Images in American Environmental Reform*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FARGIONE, D. 2013a. "Contaminazioni e Addomesticamenti: wilderness e follia ne *L'isola di Sukwann* di David Vann". *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 4/1: 78-91 (<http://www.ecozona.eu/index.php/journal/article/view/312>. Ultima visita: 25/08/2015).
- . 2013b. *Ambiente Dickinson. Poesie, sculture, nature*. Opere di M. Domestico. Con un saggio di B. Lanati. Torino: Prinp Editore.
- GARRARD, G. 2004. *Ecocriticism*. London and New York: Routledge.
- GERHARDT, C. 2006. "'Often seen – but seldom felt': Emily Dickinson's Reluctant Ecology of Place". *The Emily Dickinson Journal* 15/1: 56-78.
- . 2014. *A Place for Humility: Whitman, Dickinson, and the Natural World*. Iowa City: University of Iowa Press.
- GILES, P. 2011. "'The Earth reversed her Hemispheres': Dickinson's Global Antipodality". *The Emily Dickinson Journal* 20/1: 1-21.
- GLOTFELTY, C. 1996. "Introduction. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis". In *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, xv-xxxvii. A cura di C. Glotfelty e H. From. Athens and London: The University of Georgia Press.

- HEISE, U. 2008. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press.
- HITT, C. 1999. "Toward an Ecological Sublime". *New Literary History* 30/3: 603-23 (<http://www.jstor.org/stable/20057557>. Ultima visita: 25 agosto 2015).
- IOVINO, S. 2015. "Pensare come una montagna". In *Tav No Tav. Le ragioni di una scelta*, 155-64. A cura di L. Mercalli e L. Giunti. Trieste: Scienza Express Edizioni.
- . 2010. "Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism: Reflections on Local Natures and Global Responsibilities". In *Local Natures, Global Responsibilities: Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*, 29-54. A cura di L. Volkman et al. Amsterdam-New York: Rodopi.
- JEHLEN, M. 1986. *American Incarnation: The Individual, the Nation, and the Continent*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- KANT, I. 1991. *Critica del Giudizio*. Trad. it. di A. Gargiulo riv. da V. Verra. Roma-Bari: Laterza.
- KEATS, J. 1951. *The Selected Letters of John Keats*. A cura di L. Trilling. New York: Farrar, Straus and Young.
- KIRKBY, J. 2010. "[W]e thought Darwin had thrown the Redeemer away.' Darwinizing with Emily Dickinson". *The Emily Dickinson Journal* 19/1: 1-29.
- KNICKERBOCKER, S. 2008. "Emily Dickinson's Ethical Artifice". *ISLE* 15/2: 185-97.
- LEOPOLD, A. 1949. *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*. New York: Oxford University Press, 1966.
- MARCHESINI, R. 2002. *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2015. "Naturcultura. Per un'estetica postumana". In *Internaturalità. Atti del Convegno internazionale di studi, Torino 8 maggio 2013*, 66-71. A cura di C. Cravero. Torino: Prinp Editore.
- MARRONE, G. 2010. *Addio alla Natura*. Torino: Einaudi.
- MARX, L. 1964. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press.
- MCINTOSH, J. 2000. *Nimble Believing: Dickinson and the Unknown*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- MEEKER, J. W. 1972. *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*. New York: Carl Scribner's Sons.
- MERCHANT, C. 2003. "Shades of Darkness: Race and Environmental History". *Environmental History* 8/3: 380-94.
- MILLER, P. 1967. *Nature's Nation*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- MUIR, J. 1908. "The Hetch-Hetchy Valley". *Sierra Club Bulletin* 6/4 ([http://vault.sierraclub.org/ca/hetchhetchy/hetch\\_hetchy\\_muir\\_scb\\_1908.html](http://vault.sierraclub.org/ca/hetchhetchy/hetch_hetchy_muir_scb_1908.html)).
- . 1912. *The Yosemite*. New York: The Century Company ([http://vault.sierraclub.org/john\\_muir\\_exhibit/writings/the\\_yosemite/chapter\\_1.aspx](http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/the_yosemite/chapter_1.aspx). Ultima visita: 02/09/2015).
- . 1992. *Our National Parks*. Houghton Cambridge: Houghton, Mifflin and Co.
- . 2004. *My First Summer in the Sierra*. Mineola, New York: Dover Publications ([http://vault.sierraclub.org/john\\_muir\\_exhibit/writings/my\\_first\\_summer\\_in\\_the\\_sierra/](http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/my_first_summer_in_the_sierra/) Ultima visita: 02/09/2015).

- OELSCHLAEGER, M. 1991. *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven, CT: Yale University Press.
- OPPERMANN, S. 2010. "The Rhizomatic Trajectory of Ecocriticism". *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 1/1: 17-21.
- PALUMBO-LIU, D. 2005. "Rational and Irrational Choices: Form, Affect, and Ethics" in *Minor Transnationalism*, 41-72. A cura di S. Shi e F. Lionnet. Durham: Duke University Press.
- PLUMWOOD, V. 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. London and New York: Routledge.
- . 2002. *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*. London and New York: Routledge.
- RE, A. 2009. *Americana verde. Letteratura e ambiente negli Stati Uniti*. Milano: Edizioni Ambiente.
- REMIEN, P. C. 2013. "Satan's Pause: Wonder and Environmental Preservation in *Paradise Lost*". *ISLE* 20/4: 817-36.
- RUNTE, A. 1990. *Yosemite: The Embattled Wilderness*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- SAGOFF, M. 1988. *The Economy of the Earth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCANLON MCTIER, R. 2012. *Insect View of its Plain: Insects, Nature and God in Thoreau, Dickinson and Muir*. Jefferson, NC: McFarland.

