

ANNA DOLFI

Estratto dal volume:

LA PAROLA
E
L'IMMAGINE

STUDI IN ONORE DI GIANNI VENTURI

II

a cura di

MARCO ARIANI, ARNALDO BRUNI
ANNA DOLFI, ANDREA GAREFFI

L'IDILLIO E L'ASTRAZIONE.
LE FORME DEL PAESAGGIO IN POESIA
DA LEOPARDI ALLA TERZA GENERAZIONE



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXI

INDICE

Tomo I

IMMAGINI NEL MEDIOEVO DANTE E IL VISIBILE PARLARE

<i>Tabula gratulatoria</i>	Pag.	VII
FABIO PIERANGELI, <i>Immagini di Iacopone</i>	»	3
LINO PERTILE, <i>Chiara di Montefalco, il «Cantico dei Cantici» e Dante</i>	»	23
GIOVANNI FALASCHI, <i>Il 'realismo' del segno: alcune schede dalla «Vita Nuova»</i>	»	39
MARCO ARIANI, <i>Nota su «figurando il Paradiso» («Par.» XXIII, 61): umbra lucis, lux infigurabilis</i>	»	49
EMILIO PASQUINI, <i>«Paradiso» XXIII come icona del terzo regno</i>	»	65
MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, <i>Dante e le tre fiere nell'interpretazione figurativa</i>	»	75
LUCIA BATTAGLIA RICCI, <i>Immaginare l'Aldilà: Dante e l'arte figurativa medievale</i>	»	87
STEFANO PRANDI, <i>Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» XI-XII)</i>	»	99
GIANCARLO BRESCHI, <i>«Visibile parlare»: i cartigli dell'affresco di Bruto nel Palagio dell'Arte della Lana a Firenze</i>	»	117

PETRARCA, DALLA PAROLA ALL'IMMAGINE

CARLA MOLINARI, <i>«Rerum vulgarium fragmenta» LXXVII-LXXVIII</i>	»	139
GIULIANA ERICANI, <i>Per Bernardino Zaganelli 'ferrarese'. Una tavola bassanese e una proposta per il maestro di Palazzo Pretorio</i>	»	153

ARTI E POESIA NELLA FERRARA RINASCIMENTALE

CLAUDIO CAZZOLA, « <i>Clarior hoc pulcro regnans in corpore virtus</i> »: sulle tracce di Virgilio (e di Dosso)	Pag. 161
GIOVANNA RIZZARELLI, «E quivi s'incomincia una battaglia / di ch'altra mai non fu più fiera in vista». I duelli nel «Furioso» e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate »	177
VINCENZO FARINELLA, Una nota sul rapporto di Ludovico Ariosto con le arti figurative »	203
CRISTIANA LARDO, Immagini metriche nel «Furioso». »	217
MARCO CHIARINI, Tasso, Tassi e un episodio della «Gerusalemme Liberata» »	225
GIOVANNI CARERI, Specchi d'amore e di guerra nel giardino di Armida: un conflitto di somiglianze »	229

IL CINQUECENTO: IL TRIONFO DELL'IMMAGINE

MARCO BERTOZZI, « <i>Caput Draconis</i> »: i consigli astrologici di Pellegrino Prisciani alle principesse d'Este. »	245
LINA BOLZONI, Il fascino delle rovine e il fantasma di Beatrice. . . »	253
BODO GUTHMÜLLER, « <i>Lesbia regula sum usus</i> ». Barthélemy Aneau e l'arte emblematica »	261
GUIDO ARBIZZONI, Scipione Bargagli e il progetto iconografico per le nuove porte bronzee del Duomo di Pisa. »	275
MONICA FARNETTI, «E piango ch'atta a pinger non mi sento». Il ritratto dell'amato nel canzoniere di Gaspara Stampa »	291
MATTEO PALUMBO, Un tema narrativo nella «Vita» di Benvenuto Cellini: «l'impresa» del Perseo »	305
GIULIANO TANTURLI, Il Bronzino poeta e il ritratto di Laura Battiferri »	319
FERNANDO RIGON, Grazie cercansi »	333
ANDREA GAREFFI, L'« <i>Hermathena</i> » di Federico Zuccari, di Lelio Guidiccioni e Achille Bocchi. »	341

INDICE

GERARDA STIMATO, <i>La «Strage degli innocenti» tra letteratura e pittura del secondo '500 e del '600: un'ecriasi equivoca</i>	Pag. 361
GIGLIOLA FRAGNITO, <i>Ludovico Beccadelli tra «otium» e «negotium»: da Pradalbino a Roma.</i>	» 375

L'IMMAGINE BAROCCA

LAURA DOLFI, <i>Góngora, El Greco e la struttura di una città</i>	» 395
ANDREA EMILIANI, <i>Giovan Francesco Guerrieri. Gli ultimi anni del ducato di Urbino</i>	» 407

IL SETTECENTO E L'ETÀ DI CANOVA
LE IMMAGINI DELLA RAGIONE

GUIDO BALDASSARRI, <i>«Sentir fortemente» e «describer naturellement». Cesarotti e l'«Ossian»</i>	» 415
DANIELA GOLDIN FOLENA, <i>Guardare il paesaggio: Turner, Ossian, Leopardi</i>	» 429
LUIGI ZANGHERI, <i>Il parco di Laxenburg tra Rivoluzione e Restaurazione</i>	» 453
ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Appunti per un saggio su Alfieri e il neoclassicismo.</i>	» 463
ANTONIO PINELLI, <i>Apoteosi e circolarità dell'«écrifrasis» nella scultura di Antonio Canova</i>	» 467
MANLIO PASTORE STOCCHI, <i>L'ultimo ecraste: Vittorio Barzoni e la gloria di Canova.</i>	» 481
RANIERI VARESE, <i>Una fonte non utilizzata: la autobiografia del Patriarca di Venezia Cardinale Johann Ladislaus Pyrker.</i>	» 495
ARNALDO BRUNI, <i>Foscolo critico di Canova</i>	» 505
FERNANDO MAZZOCCA, <i>Chateaubriand e il mito di Canova</i>	» 519

Tomo II

IL NOVECENTO: L'IMMAGINE APERTA

EZIO RAIMONDI, <i>Alle origini dell'«Aemilia Ars»: ideologia e poetica</i>	Pag. 533
MARIAROSA MASOERO, « <i>La dama apparve nella tela enorme</i> ». <i>Guido Gozzano e le arti</i>	» 551
GIORGIO PATRIZI, <i>Parola ed immagine nell'estetica futurista</i>	» 567
RENZO CREMANTE, <i>Marino Moretti a Firenze fra D'Annunzio e Pascoli (e De Carolis)</i>	» 575
MARCELLO CICCUTO, « <i>Poësis</i> » e « <i>pictura</i> » in <i>Eugenio Montale</i>	» 583
ANNA NOZZOLI, <i>Su uno scritto disperso di Anna Banti</i>	» 601
RAFFAELE MANICA, <i>In una «crémèrie» di Rue de Rivoli: per un incipit di Longhi</i>	» 615
FRANCO CONTORBIA, <i>Un'intervista di Montale a «Playboy»</i>	» 629
ANCO MARZIO MUTTERLE, <i>Tre risvegli</i>	» 647
ANNA DOLFI, <i>L'Idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione</i>	» 655
MARIA LUISA DOGLIO, <i>Sette lettere inedite di Carlo Ludovico Ragghianti a Claudio Varese</i>	» 677
PORTIA PREBYS, <i>Spring 1972: three important New York articles in english: «I hate 'today', I say yesterday or tomorrow...» Giorgio Bassani, 1972</i>	» 691
SALVATORE SILVANO NIGRO, <i>Lo specchio nero (in margine a una copertina di Sciascia)</i>	» 703
GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, « <i>Pensare per immagini</i> ». <i>Su Manganelli e «Nuovo commento»</i>	» 709
CESARE DE SETA, <i>Yves Bonnefoy o dell'arte come destino poetico</i>	» 719
ENZA BIAGINI, <i>La parola dalle immagini. Appunti su ecfrafi, «graphic novel» e «novelization»</i>	» 729
PAOLO ORVIETO, <i>Il perverso femminile dell'arte italiana. La Beatrice Cenci di Guido Reni e gli scrittori angloamericani</i>	» 757

INDICE

PAESAGGI CINEMA E FOTOGRAFIA

MARGHERITA AZZI VISENTINI, <i>L'isola tra realtà e immaginario nel mondo occidentale: riflessioni in margine alle isole Borromeo</i> .	Pag. 773
MASSIMO VENTURI FERRIOLO, <i>Paesaggi senza bordi</i>	» 791
SANDRO BERNARDI, <i>Da Thackeray a Kubrick. Il capitano Barry dal romanzo al film</i>	» 795
MARCO DORIGATTI, <i>Michelangelo Antonioni, ovvero «cinema, che racchiude in sé l'esperienza di tutte le altre arti»</i>	» 805

RACCONTI DI IMMAGINI

GIAN PIETRO TESTA, <i>Lettera dalla tundra al divo Apollo</i>	» 825
ELETTRA TESTI, <i>La muscarina</i>	» 829
FIAMMETTA GAMBA VARESE, <i>Le bolle di sapone</i>	» 833
Crediti fotografici	» 841

BIBLIOGRAFIA DI GIANNI VENTURI

<i>Bibliografia degli scritti di Gianni Venturi</i> , a cura di Marco Ariani e Anna Dolfi	» 845
Indice dei nomi	» 855

ANNA DOLFI

L'IDILLIO E L'ASTRAZIONE
LE FORME DEL PAESAGGIO IN POESIA
DA LEOPARDI ALLA TERZA GENERAZIONE¹

Desideravo copiare la natura [...]. Mi ritenni contento quando scoprii che il sole, per esempio, non poteva essere riprodotto, ma che doveva essere rappresentato da qualcosa d'altro.

PAUL CÉZANNE

Tutto ciò che vediamo è qualcos'altro.

FERNANDO PESSOA, *Faust*²

Il senso del tempo, come è stato vissuto profondamente nella poesia, porta a dire che è essa la storiografia ultima e che l'autentico percorso verso la storiografia avviene proprio attraverso la poesia.

ANDREA ZANZOTTO³

Se non si pensa al paesaggio soltanto come all' "ambiente naturale proprio a un luogo" per interrogarsi sul modo di rappresentarlo,⁴ o non ci si colloca

¹ Il nostro percorso parte dal presupposto che 'il y a paysage et paysage', esattamente come, per Philippe Hamon, nel suo *Imageries. Littérature et image au XIX siècle* (Paris, Corti, 2007²), "il y a image et image" (*ivi*, p. 10); né stupisca se il percorso, nei due campi (paesaggio e *imageries*), presenta qualche consonanza di risoluzione, vista una possibile partenza comune dall'idillio per un verificato approdo alla sola immagine mentale.

² Nella traduzione di María José de Lancastre (FERNANDO PESSOA, *Faust*. Edizione italiana con testo a fronte a cura di María José de Lancastre. Trascrizione dal manoscritto originale di Teresa Sobral Cunha, Torino, Einaudi, 1991).

³ La citazione è tratta da ANDREA ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 58.

⁴ In relazione non solo alla arti figurative, ma alla letteratura (ma si tratta ormai, in definitiva, di una *lectio faciliior*). Ulteriormente *faciliior* ovviamente l'accezione del paesaggio quale quadro/dipinto ideale del vero, come proposto da tanta poesia 'arcadica' (in senso latamente inteso). Non stupisca quindi se, in queste pagine, non vi si farà allusione.

nell'ottica dell'attenzione all'evoluzione storico-geografica del paesaggio,⁵ magari con l'obiettivo della sua tutela,⁶ e dunque, per quanto ci riguarda, a quello che gli scrittori hanno detto o scritto in proposito (e allora, senza dimenticare *La salubrità dell'aria* del Parini e i tanti interventi in proposito che tra fine Settecento e primo Ottocento sfiorano anche *I sepolcri* del Foscolo, si dovrà evocare almeno, in pieno Novecento,⁷ accanto agli scorci delle nebbie padane frequenti nella poesia e nella prosa di Giorgio Bassani,⁸ la sua attività di fondatore di "Italia nostra",⁹ o si dovrà soffermarsi sul Calvino del *Marcovaldo* e della *Nuovola di smog*, o sui libri impegnati di un poeta della terza generazione quale Alessandro Parronchi,¹⁰ che dell'inquinamento dell'aria parlava già nei lontani anni Sessanta con una raccolta poetica inscritta all'insegna della *Pietà dell'atmosfera*,¹¹ ricordando almeno per la quarta generazione Andrea Zanzotto,¹² che da decenni lamenta in versi e in prosa, entro il generale imbar-

⁵ Così importante per ogni considerazione di tipo antropologico-sociale, ma forse meno rilevante sul piano letterario, che è quello che in questa sede ci interessa.

⁶ Con il conseguente raggiungimento di vivibilità (si pensi in quest'ottica all'importanza delle dichiarazioni politiche di questi anni e al ruolo di riconoscimento che ha avuto la firma, nel 2000, a Firenze, della Convenzione europea del paesaggio (ma per tutti gli sviluppi e le valutazioni connesse non si può che rinviare al convegno *Paysages européens & mondialisation. Lettres, arts et sciences humaines* tenuto a Firenze dal 4 al 7 maggio 2009, a Villa Finaly, su organizzazione delle Università di Paris III e Paris I, che è stato l'occasione per una prima stesura e una parziale anticipazione di alcune di queste pagine sotto il titolo *Paesaggio e poesia da Leopardi alla terza generazione. Qualche riflessione sul tema*). Della stessa *equipe* organizzatrice si possono consultare gli atti di un precedente *colloque: Paysage & Modernité(s)*, sous la direction d'Aline Bergé et Michel Collot, Bruxelles, «Recueil», 2007).

⁷ Qui ci limitiamo intenzionalmente, per ragioni di spazio, e non solo per il Novecento, a una ridottissima esemplificazione.

⁸ Ma a proposito del paesaggio in area padana si veda la bella antologia *Fuori le mura. Antologia di paesaggi letterari della pianura ferrarese*, a cura di Monica Farnetti e Giorgio Rimondi, Ferrara, Spazio Libri Editori, 1991, che non solo dedica sezioni ad alcuni luoghi deputati (Comacchio, Pomposa, Spina, Codigoro, Cento, Argenta...), ma soprattutto individua alcune costanti del paesaggio, quali la pianura, la campagna, il fiume, il delta, le valli e paludi, il bosco, il mare, la nebbia. Non è un caso che in quel libro Bassani (assieme a Bacchelli e a Celati) sia statisticamente tra gli autori più antologizzati. Quanto alla tonalità morandiana del paesaggio bassaniano (soprattutto all'altezza delle prime poesie), senza con questo niente togliere all'acuta lettura del mondo circostante, cfr. ANNA DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.

⁹ Si veda in proposito GIORGIO BASSANI, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*. Prefazione di Giorgio Ruffolo, a cura di Cristiano Spila, con una nota di Paola Bassani, Torino, Einaudi, 2005. Ma, allargando il discorso anche all'ecologia e all'antimilitarismo, si potrebbero naturalmente aggiungere altri nomi; si pensi in Italia all'ultimo Cassola; o, in ambito europeo, al lungo, esplicito impegno in difesa della natura attestato da Marguerite Yourcenar.

¹⁰ Poeta e critico sensibilissimo al 'vedere' e alle sue modalità. Per un recente studio sulla prospettiva attento alla qualità anche pittorica della vista in Parronchi, cfr. GIOVANNA IOLI, *Il "vivo lume" della prospettiva nella poesia di Alessandro Parronchi*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2002, pp. 151-164 e A. DOLFI, *Parronchi e il "Teorema della bellezza"*, «il Portolano», gennaio-giugno 2010, pp. 25-28; *La città, la notte: l'immagine ombrata e le forme della luce* (negli Atti della giornata di studio, Siena, febbraio 2010, in corso di stampa).

¹¹ ALESSANDRO PARRONCHI, *Pietà dell'atmosfera (1960-1970)*, Milano, Garzanti, 1970.

¹² Da non sottovalutare, anche in un poeta come Zanzotto, così legato al paesaggio della dimora

barimento, la devastazione dell'Alto Trevigiano¹³ e i rischi, ovvero gli effetti già ormai irreversibili della globalizzazione), sarà il caso di rifarsi alla definizione del termine offerta dalla prima accezione del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*,¹⁴ secondo la quale paesaggio è “ciò che un osservatore (fermo o in movimento) può vedere dei luoghi che lo circondano con uno sguardo complessivo dal punto in cui si trova in un determinato momento o via via vi si colloca”.¹⁵ Che è definizione complessa (sicuramente moderna, dunque

vitale, l'interferenza idillica della cultura (il peso ad esempio della lezione di Metastasio) e la trasfigurazione del paesaggio reale in paesaggio interiore ancora prima della nascita della poesia. Si veda per questo una dichiarazione recente: «[la valle del Soligo...]. Si tratta di una specie di territorio interiore che, ovviamente, aveva trovato le sue prime espressioni nel mio territorio e anche attraverso il paesaggio dipinto da mio padre, che me lo aveva fatto sentire come una presenza atemporale, che bastava a se stessa [...]. La sola presenza del paesaggio e la parola che ne usciva in continuazione costituivano una musica» (A. ZANZOTTO, *Viaggio musicale. Conversazioni*, a cura di Paolo Cattelan, Venezia, Marsilio, 2008, p. 78).

¹³ E dunque sarà il caso di evocare non solo la raccolta *Galateo in bosco*, ma un ultimo, suggestivo libro di interviste (A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, cit.) ove un'intera sezione, in difesa del paesaggio naturale, è di fatto un atto d'accusa nei confronti della precipitosa e progressiva degradazione del paesaggio e dell'incombente catastrofe climatica che ne consegue. Zanzotto d'altronde, fin dal giovanile *Dietro il paesaggio*, ha fatto del paesaggio naturale e linguistico (e dell'operazione di scavo esercitata al loro interno: si pensi al *pétel* di *Filò*) lo spazio/luogo privilegiato di una poesia nutrita di mito domestico e di deformazione 'felliniana' del reale. Non è un caso che l'autore abbia avuto recentemente occasione di parlare del Montello come di un “*locus amoenus* e nel contempo *horridus*”, come di un colle “veramente nobile e sacro”, un’ “Arcadia-eden in perenne ricomposizione e scomposizione, il simbolo stesso dell'utopia” (A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 26. Ma cfr. anche: “Per me [...] la realtà e il leggendario si sovrapponevano al letterario, uno strato sull'altro, rappresentando una spinta e uno stimolo al fantasticare”, *ivi*, p. 27). D'altronde come non notare che – al di là dello sfondamento e della mistione tra paesaggio reale e culturale – nella contestazione di Zanzotto è implicita la continua riaffermazione delle memorie del passato, anche letterario (“La memoria è minacciata non solo dalle spinte globali, per cui si fanno sparire migliaia di piante e migliaia di lingue minori o dialetti, ma anche dalla falsa difesa delle radici”: *ivi*, p. 35), e che è costante in lui ricondurre la difesa dell'umano al mito della tradizione e a quella che potremmo chiamare una leopardiana polemica contro un ‘progresso’ (“nell'era dei computer [...] e dei satelliti [...], così come non c'è più storia non c'è più geografia”: *ivi*, p. 40) che non può che riproporre un'alternativa analoga a quella, già ‘culinaria’, del montaliano *Sogno del prigioniero*. Dinanzi al “farcitore o farcito” dell'ultima poesia della *Buferà*, avremo un “progresso scorsoio” ove il poeta non riesce a intravedere il proprio ruolo e la propria fine (“In questo progresso scorsoio / non so se vengo ingoiato / o se ingoio”).

¹⁴ Che poi, ove di sottolineai il fatto abbastanza sorprendente che mancava una definizione precisa alla voce (si legga infatti, alla voce paesaggio: “lo stesso che Paese, nel senso del § 19”; a delimitare il sema essenzialmente al campo pittorico-figurativo), non differisce troppo da quella ‘classica’ che si può dedurre dal *Dizionario della Lingua italiana* del Tommaseo-Bellini (ove alla prima accezione di paese si legge: “Tratto di terra non piccolo, in cui gente abita o può abitare, trovando da camparne la vita”). Insomma, se manca alla definizione ottocentesca del Tommaseo-Bellini lo sguardo (che risulterà così importante per lo studio letterario), è non di meno accentuata la componente antropologica che paradossalmente avvicina alle attuali definizioni geo-socio-politiche (di cui qui già alla nota 5).

¹⁵ Si potrebbe ovviamente andare ben oltre questa definizione sottolineando il ruolo attivo della presenza umana nel paesaggio, come fanno soprattutto i teorici di scuola francese, non a caso con preminenti interessi sul piano storico-geografico, e ben inteso teorico/filosofico (cfr. ALAIN ROGER,

sufficientemente duttile), anche se ovviamente solo in parte utilizzabile quando si parli di arte o di letteratura. Due elementi vi appaiono essenziali per l'individuazione del termine: un osservatore potenzialmente mobile (*ergo* capace

Court traité du paysage, Paris, Gallimard, 1997), ma, al di là di un'indubbia modernità e funzionalità su quell'ampio spettro (*Cinq propositions pour une théorie du paysage*, a cura di Augustin Berque, Champ Vallon, Impr. Floch, 1994), ci sembra a tutt'oggi difficile un'applicazione di quella più ampia definizione a un'analisi, quale quella che qui proponiamo, rivolta, in ambito italiano, alla poesia da Leopardi alla terza generazione (già la narrativa consentirebbe probabilmente un più articolato discorso). Difficile insomma la stessa recensione dei testi da studiare, ove non ci si allontani dall' 'estetico', come fa ad esempio Piero Camporesi in *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992 (ma per uno scambio d'uso tra "documents" e "monuments" nei lavori di Camporesi si vedano le pertinenti osservazioni di HERVÉ BRUNON, *Documents ou monuments? Les textes littéraires dans la palinodie méthodologique des histoires du paysage*, in *Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nos jours*, sous la direction de Giuseppe Sangirardi, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, pp. 17-28). Che poi la dialettica tra mimetico e simbolico sia fatale nello studio del paesaggio letterario (e con l'istanza simbolica che "semble occuper une position dominante (ce qui serait un trait spécifique du paysage écrit par rapport, par exemple, au paysage peint)", fino a un deciso orientamento del "paysage écrit vers l'abstrait, l'aniconique, le purement mental", lo dichiarano bene le belle pagine di Giuseppe Sangirardi (*Le paysage, l'écriture, le mimétique et le symbolique*) che fungono da *avant-propos* a quella raccolta di atti (*ivi*, pp. 12 e 13). Opportunamente Sangirardi ricorda che è proprio a causa dell' "istanza symbolique, qui procède d'abord par effacements et abstractions, [...] inscrite dans le code génétique du paysage littéraire que celui-ci (à la différence du paysage pictural traditionnel) peut se passer de la description mimétique, peut exister dans l'allusion, dans la simple appellation, dans le fragment évocateur" (*ibid.*). Anche se questo, come ben si può capire, non risolve il problema, già che il rischio è la totale non funzionalità di uno sguardo moderno sul paesaggio ai fini dell'analisi letteraria. Insomma, quanto qui si vorrebbe fare sarebbe un'integrazione, a più di trenta anni di distanza, alle belle pagine con le quali Sergio Romagnoli leggeva il paesaggio letterario nel V volume degli *Annali* (del 1982, a cura di Cesare De Seta, dedicato proprio al *Paesaggio*) della enaudiana *Storia d'Italia (Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda, ivi*, pp. 431-559). Una volta ricordato che quel volume nel suo complesso – ove, per quanti sono interessati al paesaggio, in particolare al paesaggio letterario, spiccano gli interventi di Romagnoli e di Gianni Venturi (di quest'ultimo cfr. "*Picta poësis*": *ricerche sulla poesia e il giardino dalle Origini al Seicento, ivi*, pp. 663-749) – era complessivamente pionieristico e ricco di suggestioni ancora attive (si pensi, nella nostra ottica, all'affermazione di Cesare De Seta secondo la quale, al pari della storia, non "torna indietro" il modo di vedere il paesaggio [p. xxviii della *Presentazione* al V volume]; già che il paesaggio è un "modo di pensare il reale" [*ibid.*]), anche là dove a interessare, oltre il Medioevo, già all'epoca aggiudicato a Le Goff, era l'immaginario urbano, un paese visto attraverso le guide turistiche o nello specchio del "Grand Tour" (così in un saggio specifico di Cesare De Seta), o un paesaggio ripercorso attraverso le grandi opere pittoriche (così nel saggio di Giovanni Romano dedicato all'*Idea del paesaggio italiano*), il mito di Roma, i *topoi* vedutistici della modernità (cfr. al proposito, *ivi*, MARIA ANTONIETTA FUSCO, *Il "luogo comune" paesaggistico nelle immagini di massa*). Insomma, già in quel volume, che dispiace vedere troppo spesso dimenticato nella bibliografia degli studi recenti, era ben sottolineato il rapporto mediato che esiste tra cultura e paesaggio (si pensi in particolare all'intervento di Lionello Puppi) e la triangolazione tra natura/pittura/poesia (evocata da Venturi a spiegare l'impianto del giardino settecentesco), così come era sottolineata un'indubbia connessione con il reale (si pensi, ricordando ancora proprio il saggio di Gianni Venturi, all'affermazione: "che il giardino reale abbia una stretta parentela con le descrizioni pittoriche e letterarie che hanno sempre accompagnato o anticipato questo universo dell'effimero è stato detto ripetutamente": *ivi*, p. 665). Oggi, utilizzando Pavel Florenskij, si potrebbe parlare dell'intreccio di immagini direttamente e indirettamente visive (cfr. PAVEL FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Roma, Gangemi, 1990 e *Id.*, *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere d'arte figurativa* (1925), in *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di Nicoletta Misler, Milano, Adelphi, 1995).

di spostarsi nello spazio) e un oggetto/luogo osservato immobile (parimenti vivo – ma di una vitalità a visibilità ridotta, il caso ad esempio di un paesaggio naturale) che all'interno di una presunta spaziale inamovibilità sperimenta piuttosto una mobilità temporale, se è vero che ogni territorio/ambiente, naturale o umano,¹⁶ è soggetto a una dinamica storica fatta anche dell'interazione uomo/natura, sia pur talvolta dispiegata su tempi lunghissimi.¹⁷ A legare il soggetto dinamico e l'oggetto statico sta lo sguardo, per definizione rapido e complessivo (già che la nozione stessa di paesaggio presuppone l'ampiezza), volto a cogliere, attraverso la vista (con tutto quello che comporta, in termini di prospettiva e di collocazione), quanto sta dinanzi, di lato (si potrebbe anche aggiungere sopra, eventualmente sotto), ma non dietro. Sì che poi, nell'accezione più comune, che normalmente è frontale, paesaggio (e il paesaggismo che ne deriva) diviene anche un genere (un modo) di inquadratura del reale atto a circoscrivere quanto coesiste in nome di una peculiare omogeneità.¹⁸

Fin qui quel che si può dire ragionando su una definizione. Solo che la letteratura, alla vista,¹⁹ per altro condizionata (quando si traduce in scrittura) da una tradizione che fino dall'antichità ha costituito a questo proposito delle griglie topiche, sovrappone, oltre la stessa fenomenologia della percezione, quelle che velocemente potremmo chiamare le modalità degli 'affetti', rendendo così ibrido e sfuggente ogni rapporto. Sarà insomma anche il timore dinanzi al 'paesaggio' dell'*Inferno* o lo sgomento dinanzi alla luce accecante del *Paradiso* a guidare in Dante gli eccessi della vista, lo sfondamento delle metafore reali;²⁰ sarà l' 'errore' d'amore ad indurre, nel *De Rerum Vulgarium Fragmen-*

¹⁶ Ma a partire da una base marcatamente naturale, verrebbe altrimenti a cadere la nozione corrente di paesaggio.

¹⁷ Quelli che raccordano la contemporaneità ai tempi geologici o archeologici a cui allude ad esempio un narratore come Giuseppe Dessì nelle belle pagine saggistiche dedicate alla Sardegna (GIUSEPPE DESSÌ, *Un pezzo di luna. Note memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Della Torre, 1987; n. e. 2006). Ma un riferimento e una distinzione tra tempi storici e geologici si trovano ora anche in A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, cit.

¹⁸ Capace anche di provocare l'immaginazione. Altro non era in fondo che inquadratura anche il leopardiano *Infinito*: "alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario. Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta [...]. La meraviglia similmente, rende l'anima attonita, l'occupa tutta e la rende incapace in quel momento di desiderare" (*Zib.* 171-172).

¹⁹ Intesa come senso/strumento; ma la percezione moderna le affianca con peso crescente il corpo nel suo insieme.

²⁰ Di "description énergique", che estremizza i dati reali, sia pur richiamati, parla ad esempio Nicolas Bonnet (*Notes sur le rôle de la figure de comparaison dans la description des paysages de la "Comédie" dantesque*, in *Le paysage dans la littérature italienne*, cit., pp. 29-40).

ta, a sovrapporre sul paesaggio i tratti di un volto amato e perduto. Quanto poi al mutamento che sarebbe stato introdotto dall'Umanesimo e dal Rinascimento nella raffigurazione del reale, potremmo discutere il passaggio dal *topos* al paesaggio²¹ se si pensa che è da Poliziano che veniva il *bouqué* di "rose e viole" che sarebbe stato imputato a Leopardi come segno di incongruenza (con conseguente contraccolpo, ben inteso, anche su quest'ultimo autore).

Leopardi (per collocarci comunque in senso proprio alle origini della modernità, a dispetto di ogni rispondenza ad esterni dettami²²), coinvolge (come era stato tipico dell'estetica settecentesca e sarà poi di quella romantica²³) nelle prime pagine dello *Zibaldone* la riflessione sul paesaggio con quella sull'arte, con le polemiche in merito al patetico e al sentimentale, con la discussione sui rischi e gli eccessi della psicologia e dell'artificio:

Vuole lo scrittore [di Breme] (come tutti i romantici) che la poesia moderna sia fondata sull'ideale che egli chiama patetico e più comunemente si dice sentimentale, e

²¹ Come vuole Émile Séris, con belle esemplificazioni soprattutto a proposito di luce, di chiaroscuro e di sfumato (anche se è quanto meno opinabile l'interpretazione data a un celebre verso del Poliziano). Cfr. ÉMILE SÉRIS, *Du "topos" au paysage: les "Stances" et l'"Orphée" d'Ange Politien*, ivi, pp. 42-55.

²² Di una modernità che quasi coincide con l'origine del paesaggio modernamente inteso, se è vero (a partire da una prima 'nascita' intorno al Cinquecento) che è all'inizio Settecento (con l'ingresso nello spazio del "tempo soggettivo dell'osservatore") che Jakob (e non solo lui) trova una nuova "esperienza" dello spazio e del tempo, e quell'"effettiva simbiosi tra poesia, pittura e esperienza vissuta" essenziale alla "percezione della bellezza della natura da parte di un soggetto in movimento" (MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 25; laddove le precedenti citazioni erano dalle pp. 17 e 29). Detto questo (sostanzialmente concordi sulle novità epistemiche e visive del così detto moderno a partire dal Settecento) ci sembra (proprio in questo libro di Jakob, che significativamente si ferma all'epoca romantica) troppo rigida e forzata la netta divisione imposta, dubbiosi come siamo che per poter parlare di paesaggio letterario sia essenziale verificare ogni volta l'esistenza di una sorta di esperienza estetica del reale con relativo obbligo di collocarvi in termini di fedeltà (non a caso lo stesso Jakob è costretto a rilevare frequentemente disguidi e 'contraddizioni'), visto che, specialmente per la letteratura italiana, ove non si faccia ricorso a generi in prosa quali gli epistolari, i *journaux*, più o meno di viaggio, anche la modernità post-romantica e contemporanea – e lo provano gli autori qui scelti *ad exemplum*, eccezion fatta forse per il caso Montale – non comporta necessariamente la soppressione di una vista 'metaforica', sia pure di diversa natura rispetto a quella esperita dalla e nella tradizione pre-moderna. Sul legame delle modalità di descrizione al genere ha già fatto per altro interessanti osservazioni ALAIN GUYOT, *Le paysage au miroir de genres. Pour une confrontation poétique et stylistique de descriptions de nature*, in *Paysages I* [numero monografico di] «Compar(a)ison», 1, 1998, pp. 57-78. Per altro la continua oscillazione tra umanesimo (largamente inteso: a includere l'esperienza petrarchesca quale soglia della modernità) e epoca settecentesco-romantica per la collocazione di una 'data' di nascita del paesaggio (presente ancora in un recente M. JAKOB, *Paesaggio e tempo*, Roma, Melteni, 2009, che pur opportunamente si sofferma sul rapporto tra spazio e tempo, e sulle varie tipologie dei paesaggi proposte da alcuni scrittori) prova come siano difficili (e spesso anche poco convincenti) i discorsi che mirano a fare di un tema un genere (declinandolo poi all'interno di specifiche soglie: la culturale, l'immaginaria, l'ontologica e la fenomenologica).

²³ Per uno studio del problema in area francese cfr. MICHEL COLLOT, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005 (particolarmente interessante, nella prima sezione del libro, le riflessioni sul paesaggismo astratto).

distingue con ragione il patetico dal malinconico, essendo il patetico, com'egli dice, quella profondità di sentimento che si prova dai cuori sensitivi, col mezzo dell'impressione che fa sui sensi qualche cosa della natura, p. e. la campana del luogo natio, (così dic'egli) e io aggiungo la vista di una campagna, di una torre diroccata ec. ec. [...]. E questo patetico è quello che i francesi chiamano *sensibilité* e noi potremmo chiamare sensitività [...]. Or dunque bisogna eccitare questo patetico, questa profondità di sentimento nei cuori: e qui, com'è naturale, consisterà la somma arte del poeta. E qui è dove il Breme e tutti quanti i romantici [...] scappano di strada [...]. E non si avvedono i romantici, che se questi sentimenti son prodotti dalla *nuda* natura, per destarli bisogna imitare la *nuda* natura, e quei semplici e innocenti oggetti, che per *loro propria forza, inconsapevoli* producono nel nostro animo quegli effetti, bisogna trasportarli come sono né più né meno nella poesia [...] il sentimentale non è prodotto dal sentimentale, ma dalla natura, *quale ella è*, e la natura *qual ella è* bisogna imitare, e hanno imitata gli antichi (*Zib.* 15-16).

Né questo significa che i suoi paesaggi (osservati con uno sguardo nuovo intriso di riflessione e di filosofia: ma non a caso altre citazioni rinverranno alle ultime centinaia di pagine dello *Zibaldone*) non potessero essere prepotentemente 'affettivi', basti ricordare le note pagine che, a partire dall'epistola di Voltaire sul terremoto di Lisbona, parlano, a riprova dell'universale infelicità, del giardino *souffrant*, mostrando per altro come la tecnica del microscopio possa modificare (deformandolo anche – sì che in ogni caso si è dinanzi a una lettura metaforica) il tranquillizzante colpo d'occhio del grandangolo, a cui si deve la proposta del giardino come luogo del trionfo della bella natura (sì che "lo spettacolo [...] ci rallegra l'anima"²⁴):

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia pur nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali [...]. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco [...] ogni giardino è quasi un vasto ospedale [...] e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere (*Zib.* 4175- 4177).

²⁴ *Zib.* 4177.

Il fatto è che – ma non è un caso che si sia alla fine del grande *journal* – si era accentuata in Leopardi la ricerca ‘romantica’ di “come avrebbe dovuto essere il mondo”;²⁵ e a dispetto del paesaggio/natura che nella giovinezza era sembrato potesse bastare a suggerire emozioni al poeta (così nelle prime annotazioni del '17-'18; ma la riflessione sulla natura è comunque fondamentale per il nostro tema²⁶), l'uomo “sensibile e immaginoso” non può ormai che teorizzare (per sopravvivere) l'esistenza di una doppia vista:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (*Zib.* 4418).

Al paesaggio reale si sovrappone (per effetto di una vista eidetica, per una sorta di felice strabismo) un paesaggio alternativo, parallelo, che, mutando l'idea giovanile che voleva che il bello dipendesse essenzialmente dalla “convenienza”, dalla “simmetria”, fa sì che all'immagine reale si sostituisca un'immagine illusoria (eppur vera) nutrita, più che di quel “vago e incerto” che Leopardi poteva già accettare all'altezza di *Zibaldone* 26, di una sorta di verità finale del segno che (a dispetto di ogni idea del bello, alla quale Leopardi storicamente era comunque legato) combina sensibilità e immaginazione a capacità di vedere. Già, perché il Leopardi del 1828 sa che “il bello e piacevole delle cose” dipende dal punto di vista,²⁷ sa insomma che i diletti generati dal vago e dall'indefinito (che per essere poetici devono essere necessariamente nutriti dalla rimembranza²⁸) altro non sono che illusione. Anche se continua

²⁵ Cfr. A. DOLFI, ‘Come avrebbe dovuto essere il mondo’: note in margine al libro romantico leopardiano, in EAD., *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000.

²⁶ Così come lo sarà, ben inteso, in epoca moderna. Si pensi, per un'antologia tutta contemporanea in proposito, a *Dietro il paesaggio. Poeti e natura*, a cura di Salvatore Ritrovato, Milano, Archinto, 2006, che riunisce testi di Andrea Zanzotto, Giorgio Orelli, Tonino Guerra, Umberto Piersanti, Pier Luigi Bacchini, Giuseppe Conte, Fabio Pusterla, Claudio Damiani, Alessandro Ceni, Antonella Anedda, Andrea Gibellini.

²⁷ Si vedano le note di *Zib.* 4421 a proposito delle stanze viste dall'interno o dall'esterno: “Nelle mie passeggiate solitarie per le città, suol destarmi piacevolissime sensazioni e bellissime immagini la vista dell'interno delle stanze che io guardo dalla strada per le loro finestre aperte. Le quali stanze nulla mi desterebbero se io le guardassi stando dentro”.

²⁸ Cfr. *Zib.* 4426.

a credere, come già nel settembre 1821,²⁹ che le cose sono belle solo se udite, se percepite da lontano (ecco allora che la dislocazione dei personaggi, dei suoni nel paesaggio, obbedisce a una precisa idea estetica: si pensi, per fare un solo esempio, al paesaggio illuminato dalla luna, al canto che si allontana nella notte nella *Sera del dì di festa*); anche se, come nel 1820, sa che talvolta “in luogo della vista, lavora l’immaginazione e il fantastico sottentra al reale” (*Zib.* 171). D’altronde³⁰ era nato così anche *L’infinito*:

L’anima s’immagina quello che non vede, che quell’albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto

da una preclusione dello spazio, del paesaggio, da uno sguardo escluso,³¹ da una posizione assisa.³² Da una ‘ratio’ che nel confronto tra l’eterno e il transeunte (nel famoso, ungarettiano scambio dei dimostrativi: *questo, quello*) dilatava il suo potere rimpicciolendo l’oggetto, ‘abbracciando’ (e al contempo annullando) tutto, ma nei limiti di un infinito-finito.³³ Un paesaggio insomma

²⁹ Cfr. *Zib.* 1789 (“Le parole lontano, antico, e simili sono poeticissime e piacevoli [...]”).

³⁰ Ma già lo si accennava qui alla nota 17.

³¹ Dalla suggestiva formulazione ha tratto un bel titolo Giorgio Bertone, in un libro (*Lo sguardo escluso. L’idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000), in cui si trova anche una bella lettura dello stesso *Infinito* leopardiano (in particolare a proposito dell’esperienza cinestetica, del “ridurre la veduta” toccando l’orizzonte e sperimentando l’esperienza del corpo), che mi pare però sottolineare troppo il naufragio del pensiero pensante, la fusione tra *res cogitans* e *res extensa*, la trasformazione della terra in mare, quando sarebbe bastato, per spiegare forse più storicamente il testo, richiamarsi all’ungarettiana e bigongiariana proposta dell’infinito finito.

³² Ma per l’importanza della posizione assisa nei *Canti* sia consentito il rimando, oltre che al già citato *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, a A. DOLFI, *Leopardi tra negazione e utopia. Indagini e ricerche sui “Canti”*, Padova, Liviana, 1973.

³³ Si veda quanto scriveva Leopardi l’11 luglio del 1823 a proposito all’ampiezza visiva della ragione: “La ragione dunque per sé [...] è potentissima [...] ella rende piccoli e vili e da nulla tutti gli oggetti sopra i quali ella si esercita, annulla il grande, il bello [...] e le cose tanto più impiccioliscono quanto ella cresce” (*Zib.* 2942). Ma in merito al rapporto tra infinito e finito come tra un *quello* e un *questo* diversamente giocati tra dubbio e certezza, cfr. anche un’annotazione del 19 marzo 1821 in *Zib.* 818. D’altronde per l’autore, anche esplicitamente, a essere in gioco, nell’*Infinito*, non era l’infinito, ma l’indefinito. Non è un caso che, in date vicine a quella del celebre idillio, Leopardi parli di *vago* e *indefinito* (e qui è il secondo termine a interessarci, tanto più che si trova in pagine contigue a quelle nelle quali l’autore aveva trattato dell’immaginazione; cfr. *Zib.* 170), e mostri chiaramente come nient’altro che “indefinito” fosse per lui il “concepire infinitamente” (cfr. per questo *Zib.* 473-474: “Non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l’immaginativa è capace dell’*infinito*, o di concepire *infinitamente*, ma solo dell’*indefinito*, e di concepire *indefinitamente*. La qual cosa ci diletta perché l’anima non vedendo i confini, riceve l’impressione di *una specie d’infinità*, e *confonde l’indefinito coll’infinito*; non però comprende né concepisce effettivamente nessuna infinità. Anzi nelle immaginazioni le più vaghe e indefinite, e quindi le più sublimi e dilettevoli, l’anima sente espressamente una certa angustia, una certa difficoltà, un certo desiderio insufficiente, un’impotenza decisa di abbracciar tutta la misura di quella sua immaginazione, o concezione o idea”. Cfr. anche *Zib.* 647-648 sulla natura a suo modo limitata del piacere prodotto dall’indefinito: “piacere sommo possibile,

impossibile in sé veniva ricondotto alla natura tramite una rappresentazione iconica e verbale³⁴ (staccato il significante dal significato, il quadro dal reale; si pensi nell'*Infinito* all'ambigua funzione del "mare"), mentre la storia/avven-

ma non pieno, perché l'*indefinito* non si possiede, anzi non è. E bisognerebbe possederlo *pienamente*, e al tempo stesso *indefinitamente*, perché l'animale fosse pago, cioè felice, cioè l'amor proprio suo che non ha limiti, fosse *definitamente* soddisfatto: cosa contraddittoria e impossibile [...] la felicità assoluta è indefinita, e non ha limiti. Dunque questo desiderio stesso è cagione a se medesimo di non poter essere soddisfatto"). Per altro, che il termine infinito si possa leggere in accezione debole anziché forte lo provano altre occorrenze del sema disseminate nei *Canti*; basti il riferimento a "Del tacito, *infinito* andar del tempo", "Che fa l'aria infinita, e quel profondo / *infinito* sereno?" del *Canto notturno*, ai vv. 72 e 88-89, una volta messi da parte l'"infinito esercizio" dell'*Appressamento della morte*, l'"infinito affanno" di *All'Italia*, "l'infinito affetto" del *Consalvo*, perfino il finale, "infinito seno" del Tirreno nel *Tramonto della luna*. Ma per una sottolineatura del *côté* immaginativo dell'operazione legata all'infinito in data assai più tarda rispetto alle pagine dello *Zibaldone* già citate, si veda anche il LXVIII dei *Pensieri*: "[...] il non potere essere soddisfatto da alcuna cosa terrena, né, per dir così, dalla terra intera; considerare l'*ampiezza inestimabile* dello spazio, il numero e la *vede meravigliosa* dei mondi, e trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio; *immaginarsi* il numero dei mondi *infinito*, e l'universo *infinito*, e sentire che l'animo e il desiderio nostro *sarebbe ancora più grande* che si fatto universo". Per la connessione tra la tendenza dell'uomo all'infinito e la facoltà del vedere (la prospettiva, nel caso specifico), si veda anche *Zib.* 1429-1430, là dove Leopardi parla di una sorta di "estasi" dell'"anima": "L'antico non è eterno, e quindi non è *infinito*, ma il concepire che fa l'anima uno spazio di molti secoli, produce una *sensazione indefinita*, l'idea di un tempo *indeterminato*, *dove l'anima si perde*, e sebben sa che vi sono confini, non li discerne, e non sa quali sieno. Non così nelle cose moderne, perch'ella non vi si può perdere, e vede chiaramente tutta la stesa del tempo, e giunge subito all'epoca, al termine ec. Anzi è notevole che l'anima in una delle dette estasi, vedendo p.e. una torre moderna, ma che non sappia quando fabbricata, e un'altra antica della quale sappia l'epoca precisa, tuttavia è molto più commossa da questa che da quella. Perché l'infinito di quella è troppo piccolo, e lo spazio, benché i confini non si discernano, è tanto angusto, che l'anima arriva a comprenderlo tutto. Ma nell'altro caso, sebbene i confini si vedano, e quanto ad essi non vi sia indefinito, v'è però in questo, che lo spazio è così ampio che l'anima non l'abbraccia, e vi si perde; e sebbene distingue gli estremi, non distingue però se non se confusamente lo spazio che corre tra loro". Di quello stesso 1 agosto 1821 (*Zib.* 1430-1431) un passo che esplicitamente richiama l'*Infinito* fornendone, in questa chiave, una lettura d'autore: "Circa le sensazioni che piacciono pel solo *indefinito* puoi vedere il mio idillio sull'*infinito*, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, la cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o perch'esso pure sia posto in declivio ec. ec. ec. Una fabbrica una torre ec. veduta in modo che ella paia innalzarsi sola sopra l'orizzonte, e questo non si veda, produce un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il *finito* e l'*indefinito* ec. ec. ec. (1 Agosto 1821)" (e i corsivi nelle citazioni dallo *Zibaldone*, qui come altrove, tranne ove sia presente il ricorso a sottolineature che rinviano a un'intenzionalità d'autore, sono nostri).

³⁴ D'esistenza di una rappresentazione iconica e verbale a proposito del paesaggio parla M. JACOB, *Le paysage*, Paris, Infolio, 2008. Importante il riferimento anche a M. JACOB, *Paesaggio e letteratura*, cit. per la riproposta definizione del paesaggio (o meglio della sua esperienza) nell'incontro tra natura e io (si veda la ribadita importanza del soggetto "ritaglio visuale": "il paesaggio sarebbe quindi non la natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre nella sua attuazione concreta, totale o parziale, ma un ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista: un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità": *ivi*, p. 14). Ma, a integrazione, per una schedatura di un decennio di libri recenti sul paesaggio, si veda il repertorio bibliografico che chiude il bel numero monografico di «Moderna», 1, 2007 (dedicato a *Letteratura e spazio*) e il saggio di G. BERTONE, *Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione*, *ivi*, pp. 55-64.

tura della coscienza consentiva (basti il riferimento alla definizione leopardiana dell'idillio come “avventura dell'animo”) di esaltare e rompere al contempo la formula di Jakob che definisce il paesaggio (P) come il risultato (=) di un'addizione di S (soggetto) + N (natura). D'altronde Leopardi i termini di quell'uguaglianza li aveva mutati quando aveva abbandonato le “favole meridiane” (che tanto sarebbero piaciute a Ungaretti³⁵) di *Alla Primavera* e dell'*Inno ai Patriarchi*; quando, inserendosi nel paesaggio, vi si era ‘posto a lato’ (nel senso che si dà all'*être à côté*, così dall'*Infinito* ad *Aspasia*), o, nel primato assoluto della vista, dell'udito,³⁶ aveva scelto la posizione del *promeneur solitaire* con lo sguardo volto alla luna.³⁷ Anche se, con tecnica marcatamente moderna, aveva capito l'importanza dell'inquadratura, del paesaggio che nasce dallo spazio ritagliato dalla finestra (si pensi alla *Sera del dì di sera*, alla *Vita solitaria*, a *A Silvia*), e, con fare quasi meta-letterario, aveva introdotto nelle *Ricordanze* i “figurati armenti” dei quadri³⁸ conservati nel salone del palazzo paterno accanto all'immagine della notte stellata. Eppure nella sua poesia, di cui abbiamo sottolineato una qualche dimensione metafisica, non manca, anche se appena accennata, l'attenzione, o meglio l'intuizione, dell'intervento dell'uomo sul paesaggio; diversamente in Pascoli, pur capace di trasfigurazioni cosmiche, la natura si farà campagna, e il lavoratore contadino. Ma tanto tempo dovrà passare prima che anche in poesia una macchia di tipo pre-impressionista o impressionista guidi lo sguardo sul paesaggio (fino ad arrivare – giusto per fare un esempio – in Alfonso Gatto, dalla fedeltà di segno tipica delle *Rime di viaggio per la terra dipinta*, a una sorta di figuratività astratta quale quella di *Nottuno per Mondrian*, in *Osteria flegrea*³⁹).

Con Leopardi il paesaggio, quando non si trasfigura (come ai tempi delle canzoni giovanili, che sostanzialmente propongono un'iconografia del paese,⁴⁰

³⁵ Cfr. A. DOLFI, *Ungaretti e la memoria immemore leopardiana*, in *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

³⁶ Per l'interferenza, non solo della vista, ma di tutti i sensi, con il concetto di spazio, si veda (a proposito di Uchtomskij e di Bachtin) SILVANO TAGLIABUE, *Genesis e dintorni del concetto di cronotopo*, «Moderna», 1, 2007, pp. 27-43.

³⁷ Si pensi a *Alla luna*, a *Le ricordanze*, al *Canto notturno del pastore errante dell'Asia*.

³⁸ Oltre che dei soffitti, come vogliono generalmente le note dei commentatori.

³⁹ Evidentemente più nuova e avanzata, indipendentemente dalla diversa successione temporale dei due libri.

⁴⁰ Cfr. “Io credo che le piante e i sassi e l'onde / e le montagne vostre al passeggiare [...]” (GIACOMO LEOPARDI, *All'Italia*, vv. 68-69). Ma un'iconologia alla *Corinne* accompagna anche il paesaggio di altri paesi; si pensi, in *Sopra il monumento di Dante*, al “boreal deserto”, alle “sibilanti selve” della pianura russa (*ivi*, vv. 154-155). Il che conferma per altro come, anche a livello europeo, sia l'immagine più che la realtà del paesaggio a porsi all'origine del sentimento di identità/appartenenza (quanto alla riflessione sul problema oggi, basti il rinvio a due testi recenti: *Penser l'Europe* di Edgar Morin e *Une certaine idée de l'Europe* di George Steiner).

e sulla base di una tradizione letteraria di marca petrarchesca), o non si mitizza (nei casi in cui a regnare è l'età dell'oro) o non si modella su quello preromantico (il paesaggio delle rovine delle canzoni civili), segue principi che potremmo dire di analogia/contiguità, diviene ad esempio (fino al *Tramonto della luna*, che ne è l'esempio estremo) metafora della vita, della giovinezza (si ricordino al proposito alcune annotazioni dei *Ricordi di infanzia e di adolescenza*⁴¹). Insomma il potenziale epistemico del testo, anche quando 'descrittivo', è sempre molto forte, e il paesaggio appare più risultato di una costruzione mentale del poeta che della *mise en abîme* delle strutture di una dimora vitale legate alla realtà originaria e alle sue modificazioni storiche.⁴² Nel caso Leopardi il paesaggio è insomma legato al cronotopo dell'io osservatore che vi penetra, ma che non osserva antropologicamente le modificazioni dello spazio nelle forme della gradualità (per un mutamento a questo proposito si dovrà passare dalla cultura romantica – sensibile all'operatività totale del tempo: di qui l'attivazione del tema dell'*ubi sunt* – a quella novecentesca, che potrà parlare della quotidiana degradazione). In Leopardi lo spazio è ancora in gran parte verbale (si pensi all'uso nell'*Infinito* dei dimostrativi, dei deittici), anche se appare compiuta (nel passaggio dal Settecento all'Ottocento, dal bello al sublime) l'esperienza estetica della natura. Insomma, a dispetto della laicizzazione dello sguardo (considerata *conditio sine qua non* per una visione moderna del paesaggio⁴³) indubitabilmente praticata dal giovane Conte di Recanati, il mito (della patria, delle antiche età..., e l'attivarsi, sotto l'effetto del tempo, della doppia vista) non consentirà che all'altezza degli ultimi *Canti* (in particolare nella *Ginestra*) una lettura del paesaggio così come

⁴¹ Cfr. "Mi duole veder morir un giovine come segare una messe verde verde o sbattere giù da un albero i pomi bianchi ed acerbi".

⁴² Basti pensare a questo proposito alla differenza tra il paesaggio leopardiano e quello montaliano, essendo, il secondo, in campo poetico-letterario, un caso esemplare e pressoché unico di capacità di restituzione socio-antropologica.

⁴³ Sia a livello ideologico che sul piano tecnico. A proposito del primo punto si veda quanto ha avuto modo di osservare Umberto Eco a proposito dell'*incipit* dei *Promessi Sposi* (UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University 1992-1993*, Milano, Bompiani, 1994); quanto al secondo si ricordi quanto (su influenza anche di Merleau-Ponty) ha ricordato Bertone: "La separazione del vicino e del lontano (primo piano e sfondo) è la condizione della nascita del paesaggio, come l'esercizio esclusivo dell'occhio – e dei reticoli e piramidi geometriche visive – della sua laicizzazione" (G. BERTONE, *La letteratura ligure e il paesaggio*, in *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, Lecce, Manni, 2001, p. 43). Ma di Merleau-Ponty, autore essenziale per ogni studio sulla visione, si veda anche *L'œil et l'esprit*, e soprattutto la tardiva pubblicazione delle lezioni tenute dal '56 al '60 al Collège de France (*La nature*, Paris, Seuil, 1995, tradotto in italiano nel 1996 dal milanese Cortina). Quanto a Manzoni e al paesaggio, per una rinuncia ai luoghi noti a favore di una "euristica tutta mentale" nel passaggio dalla Ventisettana alla Quarantana, si vedano le intelligenti considerazioni di Contini: *I "Promessi sposi" nelle loro correzioni*, in GIANFRANCO CONTINI, *Postremi esercizi ed elzeviri*. Postfazione di Cesare Segre. Note ai testi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 126-127.

possiamo intenderlo oggi, caratterizzato da una precisa e univoca collocazione spaziale.

Caratterizzato dunque anche, nel caso, da quella verticalità (oltre che orizzontalità), nella cui lettura saranno maestri, nel Novecento,⁴⁴ per usare non a caso un'espressione di Montale, "i poeti nuovi" della Liguria,⁴⁵ soprattutto a partire dalla seconda generazione. Ancor più che a Sbarbaro, legato a un indubbio minimalismo, e in contesto soprattutto cittadino,⁴⁶ dove niente parla più perché privo di aura, penso ovviamente a Montale:⁴⁷ a quello degli *Ossi di seppia* (con le sue estati deserte, e gli orti, le balze scoscese, i percorsi in salita,⁴⁸ l'orizzonte marino, i cimiteri sul mare, gli scorci, i portoni socchiusi, i limoni, le agavi, perfino gli emigranti d'oltre oceano tornati per le vacanze...), ma anche a quello delle *Occasioni* e della *Bufera* (là dove la verticalità del paesaggio toscano procede lungo la collina, da Bellosguardo o da Costa San Giorgio fino alle piagge d'Arno). Eppure anche in Montale, poeta più di ogni altro dotato di un 'suo' paesaggio, e per stessa dichiarazione d'autore, ci saranno trasformazioni metafisiche⁴⁹ (sia pure ancorate a dati reali: il caso di *Arsenio*),

⁴⁴ Al confine tra i due secoli sarebbe da ricordare almeno Arturo Graf, con i suoi paesaggi 'pittoreschi' e malinconici legati a precisi riscontri figurativi (per i quali cfr. l'introduzione e le note all'edizione commentata di *Medusa*, a cura di Anna Dolfi, Modena, Mucchi, 1990).

⁴⁵ O che della Liguria parlano. Non è un caso che già anni fa Bertone (in un libro intelligente, ricco di spunti, anche se un po' disorganico e ripetitivo) riportasse un passo attribuito a Italo Calvino (e che molto ha a che fare, adesso che abbiamo a disposizione i "Meridiani" dei *Saggi*, con un pezzo dal titolo *Riviera di Ponente*) che senza dubbio costituisce una delle più suggestive letture diacroniche e antropologiche di un paesaggio visto per fasce: "Le fasce cominciano sul mare: fasce curate, coltivate a garofani. Finiscono i garofani ma le fasce continuano a salire, coltivate a vigne. Finite le vigne, le fasce continuano a olivi. Finiscono gli olivi e sempre ci sono le fasce, coltivate a grano, a patate, a fave. Salendo ancora si arriva a un punto che non c'è più né grano, né patate, né fave, né uomini, né capre, ma soltanto fasce. Fasce abbandonate, piene di cespugli" (G. BERTONE, *La letteratura ligure e il paesaggio*, cit., p. 33). Ma di Calvino si vedano anche due pezzi pubblicati rispettivamente nel 1945 e nel 1946 sul "Politecnico" (*Liguria magra e ossuta* e l'appena citato *Riviera di ponente*, ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori "I Meridiani", 1995. Per il paesaggio in Calvino cfr. anche DOMENICO SCARPA, *Dall'alto degli anni. Sguardi sul paesaggio calviniano*, in *Italo Calvino. Dipingere con parole, scrivere con immagini*, a cura di Lene Waage Petersen e Birgitte Grundtvig [numero monografico di] «Nuova prosa» [Quadrimestrale di narrativa 42, n.s.], Milano, Greco Editori, 2005, e, per una recentissima lettura che passa attraverso la V delle *Lezioni americane* e i saggi della sezione *Descrizioni e reportages*, MARIA RIZZARELLI, *Sguardi dall'opera. Saggi su Calvino e la visibilità*, Roma, Bonanno, 2008).

⁴⁶ Ma si veda al proposito la bella lettura di VITTORIO COLETTI, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro - Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.

⁴⁷ Che anche esplicitamente ha più di una volta citato il paesaggio come fonte primaria della sua ispirazione (ma per mediazioni di passaggio in merito al paesaggio in Montale cfr. FRANCO CONTORBLA, *Il paesaggio, l'amore, il miracolo (su un autocommento di Montale)*, in *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Bologna, Pedragon, 1999, pp. 89-106).

⁴⁸ Per l'importanza della verticalità nel paesaggio ligure cfr. ancora G. BERTONE, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, cit.

⁴⁹ E crescenti, e in direzione "aniconique", per usare un'azzeccata espressione di Giuseppe

o casi (al pari di quello leopardiano dell'*Infinito*, con il quale quell'osso breve ha una strana analogia) di occultamento e cancellazione sia pur momentanea⁵⁰ (si pensi a *Forse un mattino andando*). Né il problema riguarda soltanto (come sembrava suggerire il Cézanne evocato da Giorgio Bertone sulla scorta del Merleau-Ponty di *Senso e non senso*⁵¹), un dubbio sull'efficienza degli occhi, quanto piuttosto (e Bertone ha già trovato in proposito una bella formula) un dubbio radicale sulla sua [del paesaggio] "attendibilità".⁵² Che è il punto sul quale il nichilismo e lo scetticismo moderni si legano (nella diversità, per altri versi radicale) al materialismo leopardiano, e alla ripresa della filosofia (settecentesca o moderna), così come si legano alla possibilità di fare non solo della vecchiaia e della morte un luogo di perdita del paesaggio (per intendersi velocemente da "e lor sia voto il mondo" del *Passero solitario* alla *Disdetta* del Caproni del *Franco Cacciatore*;⁵³ e anche in questo caso si vede che Leopardi ritorna come ineliminabile punto di partenza della modernità), ma di prevederne una sorta di paradossale sostituzione nella scrittura. Insomma nel Novecento anche il percorso intellettuale più impegnato sembra destinato a trasformare in clausola, per anagrammi (e il riferimento è alla *Bufera*), l'*anguilla* nella *lingua*;⁵⁴ dissolvendo quel paesaggio al quale a lungo era stato fedele e al quale il solo Leopardi si era avvicinato, nei *Canti*, con adesione crescente.⁵⁵

Sangirardi (*La nature foudroyée. Le paysage comme icône de l'indicible dans "Ossi di seppia" de Montale*, in *Le paysage dans la littérature italienne*, cit., pp. 139-153), che nella sua lettura insiste molto sulla componente dannunziana, ma soprattutto musicale e simbolista del paesaggio montaliano.

⁵⁰ E che pure lascia una sorta di dubbio ontologico in merito all'esistenza del mondo (ma per l'inquietante consapevolezza del vuoto che potrebbe celarsi dietro il paesaggio si potrebbe evocare anche un quadro di René Magritte, *Les charmes du paysage* – non a caso vagamente coevo dell'osso breve montaliano – significativamente riprodotto in apertura al bel libro di AURELIE GENDRAT-CLAUDEL, *Le paysage "fenetre ouverte" sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007).

⁵¹ Senza dimenticare, per l'incidenza in Italia della lezione di Cézanne, la mediazione di Geltrude Stein, di Rilke, di Virginia Woolf, di Lawrence, di Hemingway... Ma in questa prospettiva importante ormai il riferimento a *Il Cézanne degli scrittori dei poeti dei filosofi*, a cura di Giovanni Cianci, Elio Franzini e Antonello Negri, Milano, Bocca, 2001 (e in quel libro in particolare, per quanto a noi qui interessa, ai saggi di Marco Vozza, Elio Franzini, Andreina Lavagetto, Mauro Carbone).

⁵² «La storia intera del paesaggio moderno, almeno da Leopardi [...] è storia del dubbio radicale della sua attendibilità» (G. BERTONE, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, cit., p. 135). E Bertone si riferiva ovviamente al saggio *Le doute de Cézanne* (in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966), che tanta influenza avrebbe avuto sui nostri scrittori.

⁵³ «E ora che avevo cominciato / a capire il paesaggio: / "Si scende," dice il capotreno. / "È finito il viaggio"». Ma per una bella lettura del paesaggio in Caproni fino a questo epilogo si veda G. BERTONE, *Caproni e il paesaggio* (in *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, cit.).

⁵⁴ Cfr. FRANCESCO ZAMBON, *L'iride nel fango. L'anguilla di Montale*, Parma, Pratiche, 1994.

⁵⁵ Ma (per tenerci su autori ormai codificati) di leopardismo zanzottiano, e proprio in relazione al paesaggio, avrebbe parlato Ungaretti, recensendo nel 1954 *Dietro il paesaggio* (G. UNGARETTI, *Piccolo discorso sopra "Dietro il paesaggio" di Andrea Zanzotto*, in *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a

Basta fare un po' il cammino a ritroso, a partire dalla vista esperita e ferita nella biografia (il deserto con le oasi e la città araba sopraelevata,⁵⁶ il porto sepolto di Alessandria, il Carso, i solchi, le trincee e al contempo la verticalità dell'*Allegria*⁵⁷ – a partire dall'albero a cui si aggrappa il poeta nei *Fiumi* – prima del paesaggio mitico, leopardiano-mallarmeano del *Sentimento del tempo*,⁵⁸ dei “miraggi” a cui tende sempre il poeta perfino in una raccolta dal titolo significativo quale *Un grido e paesaggi*, visto che la ricerca della terra promessa, ancora nel *Taccuino del Vecchio*, comporta il percorrere “il deserto con residui / Di qualche immagine di prima in mente”⁵⁹), per trovare momenti di cecità (esemplare l'attacco di *Lindoro di deserto*⁶⁰ o *Paesaggio*⁶¹) mescolati alla riappropriazione del paesaggio,⁶² e, ben oltre la metaforizzazione, il desiderio e la rinascita – con e in un paesaggio purificato – di una parola primigenia,⁶³ il distacco e la morte di ogni possibile paesaggio.⁶⁴ Lo dice bene il IX

cura di Mario Diacono e di Luciano Rebay, Milano, Mondadori “I Meridiani”, 1974, [pp. 693-699], p. 698 (“Cosa ci presenta in *Dietro il Paesaggio*, Andrea Zanzotto? Il segreto d'un panorama, e lo scopre tutte le mattine, e nell'ora meridiana, e la sera e di notte, lo scopre ogni momento, lo scopre a ogni minimo frullo d'ale di stagione, a ogni variare e a ogni pienezza di stagione, sempre stupefacente come avesse ogni volta per noi un nuovo volto straniero; e sempre uguale, familiare, e a questo modo era lì prima della nostra nascita, e a questo modo sarà lì dopo di noi, sempre il medesimo. È un modo leopardiano di sentire il paesaggio. Il nostro amico sa scegliersi i maestri”).

⁵⁶ Ma per pagine in prosa sull'“ora cieca del deserto” che conduce alla pazzia (esemplare l'intera raccolta *Il deserto e dopo*) si ricordi almeno *La risata dello Dginn Rull*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori “I Meridiani”, 2000, pp. 84-88. In quella raccolta sono ricondotti al paesaggio anche i percorsi di città, specie quando prevedono il passaggio dalle Fiandre (cfr. al proposito *Furono città, ivi*).

⁵⁷ Cfr. in particolare *Chiaroscuro, Stasera*.

⁵⁸ A dispetto di una lirica ungarettiana del 1920 (suddivisa in frammenti temporali: *Mattina, Meriggio, Sera, Notte*) dal significativo titolo di *Paesaggio*.

⁵⁹ Non è insomma un caso che un testo dal titolo *Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto* faccia parte delle poesie disperse.

⁶⁰ Giustamente Ossola ha avuto occasione di ricordare che “l'*aubade* che lo segue [*Il porto sepolto*], *Lindoro di deserto*, dichiara le modalità della ‘visione’, la necessità anzi che essa abbia luogo, perché poesia possa sorgere” (GIUSEPPE UNGARETTI, *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1990, p. 115).

⁶¹ “Fermato a due sassi / languisco / sotto questa immensa / appannata volta di cielo // Il grigoglio dei sentieri / possiede la mia cecità” (*ivi*, poi nell'*Allegria*, come *Monotonia*) che bene mostra il passaggio da un paesaggio reale a uno mentale, accompagnato da *spleen* e cecità.

⁶² “Dondolo di ali in fumo / mozza il silenzio degli occhi [...] Mi si travasa la vita / in un grigoglio di nostalgie // Ora specchio i punti di mondo / che avevo compagni / e fiuto l'orientamento” (*Lindoro di deserto*, in *L'allegria*).

⁶³ Cfr. G. UNGARETTI, *Nelle vene* (in *Il dolore*): “Fa, nel librato paesaggio, ch'io possa / Risilabare le parole ingenuè”.

⁶⁴ Cfr. il *Finale della Terra promessa*: “Più non muggisce, non sussurra il mare / Il mare. // Senza i sogni, incolore campo è il mare, / Il mare. // Fa pietà anche il mare, / Il mare. // Muovono nuvole irriflesse il mare, / Il mare. // A fumi tristi cedé il letto il mare, / Il mare. // Morto è anche lui, vedi, il mare, / Il mare”.

movimento dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* dove un'“anima” che aveva per un momento sperimentato una sorta di metamorfosi paesaggistica⁶⁵ rifiuta, con il paesaggio ad un tratto di nuovo oggettivato, le immagini (“Non più m’attraggono i paesaggi erranti / Del mare, né dell’alba il lacerante / Pallore sopra queste o quelle foglie; / Nemmeno più contrasto col macigno, / Antica notte che sugli occhi porto. // Le immagini a che prò / Per me dimenticata?”), e dunque con quelle, indirettamente, anche la vista. Quella vista che, a partire dalle *Occasioni*, a dispetto della persistente e strepitosa fedeltà del poeta al paesaggio di cui già si diceva, sarà in costante pericolo almeno per il personaggio che dice io (salva soltanto Clizia, che non a caso ha “occhi d’acciaio”). Combinata, la perdita della vista, a una sorta di caduta verticale che può essere azionata dalla storia – altrove dalla parola (si pensi a “Buffalo! – e il nome agì. / Precipitavo / nel limbo dove assordano le voci / del sangue e i guizzi incendiano la vista / come lampi di specchi. / Udiì gli schianti secchi [...]”⁶⁶). Mentre il paesaggio (negli anni privativi, di e dopo *Satura*, con l’impossibilità di discendere da solo anche le scale, nella mancanza ormai degli unici, veri occhi⁶⁷), in una sorta di copernicano scambio di ruoli, riacquista realtà mentre la perde l’uomo, ma non, beninteso, relativamente alla vista (ché sarebbe ovviamente impossibile, una volta venuto meno il soggetto agente), ma in rapporto a una leopardiana persistenza esterna di un mondo figurato ma vuoto. Si pensi per questo a una lirica del *Diario '72* come *Presto o tardi*:

Ho creduto da bimbo che non l’uomo
 si muove ma il fondale, il paesaggio.
 Fu quando io, fermo, vidi srotolarsi
 sul lago di Lugano nel vaudeville
 di un Dall’Argine che probabilmente
 in omaggio a se stesso, nomen omen,
 non lasciò mai la proda. Poi mi accorsi
 del mio puerile inganno e ora so
 che volante o pedestre, stasi o moto
 in nulla differiscono. C’è chi ama
 bere la vita a gocce o a garganella;
 ma la bottiglia è quella, non si può
 riempirla quando è vuota.

⁶⁵ Si pensi al IV movimento dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* (nella *Terra promessa*): “Solo ho nell’anima coperti schianti, / Equatori selvosi, su paludi / Brumali grumi di vapori dove / Delira il desiderio, / Nel sonno, di non essere mai nati”.

⁶⁶ EUGENIO MONTALE, *Buffalo* (in *Le occasioni*).

⁶⁷ Cfr. “Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale” (in *Satura*).

o, sempre nella stessa raccolta, a *Tra chiaro e oscuro*, dove tutto si riduce in polvere, mentre le differenze si assottigliano nelle variazioni del nero (*oscuro, notte, nulla; sottile, assottiglia, impalpabile*).⁶⁸ E persino la linea dell'orizzonte, scomparse le stagioni,⁶⁹ “è scura, / e la proda ribolle come una pentola”, mentre il molo “non s’infiocca / più di vele, non è il tetto di nulla, / neppure di se stesso”.⁷⁰ Il che comporta (se al paesaggio idillico di Valéry si contrappone la pece di un’universo culinario⁷¹) la contemporanea caduta del paesaggio reale e di quello letterario, anche se in un caso per sotto, nell’altro per sopra esposizione.⁷² Come se fosse venuto in piena luce (ma accecando, per effetto di un sole nero) ciò che sta dietro (e ciò che sta oltre) il paesaggio, quasi che la discesa di Arsenio non implicasse più alcuna risalita, o che non fosse possibile immaginare il ricomporsi, sia pur per frode, dell’“inganno consueto”. In tempo di *Realismo non magico*, d'altronde, non si sa più neppure che cosa sia la realtà;⁷³ gli spazi d'uso – dopo le stalle di Augia nelle quali si era trasformato il passato, il pack dei mobili⁷⁴ – e le caverne, gli anfratti che avevano offerto momentaneo rifugio, sono anch'essi scomparsi. Lasciando un'aria pesante e assieme immateriale, qualcosa di nero (non fosse che per la contiguità con la *pesanteur* e la malinconia⁷⁵), di contro all’“aria di vetro”, al diverso vuoto della giovinezza. Insomma, altro che betocchiana *realtà vince il sogno*, con conseguente privilegio del paesaggio vissuto, per una figuratività da *tetti toscani*: piuttosto esaltazione di un correlativo oggettivo pronto a svuotare anche

⁶⁸ Cfr. “Tra chiaro e oscuro c’è un velo sottile. / Tra buio e notte il velo si assottiglia. / Tra notte e nulla il velo è quasi impalpabile” (*Tra chiaro e oscuro*, in *Diario del '71 e del '72*).

⁶⁹ *Senza colpi di scena, ivi*.

⁷⁰ *L'educazione intellettuale* (in *Quaderno di quattro anni*).

⁷¹ Ma per una lettura dell’universo culinario soprattutto nel Montale di *Satura* cfr. le belle pagine di ORESTE MACRÌ, *L’“Angelo nero” e il demonismo nella poesia montaliana*, in *La vita della parola. / Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996.

⁷² Cfr. “Il grande tetto où picoraient des focs / è un’immagine idillica del mare. / Oggi la linea dell’orizzonte è scura / e la proda ribolle come una pentola” (*L’educazione intellettuale*). Ma si veda anche, *ivi*, *Lagunare*.

⁷³ Cfr. “Che cos’è la realtà // il grattacielo o il formichiere / il Logo o lo sbadiglio / l’influenza febbrile / o la febbre o quella / del piscagogo // Che cosa resta incrostato / nel cavo della memoria” (*Realismo non magico*, in *Satura*).

⁷⁴ Ovvero, parimenti, la distruzione del passato: “L’alluvione ha sommerso il pack dei mobili, / delle carte, dei quadri che stipavano / un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto. / Forse hanno ciecamente lottato i marocchini / rossi, le sterminate dediche di Du Bos, / il timbro a ceralacca con la barba di Ezra, / il Valéry di Alain, l’originale / dei Canti Orfici [...]. Certo hanno sofferto / tanto prima di perdere la loro identità. / Anch’io sono incrostato fino al collo se il mio / stato civile fu dubbio fin dall’inizio” (“*L’alluvione ha sommerso il pack dei mobili*”, in *Satura*).

⁷⁵ “È sparito anche il vuoto / dove un tempo si poteva rifugiarsi. // Ora sappiamo che anche l’aria / è una materia che grava su di noi. / Una materia immateriale, il peggio / che poteva toccarci” (*Il vuoto*, in *Quaderno di quattro anni*).

l'unico termine che era rimasto aperto e a ricondurre il paesaggio alla sola e privativa funzione metaforica.

Un cammino analogo ci sarà nei poeti della terza generazione. Ci limitiamo a citare, per battere sentieri meno ovvi, tre autori di diversa collocazione geografica e poetica quali Caproni, Bodini, Bassani. Per ognuno di loro il mutismo del paesaggio coinciderà con la scomparsa dell'io, con il collocarsi del poeta nell'universo privativo del *Senza*.⁷⁶ Si pensi al Caproni che, dopo le terre rosse d'Etruria della lirica giovanile, i colori della Val di Trebbia (subito trasformati in realtà minerale dall'esperienza della guerra⁷⁷), la Genova dei fondachi di Sottoripa, degli ascensori, della perpetua litania (una città verticale, così come era verticale la costa ligure di Montale), a partire dal *Seme del piangere* (ove ancora esiste il paesaggio e la Livorno dell'anteguerra, accanto al leggero passare stilnovista di Annina), via *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, arriva al *Muro della terra* (che chiude dantesca mente il paesaggio), al *Franco cacciatore*, ove ci si aggira ormai dentro una foresta virtuale, al *Conte di Kevenhüller*, ove si bandisce e si fa la posta al divino (in un bosco inquietante, come quello di poco precedente del *Galateo zanzottiano*), fino alla stessa *Resa amissa*, che tutto riduce a rimorso e a cosa perduta.⁷⁸ Sì che "il luogo di stanza" sarà davvero "pura immaginazione".⁷⁹ Si pensi a Bodini e alla sua lettura antropologica del paesaggio di un sud barocco, ispanizzato e grandguignolesco,⁸⁰ fatto di bestiari salentini e di scheletri di animali preistorici sotto la luna, di cui si parla anche con il ricorso a idee platoniche, a forme geometriche, pitagoriche, che sono immediata traduzione segnica di un paesaggio che non si può descrivere ("Tu non conosci il Sud, le case di calce / da cui uscivamo al sole come numeri / dalla faccia d'un dado";⁸¹ "Sulle pianure del Sud non passa un sogno. / Sostantivi e le capre senza musica [...]. La pianura mirare a perdita d'occhi, / senza case, senz'alberi, senza

⁷⁶ Come noto titolo della sezione 'sepolcrale' della poesia bassaniana.

⁷⁷ Per una lettura del paesaggio nei racconti di Caproni cfr. A. DOLFI, *Caproni, i racconti e il "quadrato della verità"*, in *Un intellettuale polacco sulle strade d'Europa*, Studi in onore di Jan Władysław Woś [...], Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010, pp. 239-250.

⁷⁸ Cfr. al proposito A. DOLFI, *Caproni la cosa perduta e la malinconia*, in *Il mio nome è sofferenza. Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, Trento, Editrice Universitaria, 1993, pp. 323-346.

⁷⁹ "(Non conta / l'ubicazione. // Il luogo / di stanza – sempre – / è pura immaginazione.)": *L'ubicazione* (in *Il conte di Kevenhüller*).

⁸⁰ Si pensi a *Foglie di tabacco*, 5: "Cade a pezzi a quest'ora sulle terre del Sud / un tramonto da bestia macellata" (in VITTORIO BODINI, *Tutte le poesie (1932-1970)*, a cura di Oreste Macrí, Milano, Mondadori, 1983; da questa edizione – o dall'analoga dell'editore Besa che reca l'introduzione di Macrí – sono tratte anche le successive citazioni dalle raccolte bodiniane).

⁸¹ *Foglie di tabacco*, 1.

una lettera: / livello di un'assenza a cui sole si sporgono / capre o spettri di capre morte da secoli"⁸²). Un mondo dove un eccesso di materialità può portare a un eccesso di astrazione, trasformando le cose nelle sillabe delle parole che le denotano, le nominano (*Con la parola nu*, che sta per *nudità*, *nulla*, *nuvola*), e che sono fatalmente distanti dall'io poeta,⁸³ ridotto a vivere (se ne ricorderà anche il Macrì narratore⁸⁴) in un mondo vissuto per procura (cfr. *La passeggiata del poeta*⁸⁵).

Ma se il paesaggio, come suggerisce anche la formula di Jakob, esiste soltanto quando c'è Io + Natura, il progressivo affievolirsi del paesaggio in letteratura, nell'avanzare del Novecento, non deve stupirci.⁸⁶ Visto che al referente si è sostituito il significante, nella cancellazione perfino del cronotopo (nell'ultimo Caproni ad esempio non c'è più tempo né luogo⁸⁷) che aveva fatto sì che, per qualche decennio del Novecento, un "punto" dell'universo⁸⁸ potesse esserne il "centro".⁸⁹ Da vedere il vedere, insomma, a 'vedersi vedersi',⁹⁰ e al non vedere più niente o al ripetere ossessivamente il *deja vu*,⁹¹ con ricaduta libera e relative conseguenze.

La morte presentita, immaginata o vissuta, svolge allora una sorta di ruolo cornice che, contenendo o esaltando l'immagine, ne consente lo sviluppo nel

⁸² *Foglie di tabacco*, 3.

⁸³ Cfr. *Canzone semplice dell'esser se stessi* ("L'edera mi dice: non sarai / mai edera. E il vento: / non sarai mai vento. E il mare: / non sarai mare").

⁸⁴ Cfr. O. MACRÌ, *Mister trascendental*, in *Le prose del malumore di Simeone*, raccolte e interpretate da Gino Pisanò, Lecce, Agorà, 1995.

⁸⁵ "Il poeta passeggia fra seni altrui / fra lune altrui" (V. BODINI, *La passeggiata del poeta*, in *Zeta*).

⁸⁶ Si pensi alla parodia dell'*Infinito* leopardiano quale emerge dai testi contemporanei antologizzati nel bel volume *Il verso all'infinito. L'idillio leopardiano e i poeti italiani alla fine del millennio*, a cura di Vincenzo Guarracino, Venezia, Marsilio, 1999 (ma per una riflessione complessiva – a partire anche da quell'antologia – sull'impossibile leopardismo pratico, se non ideologico, della nostra post-modernità, sia consentito il rinvio a A. DOLFI, *Leopardi e le declinazioni del moderno*, in *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, cit.).

⁸⁷ Ma si pensi ad esempio, in un arco che potrebbe collocarsi tra la felice riconoscibilità del paesaggio ligure e la morte del paesaggio, alla parabola che si compie nella narrativa italiana da Calvino a Biamonti (e all'interno della stessa opera di Biamonti, nel passaggio dall'*Angelo di Avrigue* [1983] a *Vento largo* [1991], *L'attesa del mare* [1994] all'ultimo *Le parole, la notte* [1998]). Ma su Biamonti si veda G. BERTONE, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Milano, Interlinea, 2006.

⁸⁸ La formula è di un narratore significativo della terza generazione come Giuseppe Dessì.

⁸⁹ Di qui la centralità di certe città o regioni nella narrativa (più che nella poesia) soprattutto degli anni 30-70.

⁹⁰ Come recita il titolo di un bel libro di VALERIO MAGRELLI, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.

⁹¹ Questo il titolo di un bel romanzo di TOM McCARTY, *Déjà-vu. Il romanzo dei ricordi perduti*, Milano, Isbn, 2008.

tempo e la fine. È quanto avviene ad esempio nella poesia in epitaffio di Bassani. Solo “subito dopo aver chiuso gli occhi per sempre” (*Rolls Royce*), l’esistenza (ma forse non si era mai visto/vissuto davvero) si offre, per fotogrammi staccati, inquadrati – quasi tele pittoriche – “entro il concavo / rettangolo del parabrise”.⁹² Come immagini separate, fotografie in movimento, appaiono anche *I grandi*, mentre, nella lontananza, lo sguardo del “vecchio / mio occhio l’azzurra insaziata mia folle / iride”⁹³ continua a cercare bagliori: se non le cose, ormai irraggiungibili, la loro vuota memoria.

Per lettera,⁹⁴ rivolgendosi all’amata (come è tipico del Bassani poeta di *Senza*), anche un viaggio potrà essere raccontato solo attraverso il suo riflesso speculare, come una pittura appunto. Allontanato di colpo nel tempo anche l’oggi, protetto nel quadro di un ignoto pittore impressionista tedesco dell’Ottocento scoperto per caso in un piccolo museo in “via di disarmo o di radicale / trasformazione”. Ché la cittadina di Graz, vista indirettamente, “inquadrata tutta intera nel largo / parabrise della placida / 220 D”, sembra a colui che racconta straordinariamente simile a come era stata dipinta tanti anni prima su un supporto parimenti rettangolare. Bloccati dalla velocità della macchina prima, dall’immobilità della tela poi, i colori perfetti e perduti, e gli esseri, già comunque pateticamente scomparsi. La realtà, percepita attraverso uno schermo, come già morta e salvata, si riproietta tale e quale nel quadro, col “malinconico / enorme cielo crepuscolare / a sinistra dorato”, i blu, i verdi, i grigi, scalati in tonalità infinite restituite dalla pittura allo sguardo. Tutto esatto, come nella morte e nell’arte, e impaurito, nella premonizione della fine inevitabile;⁹⁵ tutto – nel proprio essere “un niente” immobile, immutabile “conge-

⁹² Cfr. *Roll Royce* (in *Epitaffio*, in GIORGIO BASSANI, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1998 [d’ora in poi O]).

⁹³ Cfr. *Ciampino* (in *In gran segreto*, O).

⁹⁴ Cfr. *Ut pictura (ivi)*. Ma per una lettura di una diversa figuratività nell’opera poetica di Giorgio Bassani, e in particolare per questo testo, cfr. A. DOLFI, “*Ut pictura*”. *Bassani e l’immagine dipinta*, in *Ritorno al “Giardino”*. *Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Firenze, 26 marzo 2003, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 143-155. Per l’interazione e il dialogo tra testo dei romanzi e copertine, per l’implicito, conseguente dialogo tra narrativa e cultura figurativa, cfr. A. DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit., e G. VENTURI, *Il vedere e il narrare. Ermeneutica e tecniche del racconto in “Una lapide in via Mazzini”*, in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, a cura di Piero Pieri e Valentina Mascaretti. *Atti dell’incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità letteraria*. Bologna, 23-24 febbraio 2007, Pisa, ETS, 2008, pp. 33-51. In quello stesso volume di atti, per la trasfigurazione geometrica non solo dei luoghi, ma delle forme di progettazione del racconto, cfr. A. DOLFI, *Sulla geometria costruttiva, ivi*, pp. 11-23.

⁹⁵ Si possono facilmente individuare in *Ut pictura* campi semantici complementari tra il tenero e l’ignoto, il funebre e l’affettivo, anche con la semplice rilevazione di alcune occorrenze: *ignoto, unbekannt, malinconico, crepuscolare, bruno, cupo, solitario, velando, grigi, buio, opachi, ombre, nero, tenerissimo, approssimazione, occiduo, livido, intirizzito, tremante, dolcezza, perduta*.

niale, fraterno e consolatorio”⁹⁶ – reso infine visibile, tramite il quadro (la copia che l’arte fa della natura, la poesia dell’esistenza) unicamente alla vista interna.⁹⁷

⁹⁶ Cfr. *Per Niccolò Berardi*: “Vero è però che fra le precarie costruzioni, mezze in muratura e mezze di legno, di stracci, e di lamiera, che occupano la parte sinistra della tela, la minima capannuccia di un blu tendente al viola, isolata a destra, a ridosso del verde spento del mare, nonché, al centro, a tentare un rapporto purchessia, la verde linea interrotta della pineta, *succede* sul serio qualcosa. Che cosa? Non succede niente, in realtà, giacché niente può più succedere al mondo, mai più. Ma è per l’appunto questo niente, questo niente congeniale, fraterno e consolatorio, il vero soggetto del quadro” (in *Di là dal cuore*, O, p. 1294).

⁹⁷ “[...] e infine del senso di dolcezza suprema che penetrava adagio in me riguardante / la vasta così perdutoamente gremita immagine dipinta / una dolcezza quasi...” (*Ut pictura*).

