

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia
Corso di dottorato in *Le Forme del testo* | XXXI ciclo

BRUNO MELLARINI

TRA SPAZIO E PAESAGGIO
STUDI SU CALVINO, BIAMONTI, DEL GIUDICE E CELATI

TESI DI DOTTORATO

Relatori:

prof.ssa Carla Locatelli

prof. Massimo Rizzante

ANNO ACCADEMICO 2018-2019

INDICE

INTRODUZIONE	5
RINGRAZIAMENTI	10

CAPITOLO I

SCRIVERE IL PAESAGGIO, DESCRIVERE LO SPAZIO. TEORIE E PROPOSTE METODOLOGICHE

1. <i>Considerazioni preliminari</i>	12
2. <i>Quale spazio?</i>	14
3. <i>Lo spazio: una questione 'postmoderna'?</i>	18
4. <i>Sul concetto di paesaggio: Assunto, Simmel, Lützeler e Jakob</i>	20
5. <i>Quale paesaggio? Petrarca e la lettera del Monte Ventoso</i>	26
6. <i>Per una tipologia del paesaggio letterario</i>	29
6.1. <i>Il paesaggio realistico (o paesaggio di ambiente)</i>	32
6.2. <i>Il paesaggio-stato d'animo (o simbolico)</i>	34
6.3. <i>Il paesaggio in absentia</i>	38
6.4. <i>Il paesaggio come 'luogo mentale'</i>	42
7. <i>Sintesi tipologica</i>	43
8. <i>Questioni di mimesis: il paesaggio e la rottura del patto mimetico</i>	45
9. <i>Conclusioni</i>	50

CAPITOLO II

ITALO CALVINO: DAL PAESAGGIO ALLO SPAZIO

1. <i>Calvino dal paesaggio allo spazio</i>	53
2. <i>Tracce di paesaggio: Il sentiero dei nidi di ragno</i>	56
3. <i>Due ipotesi per Calvino: Agilulfo vs Gurdulù</i>	63
4. <i>Spazi esperienziali e relazionali: La giornata d'uno scrutatore</i>	67
5. <i>Paradossi e dinamiche dello spazio: Ti con zero</i>	73
6. <i>Le Cosmicomiche</i>	83
7. <i>Il paesaggio-cartolina: Gli amori difficili</i>	93
8. <i>I paesaggi nuovi di Italo Calvino: Le città invisibili</i>	98

9. <i>Ancora tra paesaggio e spazio: Dall'opaco</i>	108
10. <i>La taverna dei destini incrociati: lo spazio della mente</i>	114
11. <i>Conclusioni</i>	117

CAPITOLO III

I «ROMANZI-PAESAGGIO» DI FRANCESCO BIAMONTI

1. <i>Premessa</i>	125
2. <i>Un paesaggio di forme viventi, tra Calvino e Cassirer</i>	127
3. <i>Un paesaggio verticale, tra mare e cielo</i>	132
4. <i>Un paesaggio lunare?</i>	137
5. <i>Da L'angelo di Avrigue a Le parole la notte: il paesaggio come rifugio</i>	140
6. <i>La metafora dell'Angelo</i>	147
7. <i>Da L'angelo a Le parole la notte: immagini del tempo</i>	153
8. <i>Dal «tempo eterno» al «tempo della povertà»</i>	158
9. <i>Tra letteratura e pittura</i>	165
10. <i>Conclusioni</i>	168

CAPITOLO IV

L'«IO CHE VEDE» E L'«IO CHE SENTE». SPAZI E PAESAGGI IN DANIELE DEL GIUDICE

1. <i>Premessa</i>	177
2. <i>Spazio, mito e letteratura</i>	180
3. <i>Calvino amico e maestro di Del Giudice</i>	183
4. <i>Lo stadio di Wimbledon: quale cronotopo?</i>	192
5. <i>Il cronotopo e i tempi verbali</i>	197
6. <i>Le forme del paesaggio: variazioni intorno a una parola</i>	201
7. <i>Tra scienza e letteratura: Atlante occidentale</i>	208
8. <i>«Attorno e a fianco»: l'emozione differita</i>	216
9. <i>Paesaggi in movimento: Staccando l'ombra da terra</i>	219
10. <i>I paesaggi nuovi di Daniele Del Giudice, tra geometria e cyberspazio</i>	231
11. <i>Conclusioni</i>	238

CAPITOLO V

«APRIRE IL PAESAGGIO»: GIANNI CELATI E LE FORME DELLA SPAZIALITÀ

1. <i>Premessa</i>	242
2. <i>Considerazioni sulla 'poetica' di Gianni Celati, tra apparenze e inatteso</i>	245
3. «Aprire il paesaggio, dislocare lo sguardo»: <i>sulle orme di Luigi Ghirri</i>	246
4. <i>Le avventure di Guizzardi: gli spazi della reclusione</i>	254
5. <i>Lunario del paradiso: tra viaggi e paesaggi (cartoline dalla Germania)</i>	256
6. <i>La svolta degli anni Ottanta: Narratori delle pianure</i>	260
7. <i>Celati filosofo e moralista: Quattro novelle sulle apparenze</i>	265
8. <i>Che cosa (e come) guardare? Osservazioni su Ghirri e Barthes, Celati e Bachtin</i>	279
9. <i>Alla ricerca dell'aura': Celati e Benjamin</i>	286
10. <i>Verso la foce, tra descrizione ed evocazione</i>	291
11. <i>Tra etnologia e invenzione: Fata morgana</i>	298
12. <i>Conclusioni</i>	308

CAPITOLO VI. CONCLUSIONI

1. <i>Premessa</i>	313
2. <i>Due questioni preliminari: Stimmung e riquadratura</i>	313
3. <i>Un'altra questione decisiva: il punto di vista</i>	317
4. <i>Da Calvino ai 'calviniani': continuità e differenze</i>	318
5. <i>Per una tipologia paesaggistica: verifica conclusiva</i>	322
6. <i>Problemi di sguardo: fotografare, dipingere, scrivere paesaggi</i>	326
7. <i>Uno sguardo (finale) sul paesaggio letterario nel secondo Novecento: quattro casi esemplari</i>	330
BIBLIOGRAFIA	338

INTRODUZIONE

La centralità assunta dai *Landscape studies* negli ultimi decenni è un fatto ormai assodato: come ha scritto Giulio Iacoli, «il *landscape* assurge a tema culturale di primario rilievo, nelle teorizzazioni del presente».¹ Ciò ha determinato, come prima conseguenza, una notevole espansione della ricerca sul paesaggio letterario, ricerca che vanta una tradizione ormai consolidata, ricca di contributi e di apporti di grande rilevanza, sia in chiave disciplinare che comparatistica.

Ne propongo una sintetica panoramica a partire dal 2005, quando usciva presso Olschki *Paesaggio e letteratura* di Michael Jakob. Il libro – vero e proprio «testo sacro» per chiunque si occupi del tema paesaggistico – si segnalava anzitutto per il particolare arco cronologico preso in esame: aggirando la prescrittività del cosiddetto *argomento linguistico*, secondo il quale si potrebbe legittimamente discorrere di paesaggio solo a partire dall'età moderna, Jakob analizzava la rappresentazione letteraria del paesaggio prendendo le mosse, con gli opportuni distinguo, dalla letteratura greca ed ellenistica, per individuare infine quale *terminus* d'arrivo le goethiane *Affinità elettive*, la cui pubblicazione risale al 1809. Un periodo piuttosto ampio, dunque, che però escludeva – e non sarà certo un caso – gli sviluppi della tematica paesaggistica nel Novecento.

Da allora numerosi sono i contributi che si sono succeduti, sia in ambito letterario, sia nell'ambito della ricerca estetica e filosofica. Ricorderò, in ordine cronologico, il volume *Il paesaggio* ad opera dello stesso Jakob (il Mulino, 2009), la pregevole antologia, allestita da Paolo D'Angelo, *Estetica e paesaggio* (il Mulino, 2009), il volume, dello stesso D'Angelo, *Filosofia del paesaggio* (Quodlibet, 2010), la silloge di saggi *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, curata da Nicola Turi (Firenze University Press, 2016), nonché il volume di Giulio Iacoli *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario* (Franco Cesati Editore, 2016).

Altri testi andrebbero nondimeno citati, usciti qualche anno prima rispetto a *Paesaggio e letteratura*, a indicare, con tutta evidenza, un interesse sempre più marcato verso l'oggetto di studio, una tendenza che si andava manifestando proprio sul volgere tra Novecento e Duemila: *L'arte del paesaggio* di Raffaele Milani (il Mulino, 2001), di taglio sostanzialmente

¹ G. IACOLI, *Il verde d'Italia. Orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario*, in N. TURI (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 37-53: 38.

estetologico, il volume di Vincenzo Bagnoli *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria* (Pendragon, 2003), fino agli studi, davvero imprescindibili per l'analisi del tema nel campo dell'italianistica e non solo, che Giorgio Bertone ha consacrato al paesaggio in letteratura, da *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale* (Interlinea, 1999) fino a *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua* (Manni, 2001). Bastano questi titoli per definire un panorama vasto e stimolante, che rende ben conto della centralità tematica assunta dal *landscape*.

Quantitativamente più contenuta, ma altrettanto significativa, la produzione saggistica specificamente dedicata alla traduzione letteraria del concetto di 'spazio'. Tra gli altri, si possono ricordare: gli Atti del convegno salernitano su *Lo Spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi* (Edizioni Scientifiche Italiane, 1993) curati da Paola Cabibbo, il saggio di Vittorio Coletti *Uno spazio contro il tempo*, leggibile nel volume *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento* (Edizioni dell'Orso, 2000), il volume *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, curato da Francesca Di Blasio e Carla Locatelli per il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Ateneo trentino (Università degli Studi di Trento, 2006), nonché il contributo di Giulio Iacoli *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee* (Carocci, 2008): una serie di testi che, pur nella diversità di taglio e di prospettive metodologiche, testimoniano di un interesse specifico nei confronti di una categoria, quella di 'spazio', che è stata per lungo tempo marginalizzata – anche negli studi di narratologia – e che solo negli ultimi decenni è stata pienamente rivalutata, portando a compimento quella 'svolta spaziale' (*spatial turn*) che contraddistingue, secondo Genette, il secondo Novecento.

Se questo è un orientamento di ricerca che va considerato in tutta la sua positività, sarà opportuno metterne in evidenza anche i limiti e le relative criticità. La stessa ripartizione proposta più sopra evidenzia infatti un dato di fondo, su cui è necessario soffermarsi: il fatto che gli studi citati siano generalmente connotati da una 'dominante' spaziale o paesaggistica, mentre di rado, o solo incidentalmente, pongono in relazione dialettica i due concetti, così da favorire un'opportuna, e forse imprescindibile, interazione ermeneutica. Non solo: si tratta di un'impostazione – quella che privilegia, volta per volta, lo spazio o il paesaggio – che appare del tutto inadeguata rispetto all'oggetto critico su cui si focalizza la presente ricerca, il cui obiettivo è di indagare modi e forme della rappresentazione spaziale e

paesaggistica nelle opere di quattro autori della letteratura italiana del secondo Novecento: Italo Calvino, Francesco Biamonti, Daniele Del Giudice e Gianni Celati.²

Si tratta infatti di autori che appaiono contraddistinti, anzitutto, da un interesse spiccato che si rivolge tanto allo spazio quanto al paesaggio, assunti quali categorie che vengono impiegate all'interno di un discorso, di tipo sia narrativo che saggistico, che le pone in relazione dialettica, anche se, come vedremo, con differenze significative connesse alle diverse *poetiche* autoriali (Biamonti, per esempio, si conferma come il 'paesaggista' puro del gruppo, mentre è evidente, per quanto riguarda Del Giudice, un'attenzione che si focalizza preferibilmente sullo spazio o, per meglio dire, sulla rappresentazione del paesaggio secondo forme geometrizzate, in linea con una propensione che lo induce a vedere il 'reale' *more geometrico*).

Ma decisivo, in questo senso, è proprio l'esempio offerto da Calvino: l'autore ligure evidenzia infatti un interesse che si focalizza dapprima sul paesaggio (dal *Sentiero dei nidi di ragno* fino ai racconti di *Ultimo viene il corvo*) per poi concentrarsi in maniera sempre più accentuata sulla categoria dello spazio, che viene indagata (e interrogata) in tutte le sue declinazioni (da *Ti con zero* alle *Città invisibili* fino ad un testo difficilmente classificabile come *Dall'opaco*, che rappresenta, come si vedrà, la punta più avanzata della riflessione calviniana sulla spazialità).

Di qui l'ipotesi euristica che sostiene la mia ricerca: la possibilità di indagare i due concetti di riferimento, 'spazio' e 'paesaggio', considerandoli non separatamente, ma, appunto, dialetticamente, nel tentativo di rileggere l'opera dei quattro autori prescelti (Calvino come 'apripista', i tre seguaci come 'continuatori') alla luce di una interrogazione filosofico-ermeneutica che si può assumere, a buon diritto, come il portato e il lascito forse più rilevante di un'esperienza di scrittura che appartiene al versante più alto della ricerca letteraria e filosofica del secondo Novecento italiano.

Di qui anche il titolo della tesi, *Tra spazio e paesaggio*, a rendere conto di un'impostazione metodologica che, lungi dall'operare una scelta aprioristica tra i due concetti, sceglie invece di 'lavorare' su entrambi i fronti, considerando entrambi i termini del problema e proponendo, di conseguenza, un confronto costante tra le due diverse concettualizzazioni,

² La scelta di Biamonti, Del Giudice e Celati è motivata dal fatto che si tratta di scrittori di 'scuola' calviniana, i quali hanno esordito, pur con aspetti di originale individualità, sotto l'egida di Calvino, risentendo in modo più o meno accentuato del modello di scrittura e dell'insegnamento teorico riconducibili allo scrittore ligure. Sarà opportuno ricordare, inoltre, che si tratta di autori che sono anche dei saggisti e che si sono spesso esercitati anche nell'autocommento, proponendo letture e interpretazioni d'autore della propria opera.

un confronto che mi sembra, per le ragioni cui accennavo, del tutto coerente con le poetiche dei quattro autori considerati. Ho cercato in questo modo di dare il giusto spazio ad una metodologia che, nella generalità dei casi, non è stata finora adeguatamente valorizzata nelle pur numerose (e pregevoli) pubblicazioni dedicate al tema-paesaggio.

Spazio e paesaggio sono dunque al centro della ricerca: due concetti che – è persino banale dirlo – si presentano, con ogni evidenza, filosoficamente impegnativi, il che ha posto la necessità di operare delle scelte chiare dal punto di vista metodologico, che permettessero di svolgere la ricerca secondo una prospettiva ordinata e coerente, epistemologicamente fondata e sostenibile.

Al riguardo, erano due le strade che potevo percorrere: da un lato, prendere a modello la proposta più avanzata per quanto riguarda gli studi sullo spazio-paesaggio, ovvero la *geocritica* introdotta da Bertrand Westphal con il suo *Geocritica. Reale Finzione Spazio* (Armando Editore, 2009); dall'altro, affidarmi alla ricognizione filosofica dei concetti di spazio e di paesaggio, cercando di individuarne la 'produttività' rispetto ad una serie di testi che appartengono alla tradizione italiana del secondo Novecento (fatta eccezione per *Fata morgana*, il romanzo di Celati che esce nel 2005, e che rappresenta, come si vedrà, uno dei punti d'arrivo del presente studio). La scelta, alla fine, è stata determinata soprattutto in relazione all'oggetto della ricerca: i quattro scrittori considerati presentano infatti, come tratto ineludibile e caratterizzante, una *poetica* autoriale molto forte e chiaramente definita, una poetica che difficilmente si sarebbe conciliata con i procedimenti tipici dell'analisi geocritica, «maggiormente proclivi – come ricorda Iacoli – a strutturarsi per ponti transdisciplinari di matrice culturalista»³ e disinteressati, di contro, ad un confronto puntuale con le poetiche dei singoli autori.

Escluso dunque l'approccio geocritico – non perché non sia valido, ma perché inadeguato o poco compatibile rispetto agli autori oggetto d'indagine – mi sono rivolto all'approfondimento filosofico dei concetti in esame, prendendo le mosse dalla definizione di paesaggio che Georg Simmel propone in un saggio fondativo come *Philosophie der Landschaft* (1912-13), punto di riferimento essenziale per tutta la discussione novecentesca a seguire. Ma quello di Simmel è solo uno dei nomi convocati nella ricerca: ad esso si dovrebbero aggiungere almeno i nomi di Heidegger, Bachtin, Benjamin e Foucault, esponenti di primo piano di una riflessione filosofica che, con strumenti e approcci di volta in volta diversi, non ha mai smesso di interrogare le formazioni categoriali del paesaggio e

³ *Ibidem*.

dello spazio, anche proponendo dispositivi e concettualizzazioni (il cronotopo, l'aura, la 'dislocazione', etc.) che sono rimasti a fondamento delle modalità attraverso cui si realizza la nostra percezione del mondo.

Ne è derivato, sul piano metodologico, un approccio che intende coniugare filosofia e semiotica, la ricognizione filosofica di cui ho detto e gli apporti di una semiologia che, a partire dai fondamentali suggerimenti di Lotman e di Greimas, ha focalizzato l'attenzione sul cosiddetto *significante spaziale*, mettendo in primo piano il linguaggio delle relazioni di spazio come «uno degli strumenti fondamentali di descrizione e di comprensione del reale».⁴

⁴ P. CABIBBO, *Spazi liminali*, in P. CABIBBO (a cura di), *Lo Spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 13-38: 13.

RINGRAZIAMENTI

Un doveroso ringraziamento ai miei tutor, Carla Locatelli e Massimo Rizzante: a loro va la mia gratitudine per un tutoraggio mirato e puntuale, rispettoso della mia autonomia di studioso ma anche decisivo nell'indicarmi la strada da percorrere di fronte agli snodi più problematici della ricerca.

Ringrazio inoltre due amici conosciuti in questi anni di Dottorato: Sara Iannetti per avermi segnalato *Spazi altri* di Foucault, prezioso e illuminante riferimento bibliografico; Lorenzo Graziani per l'amicizia dimostrata e per le tante conversazioni ricche di stimoli, in particolare sulle questioni inerenti al 'postmoderno'. Un ringraziamento anche a Stefano Scardicchia, per avermi parlato di un racconto di Hoffmann, *La chiesa dei Gesuiti a G.*, che ho poi ripreso e discusso nel capitolo primo della tesi, e a Gian Luca Picconi, per l'ottima consulenza bibliografica su Biamonti.

Desidero infine ringraziare anche in questa occasione Anna Dolfi e Corrado Donati, guide preziose negli anni della mia formazione universitaria e, in seguito, riferimenti costanti nella mia attività di studio e ricerca.

CAPITOLO I

SCRIVERE IL PAESAGGIO, DESCRIVERE LO SPAZIO TEORIE E PROPOSTE METODOLOGICHE

Noi non abbiamo mai / nemmeno per un giorno, lo spazio puro / innanzi a noi, in cui si
aprono i fiori / senza fine.

Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, VIII, 14-16

Vivere, è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male.

Georges Perec, *Espèces d'espaces* (1974)

La description du paysage est pour la parole littéraire l'une des occasions de faire
l'expérience de sa limite, et en même temps de s'élever au sublime.

Jean Starobinski, *Paysages orientés* (1999)

L'uomo ingenuo non può vedere il paesaggio, poiché non ne ha ancora imparato il
linguaggio.

Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura* (2005)

1. Considerazioni preliminari

«Panorama», «veduta», «scenario»: sono queste le sfumature di significato che *lo Zingarelli 2016* mette a disposizione in riferimento al termine *paesaggio*¹ (da intendersi, sul piano concettuale, come una tipologia di spazio, una forma e una declinazione particolare della spazialità). Indicazioni utili, queste, ma da correggere alla luce del fatto che non si tratta di termini equipollenti, dal momento che il concetto di *paesaggio* presenta una sua indubbia, riconosciuta specificità: «il paesaggio – osserva opportunamente Gerardo Mosquera – non è un panorama, una vista, una veduta».²

Luoghi e scorci, vedute e scenari (naturali o urbani) sono d'altronde onnipresenti nelle pagine dei letterati (ma anche, a ben vedere, in quelle dei filosofi, da Platone a Heidegger); può sembrare banale dirlo, ma non si dà *imagery*, se si ripercorrono le grandi pagine della letteratura occidentale, che possa prescindere da questi elementi, ossia dall'esigenza di raffigurare narrativamente strutture spaziali o paesistiche. Come ha scritto Carla Locatelli, «si potrebbe sottolineare come nessun racconto possa prescindere da una rappresentazione spaziale».³

Dal «diletto monte» dantesco⁴ fino alla «perlacea conchiglia del cielo» che nelle pagine della *Morte di Virgilio* di Broch si dischiude sopra «la solitudine del mare, così piena di sole e pur così piena di morte»,⁵ la realtà spaziale o paesistica (considerata nella sua totalità o nell'emergenza di un singolo elemento) non cessa di porsi al centro dell'invenzione poetica o romanzesca, offrendosi, di volta in volta, come *paysage moralisé* (Dante) o come immagine metaforico-simbolica che disvela il proprio significato in rapporto allo sguardo di colui che la contempla, secondo una prospettiva che può rimandare ad una «visione mitica»⁶ di portata cosmologica (Broch).

Ma come non pensare, tra i mille riferimenti possibili, alle «Montagne di ghiaccio» su cui si chiude la dolente, allucinata parabola del kafkiano *Cavaliere del secchio*? Appare evidente, in

¹ N. ZINGARELLI, *lo Zingarelli 2016. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Cannella e B. Lazzarini, Bologna, Zanichelli, 2015, p. 1608.

² G. MOSQUERA, *Paesaggio Nostrum*, in ID. (a cura di), *Perduti nel paesaggio/Lost in landscape*, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2014, pp. 20-31: 23.

³ C. LOCATELLI, *Rappresentazione, narratività e linguisticità dello spazio*, in F. DI BLASIO, C. LOCATELLI (a cura di), *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2006, pp. 3-24: 9.

⁴ *Inf.* I, 77.

⁵ H. BROCH, *La morte di Virgilio*, trad. it. di A. Ciacchi, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 41.

⁶ E. RAIMONDI, *Hermann Broch e la memoria della letteratura*, in ID., *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, a cura di J. Sisco, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 13-72: 30.

questo caso, l'apertura simbolica del paesaggio, il suo risolversi in una raffigurazione che dà luogo a un'immagine 'inesauribile', per la quale sono ipotizzabili plurimi significati, che non si escludono a vicenda ma finiscono inevitabilmente per sovrapporsi. Si leggano al riguardo le ultime, famose righe del racconto:

«Perfida!» grido mentre lei volgendosi verso il negozio agita le mani nell'aria tra sprezzante e soddisfatta. «Perfida! Ti ho chiesto una palata del più scadente e tu non me l'hai data.» Così dicendo salgo nelle regioni delle Montagne di ghiaccio e mi sperdo per non più ritornare.⁷

Ad emergere negli esempi riportati (con la parziale eccezione di Dante, nel quale si attiva un modello diverso, ossia l'astrazione propria dell'allegoria) è, anzitutto, la relazione che si instaura tra figura e paesaggio o, per meglio dire, tra io e mondo: la «perlacea conchiglia del cielo», di cui parla Broch, ha senso solo in rapporto allo sguardo di Virgilio, è una proiezione riconducibile alla soggettività del suo sentire. Ma ciò vale anche per il personaggio di Kafka: la sua identità si determina, e si completa, proprio in forza del suo muovere verso le «regioni delle Montagne di ghiaccio». È questo, come si vedrà meglio in seguito, un dato fondamentale anche della pittura di paesaggio, la quale può darsi solo in relazione ad una soggettività attivamente presente, ad uno sguardo che si ponga (letteralmente) *di fronte* al paesaggio, interrogandolo o perdendosi in esso. Si tratta di una condizione che si determina in particolare in età romantica, come spiega Locatelli riferendosi alla dimensione simbolica dello spazio:

Non solo nella tradizione italiana, ma anche in tutta quella euroamericana, lo spazio è sempre 'psicologico', 'morale' o 'sociologico', ed è funzionale per inverare sia la plausibilità degli eventi narrati o del 'fantastico' rappresentato, sia la credibilità del personaggio (per lo più psicologicamente verosimile, anche nelle narrazioni 'decadenti'). Non più 'esemplare', né astrattamente 'oggettivo', lo spazio diventa, in queste narrazioni, comprensibile, riconoscibile, o addirittura 'sintomatico' ed orientativo rispetto a certe specifiche condizioni esistenziali.⁸

È d'altronde evidente che questa connessione tra spazialità e soggettività (una soggettività, come vedremo fra poco, necessariamente sfuggente e inafferrabile, sottoposta com'è a un processo costante di mascheramento, di «diffrazione» e incontenibile

⁷ F. KAFKA, *Il cavaliere del secchio*, in ID., *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1970, pp. 337-339: 339.

⁸ C. LOCATELLI, *Rappresentazione, narratività e linguisticità dello spazio*, cit., pp. 7-8.

dispersione)⁹ viene a porsi come un *primum* ineludibile, come la condizione preliminare e al tempo stesso imprescindibile di qualsivoglia finzione narrativa:

Gli esseri particolari di cui la narrativa parla, oltre che soggetti al divenire, sono anche situati nello spazio [...]. I racconti non parlano mai dell'uomo dislocato, dell'uomo-in-sé o di un tipo umano generale, come invece fanno le formazioni discorsive astraenti (la filosofia, la teologia, le scienze naturali, le scienze umane); e anche quando il personaggio è un *everyman*, il soggetto generico è sempre trattato come un essere collocato.¹⁰

Ma è proprio a questo punto, una volta ammessa l'imprescindibilità della collocazione spaziale del soggetto (anche in ragione di una ineludibile necessità ontologica: «an essential connection between spatiality and being»),¹¹ che si incontra un ulteriore problema: quell'Io che dovrebbe non solo percepire lo spazio, ma anche ordinarlo e comprenderlo nella sua interna organizzazione (così come dovrebbe ordinare e comprendere le forme del paesaggio), è l'Io che – come ha scritto Ingeborg Bachmann – «potrebbe essere un nulla, l'ipostasi di una forma pura, qualcosa di simile a una sostanza sognata, qualcosa che definisce una identità sognata, cifra di qualcosa che è più faticoso da decifrare del più segreto dei codici». ¹² È chiaro, di conseguenza, che l'evanescenza dell'Io comporta l'apertura di ulteriori questioni, soprattutto in considerazione del fatto che il costituirsi del paesaggio non può prescindere, come si è detto, dalla presenza di una soggettività implicata, dall'*esservi* di uno *sguardo* che entri in rapporto dialogico con la realtà delle cose.

2. Quale spazio?

Posto che l'io sia qualcosa di inafferrabile e di indefinibile (o che può essere definito solo rifacendosi a dei modelli precostituiti, per cui esiste un io della psicologia, un io

⁹ Il riferimento, ovviamente, è alle riflessioni barthesiane sulla «inconsistenza del soggetto» e, per l'appunto, sulla sua conseguente, inevitabile dispersione: «è una *diffrazione* cui si mira, uno sparpagliamento in un passo di danza, di cui non resta più né il nucleo né una struttura del senso: io non sono contraddittorio, sono disperso»: *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 1980, p. 99 e 163. Sul problema della 'vaporizzazione' dell'Io cfr. anche F. RELLA, *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Bologna, Pendragon, 1996, p. 114.

¹⁰ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 59-60.

¹¹ E.W. SOJA, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London-New York, Verso, 1989, p. 119.

¹² I. BACHMANN, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trad. it. di V. Perretta, Milano, Adelphi, 1993, p. 58.

cartesiano, un io freudiano etc.),¹³ lo stesso problema si presenta per quanto concerne la definizione del concetto di spazio, definizione che diviene problematica nella misura in cui non esiste un'unica spazialità, ma una molteplicità di soluzioni che dipendono, a loro volta, dalle diverse concettualizzazioni filosofiche assunte come griglie di riferimento. Scrive al riguardo Emilio Garroni:

Si dovrà dire allora che esiste non uno spazio, che presupporrebbe uno spazio reale, indipendente da chi lo sperimenta e già determinato nella sua struttura, ma *più* spazi, per quante definizioni e punti di vista costruttivi sono possibili.¹⁴

A conclusioni analoghe perviene anche Umberto Eco, là dove osserva che «ci sono spazio e tempo newtoniani come entità assolute, spazio e tempo kantiani come intuizioni pure e condizioni a priori dell'esperienza, c'è l'opposizione bergsoniana tra tempo degli orologi e tempo della durata interiore, c'è lo spazio misurabile della geometria cartesiana e lo spazio vissuto della fenomenologia».¹⁵ Soluzioni diverse, dunque, che evidenziano la molteplicità dei punti di vista e degli approcci possibili, e che finiscono per indurre a pensare lo spazio come problema, come costruito complesso destinato a frustrare le aspirazioni di chi lo vorrebbe delimitare in una formula precisamente definita, descrivere e catalogare in modo esauriente. Di fronte allo spazio, e alla sua indefinibilità, siamo sopraffatti da un senso di esitazione e incertezza, di perplessità e disorientamento; nell'impossibilità di pervenire ad una definizione univoca e rassicurante, rimane dunque valido quanto Georges Perec scriveva in *Espèces d'espaces*: «Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo».¹⁶

Più di recente, Giulio Iacoli è tornato sulla questione proponendo ad apertura del suo studio non una asserzione ma un interrogativo (che rilancia, rinforzandola, la concezione di Perec dello spazio come *dubbio*): «Quale spazio?».¹⁷ Alla perentorietà della domanda segue una risposta che stringe fin da subito il nucleo essenziale del problema: Iacoli ribadisce infatti che lo spazio è per eccellenza categoria inafferrabile e proteiforme, dimensione

¹³ Cfr. *ivi*, p. 61.

¹⁴ E. GARRONI, *Spazialità*, in *Enciclopedia*, XIII, Torino, Einaudi, 1981, pp. 244-272: 244.

¹⁵ U. ECO, *Les sémaphores sous la pluie*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 191-214: 196.

¹⁶ G. PEREC, *Specie di spazi* (1974), trad. it. di R. Delbono, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 110.

¹⁷ G. IACOLI, *Quale spazio? Un'assiomatica parziale, in forma di introduzione*, in ID., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, pp. 13-28.

riluttante a farsi chiudere in una definizione univoca e stabilita una volta per tutte. Inquadrato a partire da questa proteiformità, lo spazio verrebbe a configurarsi come «un arcitema [...], in grado di sfuggire, in virtù della sua natura composita, a qualsiasi tipo di catalogazione forte, per farsi *antispaazio*, negazione delle immagini fisse, dei certi ancoraggi locali tramite i quali si è cercato di fornirne una descrizione plausibile».¹⁸

Se questa è la realtà dello spazio, non ci stupisce che si sia cercato, da sempre, di stabilire una qualche direzione, di fissare punti di riferimento e di ‘ancoraggio’: è quanto avviene, per esempio, nella *Teogonia* di Esiodo, quando *Cháos* si riempie a seguito della comparsa di Gaia, «la Madre universale, che genera tutto ciò che esiste, tutto ciò che ha forma».¹⁹ Da questo momento in poi, lo spazio non sarà più Caos, ossia – come scrive Vernant – «vuoto indifferenziato» o «baratro senza fondo»: ²⁰ sarà uno spazio qualitativamente diverso, afferrabile e conoscibile nella misura in cui è regolato da «un principio di orientamento».²¹ E proprio questa è la funzione di Gaia, la terra che genera Urano, il suo corrispettivo maschile: creare uno spazio ‘orientato’, offrendo così un senso, un ordinamento ad una realtà che sarebbe altrimenti vuota e priva di punti di riferimento.

Detto questo, sono due gli aspetti che vorrei mettere in evidenza, e che mi sembrano importanti anche riguardo alle scelte metodologiche che guideranno il presente lavoro: da un lato, il configurarsi dello spazio letterario²² nei termini di una dimensione di per sé *significante* che, in quanto tale, può essere indagata con gli strumenti della semiotica; dall’altro, l’impossibilità di leggere lo spazio se non mettendolo in relazione col tempo, recuperando quindi il ben noto dispositivo del «cronotopo letterario» nel quale – come insegna Bachtin – «ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza».²³

Per il primo punto, restano valide le osservazioni di Greimas che, partendo dall’opposizione «*estensione vs spazio*», considera quest’ultimo, letto in quanto emanazione del «discontinuo», come «la *forma* suscettibile, per effetto delle sue articolazioni, di mettersi

¹⁸ Ivi, p. 24.

¹⁹ J.-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell’antica Grecia* (1972), trad. it. di M. Rettori, Torino, Einaudi, 1976, pp. 64-87: 73.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Nel mio lavoro utilizzerò sempre l’espressione ‘spazio letterario’. Si ricorda, tuttavia, che sono state proposte – per la verità senza che la teoria se ne avvantaggiasse particolarmente – anche le formulazioni di *spazio descritto* e di *spazio poetico*, a proposito delle quali si rimanda a G. IACOLI, *Quale spazio? Un’assiomatica parziale, in forma di introduzione*, cit., pp. 15-18.

²³ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (1937-38), in ID., *Estetica e romanzo*, introduzione di R. Platone, trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, 1997 e 2001, pp. 231-405: 231.

a significare».²⁴ Ed è un «significare», osserva ancora Greimas, che travalica il valore puramente referenziale della spazialità per produrre altri orizzonti di senso e altri discorsi, che con lo spazio vero e proprio (lo spazio fisico) nulla hanno più a che vedere:

[...] l'importante è notare che abbiamo le condizioni per poter considerare lo spazio come una forma di un linguaggio spaziale che autorizza a “parlare” di qualcosa di diverso dallo spazio [...].

Ci sono noti, ad esempio, gli investimenti semantici particolarmente ricchi di cui sono suscettibili categorie spaziali quali *alto vs basso* o *destra vs sinistra*, né ci sfuggono svariate articolazioni semantiche dei punti cardinali in quelle che Lévi-Stauss chiama logiche concrete [...].²⁵

Quanto al cronotopo, è indubbio che il concetto teorizzato da Bachtin conservi intatta la sua vitalità e produttività. Ha dunque ragione Iacoli, a conclusione del suo *excursus* teorico-metodologico, a ribadire la necessità di un ritorno a Bachtin, sostenendo l'esigenza di una piena valorizzazione del modello cronotopico:

[...], si deve raccordare una trama portante – il delinarsi dello spazio nei testi affrontati, il nesso spazialità-essere che essi configurano e rendono per così dire tangibile, percepibile tra le righe – al tempo che la sottintende e la rende visibile; si devono cioè unificare i due assi della percezione, spazio e tempo (come vuole l'essenza stessa del cronotopo bachtiniano), [...].²⁶

A questo proposito è però necessaria un'ulteriore precisazione: si è ripetuto spesso – ed è vero – che il tempo necessita dello spazio per ‘incarnarsi’,²⁷ per rendersi materialmente visibile e percepibile; ma è altrettanto evidente che vale anche l'opposto, in un rapporto di reciprocità che solo il cronotopo è in grado di esprimere e valorizzare: anche lo spazio necessita di ‘ancoraggi’, necessita di raggiungere un certo grado di saturazione, quella saturazione che solo la dimensione del tempo, in quanto quarta dimensione in aggiunta alle tre della geometria, è in grado di offrire. Importanti, a tale riguardo, sono le osservazioni di Sandra Cavicchioli riferite a Perec e, in generale, all'estetica della descrizione nel contesto del *Nouveau Roman*: «In Perec [...] lo spazio trova ancoraggio nel tempo, questo ne

²⁴ A.J. GREIMAS, *Per una semiotica topologica*, in ID., *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. Corno, Torino, Centro Scientifico Editore, 1991, pp. 125-154: 125.

²⁵ Ivi, p. 126 e 129.

²⁶ G. IACOLI, *Quale spazio? Un'assiomatica parziale, in forma di introduzione*, cit., p. 23.

²⁷ Si veda, per esempio, F. FIORONI, *Il punto di vista, il tempo e lo spazio*, in S. CALABRESE, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 100-139: 124-125.

costituisce la quarta dimensione, quella che necessariamente occorre per saturarlo».²⁸ Perec perviene così a una vera e propria saturazione dello spazio, perfettamente esemplificata dal suo *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, «in cui le ore del giorno sono ben scandite e ogni nuova annotazione spaziale o evenemenziale fluisce secondo una sequenzialità temporale che combacia col tempo della percezione di chi osserva».²⁹

Un riferimento a parte merita, infine, il già citato contributo teorico di Carla Locatelli: individuati i tre livelli che interagiscono nella «spazialità logocentrica» (lo spazio nella rappresentazione, nella narrazione e nel linguaggio), l'autrice si sofferma sulle aporie intrinseche al discorso spaziale, mettendo in evidenza, a partire da un testo calviniano delle *Cosmicomiche*, l'emergere di «una semantica narrativa irrisolvibile»,³⁰ che fa dello spazio, considerato nella sua essenziale connessione con il segno/linguaggio, non solo un Proteo inafferrabile (come suggerisce Iacoli) ma anche un oggetto di vertiginosa, inesauribile riflessione filosofica ed ermeneutica.

3. *Lo spazio: una questione 'postmoderna'?*

Come è noto, la centralità del concetto di spazio occupa un posto di rilievo nelle discussioni sul cosiddetto 'postmoderno'. Al riguardo, gli interpreti della cultura postmoderna hanno più volte sottolineato l'importanza di un cambiamento epocale, un cambiamento che si accompagna al tramonto del «modernismo avanzato» (con le sue «grandi tematiche» del tempo e della memoria) e che appare contraddistinto da una sorta di primato dello spazio sul tempo, della sincronia sulla diacronia (il cosiddetto *spatial turn*). Scrive Jameson:

Si è detto spesso che noi viviamo oggi in una dimensione sincronica piuttosto che diacronica, e credo che almeno empiricamente sia possibile sostenere che la nostra vita quotidiana, la nostra esperienza psichica, i nostri linguaggi culturali sono dominati oggi da categorie spaziali più che temporali, a differenza di quanto accadeva invece nel periodo precedente del modernismo avanzato.³¹

²⁸ S. CAVICCHIOLI, *Spazi, eventi, quadri. Riflessioni sulla descrizione*, in EAD., *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 93-109: 96.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ C. LOCATELLI, *Rappresentazione, narratività e linguisticità dello spazio*, cit., p. 4.

³¹ F. JAMESON, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007, p. 32.

La conseguenza, in accordo con la «nuova logica spaziale del simulacro» (e quindi dell'immagine come esito finale del processo di reificazione secondo la lettura di Debord), non sarà altro che «una società spogliata di ogni storicità, il cui supposto passato è poco più di un insieme di spettacoli polverosi». ³² Sono del resto questioni su cui il critico americano è tornato più volte, per esempio nell'intervista rilasciata a Stephanson nel luglio 1986, dove si legge che

One privileged language in modernism, Proust or Thomas Mann for example, always used temporal description. That notion of “deep time”, Bergsonian time, seems radically irrelevant to our contemporary experience, which is one of a perpetual spatial present. Our *theoretical* categories also tend to become spatial [...]. ³³

Si tratta, inoltre, di uno spazio che la retorica del postmoderno vorrebbe appiattito su una realtà bidimensionale, cui è estranea qualsiasi idea di stratificazione, di prospettiva e di profondità temporale. Saremmo dunque di fronte – come scrive Jameson – a «un nuovo tipo di superficialità nel senso più letterale del termine, forse il supremo aspetto formale di tutto il postmodernismo». ³⁴

E però è proprio qui che si evidenzia una delle maggiori difficoltà della cultura postmodernista e dei suoi interpreti: il problema per cui, mentre si riconosce la centralità delle strutture spaziali (così come testimoniato, in ambito extraletterario, dall'urbanistica e dall'architettura d'avanguardia), ³⁵ non si riesce poi – o si riesce con difficoltà – a darne una definizione adeguata e si finisce, anzi, per arrendersi alla non-definizione, con il risultato, come abbiamo visto, che lo spazio si riduce a un Proteo inafferrabile, mentre non diversa è la sorte riservata alla città contemporanea, che verrebbe a configurarsi come «mero spazio dei flussi», ³⁶ una dimensione che si (auto)ridefinisce di continuo, negandosi a qualsiasi forma costituita e riconoscibile, a qualsiasi ordine che pretenda di imporre significato o gerarchia di valori. È, questo, un punto essenziale rispetto al quale molto avrà da dire quello

³² Ivi, pp. 35-36.

³³ A. STEPHANSON, *Regarding Postmodernism: A Conversation with Fredric Jameson*, in D. KELLNER (ed.), *Postmodernism / Jameson / Critique*, Washington, Mouton Press, 1989, pp. 43-74: 46-47.

³⁴ F. JAMESON, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ Il riferimento di Jameson è alla Wells Fargo Court (Skidmore, Owings e Merrill) di Los Angeles, «una superficie che sembra non esser sostenuta da alcun volume, o il cui volume presunto [...] risulta pressoché indecifrabile per i nostri occhi. Questa grande lastra bidimensionale di finestre, che sfida la gravità, trasforma per un istante il solido terreno sul quale poggiamo i piedi nelle proiezioni di una lanterna magica, sagome fittizie che si profilano qua e là intorno a noi»: ivi, p. 30.

³⁶ G. IACOLI, *Quale spazio? Un'assiomatica parziale, in forma di introduzione*, cit., p. 27.

che è, probabilmente, l'unico testo davvero postmoderno della letteratura italiana, quelle calviniane *Città invisibili* dove lo «spazio dei flussi» si rispecchia alla perfezione nel dinamismo delle *città continue*, a partire da un'idea di 'movimento' e conurbazione che, attraverso lo spostamento dei confini, ridefinisce di continuo lo spazio, offrendone sintesi e configurazioni ogni volta diverse.

4. Sul concetto di paesaggio: Assunto, Simmel, Lützel e Jakob

A differenza del termine *spazio*, che appare caratterizzato da una maggiore, apparente 'neutralità',³⁷ il termine *paesaggio* esibisce, con ogni evidenza, una specifica connotazione storico-culturale che è stata più volte illustrata e ricostruita, sia sul piano estetico sia in relazione alla nascita e all'affermarsi dell'età moderna.

Al riguardo, un ottimo punto di partenza è offerto dagli studi di Rosario Assunto, importanti soprattutto per lo sforzo di far emergere con chiarezza la differenza concettuale tra *spazio* e *paesaggio*, il loro appartenere a due ordini di discorso che senza dubbio si intersecano ma che rimangono sostanzialmente distinti: se lo spazio non può infatti essere identificato con il paesaggio (in quanto non si traduce immediatamente e necessariamente in paesaggio: basti pensare agli esiti della pittura astratto-geometrica, la quale «non rappresenta paesaggi di sorta»),³⁸ il paesaggio «è spazio, ma non è *soltanto* spazio, perché il concetto di paesaggio include in sé note che non sono proprie del concetto di spazio in quanto tale».³⁹ Proseguendo nella sua analisi, Assunto individua poi nella *limitatezza* uno dei requisiti fondamentali perché il paesaggio possa sussistere; ed è un'acquisizione importante, che porta ad escludere, di conseguenza, lo «spazio *illimitato*»⁴⁰ qual è, per esempio, quello rappresentato dalla volta celeste. Il cielo, che è senza dubbio spazio ma non paesaggio, ha tuttavia una funzione essenziale, dal momento che «con la sua presenza definisce il paesaggio in quanto spazio *aperto*».⁴¹ In questo modo, sfruttando i concetti di apertura e di

³⁷ «Il paesaggio non è lo spazio [...] non è la delimitazione, l'abitare un campo ristretto tra limiti definibili. Non è lo spazio geografico, non è il luogo neutro dove poter collocare oggetti, corpi, strutture. Non è indagine di una semiotica degli spazi o della prossemica, non è il campo di una definizione geometrica o matematica. Non è mera estensione o ampiezza. Non è espressione di una logica causale»: R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 32-33.

³⁸ R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994, pp. 23-28: 26.

³⁹ Ivi, p. 27.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

limitatezza, Assunto perviene alla seguente definizione sintetica di paesaggio, che riporto per esteso:

Spazio *limitato* il paesaggio, ma *aperto*, perché, a differenza degli spazi chiusi, ha sopra di sé il cielo, cioè lo spazio illimitato; e non *rappresenta l'infinito* [...] ma si apre all'infinito, pur nella finitezza del suo essere limitato: costituendosi come *presenza*, e non *rappresentazione*, dell'infinito nel finito.⁴²

Il problema, per Assunto, è insomma quello di cogliere il paesaggio nella sua «individualità qualitativa», nel suo porsi *al di là* della pura spazialità, in ciò che «lo costituisce come più che semplice estensione misurabile, frazionabile, moltiplicabile».⁴³

Ma vi è un altro aspetto da considerare nella lettura che Assunto offre del paesaggio, ossia il fatto che si discorra di quest'ultimo in aperta opposizione rispetto al concetto di spazio (il che rispondeva, sia detto per inciso, anche ad una precisa preoccupazione dell'autore: la necessità di agire, sul piano pragmatico come su quello della riflessione intellettuale, sostenendo con forza un impegno volto alla tutela e alla difesa del paesaggio, la cui urgenza era particolarmente sentita nella prima metà degli anni Settanta, quando l'opera di Assunto vide la luce per la prima volta). Ne consegue una visione di segno sostanzialmente negativo, secondo cui lo spazio non sarebbe altro che una *deminutio*, una perdita e una «retrocessione» rispetto ad un'idea di paesaggio esteticamente determinata,⁴⁴ idea che nel lavoro di Assunto riveste sovente i panni e i colori della nostalgia, o della recriminazione risentita che scatta nel confronto con l'impovertita, deturpata realtà del presente.⁴⁵

La lettura estetica di Rosario Assunto rimanda inevitabilmente a quella storico-filosofica di Georg Simmel (1858-1918), autore di un saggio, *Philosophie der Landschaft* (1912-13), che rimane un punto di riferimento imprescindibile per tutta la riflessione paesaggistica del Novecento. Com'è noto, secondo Simmel la nascita del paesaggio (l'affermazione del *sensu* del paesaggio) può essere colta in un movimento di «lacerazione», una sorta di 'strappo' che lo farebbe emergere alla coscienza dell'uomo moderno nel momento in cui si determina

⁴² Ivi, p. 28.

⁴³ Ivi, p. 65.

⁴⁴ Cfr. ivi, p. 60 e 121 (ma riferimenti e richiami su questo punto sono disseminati in tutta l'opera).

⁴⁵ Di segno diverso, come si è detto in premessa, è la mia impostazione, dal momento che non è mia intenzione gerarchizzare i due oggetti di studio, ma, al contrario, considerarli in qualche modo paritetici, ossia passibili di un'analisi e di un confronto che non implicino alcuna scelta ideologica preferenziale.

una crisi irreversibile del «sentimento unitario della natura universale».⁴⁶ Indicazioni decisive, queste, in quanto inducono a respingere le concezioni ingenuie, come, per esempio, ogni fuorviante identificazione tra paesaggio e natura,⁴⁷ così come quella tra paesaggio ed ambiente, mentre affermano, di contro, l'esigenza di afferrare il paesaggio inquadrandolo nel suo *statu nascenti*, come momento non di contemplazione della «natura» ma, appunto, di «lacerazione», di distacco e di allontanamento allorché si assiste alla «dissoluzione dei legami originari e delle unioni in entità particolari differenziate»: è in questo momento – scrive Simmel – che si vede «per la prima volta il paesaggio nella natura».⁴⁸ A partire da questo 'lutto' nei confronti di una unità originaria irrimediabilmente perduta, la forma «paesaggio» verrebbe dunque a configurarsi come «una visione in sé compiuta, sentita come unità autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso, fluttuante, [...]».⁴⁹

Se il processo di *delimitazione* della natura è di primaria importanza per il costituirsi del paesaggio in quanto tale, l'altro elemento che vi concorre è la *Stimmung*, parola che si può rendere in italiano con «stato d'animo» o «tonalità emotiva». Una precisazione è però necessaria: la *Stimmung* non è una qualità soggettiva, non è cioè una qualità del soggetto, di colui che, secondo l'impostazione romantica, vive uno stato d'animo e lo *proietta* sul paesaggio. Essa è, al contrario, una qualità intrinseca del paesaggio, una sua qualifica propria e irrinunciabile: come ha scritto Paolo D'Angelo, la *Stimmung*, la tonalità spirituale di cui si è detto, «è sempre soltanto del singolo irripetibile paesaggio, con il quale finisce per coincidere, senza possibilità che venga da esso staccata».⁵⁰

Heinrich Lützel, uno storico dell'arte che si muove sulle orme di Simmel, riprenderà queste riflessioni sottolineando, in primo luogo, le condizioni che rendono possibile (o impediscono) la pittura di paesaggio. Ora, osserva Lützel, vale il principio secondo cui «la pittura di paesaggio rimane possibile solo laddove l'uomo fa esperienza della natura come

⁴⁶ G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio* (1912-13), in P. D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 39-51: 43.

⁴⁷ Cfr. H. LEHMANN, *La fisionomia del paesaggio* (1950), in L. BONESIO, M. SCHMIDT DI FRIEDBERG (a cura di), *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, trad. it. di A. Iadicco, Milano, Mimesis, 1999, pp. 17-43: 20: «Dobbiamo assolutamente distinguere tra “natura” e “paesaggio” in maniera più netta di quanto si faccia di solito. Parlare di un sentimento della natura è oltremodo approssimativo ed indeterminato».

⁴⁸ G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 43.

⁴⁹ Ivi, p. 42.

⁵⁰ P. D'ANGELO, *Introduzione a ID.* (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 7-38: 31.

di ciò che gli è di fronte».⁵¹ Per cogliere il paesaggio è quindi necessaria, da parte dell'uomo, una «decisione interiore»,⁵² un atto di volontà e una tensione riflessiva che non si danno, per esempio, né presso i popoli primitivi né presso i popoli contadini. Scrive infatti Lützel:

I primitivi sono per così dire troppo “semplici” per una pittura eminentemente spirituale e riflessiva come il paesaggismo. Nella loro fusione con la natura non sono in grado di crearsi una immagine delimitata di essa. Il legame con la natura impedisce la pittura di paesaggio, l'incontro con la natura la rende invece possibile; si tratta nel primo caso di qualcosa di statico, di una condizione fisica e psichica, nel secondo caso di un gesto sensibile e spirituale, di qualcosa di dinamico.⁵³

A riprendere e sintetizzare queste posizioni teoriche è stato, in anni recenti, Michael Jakob, comparatista e teorico del paesaggio, per il quale propone la seguente definizione di sintesi:

Facendo riferimento allo stato attuale della ricerca, 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.⁵⁴

Una definizione che, ribadendo la non identità di natura e paesaggio, rimanda, con tutta evidenza, alla concezione espressa da Simmel in *Filosofia del paesaggio*, là dove si sottolinea, come si è visto, l'idea del paesaggio come «lacerazione», come ‘strappo’ «rispetto al sentimento unitario della natura universale». Più specificamente, Jakob riprende dal filosofo tedesco due elementi fondamentali: il concetto di *delimitazione* e l'idea – essenziale per il determinarsi del paesaggio – dello *sguardo dell'osservatore*. Scrive infatti Simmel:

Per il paesaggio, invece, è assolutamente essenziale la delimitazione, l'essere compreso in un orizzonte momentaneo o durevole; [...].

⁵¹ H. LÜTZELER, *L'essenza della pittura di paesaggio* (1950), in L. BONESIO, M. SCHMIDT DI FRIEDBERG (a cura di), *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, cit., pp. 89-126: 97-98.

⁵² Ivi, p. 98.

⁵³ Ivi, p. 101.

⁵⁴ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 12-20: 14.

La natura, che nel proprio essere e nel proprio senso profondo, ignora l'individualità, vien trasformata nella individualità del «paesaggio» dallo sguardo dell'uomo, che divide e configura in forma di unità distinte ciò che ha diviso.⁵⁵

Sul piano storico l'esito sarà «la grande rivoluzione» dell'età rinascimentale, la quale consiste «nel concepire il paesaggio come teatro dell'uomo, nel suo porsi davanti ad esso con l'animo dello spettatore che vuol assistere al proprio agire, nell'annessione dello stesso paesaggio all'universo culturale»:⁵⁶ il paesaggio, in quanto dimensione progettata e costruita dall'uomo, diviene così vero e proprio *theatrum*, luogo privilegiato in cui si svolge (e autorappresenta) l'azione umana considerata nella sua capacità di ordinare e modellare la realtà, di farsi artefice del proprio mondo.⁵⁷

In conclusione, mi sembra di poter proporre la seguente definizione (largamente debitrice, come è ovvio, del saggio di Simmel): il paesaggio è una «unità autosufficiente», che non esiste in natura⁵⁸ ma si determina *estetivamente* in virtù dello sguardo⁵⁹ che la sostiene e, per così dire, *la fa esistere* isolandola ed estrapolandola dal *continuum* della natura, dalla totalità circostante. Ma, affinché ciò avvenga, occorre che si dia una particolare relazione tra l'uomo e la natura, nel segno non dell'immersione ma della *frontalità* indotta dal sentimento della distanza e della lacerazione (ed è questa la ragione per cui l'arte indiana, come osserva Lützel, non conosce e non può conoscere la pittura di paesaggio: «[...] all'artista indiano non viene in mente di dipingere paesaggi: egli percepisce infatti se stesso come parte della natura, e non come posto di fronte ad essa»).⁶⁰

Di qui, ancora una volta, l'importanza della soggettività (intesa come presenza di un osservatore cui sia associabile un determinato punto di vista) affinché possa emergere o dischiudersi un paesaggio, che, quindi, è sempre il frutto di una relazione, di un incontro tra il naturale e l'umano (nel superamento, ovviamente, di ogni prospettiva esclusivamente antropocentrica, giacché, come avverte Lützel, «la pittura di paesaggio è impossibile

⁵⁵ G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, cit., pp. 42 e 42-43.

⁵⁶ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 84.

⁵⁷ «Questa è la vera essenza della cultura del Rinascimento: l'uomo che arriva a rendersi conto e a godere degli effetti della sua opera di antropizzazione della natura, a farsi spettatore compiaciuto della sua azione, scoprendo in definitiva che il paesaggio può porsi come misura delle capacità umane, [...]»: *ivi*, p. 76.

⁵⁸ «Invenzione moderna, il paesaggio non esiste in se stesso»: P. ZUMTHOR, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo* (1993), trad. it. di S. Varvaro, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 67-87: 83.

⁵⁹ Un riflesso di questa concezione si ritrova anche nella voce *paesaggio* del dizionario Zingarelli, che ne dà la seguente definizione: «parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo»: N. ZINGARELLI, *lo Zingarelli 2016. Vocabolario della lingua italiana*, cit., p. 1592.

⁶⁰ H. LÜTZELER, *L'essenza della pittura di paesaggio*, cit., p. 100.

laddove l'arte è univocamente orientata in senso *teocentrico* o *antropocentrico*).⁶¹ Così nelle parole di Michael Jakob:

Il paesaggio letterario implica sempre la prospettiva di un osservatore o di una coscienza; esso emerge solo quando un soggetto guarda il mondo vis-à-vis, dove egli non solo è nel mondo, ma percepisce il mondo come ciò che si dispiega davanti ai suoi occhi. [...] Il paesaggio implica il primato della vista, l'organizzazione visiva degli elementi rappresentati da un punto prospettico centrale, che serve da punto di fuga all'intero testo.⁶²

Non posso chiudere questa rassegna 'filosofica' sul valore e il significato che il paesaggio assume nella cultura novecentesca senza citare Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e, in particolare, il suo saggio dedicato a Paul Cézanne (1839-1906): come noto, in queste pagine il filosofo francese riconosce il «motivo» essenziale della pittura – ciò che sostiene e giustifica «i gesti del pittore» – nel tentativo di cogliere «il paesaggio nella sua totalità e nella sua pienezza assoluta».⁶³ Ora, secondo questa lettura, Cézanne avrebbe sfruttato gli apporti della tradizione e della scienza, anche geologica, per afferrare il paesaggio «come organismo nascente»,⁶⁴ scoprendolo in quanto realtà originaria e primordiale. Pienezza e totalità della visione cui il pittore può legittimamente aspirare, dunque, ma anche ricerca, da parte di Cézanne, di un'immagine capace di fermarsi su di un piano extratemporale,⁶⁵ se è vero – scrive ancora Merleau-Ponty – che «la sua montagna Sainte-Victoire si crea e si ricrea da un capo all'altro del mondo, in maniera diversa, ma non meno energicamente che nella dura roccia sopra Aix».⁶⁶

La sfida, a questo punto, consisterà nel leggere le nozioni di *pienezza* e di *totalità* (intese alla maniera di Merleau-Ponty, cioè come indicatori riferiti a un'esperienza essenzialmente

⁶¹ Ivi, p. 92.

⁶² M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 41.

⁶³ M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, introduzione di E. Paci, trad. it. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 27-44: 35.

⁶⁴ Ivi, p. 36.

⁶⁵ «Cézanne pensa che la pittura o ha il compito extratemporale di rappresentare le verità primarie del rapporto dell'occhio col mondo [...], o non è nulla, e non merita di essere praticata»: F. CAROLI, *La pittura contemporanea dal Romanticismo alla Pop Art*, Milano, Electa, 2005, pp. 85-88: 85.

⁶⁶ M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di A. Sordini, postfazione di C. Lefort, Milano, SE, 1989, p. 28. A questo proposito non sarà fuori luogo ricordare anche la lettura di Cézanne proposta da Gombrich, il quale sottolinea come l'artista mirasse ad esprimere, superando le soluzioni degli impressionisti, «il senso della solidità e della profondità»: *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, trad. it. di M.L. Spaziani, Torino, Einaudi, 1966, 1978, 1984, pp. 525-532: 532.

metafisica) nel passaggio dalle arti figurative alla letteratura, con particolare attenzione ai testi e agli autori considerati nella presente ricerca.

5. *Quale paesaggio? Petrarca e la lettera del Monte Ventoso*

Secondo una nota tradizione esegetica, che appartiene soprattutto all'area linguistica tedesca, la comparsa del paesaggio nella letteratura occidentale postclassica sarebbe da ricondurre all'opera di Francesco Petrarca (1304-1374), ove si ricordi, accanto ai *Rerum vulgarium fragmenta*,⁶⁷ la stesura di un testo di capitale importanza quale l'epistola del Ventoso (*Familiari* IV, 1), che il poeta portò a termine, a seguito di un lungo processo di elaborazione, intorno al 1353.

Questa interpretazione, com'è noto, è stata a lungo dibattuta: se l'epistola petrarchesca mantiene intatto il suo valore di testo fondativo, ciò avviene non tanto perché affronti direttamente il tema del paesaggio (di cui Petrarca non poteva in realtà discorrere mancandogli, di fatto, il termine che designa l'oggetto), ma perché focalizza, probabilmente per la prima volta, il problema del rapporto visibilità/invisibilità, anche con specifico riferimento alla capacità visiva dell'uomo, alla forza di penetrazione del suo sguardo. Scrive infatti Petrarca, lasciando trasparire la relazione tra interno ed esterno, l'alternarsi dialettico tra lo sguardo interiore (sollecitato dalla lettura del celebre passo di sant'Agostino sugli uomini che colpevolmente trascurano l'interiorità) e lo sguardo che, mosso dalla *curiositas*, è indotto a spaziare sull'ambiente circostante:

I Pirenei, confine tra Francia e Spagna, da qui non si vedono, e non, io credo, perché vi si frappongano ostacoli, bensì per la sola debolezza della vista umana; nitidissimi invece si vedevano sulla destra i monti della provincia di Lione, ed a sinistra il mare che bagna Marsiglia e Acque Morte, distanti alcuni giorni di cammino; il Rodano era sotto i nostri occhi. [...] Contento dunque e persino sazio di aver visto il monte, gettai uno sguardo interiore su me stesso, e da quel momento nessuno mi sentì più parlare finché non giungemmo in basso; [...].⁶⁸

⁶⁷ Ma senza dimenticare le opportune precisazioni di Contini: «Non si sa quanti, [...], hanno discorso del paesaggio di Petrarca: ma nessuna natura in quanto tale è presente in Petrarca; il paesaggio puro apparterrà ai cosiddetti realisti, [...]»: G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964, p. XIX.

⁶⁸ «Limes ille Galliarum et Hispanie, Pireneus vertex, inde non cernitur, nullius quem sciam obicis interventu, sed **sola** fragilitate mortalis visus; Lugdunensis autem provincie montes ad dexteram, ad levam vero Massilie fretum et quod Aquas Mortuas verberat, aliquot dierum spatio distantia, preclarissime videbantur; Rodanus ipse sub oculis nostris erat. [...] Tunc vero montem satis vidisse contentus, in me ipsum interiores oculos reflexi, et ex illa hira [*sic*] non fuit qui me loquentem audiret donec ad ima pervenimus; [...]»: F. PETRARCA,

La salita intrapresa e la contemplazione della natura vengono infine delegittimate, scoperte nella loro insuperabile inadeguatezza e insufficienza, mentre si riafferma, attraverso il rifiuto dello «sguardo creaturale»,⁶⁹ il primato dell'interiorità: alla luce del brano delle *Confessiones* l'esplorazione dello spazio geografico e lo sguardo che si sofferma sul mondo sono respinti in quanto espressione di un errare peccaminoso, testimonianza di una disposizione che si rivela colpevole nella misura in cui è riconducibile alla *curiositas* di cui si è detto. Come ha scritto Laura Boella, «[l']ascesa al monte, da lui intrapresa per godere di un vasto sguardo sulla natura e così affermare l'amore di Dio, da Agostino viene respinta come "oblio di sé". Il suo sconcerto deriva dalla sensazione di aver provato meraviglia per ciò che è terreno, mentre solo l'anima sarebbe degna di stupore. Petrarca non riesce a sostenere ciò che ha intrapreso nello slancio dell'anima. Nella discesa, il Mont Ventoux perde per lui ogni splendore, il suo sguardo è di nuovo rivolto verso l'interiorità».⁷⁰

Ciò che Petrarca ci offre attraverso la sua epistola non è, dunque, l'esperienza del paesaggio ma, piuttosto, l'esperienza di una «*comprehensio estetica*»,⁷¹ «uno sguardo topografico, mediato cartograficamente»,⁷² ossia la scoperta di una realtà spazialmente definita, quasi si trattasse di leggere una carta geografica dispiegata sotto gli occhi. La precisazione – lo si sarà capito – non è di poco conto: come ha osservato Giorgio Bertone, prendendo le distanze dalla lettura dell'epistola petrarchesca proposta da Burckhardt, «[...] vero paesaggio naturale, nel complesso, non si dà. La natura come tale rimane solamente ostacolo [...]. Non c'è nessuna scoperta della natura come assoluto cui confrontarsi».⁷³

Il paesaggio vero e proprio, inteso come soggetto di rappresentazione letteraria e, prima ancora, pittorica (da Jan van Eyck a Piero della Francesca e Antonello da Messina),⁷⁴ si imporrà con sufficiente autonomia solo alle soglie della modernità, così come suggerisce la stessa storia della parola, la quale, mancando di un *analogon* nelle lingue antiche, è di fatto

'La lettera del Ventoso'. *Familiarium rerum libri IV, 1*, prefazione di A. Zanzotto, trad. it. di M. Formica, commento e note di M. Formica e M. Jakob, Verbania, Tarara', 1996, pp. 14-17.

⁶⁹ A. PRETE, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, pp. 157-162: 160.

⁷⁰ L. BOELLA, *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Milano, Unicopli, 1988, pp. 9-20: 12.

⁷¹ K. STIERLE, *Paesaggi poetici del Petrarca*, in R. ZORZI (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia, Marsilio/Fondazione Giorgio Cini, 1999, pp. 121-137: 123.

⁷² M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., pp. 89-106: 95.

⁷³ G. BERTONE, *Gli occhi di Laura, i passi di Francesco*, in ID., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999, pp. 95-147: 126. Interpretazione sostenuta anche da Formica e Jakob nel loro commento alla *Fam. IV, 1*, là dove scrivono che «non si può parlare di reale esperienza iniziatica del Petrarca per quanto concerne il paesaggio»: F. PETRARCA, *La lettera del Ventoso*, cit., p. 55.

⁷⁴ A questo proposito cfr. K. CLARK, *Il paesaggio nell'arte* (1976), trad. it. di M. Valle, Milano, Garzanti, 1985, in part. le pp. 42-50.

«[...] solo moderna, borghese, colta, scaturita come getto di fonte a lungo compressa nelle buie viscere della terra, nel cuore dell'Europa [...]».⁷⁵

Identificata nel moderno l'origine prima dell'idea di paesaggio, sulle tracce di una storia lessicale⁷⁶ le cui fasi sono ricostruibili a partire dall'olandese *landschap* (fine XV secolo) fino al francese *paysage* e allo spagnolo *paesaje*, non si può fare a meno di osservare come la tematica si sia fortemente inflazionata in età contemporanea, declinandosi in una congerie di forme e di modalità differenziate; ne è conseguita una vera e propria deriva che ha prodotto, attraverso un processo di democratizzazione e di volgarizzamento, quella «babele paesaggistica incessante» di cui parla Michael Jakob in una sintetica ma pregevole monografia dedicata al tema paesaggistico.⁷⁷ Il paesaggio, lungi dall'essere il «segno distintivo di un'élite»,⁷⁸ si è così trasformato in una realtà scontata e facilmente accessibile, sommersa nella chiacchiera del discorrere quotidiano e, soprattutto, immediatamente disponibile per una serie di letture multidisciplinari, in cui si sono talora mescolate, e in maniera non sempre avvertita, geografia e urbanistica, architettura ed ecologia, antropologia e sociologia (solo per limitarsi a qualche esempio), senza che tutto ciò si traducesse in un effettivo incremento di conoscenza rispetto all'oggetto specificamente considerato.

⁷⁵ G. BERTONE, *Avventure dello sguardo occidentale*, in ID., *Lo sguardo escluso*, cit., pp. 11-83: 12.

⁷⁶ Al riguardo, mi attengo all'interpretazione 'restrittiva' di Giorgio Bertone, il quale esclude che si possa parlare di paesaggio in mancanza della parola che lo designa. La questione, ovviamente, è stata a lungo dibattuta ed è lungi dall'essere chiusa. Di diverso avviso è, per esempio, Michael Jakob, sostenitore di una posizione che possiamo definire quantomeno possibilista: cfr. M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., pp. 22-23. Sulla stessa linea anche M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 183-186: 185: «Se è vero che la coscienza linguistica del fenomeno coincide con l'inizio della modernità e con lo sviluppo della prospettiva in pittura (quindi con i primi del Cinquecento), è anche vero che, come accade per altri termini moderni (l'estetica o il romanzo), la prassi può essere localizzata molto addietro, addirittura già nel neolitico e sicuramente a partire dall'età ellenistica, quando una civiltà essenzialmente urbana inizia a guardare con distacco nostalgico la natura». Ma si veda adesso, anche per una critica aggiornata dell'«argomento linguistico», G. IACOLI, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 23-27: 25.

⁷⁷ M. JAKOB, *Il paesaggio*, trad. it. di A. Ghersi e M. Jakob, Bologna, il Mulino, 2009, p. 7.

⁷⁸ *Ibidem*.

6. Per una tipologia del paesaggio letterario

A differenza dello spazio – che, come si è visto, è di per sé inafferrabile e sfuggente – mi sembra che per il paesaggio si possano individuare alcuni ‘tipi’ diversificati, alcune categorie di riferimento che dovrebbero aiutarci a leggere le diverse forme di rappresentazione paesaggistica in modo più consapevole e mirato, prestando attenzione agli elementi (alle *note*, direbbe Rosario Assunto) che le connotano.

Al riguardo, è però necessaria una considerazione preliminare: come avviene di solito per i temi della modernità, anche nel caso del paesaggio non si danno soluzioni univoche e definite una volta per sempre; è chiaro, pertanto, che non si esclude la possibilità di trovare, e successivamente definire, altre categorie significative in relazione all’oggetto della presente ricerca, nella convinzione, ovviamente, che non esista tassonomia che non sia almeno in parte arbitraria e quindi, *ipso facto*, discutibile e contestabile. La mia proposta di classificazione si dovrà misurare, pertanto, con la complessità dell’oggetto, ma senza deflettere dall’obiettivo principale, che è quello di aiutare a fare chiarezza, a *discernere* almeno là dove ciò risulti possibile, ovvero, come afferma Sandra Cavicchioli, a «distinguere e separare».⁷⁹

Ma vi è un altro elemento da considerare: come è noto, non si dà classificazione (per quanto discutibile e soggetta a verifiche) che possa prescindere da un criterio orientativo, formale e/o funzionale. Nel nostro caso, il criterio di riferimento è stato suggerito dalla seguente riflessione di Bourneuf e Ouellet, relativa al diverso grado di ‘evidenza’ che la categoria spaziale può assumere all’interno del romanzo:

Amichevole o ostile, lo spazio nel romanzo appare con un grado variabile di fluidità e di densità, di trasparenza e di opacità: mentre sembra quasi cancellarsi, o per lo meno lasciarsi liberamente percorrere dall’uomo o dal suo sguardo in Chardonne, in Malraux, oppone ad esso tutta la sua massa o, talvolta, la propria volontà: il mondo diventa una divinità onnipotente nella *Colline* di Giono, in *Derborence* di Ramuz o, in Asturias, esso esige rispetto e adorazione.⁸⁰

Lo stesso discorso vale del resto anche per la rappresentazione dei molteplici aspetti del bello naturale. Anche in questo caso avremo infatti una grande diversità di soluzioni, come si può notare sia in campo letterario che pittorico: come osserva Raffaele Milani,

⁷⁹ S. CAVICCHIOLI, *Spazi, eventi, quadri. Riflessioni sulla descrizione*, cit., p. 94.

⁸⁰ R. BOURNEUF, R. OUELLET, *L’universo del romanzo* (1972), trad. it. di O. Galdenzi, Torino, Einaudi, 2000, pp. 94-121: 119.

esemplificando a largo raggio, «la pittura di Corot è una felice conciliazione, mentre non lo è quella di Van Gogh. Sogna il paesaggio P.H. de Valenciennes, lo ritrae con forza G. Courbet. Mentre Leopardi imita l'indicibilità del suo linguaggio, Poe l'affronta descrivendo la grandiosa terribilità del *maelstrom*».⁸¹

Vi sono dunque soluzioni diverse, ma che si possono tutte ricondurre al principio oppositivo individuato da Bourneuf e Ouellet. Principio che può essere esemplificato, preliminarmente, attraverso il *Lenz* di Georg Büchner (1813-1837), dove la raffigurazione del paesaggio appare quantomeno sdoppiata: si passa infatti da un paesaggio imprevedibile ed evanescente, che sembra dissolversi *in absentia*, ad un paesaggio che si impone con assoluta evidenza, come dimensione concreta e fisicamente tangibile, in cui il protagonista finisce per trovarsi imprigionato:

Un occhio di sole s'apriva talora sulla valle, l'aria tiepida si muoveva quietamente, il paesaggio nuotava nei vapori, rintocchi lontani – era come se tutto si dissolvesse in un'onda di armonie.

Prima camminò lentamente, lamentandosi della gran debolezza che sentiva nelle membra, poi procedette con disperante celerità, il paesaggio gli faceva paura, era così angusto ch'egli temeva di sbattere contro tutto. Lo assalì un senso indescrivibile di disagio [...].⁸²

Sarà peraltro da notare, in proposito, come analoghe indicazioni si ritrovino anche in Foucault. Il filosofo francese, rifacendosi a Bachelard, ha infatti ribadito la centralità dell'insegnamento dei fenomenologi e, quindi, la necessità di approcciare lo spazio in quanto spazio dell'*esperienza vissuta*, tenendo presente che esso non esiste al di fuori della percezione soggettiva, ovvero di una dimensione condizionata dall'affettività personale. Non solo: a partire da questa impostazione, Foucault sviluppa una serie di considerazioni che insistono proprio sul diverso grado di *fluidità/densità* dello spazio, in singolare consonanza con quanto si legge nella citazione di Bourneuf e Ouellet:

L'opera [...] di Bachelard, le descrizioni dei fenomenologi ci hanno insegnato che non viviamo in uno spazio omogeneo e vuoto, ma al contrario, in uno spazio carico di qualità, uno spazio che è anche, probabilmente, abitato da fantasmi; lo spazio della nostra percezione primaria, quella dei

⁸¹ R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, cit., p. 21.

⁸² G. BÜCHNER, *Lenz*, a cura di G. Dolfini, Milano, Adelphi, 1989, pp. 27, 67.

nostri sogni, delle nostre passioni, che posseggono in se stesse delle qualità che sono intrinseche; si tratta di uno spazio leggero, etereo, trasparente, o meglio è uno spazio oscuro, aspro, saturo: è uno spazio dell'alto, delle cime, ed è al contempo uno spazio del basso, del fango, è uno spazio che può scorrere come l'acqua sorgiva, è uno spazio che può essere vetrificato, immobile come la pietra o come il cristallo.⁸³

In questo brano – tratto da una conferenza che Foucault tenne a Tunisi il 14 marzo 1967 – sono due le cose che colpiscono: da un lato, la difficoltà di definire lo statuto dello spazio, come dimostra, sul piano espressivo, l'impiego di metafore e comparazioni; dall'altro, il fatto che il filosofo ricorra alle figure della leggerezza e della pesantezza per dire e 'visualizzare' il concetto di spazio, alternando immagini di *fluidità* ed espansione (lo spazio come «acqua sorgiva») ad altre in cui prevale, all'opposto, un senso di pietrificazione, di cristallizzazione in una forma immutabile (e avremo allora lo spazio «vetrificato»).

Sarebbe difficile – credo – trovare una *imagery* più adeguata e persuasiva per tradurre e raffigurare lo spazio, per dirne la sottile ambiguità e ambivalenza, la sua capacità di sottrarsi ad ogni determinazione univoca, che pretenda di affermare la propria validità una volta per sempre: lo spazio – sembra dirci Foucault – è un'entità che muta di continuo, qualcosa che si metamorfosa passando dalla cristallizzazione alla dispersione, da uno *status* liquido e inafferrabile a una forma chiusa e, per l'appunto, pietrificata.

A cambiare, ogni volta, è la densità della struttura spaziale, l'organizzazione riconoscibile nel suo ordine e nella sua configurazione interna. In questo modo, spostandosi dall'etereo al cupo, dalla leggerezza alla saturazione, lo spazio sembra governato da una sorta di principio di indeterminazione, da qualcosa di incerto e sfuggente, che ogni volta finisce per riconfigurarlo in modo differente, lasciando così emergere quelle che Foucault chiama le *eterotopie*, ossia i «luoghi assolutamente altri»,⁸⁴ che egli contrappone alle semplici «utopie» la cui funzione, secondo il filosofo francese, è essenzialmente consolatoria. Per il filosofo, che sembra seguire le teorie della fisica post-newtoniana, l'esito non potrà che condurre alla visione di uno spazio eterogeneo «in quanto ci avvicina irrimediabilmente al momento della morte: lo spazio della vita è corrosivo per necessità ontologica».⁸⁵

Mi sembra acquistino maggiore evidenza, a questo punto, le indicazioni con cui Bourneuf e Ouellet invitano a leggere la raffigurazione spaziale nel romanzo a partire dal

⁸³ M. FOUCAULT, *Spazi altri* (1967), in ID., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2001, pp. 19-32: 22.

⁸⁴ Ivi, p. 24.

⁸⁵ S. VACCARO, *Introduzione*, in M. FOUCAULT, *Spazi altri*, cit., pp. 7-16: 15.

suo diverso grado di fluidità e densità, di trasparenza e opacità: indicazione preziosa, che permette di leggere lo spazio – ma anche il paesaggio – valorizzando le diverse forme della sua rappresentazione, come un’entità che può, volta per volta, imporsi sulla pagina o, al contrario, cancellarsi, svanire sino a rendersi impercettibile.

Raccogliendo questo suggerimento – che ho ripreso con qualche minimo, inevitabile adattamento – ho definito una serie di tipologie paesistiche ordinate secondo una scala che va da un massimo a un minimo di «densità», dal cosiddetto paesaggio *realistico* (si vedrà più avanti in che senso intendo utilizzare questo termine, nonché i problemi che esso comporta) al paesaggio *indefinito* o *inafferrabile* proprio dei luoghi e delle proiezioni mentali. Queste, dunque, le quattro tipologie che illustrerò di seguito: il paesaggio realistico, il paesaggio simbolico, il paesaggio *in absentia*, il paesaggio come ‘luogo mentale’.

6.1. *Il paesaggio realistico (o paesaggio di ambiente)*

Come insegna Kenneth Clark nella sua opera dedicata alle forme del paesaggio nella storia dell’arte, si tratta della tipologia che nella pittura fiamminga del XV secolo appare caratterizzata da «un nuovo senso dello spazio», dalla sensazione «di poter passare agevolmente dal primo piano allo sfondo». ⁸⁶ Le sintetiche indicazioni di Clark vanno però integrate con altri riferimenti; è da ricordare, per esempio, quanto scrive Heinrich Lützel commentando l’opera di Jan van Eyck in rapporto ai diversi generi della pittura di paesaggio:

[...] il paesaggio d’ambiente richiede osservazione e raffigurazione precisa, fonda l’osservazione sulla veduta da vicino e crea le tipiche forme caratteristiche della veduta da lontano come veduta da vicino rimpicciolita, del paesaggio come mappa e della passeggiata nel quadro. ⁸⁷

Per la sua realizzazione in ambito letterario, è possibile illustrare questa tipologia ricorrendo ad alcuni esempi tratti dai classici del realismo ottocentesco. Tra i molti esempi possibili, si consideri *Padri e figli* di Ivan Turgenev (1818-1883), romanzo pubblicato nel 1862; in particolare la pagina seguente, tratta dal III capitolo, nella quale si ritrovano le componenti fondamentali che concorrono alla comparsa del paesaggio: la presenza di un

⁸⁶ K. CLARK, *Il paesaggio nell’arte*, cit., pp. 41-66: 43 e 46.

⁸⁷ H. LÜTZELER, *L’essenza della pittura di paesaggio*, cit., pp. 103-107: 105.

punto di vista⁸⁸ (coincidente con lo sguardo di Arkadij, che ha il ruolo di soggetto osservatore, su cui è focalizzata la visione) e, insieme, la rappresentazione della natura considerata come unità circoscritta:

I luoghi per i quali passavano non si potevan dire pittoreschi; campi, nient'altro che campi si stendevano fino all'orizzonte, ora salendo un poco, ora scendendo; qua e là si vedevano piccoli boschi e burroni disseminati di cespugli radi e bassi che ricordavano all'occhio la loro stessa immagine quale era tracciata sulle vecchie carte del tempo di Caterina. S'incontravano anche fiumicelli dalle rive franate, minuscoli stagni con le dighe guaste e villaggetti di casupole basse sotto i tetti scuri e spesso sconquassati, e cadenti capanne per la trebbiatura, con le pareti di rami secchi intrecciati e la porta che sbadigliava sui granai vuoti, e chiese ora di mattoni dall'intonaco qua e là caduto, ora di legno con le croci curve e i cimiteri disfatti. Il cuore di Arkadij si stringeva a poco a poco.⁸⁹

Un paesaggio (o forse, meglio, un panorama)⁹⁰ che appare caratterizzato, anzitutto, da una precisa scansione della spazialità e dei *piani* che si definiscono al suo interno: dagli elementi che compongono lo sfondo della visione e che, in qualche misura, la approfondiscono (i campi che si distendono «fino all'orizzonte», i boschi, i fiumi...) fino ai particolari dei piccoli villaggi con i dettagli delle casupole, delle capanne e delle chiese in rovina, tutto rimanda a una visione dall'alto che possiamo leggere in termini di *totalità* e di *pienezza*. E in effetti non ci sono vuoti in questo quadro, ma un 'tutto' che, come suggerisce la frase finale, sembra scaturire dallo sguardo dell'osservatore, quell'Arkadij che, colpito dalla miseria dell'insieme (i tetti *sconquassati* delle *casupole*, le capanne *cadenti*, i granai *vuoti*, etc.) non può che abbandonarsi a un sentimento di compassionevole partecipazione. Subito dopo queste impressioni verranno riprese, anche con un accenno di *correspondance* tra la desolazione della natura e la miseria degli uomini,⁹¹ ma ciò che conta è già qui, in questa attimale rivelazione per cui il paesaggio viene a dispiegarsi nella sua 'verità', esattamente

⁸⁸ «[...] il paesaggio si costituisce come fenomeno soggettivo, come evidenza momentanea dipendente dal punto di vista dello spettatore»: K. STIERLE, *Paesaggi poetici del Petrarca*, cit., p. 123.

⁸⁹ I. TURGENEV, *Padri e figli* (1862), trad. it. di G. Pochettino, Torino, Einaudi, 2014, p. 14.

⁹⁰ Sulla differenza tra 'paesaggio' e 'vista panoramica' si veda M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., pp. 62-63: «Al panorama, che consiste di una serie di vedute successive, difetta l'immobilità della contemplazione, l'incorniciare estetico; da tale punto di vista, e malgrado la sua ampiezza, esso è riduttivo, ed in ultima analisi si sottrae, invece di schiudersi, allo spazio della natura».

⁹¹ «Come a farlo apposta, i contadini che s'incontravano erano tutti mal messi e su cattivi ronzini; i salici lungo la strada sorgevano come mendicanti cenciosi, con la corteccia lacera e i rami spezzati; [...]»: I. TURGENEV, *op. cit.*, p. 14.

come una mappa «del tempo di Caterina», sotto lo sguardo partecipe di chi lo contempla. Ed è uno sguardo, come ho detto, che funziona da elemento catalizzatore della visione, in accordo con quanto scrive Merleau-Ponty:

Quando scopro un paesaggio fino allora nascosto da una collina, solo allora questo paesaggio diventa pienamente paesaggio e non si può concepire che sarebbe una cosa senza l'imminenza o la possibilità del mio sguardo su essa. Quel mondo che aveva l'aria di essere senza di me, di avvolgermi e di superarmi, *sono io che lo faccio essere*.⁹²

Ma si veda anche il brano seguente, in cui si evidenzia (oltre alla descrizione organizzata secondo un asse verticale che va dal «boschetto» al «cielo azzurro pallido») l'attenzione ai particolari, ai dettagli, alle forme della realtà naturalistica che abita un paesaggio restituito, anche in questo caso, nella sua unità e totalità, attraverso un insieme che comprende anche la volta celeste la quale – come insegna Rosario Assunto – è parte integrante di ogni visione paesaggistica:

Intanto, i raggi del sole penetravano anche nel boschetto e, attraversando le fronde, avvolgevano i tronchi dei tremoli con una luce così calda che essi si facevano simili ai tronchi dei pini, mentre il loro fogliame era quasi turchino e su di esso si alzava un cielo azzurro pallido, appena arrossato dal tramonto. Le rondini volavano alte; il vento era caduto del tutto; le api in ritardo ronzavano pigre e assonnate nei fiori del lillà; i moscerini turbinavano in colonna su un ramo solitario proteso lontano.⁹³

6.2. *Il paesaggio-stato d'animo (o simbolico)*

Per quanto riguarda il *paesaggio-stato d'animo*, è da ricordare anzitutto *La retorica della temporalità*, il saggio del 1969 in cui Paul De Man si sofferma sull'antitesi tra *simbolo* e *allegoria*, che diviene operante a partire dall'età di Goethe (anche se per Winckelmann i due termini erano praticamente sinonimi). Com'è noto, in queste pagine di grande densità De Man ricostruisce i momenti essenziali del passaggio dalla cultura illuminista a quella romantica soffermandosi, appunto, sulla dicotomia *simbolico/allegorico* e, quindi, sulla opposizione tra paesaggio *simbolico* e paesaggio *allegorico*: mentre il simbolo – a cui i romantici accordano la loro preferenza – ha la struttura della sineddoche, ed è, pertanto,

⁹² M. MERLEAU-PONTY, *Il romanzo e la metafisica*, in ID., *Senso e non senso*, cit., pp. 45-60: 48 [corsivo mio].

⁹³ I. TURGENEV, *op. cit.*, p. 67.

«sempre una parte della totalità che rappresenta»,⁹⁴ l'allegoria si offre come una costruzione intellettuale, «un segno che si riferisce ad un significato specifico».⁹⁵ Essa, inoltre, viene definita «un prodotto dell'età illuministica, e perciò vulnerabile al rimprovero di eccessiva razionalità».⁹⁶ De Man cita diversi studiosi, tra cui Gadamer, il quale in *Verità e metodo* aveva definito in questi termini l'opposizione tra *simbolo* e *allegoria*: «Il simbolo, come inesauribile, in quanto indefinitamente interpretabile, viene a contrapporsi in maniera esclusiva all'allegoria con il suo carattere di riferimento esatto che fa di essa qualcosa di concluso, e questa contrapposizione equivale a quella di arte e non arte».⁹⁷

In Italia il discorso è stato ripreso, tra gli altri, da Remo Ceserani, che si è soffermato in particolare sulla contrapposizione tra paesaggio allegorico e paesaggio simbolico. Quest'ultimo è il paesaggio che si fonda sull'idea di una *correspondance* tra mondo interiore e mondo esterno: per usare ancora una volta le categorie di Simmel, è il paesaggio che rimanda a una *Stimmung*, a una «tonalità spirituale»⁹⁸ per cui l'interno e l'esterno appaiono non solo concordi ma anche fusi e perfettamente armonizzati. In questo modo l'elemento decisivo è rappresentato, come scrive Ceserani, da «una stretta analogia tra le emozioni del personaggio (che osserva o è osservato dal narratore) e la scena».⁹⁹

È dunque il paesaggio tipico dell'immaginazione romantica e poi simbolista, quello nel quale si verifica, con le parole di De Man, l'«intima vicinanza tra la natura e il suo osservatore, in un linguaggio che evoca insieme le forme materiali del paesaggio e la disposizione d'animo dei suoi abitanti».¹⁰⁰ Esempio mirabile di questa «intima vicinanza» è il baudelairiano *Chant d'automne*, in cui si ritrova, appunto, la *correspondance* di cui si è detto, il pieno accordo tra paesaggio interiore e paesaggio esterno, la loro perfetta compenetrazione:

Presto dovrà la fredda tenebra inghiottirci;
chiarore vivo di troppo brevi estati, addio!
Già sento cadere sul selciato del cortile
la legna risuonante con lugubri colpi.
L'inverno intero s'insedierà nell'esser mio:

⁹⁴ P. DE MAN, *La retorica della temporalità* (1969), in ID., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, trad. it. di E. Saccone e G. Mazzacurati, Napoli, Liguori, 1975, pp. 237-293: 243.

⁹⁵ Ivi, p. 239.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. it. e apparati di G. Vattimo, introduzione di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, p. 173.

⁹⁸ G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 64.

⁹⁹ R. CESERANI, *Guida breve allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 126-129: 128.

¹⁰⁰ P. DE MAN, *La retorica della temporalità*, cit., p. 253.

odio, brividi, orrore, ira, duro travaglio forzato,
e, come il sole nel suo inferno polare,
un rosso blocco ghiacciato diventerà il mio cuore.¹⁰¹

Ma numerosi esempi sono ovviamente reperibili anche nei romanzi; si vedano al riguardo le due citazioni che seguono, la prima da Thomas Hardy (1840-1928), la seconda da Jens Peter Jacobsen (1847-1885):

Su queste valli e colline solitarie, il suo incedere silenzioso formava un tutt'uno con gli elementi in cui si muoveva. La sagoma furtiva e flessuosa diventava parte integrante del paesaggio. Certe volte, la sua fantasia capricciosa intensificava i processi naturali dell'intorno, che sembravano compartecipi della sua storia; anzi, ne diventavano parte, giacché il mondo è solo un fenomeno psicologico dove tutto è esattamente come appare.¹⁰²

In questo caso, ad emergere con evidenza è non solo la vicinanza tra il personaggio di Tess e la natura circostante, ma proprio, come si diceva, la compenetrazione tra i due elementi, sicché gli aspetti della psicologia personale risultano alla fine del tutto fusi e armonizzati con gli aspetti naturali e paesaggistici. Il risultato è una visione completamente antropomorfizzata, con la natura che viene colta in un atteggiamento che potremmo dire di prossimità, di vicinanza e compartecipazione alla vicenda della protagonista. Diversa, ma parimenti interessante, la soluzione di Jacobsen:

Le mostrava i loro quadri, le leggeva le loro poesie, nel giardino oppure in cima alla collina, da dove lo sguardo poteva spaziare sull'acqua limpida del fiordo e sulle ondulazioni brune della brughiera. L'amore lo rendeva poetico, la campagna si riempiva di bellezza, le nuvole diventavano come le nuvole che migrano nelle poesie e gli alberi del giardino si coprivano delle fronde che sussurrano malinconiche nelle ballate.¹⁰³

¹⁰¹ «Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres; / Adieu, vive clarté de nos étés trop courts! / J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres / Le bois retentissant sur le pavé des cours. // Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère, / Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé, / Et, comme le soleil dans son enfer polaire, / Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé»: C. BAUDELAIRE, *Canto d'autunno*, in ID., *I fiori del male*, a cura di C. Ortesta, prefazione di A. Bertolucci, introduzione di F. Orlando, Firenze, Giunti, 1996, pp. 110-111.

¹⁰² T. HARDY, *Tess dei d'Urberville*, a cura di M. Esposito, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 119.

¹⁰³ J.P. JACOBSEN, *Niels Lyhne*, trad. it. di M. Svendsen Bianchi, Milano, Iperborea, 1995, p. 34.

Come si vede, in questo caso si passa da un momento di pura *referenza* (la descrizione del fiordo e della brughiera) a toni più morbidamente evocativi, in cui le forme e le linee del paesaggio appaiono sintonizzate sullo stato d'animo del personaggio (ma anche viceversa, data la reciprocità del rapporto), mentre i singoli aspetti della natura, come le nuvole e le fronde degli alberi, si conformano nella descrizione a precisi modelli artistici e letterari (le «poesie» e le «ballate»), assumendo così una precisa connotazione culturale (si potrebbe parlare, al riguardo, di un paesaggio *letteraturizzato*, di un paesaggio che si presenta come la copia conforme dei modelli della letteratura).

Sebbene sia stato molto frequentato (e riproposto anche oltre il periodo della *Romantik*), il paesaggio simbolico sembra entrare in crisi all'inizio del Novecento: sarà Pirandello, come ricorda Luperini, a contestare la logica delle «*correspondances* simboliche che uniscono soggetto e oggetto, uomo e natura»,¹⁰⁴ sottolineando la separatezza e l'alterità della natura e dimostrando, di conseguenza, il valore puramente illusorio del cosiddetto 'paesaggio-stato d'animo', come prova, in particolare, la novella *La maestrina Boccarmè*, dove il narratore ribadisce più volte «la discrepanza fra la ricerca esistenziale della protagonista e una realtà circostante che le resta irrimediabilmente estranea, [...]».¹⁰⁵

Questa percezione della separatezza o, per meglio dire, della estraneità del mondo fisico-naturale, della sua assoluta non relazionabilità con l'universo della sensibilità umana, era stata del resto affermata anche da Rainer Maria Rilke (1875-1927), in una pagina in cui lo scrittore aveva sostenuto recisamente l'impossibilità di ogni comunicazione tra l'uomo e la realtà inanimata che lo circonda, rigettando l'idea di qualsiasi *correspondance* come illusoria e improponibile. In questo modo, all'ideologia della corrispondenza subentrava il senso della irrimediabile *solitudine* dell'uomo, «ospite» di una natura di cui non conosce il linguaggio e che gli risulta, in ultima analisi, completamente estranea:

Solo questo dobbiamo riconoscere: il paesaggio ci è estraneo, si è spaventosamente soli tra gli alberi che fioriscono e tra i ruscelli che scorrono. Da soli, in compagnia di un cadavere, non saremmo così abbandonati come da soli in mezzo agli alberi. Per quanto misteriosa può infatti essere la morte, ancor più misteriosa è la vita quando non è la nostra vita, quando non partecipa alla

¹⁰⁴ R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 203-219: 210.

¹⁰⁵ Ivi, p. 211.

nostra vita e, come se non ci vedesse, celebra le sue feste che noi, con qualche imbarazzo, come ospiti che sono arrivati per caso e che parlano una lingua diversa, stiamo a guardare.¹⁰⁶

D'altronde, Rilke sembra lasciare comunque aperta una possibilità di scambio e comunicazione: se la natura non può avvicinarsi agli uomini, saranno allora gli uomini ad avvicinarsi alla natura, e ciò non potrà avvenire che attraverso l'opera d'arte, vero e proprio luogo d'incontro tra «l'uomo e il paesaggio, il mondo e la forma».¹⁰⁷ Vi è dunque una possibilità di sintonia, che però nulla toglie a quella concezione radicalmente negativa della natura che emerge con evidenza, come si è visto, sia in Rilke che in Pirandello; una concezione che la pittura stessa arriva ad esprimere, in particolare quando l'artista sottolinea l'aspetto demonico della natura, l'abissale estraneità che allontana il mondo naturale dalla sensibilità e dalla percezione dell'uomo. Come scrive Lützelzer:

[...] sarebbe una semplificazione inammissibile collegare in modo antitetico lo sviluppo della pittura di paesaggio con un apprezzamento della natura e la sua assenza con una negazione della natura. Vi è una grande pittura di paesaggio che non accorda alcun riconoscimento positivo alla natura, ma esprime invece proprio lo smarrimento dell'uomo in essa (come spesso in Jakob van Ruysdael) o la sua tremenda, demonica estraneità (come in Edvard Munch).¹⁰⁸

6.3. *Il paesaggio in absentia*

Si tratta di una tipologia paesistica che si può cogliere a partire dalla dialettica tra *presenza* ed *assenza* (il che significa che deve esservi, almeno all'inizio, un paesaggio fissato in presenza *reale*). Come ha scritto Giorgio Bertone, «possiede questo, in ultimo, il paesaggio moderno posto dall'occhio (e non, per esempio, dal tatto): può essere cancellato, identificato col nulla; e perciò colto nella sua potenziale sparizione non priva di effetti sociali (come “inganno consueto” per gli uomini che non si voltano)».¹⁰⁹

Parole, queste, che si riferiscono al Montale di *Forse un mattino andando*, testo che offre un vero e proprio modello, quasi cinematografico, di una realtà paesistica che si rovescia *in absentia* allorché viene improvvisamente cancellata o annullata:

¹⁰⁶ R.M. RILKE, *Worpswede* (1903), commento di E. Tadini, introduzione e trad. it. di A. Iadicco, Milano, Claudio Gallone Editore, 1998, pp. 18-19; ora, antologizzato con il titolo *Del paesaggio*, in P. D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 53-63: 60.

¹⁰⁷ Ivi, p. 62.

¹⁰⁸ H. LÜTZELER, *L'essenza della pittura di paesaggio*, cit., p. 92.

¹⁰⁹ G. BERTONE, *La Liguria e il paesaggio*, in ID., *Lo sguardo escluso*, cit., pp. 235-258: 251.

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.¹¹⁰

Su questa linea l'esito estremo è forse quello dello «spazio-senza-paesaggio»,¹¹¹ la cui presenza è facilmente rintracciabile nella poesia italiana contemporanea, come dimostra in particolare l'esperienza poetica di Fabio Pusterla (1957), in cui si dà «un paesaggio simile a un 'inverno-inferno' che frana lentamente, divalla, sprofonda»;¹¹² un paesaggio che diviene anche «l'allegoria della storia violenta e indifferente»:¹¹³

L'erosione / cancellerà le Alpi, prima scavando valli, / poi ripidi burroni, vuoti insanabili / che preludono al crollo. Lo scricchiolio / sarà il segnale di fuga: questo il verdetto. [...] Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute / principali e alberi sintattici, sparse / certezze e affermazioni, / le parentesi, gli incisi e le interiezioni: / le palafitte del domani.¹¹⁴

Per quanto riguarda gli esempi in prosa, vorrei portare anzitutto l'attenzione su un passo di Carlo Levi (1902-1975), in cui lo scrittore si sofferma sulle modalità di rappresentazione paesistica riscontrabili nei *Malavoglia* di Giovanni Verga (1840-1922):

Notturmo è quel libro, pensavo scaldandomi al sole, tutto vi avviene nella sera, nell'ombra dei vicoli, nel nero della sciara, nella tempesta, nella notte; il mare non vi ha quasi altro colore che il nero, nero come la sciara, o il colore del piombo. [...] Il viso delle persone e *l'aspetto del paesaggio non*

¹¹⁰ E. MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Milano, Mondadori, 2003, pp. 93-95.

¹¹¹ Riprendo la formula da S. RITROVATO (a cura di), *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Milano, Archinto, 2006, p. 17 e pp. 123-126.

¹¹² Ivi, p. 123.

¹¹³ A. AFRIBO, *Poesia*, in A. AFRIBO, E. ZINATO (a cura di), *Modernità italiana: cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 181-259: 248.

¹¹⁴ F. PUSTERLA, *Le parentesi*, in ID., *Le terre emerse. Poesie 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2009, p. 5.

vi è mai descritto. Si direbbe che Verga, per entrare nel destino dei suoi personaggi, abbia prima dovuto rinunciare ai loro volti, al loro aspetto, al mare, alla campagna e alla bellezza [...].¹¹⁵

A questa pagina (forse poco conosciuta), cui concorrono il gusto di Levi scrittore e la sua vivissima sensibilità di pittore, è in realtà sotteso il confronto tra l'«epica moderna» del film *La terra trema* di Luchino Visconti (1906-1976) e quelle che sono le scelte di poetica riconducibili all'autore dei *Malavoglia*; confronto che porta Levi a riconoscere un paesaggio che si dà, appunto, soltanto *in absentia*, che traspare talvolta per evocazione indiretta, ma che, a ben vedere, non viene mai veramente descritto dal Verga, e ciò in conseguenza di una «visione» che, per il fatto di essere assolutamente «interna al suo mondo»¹¹⁶ (perfettamente identificata e simbiotica, si direbbe) finisce per precludersi proprio la possibilità di una rappresentazione distaccata e 'oggettiva' di quello stesso mondo.

A questo proposito, si veda ancora il brano di Levi, là dove sottolinea la differenza dell'atteggiamento di Visconti, che è al tempo stesso partecipe e distaccato:

La visione di Verga [...], si identificava a quella del pescatore, della comare, del nonno o della figlia [...]. Perciò dovevano scomparire, fino all'alba dell'ultima pagina, e il mare e la campagna e gli aspetti individuati degli uomini. L'opposto avviene in Visconti, che *partecipa* alle cose e le comprende *senza immedesimarvisi*, ed è perciò tutto occhi, visione e immagine. È l'epica moderna che si contrappone al romanzo verghiano.¹¹⁷

Sulla questione tornerà (con più raffinata strumentazione narratologica, com'è ovvio) anche Romano Luperini, arrivando a conclusioni che attenuano le affermazioni forse un po' troppo categoriche di Levi ma che confermano, nella sostanza, il carattere di indefinitezza che connota il paesaggio verghiano dei *Malavoglia*, opera in cui sembrano coniugarsi, in modo solo apparentemente contraddittorio, «precisione geografica» e «indeterminatezza favolistica». Ad emergere, dunque, non è l'assenza del paesaggio, ma la sua vaghezza, la sua inafferrabilità:

[...] nella ricostruzione dello spazio del romanzo si fondono e s'intrecciano indissolubilmente la nostalgia che rende indefiniti i tratti del paesaggio, l'ideologia che lo idealizza contrapponendo il

¹¹⁵ C. LEVI, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, prefazione di V. Consolo, Torino, Einaudi, 2010, p. 91 [corsivo mio].

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Ivi, pp. 91-92 [corsivo mio].

mito di un mondo sereno e primitivo al capitalismo industriale delle grandi città, l'artificio della regressione che [...] lo sfuma nell'ottica primitiva dei parlanti popolari, lo studio e la conoscenza diretta dei luoghi che gli conferiscono, invece, esattezza geografica.¹¹⁸

D'altronde, già nel 1971 Luperini definiva lo stile verghiano «allusivo e discreto», uno stile «che fa intuire» in quanto «non descrive, non rappresenta, se non in maniera sfumata»;¹¹⁹ nessun dubbio, allora, che i paesaggi verghiani, «essenzialmente nostalgici» nonché impregnati di «diversi residui letterari»,¹²⁰ finiscano con l'offrire uno scenario più immaginario che reale, più suggestivo che efficacemente descrittivo. Un esempio per tutti, che Luperini trae dal II capitolo del romanzo:

Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai [...].¹²¹

Sempre per restare in ambito italiano, un altro esempio degno di nota è quello offerto da un passo descrittivo tratto dall'undicesimo capitolo del *Diavolo sulle colline* di Cesare Pavese, dove il conclusivo annullarsi della visione paesistica (una visione che s'allarga, in realtà, in un vero e proprio panorama) appare connesso alle diverse modalità di funzionamento dello sguardo dell'osservatore:

Traversai la stoppia riarsa e li raggiunsi sul cocuzzolo. Sembrava di essere nel cielo. Ai nostri piedi, impiccolita, era la piazza del paese e una giungla di tetti, di scalette, di pagliai. *Veniva voglia di saltare di collina in collina, di abbracciar tutto con lo sguardo.* Guardai dalla parte del mattino dove finiva l'altopiano, cercai le punte di quei pini. La gran luce s'ingolfava laggiù, nel vuoto tra i versanti, e l'orizzonte tremava. Dovetti socchiudere gli occhi e *non distinsi che pulviscolo.*¹²²

Se per un verso è evidente l'adozione dello sguardo *dall'alto* – su cui avrò modo di tornare a proposito di Calvino –, per l'altro si può notare come lo sguardo dell'osservatore

¹¹⁸ R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 53.

¹¹⁹ ID., *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1971, pp. 73-104: 81-82.

¹²⁰ Ivi, pp. 79-80.

¹²¹ G. VERGA, *I Malavoglia* (1881), in ID., *I grandi romanzi*, prefazione di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972, pp. 34-35.

¹²² C. PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, in ID., *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1949, p. 134 [corsivi miei].

obbedisca a una duplice modalità, prima nel senso dell'espansione, poi nel senso della cancellazione *in absentia*: dapprima abbiamo un movimento espansivo che fa del paesaggio non solo una totalità ma un panorama articolato in una successione di piani diversi (più esattamente si tratta, come insegna Jean Starobinski, di quel «regard expansif» che «commande l'élargissement panoramique du spectacle»);¹²³ in seguito, un movimento di chiusura e di negazione, accompagnato dal venir meno dello sguardo e, quindi, dalla cancellazione *in absentia* della totalità percepita, che scompare fino ad annullarsi nella indeterminatezza del «pulviscolo».

6.4. *Il paesaggio come 'luogo mentale'*

I luoghi mentali sono costruzioni della mente che nascono da idee, individuali o di gruppo; c'è quindi sempre all'origine del luogo mentale qualcosa di astratto, un'idea con carattere di assoluto, un'operazione simbolizzante applicata a un oggetto che può anche non essere stato mai visto.¹²⁴

La limpida definizione proposta da Maria Corti ci introduce all'ultima categoria individuata, quella dei 'luoghi mentali', corrispondenti al massimo grado della rarefazione e della fluidità. Anche in questo caso le esemplificazioni potrebbero essere molteplici, per cui mi limiterò a pochi esempi: anzitutto, non si possono non ricordare le *Città invisibili* di Calvino, «che non sono soltanto – scrive Corti – suggestivi luoghi mentali, ma fantasmi della percezione e della trasfigurazione poetica».¹²⁵

Un altro esempio è offerto da *L'Année dernière à Marienbad* di Alain Robbe-Grillet (1922-2008), che cito non tanto per il paesaggio quanto per il modello di una spazialità che rimanda con evidenza alle strutture mentali dei personaggi (più esattamente: ai percorsi labirintici della memoria personale, ai suoi andirivieni), evidenziando, inoltre, l'intenzione dell'autore di «costruire uno spazio e un tempo puramente mentali – quelli del sogno, forse, o della memoria, quelli di ogni vita affettiva [...]».¹²⁶ Si legga a riprova il brano seguente, perfetto nella sua indiscutibile esemplarità:

¹²³ J. STAROBINSKI, *Paysages orientés*, in R. ZORZI (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, cit., pp. 57-72: 66.

¹²⁴ M. CORTI, *Luoghi mentali*, in EAD., *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 33-51: 33.

¹²⁵ Ivi, p. 49. Si veda anche M. GANERI, *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1998, p. 42.

¹²⁶ F. FERRINI, *Alain Robbe-Grillet*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 18.

avanzo una volta di più lungo questi corridoi, attraverso questi saloni, queste gallerie, in questa costruzione – d'un altro secolo, questo albergo immenso, lussuoso, barocco – , lugubre, in cui interminabili corridoi succedono a corridoi – silenziosi, deserti, sovraccarichi di decorazioni cupe e fredde di legno, di stucco, di pannelli modanati, marmi, specchi cupi, quadri dai colori cupi, colonne, pesanti tendaggi [...].¹²⁷

Siamo così, ancora una volta, allo spazio umbratile ed evocativo dell'interiorità, all'immagine mentale che oscilla tra *praesentia* ed *absentia*, alla opacità che rende indistinguibili le forme e i contorni; siamo, per tornare alle *Città invisibili* di Calvino e alla loro smaterializzazione, al predominio incontrastato delle proiezioni dell'immaginario.

Ma gli esempi potrebbero essere davvero numerosissimi: si pensi all'immagine di Trieste nel *Richiamo di Alma* di Stelio Mattioni (1921-1997), in particolare il brano seguente, nel quale i due ordini di spazio, la città vista dall'alto e l'«orto lapidario» in cui si trova il protagonista, vengono infine a sovrapporsi, con la seconda spazialità (quella dell'orto) che sembra sconfinare nella prima fino ad occultarla, ad avvolgerla in una nebbia di sogno e di inconsistenza, tanto da farne una parvenza, elusiva ed inafferrabile come la vita stessa:

Nell'Orto Lapidario, mi aggirai fra i resti di ogni età, i capitelli, i sarcofaghi e le colonne mozze, perso ogni senso d'orientamento. [...] Vedevo la città dall'alto, scendere e montare, non come la città in cui ero nato e vissuto e che stavo per lasciare, ma quasi fosse la continuazione del luogo in cui mi trovavo, [...]. Tutto intorno a me era estremamente vago, come in formazione, e sentivo che non avevo la forza di resistergli.¹²⁸

7. Sintesi tipologica

È sufficiente questa rassegna 'tipologica' per trarre alcune conclusioni e per osservare, anzitutto, come nel Novecento il paesaggio realistico cominci a segnare il passo, o, perlomeno, ad occupare una posizione sempre più minoritaria. A prevalere, mi sembra, sono le altre tipologie: paesaggi *in absentia*, paesaggi come luoghi dell'immaginazione, spazialità evanescenti e non circoscrivibili.

Forme che potrebbero essere tutte varianti, forse, di quegli spazi, di quei luoghi *interiori* di cui ha parlato Ernestina Pellegrini nel suo libro dedicato al vedutismo negli scrittori

¹²⁷ A. ROBBE-GRILLET, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Edition de Minuit, 1961, pp. 24-25; citato in R. BOURNEUF, R. OUELLET, *op. cit.*, p. 97.

¹²⁸ S. MATTIONI, *Il richiamo di Alma*, Milano, Adelphi, 1980, p. 154.

triestini. (Senza contare che Trieste, la cui identità è di fatto sospesa tra la concretezza irrefutabile dell'«insediamento antropico»¹²⁹ e le proiezioni immaginarie, di calviniana impronta, delle sue innumerevoli figurazioni letterarie, potrebbe facilmente essere assunta quale emblema di uno spazio – e di un paesaggio – che, riflettendosi nello sguardo sempre diverso di chi lo contempla, finisce ogni volta per rifrangersi, per scomporsi in una serie di immagini riluttanti a lasciarsi riordinare in un coerente quadro d'insieme). Di qui, come osserva ancora la Pellegrini, la critica rivolta contro ogni illusoria, presunta oggettività dello sguardo:

[...], appare ormai priva di senso l'alternativa oggettivo-soggettivo, perché il punto scelto sembra essere quello dove si fondono riflessione e descrizione, quello stadio intermedio che indica anche un'operazione di rovesciamento in cui il reale è reale ma soprattutto è il sogno che il reale provoca, [...].¹³⁰

Ciò non significa, peraltro, sottovalutare la centralità del rapporto che lega la descrizione alla rappresentazione dello spazio, dal momento che – come osserva Stefano Zangrando – «[...] la rappresentazione spaziale nel romanzo va rapportata alla dimensione compositiva che solitamente le si ascrive, quella della *descrizione*».¹³¹

E non sarà fuori luogo ricordare che la descrizione stessa, in quanto strumento principe della rappresentazione letteraria, presenta una serie di aspetti problematici di cui è necessario tenere conto: in primo luogo, come ha dimostrato Umberto Eco analizzando un brano di Robbe-Grillet, è chiaro che un eccesso di dettagli rischia di inficiare la descrizione, proprio perché impedisce al lettore di costruirsi un'immagine della realtà rappresentata.¹³² In base a questi elementi, si può dunque concludere che ogni descrizione dovrebbe essere calibrata con attenzione, privilegiando – di contro alla visione di Hamon,¹³³ che riduce il testo descrittivo a una sorta di esercizio enciclopedico e di 'nomenclatura' – il valore e la significatività di *alcuni* dati opportunamente selezionati (e con ciò si torna, ancora una volta, al problema fondamentale della *visività*).

Esemplari, in questo senso, le osservazioni di Sandra Cavicchioli:

¹²⁹ E. PELLEGRINI, *Le città interiori in scrittori triestini di ieri e di oggi*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995, p. 19.

¹³⁰ Ivi, p. 20.

¹³¹ S. ZANGRANDO, «Come le foglie in una foresta». *Stile e rappresentazione spaziale in Madame Bovary*, in F. DI BLASIO, C. LOCATELLI (a cura di), *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, cit., pp. 137-150: 138-139.

¹³² Si veda U. ECO, *Les sémaphores sous la pluie*, cit., pp. 200-201.

¹³³ Cfr. P. HAMON, *Cos'è una descrizione*, in ID., *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche, 1977, pp. 53-83.

L'efficacia della descrizione sembra [...] connessa a un accurato lavoro di selezione. Il testo intensifica il proprio potere allucinatorio non tanto quando mette in scena una pletora di dati, ma piuttosto quando esibisce pochi tratti ben scelti e, soprattutto, omologabili a profili cognitivi e passionali, stati d'animo e atmosfere psicologiche. In altre parole, quando i tratti descrittivi entrano pienamente in un regime di significazione.¹³⁴

8. *Questioni di mimesis: il paesaggio e la rottura del patto mimetico*

Non è possibile discorrere di rappresentazione paesaggistica (sia nelle arti figurative che nel discorso letterario) se non riprendendo e ridiscutendo, sia pure brevemente, il problema centrale e irrinunciabile della *mimesis* (problema a lungo dibattuto, le cui origini risalgono, come è noto, al X libro della *Repubblica* platonica).

Ed è questione su cui in molti si sono interrogati, anche in tempi recenti;¹³⁵ tra gli altri, Massimo Rizzante in un saggio dedicato a Calvino osserva che vi è uno scarto irriducibile tra pittura e scrittura; uno scarto che, ovviamente, gioca a sfavore della scrittura, la quale si vede costretta ad una sorta di perenne inseguimento, ad «una messa a fuoco continua»:

Com'è che il mondo prende forma? Come posso dire il libero gioco delle forme? Certo la pittura ha due fidee ancelle: la matematica e la geometria. Ma la scrittura? La scrittura è una messa a fuoco continua, una ricerca continua da parte dell'immaginazione di fissare un'immagine il più possibile vicina alla cosa, lottando con gli ostacoli della lingua.¹³⁶

La questione, come ha spiegato George Steiner, riguarda la rottura del patto mimetico almeno a partire da Mallarmé il quale ha sostenuto la non-referenzialità della lingua, ossia la «disgiunzione della lingua dal referente esterno».¹³⁷ Questo processo, che secondo Steiner inizia nell'Europa occidentale e in Russia intorno al 1870, ha conseguenze di incalcolabile portata: a venir meno è la pretesa corrispondenza tra *Logos* e *cosmos*, tra parola e mondo,

¹³⁴ S. CAVICCHIOLI, *Spazio, descrizione, effetti di realtà*, in EAD., *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, cit., pp. 231-246: 232.

¹³⁵ Per una discussione aggiornata si rimanda a G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 38-55.

¹³⁶ M. RIZZANTE, *Calvino e la luna*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, «Riga», 9, 1995, pp. 293-303: 295; ora in M. RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, [Milano], Effigie, 2017, pp. 87-96: 89.

¹³⁷ G. STEINER, *Vere presenze*, trad. it. di C. Béguin, Milano, Garzanti, 1992, p. 97.

sicché si può affermare che «le parole non dicono né dis-dicono il regno della materia, della mondanità contingente, dell'«altro»». ¹³⁸

Si supera così, e in modo definitivo, lo stadio della lingua adamitica, in cui si dava una perfetta identità tra parola e oggetto, in virtù della quale le cose corrispondevano esattamente alle parole che le designavano, per un legame di intrinseca necessità. Dalla frase di Mallarmé in poi («*Une fleur [...] absente de tous bouquets*»), tutto cambia in modo irreversibile, la parola si autonomizza, si emancipa dal mondo e si entra di conseguenza nel regno dell'arbitrario. Scrive Steiner:

La parola *flore* non ha né stelo né foglia né spina. Non è né rosa né rossa né gialla. Non emana nessun profumo. È, *per sé*, una marca fonetica totalmente arbitraria, un segno vuoto. Nella sua (tenue) sonorità, nella sua apparenza grafica [...] non c'è nessuna corrispondenza con ciò che crediamo o immaginiamo essere il suo referente puramente convenzionale. ¹³⁹

La corrispondenza tra parola e mondo diventa soltanto «un'illusione volgare»; ¹⁴⁰ liberata «dalla schiavitù della rappresentazione», la parola potrà riacquistare la sua «infinità formale e categorica»: a questo punto la lingua non avrà più una funzione rappresentativa ma, piuttosto, inventiva e ri-creativa. Non si tratta più, in altri termini, di riprodurre il mondo ma di re-inventarlo ogni volta, di ri-fondarlo ontologicamente attraverso la forza creatrice della parola. In questo modo, sottratta ormai alle ipoteche del patto mimetico, la lingua «torna alla sua numinosa libertà originaria, e si libera dalla sostanza rudimentale, rovinata, del mondo». ¹⁴¹ E non si tratta solo di un cambiamento di prospettiva, ma di una vera e propria trasformazione epocale, di un'autentica rivoluzione:

Credo che questo contratto [con la lingua] sia stato rotto per la prima volta, in senso radicale e sistematico, nella cultura e nella coscienza speculativa europea, mitteleuropea e russa durante il periodo che va dagli anni 1870 agli anni 1930. *Questa rottura del patto tra parola e mondo costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa.* ¹⁴²

A partire da tali premesse, il XX secolo andrà anche oltre: ad entrare in crisi sarà non solo il rapporto tra parola e mondo, ma anche, e più precisamente, il rapporto tra il mondo

¹³⁸ Ivi, p. 99.

¹³⁹ Ivi, p. 97.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Ivi, p. 100.

¹⁴² Ivi, p. 95.

e la possibilità della sua descrizione per mezzo del linguaggio: se per secoli valeva il motto catoniano (in seguito ripreso da Cicerone) *rem tene, verba sequentur*,¹⁴³ nel Novecento si assiste al suo completo rovesciamento (*verba tene, res sequentur*).

A cambiare è la logica che dovrebbe guidare la catena referenziale della lingua: se nel passato le parole non erano altro che un riflesso delle cose (letteralmente: una *conseguenza* delle cose), ora vale l'inverso, in quanto sono le parole che *determinano* la realtà, che *dicono* e creano il mondo. Ed è qui, a ben vedere, che emerge l'essenza della problematica descrittiva, la quale si può cogliere, come ha osservato Carla Locatelli, nel passaggio dal livello referenziale (connesso all'*illusione mimetica* della rappresentazione) al livello di una «discorsività estetica» in cui si dispiega pienamente l'atto descrittivo:

L'autoriflessività letteraria dello pseudoreferente descrittivo è il residuo ineliminabile di una rappresentazione che si pre-scrive mimetica (anche senza essere necessariamente realistica), e che ha sempre luogo all'interno di una pragmatica letteraria, come asseverazione di un certo dato mimeticamente rappresentativo, all'interno di una discorsività estetica, cioè altra rispetto alla produzione di una discorsività referenziale.¹⁴⁴

Tra le conseguenze di questo rovesciamento epistemico, vi sarà dunque anche il superamento della logica mimetica nella descrizione della natura e, quindi, l'affermarsi di una diversa concezione del paesaggio letterario: posto che non esiste più una realtà predeterminata da 'trasferire' sulla pagina, ciò che conta veramente non sarà la riproduzione, ma l'invenzione, la scoperta, ogni volta rinnovata, di questa realtà. Si determina così una vera e propria svolta, dovuta, come ho detto, al superamento della tradizionale logica mimetica: come scrive Jakob, una volta superato l'aspetto puramente «quantitativo» connesso ad una «descrizione dettagliata della natura», «[...] il paesaggio letterario appare al contrario come rappresentazione espressiva, e non più mimetica, di una natura che si svela ad un soggetto (aspetto qualitativo)».¹⁴⁵

Un riscontro interessante, a questo proposito, è reperibile nella novella di Hoffmann *La chiesa dei Gesuiti a G.*, dove troviamo, in particolare nel discorso del critico maltese sulla

¹⁴³ Si veda G.B. CONTE, *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Firenze, Le Monnier, 1989, p. 72.

¹⁴⁴ C. LOCATELLI, *In(De)scrizioni*, in C. LOCATELLI, G. COVI (a cura di), *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1998, pp. 13-65: 42.

¹⁴⁵ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., pp. 36-49: 43.

pittura di paesaggi, una puntuale critica del principio mimetico, ossia dell'idea che possa esservi, «anche nella mera imitazione della natura»,¹⁴⁶ un grado di maggiore o minore fedeltà all'oggetto da raffigurare. Così, dunque, nelle parole che il maltese rivolge al pittore Berthold, colui che «si era dedicato di preferenza alla pittura di paesaggi, che praticava con zelo e con amore»:¹⁴⁷

«Contemplando i paesaggi degli antichi maestri non hai provato, giovanotto, sensazioni meravigliose? Non ti sarà certo venuto in mente che le foglie del tiglio, che i pini, i platani potevano essere più fedeli alla natura, e lo sfondo più vaporoso e l'acqua più limpida; ma lo spirito che promanava dal tutto ti ha elevato in una sfera superiore, di cui hai creduto di poter rimirare il riverbero».¹⁴⁸

Mentre le parole del maltese fanno precipitare la crisi di Berthold (pittore di talento ma tormentato da laceranti dubbi sulla propria vocazione d'artista, e che rischia di continuo di confondere la «pratica» con l'«arte»), l'insegnamento che ne emerge appare con assoluta chiarezza: se l'arte, sulle orme di Novalis, non può avere altro fine che non sia quello di cogliere «un senso superiore» nella natura, è chiaro che la «pura, esatta, riproduzione della natura»¹⁴⁹ non è di per sé sufficiente a garantire il conseguimento di questo obiettivo, configurandosi, al contrario, come un vero e proprio ostacolo. Detto in altri termini, lo sforzo mimetico non può che apparire come qualcosa di esteriore rispetto al senso e alle finalità di qualsivoglia operazione artistica: non è insomma un obiettivo da perseguire proprio perché si configura, a ben vedere, come un impedimento che ostacola il pieno dispiegarsi del talento, come la negazione di ogni autentica tensione creatrice. Di qui la crisi dell'artista, la sua condanna ad un inevitabile fallimento: «[...] la consapevolezza di non aver affatto dipinto un ideale, di non essere ancora una volta riuscito ad affrancarsi dalla mimesi, di essere [...] ancora prigioniero della pratica, lo pone a confronto col suo terribile scacco».¹⁵⁰ Viene così messo fuori gioco il tradizionale principio mimetico, che, in pittura e non solo, non ha davvero alcuna ragion d'essere. Scrive in merito Lützel:

¹⁴⁶ E.T.A. HOFFMANN, *La chiesa dei Gesuiti a G.*, in ID., *Notturmi* (1816-17), a cura di M. Galli, Firenze, Giunti, 1997, pp. 81-106: 95.

¹⁴⁷ Ivi, p. 93.

¹⁴⁸ Ivi, p. 98.

¹⁴⁹ Ivi, p. 97.

¹⁵⁰ M. GALLI, *Introduzione* a E.T.A. HOFFMANN, *Notturmi*, cit., pp. VII-XXX: XXV.

Libera da modelli naturali, sottoposta alla legge della fantasia, la pittura di paesaggio diviene *creazione*, volta a una più profonda comprensione del mondo. Essa, in alcuni casi, è pronta a tracciare liberamente il progetto della natura, a creare paesaggi che non esistono, né possono esistere. Ma non procede arbitrariamente; punta piuttosto in modo più diretto alla sua meta: far presagire, nel dar forma e visibilità alla natura, la totalità dell'esistenza.¹⁵¹

Posto che si dia, sulla scorta di Calvino, un «divario incolmabile tra espressione linguistica e esperienza sensibile»¹⁵² (con la conseguenza che l'oggetto da rappresentare, quel «qualcosa che ancora sfugge all'espressione»,¹⁵³ si pone sempre nei termini di una irriducibile alterità), sarà bene ricordare, in conclusione, che non si tratta (e in ciò non vi è sostanziale differenza tra pittura e scrittura, letteratura e arti figurative) di *riprodurre* il reale,¹⁵⁴ ma bensì di *ri-crearlo*,¹⁵⁵ secondo modalità che rimandano (nella ormai evidente, conclamata separazione tra parole e cose) ad una operazione di ordine *non* mimetico ma, appunto, *cosmogonico*. A questo proposito, non conosco commento migliore di quello di Franco Rella, il quale, rifacendosi a Steiner, ha colto e definito con grande penetrazione questo aspetto costitutivo ed ineliminabile dell'opera d'arte nella modernità:

Il rapporto con le cose mette in luce il problema più profondo dell'arte del moderno. Vorrei dire: il problema dell'arte del moderno. Steiner ci ha detto che la rivoluzione che caratterizza il moderno in quanto tale è la caduta del paradigma mimetico. Io so che alla mia parola non corrisponde necessariamente nulla nel mondo. So che la figura che stendo in un quadro non ha nessun correlato oggettivo nel mondo. Il gesto significativo, con cui traccio una parola o una forma,

¹⁵¹ H. LÜTZELER, *L'essenza della pittura di paesaggio*, cit., p. 123.

¹⁵² I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengli, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, p. 712.

¹⁵³ Ivi, p. 694.

¹⁵⁴ Al riguardo si veda E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, a cura di M. Ghilardi, Milano-Udine, Mimesis, 2011, p. 194: «Come tutte le altre forme simboliche, l'arte non è dunque la mera riproduzione di una realtà data. È una delle vie che conducono a una visione oggettiva della vita umana. Non è imitazione ma scoperta della realtà».

¹⁵⁵ Cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La teoria e le interpretazioni*, Napoli, Guida, 2005, pp. 9-25: 17: «L'imitazione non è la riproduzione pura e semplice, naturalmente: anzi, comporta uno scarto immediato e notevole rispetto alla natura stessa che è all'origine del processo imitativo della letteratura. È un accrescimento rispetto alla natura, in quanto viene a costituire un'entità (linguistica) che è, evidentemente, altro dalla natura, non ne fa parte, non vi può in nessun modo rientrare come pura e semplice duplicazione di oggetti e dati».

assumono così un'importanza e una responsabilità che mai hanno avuto in passato. Sono un atto *cosmogonico* che mette in opera un'ipotesi di mondo, una sua inedita possibilità.¹⁵⁶

9. Conclusioni

Si è visto come i concetti di *spazio* e di *paesaggio* abbiano entrambi una loro produttività, pur ponendo, ovviamente, problemi specifici di lettura e di interpretazione. Ai fini del presente studio, anziché operare una gerarchizzazione (Assunto) o, in alternativa, una scelta tra l'uno e l'altro (Iacoli), mi propongo di considerare entrambe le categorie, valorizzandole, nel confronto diretto con i testi, come opzioni diversificate ed alternative. Spazio e paesaggio verranno quindi posti sullo stesso piano, come soluzioni tra loro concorrenti, secondo una prospettiva di studio che trova conferma anche nei più recenti orientamenti in campo artistico: come ha scritto Sophie Bonin, «[s]e nel corso del XX secolo l'attenzione dei ricercatori si è focalizzata sui rapporti tra paesaggio e tempo, oggi appare [...] più interessante esaminare i rapporti tra paesaggio e spazio [...]».¹⁵⁷

Ed è una scelta, questa, che mi sembra innovativa, anche perché, non riducendo il paesaggio a semplice *sottotema* subordinato allo spazio o ad esso, in alternativa, riconducibile,¹⁵⁸ gli restituisce tutta la sua importanza e centralità in quanto oggetto di studio (e ciò risulta particolarmente significativo rispetto ad un secolo, il Novecento, in cui gli artisti hanno «rotto o tentato di rompere con la tradizione del paesaggio»)¹⁵⁹.

Per quanto riguarda, infine, il metodo d'indagine, affronterò l'esame delle strutture spaziali e paesaggistiche adottando gli strumenti fondamentali dell'analisi semiologica del testo: l'idea di fondo (il convincimento che sostiene la ricerca) è che si debba valorizzare, anzitutto, il cosiddetto «significante spaziale», inteso nell'accezione di Greimas,¹⁶⁰ ovvero i termini, i sintagmi e le locuzioni in vario modo riconducibili al campo d'indagine prescelto. Per questo motivo, presterò particolare attenzione ai lemmi *spazio* e/o *paesaggio*, nonché, eventualmente, alle relative variazioni sinonimiche, vere o presunte (*scenario*, *vista*, *panorama*, *sfondo*, etc.). È in questo senso, dunque, che leggerò l'alternanza, al tempo stesso lessicale e

¹⁵⁶ F. RELLA, *op. cit.*, pp. 21-26: 25. Al riguardo si veda anche V. BAGNOLI, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 15-18.

¹⁵⁷ S. BONIN, *Spazio e paesaggio: non vi è più distanza?*, in G. MOSQUERA (a cura di), *Perduti nel paesaggio/Lost in landscape*, cit., pp. 38-43: 39.

¹⁵⁸ A questo proposito cfr. G. IACOLI, *Quale spazio? Un'assiomatica parziale, in forma di introduzione*, cit., p. 15.

¹⁵⁹ P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁰ Cfr. A.J. GREIMAS, *Per una semiotica topologica*, cit., p. 129.

concettuale, tra *paesaggio* e *spazio*, ovvero come indicazione di uno sguardo d'autore che mira a focalizzare, di volta in volta, aspetti ed elementi diversi della rappresentazione.

CAPITOLO II

ITALO CALVINO: DAL PAESAGGIO ALLO SPAZIO

Si capisce che si stava tutti lì, – *fece il vecchio Qfwfq*, – e dove, altrimenti? Che ci potesse essere lo spazio, nessuno ancora lo sapeva.

Italo Calvino, *Tutto in un punto*, in *Le Cosmicomiche* (1965)

Resta indeciso il modo in cui lo spazio è e se allo spazio può in generale venir attribuito un essere.

Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (1969)

La città, in cui tutto è uguale, è in realtà un luogo di scarti, di macerie, di residui, che si accumulano agli angoli delle vie, o dentro le case, in interni che assomigliano alle Wunderkammer [...].

Franco Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero* (1984)

1. *Calvino dal paesaggio allo spazio*

L'aspetto che caratterizza maggiormente l'opera di Calvino è forse lo sperimentalismo, la ricerca continua, inesausta e mai soddisfatta, di nuove soluzioni e nuove forme espressive. Interrogato in proposito da Maria Corti, la quale gli proponeva una serie di possibilità con cui definire il suo cammino creativo – possibilità che andavano dall'idea di uno «sviluppo coerente» alla predilezione per i «cambi di rotta», fino alla composizione di «un libro solo» – Calvino rispondeva sottolineando il prevalere di una linea di ricerca fondata sullo scarto, sul cambio di direzione, su una costante volontà di auto-superamento:

Propenderei per la seconda ipotesi: cambio di rotta per dire qualcosa che con l'impostazione precedente non sarei riuscito a dire. Questo non vuol dire che consideri esaurita la linea di ricerca di prima: può capitare che continui per anni a progettare altri testi da aggiungere a quelli che ho già scritto, anche se ormai mi sto occupando di tutt'altro; infatti non considero conclusa un'operazione finché non le ho dato un senso e una struttura che possa considerare definitiva.¹

Questa volontà di sperimentare, di muoversi seguendo impostazioni e linee di ricerca di volta in volta diverse, mi sembra che trovi conferma anche rispetto all'oggetto del presente studio: le forme di rappresentazione spaziale e paesaggistica, il loro intrecciarsi o alternarsi nelle opere di tre autori di 'scuola' calviniana. In effetti, si potrebbe dire che Calvino copra con la sua opera multiforme e sfaccettata l'intero spettro delle possibilità inerenti alla rappresentazione letteraria della spazialità: dal paesaggismo degli esordi – così come emerge nella *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* – alla nuova fase di ricerca inaugurata con le *Cosmicomiche*, dall'adesione a una peculiare, problematica estetica del paesaggio alla centralità dei problemi della descrizione spaziale, Calvino sembra muoversi secondo una precisa linea evolutiva (ma anche, come si è detto, di auto-superamento) in cui si evidenzia un progressivo distacco dal tema paesaggistico a favore di un interesse sempre più accentuato per i problemi riconducibili alla definizione e all'analisi dello spazio, la cui acme è rappresentata, come si vedrà, dai *Racconti deduttivi* di *Ti con zero* (1967).

Ed è una linea di ricerca, come sempre in Calvino, di ordine gnoseologico; una linea che parte, come ha osservato Giorgio Bertone, «da una rivolta contro l'idea geografico-sentimentale di paesaggio», per arrivare non tanto alla negazione del paesaggio in sé quanto,

¹ M. CORTI, *Intervista di Maria Corti* (1985), in I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2920-2929: 2921.

piuttosto, ad una sua ridefinizione e attualizzazione, conformemente a uno sforzo artistico e conoscitivo destinato a concludersi con una sorta di «costruzione e invenzione o costruzione combinatoria di figure paesistiche».² (E vale la pena osservare, al riguardo, come il termine *costruzione* sia davvero centrato in questo caso, se è vero che Calvino – come ricorda Asor Rosa – «è uno scrittore *naturalmente* strutturalistico-semiologico».)³

Quanto all'interesse per lo spazio, va detto subito che esso assume per Calvino una duplice valenza, funzionando sia come dispositivo narratologico, cioè come elemento funzionale alla narrazione e alla costruzione del racconto anche dal punto di vista topologico (si pensi, per esempio, al ruolo che il concetto di *confine* assume in un testo chiave come *La giornata d'uno scrutatore*),⁴ sia come concetto-dimensione da indagare di per sé, all'interno di una dinamica che non è più narratologica ma conoscitiva, mentre i personaggi – ancora impostati secondo i canoni tradizionali almeno fino alla *Giornata* – si fanno via via sempre più 'pellicolari' e narrativamente funzionali (nel senso che finiscono per ridursi a mere funzioni narrative), fino a svanire nell'anonimia come accade nell'*Inseguimento* o a identificarsi con delle notazioni algebriche nel *Guidatore notturno*, due tra i più celebri racconti deduttivi di *Ti con zero*, su cui avrò modo di tornare.

D'altronde, è chiaro che con *Ti con zero* si entra ormai in una fase ulteriore della ricerca calviniana; una fase in cui Calvino sembra portare alle estreme conseguenze la sua dichiarata *sfida al labirinto*,⁵ finendo per muoversi tra perdita di centro e ricerca di ancoraggi, spaesamento e ri-orientamento, secondo una dialettica che avrà il suo punto d'arrivo nelle *Città invisibili* (1972) – in particolare nei dialoghi tra Marco Polo e il Gran Kan – e che Giorgio Bertone ha così sintetizzato:

Lontano dall'essere sinonimo di caos, [...], il labirinto è sempre in Calvino la figura del controllo e dell'addomesticamento del caos e del caso. Naturalmente da dove parta e dove vada a parare il cammino non si sa. O può essere tremendo saperlo: il centro vuoto dei tarocchi disposti o il nulla del quadratino, nero o bianco, della scacchiera dove giocano Marco e Kublai. [...] L'esperienza

² G. BERTONE, *Un'isola di letteratura: la Liguria e il paesaggio*, in ID., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999, pp. 235-258: 253.

³ A. ASOR ROSA, *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, in ID., *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 41-62: 46.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 49-54.

⁵ I. CALVINO, *La sfida al labirinto* (1962), in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 105-123: 122.

moderna è anche questo: spaesamento e insieme riorientamento visivo e astratto, vettori e linee, tracce, frecce e minimi passaggi.⁶

Ma con ciò siamo già oltre, ossia nel pieno della fase combinatoria e semiologica delle *Città invisibili*: città (o *nonluoghi*) che si possono rappresentare nella misura in cui si possono immaginare e, quindi, *costruire* sul piano linguistico.

Dunque, ricapitolando: attenzione al paesaggio come *primum* ineludibile dell'esperienza umana, volontà di indagare razionalmente lo spazio e le sue forme, sforzo artistico volto alla definizione di uno spazio nuovo, alla costruzione di un paesaggio che fosse *all'altezza dei tempi*: questa, in sintesi, l'ipotesi di partenza, che mi propongo di verificare esaminando nel dettaglio le modalità con cui Calvino ha affrontato i problemi della spazialità, della traduzione sulla pagina scritta dello spazio e del paesaggio attraverso la ricerca di forme rappresentative di volta in volta diverse.

A tal fine, proporrò un percorso di lettura che si concentra su alcune opere irrinunciabili dello scrittore, e che va dal libro d'esordio (*Il sentiero dei nidi di ragno*, del 1947: essenziale e imprescindibile per il discorso sul paesaggio) al racconto *Dall'opaco* (1971) che, assieme alle *Città invisibili*, definisce le condizioni a partire dalle quali può darsi una moderna rappresentazione dello spazio. Un approfondimento particolare è riservato, inoltre, alla *Giornata d'uno scrutatore* (1963): testo che verrà analizzato, sulla scorta della griglia interpretativa di Lotman, mettendo in evidenza il valore narratologico e 'ideologico' inerente al concetto di *frontiera/confine*, anche rispetto alla sua capacità di far emergere spazi esperienziali e relazionali soggettivamente vissuti.

L'*excursus* si chiuderà con un richiamo ai *reportages* 'giapponesi' raccolti in *Collezione di sabbia*: articoli di notevole importanza ai fini del mio discorso, giacché dimostrano come il problema del paesaggio per Calvino non fosse, da un certo momento in poi, solo di natura ideologica ma anche, a ben vedere, di natura 'espressiva', in quanto legato ad una scelta di codici tra loro inconciliabili e concorrenti (nello specifico: il codice del mondo naturale e il codice del linguaggio, cui corrispondono forme e modalità di rappresentazione evidentemente diverse).

⁶ G. BERTONE, *Un'isola di letteratura: la Liguria e il paesaggio*, cit., p. 254.

2. *Tracce di paesaggio*: Il sentiero dei nidi di ragno

Il mio paesaggio era qualcosa di gelosamente mio [...] un paesaggio che nessuno aveva mai scritto davvero. (Tranne Montale, – sebbene egli fosse dell'altra Riviera, – Montale che mi pareva di poter leggere quasi sempre in chiave di memoria locale, nelle immagini e nel lessico). Io ero della Riviera di Ponente; dal paesaggio della mia città – San Remo – cancellavo polemicamente tutto il litorale turistico [...] quasi vergognandomene; cominciavo dai vicoli della Città vecchia, risalivo per i torrenti, scansavo i geometrici campi dei garofani, preferivo le «fasce» di vigna e d'oliveto coi vecchi muri a secco sconnessi, m'inoltravo per le mulattiere sopra i dossi gerbidi, fin su dove cominciano i boschi di pini, poi i castagni, e così ero passato dal mare – sempre visto dall'alto, una striscia tra due quinte di verde – alle valli tortuose delle Prealpi liguri. Avevo un paesaggio.⁷

Così Calvino, nella *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, il libro con cui esordì nel 1947 (in quello che è, a tutti gli effetti, uno dei tanti *incipit* di una prefazione *impossibile*, sempre da farsi e sempre ricominciata,⁸ nel tentativo di esorcizzare la definitività del primo libro pubblicato,⁹ ma anche di trovare il *modus* più adeguato per ripercorrere la genesi della propria opera: «è di qui che potrei cominciare la prefazione»,¹⁰ come recita una formula che ritorna più volte nel testo a ribadire la difficoltà di cui si è detto). Ed è una *Prefazione* in cui emerge con tutta evidenza, e in modo memorabile, quel *primum* autobiografico, quella radice psicologica ed esistenziale che rimanda ad una aurorale scoperta delle cose, al momento in cui l'uomo apprende per la prima volta il senso dell'abitare e dello stare nel mondo:

Il colloquio che l'uomo ha con le cose che più gli appartengono come le strade e i sassi, i sentieri su cui ha ripetuto il passo dell'infanzia e poi della gioventù per migliaia di volte, di anni e di minuti,

⁷ I. CALVINO, *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, prefazione di J. Starobinski, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1185-1204: 1188.

⁸ Cfr. F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 44-61: 60: «Adesso è chiaro che siamo di fronte a un testo fatto di tanti inizi, che ricomincia nevroticamente sempre da capo».

⁹ «Questo romanzo è il primo che ho scritto, quasi la prima cosa che ho scritto. Cosa ne posso dire, oggi? Dirò questo: il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto. Finché il primo libro non è scritto, si possiede quella libertà di cominciare che si può usare una sola volta nella vita, il primo libro già ti definisce mentre tu in realtà sei ancora lontano dall'esser definito; e questa definizione poi dovrai portartela dietro per la vita, cercando di darne conferma o approfondimento o correzione o smentita, ma mai più riuscendo a prescindere»: I. CALVINO, *Prefazione* 1964, cit., p. 1202.

¹⁰ Ivi, p. 1188 e 1190.

è impresso in pagine straordinarie della letteratura moderna. Qualcosa è scritto in quel paesaggio. Qualcosa che rimane misterioso. Anche uno scrittore di libera fantasia come Calvino ricorda continuamente, travestendolo, il cespuglio e la strada da cui sbucava da bambino. Sempre lo stesso luogo, riletto attraverso immagini e metafore.¹¹

Sarà quindi da notare come la genetica, personale predilezione paesaggistica si traduca subito in autobiografia, a partire da alcune coordinate topologiche che disegnano un itinerario preciso, un percorso che va dalla «Città vecchia» alle «“fasce” di vigna e d’oliveto» e che sale, attraverso le mulattiere, fino ai boschi di pini e di castagni e, quindi, alle Prealpi liguri.

Si tratta, del resto, delle stesse coordinate spaziali di cui Calvino s’era servito nella *Strada di San Giovanni* (1962) per definire, su un piano più scopertamente epistemologico-gnoseologico, il proprio itinerario spaziale in opposizione a quello del padre, interessato esclusivamente allo studio della vegetazione e alla coltivazione della sua proprietà terriera, secondo gli assi di una verticalità bidirezionale in cui si rispecchiano differenti attitudini esistenziali: le coordinate, insomma, dell’«in giù» e dell’«in su»,¹² introdotte a indicare i due diversi percorsi, verso la città e verso la campagna, in cui si riconoscono le figure del figlio (Calvino stesso) e del padre. (E sarà opportuno osservare, al riguardo, come nella *Prefazione* avvenga una sorta di rovesciamento di queste coordinate, quasi a nascondere o ad attenuare il latente conflitto col padre: il percorso dell’autore, infatti, non è quello che va dalla villa alla città – così come si legge nella *Strada* – ma quello inverso che va dalla villa alla campagna, ricalcando quindi l’itinerario che era del padre, e non del figlio).

Detto questo, colpisce nella *Prefazione* la perentorietà dell’affermazione finale, quasi un proclama di conquista, una dichiarazione di presa di possesso: «Avevo un paesaggio». Un paesaggio – aggiunge subito dopo Calvino, ed è il punto fondamentale del discorso – che necessitava, per divenire oggetto di scrittura e rappresentazione letteraria, di subordinarsi «a qualcos’altro: a delle persone, a delle storie».¹³ Si tratta, insomma, di un paesaggio cui non è possibile assegnare una funzione di protagonista, e che si giustifica solo rispetto alle esigenze della costruzione romanzesca, la quale si realizza anzitutto nella dimensione temporale. È in questo senso che Calvino può affermare che «da Resistenza rappresentò la

¹¹ F. PIERANGELI, *Italo Calvino tra incipit e finali*, in R. MANICA, S. PERRELLA, F. PIERANGELI, «Né un’astronave né un destino». Calvino, *Parise, Celati*, Roma, Nuova Cultura, 1995, pp. 9-60: 13.

¹² I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. III, Milano, Mondadori, 1994, pp. 7-26: 7.

¹³ ID., *Prefazione* 1964, cit., p. 1188.

fusione tra paesaggio e persone»:¹⁴ a fare da collante ed elemento decisivo non sarà la geografia ma, come sempre in Calvino, la Storia.

Siamo d'altronde in presenza di un paesaggismo che, per quanto debitore verso la memoria del paesaggio d'infanzia, non conosce indugi descrittivi, né sguardi compiaciuti e nostalgici rivolti al proprio passato. Si consideri, dunque, l'*incipit* del romanzo, per capire se e in che misura questo paesaggio pienamente 'posseduto' venga poi effettivamente trasferito sulla pagina scritta:

Per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere dritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico. Scendono dritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesti stese appese a corde; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli.¹⁵

Esattamente come Gozzano scorgeva il profilo delle Alpi dalle vie e dalle piazze di Torino («l'Alpi tra le nubi accese»), così Calvino, nell'*incipit* del suo primo libro, non descrive il paesaggio ma lo tiene a distanza, ne suggerisce la presenza a partire dal reticolato delle vie cittadine, da uno spazio che appare nel contempo chiuso e aperto: aperto in virtù della presenza del cielo (e qui a Calvino basta un dettaglio: «la striscia di cielo azzurro carico»); chiuso nel disegno di una spazialità verticalmente delimitata da pareti e finestre, muri e davanzali.

La presenza della natura, che – come ha osservato Contardo Calligaris – sembra oscillare tra «semplice sfondo» e «simbolo arcano»,¹⁶ è posta in secondo piano, limitata com'è a due elementi significativi ma tuttavia marginali: il cielo e il taglio di luce che cade dritto fino a lambire il selciato. Se da una parte vi è dunque l'apertura, segnalata in particolare dal riferimento alla presenza del cielo,¹⁷ dall'altra è la chiusura (il senso di reclusione) la nota dominante del quadro, come dimostra l'insistenza sugli elementi che definiscono questo spazio sia in verticale che in orizzontale (dalle «pareti fredde» al «selciato, fatto a gradini e a

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., I, p. 5.

¹⁶ C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973-1985, pp. 12-13.

¹⁷ Al riguardo cfr. H. LEHMANN, *La fisionomia del paesaggio* (1950), in L. BONESIO, M. SCHMIDT DI FRIEDBERG (a cura di), *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, trad. it. di A. Iadicicco, Milano, Associazione Culturale Mimesis, 1999, pp. 17-43: 21: «La distanza, la profondità spaziale, deve essere segnalata almeno da un tratto di cielo, e del resto il cielo [...] rappresenta un elemento paesaggistico assolutamente essenziale».

ciottoli»). Non dal paesaggio, che di fatto non vediamo, ma dallo scenario urbano, dal ritaglio di realtà cittadina esce dunque la figura di Pin, il protagonista del romanzo, che irrompe all'improvviso sulla scena annunciandosi con un grido: «Basta un grido di Pin, un grido per incominciare una canzone, a naso all'aria sulla soglia della bottega, o un grido cacciato prima che la mano di Pietromagro il ciabattino gli sia scesa tra capo e collo per picchiarlo, perché dai davanzali nasca un'eco di richiami e d'insulti».¹⁸

Ora, se intendiamo il paesaggio alla maniera di Simmel, cioè come unità autosufficiente, delimitata e inquadrata attraverso lo sguardo di un personaggio-osservatore, si potrebbe dire che nel romanzo di Calvino non è riconoscibile una realtà di questo genere: di fatto, non abbiamo mai una visione di paesaggio colto nella sua totalità, inquadrato e restituito mediante un'immagine frontalmente percepita da un osservatore. Come ha scritto Claudio Milanini, «[d]i scorcio sono colti non solo gli ambienti cittadini o gli interni (la casa di Pin, l'osteria, la prigione, il casolare dei partigiani), ma anche i paesaggi campestri e montani; l'orizzonte non viene mai abbracciato, dello stesso cielo diurno s'intravedono solo "ritagli" [...]».¹⁹

È chiaro che l'attenzione del narratore si focalizza, più che sulla percezione del paesaggio inteso come totalità, sugli sfondi e sui *luoghi* in cui si svolge la vicenda di Pin, la cui presenza viene evocata in rapidi passaggi, che non ammettono indugi descrittivi («Cerca di tenersi alto sul declivio delle colline, per passar sopra alla zona dei Comandi. Poi scenderà al fossato: là sono i suoi luoghi»);²⁰ sfondi e luoghi che funzionano come ambientazioni narrative, che il narratore delinea con pochi tratti, senza indugiare sulla descrizione di un paesaggio vero e proprio. Si veda il brano seguente, per esempio, che non descrive la realtà paesistica nel suo complesso ma, piuttosto, si focalizza su «un posto», quel *sentiero* dove i ragni fanno il nido e che diventa, com'è noto, uno dei luoghi per eccellenza in cui prende forma il fiabesco proprio del racconto calviniano:

Pin va per i sentieri che girano intorno al torrente, posti scoscesi dove nessuno coltiva. Ci sono strade che lui solo conosce e che gli altri ragazzi si struggerebbero di sapere: un posto, c'è, dove fanno il nido i ragni, e solo Pin lo sa ed è l'unico in tutta la vallata, forse in tutta la regione: mai nessun ragazzo ha saputo di ragni che facciano il nido, tranne Pin.²¹

¹⁸ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 5.

¹⁹ C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 13-37: 14.

²⁰ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 51.

²¹ Ivi, p. 23.

Ma vi sono anche altri modi con cui Calvino raffigura la realtà dei luoghi e, quindi, dello spazio in cui è ambientata la vicenda; si veda il brano in cui Pin immagina di lasciar cadere i noccioli di ciliegia per permettere a Lupo Rosso di ritrovarlo, secondo un modulo di evidente derivazione fiabesca: in questo caso è il movimento, determinato dagli spostamenti ipotetici del ragazzo, a tracciare una mappa ideale, a definire l'estensione di una spazialità riconoscibile, scandita dal numero dei passi e dalla successione dei riferimenti materiali (il «muretto», il «vecchio frantoio», il «nespolo»):

Ecco: se Pin lascerà una scia di noccioli di ciliegia Lupo Rosso riuscirà a trovarlo, dovunque sia! Basta lasciar cadere un nocciolo ogni venti passi. Ecco: girato quel muretto, Pin mangerà una ciliegia, poi un'altra da quel vecchio frantoio, un'altra passato l'albero di nespolo: così via fino ad arrivare al sentiero delle tane di ragno.²²

L'interesse per la spazialità è del resto evidente anche in alcuni racconti più o meno coevi al romanzo. Si pensi, per esempio, a un testo come *Ultimo viene il corvo*,²³ al cui centro vi è una riflessione che ha per oggetto il rapporto tra io e mondo, con particolare riferimento a quella irrisolvibile contraddizione per cui le cose (le *res* che compongono la realtà) sono nel contempo, per effetto della mediazione dello sguardo, vicine e distanti, prossime a chi le contempla e tuttavia relegate in una «distanza vuota»:

Le pigne in cima agli alberi dell'altra riva perché si vedevano e non si potevano toccare? Perché quella distanza vuota tra lui e le cose? Perché le pigne che erano una cosa con lui, nei suoi occhi, erano invece là, distanti? Però se puntava il fucile la distanza vuota si capiva che era un trucco; lui toccava il grilletto e nello stesso momento la pigna cascava, troncata al picciolo. Era un senso di vuoto come una carezza: quel vuoto della canna del fucile che continuava attraverso l'aria e si riempiva con lo sparo, fin laggiù alla pigna, allo scoiattolo, alla pietra bianca al fiore di papavero.²⁴

Se da una parte emerge dunque con evidenza l'interrogazione sul *sensu* dello spazio, sulle dinamiche e sulle aporie della spazialità, dall'altra è chiaro che anche in questo caso il paesaggio funziona per lo più come elemento di sfondo, ridotto com'è alla semplice nominazione di alcuni luoghi ricorrenti ed emblematici della narrativa 'realistica' del primo

²² Ivi, p. 51.

²³ Il racconto uscì la prima volta sull'«Unità» di Milano, il 5 gennaio 1947.

²⁴ I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, in ID., *Ultimo viene il corvo*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., I, pp. 266-271: 267.

Calvino (il bosco, la radura, una «valletta sconosciuta, dove non si sentiva più il rumore della battaglia»²⁵). A definire il quadro paesistico concorrono, del resto, proprio questi elementi essenziali, che si accampano sulla pagina in virtù del loro semplice *essere nominati* (e saranno, appunto, il bosco, la collina, il mare, un campo di garofani, etc.).

Non solo: il paesaggio – come si legge nel capitolo quarto del *Sentiero*, dove si narra della fuga rocambolesca di Pin e Lupo Russo dalla prigione – sfuma a un certo punto in uno «scenario luminoso», una visione improvvisa che offre per un istante le immagini della collina e del mare, ma che appare sottratta a qualsiasi indugio lirico-contemplativo, dal momento che la descrizione viene subito riassorbita nel ritmo incalzante della narrazione:

A un tratto le penombre del parco si diradano ed ecco aprirsi ai loro occhi uno scenario luminoso, a colori vivissimi, come quando si scopre una decalcomania. Hanno un movimento di paura, subito si gettano a terra: davanti a loro s'allarga il brullo della collina, e tutto intorno, grandissimo e calmo, il mare.

Sono entrati in un campo di garofani, strisciando per non farsi vedere dalle donne col cappellone di paglia che sono in mezzo alla distesa geometrica degli steli grigi e annaffiano.²⁶

Un'altra modalità di rappresentazione è poi quella che implica la trasfigurazione del paesaggio, il suo venir meno per effetto della luce diffusa: è il caso, per esempio, dell'*incipit* del capitolo quinto, in cui nulla si descrive (e nulla si vede) se non l'estrema chiarezza del cielo, in cui si confondono i rami degli alberi: «Quando Pin si sveglia vede i ritagli di cielo tra i rami del bosco, chiari che quasi fa male guardarli. È giorno, un giorno sereno e libero con canti d'uccelli».²⁷

D'altronde, anche quando l'attenzione sembra focalizzarsi sul paesaggio, o comunque sugli elementi configuranti il quadro naturale, emerge un'evidente tendenza a ridimensionare, a ridurre e sminuire, in particolare attraverso il ricorso a una modalità di descrizione fortemente antilirica, in cui sembra annullarsi ogni afflato di umana partecipazione e, quindi, qualsiasi illusione di *correspondance* tra uomo e natura. Ne deriva un paesaggio che non è né idealizzato né banalmente sentimentale, un paesaggio 'realistico' nella misura in cui appare restituito nella sua oggettiva nudità, senza risonanze o richiami di tipo simbolico:

²⁵ Ivi, p. 269.

²⁶ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 45-46.

²⁷ Ivi, p. 55.

Per terra, sotto gli alberi del bosco, ci sono prati ispidi di ricci e stagni secchi pieni di foglie dure. A sera lame di nebbia si infiltrano tra i tronchi dei castagni e ne ammuffiscono i dorsi con le barbe rossicce dei muschi e i disegni celesti dei licheni.²⁸

Oltre a ciò, non mancano alcuni momenti di accensione e deformazione espressionistica del paesaggio; si veda al riguardo il brano seguente, già segnalato da Germana Pescio Bottino,²⁹ in cui il paesaggio appare trasfigurato attraverso il ricorso ad una metafora sinestetica di grande forza espressiva: «Il mare che ieri era un torbido fondo di nuvola ai margini del cielo, si fa una striscia d'un cupo sempre più denso ed ora è un grande urlo azzurro al di là d'una balaustra di colline e case».³⁰ Un ultimo riscontro è offerto dal brano che segue, in cui abbiamo un caso esemplare di paesaggio *in absentia*,³¹ ossia un paesaggio che si palesa nella sua invisibilità, che si può cogliere a partire da alcune componenti fondamentali (rocce, vallate e fiumi) ma che viene di fatto cancellato o nascosto per effetto degli stessi elementi naturali, in qualche modo velato dietro il sipario creato dalle nuvole in movimento:

Pin è seduto sulla cresta della montagna, solo: rocce pelose d'arbusti scendono a picco ai suoi piedi, e s'aprono vallate, fin giù nel fondo dove scorrono neri fiumi. Lunghe nuvole salgono per i versanti e *cancellano i paesi spersi e gli alberi*.³²

Quali conclusioni si possono trarre da questo rapido spoglio? Di certo, quello che si impone è un paesaggio che viene alluso più che rappresentato, un paesaggio che è senza dubbio presente, ma che tende a condensarsi in pochi tratti essenziali (in virtù della nominazione di alcuni luoghi emblematici, di cui s'è detto), ovvero a sparire, come si è visto, dietro il sipario delle nubi o dietro il velo delle nebbie. Un paesaggio, quindi, che si dà spesso *in absentia* o che si presenta per scorci isolati, quasi mai rappresentato attraverso un'immagine che ne restituisca il senso dell'unità profonda: a conferma, si direbbe, di una concezione che sottolinea il primato della storia sulla geografia, e che inevitabilmente riduce

²⁸ Ivi, p. 68.

²⁹ Cfr. G. PESCIO BOTTINO, *Italo Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, 1976², pp. 4-16: 11.

³⁰ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 141.

³¹ Un esempio notevole di paesaggio che scivola *in absentia* anche nel racconto *Uomo nei gerbidi* (1946), dove si legge: «Poi l'azzurro: quello urlante del mare che assordò tutto e fece restare pallido e timoroso il cielo. La Corsica spari bevuta dalla luce, ma tra mare e cielo il confine non si quagliò: rimase quella zona ambigua e smarrita che fa paura guardare *perché non esiste*»: ID., *Uomo nei gerbidi*, in ID., *Ultimo viene il corvo*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., I, pp. 186-191: 187.

³² I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 139 [corsivo mio].

il paesaggio ad elemento di sfondo, subordinandolo alle ragioni del narrare ovvero, in ultima analisi, al predominio della temporalità.

3. *Due ipotesi per Calvino: Agilulfo vs Gurdulù*

Nel tentativo di definire il ‘modello epistemologico’ di Calvino, le modalità e le procedure conoscitive adottate dallo scrittore, Alberto Asor Rosa sottolineava l’importanza dell’associazione di *occhio* e *cervello*, ossia la tendenza a partire dall’osservazione empirica (dalla raccolta dei dati) per poi passare su un piano di maggiore astrazione, dove i dati raccolti finiscono per essere ricompresi all’interno di «alcuni grandi quadri concettuali, anche molto astratti»: ³³ empirismo e osservazione da una parte, attività ordinatrice e astrazione dall’altra, secondo un movimento interno, di pensiero e prassi artistica, che non sembra conoscere soluzioni di continuità. Non mancano, al riguardo, alcune figure emblematiche deputate a rappresentare questa dialettica fondamentale; figure che Asor Rosa riconosce nei personaggi di San Girolamo e San Giorgio, il savio e il guerriero, simboli perfetti di quella duplice attitudine di cui si è detto, sospesa tra partecipazione e distacco, coinvolgimento nelle dinamiche del reale e riflessiva presa di distanza. Scrive infatti Asor Rosa:

Le figure simboliche sono, per chi non l’avesse compreso, l’Eremita e il Guerriero: i due modi, forse, più lontani fra loro di stare nel mondo e di avere a che fare con la “bestia” (il leone, il drago). Calvino [...] cerca dapprima di rovesciare il San Girolamo “verso il fuori” e il San Giorgio “verso il dentro” (cioè, di portare ognuno dei due personaggi verso il suo opposto). Ma poi s’accorge che forse si può fare di più.³⁴

Nella riflessione calviniana si prospettano quindi, a ben vedere, due ordini di discorso, forse sovrapponibili (come vorrebbe Calvino, che aspira a una sintesi ideale), ma solo a partire dalla piena coscienza della loro diversità; due ordini di discorso che si traducono in due diverse attitudini nei confronti del reale: l’attitudine introversa (quella di San Girolamo) e l’attitudine estroversa (quella di San Giorgio).

Ma forse, più che da San Girolamo e da San Giorgio, il modello di riferimento a cui dovremmo guardare è quello offerto da un’altra coppia di personaggi antinomici: una

³³ A. ASOR ROSA, *L’insopprimibile duplicità dell’essere*, cit., p. 46.

³⁴ Ivi, p. 58.

coppia che era stata narrativamente delineata da Calvino nelle diverse, inconciliabili istanze riconducibili alle due figure complementari del *Cavaliere inesistente*, Agilulfo e Gurdulù (e siamo ancora, non lo si dimentichi, in quell'anno 1959 che precede la pubblicazione del saggio *Il mare dell'oggettività*, su cui tornerò a breve). Da una parte, dunque, lo sguardo preciso e geometrico del Cavaliere, che dà senso al reale e lo fa sussistere al di fuori del caos mediante la tensione della sua volontà ordinatrice (il che accade soprattutto nell'«ora incerta che precede l'alba», quando «meno si è sicuri dell'esistenza del mondo»):³⁵

Agilulfo, lui, aveva sempre bisogno di sentirsi di fronte le cose come un muro massiccio al quale contrapporre la tensione della sua volontà, e solo così riusciva a mantenere una sicura coscienza di sé. Se invece il mondo intorno sfumava nell'incerto, nell'ambiguo, anch'egli si sentiva annegare in questa morbida penombra, non riusciva più a far affiorare dal vuoto un pensiero distinto, uno scatto di decisione, un puntiglio. [...] Allora si metteva a contare: foglie, pietre, lance, pigne, qualsiasi cosa avesse davanti. O a metterle in fila, a ordinarle in quadrati o in piramidi. L'applicarsi a queste esatte occupazioni gli permetteva di vincere il malessere, d'assorbire la scontentezza, l'inquietudine e il marasma, e di riprendere la lucidità e compostezza abituali.³⁶

Dall'altra lo sguardo di chi, come Gurdulù, nel mondo si perde fino a smarrire la propria identità, fino a restare «prigioniero del tappeto delle cose»,³⁷ dove tutto si confonde e pareggia, al punto che non si dà più alcuna differenza tra l'io e ciò che gli sta attorno, col risultato che l'io stesso si riduce a una «mera escrescenza della crosta del mondo»,³⁸ destinata a naufragare – come scrive Mario Porro – «nel magma dell'indifferenziato».³⁹ Questa, dunque, la condizione di Gurdulù, perfettamente esemplificata nel passo che descrive il suo confondersi con le cose o, se si vuole, il suo perdersi nel paesaggio; quel Gurdulù che, come è stato opportunamente osservato, «è metafora dell'oggettivismo integrale, di una positività che è accettazione talmente radicale da sopprimere la distinzione tra oggetto e soggetto [...]»:⁴⁰

³⁵ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., I, pp. 965 e 968.

³⁶ Ivi, pp. 968-969.

³⁷ Ivi, p. 1037.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ M. PORRO, *Letteratura come filosofia naturale*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, «Riga», 9, Milano, Marcos y Marcos, 1995, pp. 253-282: 256.

⁴⁰ C. CALLIGARIS, *op. cit.*, pp. 72-77: 73.

Agilulfo si mosse come per cercar di rintracciarlo, ma dov'era andato? La valle s'apriva striata da folti campi d'avena, e siepi di corbezzolo e ligustro, corsa dal vento, da folate cariche di polline e farfalle, e, su in cielo, da bave di nuvole bianche. Gurdulù era sparito là in mezzo, in questo declivio dove il sole girando disegnava mobili macchie d'ombra e di luce; poteva essere in qualsiasi punto di questo o quel versante.⁴¹

Abbiamo quindi due attitudini che rimandano anche, a ben guardare, ai diversi atteggiamenti che si possono assumere di fronte al paesaggio: da un lato l'atteggiamento di chi riporta il paesaggio a sé, in qualche modo interiorizzandolo e facendone una proiezione della propria soggettività; dall'altro l'atteggiamento di chi, al contrario, si lascia trascinare fuori *dal e nel* paesaggio, accettando la possibilità di perdersi in esso, di smarrire la propria identità – come scrive lo stesso Calvino – in una sorta di «identificazione generale col mondo oggettivo».⁴²

Siamo, insomma, alla nota analisi calviniana secondo cui si sarebbe verificato (nel volgere degli anni che hanno visto crescere, e quindi decadere, il «flusso della soggettività prorompente»)⁴³ un vero e proprio di rovesciamento⁴³ per cui, se prima, nell'età del modernismo avanzato, era l'io che proiettava sul mondo la propria ombra, quasi assumendolo in sé attraverso i modi del surrealismo o del joyciano monologo interiore, ora, al contrario, è il mondo che sovrasta un io costretto a riconoscersi nella sua costitutiva debolezza, e che appare destinato a farsi assorbire «dal flusso ininterrotto di ciò che esiste»,⁴⁴ a precipitare nel «ribollente cratere dell'alterità».⁴⁵ Ne deriverebbe, a queste condizioni, che nessuna *mappatura* del mondo è più possibile, e che l'approccio conoscitivo alla realtà (anche nei termini dell'impegno e dell'indagine di matrice illuminista: si pensi al Calvino della *Giornata*) è destinato a un inevitabile scacco, a risolversi in quella che Calvino stesso avrebbe chiamato, qualche anno più tardi, la «*resa al labirinto*».⁴⁶

Ma torniamo al *Cavaliere inesistente*: per quanto riguarda le forme di rappresentazione poste in essere, occorre osservare anzitutto che sono piuttosto rari gli esempi di paesaggio naturalistico (e la cosa non sorprende affatto): le soluzioni adottate da Calvino sembrano infatti privilegiare, da un lato, la costruzione di emblemi più o meno misteriosi (si veda

⁴¹ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., pp. 977-978.

⁴² ID., *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., I, pp. 1208-1219: 1216.

⁴³ ID., *Il mare dell'oggettività*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 52-60: 54.

⁴⁴ Ivi, p. 52.

⁴⁵ Ivi, p. 55.

⁴⁶ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, cit., p. 122.

l'episodio del Graal), e, dall'altro, il ricupero di figurazioni precostituite tratte per lo più dal repertorio tradizionale del *locus amoenus*,⁴⁷ ovviamente recuperato attraverso la mediazione dei poemi cavallereschi del Boiardo e dell'Ariosto. E se queste sono le condizioni della rappresentazione spaziale, è chiaro che l'esito non potrà essere che la stereotipia, la ripresa di un modello schematicamente definito, connesso all'utilizzo degli stessi elementi lessicali, al prevalere del repertorio codificato su ogni capacità di invenzione: come osserva in proposito Vincenzo Bagnoli, «prevale la retorica, come spazio letterario dell'elencazione enciclopedica, della lessicografia [...], con temi e formule numeriche prefissate».⁴⁸

Ecco allora che l'unico paesaggio possibile (immaginabile) sarà quello che si può definire a partire dalla costruzione di una *mappa*, quello che scaturisce da una narrazione che si fa *disegno*; è il paesaggio che riproduce, materialmente, gli andirivieni narrativi della storia, il percorso lineare di Agilulfo e quello caotico e divagante di Gurdulù, rispecchiando il loro divergere e intrecciarsi: la trascrizione visibile, insomma, di uno schema narrativo, la visualizzazione, segnica e materiale, di un movimento narrativo che solo in questo modo può sottrarsi alla propria astrattezza, al proprio appartenere ad una dimensione fantasmatica. Così nelle riflessioni esplicitamente metanarrative di Suor Teodora:

Ora devo rappresentare le terre attraversate da Agilulfo e dal suo scudiero nel loro viaggio: tutto qui su questa pagina bisogna farci stare, la strada maestra polverosa, il fiume, il ponte, [...]. Traccio sulla carta una linea diritta, ogni tanto spezzata da angoli, ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulù. [...] Ogni tanto gli itinerari fuori strada di Gurdulù coincidono con invisibili scorciatoie [...] e dopo giri e giri il vagabondo si ritrova a fianco del padrone sulla strada maestra. [...] Questa che disegno adesso è una città cinta da mura. Agilulfo deve attraversarla. [...] Oltre la città questo che vado tratteggiando è un bosco. Agilulfo lo batte in lungo e in largo [...].⁴⁹

Questa impostazione non è ovviamente priva di conseguenze: il disegno che dovrebbe restituire il paesaggio (ma anche lo spazio in cui si svolge la vicenda, quello spazio che, sulla scorta del modello dei poemi cavallereschi, si fa sempre più indeterminato e favoloso) può

⁴⁷ Limitati e di breve estensione gli esempi che si possono citare al riguardo: «L'ha persa di vista. C'è una valle erbosa e solitaria. Il cavallo di lei è legato a un gelso»: ID., *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1059.

⁴⁸ V. BAGNOLI, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 61-73: 69.

⁴⁹ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., pp. 1022-1023.

diventare «violentemente soggettivo»⁵⁰ allorché si approssima ad una dimensione puramente interiore o mentale: alla fine, tutto ciò che è parte costitutiva del racconto – personaggi e luoghi, azioni e ambienti – sembra scaturire *davvero* dalla penna di Suor Teodora, da quella penna-spillo che, forando e *scavando* la pagina,⁵¹ dà immediata consistenza (una consistenza materica: lo ripeto) alla altrimenti evanescente, indicibile realtà del racconto. Mondo e Segno, scrittura e realtà finiscono così per identificarsi, per sovrapporsi e confondersi «perché c'è solo una distesa della medesima materia, proprio come il foglio su cui scrivo, una distesa che si contrae e raggruma in forme e consistenze diverse e in varie sfumature di colori, ma che può pur tuttavia figurarsi spalmata su di una superficie piana, [...]».⁵²

A questo punto, è evidente che per Calvino non si tratta più di raffigurare il mondo (ossia di ritrarlo naturalisticamente), ma bensì di crearlo e ri-crearlo ogni volta, facendolo letteralmente emergere *sulla e dalla* pagina: non esiste più, quindi, un paesaggio o uno spazio oggettivo da descrivere, ma, piuttosto, una pagina bianca che, come un Proteo, tutto può diventare, riproducendo mimeticamente ogni forma del mondo:

Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi roscicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. [...] Ma oltre che contrada rupestre questa pagina dovrebb'essere nello stesso tempo cupola del cielo appiattita qua sopra, tanto bassa che in mezzo ci sia posto soltanto per un volo gracchiante di corvi. Con la penna dovrei riuscire a incidere il foglio, ma con leggerezza, [...].⁵³

4. *Spazi esperienziali e relazionali*. La giornata d'uno scrutatore

Non si può proporre una rilettura della *Giornata d'uno scrutatore* (1963) – che è uno dei testi chiave del Calvino degli anni Sessanta – se non sottolineando la centralità in questo romanzo-racconto della categoria spaziale, categoria che sembra definirsi secondo una duplice modalità: si ha infatti da una parte uno spazio *narratologico*, che sviluppa la narrazione articolandosi e strutturandosi in forme di volta in volta diverse; e, dall'altra, uno

⁵⁰ G. PESCIO BOTTINO, *op. cit.*, p. 60.

⁵¹ «Ma come posso andare avanti nella storia, se mi metto a maciullare così le pagine bianche, a scavarci dentro valli e anfratti, a farvi scorrere grinze e scalfitture, leggendo in esse le cavalcate dei paladini?»: I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1038.

⁵² Ivi, p. 1037.

⁵³ Ivi, pp. 1036-1037.

spazio *ideologico*, orientato secondo l'opposizione, imprescindibile per Calvino, tra Natura e Storia, Biologia e Progresso.⁵⁴

È però necessario, preliminarmente, chiarire un punto che mi sembra essenziale: la distinzione proposta, contestuale alla dissimilazione tra spazio narratologico e spazio ideologico, è da intendersi come puramente funzionale all'analisi del testo: nella consapevolezza che la spazialità sia semanticamente plurima e stratificata, e che si realizzi sempre, a ben vedere, nella sfera dell'alterità, nel rimando a un altro da sé che conduce, inevitabilmente, al trascendimento del puro e semplice spazio fisico in una dimensione più articolata, di maggiore complessità discorsiva. (Come insegna del resto Greimas, lo spazio per sua natura sviluppa significati che, pur originandosi da esso, si svincolano ben presto dalla dimensione specificamente spaziale).

Ora, mi sembra che questo scivolamento dallo spazio narratologico a quello ideologico avvenga anzitutto là dove si evidenziano le cosiddette «zone di confine» nelle quali si producono – come scrive Franco Rella – «de 'immagini del pensiero' più alte, più significative, del sapere del moderno, del sapere del destino dell'uomo nella nostra epoca».⁵⁵ Di qui l'attenzione che verrà posta ai punti di contatto, alle frequenti sovrapposizioni tra spazio e antispazio, mondo e antimondo, a quelle zone di intersezione in cui entrano in contatto le dimensioni diverse, apparentemente inconciliabili, del reale e della storia. Strumento ermeneutico essenziale sarà dunque il concetto di *confine* considerato, sulla scorta di Lotman, come «il più importante segno topologico dello spazio»,⁵⁶ «segno» che permette di investigare il testo focalizzando l'attenzione su una «frontiera-soglia»⁵⁷ che funziona in termini di permeabilità/mobilità, e che risulta essenziale in ordine al definirsi di una serie di «campi» (e di «anticampi»)⁵⁸ attraverso i quali la vicenda viene ad articolarsi nella sua duplice dinamica, narrativa e ideologica.

Si veda anche in questo caso l'*incipit* del racconto: ancora una volta, come spesso in Calvino, uno spazio in cui si addensano cose e persone, uno scorcio urbano che sembra imprigionare il protagonista – quell'Amerigo Ormea che è un trasparente *alter ego* dell'autore – e dal quale il protagonista cerca in qualche modo di divincolarsi, come se si muovesse entro una dimensione che gli è estranea e sconosciuta:

⁵⁴ Si veda in proposito A. ASOR ROSA, *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, cit., pp. 48-49.

⁵⁵ F. RELLA, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 31.

⁵⁶ JU. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972-1985, p. 272.

⁵⁷ P. CABIBBO, *Spazi liminali*, in P. CABIBBO (a cura di), *Lo Spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 13-38: 25.

⁵⁸ Per queste categorie si rimanda ancora a JU. M. LOTMAN, *op. cit.*, p. 284.

Amerigo Ormea uscì di casa alle cinque e mezzo del mattino. La giornata si annunciava piovosa. Per raggiungere il seggio elettorale dov'era scrutatore, Amerigo seguiva un percorso di vie strette e arcuate, ricoperte ancora di vecchi selciati, lungo muri di case povere, certo fittamente abitate ma prive, in quell'alba domenicale, di qualsiasi segno di vita. Amerigo, non pratico del quartiere, decifrava i nomi delle vie sulle piastre annerite [...] inclinando di lato l'ombrello e alzando il viso allo sgrondare della pioggia.⁵⁹

Lo spazio che dà l'avvio alla storia pare già segnato dai connotati di quella spazialità avvolgente e reclusiva, claustrale e soffocante che si dispiegherà non appena Ormea farà il proprio ingresso nel Cottolengo di Torino. È questo un punto importante, che merita di essere sottolineato: anche se i confini attraversati da Amerigo Ormea sono senza dubbio aperti e permeabili, l'esperienza dello spazio che egli vive soggettivamente nel corso della vicenda non può che rimandare a un senso di reclusione, di insuperabile separatezza. Le due cose, quindi, non si escludono a vicenda: la permeabilità dei confini non impedisce che l'esperienza dello spazio sia vissuta da Ormea in termini di chiusura e di separazione. Avremo così, in prima battuta, la sensazione dell'andare *oltre*, del superamento della *soglia* e dello sconfinamento di cui si è detto:

Amerigo queste cose le sapeva già tutte e non ne provava né curiosità né meraviglia; sapeva che una giornata triste e nervosa lo attendeva; cercando sotto la pioggia l'ingresso segnato sulla cartolina del Comune aveva la sensazione d'inoltrarsi *al di là* delle *frontiere* del suo mondo.⁶⁰

A questo oltrepassamento del confine, fa poi seguito la presa d'atto della sconfitta, la dichiarazione che certifica l'avvenuta reclusione: «Lo scrutatore Amerigo Ormea si sentiva un ostaggio catturato dall'esercito nemico».⁶¹ Ed è un'esperienza, questa della reclusione, che viene ribadita anche poco più avanti, nel capitolo quinto, attraverso la consueta modalità della focalizzazione interna, intesa a restituire le impressioni e le sensazioni del protagonista:

«Gli occhi siamo qui per tenerli aperti», avrebbe potuto intervenire Amerigo, a quel punto, a sostegno della donna col golf arancione, ma sentiva desiderio, invece, di socchiuderli, gli occhi,

⁵⁹ I. CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, p. 5.

⁶⁰ Ivi, p. 8 [corsivi miei].

⁶¹ Ivi, p. 22.

come se quella processione di ricoverati emanasse un fluido ipnotico, lo *facesse prigioniero d'un mondo diverso*.⁶²

La frontiera, peraltro, non è solo quella che separa Torino dai quartieri e dalle strade del Cottolengo, il mondo della razionalità da quello della malattia e della 'mostruosità'. Essa, a ben vedere, si riproduce anche all'interno dello stesso istituto, per esempio nella sala dove è stato allestito il seggio elettorale, che è uno spazio chiaramente diviso in due parti facilmente riconoscibili: da un lato, «di qua del tavolo del seggio», sta infatti Amerigo, «cittadino responsabile», nonché «elettore cosciente, partecipe del potere democratico»,⁶³ dall'altro, di là del tavolo, la folla sofferente dei votanti, gli «abitatori d'un mondo nascosto, impreparati a recitare una parte di protagonisti sotto l'inflessibile sguardo di estranei, di rappresentanti d'un ordine sconosciuto». ⁶⁴ Ed è evidente che le due spazialità, il campo e l'anticampo così precisamente definiti nella contrapposizione tra il mondo dei sani e quello dei malati, si pongono, nella loro relazione reciproca, in termini non solo di distanza ma anche di specularità: al *mondo nascosto* – il Cottolengo che ospita deficienti e deformati – corrisponde l'*ordine sconosciuto* in cui agiscono i rappresentanti del sistema democratico. La strutturazione degli spazi è dunque chiaramente definita, e sembra escludere, perlomeno in questa fase, qualsiasi possibilità di contatto, scambio o comunicazione tra i due mondi. Ma è importante notare, in proposito, come Ormea venga ad occupare una perfetta posizione liminale: la posizione dell'*infra*, propria di colui che, pur appartenendo allo spazio dei 'sani', è in qualche modo già inglobato nell'antispazio dei diversi, degli «infelici» reclusi nel Cottolengo (lo ripeto: «Lo scrutatore Amerigo Ormea si sentiva un ostaggio catturato dall'esercito nemico»).

Occorre osservare, peraltro, come Amerigo sia del tutto consapevole di questa permeabilità dei confini, di questa possibilità di scambio e rovesciamento: nella sua percezione il mondo dei 'sani' e dei cittadini responsabili, oltre ad essere relativizzato allorché si consideri «una diversa possibilità d'essere, dimenticata»⁶⁵ (una possibilità in forza della quale anche i cosiddetti 'normali' potrebbero apparire come dei minorati), finisce per svuotarsi di senso e ridursi a semplice «parvenza», mentre è il Cottolengo ad emergere con tutto il peso della sua verità. Passaggio decisivo, questo, in conseguenza del quale campo e anticampo, spazio e antispazio sembrano cambiarsi di posto, in un reciproco, speculare

⁶² Ivi, pp. 23-24 [corsivo mio].

⁶³ Ivi, p. 21.

⁶⁴ Ivi, p. 20.

⁶⁵ Ivi, p. 27.

rovesciamento. Si noti dunque, nel brano riportato di seguito, l'insistenza con cui viene scandito il dimostrativo *questo*, a sottolineare, anche sul piano linguistico, il livello di evidenza e di tangibilità con cui il Cottolengo finisce per soverchiare la realtà – ormai del tutto apparente e relativizzata – del «mondo di fuori»:

(Per pensare alla sua amica Lia ora Amerigo sentiva come di dover chiedere scusa a quel mondo deserto di bellezza che per lui era diventato la realtà, e Lia appariva nel ricordo come non vera, una parvenza. Era tutto il mondo di fuori a diventare parvenza, nebbia, mentre questo, di mondo, questo del «Cottolengo», ora riempiva talmente la sua esperienza che pareva il solo vero).⁶⁶

Appurato dunque che il «confine» tra gli uomini del Cottolengo e il mondo dei sani è «incerto»,⁶⁷ lo scrutatore è condotto a rivedere criticamente la propria visione ideologica, storica e politica. Accade così che il Cottolengo, cioè l'antimondo che sembrava la negazione di ogni idea o possibilità di storia e di progresso, e che Ormea identificava sbrigativamente con «l'India»,⁶⁸ facendone l'emblema di un mondo escluso e irrecuperabile alla Storia, diventa esso stesso soggetto di una Storia possibile, la stessa che i sani sono chiamati a costruire nel loro quotidiano operare (ed è, quindi, il rovesciamento totale dell'«India», il farsi mondo dell'antimondo):

Lo storicista, in Amerigo, riprendeva fiato: tutto è storia, il Cottolengo, queste monache che vanno a cambiare le lenzuola. [...] Anche questo mondo dei minorati poteva diventare diverso, e lo sarebbe certo diventato, in una società diversa. (Amerigo aveva in mente solo immagini vaghe: istituti di cura luminosi, ultramoderni, sistemi pedagogici modello, ricordi di fotografie su giornali, un'aria fin troppo pulita, vagamente svizzera...).⁶⁹

Ma lo spazio è definito, nel suo vario e mutevole strutturarsi, anche dalle relazioni (o, se si vuole, non-relazioni) che si stabiliscono all'interno del Cottolengo; non si può non citare, in proposito, il capitolo decimo, in cui si racconta di un onorevole che visita l'istituto il giorno delle elezioni.

Ora, tutto l'episodio, come ha dimostrato Giulio Iacoli, è costruito, anzitutto, su un gioco di sguardi (a volte unilaterali o mancanti) che sembra intrecciarsi tra le figure che

⁶⁶ Ivi, p. 25.

⁶⁷ Ivi, p. 41.

⁶⁸ Ivi, pp. 40-41.

⁶⁹ Ivi, pp. 42-43.

intervengono nel capitolo: lo scrutatore, un nano che si intravede dietro una finestra e, per l'appunto, l'onorevole in visita all'istituto. È il gioco di sguardi – e, quindi, di possibili, momentanee relazioni – che definisce le diverse forme dello spazio, rispetto alle quali Amerigo risulta dapprima incluso in una relazione che lo vede associato all'onorevole, e che funziona, di conseguenza, in termini di assicurazione, di rafforzamento della propria posizione spazio-relazionale: «E pensò: “Non lo vede nemmeno, non lo degna d'uno sguardo”. E pensò anche: “Ecco, io e l'onorevole siamo da una parte, e il nano dall'altra”, e se ne sentì assicurato».⁷⁰

Ma, come si è detto, vi è anche un'altra possibilità: quella per cui lo scrutatore risulta *escluso* da un rapporto biunivoco che vede associati, in modo del tutto impreveduto, le figure in apparenza antitetiche del nano e dell'onorevole: «[...] il regno del nano, dimostrata la sua superiorità sul regno dell'onorevole, lo annetteva, lo faceva proprio. Ecco che il nano e l'onorevole confermavano d'essere dalla stessa parte, e Amerigo adesso non poteva starci, era fuori...».⁷¹ Il confine, in tal modo, agisce davvero come elemento di strutturazione degli spazi, definendo, nello stesso tempo, relazioni che possono essere di appartenenza e/o di esclusione (relazioni che vanno oltre la schematica separazione tra sani e malati, 'normali' e diversi, come dimostra, per esempio, il fatto che Amerigo si senta escluso dal legame che, almeno temporaneamente, sembra stabilirsi tra il nano e l'onorevole).

È a questo punto, però, che Amerigo si interroga sul confine che gli sembra più urgente definire: quello che concerne l'«umano», il discrimine che dovrebbe separare la realtà umana da ciò che sembra porsi al di fuori di essa, ciò che ricade in quell'ennesima zona di intersezione rispetto alla quale «tutto quello che era al di qua e al di là sembrava nebbia».⁷² Decisivo, al riguardo, è l'episodio raccontato nel capitolo dodicesimo: il muto dialogo che, in una corsia riservata ai più gravi, sembra svolgersi tra un vecchio padre contadino e il figlio minorato, due figure che Amerigo scopre, «così come sono», nella loro reciproca necessità, nello spazio dolente di una relazione che solo l'amore può mantenere e giustificare («l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo»)⁷³ Ancora una volta, a ben vedere, al centro del discorso vi è la definizione dei confini e degli spazi relazionali (compresi quelli che si collocano ad un livello puramente mentale: ed è, appunto, il caso di questo episodio, in cui non assistiamo ad un incontro

⁷⁰ Ivi, p. 46.

⁷¹ Ivi, p. 47.

⁷² Ivi, p. 63.

⁷³ Ivi, p. 69.

vero e proprio, quanto ad una improvvisa rivelazione, ad una sorta di *epifania*.⁷⁴ Se dapprima Amerigo sembra attratto, quasi affascinato, dalla scoperta di «un territorio per lui sconosciuto»⁷⁵ (un territorio raggiungibile varcando l'ennesimo *confine*, dunque), alla fine l'episodio sembra sottolineare proprio la cancellazione di ogni confine e, quindi, l'abolizione di ogni idea precostituita di territorio riconoscibile nella sua separatezza: è l'«amore» – conclude Ormea-Calvino – ad umanizzare ciò che non è umano (o che non lo sembra), ridefinendo così gli spazi, sia fisici che mentali, dell'esperienza umana.

5. *Paradossi e dinamiche dello spazio*: Ti con zero

Come si è visto, Calvino parte da un'aspirazione alla conoscenza della realtà (declinata, anche e soprattutto, in termini morali, come suggerisce Asor Rosa),⁷⁶ da una tensione gnoseologica sostenuta da un inflessibile *esprit de géometrie* e finalizzata, con ogni evidenza, alla misurazione/mappatura del mondo, a partire dalla valorizzazione di quella «superficie delle cose»⁷⁷ che rappresenta per l'autore di *Palomar* (e delle successive, postume *Lezioni americane*) un'opzione assolutamente positiva, in concorrenza con quella, di segno opposto, che insiste invece sulla necessità dell'approfondimento, sulla ricerca di «uno spazio di significati nascosti, repressi o perduti». ⁷⁸ È dunque in opposizione a questa profondità non meglio definita, inafferrabile e sfuggente, che Calvino rivendica con forza il valore della «superficie»; siamo dunque in una fase, come ha scritto Filippo La Porta, in cui prevale

un rapporto con la realtà (con gli aspetti impercettibili della realtà) assai sorvegliato (angoscia e inquietudine risultano molto controllate), concentrato quasi esclusivamente sul 'vedere', sul

⁷⁴ Il ricorso alla terminologia joyciana è giustificato dal fatto che si tratta del testo calviniano che «si avvicina di più alla tradizione del romanzo modernista»: U. MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 186.

⁷⁵ I. CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 68.

⁷⁶ «[...] senza voler togliere nulla alla legittimità delle interpretazioni realistico-fiabesche o fiabesco-realistiche, mi sono persuaso che questo nocciolo duro, questo elemento irriducibile di resistenza, è la *natura morale* dell'ispirazione calviniana, e che in essa, forse, consiste il vero fattore di continuità, la coerenza complessiva della sua ricerca [...]»: A. ASOR ROSA, *Il cuore duro di Italo Calvino*, in L. DE FEDERICIS, *La giornata d'uno scrutatore di Italo Calvino*, Torino, Loescher, 1989, pp. 62-66: 63.

⁷⁷ Cfr. I. CALVINO, *Palomar*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 917-920: 920.

⁷⁸ U. MUSARRA-SCHROEDER, *op. cit.*, p. 205.

descrivere la superficie, su un inesausto catalogare e classificare, [...], sul circoscrivere ogni 'avventura' possibile nell'unico spazio della coscienza, della vita mentale.⁷⁹

Si dovrà pertanto, a partire da queste premesse, prendere in esame anzitutto un'opera come *Ti con zero* (1967) e, in particolare, quei *Racconti deduttivi* che Calvino concepì come «avventure tutte mentali raccontate per tesi, ipotesi, dimostrazioni per assurdo e soluzioni aperte».⁸⁰ Avventure mentali in cui un ruolo decisivo è assunto dall'analisi delle strutture spaziali e delle dinamiche ad esse sottese ossia, in altre parole, dallo studio minuzioso, iper-razionale e matematizzato, di ciò che accade (o potrebbe accadere) sulla *superficie delle cose*, in una dimensione della realtà colta in termini rigorosamente spaziali (ed è un'indagine, questa, che presuppone la seguente tesi di fondo: che *Ti con zero* rappresenti, almeno in qualche misura, una sorta di anticipazione degli sviluppi futuri, e di *Palomar* in particolare).

Si cominci dunque con *L'inseguimento*, un racconto che – come molti altri testi della raccolta – Calvino pubblicò la prima volta su «Il Giorno». *L'inseguimento* ci presenta una situazione tipicamente moderna, che potremmo dire senza troppe difficoltà cinematografica: protagonisti sono un «inseguito» e un «inseguitore» (armato). I due sono in macchina e l'inseguito cerca di fuggire: l'inseguitore è infatti un *killer* e ha già cercato di colpirlo sparandogli addosso con una pistola (ma questo lo apprendiamo nel corso del racconto, retrospettivamente). Ora però la situazione è bloccata: i due sono fermi in una colonna di auto che procedono lentamente su tre file, di cui inseguito e inseguitore occupano quella centrale, posizione che, ipoteticamente, dovrebbe permettere loro di svoltare a destra o a sinistra al momento opportuno. Mentre la realtà delle cose sembra imm modificabile («non per questo cesseremmo di essere io l'inseguito e lui l'inseguitore»), la sola dimensione che si rende disponibile è quella della teoria, sicché – conclude l'inseguito – «non mi resta che continuare ad approfondire la conoscenza teorica della situazione».⁸¹

Il racconto, a questo punto, si svolgerà nei termini di un continuo, ossessivo approfondimento della situazione data, restituito attraverso le riflessioni in prima persona dell'inseguito. D'altronde, l'aperta, evidente conflittualità tra i due personaggi non impedisce il crearsi di una certa comunanza, al punto che l'inseguito finisce per inglobare l'inseguitore nello spazio del *noi*, vale a dire l'insieme delle macchine appartenenti alla medesima colonna:

⁷⁹ F. LA PORTA, *Calvino e la giovane narrativa italiana*, in N. BOTTIGLIERI (a cura di), *I luoghi di Calvino. Guida alla lettura di Italo Calvino*, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2001, pp. 145-156: 147.

⁸⁰ G. PESCIO BOTTINO, *op. cit.*, pp. 97-103: 99.

⁸¹ I. CALVINO, *L'inseguimento*, in ID., *Ti con zero*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 322-335: 330.

M'accorgo che quando in questi ragionamenti contrappongo «noi» e «loro», comprendo nel termine «noi» tanto me quanto l'uomo che m'insegue per uccidermi, come se la linea dell'inimicizia passasse non tra me e lui bensì tra noi della colonna e quelli della colonna trasversale. [...] È certo comunque che anche lui, nei calcoli che sta compiendo contemporaneamente a me, chiama «noi» la nostra colonna, e «loro» la colonna che ci incrocia, così come è certo che i nostri calcoli, pur mirando a risultati opposti, hanno in comune molti elementi e passaggi.⁸²

L'inseguito riempie il tempo dell'attesa facendo congetture, formulando ipotesi e previsioni. Ma lo stesso sembra fare anche l'inseguitore, in virtù di quella comunanza e specularità che si stabilisce fin dalle prime battute tra i due personaggi: il lettore intuisce ben presto che anche l'inseguitore (quello che ha sparato a vuoto i colpi di pistola) potrebbe fare lo stesso mentre è fermo in coda, imprigionato in una macchina da cui non può uscire. Ad emergere, in definitiva, è la continua costruzione di modelli matematico-probabilistici che dovrebbero aiutare a capire la situazione, a sbrogliare, per così dire, la matassa del reale. In questo modo, come ha scritto Germana Pescio Bottino, «la realtà anche se si presenta nei suoi tratti sommari è vivisezionata, scomposta e ricomposta e comunque svalutata e oggettivata nel processo matematico»:⁸³ osservazione condivisibile, ove si ricordi, però, che non si tratta di una realtà «svalutata», ma, piuttosto, analizzata e compresa secondo un'ottica profondamente nuova e innovativa.

Questa tensione conoscitiva riguarda, in particolare, la natura della colonna in cui sono bloccati inseguito e inseguitore: l'inseguito si chiede infatti se la colonna si possa considerare *divisibile* in segmenti più o meno autonomi o se, viceversa, la si debba vedere come un *unicum* inscindibile:

Il problema insomma è se la colonna è divisibile in una serie di segmenti dotati ognuno di vita propria o se la si deve considerare come un corpo unico ed inscindibile, in cui il solo cambiamento che ci si può aspettare è il decrescere della densità con le ore della notte, fino a un punto limite di rarefazione in cui solamente le nostre due auto conserveranno la stessa direzione e tenderanno ad annullare la distanza.⁸⁴

Come si può facilmente notare, i due personaggi sono davvero ridotti all'essenza: poco più che funzioni narrative o, per meglio dire, vettori in movimento, linee direzionali

⁸² Ivi, pp. 323-324.

⁸³ G. PESCIO BOTTINO, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁴ I. CALVINO, *L'inseguimento*, cit., pp. 324-325.

diversamente orientate (ma che, sempre in via del tutto ipotetica, potrebbero convergere fino a ritrovarsi nella «stessa direzione»). Le loro intenzioni sembrano non contare quasi nulla: a decidere le sorti del confronto non saranno le determinazioni dei due automobilisti, ma l'imprevedibile configurarsi di quello «pseudo spazio» che appare come un'entità autonoma, qualcosa che si ridefinisce di continuo e che sembra annullare in sé la volontà dei due personaggi, che finisce per essere ad esso subordinata: «Insomma, io e l'uomo incaricato d'uccidermi siamo come immobilizzati in uno spazio che si muove per conto suo, saldati a questo pseudo spazio che si scompone e ricompono e dalle cui combinazioni dipende la nostra sorte».⁸⁵

È chiaro che ciò che conta, per Calvino, è in primo luogo la riflessione sullo spazio: uno spazio che ci appare come qualcosa di dinamico e mutevole, come una somma variabile e fluttuante di movimenti, linee direzionali, vettori diversamente orientati etc.; ma è anche uno spazio, questo, che esiste solo nella misura in cui può essere negato: il movimento vettoriale del personaggio che, guidando, occupa via via lo spazio libero davanti a sé è un movimento di negazione della spazialità, un movimento che attraversa e percorre lo spazio al solo fine di annullarlo, di cancellarne la (presunta) esistenza:

[...] e così appena si forma davanti a me uno spazio libero io lo occupo, se no s'affretterebbe a occuparlo qualcun altro, l'unica azione possibile sullo spazio è la negazione dello spazio, io lo nego appena accenna a formarsi e poi lascio che torni a formarsi dietro di me dove c'è subito qualcun altro che lo nega. Insomma questo spazio non lo si vede mai e forse non esiste, è solo estensione delle cose e misura delle distanze, [...].⁸⁶

Non stupirà allora che siffatto spazio possa dilatarsi o restringersi, così come può aumentare o ridursi la distanza che separa l'inseguito dall'inseguitore. Ancora una volta, decisivo è il gioco mentale delle ipotesi e delle congetture, in base alle quali si definisce uno spazio fluido e modificabile, uno spazio 'a geometria variabile', che può giocare ora a vantaggio dell'inseguito, ora a vantaggio dell'inseguitore, secondo una logica non predeterminabile ma interamente affidata al caso, al diverso configurarsi delle situazioni connesse all'andamento del traffico:

⁸⁵ Ivi, p. 325.

⁸⁶ Ivi, p. 329.

Tra il punto dove mi trovo adesso e l'incrocio regolato dal semaforo m'accorgo che sbocca una strada secondaria, quasi un vicolo, da cui proviene un flusso di macchine esile ma continuo. Basterebbe che alcune di queste macchine affluenti si inserissero tra me e lui, e subito il mio distacco aumenterebbe, cioè sarebbe come se io fossi scattato in una fuga improvvisa. Invece alla nostra sinistra, in mezzo alla via, ora comincia una stretta isola adibita a parcheggio; se ci sono o si creano dei posti liberi basterebbe che alcune delle macchine-intervallo decidessero di parcheggiare ed ecco il mio inseguitore vedrebbe tutt'a un tratto accorciarsi la distanza che ci separa.⁸⁷

La conclusione, a questo punto, non potrà che ribadire l'abolizione del concetto di spazio, o, perlomeno, una sua decisa relativizzazione, dal momento che «uno spazio non esiste indipendentemente dai corpi che lo occupano». Lo spazio, di conseguenza, non si configura in modo strutturato, non evidenzia cioè una forma riconoscibile: «sono [...] i corpi – scrive Calvino – a determinare lo spazio circostante».⁸⁸ Negato in questo modo il concetto di spazio assoluto, ad emergere sarà «lo spazio relativo che si definisce e si trasforma intorno alla mia macchina come intorno a ogni altra macchina della coda».⁸⁹ (Se ne ricorderà Del Giudice, di questo spazio, soprattutto nel suo secondo romanzo, quell'*Atlante occidentale* in cui l'autore romano metterà a confronto scienza e letteratura, lo sguardo del letterato e quello del fisico ricercatore, entrambi alla prese col problema della rappresentazione e della descrizione del reale).

Il racconto sembra dunque evidenziare due diversi ordini di discorso o, se si vuole, due isotopie, che il lettore avvertito a un certo punto intuisce senza difficoltà: la simmetria (per cui i pensieri dell'inseguito potrebbero coincidere con quelli dell'inseguitore) e la reversibilità (ed ecco allora farsi strada l'ipotesi più estrema, fondata sull'applicazione inevitabile e conseguente della «proprietà commutativa»,⁹⁰ implicante il rovesciamento dei ruoli nel sistema inseguito-inseguitore, come dimostra la seguente formulazione ipotetica: «se anch'io sono a mia volta un inseguitore».)⁹¹ Ed è appunto questa l'ipotesi che sarà poi inverata sul piano narrativo: l'inseguito si scoprirà d'improvviso inseguitore di una macchina che lo precede, troverà una pistola nel cruscotto e ucciderà la propria vittima, spezzando così la logica che governa (o dovrebbe governare) il sistema inseguito-inseguitore.

⁸⁷ Ivi, pp. 329-330.

⁸⁸ Ivi, p. 330.

⁸⁹ Ivi, p. 331.

⁹⁰ A questo proposito cfr. G. PESCIO BOTTINO, *op. cit.*, p. 99.

⁹¹ I. CALVINO, *L'inseguimento*, cit., p. 334.

Una variante sul tema dello spazio-tempo è offerta dal *Guidatore notturno*, dove si impone anzitutto la centralità dei dati temporali e atmosferici: il viaggio del «guidatore» (o, meglio: il suo spostarsi tra i punti A e B) si svolge di notte sotto la pioggia, secondo condizioni che determinano due conseguenze di grande rilievo: da un lato, la cancellazione del paesaggio circostante («i coni di luce proiettati dai fari fanno sprofondare nell'indistinto il profilo dei luoghi»),⁹² dall'altro, un forte restringimento visivo, ossia la riduzione del campo visuale «al semicerchio del vetro spazzolato dal tergicristallo».⁹³ A questa concentrazione spazio-temporale corrisponde, inoltre, un'analoga riduzione per quanto attiene alla conformazione dei personaggi: difatti, X (ovvero il guidatore), Y (l'innamorata con cui ha litigato al telefono) e Z (il rivale), non solo si riducono ad entità algebriche, ma sono visti, nel corso del racconto, come semplici punti luminosi o fasci di luce, vale a dire entità disincarnate, del tutto funzionali alla dinamica propria del «racconto deduttivo»:

Ciò che conta è comunicare l'indispensabile lasciando perdere tutto il superfluo, ridurre noi stessi a comunicazione essenziale, a segnale luminoso che si muove in una data direzione, abolendo la complessità delle nostre persone e situazioni ed espressioni facciali, lasciandole nella scatola d'ombra che i fari si portano dietro e nascondono.⁹⁴

E non sarà casuale che alla scomparsa del paesaggio (il quale, come si è visto nel primo capitolo, può esistere solo in relazione ad uno sguardo che lo renda visibile) corrisponda l'annullamento o, meglio, il superamento della tradizionale fisionomia del personaggio, che si riduce, per l'appunto, a pura funzione, a strumento che *funziona* all'interno di un sistema che abolisce l'umana complessità attraverso la proposta di un modello che si potrebbe definire esplicativo-deduttivo. Al posto del paesaggio, dunque, un insieme di piani e di linee; una spazialità che si determina, come accadeva nell'*Inseguimento*, in base alle traiettorie percorse dai personaggi che si muovono tra A e B (e viceversa), secondo una modalità in cui si attiva ancora una volta la proprietà commutativa, il senso di una ipotetica, potenziale reciprocità (ed è forse in questa reciprocità che si recupera, a ben vedere, quella umana 'complessità' che si era pensato, illusoriamente, di poter mettere da parte...):

M'accorgo che correndo verso Y ciò che più desidero non è trovare Y al termine della mia corsa: voglio che sia Y a correre verso di me, è questa la risposta di cui ho bisogno, cioè ho bisogno

⁹² ID., *Il guidatore notturno*, in ID., *Ti con zero*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 337.

⁹³ Ivi, pp. 337-338.

⁹⁴ Ivi, p. 340.

che lei sappia che io sto correndo verso di lei ma nello stesso tempo ho bisogno di sapere che lei sta correndo verso di me.⁹⁵

Del tutto evidente è lo scarto con cui Calvino prende le distanze dalle forme e dalle modalità della narrativa tradizionale. Altrettanto evidenti sono poi le conseguenze di tale scelta: con la riduzione dei personaggi a semplici funzioni narrative, e del paesaggio a pura spazialità geometrica, vengono meno le condizioni che permettevano l'instaurarsi dell'antico dialogo per mezzo della *correspondance* tra interno ed esterno, tra paesaggio interiore e paesaggio esterno: come ha scritto Giulio Iacoli, «[r]isulta vano, per i personaggi, pretendere di proiettare singoli moti del proprio animo sul paesaggio circostante: le spazialità interessate rigettano ogni proposta di relazione narrativa».⁹⁶

Sarà peraltro da notare come di fatto non esista più un «paesaggio circostante», ormai sostituito dall'astrazione di uno spazio che esiste solo in funzione dei percorsi dei personaggi, e che si rende visibile in virtù delle traiettorie luminose che essi tracciano con i loro continui andirivieni, figura emblematica dell'impossibilità dell'incontro e della resa ad una insuperabile incomunicabilità.

Per certi versi, i due racconti esaminati anticipano le riflessioni che Calvino sviluppa ulteriormente nel *Conte di Montecristo*, dove ritorna la stessa idea di una spazialità inafferrabile, sfuggente e insidiosamente proteiforme; una spazialità anche in questo caso mutevole, declinabile in modo diverso e soggetta al principio di indeterminazione.

In questo racconto – che è la ripresa postmoderna del noto romanzo di Alexandre Dumas – il primo dato da sottolineare è la diversità degli approcci con cui i due personaggi, l'Abate Faria ed Edmond Dantès, si sforzano di evadere dal castello di If: mentre l'Abate Faria, infaticabile nel progettare e mettere in pratica piani d'evasione, si muove in maniera essenzialmente empirica, per prove e tentativi che regolarmente falliscono, il prigioniero Dantès agisce nello spazio mentale delle sue riflessioni, verificando ogni volta l'impossibilità di trovare un accordo tra le sue congetture e i dati, per lo più incongrui, ricavati dall'esperienza:

⁹⁵ Ivi, p. 339.

⁹⁶ G. IACOLI, *Interni. Calvino, Perec, il mondo possibile, la casa incompleta*, in ID., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, pp. 61-106: 68.

Lavorando di ipotesi riesco alle volte a costruirmi un'immagine della fortezza talmente persuasiva e minuziosa da potermi muovere a tutto mio agio col pensiero; mentre gli elementi che ricavo da ciò che vedo e ciò che sento sono disordinati, lacunosi e sempre più contraddittori.⁹⁷

Ma interessante, per il nostro discorso, è soprattutto la presenza di un doppio livello narrativo, evidente nei due piani su cui è impostata la narrazione: da un lato il piano in cui i due personaggi, Edmond Dantès e l'Abate Faria, figurano come prigionieri del castello d'If, condannati ad una prigionia eternizzata, temporalmente racchiusa in un solo istante dilatabile *ad infinitum*; dall'altro il piano che rimanda alla narrazione di Alexandre Dumas, nella quale la vicenda può essere letta nella prospettiva del suo 'farsi' graduale, ma anche nella prospettiva della sua conclusione 'romanzesca' che, di fatto, è già data e nota a tutti.

Si avrà dunque, da una parte, il cronotopo riconoscibile nelle pagine di Dumas, in cui si rispecchia la mappa delle strade e dei luoghi di Marsiglia, dove Dantès si muove seguendo i percorsi previsti dal Romanzo di cui è protagonista, secondo una traccia in cui vengono a collimare racconto e memoria personale, il concatenarsi degli eventi previsti dalla trama e le azioni concrete che il personaggio immagina di poter compiere 'doppiando' la finzione romanzesca:

Un fascio di fogli può già passare alla stampa: contiene la Marsiglia della mia giovinezza; percorrendo le righe di fitta scrittura posso farmi largo sui moli del porto, risalire la Rue de la Canebière nel sole del mattino, raggiungere il villaggio dei Catalani inerpicato sulla collina, [...].⁹⁸

Dall'altra, invece, si definisce il cronotopo mentale-immaginario in cui è immerso l'Edmond Dantès protagonista del racconto di Calvino (che funziona a tutti gli effetti come personaggio di secondo grado), cronotopo costituito da un insieme di punti che, succedendosi «nel tempo», rinviano ad una topografia sfuggente, a forme variabili che sfumano nel vago e nell'indeterminato, e che il prigioniero, per quanto si concentri e tenda al massimo la sua attenzione, non può in alcun modo afferrare. Ne deriva una dimensione cronotopica sostanzialmente indefinita, dove l'organizzazione dello spazio, alla cui determinazione concorrono anche i suoni percepiti dal prigioniero, risulta così indeterminata da autorizzare le più diverse ipotesi di articolazione e di espansione:

⁹⁷ I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in ID., *Ti con zero*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 344-356: 346.

⁹⁸ Ivi, p. 354.

Le mura sono talmente spesse che potrebbero contenere altre celle e scale e corpi di guardia e santabarbare; oppure la fortezza essere tutta muro, un solido pieno e compatto, con un uomo vivo seppellito nel mezzo.

Tendo l'orecchio: i suoni descrivono attorno a me forme e spazi variabili e sfrangiati. Dallo scalpiccio dei carcerieri cerco di stabilire il reticolo dei corridoi, le svolte, gli slarghi, i rettilinei interrotti dallo strisciare del fondo della marmitta alla soglia d'ogni cella e dal cigolio dei chiavistelli: arrivo solamente a fissare una successione di punti nel tempo, senza rispondenza nello spazio.⁹⁹

Sembra dunque preclusa, almeno all'inizio, qualsiasi possibilità di fuga: anche postulando, in linea del tutto ipotetica (o idealistica), una perfetta reversibilità tra dentro e fuori, presente e passato, il prigioniero verrebbe sempre ricondotto all'interno della fortezza; uscito 'fuori' si ritroverebbe ancora nel 'suo' passato, e questo determinerebbe di nuovo il suo ingresso nella fortezza, che è un labirinto insieme spaziale e temporale, in un ciclo che non conosce soluzioni di continuità:

Tutto quel che c'è di non chiaro nel rapporto tra un prigioniero innocente e la sua prigione continua a gettare ombra sulle immagini e sulle decisioni. Se la prigione è circondata dal *mio* fuori, quel fuori mi riporterebbe dentro ogni volta che riuscissi a raggiungerlo: il fuori non è altro che il passato, è inutile tentare di fuggire.¹⁰⁰

Ma l'invenzione di Calvino-Dantès va anche oltre, nel suo ipotizzare, a partire da una serie di figure immaginate «come facce d'un solido, poliedro o iperpoliedro»,¹⁰¹ una cosmologia in costante espansione¹⁰² attorno al nucleo costituito nello stesso tempo dal castello di If e dall'isola di Montecristo; una infinita, angosciante «ipersfera», la cui circonferenza è «irraggiungibile» e il cui centro «dappertutto», secondo una modellizzazione topologica che, se da un lato rimanda a Borges, dall'altro potrebbe riprendere una delle

⁹⁹ Ivi, pp. 344 e 345.

¹⁰⁰ Ivi, p. 351.

¹⁰¹ Ivi, p. 350.

¹⁰² Cfr. U. MUSARRA-SCHROEDER, *op. cit.*, p. 78: «Nell'immaginazione di Dantès [...] la costruzione si complica sempre più. Diventa un labirinto in continua espansione, un labirinto borgesiano in cui non esiste più l'idea né di centro né di periferia». Il riferimento, ovviamente, è alla *Biblioteca di Babele* di Borges, per cui cfr. ivi, nota n. 16.

Pensées di Pascal, in cui il filosofo francese utilizzava la metafora spaziale per mettere in relazione la finitudine dell'uomo con l'inconcepibile grandezza del «mondo visibile»:¹⁰³

La ricerca del centro d'If-Montecristo non porta a risultati più sicuri della marcia verso la sua irraggiungibile circonferenza: in qualsiasi punto io mi trovi l'ipersfera s'allarga intorno a me in ogni direzione; il centro è dappertutto dove io sono; andare più profondo vuol dire scendere in me stesso. Scavi scavi e non fai che ripercorrere lo stesso cammino.¹⁰⁴

La soluzione, a questo punto, non potrà che darsi entro i confini dell'«ipersfera», che dunque è uno spazio che contiene tutto, vertiginosamente: l'Abate Faria e Dantès, ma anche lo studio di Alexandre Dumas con la sua «distesa di passati e di presenti e di futuri», e quindi lo stesso «iper-romanzo *Montecristo* con le sue varianti e combinazioni di varianti».¹⁰⁵ Le ulteriori conclusioni, di marca squisitamente narratologica, porteranno infine a ipotizzare una sorta di romanzo in negativo, «un Montecristo col segno meno».¹⁰⁶

Va detto, del resto, che non si tratta di una pura invenzione narratologica, di un gioco narrativo fine a se stesso: nel celebre finale si sostiene che l'eventuale «possibilità di fuga» dovrà corrispondere al punto di non coincidenza tra la «fortezza pensata» e «quella vera»,¹⁰⁷ come a dire che il solo, eventuale scacco che si possa dare alla «realtà-prigione»,¹⁰⁸ alla realtà-labirinto storicamente determinata e oggettivamente costituita non potrà che venire dalla fantasia, dall'immaginazione o dalla volontà degli uomini (si tratta insomma, come suggerisce Massimo Rizzante, di uno «spazio di libertà artistica [...], dove la logica scientifica sfida l'immaginazione poetica»)¹⁰⁹

Anche questa però è una soluzione ancora una volta provvisoria, in quanto si gioca tutta, come ricorda Roberto Deidier, «nell'eterotopia di un linguaggio che respinge ogni tono consolatorio per porsi invece come attività critica».¹¹⁰ È questo, con ogni evidenza, un

¹⁰³ Cfr. B. PASCAL, *Pensieri*, traduzione, introduzione e note di P. Serini, Torino, Einaudi, 1962, p. 104: «Tutto questo mondo visibile è solo un punto impercettibile nell'ampio seno della natura. Nessun'idea vi si approssima. [...] È una sfera infinita, il cui centro è in ogni dove e la circonferenza in nessun luogo» (si tratta del pensiero n. 223, corrispondente al n. 72 dell'edizione Brunschvicg).

¹⁰⁴ I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, cit., p. 352.

¹⁰⁵ Ivi, p. 355.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, p. 356.

¹⁰⁸ M. BOSELLI, *Ti con zero o la precarietà del progetto*, in «Nuova Corrente», 49, 1969, pp. 129-150: 137.

¹⁰⁹ M. RIZZANTE, *Il fiore inosservato della bellezza*, in M. RIZZANTE, W. NARDON e S. ZANGRANDO (a cura di), *La scoperta del romanzo*, Pesaro, Metauro, 2005, pp. 15-24: 23.

¹¹⁰ R. DEIDIER, *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 77-117: 104.

punto essenziale per comprendere le motivazioni profonde che guidano Calvino sul piano della ricerca letteraria e dell'impegno *morale*: nella fondamentale dialettica tra ordine e disordine, nella ricerca di un'uscita dal labirinto del mondo, le condizioni oggettive rappresentano degli ostacoli non facilmente sormontabili. Per quanto la realtà possa essere scomposta e ricomposta, indagata razionalmente e riconfigurata *more geometrico*, non viene meno la sua natura enigmatica, la sua capacità di occultare o distruggere eventuali *punti di riferimento* (e quindi di ricondurre, come accade ad Edmond Dantès, al punto di partenza). Al riguardo, suonano davvero ammonitrici e, per così dire, programmatiche le parole che si leggono nel racconto che dà il titolo alla raccolta, a rimarcare, ancora una volta, l'insuperabile *relatività* delle condizioni in cui si realizza storicamente l'agire dell'uomo:

[...] lo spazio che ci circonda è uno spazio sempre diverso, lo so bene, so che la Terra è un corpo celeste che si muove in mezzo ad altri corpi celesti che si muovono, so che nessun segno, né sulla Terra né nel cielo può servirmi da punto di riferimento assoluto, [...].¹¹¹

La soluzione, a questo punto, non potrà che essere quella della «continua pendolarità»¹¹² che troveremo a fondamento dell'invenzione delle *Città invisibili*.

6. Le Cosmicomiche

Mi sono soffermato, nel paragrafo precedente, sull'idea di *espansione*, che è il termine chiave per avvicinarsi alla comprensione della cosmologia/cosmografia di Calvino.

Una significativa ripresa di questo tema, per quanto riguarda *Le Cosmicomiche* (1965), è offerta da *Tutto in un punto*: racconto in cui Calvino rappresenta narrativamente (anche facendo ricorso a un registro comico-surreale di marca felliniana, come suggerisce la presenza di una figura femminile amorevole e generosa come la signora Ph(i)Nk_o) la nascita dello spazio, sia come concetto che come realtà effettiva, a partire da una condizione di estrema concentrazione, quella propria dei primi abitatori dell'universo che – come racconta Qfwfq – erano costretti per mancanza di spazio (una mancanza che sarà da intendersi alla lettera: «Che ci potesse essere lo spazio, nessuno ancora lo sapeva») a restare confinati «in un punto unico che era quello in cui stavamo tutti».¹¹³ Una situazione

¹¹¹ I. CALVINO, *Ti con zero*, in ID., *Ti con zero*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 307-321: 309.

¹¹² Riprendo l'espressione da G. BONURA, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1972, p. 88.

¹¹³ I. CALVINO, *Tutto in un punto*, in ID., *Le Cosmicomiche*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 118-123: 118.

paradossale, dunque, in quanto in un unico punto – che, com'è noto, è un ente adimensionale – si ritrova concentrato «tutto il materiale che sarebbe poi servito a formare l'universo». ¹¹⁴

A questa situazione, in cui la forzata vicinanza è così stretta che gli uomini non possono nemmeno contarsi, ¹¹⁵ porrà fine, con uno slancio imprevedibile e del tutto gratuito («un vero slancio d'amore generale», scrive Calvino), la suddetta signora Ph(i)Nk_o, allorché esprimerà il desiderio di preparare le tagliatelle per tutti: è dunque in quel momento, a partire da una graduale, inarrestabile espansione dell'unico punto iniziale, che l'universo comincia a formarsi, ad espandersi «in una raggera di distanze d'anni-luce e secoli-luce e miliardi di millenni-luce». ¹¹⁶ Ha così origine non solo il concetto di spazio ma l'universo tutto, il cosmo in cui diventano «possibili miliardi di miliardi di soli, e di pianeti, e di campi di grano, e di signore Ph(i)Nk_o sparse per i continenti dei pianeti che impastano con le braccia unte e generose infarinate, [...]». ¹¹⁷

Ora, al di là di questa sfrenata, travolgente fantasia cosmogonica, vi è una frase che colpisce in modo particolare, anche se non viene particolarmente rimarcata, e pare anzi quasi casuale nel flusso irresistibile dell'invenzione fantastica: «[...] e *nello stesso tempo del pensarlo* questo spazio inarrestabilmente si formava, [...]», ¹¹⁸ enunciazione che sembra indicare non solo l'inconcepibile velocità con cui si produce l'atto cosmogonico, ma anche il fatto che lo spazio si crea, si dilata e prende forma *in conseguenza* di un pensiero, come se fosse, dunque, non un a priori kantiano ¹¹⁹ ma l'effetto, il risultato di una determinazione esclusivamente umana, di una parola che assume una funzione creatrice rispetto alla realtà: come spiega Francesca Serra, «non è la realtà a dover diventare parola, ma piuttosto la parola realtà: non il visibile va trasformato in dicibile, ma viceversa». ¹²⁰

È da notare, peraltro, come la questione affrontata – il formarsi dello spazio là dove prima vi era solo «un punto unico che era quello in cui stavamo tutti» – si ponga in termini, quanto meno, di indecidibilità: se tutti vivevano (si faccia attenzione all'imperfetto, che crea

¹¹⁴ Ivi, p. 119.

¹¹⁵ «Quanti eravamo? Eh, non ho mai potuto rendermene conto nemmeno approssimativamente. Per contarsi, ci si deve staccare almeno un pochino uno dall'altro, invece occupavamo tutti quello stesso punto»: ivi, p. 118.

¹¹⁶ Ivi, p. 122.

¹¹⁷ Ivi, p. 123.

¹¹⁸ Ivi, p. 122 [corsivo mio].

¹¹⁹ Sul superamento della visione kantiana delle categorie cfr. F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da Le Cosmicomiche a Le città invisibili*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 43.

¹²⁰ F. SERRA, *op. cit.*, pp. 275-287: 287.

una prospettiva da ‘racconto storico’) in «un punto unico» (un punto che la geometria vorrebbe, come ho già detto, rigorosamente a-dimensionale), lo spazio c’era *già* o non c’era *ancora*? Che cosa mancava davvero? Lo spazio o il pensiero o la parola (la verbalizzazione) che lo crea rendendolo finalmente visibile e percettibile?

Ora, se seguiamo la lettera del testo (accettando quindi la prospettiva del ‘racconto storico’), è chiaro che lo spazio *non* c’era (né avrebbe potuto esserci), ma se assumiamo un altro punto di vista – quello che ci riporta, per così dire, al ‘presente’ della situazione passata – possiamo concludere che c’era *già*, in qualche modo, uno spazio ‘abitabile’ e ‘abitato’, il quale era *già* oggetto di contese e conflitti, esattamente come il mondo che sarebbe venuto *dopo*, a seguito dell’atto (diciamo pure: della parola) che ha prodotto e reso ‘visibile’ lo spazio. Prospettive vertiginose, dunque, dalle quali non è facile uscire, se non ipotizzando, come suggerisce Carla Locatelli nella sua analisi di un altro testo della stessa raccolta (*Un segno nello spazio*), «una semantica narrativa irrisolvibile», che «evidenzia l’impossibilità di una chiusura concettuale».¹²¹

Al tempo stesso il racconto risulta interessante anche sul piano della ‘linguisticità’: sarà l’uomo, non a caso, a trovare le parole per descrivere/raccontare lo spazio da lui stesso creato, per dirne la forma e la costituzione, anche ricorrendo, inevitabilmente, a costrutti analogici, a paralleli ed esempi ricalcati sul già noto, su figure conosciute e, quindi, perfettamente comprensibili. Si veda, a questo proposito, il brano che segue, tratto dal racconto *La forma dello spazio*, in cui il protagonista riesce a ‘dire’ lo spazio solo grazie a un linguaggio ad alto tasso di figuratività (e nel quale sono sfruttate tutte le risorse lessicali disponibili, quasi ad esaurimento del campo semantico prescelto: quello dell’architettura, nello specifico):

Questa era però ancora un’immagine schematica, come se avessimo a che fare con un solido dalle pareti lisce, una compenetrazione di poliedri, un aggregato di cristalli; in realtà lo spazio in cui ci muovevamo era tutto merlato e traforato, con guglie e pinnacoli che si irradiavano da ogni parte, con cupole e balaustre e peristili, con bifore e trifore e rosoni, e noi mentre ci sembrava di piombare giù dritto in realtà scorrevamo sul bordo di modanature e fregi invisibili [...].¹²²

¹²¹ C. LOCATELLI, *Rappresentazione, narritività e linguisticità dello spazio*, in F. DI BLASIO, C. LOCATELLI (a cura di), *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2006, pp. 3-24: 4.

¹²² I. CALVINO, *La forma dello spazio*, in ID., *Le Cosmicomiche*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 182-192: 189.

Un passo, questo, che offre molti spunti anche d'analisi linguistica: quel che appare evidente, anzitutto, è lo sforzo impiegato dalla voce narrante per dire lo spazio, per restituirne una qualche immagine che si possa visualizzare. In proposito, sono due i livelli che si possono riconoscere nella descrizione: dapprima quello dell'«immagine schematica» (la cui evidenza si sviluppa attraverso una serie di comparazioni geometriche introdotte da *come se avessimo a che fare*); in secondo luogo quello delle immagini ricavate dalla sfera semantica dell'architettura. Ironico, ma anche ingannevole, è quindi l'uso della locuzione esplicativa *in realtà*, che dovrebbe introdurre, di contro alle comparazioni di cui s'è detto, un'immagine più propria e aderente della dimensione spaziale: il che però non accade, in quanto lo spazio di cui Calvino parla (di cui è *possibile* parlare) non può tradursi in alcuna immagine 'realistica' o *effettiva*. Di fatto, quello che viene descritto è uno spazio per definizione antropomorfo, che per sua natura può essere detto e visualizzato solo attraverso il ricorso alla metafora. Se questi sono i dati di partenza, si direbbe allora che abbia ragione Contardo Calligaris, il quale riconosce nella scrittura cosmicomica di Calvino «lo scacco del linguaggio umano, incapace di dire altro che l'umano».¹²³

È questo un punto importante, su cui è necessario soffermarsi: ci si deve infatti chiedere se la curvatura antropomorfa di questo linguaggio rappresenti davvero uno «scacco» o non sia, piuttosto, un estremo conseguimento per le risorse espressive dello scrittore. Si deve infatti tenere presente che Calvino non è mai, nella generalità dei casi, uno scrittore metaforico o, se si vuole, uno scrittore ad alto tasso di figuratività. Come spiega Pier Vincenzo Mengaldo:

Del linguaggio figurato in Calvino, e in ispecie dell'analogico, [...], credo si possa dire in grosso quanto segue. a) Che nelle zone più tipiche e «classiche» della sua scrittura è impiegato con ritegno. b) Che l'analogicità è vivamente contrastata dall'opposta tendenza alla tecnicizzazione e all'uso «scientifico» della lingua, e comunque fortemente sottoposta all'esigenza di precisione enunciativa, [...]. c) Quando a) e b) non si verificano ma si abbia un uso più intenso o spinto di metafore, similitudini ecc., ciò connota momenti e intenzioni stilistiche particolari.¹²⁴

¹²³ C. CALLIGARIS, *op. cit.*, pp. 91-98: 94.

¹²⁴ P.V. MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino*, in G. FOLENA (a cura di), *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, Padova, Liviana, 1989, pp. 9-55: 26.

Ed è quanto accade nella *Forma dello spazio* e, in generale, in tutte le *Cosmicomiche*, dove l'uso pervasivo del linguaggio figurato¹²⁵ è leggibile non solo come resa nei confronti dell'antropomorfo, ma anche, come dicevo, come conseguimento stilistico, come risultato espressivo cui lo scrittore perviene allorché si trova a confrontarsi con una materia che sembra sottrarsi alla visualizzazione e, quindi, alla conseguente verbalizzazione (come riconosceva del resto lo stesso Calvino: «La scienza contemporanea non ci dà più immagini da rappresentare; il mondo che ci apre è al di là d'ogni possibile immagine»)¹²⁶.

Questo modo di procedere evidenzia, pertanto, un uso particolare della modalità metaforica, la cui funzione è di colmare il *vuoto* che si apre tra l'oggetto (di per sé irrapresentabile in quanto sottratto alla visualizzazione) e la sua verbalizzazione. Non vi è altro modo, insomma, per *dire* questo spazio, per dare forma e visibilità all'informe, all'inconcepibile senza nome, a ciò che si presenta privo di ogni determinazione. In questo senso, la metafora è l'*escamotage* che permette di passare dall'invisibile al visibile, dall'oggetto che non può essere rappresentato all'oggetto che può essere verbalizzato e, quindi, descritto. È chiaro allora che l'espressione figurata non potrebbe essere sostituita da una parola o da una frase che 'stanno per':¹²⁷ non esiste, in altri termini, un altro *modus* verbale per dire ciò che lo scrittore sta dicendo (e non sarà possibile, di conseguenza, «[...] paragonare la forma di questa parola o di questa frase a quella di un'altra parola o di un'altra frase che avrebbero potuto essere usate al loro posto e che esse, in un certo senso, sostituiscono»)¹²⁸. Ciò che manca, in definitiva, è la traducibilità della figura in quello che Genette definisce «un linguaggio potenziale», cioè il linguaggio che lo scrittore avrebbe impiegato nel caso avesse scelto «l'espressione semplice e comune».¹²⁹

Poiché non esistono (né potrebbero esistere) parole o frasi che potrebbero sostituire quelle usate da Calvino per descrivere la *forma dello spazio*, appare evidente che l'immagine analogica o la metafora sono i soli strumenti a disposizione dello scrittore cosmicomico: la stessa caduta (o ascesa: l'alternativa è, ancora una volta, indecidibile) nello spazio non può essere raccontata se non attraverso un linguaggio antropomorfo e in forma metaforica, come risulta dal brano che segue:

¹²⁵ Già Calligaris sottolineava l'«esasperata originalità di metafore e comparazioni di cui il testo è zeppo»: C. CALLIGARIS, *op. cit.*, p. 92.

¹²⁶ I. CALVINO, *Premessa 1968 a La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 1300-1303: 1300.

¹²⁷ Si veda al riguardo C. LOCATELLI, *Rappresentazione, narratività e linguisticità dello spazio*, cit., p. 20.

¹²⁸ G. GENETTE, *Figure I. Retorica e strutturalismo* (1966), trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1969, pp. 187-202: 191-192.

¹²⁹ Ivi, p. 189.

Il mio punto di riferimento era sempre Ursula e difatti un certo suo andare come volteggiando poteva rendere più familiare l'idea che la nostra caduta fosse un avvitarci e disavvitarci in una specie di spirale che un po' si stringeva e un po' s'allargava. [...] L'universo andava dunque considerato non un rigonfiamento grossolano piantato lì come una rapa, ma come una figura spigolosa e puntuta in cui a ogni rientranza o saliente o sfaccettatura corrispondevano cavità e bugne e dentellature dello spazio e delle linee da noi percorse.¹³⁰

Un altro aspetto da considerare è quello che riguarda la teoria scientifica relativa alla nascita dell'universo, nella quale si evidenziano gli opposti principi della rarefazione e della concentrazione materica, cui Calvino allude in *Tutto in un punto* («Sia ben chiaro, a me la teoria che l'universo, dopo aver raggiunto un estremo di rarefazione, tornerà a condensarsi, e che quindi ci toccherà di ritrovarci in quel punto per poi ricominciare, non mi ha mai persuaso»)¹³¹ Ora, questa dialettica tra rarefazione e concentrazione svolge una funzione importante proprio nella *Forma dello spazio*, in quanto è la condizione che permette l'incontro tra i personaggi che, altrimenti, continuerebbero a precipitare muovendosi lungo le traiettorie dei loro piani paralleli (emblema o allegoria immediata di una condizione di incomunicabilità e di reciproca estraneità). In effetti, posto che le rette parallele si incontrino all'infinito,¹³² come ribadisce ironicamente la voce narrante, i due personaggi non hanno altra possibilità d'incontrarsi che quella offerta dalla concentrazione dello spazio, dal superamento della precedente situazione di dispersione materica:

Tutto sarebbe avvenuto da un momento all'altro, con semplicità e naturalezza: dopo tanto andar separati senza poterci avvicinare d'un palmo, dopo tanto averla sentita estranea, prigioniera del suo tragitto parallelo, ecco che la consistenza dello spazio, da impalpabile che era sempre stata, si sarebbe fatta più tesa e nello stesso tempo più molle, un infittirsi del vuoto che sarebbe parso venire non da fuori ma da dentro di noi, e avrebbe stretto insieme me e Ursula H'x [...].¹³³

Ma la forma dello spazio è anche qualcosa che si può cogliere *in negativo*, per mezzo dei segni e delle impronte che le cose lasciano impressi «nella pasta del vuoto»; ne consegue, ancora una volta, l'impressione di estrema fluidità e mobilità di questo spazio che appare inafferrabile e mutevole nella misura in cui sembra plasmarsi in funzione delle cose, dei

¹³⁰ I. CALVINO, *La forma dello spazio*, cit., p. 189.

¹³¹ ID., *Tutto in un punto*, cit., p. 120.

¹³² «Certo, a voler essere ottimista, restava sempre la possibilità che, continuando le nostre due parallele all'infinito, venisse il momento in cui si sarebbero toccate»: ID., *La forma dello spazio*, cit., p. 183.

¹³³ Ivi, p. 184.

corpi che lo penetrano modificandone, in maniera più o meno sensibile, assetto e configurazione: «cosicché – scrive Calvino – il brufolo che cresce sul naso d'un califfo o la bolla di sapone che si posa sul seno d'una lavandaia cambiano la forma generale dello spazio in tutte le sue dimensioni».¹³⁴

Completo il percorso nelle *Cosmicomiche* analizzando il brano seguente, tratto da *La spirale* (si tratta della parte centrale del racconto, una sorta di *flash-forward*, con cui Qfwfq si proietta in avanti nel tempo, avanzando di cinquecento milioni di anni):

(Tanto che adesso, passati cinquecento milioni d'anni, mi guardo intorno e vedo sopra lo scoglio la scarpata ferroviaria e il treno che ci passa sopra con una comitiva di ragazze olandesi affacciate al finestrino e nell'ultimo scompartimento un viaggiatore solo che legge Erodoto in un'edizione bilingue, e sparisce nella galleria sopra alla quale corre la strada camionale con il cartellone «Volate Egypt-air» che rappresenta le piramidi, e un motofurgoncino di gelati tenta di sorpassare un camion carico di copie della dispensa «Rb-Stijl» di una enciclopedia a dispense ma poi frena e si riaccoda perché la visibilità è impedita da una nuvola di api che attraversa la strada proveniente da una fila di alveari situati in un campo da cui certamente un'ape regina sta volando via tirandosi dietro tutto uno sciame in senso contrario al fumo del treno rispuntato all'altra estremità della galleria, cosicché non si vede più nulla per questo strato nuvoloso di api e fumo di carbone, se non alcuni metri più sopra un contadino che rompe la terra a colpi di zappa e senza accorgersene riporta alla luce e torna a sotterrare un frammento di zappa neolitica simile alla sua, in un orto che circonda un osservatorio astronomico con i telescopi puntati al cielo e sulla cui soglia la figlia del custode siede leggendo gli oroscopi di un settimanale che ha in copertina il viso della protagonista del film Cleopatra, vedo tutto questo e non provo nessuna meraviglia perché il fare la conchiglia implicava anche fare il miele nel favo di cera e il carbone e i telescopi e il regno di Cleopatra e i film su Cleopatra e le piramidi e il disegno dello zodiaco degli astrologi caldei e le guerre e gli imperi di cui parla Erodoto e le parole scritte da Erodoto e le opere scritte in tutte le lingue comprese quelle di Spinoza in olandese e il riassunto in quattordici righe della vita e delle opere di Spinoza nella dispensa «Rb-Stijl» dell'enciclopedia sul camion sorpassato dal motofurgoncino dei gelati e così nel fare la conchiglia mi pare d'aver fatto anche il resto.

Mi guardo intorno e chi cerco? è sempre lei che io cerco innamorato da cinquecento milioni di anni e vedo sulla spiaggia una bagnante olandese cui un bagnino con la catenella d'oro mostra per spaventarla lo sciame d'api in cielo, e la riconosco, è lei, la riconosco dal modo inconfondibile di sollevare la spalla fin quasi a toccarsi una guancia, ne sono quasi sicuro, anzi direi assolutamente sicuro se non fosse per una certa somiglianza che ritrovo anche nella figlia del custode dell'osservatorio astronomico, e nella fotografia dell'attrice truccata da Cleopatra, o forse in Cleopatra com'era veramente di persona, per quel tanto della Cleopatra vera che sopravvive in ogni rappresentazione di Cleopatra, o nell'ape regina che vola in testa allo sciame per lo slancio inflessibile con cui avanza, [...].¹³⁵

¹³⁴ Ivi, p. 190.

¹³⁵ I. CALVINO, *La spirale*, in ID., *Le Cosmicomiche*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 214-216.

Si tratta di un passo giustamente celebre, e su cui la critica non ha mancato di soffermarsi, anche per sottolineare le peculiarità della costruzione. Secondo la Bernardini Napoletano, per esempio, l'organizzazione sintattica del brano ripete mimeticamente, attraverso l'uso attentamente studiato di participi e di proposizioni relative, alcuni «segmenti di realtà»: ¹³⁶ ed è un'osservazione sostanzialmente corretta, anche se rischia, così formulata, di risultare alquanto generica o incompleta (a ben vedere, per esempio, anche l'*incipit* dei *Promessi sposi* riproduce dei «segmenti di realtà»). Vi è dunque, nel brano di Calvino, qualcosa di più e qualcosa di diverso, che lo distingue da una descrizione puramente mimetica: ma che cosa?

Anzitutto, un'analisi attenta della compagine testuale evidenzia una precisa strategia compositiva, che determina una vera e propria *strutturazione* in verticale dello spazio, dove si può riconoscere una serie di piani (o di strati) sovrapposti gli uni agli altri: non si avrebbe, pertanto, una semplice 'ripetizione' della realtà (o dei «segmenti di realtà»), quanto, piuttosto, una sorta di 'costruzione' della realtà, che si avvale anche di precise procedure linguistiche e stilistiche (si rimanda, al riguardo, agli elementi evidenziati in grassetto nel testo). Ciò che il testo offre, in altre parole, è una serie di dislocazioni spaziali, alla cui determinazione concorre in particolare la continua ripresa del termine 'sopra' (da intendersi come preposizione e, almeno in un caso, come avverbio). ¹³⁷ Si passa infatti dall'immagine dello «scoglio» – al quale è abbarbicato Qfwfq-mollusco – alla soprastante «scarpa ferroviaria», per poi passare al treno che «ci passa sopra», alla galleria «sopra alla quale corre la strada camionale», fino allo «strato nuvoloso di api e fumo di carbone», al di sopra del quale si vede «un contadino che rompe la terra a colpi di zappa». Di qui, come ho detto, l'impressione che si tratti di uno spazio più *costruito* che descritto: uno spazio, quindi, che non deve rispondere in alcun modo al principio di referenzialità, e che anticipa i *paesaggi nuovi* delle *Città invisibili*, quei paesaggi che sussistono, come vedremo, in ragione della loro potenzialità, di una possibilità ontologica che solo la scrittura può mettere in luce. ¹³⁸

¹³⁶ F. BERNARDINI NAPOLETANO, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁷ Per il *sopra* in funzione avverbiale si veda la proposizione seguente: «non si vede più nulla per questo strato nuvoloso di api e fumo di carbone, se non alcuni metri **più sopra** un contadino [...]»: I. CALVINO, *La spirale*, cit., p. 215.

¹³⁸ A venir meno, con ogni evidenza, è l'illusione di referenzialità, l'idea che la scrittura possa fare da specchio alla realtà del mondo: anche in questo caso, come ha scritto Bertrand Westphal, «da descrizione dei luoghi non riproduce un referente: è il discorso che fonda lo spazio»: B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. it. di L. Flabbi, Roma, Armando, 2009, p. 114.

Ma vi è un altro aspetto da considerare: questo spazio che appare verticalmente strutturato, secondo una linea ideale che si distende dall'elemento terracqueo (lo scoglio)¹³⁹ agli spazi celesti (evocati dai «telescopi puntati al cielo»),¹⁴⁰ è uno spazio che viene attraversato da una particolare dimensione temporale, contrassegnata dalla ricorsività e dalla reversibilità.

Rileggendo il testo, si può infatti osservare come vi sia una sequenza di immagini¹⁴¹ che, da un certo momento in poi, si ripresentano secondo un ordine attentamente modificato: l'effetto che ne deriva, e che potremmo definire cinematografico, è quello di un nastro che si riavvolge *all'indietro*, riproponendo in una diversa sequenza le immagini che già si sono viste al loro primo apparire. Sembra insomma che il tempo, almeno nella prospettiva di Qfwfq, sia reversibile: che lo si possa cioè ripercorrere a ritroso (o, se si vuole, scomporre e ricomporre disponendo le immagini-evento in un ordine variabile, che riconfigura ogni volta in modo diverso la catena temporale). Si ha così l'impressione di trovarsi in un tempo fuori del tempo, nel quale tutto può essere vissuto e rivissuto, perché tutto appartiene ad una dimensione di realtà circolare ed 'eterna', dove ogni cosa – come insegna l'*Aleph* di Borges – risulta simultaneamente visibile.

Il tema di fondo rimane tuttavia la riflessione sullo spazio: in proposito, interessante è il cambiamento di prospettiva per cui si passa dalla percezione di uno «spazio mal differenziato» al graduale definirsi di un vero e proprio «campo visivo». Così nelle parole di Qfwfq:

Esseri informi, incolori, sacchi di visceri messi su alla meglio, popolavano l'ambiente tutt'intorno, senza darsi il minimo pensiero di cosa fare di se stessi, di come esprimersi e rappresentarsi in una forma stabile e compiuta e tale da arricchire le possibilità visive di chiunque la vedesse. [...] e noi intanto, io e lei e tutti coloro che eravamo intenti a spremere una forma da noi

¹³⁹ Domenico Scarpa, che ha letto il racconto di Calvino in chiave di «autobiografia cosmica e biologica», sottolinea, in riferimento al «paesaggio magro e dissugato della Liguria», «il conflitto tra l'elemento secco e scabro della pietra e l'elemento amniotico, avvolgente, infinito dell'acqua [...]»: D. SCARPA, *Autobiografia di una conchiglia*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 304-317: 307.

¹⁴⁰ Al riguardo, si veda quanto scrive Calvino nel saggio *Il viandante nella mappa*: «[...] la carta si situa spesso al confine tra due geografie, quella della parte e quella del tutto, quella della terra e quella del cielo, cielo che può essere firmamento astronomico o regno di Dio»: I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 23-29: 26.

¹⁴¹ La riporto di seguito, indicando ciascuna immagine con un numero progressivo: «una comitiva di ragazze olandesi» (1), «Erodoto» (2), «motofurgoncino» (3), «camion» (4), «dispensa «Rh-Stijl» (5), «ape regina» (6), «la figlia del custode» (7), «protagonista del film *Cleopatra*» (8).

stessi, stiamo lì a sgobbare nella nostra buia fatica. Per merito nostro, quello spazio mal differenziato diventa un campo visivo [...].¹⁴²

Si tratta, con ogni evidenza, di un punto essenziale per la comprensione della logica – anche di tipo spaziale – che informa il racconto, in quanto è qui che si può cogliere la sovrapposizione tra il livello enunciativo di Qfwfq e il livello di discorso che pertiene all'Io autoriale, cioè il livello in cui si colloca l'istanza dell'autore, che presiede alla composizione e organizzazione del materiale testuale: come ricorda Qfwfq-Calvino, ciò che conta è il definirsi di un «campo visivo» che non esiste *a priori* nella 'realtà', ma che può essere *costruito* attraverso la scrittura superando la condizione originaria dello spazio *indifferenziato*. Si passa così ad un piano di riflessione che può definirsi a buon diritto metatestuale: le parole di Qfwfq, oltre a definire un momento significativo nello sviluppo della narrazione, sono leggibili come indicazione di una *modalità di lettura* che è estensibile all'intero racconto. Il passaggio dallo «spazio mal differenziato» alla definizione di un «campo visivo» si offre, in altre parole, come la chiave di lettura che permette di cogliere, al di là del virtuosismo stilistico, il senso profondo dell'operazione di Calvino, il significato che si dovrà attribuire alla vertiginosa descrizione da cui ho preso le mosse.

In effetti, ciò che l'istanza autoriale sembra proporre è proprio il processo di costruzione di un *campo visivo*: quello stesso campo visivo che nel brano citato la macchina da presa della scrittura definisce e perlustra in tutti i suoi angoli, servendosi con sapienza di elementi grammaticali e linguistici (la preposizione *sopra*, come si è visto), ma anche di campi lunghi e campi medi, di primi piani e di zoomate che vanno a cogliere i dettagli/particolari in apparenza più insignificanti, ma dotati tutti di un'indubbia funzionalità all'interno di una compagine testuale che, come ho detto, si fonda sulla ricorsività e circolarità delle immagini-evento, sul loro richiamarsi e corrispondersi all'interno di una dimensione temporale fortemente soggettivizzata, e che sembra oscillare tra il presente (coincidente con la nascita di Qfwfq in quanto mollusco) e una dimensione prossima all'«eterno» (come suggerisce il riferimento ai «cinquecento milioni d'anni», nella cui prospettiva si dovrà leggere l'intero discorso di Qfwfq).

¹⁴² I. CALVINO, *La spirale*, cit., p. 219.

7. *Il paesaggio-cartolina: Gli amori difficili*

Per cominciare, si legga l'*incipit* del racconto *L'avventura di un lettore*:

La strada litoranea, sul capo, passava alta; il mare era laggiù a strapiombo e dappertutto intorno, fino all'orizzonte alto e sfumato. Anche il sole era dappertutto, come se il cielo e il mare fossero due lenti che lo ingrandivano. Là sotto, contro i frastagli irregolari degli scogli del capo, l'acqua calma batteva senza spuma.¹⁴³

Il quadro paesistico – come si può facilmente notare – è in questo caso sufficientemente ampio, ma non è tale da costituire un paesaggio vero e proprio: ciò che manca, in primo luogo, è l'instaurarsi di una relazione significativa, di un rapporto che denoti interesse e coinvolgimento da parte di Amedeo Oliva, il protagonista di questa «avventura» calviniana il quale, di fatto, sembra rimanere estraneo a quanto lo circonda. Quello di Amedeo è infatti uno sguardo superficiale, disattento e intermittente; uno sguardo che non si apre mai veramente verso l'esterno e che non stabilisce, di conseguenza, alcuna relazione con la «vista circostante».¹⁴⁴ Non stupisce, in queste condizioni, che la realtà spaziale non sia altro che una *vista*, un campo visivo depotenziato che, lungi dall'assurgere a paesaggio vero e proprio, finisce per ridursi alla somma degli elementi che lo compongono (gli scogli, una caletta «d'acqua verdazzurra», una «spiaggetta di ciottoli», etc.).

È dunque nello sguardo del «lettore» – schizofrenicamente diviso tra la *vista* dello sfondo naturale e la lettura di un libro – che si può cogliere il senso del racconto: il paesaggio esterno è qualcosa che richiama di continuo l'attenzione di Amedeo, ma è anche qualcosa che di fatto non lo soddisfa, una dimensione che, per quanto luminosa e accogliente, non è mai veramente appagante, così come per Amedeo non è appagante una realtà quotidiana rispetto alla quale si è via via estraniato, riducendo al minimo la sua «smania d'esser»,¹⁴⁵ la sua volontà d'intervento e di attiva partecipazione.

Il suo intento è, dichiaratamente, un altro: penetrare «oltre la superficie della pagina»¹⁴⁶ per accedere, attraverso la lettura, alla «vera vita»,¹⁴⁷ ossia ad una esperienza intensificata

¹⁴³ I. CALVINO, *L'avventura di un lettore*, in ID., *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1958 e 1970, pp. 59-70: 59.

¹⁴⁴ Ivi, p. 60.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Ivi, p. 65.

della realtà, ad un «mondo in cui la vita era più vita che di qua, da questa parte».¹⁴⁸ (In termini analoghi, anche il Lettore di *Se una notte d'inverno* cercherà di sottrarsi attraverso la lettura all'«esperienza vissuta, sempre sfuggente, discontinua, controversa»¹⁴⁹).

Anche le sue immersioni, le nuotate che ogni tanto si concede, non sono altro che una parentesi, una breve sosta prima di riprendere la lettura, che rimane la sua attività preferita, dal momento che «il suo cuore era tra le pagine del libro lasciato a riva».¹⁵⁰ In questa situazione, non sorprende affatto che il paesaggio si riduca a «cornice», a semplice sfondo su cui si svolge l'avventura narrata: «Tutto era calmo, solo scorreva il flusso della lettura, cui l'immobile paesaggio faceva da cornice, e la signora abbronzata era diventata una parte necessaria di questo paesaggio».¹⁵¹

Nessuno scambio e nessun dialogo, dunque, tra io e mondo, tra la soggettività del protagonista e l'«immobile paesaggio» che lo circonda. Ma non è solo questo: in conseguenza della riduzione del paesaggio a puro e semplice sfondo, viene meno quella che Ferroni ha chiamato, riferendosi a Zanzotto, «la sublime alterità del paesaggio»:¹⁵² a ben vedere, in questo caso il quadro paesistico non esprime più alcuna *alterità*, appare anzi ricondotto nelle misure di un'esperienza familiare e conosciuta, in cui nulla può sorprendere o provocare sospensione, stupore (ed è chiaro, a questo punto, perché Amedeo possa guardare *senza* vedere, osservare senza farsi veramente coinvolgere). L'avventura, se mai ci sarà, sarà quella della lettura – o quella offerta dall'imprevisto incontro con la bagnante – ma, certamente, non nascerà dall'immersione nel paesaggio o dalla contemplazione della natura: nessuna avventura, del resto, può prodursi entro i confini di un paesaggio del tutto *normalizzato*, ricondotto nell'esperienza del quotidiano e ridotto – come scrive Calvino – a «un mondo accessorio e decorativo, che non poteva impegnarlo in nulla»:¹⁵³ quel che vediamo, insomma, è un paesaggio che appare ridotto al silenzio (nel totale azzeramento di ogni *Stimmung*) e che pertanto non coinvolge minimamente un soggetto che gli resta di fatto estraneo.

La presenza di un paesaggio ridotto a sfondo e cornice, è facilmente riscontrabile anche nel racconto *L'avventura di uno sciatore*. Mentre nell'*Avventura di un lettore* ad essere messa al centro era l'opposizione tra il mondo e il libro, tra l'esperienza del vivere e quella della

¹⁴⁸ Ivi, p. 61.

¹⁴⁹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 641.

¹⁵⁰ ID., *L'avventura di un lettore*, cit., pp. 61-62.

¹⁵¹ Ivi, p. 63.

¹⁵² G. FERRONI, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 51-61: 52.

¹⁵³ I. CALVINO, *L'avventura di un lettore*, cit., p. 65.

lettura, in questo caso il tema affrontato riguarda due diverse modalità di approccio alla vita: da una parte la modalità di chi procede con fatica, tra impacci e continue incertezze, dall'altra la modalità di chi, al contrario, interagisce armonicamente con la realtà, imprimendo nelle cose il segno inconfondibile, esatto e senza sbavature, di un'azione mirata e coerente, «sottratta al caso e al disordine».¹⁵⁴ (Ed è questa, appunto, la modalità che viene emblemizzata nella figura della «ragazza celeste-cielo»: la sciatrice che risale i pendii «senza affanno»,¹⁵⁵ sotto gli sguardi stupiti e ammirati degli altri sciatori).

A fronte di questo messaggio, di questa allegoria che traspare con evidenza nel tessuto narrativo, il paesaggio si presenta ancora una volta nei termini di una depotenziata immagine-cartolina, tanto facilmente riconoscibile quanto priva di ogni risonanza; un paesaggio che funziona, quindi, come sfondo, come cornice ambientale che non suscita emozione e non entra in dialogo con la soggettività dei personaggi. Si veda al riguardo il brano che segue:

Di nevicare aveva smesso. Ora anche l'aria nebbiosa si squarciò e nello squarcio apparve un cielo finalmente azzurro e il sole splendente e le montagne nitide ghiacciate una per una, solo qua e là piumate sulla cresta dai soffici brandelli della nuvola di neve.¹⁵⁶

Anche Usnelli, il protagonista dell'*Avventura di un poeta*, si pone sulla difensiva nei confronti della realtà: anziché immergersi nel flusso delle cose, le osserva da lontano, assumendo un atteggiamento distanziante e di cauta, raffrenata partecipazione. La stessa avventura che gli occorre nel corso di una vacanza in una località costiera del Meridione (in compagnia di Delia H., «donna molto bella»,¹⁵⁷ assai più partecipe di lui e incline al coinvolgimento emotivo, e quindi – come spesso in Calvino – perfetta controparte dialettica del personaggio maschile) non modifica ma rafforza questa sua disposizione, confermandolo nella sua attitudine allo studio, all'osservazione distaccata, alla partecipazione controllata e riflessiva (attitudine che è tipica della sua psicologia, dal momento che, per lui, anche la felicità si presenta come un rischio da tenere sotto controllo, come «uno stato sospeso, da vivere trattenendo il fiato».¹⁵⁸

¹⁵⁴ ID., *L'avventura di uno sciatore*, in ID., *Gli amori difficili*, cit., pp. 97-102: 102.

¹⁵⁵ Ivi, p. 98.

¹⁵⁶ Ivi, p. 101.

¹⁵⁷ I. CALVINO, *L'avventura di un poeta*, in ID., *Gli amori difficili*, cit., p. 91.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 91-92.

La contrapposizione tra i due personaggi, il poeta Usnelli e Delia H., non potrebbe essere più evidente, ed è facilmente verificabile anche nella diversità delle reazioni con cui i due rispondono alle sollecitazioni dell'avventura, la quale consiste, come si intuisce fin dalle prime battute del racconto, nella scoperta del paesaggio, nell'immersione – che per Delia sarà anche un'esperienza concreta e reale – in un incantevole, e in apparenza pacificato, scenario naturale. Ma interessante, ai fini del presente discorso, è soprattutto lo slittamento che conduce dal 'paesaggio' alla 'natura', con la conseguente svalutazione del paesaggio che finisce, appunto, per essere riassorbito, e quindi annullato, nel *continuum* del contesto naturale.

Questo passaggio avviene però gradualmente; in apertura di racconto si ha infatti una descrizione precisa del quadro paesistico, all'interno della quale si possono riconoscere i due elementi costitutivi, imprescindibili, della personale geografia calviniana: l'elemento scabro e prosciugato della roccia e l'elemento amniotico e avvolgente dell'acqua, che il testo riprende in due proposizioni distinte ma di fatto correlate nella misura in cui concorrono alla definizione di un'unica immagine:

L'isolotto aveva rive alte, di roccia. Sopra cresceva la macchia fitta e bassa della vegetazione che resiste vicino al mare. Nel cielo volavano i gabbiani. Era una piccola isola vicino alla costa, deserta, incolta [...].

Giù sotto le rocce l'acqua, in quelle giornate senza un'onda, era d'un azzurro acuto, limpida, attraversata fino in fondo dai raggi del sole.¹⁵⁹

Come risulta evidente, a prevalere è la costruzione retorica, un'articolazione discorsiva che si appoggia sull'accumulazione e sul ricorso alla nomenclatura: i dettagli e i tratti geografici definiscono un catalogo accumulativo che, lungi dal delineare un vero e proprio paesaggio, si presenta al contrario come «l'antitesi del paesaggio come noi lo intendiamo»,¹⁶⁰ ovvero come negazione di una visione paesistica intesa in senso simmeliano.

Si passa così dall'immagine paesaggistica ad una discorsività che mette al centro la rappresentazione della *natura*, la cui bellezza è qualcosa che si svela gradualmente al protagonista, in un movimento di apertura (di espansione) che sembra promettere nuove epifanie, nuove incantevoli scoperte. Ed è proprio questo percorso 'espansivo' a segnare il superamento della dimensione *stricto sensu* paesaggistica: difatti, mentre il paesaggio sussiste

¹⁵⁹ Ivi, p. 91.

¹⁶⁰ V. BAGNOLI, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, cit., p. 79.

– come insegna Simmel – in virtù di un atto di visione che delimita e circoscrive, che chiude e ritaglia, la ‘natura’ si configura di per sé come l’esatto contrario, in quanto totalità tesa a inglobare ogni aspetto della realtà in un *continuum* indifferenziato. Ed è appunto su questa totalità e compiutezza della «natura» che si focalizza la percezione di Usnelli:

Adesso stava all’erta, come se ogni grado di perfezione che la natura intorno a loro raggiungeva – un decantarsi dell’azzurro dell’acqua, uno smorire del verde della costa in cinerino, il guizzo d’una pinna di pesce proprio al punto dove la distesa del mare era più liscia –, non facesse che precedere un altro grado più alto, e così via, fino al punto in cui l’invisibile linea dell’orizzonte *si sarebbe aperta* come un’ostrica svelando tutt’a un tratto un pianeta diverso o una nuova parola.¹⁶¹

Accade però questo: la parola attesa, la rivelazione verbale non si produce in alcun modo. Di fronte alla bellezza della natura – che è anche la bellezza di Delia, contemplata da Usnelli mentre nuota nella grotta – non è possibile formulare alcun pensiero, né tradurre in parole l’emozione provata, che rimane così confinata nella sfera dell’indicibile:

Usnelli, sul canotto, era tutt’occhi. Capiiva che quel che ora la vita dava a lui era qualcosa che non a tutti è dato di fissare a occhi aperti, come il cuore più abbagliante del sole. E nel cuore di questo sole era silenzio. Tutto quello che era lì in quel momento non poteva essere tradotto in nient’altro, forse nemmeno in un ricordo.¹⁶²

Se l’immersione nella natura-paesaggio ha come esito la resa al silenzio, l’entrata «in un mondo al di là della parola»,¹⁶³ l’incontro con due poveri pescatori – ossia, per Usnelli, la presa d’atto della realtà decisiva e irrefutabile della Storia – determina invece un soprassalto, un improvviso risveglio della vigile coscienza critica, che si manifesta poi in «una ressa di parole che gli si affollavano alla mente: parole da descrivere ogni verruca, ogni pelo della magra faccia malrasa del pescatore vecchio, ogni scaglia argentata del muggine».¹⁶⁴ Appare evidente, a questo punto, il messaggio che l’autore intende veicolare: poiché il paesaggio naturale, con tutta la sua indicibile bellezza, può essere anche contraffazione, una forma di alterazione e mistificazione della realtà, diventa quanto mai necessario andare oltre l’ineffabilità delle cose (oltre l’incantamento che esse possono offrire), ritrovare la parola –

¹⁶¹ I. CALVINO, *L’avventura di un poeta*, cit., p. 92 [corsivo mio].

¹⁶² *Ivi*, p. 93.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 94.

cioè l'atto storicamente consapevole e determinato – proprio nell'attrito con l'«angoscia del mondo umano»,¹⁶⁵ fare in modo ch'essa – la parola – non si spenga nel «nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo»,¹⁶⁶ che è la nota su cui si chiude il racconto.

E sarà da notare, contestualmente, la funzione decisiva che assume, sul piano narratologico, lo scambio tra i diversi sfondi ambientali, lo slittamento dal paesaggio naturale a quello urbano, a indicare, anche attraverso una modalità desublimante che era già nell'*incipit* del *Sentiero*, la preminenza della dimensione cittadina, con le sue storture e la sua evidente degradazione, quale osservatorio privilegiato sulla realtà storico-sociale.¹⁶⁷

Si veda dunque il brano che segue, esplicito rovesciamento del quadro idilliaco descritto ad apertura di racconto:

Un paese incastrato in uno spacco tra quelle alture s'allungava tutto all'in su, le case una sopra l'altra, divise da vie e scale, acciottolate, fatte a conca nel mezzo perché vi scoli il rivolo dei rifiuti di mulo, e sulle soglie di quelle case c'erano una quantità di donne, vecchie o invecchiate, e sui muretti, seduti in fila, una quantità di uomini, vecchi e giovani, tutti in camicia bianca, e in mezzo alle vie fatte a scala i bambini per terra che giocavano [...] e dappertutto posate e in volo nuvole di mosche, e su ogni muro e su ogni festone di carta di giornale attorno alle cappe dei camini l'infinita picchettatura degli escrementi di mosca, [...].¹⁶⁸

8. *I paesaggi nuovi di Italo Calvino: Le città invisibili*

Come ho detto nel capitolo introduttivo, lo spazio/paesaggio inteso come 'luogo mentale' trova nelle *Città invisibili* (1972) la sua realizzazione forse più compiuta. In effetti, pur non mancando descrizioni di città in cui l'aspetto visivo si impone con grande evidenza, non si può non riconoscere, seguendo le indicazioni di Mario Barenghi, che «in molti casi le città descritte da Marco Polo assomigliano piuttosto a ideogrammi mentali. Storie condensate, diagrammi di destini: percezioni annodate a ricordi, sogni, assilli, presagi».¹⁶⁹ Questa lettura è confermata, d'altra parte, dallo stesso principio che sembra guidare la creazione/rappresentazione delle città invisibili, così come appare da alcuni passi

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Ivi, p. 95.

¹⁶⁷ A questo proposito si veda M.L. MCLAUGHLIN, *Le città visibili di Calvino*, in M. BARENGHI, G. CANOVA e B. FALCETTO (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 42-61: 51-52.

¹⁶⁸ I. CALVINO, *L'avventura di un poeta*, cit., p. 95.

¹⁶⁹ M. BARENGHI, *Calvino*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 81-87: 86.

che si possono leggere nella cornice del libro; si veda, per esempio, la seguente riflessione di Marco Polo (siamo all'inizio del settimo capitolo), da cui risulta esplicitamente la dimensione immaginaria o, per meglio dire, *mentale* di quanto viene raccontato:

*Ogni cosa che vedo e faccio prende senso in uno spazio della mente dove regna la stessa calma di qui, la stessa penombra, lo stesso silenzio percorso da fruscii di foglie. Nel momento in cui mi concentro a riflettere, mi ritrovo sempre in questo giardino, a quest'ora della sera, al tuo augusto cospetto, pur seguitando senza un attimo di sosta a risalire un fiume verde di cocodrilli o a contare i barili di pesce salato che calano nella stiva.*¹⁷⁰

Riflessione che viene ripresa e approfondita in una successiva battuta del dialogo, pronunciata sempre da Marco («Forse questo giardino esiste solo all'ombra delle nostre palpebre abbassate»),¹⁷¹ a ribadire, ancora una volta, la dimensione intima e del tutto interiorizzata (così come vuole la «poetica del diaframma», di cui parlava Asor Rosa)¹⁷² in cui si svolgono i dialoghi e le parti narrate: «[...] *mai abbiamo interrotto, tu di sollevare polvere sui campi di battaglia, io di contrattare sacchi di pepe in lontani mercati, ma ogni volta che socchiudiamo gli occhi in mezzo al frastuono e alla calca ci è concesso di ritirarci qui vestiti di chimoni di seta, a considerare quello che stiamo vedendo e vivendo, a tirare le somme, a contemplare di lontano.*»¹⁷³

Uno spazio della mente, dunque, che sembra riassorbire in sé ogni istanza di rappresentazione del reale: al riguardo, non posso che convenire con Claudio Milanini, là dove osserva «come ogni descrizione del mondo resti – inevitabilmente – una struttura la quale rispecchia più le articolazioni della mente di chi esamina che non le articolazioni della realtà esaminata».¹⁷⁴

Ma si dovrà notare, nel contempo, come il gioco sia sempre simmetrico e speculare, cioè fondato sul rovesciamento dei ruoli: se le città descritte da Marco sono prossime alla proiezione mentale, lo stesso può dirsi delle città che Kublai scompone e ricompone nella propria mente, nel silenzioso dipanarsi del suo monologo interiore. Così infatti leggiamo nella cornice in apertura del terzo capitolo: «[...] *da ogni città che Marco gli descriveva, la mente del Gran Kan partiva per suo conto, e smontata la città pezzo per pezzo, la ricostruiva in un altro modo, sostituendo ingredienti, spostandoli, invertendoli.*»¹⁷⁵ E sarà la fantasticheria, il discorso che si

¹⁷⁰ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 447.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² A. ASOR ROSA, *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, cit., p. 54.

¹⁷³ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 447.

¹⁷⁴ C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., pp. 127-147: 136.

¹⁷⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 391.

dipana a partire dall'evocazione di questi fantasmi interiori che sono le città, a permettere, alla fine, la scoperta di un duplice oggetto dell'attesa e del desiderio, ossia Venezia e l'impero: «Le città invisibili sono per Marco tutte Venezia e per Kublai tutte l'impero».¹⁷⁶

Detto questo, per analizzare le modalità di rappresentazione delle strutture spaziali, può essere utile isolare alcune rubriche e rileggere le descrizioni ad esse attinenti (seguirò dunque il suggerimento fornito dallo stesso Calvino, il quale invitava, in una lettera a Natalia Ginzburg del 1973, a leggere il suo libro «saltando» da un capitolo all'altro, da un «pezzo» all'altro, quasi si trattasse di una sorta di ipertesto *ante litteram*).

Si consideri, per cominciare, la seconda rubrica, *Le città e il desiderio*, e in particolare il racconto n. 3, dedicato a Despina, città che «si presenta differente a chi viene da terra e a chi dal mare»: essa appare infatti «come un bastimento» al cammelliere che giunge dal deserto, e «come un cammello» al marinaio che la raggiunge provenendo dalla «foschia della costa», in una perfetta specularità di visioni e di proiezioni immaginarie, che sono il riflesso, a loro volta, della diversità dei desideri e delle aspettative, se è vero che ognuno desidera ciò che non ha (il cammelliere le lontane città d'oltremare, il marinaio una carovana che lo porti via dal «deserto del mare, verso oasi d'acqua dolce all'ombra seghettata delle palme»).¹⁷⁷

La collocazione topologica di Despina («città di confine tra due deserti») è dunque quella propria dei *limina*, delle soglie e delle frontiere; ma ciò che conta è il suo configurarsi in modo diverso in relazione allo sguardo che la contempla, la sua capacità di rispondere alla spinta desiderante di colui che la osserva, divenendo, di volta in volta, città d'oltremare o oasi nel deserto: «Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone; e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti».¹⁷⁸ È dunque il desiderio, la mancanza o l'attesa di qualcosa, a determinare la forma delle città: conclusione che vale per Despina ma anche, con ogni evidenza, per tutte le città ricomprese nella rubrica intitolata al 'desiderio'.¹⁷⁹

Un altro esempio al riguardo è offerto da Fedora (*Le città e il desiderio. 4.*): metropoli di pietra grigia che è anche, nello stesso tempo, tutte le sue proiezioni immaginarie, ora racchiuse, come «piccole Fedore», nelle sfere di vetro ospitate nelle stanze di un palazzo di

¹⁷⁶ C. CALLIGARIS, *op. cit.*, pp. 102-106: 104.

¹⁷⁷ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 370.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Sulle «relazioni sostanziali» che giustificano gli accostamenti tra le diverse città, si vedano le seguenti osservazioni di Milanini: «[...] la memoria prende infatti forma dal desiderio, e viceversa, come viene più volte segnalato nel testo; la ricerca di ciò che è nascosto muove dalla visione raggelante di un mondo ridotto a "zuppa" di periferie, a un immenso "slabbrato circondario"»: C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., pp. 133-134.

metallo posto al centro della città. Fedora esiste dunque a un doppio livello, quello della realtà effettiva e quello della città ideale (ma sarebbe più corretto parlare di più città ideali, dal momento che le città-modello si sono moltiplicate nel corso del tempo, in una serie di ipotesi e di superamenti delle ipotesi che non sembra conoscere soluzione di continuità). Non è possibile pensare Fedora se non partendo dalla spinta creatrice del sogno e del desiderio: la città oscilla così tra il temporaneo imporsi di una configurazione sentita come *necessaria* e il sopravvenire di una serie di immagini che la proiettano nella realtà del possibile, nella dimensione potenziale del *non ancora*¹⁸⁰ (anche se si tratta, si badi, di un *non ancora* che di continuo viene superato e quindi scartato, di un *non ancora* destinato a diventare inevitabilmente un *non più*):

Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché tutte ugualmente reali, ma perché tutte solo presunte. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più.¹⁸¹

Sono sufficienti questi primi sondaggi per osservare come rimanga immutata, per Calvino, la necessità di stabilire un rapporto tra letteratura e realtà, ossia la tendenza a riaffermare, accanto all'«attrito con il mondo», la propria adesione ad una letteratura «della non accettazione della situazione data, dello scatto attivo e cosciente, della volontà di contrasto, dell'ostinazione senza illusioni».¹⁸² A prevalere sarà anche in tal caso la volontà progressiva, ma sempre tenendo presente che non si dà soluzione che non sia ogni volta provvisoria e, quindi, superabile, in una tensione dialettica che sembra muoversi, appunto, tra i poli opposti della necessità e della possibilità, dell'accettazione delle condizioni di fatto (come suggerisce la «grande Fedora di pietra», che rimane e non può essere ignorata) e della costante riprogettazione dell'esistente, secondo modelli che, lungi dall'essere definitivi, richiedono continue revisioni e messe a punto (come sembrano indicare, al riguardo, «le piccole Fedore nelle sfere di vetro», necessarie e superabili nello stesso tempo).

Ulteriori indicazioni si possono ricavare dall'esame di altre due rubriche, quelle delle città *continue* e delle città *nascoste*: rubriche che evidenziano, se lette nelle loro reciproche implicazioni, il confronto tra le categorie dell'evidenza e dell'*absentia*, in cui si ritrovano, per

¹⁸⁰ A questo proposito cfr. E. ILARDI, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 112-115: 112.

¹⁸¹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 382.

¹⁸² ID., *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 60.

un verso, le città che si sviluppano attraverso la concretezza e il dinamismo della loro estensione e/o funzione, e, per l'altro, le città che si possono cogliere solo *in negativo*, ossia a partire dalle possibilità non ancora espresse, dalle potenzialità che albergano in esse e che la scrittura – il racconto di Marco Polo – intende portare alla luce.¹⁸³

Si consideri, per cominciare, la *Città continua*, la cui immagine «è quella che meglio compendia l'evoluzione storica della grande metropoli».¹⁸⁴ il primo esempio di questa tipologia è offerto da Leonia, città che si rinnova e rinasce nuova ogni giorno producendo quantità sempre crescenti di rifiuti che si accumulano nello spazio circostante. Leonia, in questo modo, si presenta in una duplice prospettiva, come città chiusa e recintata («È una fortezza di rimasugli indistruttibili che circonda Leonia, la sovrasta da ogni lato come un acrocoro di montagne»),¹⁸⁵ ma anche come città che, nel suo espandersi, sembra annullare ogni limite o confine, fino al punto di trasformarsi, più che in un'entità stabilizzata, in uno spazio dinamico, in quello «spazio dei flussi»¹⁸⁶ di cui ha parlato Giulio Iacoli.

Ed è, questo, uno spazio che si dinamizza nella misura in cui entra in conflitto con lo spazio delle altre città, altre Leonia che si comportano esattamente come la città-matrice, producendo immani quantità di rifiuti destinate ad occupare porzioni di territorio in una continua, inarrestabile espansione. Si creano così nuovi limiti e nuovi confini, che però sono solo provvisori e apparenti: è infatti sufficiente un crollo sui «bastioni infetti» che separano una città dall'altra perché Leonia venga sommersa e si formino nuove conurbazioni, nuove spazialità che si possono potenzialmente estendere all'infinito:

[...] basta che un barattolo, un vecchio pneumatico, un fiasco spogliato rotoli dalla parte di Leonia e una valanga di scarpe spaiate, calendari d'anni trascorsi, fiori secchi sommergerà la città nel proprio passato che invano tentava di respingere, mescolato con quello delle città limitrofe, finalmente monde: un cataclisma spianerà la sordida catena montuosa, cancellerà ogni traccia della metropoli sempre vestita a nuovo. Già dalle città vicine sono pronti coi rulli compressor per spianare il suolo, estendersi nel nuovo territorio, ingrandire se stesse, allontanare i nuovi immondezzai.¹⁸⁷

¹⁸³ Si veda al riguardo R. DEIDIER, *op. cit.*, p. 111: «La duplice evocazione di figure *in absentia* e di esperienze concrete simula simbolicamente la riproduzione del pensiero, e istituisce una specie affermativa della memoria: la quale, facendosi repertorio del potenziale, riesce a convivere nella tensione con il desiderio».

¹⁸⁴ Ivi, p. 110.

¹⁸⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 457.

¹⁸⁶ G. IACOLI, *Quale spazio? Un'assiomatica parziale, in forma di introduzione*, cit., p. 27.

¹⁸⁷ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 457.

Un altro esempio interessante è offerto da Trude, la città che assomiglia a tutte le altre, che appare priva di una sua identità e che, pertanto, stupisce il visitatore che la veda per la prima volta: autentica anticipazione dei *nonluoghi* della postmodernità,¹⁸⁸ Trude è la città che si confonde con le altre città in quanto è esattamente come tutte le altre: chi giunge a Trude ha l'impressione di non essere mai partito, di trovarsi ancora al punto di partenza. Trude altro non è che la prova della permanenza del sempre-uguale e, quindi, della caduta di ogni significato profondo riconducibile all'esperienza del viaggio. L'immagine su cui si chiude la descrizione è quella di una città «che non comincia e non finisce», una città che si ritrova letteralmente *dappertutto* e che diviene figura emblematica della moderna omologazione metropolitana,¹⁸⁹ ma anche di una spazialità dalla quale non è possibile uscire, in quanto coincidente, in ultima analisi, con la dimensione della «linguisticità»:¹⁹⁰

Perché venire a Trude? mi chiedevo. E già volevo ripartire.

- Puoi riprendere il volo quando vuoi, – mi dissero, – ma arriverai a un'altra Trude, uguale punto per punto, il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome all'aeroporto.¹⁹¹

Interessante, in questo senso, è anche Penteseila (*Le città continue*. 5.), città che combina le figure del labirinto e dell'universo in costante espansione (riproponendo così il modello che era del castello d'If del *Conte di Montecristo*); ma anche agglomerato urbano *eterotopico*, che appare di continuo decentrato rispetto a se stesso, e che si estende attraverso una angosciante proliferazione di periferie dalle quali sembra impossibile uscire:

Se nascosta in questa sacca o ruga di questo slabbrato circondario esista una Penteseila riconoscibile e ricordabile da chi c'è stato, oppure se Penteseila è *solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo*, hai rinunciato a capirlo. La domanda che adesso comincia a rodere nella tua testa

¹⁸⁸ Il riferimento, ovviamente, è a M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), trad. it. di D. Rolland, Milano, Elèuthera, 1993.

¹⁸⁹ Al riguardo si veda I. CALVINO, *Eremita a Parigi* (1974), in ID., *Romanzi raccontati*, cit., III, pp. 102-110: 104: «[...] le città si stanno trasformando in un'unica città, in una città ininterrotta in cui si perdono le differenze che un tempo caratterizzavano ognuna. Questa idea [...] mi viene dal modo di vivere che è ormai di molti di noi: un continuo passare da un aeroporto all'altro, per fare una vita pressoché uguale in qualsiasi città ci si trovi».

¹⁹⁰ A questo proposito si vedano le osservazioni di Locatelli, là dove riflette sulla «natura polimorfa dello spazio, costruito sulla base e per via della intrinseca spazializzazione del *sistema linguistico*, [...]»: C. LOCATELLI, *Rappresentazione, narritività e linguisticità dello spazio*, cit., p. 6.

¹⁹¹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 467.

è più angosciata: fuori da Pentesilea esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e *non arrivi a uscirne*?¹⁹²

Quanto alle *Città nascoste*, sono due gli esempi su cui intendo soffermarmi: quelli di Olinda e di Marozia. Olinda (*Le città nascoste. 1.*) è la città che cresce «in cerchi concentrici», sviluppando così, dal proprio interno, le condizioni per una crescita futura in direzioni diverse e non prevedibili: «e dentro a questo cerchio più interno già spuntano – ma è difficile distinguerle – l'Olinda ventura e quelle che cresceranno in seguito».¹⁹³ La città viene così a coincidere con i diversi strati temporali che compongono la sua storia, secondo un modello che, in rapporto al passato, era già stato impiegato nella descrizione della città di Zaira, che è fatta interamente di un tempo spazializzato, per così dire, in modo che la sua stessa topografia corrisponde alle stratificazioni di un passato altrimenti indicibile: Zaira infatti «non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale [...]».¹⁹⁴

Ma l'esempio più significativo ai fini del presente discorso, è probabilmente quello di Marozia: città duplice, come vuole il responso di una Sibilla, divisa com'è tra le immagini antitetiche del «topo» e della «rondine». Marco Polo la visita «dopo anni», quando la profezia della Sibilla avrebbe già dovuto avverarsi «da tempo», ma i segni che coglie sono ambigui, oscuri e difficilmente decifrabili: quel che è certo, è che la miracolosa trasformazione, implicante il superamento del «predominio topesco», non si è ancora compiuta, o si è compiuta solo in parte, raggiungendo un esito intermedio:

La città certo è cambiata, e forse in meglio. Ma le ali che ho visto in giro sono quelle d'ombrelli diffidenti sotto i quali palpebre pesanti s'abbassano sugli sguardi; gente che crede di volare ce n'è, ma è tanto se si sollevano dal suolo sventolando palandrane da pipistrello.¹⁹⁵

Alla fine, il viaggiatore conclude il suo resoconto riconoscendo che, forse, l'oracolo non sbagliava, e che le due città di cui consiste Marozia continuano probabilmente ad esistere l'una accanto all'altra; esse non possono che cambiare nel corso del tempo, ma immutabile è la sostanza del loro rapporto, leggibile – come suggerisce Francesca Serra – alla luce di una «fondamentale dicotomia» che informa l'intero libro, quella che vede contrapposti il

¹⁹² Ivi, p. 492 [corsivi miei].

¹⁹³ Ivi, p. 468.

¹⁹⁴ Ivi, p. 365.

¹⁹⁵ Ivi, p. 489.

filone del «logoro-frusto» e l'utopia della «purezza-cristallo»¹⁹⁶ (dicotomia che ritorna, e non sarà certo un caso, anche nelle parti dialogate tra Marco e Kublai, su cui mi soffermerò a breve):

L'oracolo sbagliava? Non è detto. Io lo interpreto in questo modo: Marozia consiste di due città: quella del topo e quella della rondine; entrambe cambiano nel tempo; ma non cambia il loro rapporto: la seconda è quella che sta per sprigionarsi dalla prima.¹⁹⁷

Si è detto della dicotomia che oppone il logoro-frusto al puro-cristallino: contrasto che è perfettamente in linea con quel procedere dialettico che è tipico del pensiero di Calvino, come l'autore stesso ha più volte riconosciuto («[...] io non sono mai capace di pensare una cosa per volta, penso sempre qualcosa e il suo contrario, [...]»)¹⁹⁸. Come ho detto, questa dicotomia attraversa e percorre, ora in modo evidente, ora in base a rapporti più o meno sotterranei, ricostruibili solo passando da un capitolo all'altro, i dialoghi tra Marco e Kublai, che sono, a ben vedere, il centro segreto dell'opera, a partire dal quale si può tentare un'interpretazione complessiva del testo. Nucleo centrale di questi dialoghi è senza dubbio il problema dell'estensione dell'impero e, quindi, della sua conoscenza; problema che viene dibattuto per tutto il libro, fino all'ultimo capitolo, il nono, nel quale compare l'atlante «dove tutte le città dell'impero e dei reami circosvicini sono disegnate palazzo per palazzo e strada per strada».¹⁹⁹ Imprescindibili, al riguardo, sono due passi che appartengono alle cornici con cui si aprono i capitoli primo e ottavo, e che riporto di seguito:

[...] è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina.

Alle volte gli sembrava d'essere sul punto di scoprire un sistema coerente e armonioso che sottostava alle infinite difformità e disarmonie, ma nessun modello reggeva il confronto con quello del gioco degli scacchi.²⁰⁰

¹⁹⁶ F. SERRA, *op. cit.*, pp. 320-329: 324.

¹⁹⁷ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 490.

¹⁹⁸ F. CAMON, *Il mestiere di scrittore: conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 181-201: 194.

¹⁹⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 473.

²⁰⁰ Ivi, pp. 361 e 462.

Non è difficile riconoscere, nei due brani riportati più sopra, due aspetti che appaiono subito in tensione dialettica tra loro: da una parte, il riconoscimento che l'impero non è altro che «uno sfacelo senza fine né forma», dall'altra, lo sforzo di individuare un ordine armonico e coerente sottostante «alle infinite difformità e disarmonie». Di questo ordine armonioso la figura emblematica è, ovviamente, quella della scacchiera, nelle cui caselle si riflettono «le prospettive e gli spazi di città bianche e nere nelle notti di luna»: non la realtà, dunque, è al centro del discorso, ma la sua riduzione simbolica; non i paesaggi delle città reali – nelle quali Calvino-Marco Polo non entra – ma i «paesaggi essenziali»²⁰¹ che si offrono attraverso i racconti del viaggiatore, e che rischiano ogni volta di sprofondare nel nulla, facendo emergere nella mente di Kublai l'esito estremo di ogni conoscenza («*A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla...*»)²⁰².

Il messaggio è dunque chiaro: come dimostra la città di Perinzia – che, sebbene sia stata progettata in modo da rispecchiare l'«armonia del firmamento»,²⁰³ è popolata solo di esseri imperfetti o deformati, che rimandano a ciò che non si può guardare, all'antimondo del Cottolengo –, non esiste ordine che non sia apparente o illusorio, che non si possa rovesciare nel suo opposto. Come ha scritto Luigi Malerba, «[s]i insegue una definizione delle cose dentro un ordine stabile e si finisce per trovare ogni volta sui propri passi il vuoto e il caos».²⁰⁴ E tuttavia proprio questa, per Calvino, è la dialettica fondamentale e ineludibile; la stessa dialettica che sorreggeva l'impianto argomentativo della *Giornata d'uno scrutatore*, dove centrale era «l'ardua lotta della ragione ad ogni momento insidiata dalla disperazione, lo sforzo virile di impadronirsi di ciò che è ambiguo, di nominare il nulla, di portare a *logos* il caos».²⁰⁵

Ragione contro disperazione (e si rammenti in proposito il *momento disperato* di Kublai, che è la nota su cui si aprono le *Città invisibili*), *logos* contro caos:²⁰⁶ sono queste, a ben vedere, le alternative entro cui si dibatte il pensiero di Calvino e, quindi, la sua stessa visione del mondo; quella visione che trova un'ulteriore declinazione nel racconto cornice

²⁰¹ Ivi, p. 462.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ Ivi, p. 480.

²⁰⁴ L. MALERBA, *Queste perfide cosmitragiche*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 184-187: 185.

²⁰⁵ G. PESCIO BOTTINO, *op. cit.*, p. 89.

²⁰⁶ Al riguardo cfr. U. MUSARRA-SCHROEDER, *op. cit.*, pp. 83-97: 83.

del capitolo quarto, dove si fronteggiano, ancora una volta, caos e sistematicità, percezione di un dis-ordine incontrollabile e prossimo alla dissoluzione di ogni forma (sicché si può dire che l'impero non sia altro che «un cadavere nella palude»)²⁰⁷ e aspirazione alla purezza, all'utopia della struttura ordinata, della superiore forma cristallina: «Eppure io so, – diceva, – che il mio impero è fatto della materia dei cristalli, e aggrega le sue molecole secondo un disegno perfetto. In mezzo al ribollire degli elementi prende forma un diamante splendido e durissimo, un'immensa montagna sfaccettata e trasparente».²⁰⁸

Una dialettica, questa, che non si chiude e che, al contrario, resta aperta sulla possibilità di una futura «città perfetta»: la quale, «discontinua nello spazio e nel tempo», e per ciò stesso antitetica all'incubo delle città continue, potrà un giorno forse affiorare entro i confini dell'impero, sorgendo «nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo».²⁰⁹

È su questi *paesaggi incongrui* che si gioca per Calvino il futuro, la possibilità di un rovesciamento che faccia emergere il positivo, ossia la dimensione del non-inferno (dimensione che potrà rendersi visibile, si badi, «solo in mezzo all'inferno»):²¹⁰ spazi del *discontinuo*, questi, che, mentre alludono al superamento del negativo proprio del *continuo* delle città infernali, finiscono per indicare un possibile compimento (una possibile compiutezza dell'umano) nelle città che esistono nella misura in cui sono *pensabili* o – come suggeriscono le relazioni dialettiche che strutturano il testo – nella misura in cui appaiono «costruite di desideri e di paure».²¹¹

Paesaggi incongrui, dunque, ma anche paesaggi postmoderni che sembrano cancellare ogni traccia del paesaggio 'tradizionale'. In effetti, in questo catalogo di città invisibili, di inafferrabili città doppie e di suggestive città possibili, si direbbe che non abbia molto senso parlare di paesaggi: si esce dalla lettura del libro con l'impressione che la realtà tutta coincida con la Città, con l'estendersi di un tessuto urbano inconfondibile e proliferante; e non sarà un caso, allora, che la rubrica delle *Città continue* comprenda una città come Procopia, una sorta di vuota città-fondale su cui vengono a stagliarsi, anno dopo anno, enigmatiche presenze di volti umani, i quali finiscono per sovrapporsi al paesaggio (del resto descritto, fin dall'inizio, come una pura sommatoria di elementi singoli e fra loro

²⁰⁷ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 405.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 497.

²¹⁰ *Ivi*, p. 498.

²¹¹ *Ivi*, pp. 391-392.

staccati, che non rimandano ad alcun senso di unità),²¹² fino ad occultarlo del tutto agli occhi del viaggiatore, che può restituirlo alla fine solo *in absentia*:

[...] un anno dopo l'altro ho visto sparire il fosso, l'albero, il rovetto, nascosti da siepi di sorrisi tranquilli, tra le guance tonde che si muovono masticando foglie. [...]

Quest'anno, infine, a alzare la tendina, la finestra inquadra solo una distesa di facce: da un angolo all'altro, a tutti i livelli e a tutte le distanze, si vedono questi visi tondi, fermi, piatti piatti, con un accenno di sorriso, e in mezzo molte mani, che si tengono alle spalle di quelli che stanno davanti. Anche il cielo è sparito. Tanto vale che mi allontani dalla finestra.²¹³

Scompare in questo modo il paesaggio, così come, all'inizio della *Speculazione edilizia* (1957), la Riviera era sparita dietro «un sovrapporsi geometrico di parallelepipedi e poliedri, spigoli e lati di case»:²¹⁴ ma con un di più, in questo caso, di stravolgimento e di potenza immaginativa, a sottolineare, anche attraverso l'immagine di questi visi immobili e silenziosi, bloccati in una innaturale e sconcertante fissità, la definitività e, si direbbe, l'ultimità di un cambiamento che sembra avere in sé qualcosa di apocalittico e che, di conseguenza, sembra trascendere un discorso d'impronta 'ecologista', imperniato sulla denuncia degli scempi e delle violenze inferte al paesaggio (discorso che era, ovviamente, al centro della *Speculazione edilizia*, ma che qui non sembra avere più alcuna ragion d'essere, superato com'è da un'invenzione assai più inquietante, anche in termini di capacità di evocazione e di suggestione immaginativa).

9. *Ancora tra paesaggio e spazio: Dall'opaco*

Non è possibile proporre un percorso attraverso l'opera di Calvino senza citare *Dall'opaco*, un racconto che fu pubblicato la prima volta nel volume collettaneo «Adelphiana» nel 1971. E a ragione: si tratta infatti, oltre che di un testo che formalmente non ha eguali nella produzione di Calvino, della punta forse più avanzata della riflessione calviniana sullo spazio. Il problema della struttura e della organizzazione del testo – che si presenta come una sorta di monologo molto libero, quasi privo di punteggiatura, una prosa

²¹² «Fin dalla prima volta mi sono soffermato a contemplare il paesaggio che si vede spostando la tendina della finestra: un fosso, un ponte, un muretto, un albero di sorbo, un campo di pannocchie, un rovetto con le more, un pollaio, un dosso di collina giallo, una nuvola bianca, un pezzo di cielo azzurro a forma di trapezio»: *ivi*, p. 481.

²¹³ *Ivi*, pp. 481-482.

²¹⁴ I. CALVINO, *La speculazione edilizia*, in *ID.*, *Romanzi e racconti*, cit., I, p. 782.

che si sviluppa ‘a spirale’ e che dipana, attraverso la ripresa di alcuni termini chiave, un discorso che sembra ritornare di continuo su se stesso – è del resto strettamente connesso, come cercherò di dimostrare, ai *significati* che sono veicolati dal testo stesso, in un modo molto più cogente e necessitato che in qualunque altra opera dell'autore.

Ora, sebbene il racconto si configuri, sostanzialmente, come un *continuum*, è tuttavia possibile riconoscere almeno tre fasi diverse attraverso cui si sviluppa il discorso: una fase lirico-memorale (che coincide, in sostanza, con l'*incipit*), una fase che potremmo definire astratto-geometrizzante (dove avviene il salto dall'evocazione paesistica a un tentativo, appunto, di astrazione, di definizione di una particolare struttura spaziale), una fase di prospettivismo ‘multi-visuale’ che, rovesciando le premesse iniziali, propone un modo nuovo, modernamente aggiornato, di vedere e vivere lo spazio.

Si legga dunque l'*incipit*, dove Calvino dispiega la propria visione del mondo: una visione che coincide con l'evocazione del paesaggio ligure, quel paesaggio che egli aveva conosciuto nell'adolescenza e nella prima giovinezza, e che ora viene restituito attraverso la modalità della visione *dall'alto*.²¹⁵

Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo *come su un balcone*, affacciato a una balaustra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o *palchi di teatro* soprastanti o sottostanti, d'un teatro il cui *proscenio* s'apre sul vuoto, sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole [...].²¹⁶

Il problema che Calvino si pone, anche in questo caso, è sempre lo stesso: come *dire* il paesaggio? (quel paesaggio che – lo ricordo ancora una volta – lo scrittore considerava «gelosamente [suo]»). Ma soprattutto: come *dire* il paesaggio senza scadere nel banale, o, peggio, nell'«eccitazione nostalgica», nella rievocazione oleografica o vernacolare? (propria cioè di un regionalismo non più riproponibile e ormai superato dai tempi).²¹⁷ La questione, in realtà, non riguarda solo il paesaggio, ma anche, e soprattutto, il modo di restituire la dimensione dello spazio; ed è una questione che lo scrittore risolve attingendo – come nelle

²¹⁵ Sulla «posizione classica dello sguardo» che contempla il paesaggio dall'alto si veda G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 1-55: 5 e 21.

²¹⁶ I. CALVINO, *Dall'opaco* (1971), in ID., *Romanzi e racconti*, cit., III, pp. 89-101: 89. Corsivi miei.

²¹⁷ A questo proposito cfr. ID., *Il midollo del leone* (1955), in ID., *Saggi. 1945-1985*, cit., I, pp. 9-27: 18-19.

Cosmicomiche – alle risorse del linguaggio figurato, valorizzando anzitutto le comparazioni²¹⁸ e, soprattutto, le possibilità offerte dalla metaforica teatrale²¹⁹ (si vedano i termini e i sintagmi evidenziati nella citazione).

Nello stesso tempo, Calvino evita il rischio dell'abbandono nostalgico e memoriale operando in una direzione esattamente opposta, perseguendo cioè uno scarto, una deviazione che lo porta a sostituire la realtà del paesaggio con quella dello spazio, il quale viene restituito attraverso forme rappresentative che appaiono consone ad una visione fortemente raziocinante (quella visione 'geometrizzante' cui ho già accennato). Si impone così una visione geometrica e matematizzante (cui non è estranea, con ogni evidenza, l'esperienza di *Ti con zero*), una visione che mette in evidenza la mutevolezza delle strutture spaziali in funzione dello sguardo diversamente orientato del soggetto. È lo sguardo, dunque, che determina l'assetto dello spazio circostante, che appare di conseguenza in tutta la variabilità delle sue conformazioni: «[...] le proprietà dello spazio variano a seconda delle direzioni in cui guardo in rapporto al modo in cui mi trovo orientato».²²⁰

Considerando il problema delle proprietà dello spazio e delle sue dimensioni, Calvino risolve la questione nei termini di una valutazione sostanzialmente soggettiva: lo spazio, lungi dal costituire una realtà univoca e oggettivamente determinabile, si presenta come qualcosa di fluido e di inafferrabile,²²¹ una dimensione che si rifrange di continuo, nella mancanza di ogni saldo principio di orientamento, in una molteplicità di sguardi e di prospettive (ed è per questo che ho parlato di *prospettivismo multi-visuale*). Decisivo è dunque il rapporto tra l'io e lo spazio, la cui configurazione è mutevole in quanto si determina in

²¹⁸ In particolare, per quanto riguarda l'immagine del «balcone», potrebbe trattarsi di una reminiscenza paveseana, una suggestione che a Calvino poteva giungere da un brano descrittivo del *Diavolo sulle colline*, dove compare la seguente 'visione dall'alto', parimenti costruita sull'asse della verticalità: «Ridiscendemmo il grande corso; sul ponte ebbi freddo; poi attaccammo la salita a passo svelto, per uscire dai paraggi noti. [...] Per strano che paia, non eravamo mai saliti fino in cima, almeno per quella strada. Ci doveva essere un punto, un valico, dove la strada pianeggiava, il balzo estremo della costa, ch'io immaginavo come un'ultima siepe, un balcone aperto sul mondo esterno delle pianure»: C. PAVESE, *Il diavolo sulle colline* (1948), in ID., *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1971, p. 89 [corsivo mio].

²¹⁹ Al riguardo cfr. P. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, pp. 186-197: 192-193.

²²⁰ I. CALVINO, *Dall'opaco*, cit., p. 90.

²²¹ Il disorientamento topologico era già in un precedente racconto autobiografico, *La strada di San Giovanni*: definite le due direttrici fondamentali (quella dell'«in su» e quella dell'«in giù»), per orientarsi in quello che altrimenti non sarebbe altro che uno «spazio bianco, senza significati», la visione del narratore, che assume nelle pagine iniziali del racconto un punto di osservazione elevato, deve fare i conti con il *non visibile*, con l'alternarsi di prospettive non coincidenti, con l'immagine di una topografia sfuggente, non univocamente determinata: «il porto non si vedeva, nascosto dall'orlo dei tetti delle case alte di piazza Sardi e piazza Brescia, [...] e anche le vie erano nascoste e mai riuscivo a far coincidere la loro topografia con quella dei tetti, tanto irricognoscibili mi apparivano di quassù proporzioni e prospettive [...]»: ID., *La strada di San Giovanni*, cit., p. 8.

funzione di uno sguardo che non è mai lo stesso: in questo caso, come ha scritto Giancarlo Alfano, «il soggetto e il mondo variano in consonanza, disponendosi nel medesimo *flusso*». ²²²

Va detto, peraltro, che l'espressione 'sguardo del soggetto' risulta in qualche modo impropria, o non del tutto centrata: in effetti, non sempre possiamo sapere con certezza a chi appartenga lo *sguardo* a cui si fa riferimento nel testo. Ed è proprio la struttura del testo – che, come ho detto, appare articolato in modo spiraliforme, per sequenze fatte di riprese e rimandi lessicali – a introdurre di sezione in sezione, di 'lassa' in 'lassa' quelli che sono, a tutti gli effetti, nuovi e altri punti di vista: si pensi, per esempio, allo sguardo di per sé doppio di colui che dice 'io' (figura autobiografica che però deve fare i conti con «il me stesso che se ne sta all'interno di me stesso»), ²²³ ma anche a quegli sguardi *altri* che s'insinuano di continuo nelle pieghe del racconto («le case appaiono come a chi guarda i tetti dall'alto»: ma a chi appartiene questo sguardo? Chi è che guarda?). ²²⁴

L'interrogazione iniziale sulla 'forma del mondo' viene così sostituita dall'interrogazione sulle 'dimensioni dello spazio', in una ricerca, fatta di ipotesi e congetture, che sfrutta le risorse di una visione geometricamente fondata, la quale è comune e nota a tutti, dal momento che si basa sulla

convenzione secondo la quale ognuno di noi sta all'incrocio di tre dimensioni infinite, infilzato da una dimensione che gli entra nel petto e gli esce dalla schiena, da un'altra che lo trapassa da una spalla all'altra, e da una terza che gli perfora il cranio e gli viene fuori dai piedi, idea che uno accetta dopo molte resistenze e ripulse, ma poi farà finta di averlo sempre saputo perché tutti gli altri fanno finta d'averlo sempre saputo, [...]. ²²⁵

Ma anche la lettura geometrizzante dello spazio risulta alla fine insoddisfacente per il personaggio-osservatore che s'immagina al centro di questo sistema cartesiano di coordinate (al punto da identificarsi con una «isoipsa» che corre parallela all'asse delle sue spalle); ne consegue il recupero della metaforica teatrale, con cui si era aperto il racconto, *extrema ratio* per riuscire ad afferrare ontologicamente la *forma del mondo*:

²²² G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati*, cit., p. 45.

²²³ I. CALVINO, *Dall'opaco*, cit., p. 91.

²²⁴ Ivi, p. 90.

²²⁵ Ivi, p. 91.

[...] tanto vale considerare come forma del mondo quella del golfo che ho davanti ai miei occhi, delimitata dal capo che mi sta a levante e da quello che mi sta a ponente, e se non da un capo da quel qualcosa che ferma la mia vista da una parte e dall'altra, dosso di collina, tronco d'olivo, superficie cilindrica di serbatoio di cemento, siepe di ginestre, araucaria, ombrellone, o quali che siano le due *quinte* che delimitano il *palcoscenico* al cui centro io mi trovo, dando le spalle a un alto fondale e fronteggiando la *ribalta* del luminoso orizzonte.²²⁶

Questa idea di spazio – che è talmente elusiva e inafferrabile da poter essere detta solo in termini metaforici – si arricchisce poi di un altro aspetto, connesso al rapporto tra *visibile* e *invisibile*: la dimensione spaziale, oltre ad essere soggettivamente determinata, si offre ogni volta come una visione per forza di cose parziale e imperfetta, limitata e incompleta. Così Calvino:

[...] io parlo d'un mondo dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo, in quanto tutto spunta e nasconde e sporge e scherma, le palme si aprono e chiudono come un ventaglio sulle alberature delle barche da pesca, s'alza il getto d'una manica e inaffia un campo d'invisibili anemoni, mezzo autobus svolta nella mezza curva della carrozzabile e sparisce tra le spade dell'agave, [...].²²⁷

La realtà dello spazio è destinata a rimanere al di fuori della portata del protagonista-osservatore; anche i suoni – che, come sappiamo dal *Conte di Montecristo*, concorrono alla definizione degli spazi – non possono che offrire indicazioni incongrue e parziali, del tutto inadatte a definire un'immagine coerente e unitaria: «lo spazio è formato da punti visibili e punti sonori che si mescolano tutti i momenti e non riescono mai bene a coincidere».²²⁸ Lo sguardo dell'osservatore è destinato a perdersi, a frantumarsi «tra piani e distanze diverse»,²²⁹ mentre appare con sempre maggiore chiarezza che il mondo stesso, lungi dall'essere *dicibile*, è qualcosa che «si sfalda discontinuo alla vista e all'udito *nella frana dello spazio e del tempo*».²³⁰

L'ultima sfida portata alle possibilità della rappresentazione spaziale sarà condotta, in una estrema tensione conoscitiva, a partire dalla coppia oppositiva dell'«abrigu» e dell'«ubagu», l'«aprico» e l'«opaco», che sono un po', nella visione di Calvino, il dritto e il

²²⁶ Ivi, p. 93. Corsivi miei.

²²⁷ Ivi, p. 94.

²²⁸ Ivi, p. 95.

²²⁹ Ivi, p. 94.

²³⁰ Ivi, p. 96. Corsivo mio.

«rovescio del mondo»,²³¹ aspetti essenziali del paesaggio ligure, in cui si confrontano «l'estrema rarità dell'opaco e la più ampia estensione d'aprigo»,²³² ma anche segnali metaforici dell'ennesima zona di confine o di passaggio, per cercare di stabilire, ancora una volta, la *posizione* di colui che dice 'io' (di colui che scrive il racconto) rispetto alla realtà del mondo:

ma non è questo che conta perché ammesso che io stia sempre guardando verso lo sbocco d'una qualsiasi vallata e abbia alle spalle il torrente scosceso ed ombroso, nulla prova che io sia sul punto d'avanzare sempre più allo scoperto anziché indietreggiare verso il fondovalle, perciò è giusto dire che il me stesso rivolto verso l'aprigo è pure un me stesso che si ritrae nell'opaco [...].²³³

«D'int'ubagu», dal fondo dell'opaco io scrivo»: ²³⁴ così Calvino, verso la fine della sua prosa senza punti fermi, a ribadire il «luogo geometrico» di un 'io' che si riflette nella sua costitutiva doppiezza, propria della scrittura e, in generale, di ogni processo di autoriflessione (si parla infatti «di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso»).²³⁵ All'inarrestabile frantumazione del mondo, che può essere percepito solo per squarci isolati e momentanei, corrisponde l'irreversibile frantumazione e scissione del soggetto, colto nel momento in cui, sdoppiandosi²³⁶ o triplicandosi come suggerisce la ripetizione del pronome personale, finisce per riflettere sull'essenza del suo stesso riflettere (così come, anni dopo, si troverà a fare il signor Palomar).²³⁷

Ma vorrei lasciare la conclusione allo stesso Calvino, il quale, in un testo pubblicato nel 1986,²³⁸ individuava due elementi che sono funzionali alla descrizione (e, in particolare, alla descrizione di paesaggio): 1) la moltiplicazione dei punti di vista con cui restituire l'immagine di «uno spazio tridimensionale»;²³⁹ 2) la distensione dello spazio «nel tempo», ossia l'assunzione della temporalità come dimensione propria e costitutiva del testo

²³¹ Ivi, p. 99.

²³² Ivi, p. 98.

²³³ Ivi, pp. 100-101.

²³⁴ Ivi, p. 101.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Sul tema dello sdoppiamento si veda anche I. CALVINO, *La pouvelle agrée*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., III, pp. 65 e 72.

²³⁷ A questo proposito cfr. U. MUSARRA-SCHROEDER, *op. cit.*, p. 200.

²³⁸ I. CALVINO, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, in E. CAVAZZONI et alii, *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 9-12; ora, col titolo *Ipotesi per una descrizione*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 96-97.

²³⁹ Ivi, p. 96.

descrittivo (fatto di estrema importanza, implicante la conseguenza che «una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto»²⁴⁰). Viene così superata – ed è una novità di non poco conto – qualsiasi idea tradizionale di descrizione, in quanto soluzione che risulta ormai improponibile, *escamotage* che non risponde più alle esigenze di una modernità in rapidissima evoluzione.²⁴¹

Sono dunque queste, secondo Calvino, le condizioni preliminari che rendono possibile la descrizione; due condizioni che, a ben vedere, sono presenti anche in *Dall'opaco*, testo in cui la descrizione della *forma del mondo* sembra rispondere proprio ai principi enunciati: da un lato, la moltiplicazione dei punti di vista (cui fa da corollario la negazione dell'io, il venir meno della centralità e compattezza del soggetto-osservatore), dall'altro, il ruolo essenziale assunto dalla dimensione temporale rispetto ad una descrizione che, come s'è visto, finisce per dissolversi «nella frana dello spazio e del tempo», in una successione di punti di vista che restituisce un'immagine delle cose *in movimento*, sfuggente e mutevole come gli sguardi che si posano su di esse.

La riflessione teorica viene così a collimare, *a posteriori*, con gli esiti della produzione narrativa, permettendo di leggere in tutte le sue implicazioni un testo che mira, con ogni evidenza, al superamento delle forme di rappresentazione classica dello spazio e del paesaggio: un testo che esplora le nuove possibilità di rapporto con il mondo, e che appare sospeso, come s'è visto, tra prospettivismo e sparizione dell'io, perdita di centro e moltiplicazione dei punti di vista.

10. La taverna dei destini incrociati: *lo spazio della mente*

Nella *Taverna dei destini incrociati*, particolare importanza riveste il capitolo intitolato *Anch'io cerco di dire la mia*, nel quale risuona la voce di un Io-scrittore dietro il quale non è difficile riconoscere l'*alter ego* dell'autore: si tratta di un testo in cui Calvino propone, in un ennesimo recupero della componente araldico-allegorica, un raffronto tra le figure

²⁴⁰ Ivi, p. 97.

²⁴¹ Carla Locatelli, sottolineando opportunamente «la non soluzione di continuità tra narrazione e descrizione», evidenzia «come riduttiva, ed in ultima analisi epistemologicamente discutibile, la rigida dicotomia spazio/temporale che presiede a questa opposizione», ovvero all'opposizione tra descrizione e narrazione, che saranno piuttosto da considerarsi entrambe quali «condizioni della narritività»: C. LOCATELLI, *In(De)scrizioni*, in C. LOCATELLI, G. COVI (a cura di), *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1998, pp. 13-65: 52 e 54.

dell'*Eremita* e del *Cavaliere*, ovvero tra San Girolamo e San Giorgio. Grazie ad una serie di riflessioni suscitate dalla lettura di alcune opere pittoriche, da Botticelli a Carpaccio, da Dürer ad Antonello da Messina, si evidenzia in particolare la presenza, ma anche la centralità, dell'elemento paesaggistico, e ciò in ordine a due ragioni fondamentali:

- 1) la naturalizzazione delle operazioni della lettura e della scrittura, la cui strumentazione appare integrata nella «continuità minerale-vegetale-animale»,²⁴² ovvero nel *continuum* della realtà paesistica, nell'insieme di quello che potremmo chiamare il 'paesaggio del mondo';
- 2) la presenza, sullo sfondo dei quadri e delle stampe in cui compare la figura dell'Eremita, di una città, a suggerire la necessità, pur nella condizione di isolamento, di mantenere un termine di confronto, una possibilità di relazione che non è annullata ma, per così dire, esaltata dalla distanza («Alla sera gli eremiti vedono accendersi le luci alle finestre, il vento porta a ondate la musica delle feste. In un quarto d'ora, volessero, sarebbero di ritorno tra la gente. La forza dell'eremita si misura non da quanto lontano è andato a stare, ma dalla poca distanza che gli basta per staccarsi dalla città, senza mai perderla di vista»²⁴³).

Ma interessante, ai fini del presente discorso, è soprattutto il riferimento agli spazi interni: come si vede nella *Visione di Sant'Agostino* del Carpaccio, elemento centrale è lo spazio della stanza, che traduce immediatamente, con il suo ordine geometrico e classificatorio, quello che si presenta come un vero e proprio «spazio della mente»:

La figura del Sangirolamo-Santagostino può star seduta nel bel mezzo della tela, come in Antonello, ma sappiamo che il ritratto congloba il catalogo degli oggetti, e lo spazio della stanza riproduce lo spazio della mente, l'ideale enciclopedico dell'intelletto, il suo ordine, le sue classificazioni, la sua calma.²⁴⁴

Si tratta peraltro di riflessioni frequenti nella saggistica di Calvino. Per esempio, le si ritrovano nello scritto *Il rovescio del sublime* (uno dei *reportages* sul Giappone, poi ripreso in una sezione di *Collezione di sabbia*), dove Calvino, rievocando la sua visita alle ville imperiali di Kyoto, non può fare ameno di ricollegare l'ordine perfetto che informa i giardini degli imperatori al vagheggiamento di una utopica, possibile immagine del mondo: un'immagine che, mentre rifiuta il mondo nella sua inaccettabile fattualità, di fatto lo ridisegna «come

²⁴² I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, in ID., *Il castello dei destini incrociati*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 591-602: 597.

²⁴³ Ivi, p. 598.

²⁴⁴ *Ibidem*.

dovrebbe essere». ²⁴⁵ Ne segue che una rappresentazione del mondo come luogo ordinato e coerente non può che rimandare, come disposizione, al «paesaggio della mente del saggio, liberata da ogni passione e ogni nevrosi». ²⁴⁶

Se l'universo, come si legge nei *Cristalli*, non è altro che un «disperdimento inutile», ²⁴⁷ la sfida a dominarlo o, per lo meno, a contenerlo nella sua espansione potenzialmente infinita, non potrà che venire dall'interiorità, dalla concentrazione della mente umana, da quella tensione di pensiero che si offre come unico «riparo dalla storia catastrofica e incongrua». ²⁴⁸

Questa serenità imperturbabile – che, lo ripetiamo, è appannaggio esclusivo della mente del savio – è però più un'aspirazione che una realtà, più un desiderio inappagabile che un effettivo conseguimento. In effetti, la calma che si ritrova nello studio del sapiente è soltanto apparente: anche lo studio di Sant'Agostino, come mostra la tela del Carpaccio, è visitato dall'inquietudine, percorso da un fascio di tensioni che a stento si lasciano trattenere e che divengono, con tutta evidenza, la figura emblematica di un pensiero colto nel suo farsi, nel suo faticoso divenire e chiarirsi («Anche nello studio dove regna la serenità assorta, la concentrazione, l'agio [...] passa una corrente d'alta tensione: i libri lasciati in giro aperti voltano le pagine da soli, oscilla la sfera appesa, la luce dalla finestra entra obliqua, il cane leva il muso. Dentro lo spazio interiore cova un annuncio di terremoto: l'armoniosa geometria intellettuale sfiora al limite l'ossessione paranoica»). ²⁴⁹

Diventa inutile, a questo punto, cercare un riparo dai cataclismi della storia, illudersi di trovare un rifugio contro il caos dell'esistenza: non esiste, di fatto, «un mondo a parte da quello che è il mondo», ²⁵⁰ l'interno e l'esterno si equivalgono in quanto partecipano entrambi della realtà del caos, della dilagante proliferazione di un disordine che non può essere in alcun modo controllato o arginato. Le conseguenze appaiono in tutta la loro chiarezza: «lo studio – conclude Calvino nel capitolo *Anch'io cerco di dire la mia* – col suo silenzio e il suo ordine, non è altro che il luogo dove si registrano le oscillazioni dei sismografi». ²⁵¹

Non si dà insomma equilibrio (ma sarebbe più corretto parlare di una soluzione temporanea e provvisoria) se non cercando, come suggerisce Calvino, di conciliare gli

²⁴⁵ I. CALVINO, *Il rovescio del sublime*, in ID., *Collezione di sabbia*, cit., pp. 165-170: 169.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ I. CALVINO, *I cristalli*, in ID., *Ti con zero*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 248-256: 252.

²⁴⁸ ID., *Il rovescio del sublime*, cit., p. 169.

²⁴⁹ I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, cit., pp. 598-599.

²⁵⁰ ID., *Il rovescio del sublime*, cit., p. 169.

²⁵¹ ID., *La taverna dei destini incrociati*, cit., p. 599.

estremi in apparenza inconciliabili, scegliendo di essere nel contempo «il guerriero e il savio»,²⁵² l'uomo d'azione e l'uomo di pensiero. Altra strada non c'è. Se non che anche questa è una via d'uscita, appunto, provvisoria, un accomodamento che lenisce l'angoscia di fronte al caos del reale ma di certo non l'annulla; una via d'uscita forse accettabile sul piano dell'invenzione letteraria, sulla pagina, ma non nel mondo interiore dove, ancora una volta, nulla sembra essere cambiato: «Così ho messo tutto a posto. Sulla pagina, almeno. Dentro di me tutto resta come prima».²⁵³

11. Conclusioni

Con il «romanzo giapponese»²⁵⁴ che si legge in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, intitolato *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, Calvino ha scritto, forse, una delle pagine più illuminanti per quanto riguarda la sua personale declinazione del rapporto spazio/paesaggio.

L'avvio, come sovente accade nello scrittore ligure, delinea una dimensione paesaggistica facilmente riconoscibile, offrendo uno di quei paesaggi che, per dirla con Vittorio Coletti, esistono solo «nelle cartoline della letteratura»:²⁵⁵ un paesaggio stilizzato, definito da pochissimi tratti essenziali, stereotipato nella misura in cui corrisponde in tutto all'orizzonte d'attesa del lettore (specificamente: all'orizzonte d'attesa del lettore di romanzi erotici giapponesi). Ecco allora che, puntuali, compaiono le foglie del ginkgo che cadono dai rami «come una pioggia minuta», ma anche un «sentiero di pietre lisce», nonché le sponde di un immancabile «laghetto»,²⁵⁶ lungo le quali camminano il protagonista, la signora Miyagi e sua figlia Makiko.

Tutto semplice e scontato, dunque, senonché questo tipo di paesaggio, per Calvino, è del tutto *insufficiente* nella sua autoevidenza, nel suo porsi come immagine definita e in sé conclusa; ben altro è ciò che davvero interessa all'autore: la possibilità di sfruttare lo spunto paesaggistico per avviare uno studio analitico della realtà, studio che implica, anzitutto, la sostituzione della categoria di 'paesaggio' con quella di 'spazio', il definirsi di una spazialità

²⁵² Ivi, p. 602.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Riprendo la formula da M. BARENGHI, *op. cit.*, p. 96.

²⁵⁵ V. COLETTI, *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in P. AMALFITANO (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 195-215: 209.

²⁵⁶ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 808-809.

che permetta al protagonista di sviluppare al massimo le sue attitudini d'osservatore, la sua capacità «d'isolare sensazioni».²⁵⁷

D'altronde, se l'obiettivo del protagonista è quello di «separare la sensazione d'ogni singola foglia di ginkgo dalla sensazione di tutte le altre», è chiaro che si dovrà superare la tentazione della contemplazione lirica, l'abbandono sognante alla pioggia di «foglioline» che cadono sull'erba: ciò che conta, e rappresenta per Calvino il vero punto d'interesse, è la possibilità d'individuare nella realtà una precisa, riconoscibile intelaiatura spaziale, un ordinamento di «livelli» a partire dai quali si possa fissare con esattezza, nel suo prodursi *nel tempo*, il fenomeno delle foglie volteggianti nell'aria.

Scrivere infatti Calvino, nella conclusione di questo 'romanzo giapponese':

[...] la pioggia delle foglioline del ginkgo è caratterizzata dal fatto che in ogni momento ogni foglia che sta cadendo si trova a un'altezza diversa dalle altre, per cui lo spazio vuoto e insensibile in cui si situano le sensazioni visive può essere suddiviso in una successione di livelli in ognuno dei quali si trova a volteggiare una e una sola fogliolina.²⁵⁸

È dunque questo, a ben vedere, il *modus* fondamentale con cui Calvino affronta le questioni attinenti al rapporto tra paesaggio e spazio, secondo un'opzione che lo induce a 'saltare' dal primo al secondo, ad abbandonare l'indefinibile e sfumata realtà paesaggistica a favore di una spazialità strutturata e dinamica, definita a partire dai movimenti che in essa si realizzano (in questo caso: la caduta delle foglie lungo un ideale asse verticale). Che sia il movimento a definire lo spazio, è del resto un'intuizione di Calvino di vecchia data, un'intuizione che risale, come si è visto, alle pagine del *Sentiero*: si ricordi al riguardo l'episodio fiabesco di Pin che, per farsi ritrovare da Lupo Rosso, 'misura' lo spazio contando i propri passi e lasciando cadere i noccioli di ciliegia, episodio in cui traspare, di contro al paesaggio (che rimane comunque in secondo piano), l'idea di una spazialità misurabile e misurata, una spazialità che esiste e si definisce a partire dalla realtà del personaggio in movimento.

Decisivo, in proposito, è soprattutto *Dall'opaco*, il testo che ho segnalato come la punta più avanzata della ricerca calviniana in materia di spazio. Anche in questo caso – lo ripeto – il punto di partenza era offerto dal recupero in chiave di lirismo memoriale del paesaggio ligure, quel paesaggio delle origini che può essere rappresentato, stante la sua essenziale

²⁵⁷ Ivi, p. 809.

²⁵⁸ Ivi, p. 819.

verticalità, attraverso una serie di metafore riconducibili all'immagine del teatro. Questo, però, era solo lo spunto iniziale: il discorso di Calvino si allargava infatti a un tentativo di definizione della complessiva *forma del mondo*, che, come s'è visto, implica una lettura della realtà di tipo matematizzante, anche attraverso il ricorso alle coordinate della geometria tridimensionale, coordinate che 'trafiggono' il soggetto impegnato in un supremo, impossibile sforzo di 'adesione' a partire dalle dimensioni con cui il reale si dispiega geograficamente.

Ma anche una visione di questo tipo, la geometrizzazione del mondo, non è altro che un tentativo, una approssimazione provvisoria e insoddisfacente: la soluzione finale non potrà che essere la scoperta del multi-prospettivismo, ossia l'accettazione di variabili e molteplici punti di vista i quali, *orientando* in modo diverso la visione, finiscono per evidenziare il relativismo in cui si risolve ogni tentativo di conoscenza, ogni sforzo teso all'inquadramento e alla definizione della realtà.

Ad analoghe conclusioni Calvino giungeva anche nei suoi *reportages* degli anni Settanta sul Giappone; interessante, in particolare, è lo scritto intitolato *I mille giardini*, dedicato alla descrizione del giardino della villa imperiale di Katsura: anche in questo caso, il vagare sui sentieri ricoperti da lastre di pietra conduce alla scoperta di una «molteplicità infinita»,²⁵⁹ alla visione di una spazialità che si divide e scompone ad ogni passo, rivelando *nel tempo* scorci inattesi e prospettive sempre diverse. «Il giardino – scrive Calvino – si moltiplica in innumerevoli giardini»,²⁶⁰ divenendo così un'immagine dell'universo, del suo perdersi e sfaldarsi in una molteplicità di punti di vista.

Nello stesso tempo, la soluzione 'prospettica' implica anche la scoperta del tempo come quarta dimensione del reale, da aggiungere alle tre della geometria euclidea: come ha osservato lo stesso Calvino nello scritto *Ipotesi per una descrizione*, non si dà descrizione che non si collochi nel tempo, dal momento che la successione dei diversi punti di vista da cui osservare lo spazio (o il paesaggio) è, per forza di cose, una successione che *si distende* nella temporalità. Viene meno, di conseguenza, la tradizionale, e ormai superata, opposizione *descrizione-narrazione*: se la descrizione si articola attraverso una sequenza di punti di vista susseguentisi nel tempo, essa stessa diventa narrazione, configurandosi *sic et simpliciter* come racconto. Del resto, come ci ricorda Calvino, la visione del mondo non può che collocarsi «nella frana dello spazio e del tempo», in una condizione di estrema instabilità, in un flusso all'interno del quale il soggetto stesso occupa contemporaneamente posizioni diverse,

²⁵⁹ I. CALVINO, *I mille giardini*, in ID., *Collezione di sabbia*, cit., pp. 175-178: 176.

²⁶⁰ *Ibidem*.

appartenendo sia all'«abrigu» che all'«ubagu», alla luce e all'ombra. Si potrebbe quindi dire, in sintesi, che Calvino offra con questo testo una sorta di *Spazio-tempo-paesaggio*, un'esplosione spazio-temporale rispetto alla quale il soggetto dovrà di continuo ridefinire la propria posizione e il proprio *status* di osservatore.

Del resto, è proprio l'instabilità, la mutevolezza, la variabilità il tratto che maggiormente caratterizza l'immagine calviniana dello spazio: avremo così lo spazio relativizzato di *Ti con zero*, dove sono le relazioni a determinare gli assetti della realtà spaziale (e mai viceversa); così come lo spazio mutevole e variabile di cui le *Città invisibili* offrono numerosi esempi: si pensi a Leonia, città dallo spazio potenzialmente sconfinato, che si ridefinisce ogni volta in rapporto al suo grado di espansione, alla sua capacità di occupare altri spazi fino a conglobarli (o, al contrario, in rapporto alla capacità espansiva delle città limitrofe, che agiscono su di essa in modo perfettamente speculare); ma anche a Cecilia dove – scrive Calvino – «i luoghi si sono mescolati»,²⁶¹ sicché passato e presente appaiono ormai con-fusi in una disorientante mescolanza e sovrapposizione di tracce. I luoghi, sembra dirci Calvino, esistono insomma solo in rapporto al tempo, che è mutazione, cambiamento, evoluzione continua e inarrestabile.²⁶²

Individuata la tendenza di fondo, quella per cui lo spazio si sostituisce al paesaggio, ci si potrebbe chiedere perché tutto questo avvenga, per quale motivo si produca una sostituzione che appare così centrale e decisiva nell'opera di Calvino. Al riguardo, la riflessione forse più interessante è quella offerta da Francesco Biamonti, che così scrive in un suo memorabile ritratto di Calvino: «A poco a poco il paesaggio *si consuma*. È *corroso*. E trascina nella caduta il suo mondo più vero: quello delle allegorie che trovavano in esso il loro ancoraggio. Dietro i crinali, dietro la loro luce frastagliata sta l'azzurro e dietro l'azzurro l'ombra segreta che tutto inghiotte».²⁶³

Certo, sarebbe facile appellarsi ad una lettura 'ecocritica', implicante l'inevitabile elegia/compianto sulla 'fine' del paesaggio quale esito estremo della modernità (diciamo dal 'boom' economico in poi, tanto per capirci). Solo che sarebbe, a mio avviso, una

²⁶¹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 488.

²⁶² A questo proposito, anche per un riscontro sul piano della riflessione 'teorica' da parte di Calvino, cfr. ID., *Il viandante nella mappa*, cit., p. 27: «Il grande centro cartografico del Rinascimento è una città in cui il tema spaziale dominante è l'incertezza e la variabilità, dato che i limiti tra terra e acqua cambiano continuamente: Venezia, dove le carte della Laguna sono sempre da rifare».

²⁶³ F. BIAMONTI, *Un ligure cosmopolita*, in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città*. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo (28-29 novembre 1986), Genova, Marietti, 1988, pp. 67-69: 68; ora col titolo *Calvino, un ligure cosmopolita*, in F. BIAMONTI, *Scritti e parlati*, a cura di G.L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi, 2008, pp. 46-49: 47. Corsivi miei.

prospettiva di lettura molto riduttiva, e anche fuorviante: una prospettiva che potrebbe render conto di un testo come *La speculazione edilizia*, ma che non sembra tale da giustificare (da spiegare e motivare) un'evoluzione che, nei suoi esiti più alti, oltrepassa un discorso, pur importante, di denuncia dei disastri ambientali e di condanna degli scempi cui troppo spesso è stato sottoposto il paesaggio italiano.

Ora, tornando alle parole di Biamonti, si può osservare come vi sia molto di più: l'idea, in particolare, che il paesaggio sia destinato a svanire, o meglio, come suggerisce Biamonti, a *consumarsi* e a *corrodarsi*, modificando di conseguenza le condizioni che ne rendono possibile la percezione/rappresentazione (quelle condizioni per cui, almeno fino agli *Ossi* di Montale, era ancora pensabile la *correspondance* tra io e mondo, il ritrovamento nel paesaggio dei segni e delle disposizioni dell'anima individuale).

Il paesaggio di Calvino – sembra dirci Biamonti – è in preda a una 'crisi' irreversibile, che lo condanna a perdersi, a svanire dall'orizzonte di colui che lo guarda (ed è una crisi, s'intende, che non è soltanto 'ecologica', in quanto le sue cause sono riconducibili ad una difficoltà che sembra essere, anzitutto, dell'immaginario). Per Calvino si tratterà, a questo punto, di prendere atto dell'inarrestabile, inevitabile 'svuotamento' del tema paesaggistico, che gli appare, soprattutto sullo scorcio tra gli anni Cinquanta e Sessanta, non più affrontabile riproponendo le consuete, e ormai abusate, forme di rappresentazione (quelle forme che vengono a dire l'in-significanza del paesaggio, il suo ridursi a semplice «cornice» che non *parla* più al soggetto: si vedano, al riguardo, le osservazioni proposte in merito al racconto *L'avventura di un poeta*, dove essenziale è il silenzio del protagonista di fronte alla bellezza della natura, la sua incapacità di vedere davvero il paesaggio e di *co-involgersi* in esso).

Ciò che Calvino rifiuta non è dunque tanto il paesaggio in sé quanto, a ben vedere, la sua rappresentazione a-problematica, l'eccessiva facilità o banalità con cui esso viene assunto in quanto oggetto di rappresentazione artistica e/o letteraria. A partire da queste premesse, il problema di fondo non sarà l'eventuale negazione del paesaggio, ma la ricerca, piuttosto, di nuove forme e nuove declinazioni del tema paesaggistico, come ho cercato di dimostrare. Era insomma necessario un salto in avanti, il conseguimento di una visione nuova, che permettesse di dare del paesaggio un'immagine aggiornata, una versione che fosse «all'altezza dei tempi».²⁶⁴

²⁶⁴ A questo proposito si veda G. BERTONE, *Un'isola di letteratura: la Liguria e il paesaggio*, cit., p. 254.

Appaiono significative, in proposito, alcune scelte operate da Calvino: se in taluni racconti degli *Amori difficili* si ha ancora un'immagine riduttiva e parodizzata del paesaggio (quel paesaggio-cartolina che fa da sfondo scenografico alle avventure del lettore o dello sciatore), con le *Città invisibili* Calvino fa un decisivo passo in avanti sul piano dell'invenzione, offrendo, da un lato, una parabola sulla irremissibile sparizione del paesaggio (si ricordi la città di Procopia: una serie di quinte dietro cui il paesaggio letteralmente *scompare*), e, dall'altro, una serie di figurazioni, riconoscibili nelle rubriche delle *Città continue* e delle *Città nascoste*, in cui si palesano quelli che ho chiamato i suoi *Paesaggi nuovi*, sia quelli che ricalcano da vicino la realtà delle moderne metropoli, sia quelli che, allontanandosi dal presente e contestandolo, prefigurano qualcosa che ancora non è ma che potrebbe essere, ovvero la realtà del *non ancora*, del potenziale, di ciò che non esiste ma che può essere comunque immaginato, sognato e, appunto, prefigurato.²⁶⁵

In questo senso, mi sembra che il punto di svolta sia da rintracciare, ancora una volta, all'altezza delle *Cosmicomiche*, nelle quali emergono con molta evidenza questi *paesaggi nuovi* soprattutto nei testi, come *La spirale*, in cui la realtà dello spazio (quella che diverrà, nelle pagine di *Dall'opaco*, l'inafferrabile «forma del mondo») appare come il risultato di una costruzione verbale, l'esito finale di un'operazione linguistica che, prescindendo dalla referenzialità, diviene fattore essenziale di costruzione e decostruzione del reale.

Non stupiranno, di conseguenza, alcune soluzioni di marca ultra-fantastica tipiche delle *Cosmicomiche*: si pensi al paesaggio, davvero astruso e inconcepibile, e in questo senso anticipatore delle *Città invisibili*, di cui si legge in un racconto come *I cristalli*: un paesaggio che, pur alludendo a una visione geometrica del mondo, a un «*ordo naturalis* che precede il disordine della cultura»,²⁶⁶ è anche una perfetta sovrapposizione di ancestrale e moderno, col risultato che si passa senza soluzione di continuità dal primordiale al tecnologico, dai prismi-grattacieli di Manhattan alle formazioni cristalline, dalle costruzioni ultra-moderne che si innalzano «di là del Hudson» all'«eterno inverno incandescente»²⁶⁷ di un'età immemorabile e tuttavia ancora presente, nella tensione continua e irrisolvibile, che sarebbe

²⁶⁵ «L'impero del Gran Kan è il regno del possibile, è la realtà del possibile finito e computabile, proprio come un gioco [...]»: G. CELATI, [Recensione inedita], in M. BARENGHI, G. CANOVA e B. FALCETTO (a cura di), *La visione dell'invisibile*, cit., pp. 108-110: 110.

²⁶⁶ R. DEIDIER, *Le forme del tempo*, cit., pp. 64-76: 68.

²⁶⁷ I. CALVINO, *I cristalli*, cit., pp. 248-249.

poi tornata nei dialoghi tra Marco Polo e Kublai Kan, tra ordine e disgregazione, tra la geometrica perfezione del cristallo e l'informe, pulviscolare realtà del mondo.²⁶⁸

²⁶⁸ «A Penn Station scendo dal treno, prendo il subway, sto in piedi reggendomi con una mano al sostegno e con l'altra tenendo alzato il giornale ripiegato su cui scorro i numeri delle quotazioni di borsa: sto al gioco, insomma, al gioco di fingere un ordine nel pulviscolo, una regolarità nel sistema, o una compenetrazione di sistemi diversi ma comunque misurabili sebbene incongrui, tale da far combaciare a ogni granulosità del disordine la sfaccettatura d'un ordine che subito si sbriciola»: ivi, pp. 249-250.

CAPITOLO III

I «ROMANZI-PAESAGGIO» DI FRANCESCO BIAMONTI

[...] una poesia è fatta di idee e di parole e di sillabe, mentre un paesaggio è fatto di foglie e
di colori e di luce.

I. Calvino, *Il rovescio del sublime*, in Id., *Collezione di sabbia* (1984).

Come per il pittore, anche per il poeta, il paesaggio è un assoluto, non uno sfondo o una
cornice.

A. Prete, *Prosodia della natura. Frammenti di una Fisica poetica* (1993).

1. Premessa

La centralità della dimensione paesaggistica nella narrativa di Francesco Biamonti (San Biagio della Cima, 1928-2001) è un dato ormai acquisito, al punto da costituire un vero e proprio *Leitmotiv*, un luogo comune della critica, da cui non può prescindere qualsiasi ulteriore discussione sull'opera dello scrittore ligure.¹

In effetti, lungi dal costituire un'ambientazione accessoria o uno sfondo intercambiabile, il paesaggio assume per Biamonti un'evidente funzione di protagonista: chi ha letto i suoi quattro romanzi² farà forse fatica a ricordarne la trama – data anche la fragilità dell'intreccio, che non conduce quasi mai ad una agnizione, a un qualche svelamento finale –, ma avrà ben presente l'importanza della dimensione spaziale, il definirsi di un paesaggio che si colloca non solo al centro dell'invenzione narrativa ma anche, in generale, a fondamento della poetica dell'autore: un paesaggio – si potrebbe dire – che è all'origine della scrittura di Biamonti, e che ne rappresenta, in quanto matrice primaria e insostituibile, la ragione più profonda e decisiva. Di questa centralità del paesaggio – e anche della terra – come fonte d'ispirazione, ragione e causa necessitante della scrittura, era del resto consapevole lo stesso Biamonti, che così scrive nella sua *Breve nota autobiografica*, rimarcando in particolare l'idea dell'*abitare* quale condizione necessaria e imprescindibile:

Il paesaggio? È destino umano abitare un mondo. Un'opera d'arte nasce da un rapporto della coscienza soggettiva con la storia e con la natura. Il paesaggio che mi vedo sempre davanti agli occhi è quello ligure. Le storie in genere le invento, raccolgo e solidifico una sparsa atmosfera.

Non denuncio, descrivo un disagio. La terra forse insegna la calma, la ricerca della verità. Amo le radici nella terra, ma anche il cielo e il cosmopolitismo. Ben vengano altri popoli, altri individui, colgono anch'essi il significato delle rocce e dei cieli.³

A partire da queste premesse non è difficile comprendere le ragioni che ispirarono la formula critica di «romanzi-paesaggio»,⁴ con cui Italo Calvino presentava al pubblico dei

¹ Per un primo inquadramento dell'autore, si vedano, anzitutto, gli scritti di Giorgio Bertone: G. BERTONE, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yeshua*, Lecce, Manni, 2001, pp. 199-224; ID., *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, pp. 91-110; ID., *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Novara, Interlinea, 2006.

² Si tratta di *L'angelo di Avrigue* (1983), *Vento largo* (1991), *Attesa sul mare* (1996), *Le parole la notte* (1998). A questi titoli si aggiunga *Il silenzio*, romanzo postumo pubblicato da Einaudi nel 2003.

³ F. BIAMONTI, *Breve nota autobiografica*, in ID., *Scritti e parlati*, a cura di G.L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi, 2008, pp. 16-17: 17.

⁴ I. CALVINO, quarta di copertina per F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, Torino, Einaudi, 1983.

lettori *L'angelo di Avrigue*, il primo romanzo di Biamonti, pubblicato da Einaudi nel 1983: formula quanto mai pregnante – come sempre nel caso del Calvino lettore di libri altrui –, e di grandissima fortuna presso la critica a venire, anche se non esente dal rischio di fuorvianti interpretazioni. In merito, si pone infatti una questione che non può essere elusa, e su cui è necessario soffermarsi, sia pur brevemente: Calvino non parla di ‘romanzi di paesaggio’, ma proprio di «romanzi-paesaggio» indicando così, per mezzo del trattino, una vera e propria «omologia strutturale»,⁵ ovvero l'idea che l'intera compagine romanzesca si strutturi e definisca in modo tale da comporre un *paesaggio*. Come ha scritto Matteo Meschiari:

Calvino vuole dire che i libri di Biamonti sono costruiti proprio come paesaggi, e che l'azione e la scrittura si organizzano sul paesaggio, si fanno paesaggistiche, dando priorità allo sviluppo spaziale sull'elemento temporale. In altri termini, Biamonti segue una logica 'topografica', a macchie e a sistemi di macchie, e cerca una sintesi tra paesaggio e azione che resta volutamente incompiuta. Di qui la sensazione di andamento sincopato senza inizio né fine, di omissioni e cadute, di *continuum* traforato di assenze: una *mise en scène* che si articola sulla matrice del luogo, una spazializzazione narrativa che sfrutta le qualità morfogenetiche dei paesaggi per dare impulso al racconto.⁶

Indicazioni interessanti, queste di Meschiari, ma che andranno corrette rovesciando i termini del discorso: in effetti, nei romanzi di Biamonti, il rapporto tra 'paesaggio' e 'racconto' si determina in modo esattamente opposto, nel senso che non è il paesaggio a «dare impulso al racconto» (a svolgere quindi una funzione narrativa), ma, viceversa, è il racconto, inteso come insieme di sequenze narrativo-descrittive,⁷ a 'sostenere' il paesaggio, a crearlo e a definirlo nella sua strutturazione morfologica. Una volta accertata, con Meschiari, la priorità della categoria spaziale rispetto a quella temporale, sarà da approfondire, anzitutto, lo svolgersi della dinamica racconto-paesaggio, evidenziando le modalità a partire dalle quali l'azione e la scrittura possono farsi, per l'appunto, «paesaggistiche».

⁵ M. MESCHIARI, *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de L'angelo di Avrigue*, in C. GRIGGIO e R. RABBONI (a cura di), *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche. In memoria di Clemente Mazzotta*, Verona, Fiorini Edizioni, 2010, pp. 783-803: 785.

⁶ Ivi, p. 786.

⁷ Si ricordi, come insegna Genette, che «la narrazione non può esistere senza descrizione»: G. GENETTE, *Frontiere del racconto*, in ID., *Figure II. La parola letteraria* (1969), trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1972, pp. 23-41: 31.

2. *Un paesaggio di «forme viventi», tra Calvino e Cassirer*

Si è detto di Calvino lettore del libro d'esordio di Biamonti, nonché autore di una presentazione che ne ha condizionato la successiva ricezione, sia presso il pubblico che presso la critica.

Ma è interessante soffermarsi anche sul rapporto inverso: si può cioè indagare il modo in cui Biamonti leggeva lo scrittore famoso e già affermato, quello scrittore che – lo ricordo ancora – lo aveva accompagnato nel suo tardo esordio letterario (si tenga presente che Biamonti pubblica il suo primo libro all'età di cinquantacinque anni). Accade infatti che uno scrittore, quasi senza volerlo, tracci il proprio autoritratto, per quanto indiretto e di riflesso, proprio qualora si trovi a parlare di un altro scrittore, al quale lo leghino, come in questo caso, affinità di ispirazione o di stile, l'interesse per le stesse tematiche o, semplicemente, la vicinanza dovuta all'origine geografica, alla condivisione di uno stesso luogo di provenienza. Esemplare, in questo senso, è il ritratto di Calvino che Biamonti delineava nel 1986 in occasione del Convegno di Sanremo:

Quando Calvino comincia a scrivere il suo primo romanzo è immerso in una conoscenza della natura, è preso da una visione d'alberi, di terrazze, di costoni e picchi che dominano dall'alto una marina che è come una terra di luce. [...] Egli è un camminatore delle colline, dei dirupi, che salgono dal mare alle Alpi liguri; ne percorre i sentieri, i crinali che danno la vertigine; ne osserva i paesi spersi sopra le «fasce», i muri che sostengono le vigne, i boschi di lecci, i ginepri, i castagni; ha negli ulivi un momento trasognato.⁸

La lezione di Calvino è però importante anche sul piano stilistico, in modo particolare per quanto riguarda la ricerca di un linguaggio rigoroso ed essenziale, quasi ascetico nel suo tendere, anche riprendendo l'esempio dei grandi poeti del Novecento ligure, ad una forma di «prosciugamento». Così infatti si esprimerà Biamonti qualche anno più tardi, nell'intervista rilasciata a Paola Mallone:

Calvino, per chiunque voglia scrivere è un passaggio obbligato, è una lezione di scrittura cristallina, di tono aderente alle cose, di cancellazione delle parole inutili. Poi è anche tutto il

⁸ F. BIAMONTI, *Un ligure cosmopolita*, in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città*. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo (28-29 novembre 1986), Genova, Marietti, 1988, pp. 67-69: 67; ora col titolo *Calvino, un ligure cosmopolita*, in F. BIAMONTI, *Scritti e parlati*, cit., pp. 46-49: 46.

paesaggio ligure dei primi libri, che è la prosecuzione, il prosciugamento del paesaggio di Montale e di Sbarbaro.

Mi sembra indispensabile passare attraverso Calvino.⁹

Ma si torni alle dichiarazioni del 1986, da cui esce un ritratto di Calvino che rischia in ogni momento di sconfinare nell'autoritratto, nella esplicita confessione autobiografica. In effetti, se l'immagine di questo idillio creaturale, dove l'autore appare immerso in una sognante «visione d'alberi», è senza dubbio riferibile a Calvino (e si dovrà pensare, quale corrispettivo negativo, al «cielo sgombro»¹⁰ d'alberi, alla sparizione d'Ombrosa su cui si chiudevano le avventure del *Barone*), va detto che la stessa immagine si adatta alla perfezione anche ad uno scrittore come Biamonti. (E si faccia attenzione alla chiusa: «ha negli ulivi un momento trasognato»: vedremo più avanti quanto questo accenno non sia casuale, e in quale misura i boschi di ulivi concorrano alla costruzione del paesaggio biamontiano).

Il ritratto, se per un verso riguarda dunque Calvino, colto nel momento aurorale in cui scopre il suo paesaggio (quel paesaggio che, come si è visto, egli avrebbe chiamato «gelosamente [suo]»),¹¹ per l'altro è anche significativo del *modus* con cui Biamonti si avvicina alla dimensione paesistica, dimensione di per sé inafferrabile e sfuggente, la cui rappresentazione abbisogna di metafore o di comparazioni: si veda, per esempio, l'immagine della «marina» paragonata a «una terra di luce», che è già una declinazione dello sguardo con cui Biamonti abbraccia il *suo* paesaggio, quel territorio di confine, quella Liguria di Ponente che si distende verso la frontiera con la Francia, e che appare in una singolare mescolanza di acqua e terra, in un dislocarsi di rocce e terrazze che fanno da sfondo a un ambiente costantemente immerso nello svuotare della luce, la quale, col suo incessante spostarsi, sembra ridefinire di continuo l'assetto di un paesaggio che non è mai staticamente fissato ma colto, piuttosto, nella linea dinamica del cambiamento, nel susseguirsi delle forme che esso viene ad assumere nel corso della giornata e nell'alternarsi delle stagioni. (E decisiva, al riguardo, sarà la lezione di Paul Cézanne, l'ammirato maestro

⁹ P. MALLONE, *Internista*, in EAD., «Il paesaggio è una compensazione». *Itinerario a Biamonti. Con appendice di scritti dispersi*, Genova, De Ferrari, 2001, pp. 47-59: 49.

¹⁰ I. CALVINO, *Il barone rampante*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. I, Milano, Mondadori, 2003, p. 776.

¹¹ A questo proposito si rimanda alla nota 7 nel secondo capitolo del presente lavoro.

di cui Biamonti ricorda la seguente citazione: «Diceva Cézanne: “Gli altri fanno dei quadri, noi facciamo delle *tranches de nature*”»¹².

Lo svariare della luce e il mutevole configurarsi del paesaggio: sono queste, dunque, le componenti fondamentali, gli elementi che strutturano sulla pagina l'altrimenti inafferrabile ed elusiva dimensione paesistica, secondo una modalità d'approccio che associa il momento estetico-percettivo alla dimensione propriamente 'narratologica', determinando in questo modo una tensione narrativa che, come vedremo a breve, diventa funzionale rispetto alla 'creazione' del paesaggio.

Ed è un punto fondamentale, su cui bisogna essere chiari: i romanzi di Biamonti, rifiutando, come dicevo in apertura, il meccanismo dello svelamento e dell'agnizione finale, sembrano mirare ad un'esplicita negazione del 'romanzesco', respingono le suggestioni più facili dell'intrigo a favore di una narrativa in certo modo gnoseologica, impegnata in una costante interrogazione, che diventa, nel dialogo-rapporto con gli elementi naturali, esplorazione interiore e ricerca della verità. Esempolari e chiarificatrici, in questo senso, le osservazioni di Biamonti a proposito del suo ultimo romanzo, *Le parole la notte* (1998):

Mare, cielo e vento sono le realtà in cui si rispecchiano gli uomini; i fatti sono pochi, come conviene a epoche di trapasso, ma alonati da conversazioni che affondano nella storia e, apparentemente dimesse, s'interrogano sulla condizione del mondo. In condizione di isolamento e di solitudine, gli uomini entrano ed escono dalla notte, fanno dei passi su questa terra, dialogano con le cose, ascoltano i canti di una liturgia del tramonto.¹³

Quel che si può dire, a partire da queste indicazioni preliminari, è che Biamonti lavora la propria materia *artisticamente*, elaborando cioè i suoi «romanzi-paesaggio» non diversamente da come farebbe un pittore o un artista figurativo: non sarà allora un caso che la sua scrittura restituisca, anzitutto, i colori e le forme, la mutevolezza del paesaggio sogguardata attraverso le variazioni della luce, in una estrema tensione dello sguardo e della percezione, che non mira però alla mimesi della realtà (alla 'riproduzione', per così dire, del reale), ma alla sua reinvenzione, alla sua poetica 'stilizzazione': «La realtà – scrive Biamonti – può essere solo stilizzata, accennata, ma non autenticamente riprodotta».¹⁴ Ne segue che

¹² F. BIAMONTI, *La musica di Le parole la notte*, in ID., *Scritti e parlati*, cit., pp. 31-33: 31.

¹³ Ivi, p. 32.

¹⁴ F. BIAMONTI, *Appunti sul romanzo*, in ID., *Scritti e parlati*, cit., pp. 13-15: 13. A questo proposito si veda anche N. BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*,

nessuno spazio è lasciato al mimetismo, all'illusione di una meccanica, fotografica riproduzione del reale.

All'origine della scrittura di Biamonti vi sarebbe dunque, come ho detto, un atto di percezione o, per meglio dire, di adesione estetica al reale, non diverso da quello che Cassirer illustrava esemplificandolo in riferimento alla pittura di paesaggio:

Dire che due artisti dipingono «lo stesso» paesaggio significa rappresentarsi in modo inadeguato l'esperienza estetica. Dal punto di vista artistico la pretesa identità del soggetto è completamente illusoria. Per ogni singolo pittore il soggetto non è mai lo stesso; perché l'artista non ritrae o copia un certo oggetto empirico – un paesaggio con colline, monti, ruscelli e fiumi. Ciò che egli ci offre nella sua creazione è la fisionomia presentata dal paesaggio in un momento determinato. Vuole esprimere l'atmosfera delle cose, il gioco delle luci e delle ombre. Un paesaggio non è «lo stesso» alle prime luci dell'alba, nella calura meridiana, in un giorno di sole e in un giorno di pioggia. La percezione estetica abbraccia una varietà di aspetti molto maggiore, in rapporto alla comune percezione sensoriale, ed è molto più complessa.¹⁵

Se questo è vero, ciò che Biamonti sembra offrire con i suoi romanzi non è semplicemente un intreccio narrativo, un intrigo romanzesco congegnato più o meno bene, ma una vera e propria esperienza estetica, quell'esperienza che consiste, come insegna Cassirer, «in questo immedesimarsi nell'aspetto dinamico della forma».¹⁶ È questo il compito dell'artista: cogliere, al di là dell'apparenza immediata delle cose, il dinamismo in cui si manifestano le «“forme viventi”», «il ritmo delle forme spaziali, l'armonia e il contrasto dei colori, il gioco delle luci e delle ombre»:¹⁷ tutti elementi che dinamizzano la realtà, e che concorrono, sia in pittura che in letteratura, alla definizione di ciò che chiamiamo 'paesaggio'.

Di qui parte Biamonti. Ed è un punto importante, che segna anche il suo distacco dall'impostazione di Calvino, da sempre sospettoso e guardingo nei confronti del paesaggio, per ragioni sia ideologiche che latamente 'artistiche': in effetti, se da un lato il paesaggio è qualcosa che può indurre all'idillio, all'abbandono nostalgico e ad una contemplazione estatica che mal si concilia con le esigenze dell'*engagement*, dall'altro gli

Ravenna, Longo, 1982, pp. 9-21: 12: «La realtà artistica è diversa, produce diversi effetti, a causa dell'imitazione, che non riproduce, dunque, ma trasforma la realtà o ne finge una diversa».

¹⁵ E. CASSIRER, *L'arte*, in ID., *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, a cura di M. Ghilardi, Milano-Udine, Mimesis, 2011, pp. 187-228: 196.

¹⁶ Ivi, p. 205.

¹⁷ *Ibidem*.

appare come una dimensione difficilmente traducibile sulla pagina scritta, una dimensione di per sé soverchiante, che non può essere facilmente verbalizzata da parte del soggetto-osservatore, e che appartiene ad un altro 'codice', ad un altro 'ordine' della realtà.

Per Calvino permane in effetti uno iato, uno scarto incolmabile tra le parole e le cose, tra il mondo esterno e le risorse, di per sé limitate, della espressività umana. Si pensi, al riguardo, agli scritti sul Giappone del 1976, in parte pubblicati sul «Corriere della Sera» e poi riuniti in una sezione di *Collezione di sabbia*: in particolare all'articolo *Il rovescio del sublime*, dove Calvino riflette sul rapporto paesaggio/poesia, arrivando alla conclusione che la poesia di paesaggio, al di là della sua apparente facilità, è una contraddizione in termini, in quanto le dimensioni in gioco, 'paesaggio' e 'poesia' (cioè linguaggio), sono incomparabili nella misura in cui appartengono a codici differenti, tra loro estranei e disomogenei, che negano qualsiasi ipotesi di equivalenza e di comunicazione. Non si dà alcuna omologia, quindi, tra poesia e paesaggio, ma una insuperabile e reciproca estraneità, che sembra negare qualsiasi possibilità di rappresentazione e di traduzione verbale. Queste, dunque, le conclusioni cui perviene Calvino dopo aver passeggiato nei giardini imperiali di Kyoto:

Penso: ecco che il paesaggio mi ha dettato il tema per una poesia; se sapessi il giapponese, mi basterebbe descrivere questa scena in tre versi di diciassette sillabe in tutto, e avrei fatto un haiku. Provo a comunicare l'idea al giovane poeta. Non pare convinto. Segno che gli haiku si compongono in un altro modo. O che non ha senso aspettarsi che un paesaggio ti detti delle poesie, perché una poesia è fatta di idee e di parole e di sillabe, mentre un paesaggio è fatto di foglie e di colori e di luce.¹⁸

Di fronte alla natura, la risposta di Calvino sembra essere sempre ed ancora quella di Usnelli, il protagonista dell'*Avventura di un poeta*, il quale, sopraffatto dalla bellezza degli spettacoli naturali, si vede costretto al silenzio, alla rinuncia al linguaggio (mentre si potrà riappropriare della parola solo confrontandosi con la Storia, allorché si troverà davanti al problema, storicamente determinato e razionalmente conoscibile, della miseria e della arretratezza sociale di un borgo di pescatori dell'Italia del Sud).

Ma è proprio questo il punto che distingue i due scrittori: ciò che Calvino vede come un limite insuperabile, ovvero il definirsi di un codice naturale e paesaggistico intraducibile, un codice «fatto di foglie e di colori e di luce», costituisce al contrario per Biamonti una sfida artistica e intellettuale, una sfida che nasce dalla possibilità di tradurre l'immediata evidenza

¹⁸ I. CALVINO, *Il rovescio del sublime*, in ID., *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 165-170: 168.

del paesaggio, con le sue forme, i suoi colori, le sue linee di continuo ridisegnate dalla luce, nella dimensione *linguistica* della narrazione, anche sostenendo le ragioni, contrariamente a quanto fa Calvino, di una possibile omologia di fondo, quell'omologia che consente di trasferire il paesaggio sulla pagina, facendo del romanzo stesso un equivalente, un'immagine omologa e del tutto coerente del quadro paesistico.

3. *Un paesaggio verticale, tra mare e cielo*

A questo punto, ci possiamo chiedere quali siano i tratti essenziali che a livello morfologico definiscono il paesaggio di Biamonti. Anzitutto, come risulta evidente fin dal primo romanzo, si tratta di un paesaggio che si dispiega soprattutto nella direzione della verticalità: come ha scritto Francesco Improta, dalle pagine di Biamonti emerge il profilo di «un paesaggio roccioso, scosceso, di memoria dantesca che consente più spostamenti verticali che orizzontali; del resto tutta la Liguria, per la sua conformazione geografica, appare come una zattera sospesa tra il cielo e il mare».¹⁹

Va detto, però, che non siamo di fronte ad una serie di quadri statici, puramente descrittivi: se si legge con attenzione, si può osservare come il paesaggio si definisca, anche e soprattutto, per effetto della funzione narrativa, che svolge una specifica azione strutturante rispetto alla trascrizione sulla pagina del quadro paesistico. A marcare i contorni di questa spazialità verticale concorrono infatti gli stessi movimenti dei personaggi, i quali sono impegnati in continue salite o discese, in percorsi di ricerca o divagazione, in un ossessivo, reiterato errare che se da un lato allude alla inestricabilità dei loro percorsi esistenziali, dall'altro contribuisce a definire il senso di una dimensione paesistica che, come si vedrà, è co-estensiva alla realtà del soggetto, determinando le condizioni di un'esistenza che può darsi in certi termini e secondo certe modalità solo in relazione a questo specifico scenario ambientale.

Le modalità della rappresentazione sono dunque legate a quel dialogo dell'uomo con gli elementi naturali di cui ha parlato lo stesso Biamonti: se da un lato è il paesaggio che impone la propria presenza, anche determinando o condizionando, in un evidente rovesciamento della *correspondance* di ascendenza simbolista, lo stato d'animo o il sentire dei personaggi,²⁰ dall'altro sono proprio i personaggi che sembrano tracciare, coi loro

¹⁹ F. IMPROTA, *La narrativa di Francesco Biamonti: ipotesi di lettura*, in ID. *et alii*, *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, presentazione di S. Napolitano, Ventimiglia (IM), Philobiblon edizioni, 2003, pp. 15-32: 17.

²⁰ In proposito si veda M. MESCHIARI, *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti*, cit., p. 786, nota 9.

movimenti, il profilo e le linee del paesaggio, contribuendo al suo configurarsi secondo direttrici che ricalcano, come ho detto, le dimensioni della verticalità.

Sarà allora sufficiente leggere qualche pagina dell'*Angelo di Avrigue* per rendersi conto di questa modalità che, come dicevo, svolge una precisa funzione strutturante, determinando le condizioni per cui si può parlare, come ha fatto Calvino, di «romanzi-paesaggio». A questo proposito, può essere senza dubbio utile lo studio delle occorrenze di alcuni verbi, in particolare *salire* e *scendere*, la cui frequenza è ovviamente da correlare alla definizione delle immagini della verticalità.²¹ Queste, riportate di seguito, le occorrenze del verbo *scendere* (le frasi riportate comprendono anche le accezioni metaforiche, come quelle riferite al sole):

Per *scendere* sulla piazza prese un carruggio a svolte (3); dalla piazzola si *scendeva* per una scalinata alla piazza grande (*ibidem*); altri uliveti e altri massi *scendevano* già nell'ombra del crepuscolo (7); e *scese* l'ombra oltre il ritano, nel querceto (12); *Scese* verso il mare, per greppi arcuati e brulli (13); la voce soave sembrava ora *scendere* dalla rupe (20); *Scendeva* invece un gruppetto dalla rupe (22); Gregorio si spostò dalla parte del mare, a un'altra finestra, per guardarli *scendere* (23); Dovevano andare entrambi nella città costiera e decisero di *scendere* insieme (35); *Scesero* una scala a chiocciola (36); Giunsero ad Avrigue che da un pezzo *era scesa* la notte (39); *Scendo* giù ai bungalow (52); Gregorio lo invitò a *scendere* negli ulivi (53); *Scese*, scavalcando la gora (59); dall'Annunciata *scese* un carro nel ricordo (60); Era rocca cavernosa e le radici *scendevano* profonde (66); Sembrava *scendere* a strappi, dal cielo (68); Ma tu non *scendi* mai sulla costa [...]? (70); *Sono sceso* qualche giorno fa (*ibidem*); Una volta non *scendevano* solo con le burrasche? (71); d'estate dietro quell'arenaria *scendeva* il sole e la infuocava (72); *Scendevano* dal bar per la strada sassosa (86); Prima di andar giù per i greppi guardò se vedeva il pastore. [...] *Doveva essere sceso* (92); *Scese* brontolando nella fascia sottana (101); Mentre *scendevano* all'Aurelia disse ch'era abbastanza tranquilla (102); e poi *scesero* a Montecarlo (*ibidem*); Sparite le grandi scalinate di palme che *scendevano* fino al mare (*ibidem*); Un'alba che si cancellava mano a mano che *scendevano* (103); Ma quando lo salutarono per andarsene egli *scese* con un solo passo falcato (116).

Queste le occorrenze per il verbo *salire* (le frasi riportate comprendono anche gli esempi con la forma composta *risalire*):

²¹ Il sondaggio è stato condotto sulle pagine dell'*Angelo*, ma è chiaro che risultati analoghi si potrebbero ottenere prendendo in esame gli altri romanzi dell'autore.

Salirono per i vicoli tra case che si spalleggiavano (6); Ora non *saliamo* più (*ibidem*); Ester lasciò la macchina in fondo alle terrazze e *salì per l'uliveto* (8); anche tu *sei salita* qualche volta al «bar dell'olandese» (9); Egli *salì* al passo dell'Annunciata per andare sulla rupe (12); qualcuno con cui *era salito* (13); uscì e prese a *salire per un sentiero* da capre di serro in serro (19); la voce soave sembrava [...] ora *salire* da un botro d'arastre (20); Sperava che di lì a poco *sarebbe salita* Martine (21); Ma non *saliva* nessuno (22); che non *salissero* un po' a vedere (26); *È salita* una donna poco fa. *È salita* a piedi (29); *È salito* subito al bar (*ibidem*); Aspettava sempre Martine, sperava che lei *salisse* (31); *Salga per questa via lastricata* ed arriva in pochi minuti (35); *Salendo* lungo il torrente (39); *Salirono per carruggi* vuoti (*ibidem*); Ma prima *salite* a bere (43); *Salirono per le fasce di limoni* (*ibidem*); *Saliva* allontanandosi dalla marina (52); *Saliva* e girava la rupe (*ibidem*); all'Annunciata, tornò a *salire* (*ibidem*); Una macchina [...] *saliva per la strada* sterrata (57); Uscì dalle macerie per *salire* su un costone (59); Allora non *saliva* dalla costa la strada militare (*ibidem*); si domandava già *salendo per il sentiero* (60); con le loro ufficialesse che *salivano* su con i panini imbottiti (67); *Risalì* il paese *per la scalinata* (68); Ne *salì* le rive (69); Ma *salivano* con irruenza le nubi [...] *salivano* alte, in boschi verticali e troni (74); Ci siamo fermati prima che la strada *salisse* ai monti Cantabrici (79); Di ritorno, *salendo* a piedi *per le fasce*, sentì un ventaccio nelle cime (83); *Saliva* fin lassù, fuori zona (86); *Salgono* sempre qui per le loro effusioni e non si curano di nascondersi. – Chi *sale?* (*ibidem*); *Salì* ai bordi del ritano. Gli ulivi erano sempre più scarni, di una bellezza quasi minerale, mano a mano che *saliva* (91); Gli venne voglia di uscire, di fare un tratto del sentiero che *saliva* alla rupe (95); è vicino a Poggioscuro, dove il crinale *sale* (97); *Risalì tra gli ulivi* le terrazze verso casa (101); non faceva freddo, *saliva* ancora la brezza dalle scogliere (102); *salirono* verso Roquebrune (*ibidem*); Presero la macchina e *salirono* (103); dalla sera di novembre in cui lei *saliva per lo sperone* di Crairora (108); poi in pochi minuti *risalì* il paese (109); il suo vigore veniva subito fiaccato dalle nuvole e dalle foschie che *salivano* dal mare (114); *Salì* le scalette e si fermò di nuovo (121).

Queste, in sintesi, le occorrenze registrate: 29 occorrenze per il verbo *scendere* e 46 occorrenze per il verbo *salire* (cui sono da aggiungerne altre 3 riferite al verbo *risalire*).

Detto questo, la prima cosa da osservare riguarda la duplice funzione svolta dai due verbi: se *salire* e *scendere* (ma in particolare *salire*, cui è associato il maggior numero di occorrenze) alludono, da un lato, all'erranza dei personaggi, al loro continuo, incessante vagare tra terrazze e speroni di roccia, uliveti e sentieri di montagna, impegnati in una ricerca di verità che costituisce il loro rovello e la loro ragion d'essere, dall'altro, è evidente che essi contribuiscono a suggerire quella che Calvino chiamava la *forma dello spazio*, delineando il paesaggio nella sua verticalità, nel suo dispiegarsi secondo le direttrici dell'alto e del basso (e al riguardo sarebbe opportuno anche uno studio degli avverbi di luogo, in particolare *lassù* e *laggiù*, che sembrano comunque ricorrere con una certa frequenza).

Ne segue che non si dà differenza, a ben vedere, tra sequenze narrative e sequenze descrittive: ogni ‘movimento’ narrativo è anche, nel contempo, un ‘movimento’ descrittivo; allo spostarsi delle figure nello spazio corrisponde quasi sempre l’aprirsi di una visione di paesaggio, più o meno approfondita e particolareggiata. E sarà sufficiente, per una prima verifica, constatare come le occorrenze di *salire* siano spesso associate a complementi di moto attraverso luogo: a indicare, con ogni evidenza, questo sovrapporsi tra narrativo e descrittivo, elementi che in Biamonti risultano strettamente correlati. In questo modo, il muoversi dei personaggi attraverso lo spazio, che è la modalità fondamentale con cui l’autore costruisce la narrazione (e questo fin da subito, a partire dall’*incipit* dell’*Angelo*), si traduce immediatamente in momento rivelativo *dello* spazio, con la conseguente apertura visiva sulla realtà del paesaggio:

Verso le undici Gregorio andò ad Avrigue. Il pomeriggio lo avrebbe passato al bar dell’olandese dove di solito lo aspettava Jean-Pierre. Era un bel posto su uno sperone quasi sempre dorato e ventoso.²²

Lo stesso principio compositivo, fondato, come ho detto, sulla reiterazione di unità narrativo-descrittive, compare anche in *Vento largo*, il secondo romanzo di Biamonti. Si vedano i brani seguenti, tratti dal capitolo terzo, in cui, ancora una volta, è il movimento del personaggio attraverso lo spazio che dischiude la visione del paesaggio, il quale risulta, nello stesso tempo, scarnificato ed esaltato dalla luce, mineralizzato – secondo un procedimento che, come vedremo, investe gli stessi personaggi e, in particolare, le figure femminili – e stagiato con nettezza di contorni:

Un pomeriggio di stanchezza, sedette su una scaletta a riposare. Pensava a Sabèl, mentre riposava. La rivedeva sopra, su sentieri polverosi, la rivedeva mentre andava a guardare il mare, che laggiù si dorava dopo tanto sole. Raffiche di luce opalescente, staccatesi dal largo, calcinavano il sentiero.

Gli restò solo la voglia di guardare e piangere: s’insediava nel mimoseto, per le terrazze, un’oscurità minerale, una rigidità ostile. Sembrava fosse passato il fuoco, a carbonizzare.²³

²² F. BIAMONTI, *L’angelo di Avrigue*, cit., p. 3.

²³ ID., *Vento largo*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 19-20.

Una precisazione si rende però necessaria: quasi mai Biamonti restituisce il paesaggio nella sua *totalità*, come visione compiuta e autosufficiente nella sua completezza; al contrario, e lo si vede chiaramente già nella citazione riportata più sopra, si concentra su un dettaglio, isola un singolo elemento del quadro lasciando sullo sfondo l'insieme della visione, che il lettore potrà ricostruire solo un po' alla volta, gradualmente, pagina dopo pagina. Questa, a ben vedere, la funzione di una narrazione che, a prima vista, può apparire eccessivamente statica e ripetitiva, bloccata com'è nella ripetizione di una stessa sequenza narrativo-descrittiva (come si è detto: il continuo, incessante muoversi dei personaggi da un punto all'altro, nella verticalità dello spazio-paesaggio): una ripetitività che, in realtà, è solo apparente, dal momento che è proprio la riproposta della stessa azione (il *salire* dei personaggi, il loro inoltrarsi nello spazio alla ricerca di qualcosa o di qualcuno) a permettere, in momenti diversi della giornata, caratterizzati da una luce e da un'atmosfera ogni volta diverse, di cogliere la realtà paesaggistica in tutte le sue sfumature, nella infinita variabilità delle sue linee, dei suoi colori e delle sue forme.

Ma, lo ripeto, il punto di partenza è sempre il dettaglio, l'elemento isolato in una data ora del giorno, colto nella sua irripetibile unicità. In questo modo, lo sperone «dorato e ventoso» su cui si apre il romanzo d'esordio non è solo un'immagine immediatamente evocatrice dei luoghi e della loro atmosfera, ma una sorta di *Leitmotiv* che tornerà anche nelle pagine successive a sottolineare, ogni volta, inflessioni ed aspetti diversi di un paesaggio che lo scrittore coglie, come si è detto, nel giro delle ore e delle stagioni, nel segno della mutabilità e della variazione. Di conseguenza, si può dire che il lettore sia chiamato a vedere ma, soprattutto, a *scoprire* una realtà paesistica che sembra immutabile ma che, in realtà, non è mai la stessa. Si veda l'esempio che segue, tratto dal primo capitolo:

Passò un botro e monticelli di creta bianca, poi un ginestreto spinoso.

L'uliveto soprano stava aggrappato a un pendio ripidissimo, come una grande farfalla dalle ali polverose. Più in basso altri uliveti e altri massi scendevano già nell'ombra del crepuscolo, mostrando una bellezza senza pulviscolo, triste e quasi funebre.

Al di là del ritano, sulla sponda di un terrazzo, due girasoli piegavano la testa nelle grandi foglie già secche.²⁴

Brano per molti versi esemplare, in cui è il muoversi del protagonista Gregorio nello spazio («Passò un botro e monticelli di creta bianca») che porta all'apertura descrittiva o,

²⁴ ID., *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 7.

per meglio dire, ad una rappresentazione spaziale costruita a partire da precise indicazioni di luogo, conformi alle direttrici dell'alto e del basso: se in alto si trova «l'uliveto soprano» (con l'aggettivo che già ne indica la collocazione), è «più in basso» che si ravvisano «altri uliveti e altri massi», secondo un sistema di deitici essenziale ma precisamente organizzato.

Ma c'è un altro aspetto da sottolineare, ed è quello relativo alla profondità spaziale e, quindi, alla capacità dello sguardo (che potrebbe essere quello del personaggio o quello del narratore: difficile stabilire a chi appartenga) di cogliere e visualizzare i diversi aspetti della realtà. Vi è infatti uno sguardo che sembra attraversare la spazialità non solo in verticale ma anche in orizzontale, nella direzione della profondità, quasi fosse uno *zoom* che riesce a cogliere anche gli elementi che la distanza, almeno in linea teorica, dovrebbe nascondere: ed è, appunto, il caso dei «due girasoli» che uno sguardo particolarmente penetrante riesce a fissare «al di là del ritano», in una distanza che, ovviamente, non è determinabile, ma che comunque esiste e deve pertanto essere superata. Di qui una delle caratteristiche fondamentali del paesaggio di Biamonti: il suo costituirsi a partire da uno sfondo (formato in questo caso dall'uliveto, dal pendio e dalle rocce) su cui si accampano, in modo si direbbe cinematografico, altri elementi, quasi sempre di dettaglio, che finiscono per concentrare su di sé l'attenzione del personaggio-osservatore (e, con lui, del lettore). L'effetto complessivo è quello della 'zoomata' che, attraversando la profondità dello spazio, si ferma all'improvviso mettendo in evidenza un singolo aspetto, che viene così focalizzato fino a farne il principale centro d'interesse della rappresentazione.

4. *Un paesaggio lunare?*

Si è detto che Biamonti non mostra quasi mai il paesaggio nella sua completezza: ad attirare il suo sguardo sono, di solito, i dettagli che lo compongono, spesso restituiti in marcate associazioni sinestetiche, come quella che unisce il fruscio degli ulivi allo splendore della luce lunare che, come sapeva bene Leopardi, insieme vela e rivela le cose, scoprendole nella loro muta presenza: «Gli ulivi mormoravano nel vento notturno, la luna aveva lasciato un residuo di luce sopra un crinale».²⁵ Ma è da vedere anche un passo del capitolo quinto dove, ancora una volta, è la luce lunare che rivela il paesaggio:²⁶

²⁵ Ivi, pp. 10-11.

²⁶ A questo proposito, è opportuno precisare quanto segue: poiché si tratta di un testo il cui l'intreccio è del tutto secondario, e che si articola attraverso una serie di scarti minimi ma continui, l'analisi può essere condotta selezionando tessere testuali di limitata estensione, micro-sequenze narrative che possono isolarsi senza alcuna difficoltà.

Giunsero ad Avrigue che da un pezzo era scesa la notte. Il contrafforte montano era tutto stellato. A sud una falce di luna bastava in quel sereno a rendere vicina la rupe dei falchetti. In fondo al vicolo del fico sopra gli orti brillava un muro di calcina.²⁷

In questa situazione – che è vagamente leopardiana, come dimostrano la falce di luna e la presenza degli «orti» – assume particolare importanza quella «seconda vista» che, secondo Antonio Prete, produce un effetto di avvicinamento prospettico, consentendo di percepire ciò che è lontano, e, quindi, di ritrovare la «prossimità» nella «lontananza»:²⁸ è come se il rapporto vicino/lontano venisse rovesciato, con il risultato che la visione, benché allontanata dalla distanza separante, diventa d'improvviso, e in modo del tutto inatteso, «visione del particolare».²⁹ È il caso, come ricorda ancora Prete, dello sguardo di Dante che, nel primo canto del *Purgatorio*, riconosce improvvisamente (e «di lontano») «il tremolar de la marina»; ed è una modalità dello sguardo, questa, che si può facilmente individuare anche nel passo di Biamonti, là dove la «falce di luna» non solo svela leopardianamente il paesaggio, ma anche lo avvicina all'osservatore, mettendo in primo piano, grazie al movimento prospettico di cui ho detto, gli aspetti della natura e del paesaggio che sono, almeno in apparenza, dislocati nella distanza (come dimostra, appunto, la visione ravvicinata della «rupe dei falchetti», ma anche quella del fico e del «muro di calcina» che risplende in fondo al vicolo).

Ma numerosi sono gli esempi che si potrebbero citare: tra gli altri, si veda il brano che segue, ancora una volta un elenco degli elementi che compongono il quadro paesistico (al solito: il pendio, la china, il ritano), cui si aggiunge il riferimento alla presenza della luce lunare (in forma metonimica, come quasi sempre accade, a indicare la presenza di un raggio residuale) e, in chiusura di frase, la 'zoomata' improvvisa che colloca in primo piano l'evento minimo, accidentale e quasi irrilevante dal punto di vista del quadro complessivo e dello svolgimento narrativo: «Il pendio aveva un costone chiaro e una china buia sul ritano. C'era un po' di luna. Un vento di montagna scosse il cespuglio da cui Ester stava spezzando un ramo».³⁰ L'attenzione si rivolge al dettaglio, all'evento minimale che rischia di passare inosservato e sottaciuto, a quel dato minimo del reale che però è in grado, nella sua apparente insignificanza, di restituire un momento vitale, di evocare un'atmosfera, per quanto sospesa e transitoria.

²⁷ Ivi, p. 39.

²⁸ A. PRETE, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 135.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 9.

Sempre su questa linea, è interessante vedere come si configura il paesaggio filtrato dalla percezione dei singoli personaggi; nella percezione di Gregorio, per esempio, terra e mare sembrano confondersi e perdere la loro identità, fino a smarrire i loro connotati individualizzanti: ne deriva un'immagine fluttuante e incerta, non facilmente identificabile, in cui si può leggere una sorta di sovrapposizione tra i due paesaggi, con la terra che si assimila al mare e il mare che sembra irrigidirsi in una distesa di arenaria:

Rami d'ulivo, tetti e profili di colli evocavano nella sera la presenza della terra. Sì, essa non era diversa dal mare, ridotta a incisioni quasi argentee. [...]

Ciò che temeva era una ricaduta in quel male del ferro che lo aveva costretto a sbarcare. Ripensò il mare irrigidito, duro campo d'arenaria...³¹

Va detto, peraltro, che il mare non è quasi mai un elemento di sfondo; soprattutto nelle *Parole la notte* è una presenza costante, attiva e diffusa, che viene integrata nel paesaggio in virtù della sua luminosità, della sua capacità di riflettere la luce sui sentieri e sulle cime degli ulivi, che ne vengono trasfigurati. Di qui il valore delle metafore marine che, significativamente, compaiono anche nelle descrizioni dei paesaggi di terra, a suggerire arabeschi e disegni di luce che altrimenti non si potrebbero dire (ed è qui che emerge, con evidenza, quel «fine estetico della descrizione»³² di cui ha parlato Roland Barthes in riferimento alla *ekphrasis* degli antichi):

Tornarono sul crinale. L'aria tinniva nelle ginestre. Sul mare, rugoso nella sferza della tramontana, appariva già il rosa del mattino. Il sentiero andava su costoni, tra cisti che si aprivano silenziosi. Più in basso, un veliero d'argento tornava a passare sugli ulivi. A varie altezze la collina era avida di luce.³³

Non sorprende, allora, che la stessa distesa degli ulivi diventi metaforicamente un *golfo* («Il golfo d'ulivi era grigio»), un'insenatura alla quale poter approdare («come un austero approdo»)³⁴. Contestualmente, una tendenza ricorrente è quella che sottrae il paesaggio alla vista, determinando, anche per effetto della scelta metaforica, il suo scivolamento *in*

³¹ Ivi, p. 8.

³² R. BARTHES, *L'effetto di reale*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-159: 154.

³³ F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, prefazione di G. Ficara, Torino, Einaudi, 1998 e 2014, p. 185.

³⁴ ID., *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 9.

absentia: è il caso delle colline, «due nere ali» che si confondono con il «mare invisibile»,³⁵ quel mare che si perde fino a svanire «nell'eterno e nel nulla», secondo una modalità di visione che sembra rimandare, più che a Baudelaire e alla sua associazione mare-libertà (*L'Homme et la Mer*),³⁶ al Valéry del *Cimetière marin* e, specificamente, alla sua concezione del mare come presenza ancestrale ed eterna, come voce perenne rispetto alla quale l'uomo può commisurare il proprio senso di finitudine («La mer, la mer, toujours recommencée!»):³⁷

Una zona rugosa e chiara ha morsicati confini che si sciolgono e si ripristinano in un richiamo interminabile. Il mare ossessiona chi lo guarda troppo a lungo, proprio per il suo sciogliersi nell'eterno e nel nulla.³⁸

Nessuna sfida tra l'uomo e il mare, in Biamonti, e nessun titanismo di marca romantica: Gregorio, anziché assumere il mare come un «miroir» della propria anima, si limita a guardarlo di lontano, e di certo non lo affronta, a tal punto è divorato dal «male del ferro»,³⁹ dalla sottile angoscia che il lungo navigare trasmette all'uomo, facendogli desiderare l'approdo sulla terraferma. Il mare diventa così un lontano ricordo e, soprattutto, una presenza da esorcizzare: lo si guarda rimanendone a distanza, non lo si affronta direttamente ma lo si vive nel ricordo e nella rievocazione.

5. Da *L'angelo di Avrigue* a *Le parole la notte: il paesaggio come rifugio*

I protagonisti dei romanzi biamontiani sono tutti, in qualche misura, proiezioni autobiografiche, veri e propri *alter ego* in cui si riflette la personalità dell'autore. Ciò è senz'altro vero, almeno in linea di massima, anche se – come osservava Bertone – è bene non insistere troppo sull'autobiografismo che a volte, complice lo stesso Biamonti, è stato costruito ad arte al fine di accreditare un'immagine-mito dello scrittore (si pensi, solo per

³⁵ Ivi, p. 11.

³⁶ A questo proposito cfr. R. DEIDIER, *Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1998, pp. 39-41: 40.

³⁷ Sull'importanza dei poeti per la sua formazione, si veda quanto lo stesso Biamonti ebbe a dichiarare a Paola Mallone: «Insomma da qualcuno bisogna sempre partire. Poi anche la poesia di Montale, di Sbarbaro, come anche la poesia di Valéry hanno influenzato la mia formazione»: P. MALLONE, *Intervista*, cit., p. 52.

³⁸ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 11.

³⁹ Ivi, p. 8.

fare un esempio, alla vulgata che faceva di Biamonti un marinaio o un coltivatore di mimose, di cui si legge nei profili biografici).

In realtà, la situazione è un po' diversa: benché rimanga un indubbio fondo autobiografico (con qualche necessaria correzione: Biamonti fu bibliotecario per alcuni anni, ma non marinaio), i personaggi restano delle proiezioni ideali, che rispecchiano solo in parte il vissuto dell'autore.

Si pensi anzitutto a Gregorio, il protagonista dell'*Angelo di Avrigue*, la cui realtà esistenziale è tutta, come si è visto, nel suo stare tra il mare e la terra, nel suo percorrere sentieri e terrazze in una sorta di inesausta ricerca, sotto la spinta di un'ansia e di uno struggimento che si rispecchiano nel suo essere un «contadino-marinaio»,⁴⁰ un uomo di mare a cui il «male del ferro» impedisce di navigare, obbligandolo, appunto, a stare sulla terraferma, a girovagare in uno spazio/paesaggio con cui si sente in misteriosa, indefinibile consonanza, e che sembra contenere i motivi e le ragioni della sua *Sehnsucht*, della sua nostalgia per qualcosa che non si può nemmeno nominare, ma che finisce per affiorare ad ogni passo, ad ogni sguardo, persino nei laconici dialoghi che ogni tanto interrompono il resoconto del narratore.

Ma lo stesso discorso potrebbe valere anche per Leonardo, il *paquebot* protagonista del romanzo *Le parole la notte*, anche lui privo di ancoraggi e condannato ad una condizione di non appartenenza e di estraneazione (seppure in termini diversi rispetto a Gregorio), il cui emblema è un confine che non è solo quello geografico con la Francia, ma anche quello esistenziale che separa la vita dalla morte ossia, come suggerisce una splendida immagine biamontiana, la luce dall'ombra («Lassù un eccesso di azzurro, che nel suo eccesso era cupo: de luz a sombra, soleva dire un marinaio spagnolo»⁴¹).

L'articolazione tematica è dunque chiara, e porta su di sé lo stigma della modernità, come vuole la tradizione inaugurata da Baudelaire: non appartenenza, senso di estraneità, impossibilità di riconoscersi nel mondo. Si tratta peraltro di una tematica che ha precisi riscontri autobiografici, come confessa lo stesso scrittore dialogando con Paola Mallone: «Io credo che uno si metta ad amare le cose per crearsi un piccolo angolo dove rifugiarsi. *L'esilio e il regno*, no? Ci si sente in esilio al mondo ed allora ci se ne crea un [*sic*] proprio. [...] Le cose si consumano per odio verso di esse. Non è l'amore che spinge a scrivere; è il disagio, la ferita che c'è fra noi e il mondo».⁴²

⁴⁰ G. BERTONE, *Il confine del paesaggio*, cit., pp. 35-44: 43.

⁴¹ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 43.

⁴² P. MALLONE, *Intervista*, cit., p. 50.

Di qui la funzione compensatrice del paesaggio, che avrebbe, secondo Biamonti, il compito di fornire dei risarcimenti al vuoto esistenziale: «Il paesaggio è una compensazione a altre frustrazioni, per non odiare proprio tutto. Il paesaggio [...] è una *tablette* consolatoria che l'uomo mette tra se stesso e la morte [...]».⁴³

Ma, attenzione: il rapporto uomo/natura si istituisce in questo caso secondo modalità che superano il vecchio modello, di marca romantica e simbolista, delle cosiddette *Correspondances*:⁴⁴ ciò che si stabilisce, a ben guardare, è una sorta di vicinanza, una contiguità, o, se si vuole, una non-separatezza tra interno ed esterno, Io e mondo, tra la realtà del soggetto e quella dello sfondo ambientale in cui si svolge la sua vicenda. Detto in altri termini, ad emergere è una corrispondenza forte, che appartiene all'ordine 'esistenziale', e non a quello puramente 'sentimentale'.⁴⁵ Emblematico, in proposito, è il brano in cui il narratore sottolinea, nel rievocare il suicidio del giovane Jean-Pierre (che è un po' il motivo conduttore del romanzo, una sorta di basso continuo della narrazione), una singolare, attimale coincidenza tra l'ambiente naturale, il cui elemento connotativo è il «tremare» dell'aria, e la dolente, tragica vicenda umana che vi si è compiuta:

L'ultimo gesto di Jean-Pierre si stampò nel cielo sereno: il febbrile aggrapparsi delle sue mani a quei fragili rami.

Guardò giù nel precipizio, buttò una pietra: cadde sullo spuntone dove era caduto Jean-Pierre. Su quello spuntone di roccia l'aria tremava.⁴⁶

Se nel caso di Jean-Pierre si tratta di una consonanza profonda, di una perfetta sovrapposizione tra interno ed esterno, tra la dimensione dell'Io e quella del mondo, che sembrano coincidere e identificarsi ben al di là di una semplice *correspondance* sintonizzata sullo stato d'animo del soggetto, per gli altri personaggi la relazione col paesaggio risulta ancora più profonda, fino a prospettare soluzioni che appaiono in bilico tra immedesimazione e compenetrazione.

⁴³ Ivi, pp. 50-51.

⁴⁴ Sulla mancanza di *correspondance*, sulla impossibilità del ripetersi dell'«antico colloquio», insiste opportunamente Giorgio Bertone: cfr. G. BERTONE, *Il confine del paesaggio*, cit., p. 42.

⁴⁵ Come ha scritto Franco Croce, «[...] il paesaggio di vento, di luce, di mare, di verticalità e di improvvisi squarci lontani, vive per il lettore solo per la vertigine che crea, quasi fosse la trascrizione visiva della situazione esistenziale dei personaggi, della loro “conversazione sospesa sull'abisso”»: F. CROCE, *Il romanzo-paesaggio in Francesco Biamonti*, in A. AVETO, F. MERLANTI (a cura di), *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, Genova, il melangolo, 2005, pp. 23-34: 25.

⁴⁶ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 12.

Interessante, in proposito, è l'avvio del capitolo ottavo, dove, inquadrata entro il consueto contrasto tra luce ed ombra, troviamo Martine – la madre di Jean-Pierre – che appare ai margini delle terrazze, avvolta come in un mantello nell'«ora viola», ossia – scrive Biamonti – «l'ora della nostalgia tra quei due mari».⁴⁷ A delinearsi, ancora una volta, è una tipica situazione di confine e di trapasso, con il personaggio che appare in bilico, appunto, tra i due mari: quello della «luce radente» che sale dal mare e quello d'ombra che, in direzione opposta, «scendeva dalle catene rocciose»⁴⁸ (immagine di evidente ascendenza letteraria, in cui si incontrano Virgilio e Leopardi sul filo di una personale rielaborazione delle memorie poetiche).

Preso al punto d'incontro tra luce ed ombra, la figura della donna pare destinata all'immobilità, ma è solo un'impressione, che la narrazione s'incarica di smentire: emerge infatti ben presto l'inquietudine di Martine, motivata dal suo desiderio/impulso di raggiungere il figlio morto, un desiderio che si traduce in un'aspirazione alla fusione e alla compenetrazione con l'elemento terrestre, con quella terrestrità che rappresenta un approdo e un *rifugio* per questi personaggi ossessivamente divaganti, condannati come sono ad una irredimibile erranza:

La mente è imprevedibile, e stasera era alla terra che s'abbarbicava il suo sogno, alle povere zolle dove Jean-Pierre riposava – finito il viaggio –, simili a quelle che brillavano ai suoi piedi.⁴⁹

Il desiderio di morte/rinascita, di annullamento e perdita di sé dentro il paesaggio – di cui emerge in primo piano l'elemento primordiale della «terra», delle «povere zolle», mentre il resto rimane immerso nell'ombra –, appare mediato, ancora una volta in termini sinestetici, dallo sguardo che spazia sul paesaggio, per poi concentrarsi sulla «morbida visione delle zolle», immagine che definisce un luogo di riposo e di tranquillità, così come suggerisce il riferimento al «guanciaie», cui è affidata la conclusiva trasfigurazione del quadro paesistico:

Laurence le mise una mano sulla spalla e poi la prese tra le braccia. L'accarezzò e le sbottonò l'abito per sentirle il cuore con una mano. Batteva bene, batteva regolare, disse, e la complimentò per l'aria serena.

Poi le chiese che cosa faceva lì al freddo.

⁴⁷ Ivi, p. 55.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

– Guardavo il mare, – disse Martine, guardandosi bene dall'accennare alla *morbida visione delle zolle*, di quel *guanciaie*.⁵⁰

In questa fantasia, l'elemento essenziale è dunque la terra, figura emblematica della tensione all'inorganico, della tendenza – già sbarbariana e quindi ben presente all'autore – alla «mineralizzazione», di cui hanno parlato Bertone⁵¹ e Zublena, anche proponendo un raffronto tra la scrittura di Biamonti e la pittura di Morlotti: ed è qui che si può cogliere in tutta la sua pregnanza l'esistenzialità di questi personaggi, costantemente in bilico tra erranza e ricerca di stabilità, nella «concorrenza di dissoluzione ed esistenza, freudianamente di libido e pulsione di morte».⁵²

Ed è questo il motivo per cui Martine non può condividere con nessuno questa visione della terra-guanciaie, tantomeno con l'amica Laurence, affettuosa e presente, ma irrimediabilmente estranea al suo dolore, alla sua pena infinita e ai suoi immedicabili tormenti. L'immagine del «guanciaie» tornerà del resto anche più avanti, in particolare nel capitolo undicesimo, riferita in tal caso alle riflessioni di Gregorio intorno alla sorte di Jean-Pierre: «No, non era l'uomo adatto a condurre un'indagine. Era al punto di partenza, come quando lo aveva visto sulla scarpata, la testa sulla roccia come su un guanciaie».⁵³

Non solo: poco più avanti sarà la roccia, divenuta ormai un «capezzale», a indicare l'avvenuta fusione, la compenetrazione tra soggetto e mondo di cui ho detto. Davvero difficile, a questo punto, poter «rivedere» il volto di Jean-Pierre, quel volto che ormai sembra con-fondersi con le linee e le forme del paesaggio, con la stratificazione delle rocce, con la «pietra funerea» illuminata da una «gioia rude» (altra sinestesia) che sembra diramare e diffondersi in virtù della stessa presenza della morte, vissuta quale superamento del limite e, quindi, quale liberazione:

Dal cielo laggiù si schiodava una luce severa. Cadeva sulle gobbe della rupe dove Jean-Pierre si era avviato al pauroso confine. E ancora una volta tentò di rivedere quel volto posato sul *capezzale*

⁵⁰ *Ibidem*. Corsivi miei.

⁵¹ Cfr. G. BERTONE, *Letteratura e paesaggio*, cit., pp. 221-222: «Il mondo di Biamonti è un mondo dove le nude e opache pietre [...] vivono di luce (“pietra nuda con pilastri come colonne lucenti”, “le pietre brillavano”) e dove, viceversa, la vita e i corpi umani si pietrificano e si mineralizzano».

⁵² P. ZUBLENA, *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento. Biamonti, Morlotti e il paesaggio dipinto*, in M. CICCUTO (a cura di), *I segni incrociati. II. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 2002, pp. 427-457: 438.

⁵³ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 69.

roccioso, che diffondeva sulla pietra funerea una gioia rude, come se avesse varcato le tristi soglie, il cuore liberato da un antico terrore.⁵⁴

Difficile, leggendo un passo come questo, sottrarsi al richiamo di una suggestione letteraria che ho già avuto modo di richiamare in precedenza: quel *Cimitero marino* di cui Biamonti fu attento e appassionato lettore.⁵⁵ L'atmosfera biamontiana, con le immagini del «capezzale roccioso» e della «gioia rude» che sembra accendersi in presenza della morte, ha più di una consonanza con la strofa XVIII del poema di Valéry, soprattutto se si considera il riferimento alla «maigre immortalité» che fa della morte «un sein maternel», un approdo sicuro e tranquillo, un rifugio nel quale è possibile trovare serena accoglienza:

Magra immortalità nera e dorata,
Consolatrice dall'orrido alloro,
Che della morte fai seno materno,
Che bell'inganno, che pietosa astuzia!
Chi non conosce, e chi non li rifiuta,
Quel teschio vuoto e quel ghigno eterno!⁵⁶

Quel che si può dire, pur in assenza di precisi rimandi testuali, è che l'idea della «maigre immortalité» non sia affatto lontana dalla visione di Biamonti;⁵⁷ d'altra parte, sia la *magra immortalità* che il *seno materno* non possono che rimandare alla figura biamontiana della «vecchia nutrice»,⁵⁸ ipostasi di una morte che contiene in sé l'elemento dell'accoglienza e della consolazione, e che rappresenta, in definitiva, il ritorno alla condizione originaria dell'incoscienza, nella quale prevalgono la tranquillità dell'accoglimento e la sicurezza del nutrimento, elementi indispensabili per chi, da sempre, si sa condannato all'erranza e alla

⁵⁴ Ivi, p. 71. Corsivo mio.

⁵⁵ Cfr. F. BIAMONTI, *Breve nota autobiografica*, cit., p. 17.

⁵⁶ «Maigre immortalité noire et dorée, / Consolatrice affreusement laurée, / Qui de la mort fais un sein maternel, / Le beau mensonge et al pieuse ruse! / Qui ne connaît, et qui ne les refuse, / Ce crâne vide et ce rire éternel !»: P. VALÉRY, *Il Cimitero marino*, a cura di M.T. Giaveri, Milano, il Saggiatore, 1984, pp. 64-65.

⁵⁷ Si tratta peraltro di un sintagma che lo stesso Biamonti cita in un suo articolo pubblicato in «la Repubblica» nel 1995: «Suo merito è aver portato la lingua francese a una sorgente musico-magica, aver ripreso l'anelito di Pascal, ma spoglio di costruzione teologica, aver ancorato parola e pensiero ad accenni musicali. Uno dei punti più alti, forse il più famoso [...] è forse questo suo *Cimetière marin*, lunga meditazione sul mare, la luce, la morte, sul vento, sulla magra immortalità e di nuovo sul mare dorato dopo tanto sole»: F. BIAMONTI, *Paul Valéry, Il cimitero marino*, in ID., *Scritti e parlati*, cit., pp. 56-58: 57.

⁵⁸ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 11.

perdita di sé. Poi, certo, si direbbe che Biamonti non segue Valéry nel passo successivo, là dove lo scrittore francese, irridendo alla sua stessa immagine, smaschera la pretesa di immortalità parlando di una «beau mensonge» (senza contare che la strofa si chiude sull'immagine del «crâne vide», con cui si procede alla definitiva negazione di qualsiasi apertura di speranza, alla brutale liquidazione di qualsiasi illusione di sopravvivenza). Lo scrittore ligure sembra infatti fermarsi un attimo prima, focalizzando il discorso sull'idea di una morte-ritorno, ovvero sulla «vecchia nutrice» la quale è colei che «prende tra le braccia per ricondurli a casa i ragazzi smarriti».⁵⁹

La compenetrazione, l'unione profonda tra il soggetto e il quadro paesistico, è del resto rinvenibile in molti brani del romanzo, anche quando il paesaggio appare evocato più che compiutamente descritto, cioè quando la sua presenza viene richiamata attraverso la focalizzazione di un singolo elemento come, per esempio, un sentiero battuto dalla pioggia o un cespuglio che s'incendia all'improvviso nella luce intensa del tramonto. Si veda al riguardo il passo che segue, tratto dal dodicesimo capitolo dell'*Angelo*:

Ester non volle andare a cena fuori, le piaceva quel posto con il fuoco, gli ulivi e la valle squarciata sul mare. Volle solo un po' uscire prima che fosse notte del tutto. Si gettò il cappotto sulle spalle senza neppure indossarlo, tanto sarebbero rientrati subito.

Andarono sul sentiero, dove piovigginava nel vento.

E come l'altra volta una folata le spartì i capelli sulla fronte e le incollò la veste sul corpo davanti al cespuglio rosso oro. Lì nel vento e nel freddo lei rivelava un dolce vigore.⁶⁰

In questo caso, con ogni evidenza, è il quadro paesistico che conferisce senso e significato alla presenza umana: non è possibile pensare ad Ester se non sullo sfondo coloristico dominato dal «rosso oro» del cespuglio acceso dalla luce del tramonto. Ciò che si realizza è dunque uno scambio e una compenetrazione reciproca, il cui esito è l'unione inscindibile tra il paesaggio – presente e percepibile benché evocato da singoli elementi isolati – e la figura umana: è come se la forza vitale – che è facilmente ravvisabile nel paesaggio, nel suo immobile, fermo resistere nella pioggia e nel vento – si trasferisse in qualche modo anche su Ester, conferendole, di conseguenza, quello che viene definito il suo «dolce vigore». La capacità di resistere, di opporre una resistenza che il cespuglio rosso oro sembra offrire nei confronti degli elementi avversi, di ciò che lo potrebbe piegare o

⁵⁹ Ivi, p. 31.

⁶⁰ Ivi, p. 79.

devastare (il vento, il freddo), è qualcosa che appartiene ad entrambi, paesaggio e figura umana, e che stabilisce, quindi, l'inscindibilità dei due termini, il loro costituirsi in una unità profonda e insolubile.

Ma così, questa volta in riferimento a Laurence, in un passo del quattordicesimo capitolo:

Si chiamava Henri ed era pittore. Certamente quel pittore, arguì Gregorio, che voleva dipingere Martine stesa su una roccia, una Martine coricata e triste. Perché non Laurence, pensava, con quelle onde luminose di capelli quando li muove, onde ramate? Con quel duro e armonioso volto d'avventuriera, lei sì che sarebbe emersa dalla roccia con la vitalità accorata che sprigionava.⁶¹

Due, in questo caso gli aspetti da notare: da un lato, riferita a Martine, ancora una ripresa dell'immagine roccia-capezzale, a suggerire, com'era accaduto per Jean-Pierre, la perdita di sé e l'autoannullamento nello spazio della natura visto come luogo di rifugio e di accoglienza; dall'altro, la diversa naturalizzazione che sembra connotare il personaggio di Laurence. Che, a ben vedere, appare perfettamente sintonizzata con la dimensione naturale, a partire da un'immagine che richiama, nel contempo, il mare (come suggeriscono le «onde luminose» dei suoi capelli), ma anche, in virtù del suo volto «duro e armonioso», le forme e le linee che definiscono il paesaggio. L'unica differenza, allora, sarà data dall'emergere di Laurence dallo sfondo roccioso, là dove Martine sembra perdersi del tutto fino a compenetrarsi nella roccia, in una sorta di totale e completa identificazione.

6. *La metafora dell'Angelo*

In uno dei suoi libri più noti, *Mnemosine*, Mario Praz richiama l'attenzione sulla presenza di una «struttura dualistica» che sarebbe facilmente riscontrabile in molte opere d'arte del primo Ottocento, nelle quali si stabilisce una sorta di dialettica tra il «qui» e il «là», tra l'evidenza del primo piano, legato al quotidiano e al fenomenico, e l'aprirsi di una dimensione altra, che trascende la finitudine dell'*hic et nunc*. Se ciò avviene in particolare nell'Ottocento, si tratta di un fenomeno che appartiene anche ad epoche precedenti: Praz cita infatti anche l'*Empireo* di Hieronymus Bosch (1505-1516), dove si può cogliere con evidenza questo aspetto dualistico. Come scrive lo studioso: «Un primo piano, formato da circostanze quotidiane o in ogni caso relative al mondo fenomenico, serve da trampolino a

⁶¹ Ivi, p. 97.

un'aspirazione, a un sogno, che è proiettato in una lontananza piena di mistero, un magico aldilà: può esser soltanto la veduta da una finestra, o la nave distante veduta dai naufraghi della *Medusa*.⁶²

Ora, mi sembra che qualcosa di simile accada anche nelle pagine dell'*Angelo*, ma con una differenza significativa: sarà da notare, anzitutto, come in Biamonti questo processo di rilancio, di rimando tra il *qui* e l'*altrove* si realizzi soltanto in parte, in quanto viene a concludersi con la caduta della tensione verso l'oltranza e, quindi, con il ritorno al punto di partenza. L'Angelo, che è figura emblematica della trascendenza, non fa altro che confermare (anche in termini di sottile comicità: si pensi al suo doversi abbassare per passare indenne sotto i portici di Avrigue) l'impossibilità di questa trascendenza, con la conseguente caduta di qualsiasi prospettiva di verticalità:

Un angelo oscillava su una bara, un angelo inconfondibile – per la bocca serrata nel cipiglio era detto «il Muto» – l'angelo della compagnia di Avrigue. La bara attraversava la piazza dondolando, entrava sotto un portico. «Abbassa abbassa, che l'angelo tocca!» gridava il priore. Ma già sulla bara cadevano i calcinacci. Il dito della mano levata, nel comando della Resurrezione, era sempre stato escoriato.⁶³

Quasi un *Leitmotiv*, questo dell'Angelo, che non a caso ritornerà nel capitolo undicesimo del romanzo; motivo strutturante il testo e veicolato, in questo caso, da una serie di impressioni auditive (nello specifico: l'ascolto di una musica e, di colpo, il rito interrotto dal «grido tanto atteso»). A ribadire, ancora una volta, la chiusura rispetto ad ogni prospettiva di trascendenza, l'impossibilità di affrancarsi da una condizione terrena in cui l'uomo è condannato a patire il dolore della mancanza e dell'esilio (come sembra suggerire, a ben vedere, la figura del San Sebastiano incatenato ad un albero, che è simbolo, al tempo stesso, del rapporto essenziale con il paesaggio e della condanna alla terrestrità):

Rintronava una musica, che cessò di colpo, e giunse confuso il grido tanto atteso: «Abbassa! abbassa! che l'angelo tocca!»

Toccava sempre dal capo l'angelo accoccolato su un ramo dell'albero a cui era legato Sebastiano con catene argentate. Aveva già il cranio fracassato e la spada spezzata dal portico di Ardegunda.

⁶² M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Abscondita, 2012, pp. 143-174: 153.

⁶³ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 32.

(Che mania ad Avrigue, ficcare angeli dappertutto con quei portici bassi, chi non toccava dalla testa toccava dal dito: angeli sui feretri e angeli sugli alberi).⁶⁴

Ma la stessa concezione traspare anche da un dialogo tra Laurence e Martine, che si legge nel capitolo sesto; significativa, in particolare, è la frase con cui Martine sottolinea la ‘crudeltà’ del cielo: quel cielo che è «terso» ma, nel contempo, irrimediabilmente lontano nella sua indifferenza ed estraneità rispetto alle vicende umane. Ed è immagine che andrebbe letta, sulla scorta delle predilezioni letterarie di Biamonti, anche in riferimento al «ciel ironique et cruellement bleu» del *Cygne* baudelairiano, il cielo che, nonostante la sua apparente bellezza, respinge le preghiere del poeta, condannandolo anzi ad una dolorosa, enigmatica e insuperabile condizione di esilio e di privazione. Che è uno dei temi fondamentali di Biamonti, come si è detto: l’estraneazione, la condizione di esilio, l’impossibilità di riconoscersi nella realtà del mondo. Ma si veda, a tal proposito, il brano di Biamonti, strutturato come uno dei suoi tipici dialoghi, dove la semplicità e l’essenzialità delle parole sembrano offrire la formula più esatta per dire la profondità dei sentimenti e delle riflessioni:

Il silenzio tra loro non pesava.

- Che guardi? il cielo?

- È così terso, d’una bellezza che mi pare crudele.

Dico un po’ a vanvera, mi devi scusare.⁶⁵

Questa sottolineatura della crudeltà del cielo non è del resto casuale, come dimostra un’ulteriore tessera linguistica: descrivendo le ginestre sulle quali un gabbiano è andato ad arenarsi, la voce narrante userà ancora l’aggettivo *crudele*, a ribadire, appunto, l’estraneità e l’indifferenza della natura, di cui si è detto.

Ne segue che la stessa bellezza del mondo – di cui le pagine del romanzo sembrano talora traboccare – è in realtà soltanto un inganno, un’illusione dietro la quale si nasconde la dura realtà delle cose, il nucleo immedicabile di dolore che si può riconoscere nella parabola di ciascun essere vivente. La poesia creaturale che mette al centro la bellezza della natura e del paesaggio non può quindi prescindere dal riconoscimento della attiva presenza del male, riconoscimento che qui è perfettamente emblemizzato dal gesto di Gregorio, il quale è

⁶⁴ Ivi, pp. 73-74.

⁶⁵ Ivi, p. 47.

indotto, di fronte al *male di vivere* leggibile nella inaccettabile sofferenza dell'animale innocente, a levarsi il cappello in un gesto di estremo, inutile omaggio:

Sali ai bordi del ritano. Gli ulivi erano sempre più scarni, di una bellezza quasi minerale, mano a mano che saliva. Sul crinale le ramosissime e spinose calycotome: vi affiorava la roccia e non vi cresceva altro che quel rigido arbusto. Su quegli spini s'era arenato un gabbiano con le ali larghe.

Si avvicinò a guardarlo. [...]

Ma perché era venuto a finire su quelle crudeli ginestre spinose una vita marina e celeste? Qualcuno gli doveva aver tirato con uno schioppo, e chissà da dove era venuto a trafiggersi in quell'arbusto.

Gli venne quasi voglia di togliersi il berretto prima di proseguire.⁶⁶

Viene così a riproporsi l'interrogazione su cui si arrovella Gregorio, l'eterna domanda che spinge a esplorare ragioni e confini del morire, le sue enigmatiche epifanie e la sua dolente fenomenologia; anche la morte del gabbiano – del «*larus ridibundus*», come suona, in modo scopertamente antifrastico, il nome latino dell'animale – provoca domande e suscita interrogativi, così come avviene per la morte di Jean-Pierre: in questo senso, la pietà creaturale induce a non fare alcuna differenza tra uomini e animali, accomunati dallo stesso destino di ineluttabile dolore.

Una precisazione, a questo punto, è però necessaria: la chiusura nei confronti della trascendenza non implica – come si vedrà a breve – l'annullamento di ogni prospettiva di salvezza, anzi, proprio in questa impossibilità di trascendere si può reperire un'indicazione preziosa, che induce a riconoscere nella terra – nel radicamento terrestre – una qualche via d'uscita, per quanto contrastata e incerta.

In effetti, se per Biamonti vi è una possibilità di ancoraggio e di radicamento, essa non può che riportare alla realtà della terra: è qui, e non in un altrove indeterminato, che si dà quello che si presenta come una sorta di *amalgama*, la piena compenetrazione tra soggetto ed oggetto, nel segno di un legame inscindibile tra paesaggio e persona, il quale si realizza attraverso una forma di co-esistenza in cui spazio e soggettività appaiono indissolubilmente legati. È una linea di ricerca che, per quanto adombrata nel primo romanzo, verrà portata a compimento da Biamonti soltanto nell'ultimo libro, *Le parole la notte*, là dove il protagonista Leonardo sembra trovare una possibile salvezza nella scelta della terrestrità, nel 'ritorno' alla terra e nella riaffermazione del radicamento creaturale:

⁶⁶ Ivi, pp. 91-92.

- Che cosa resta a un contadino sconfitto? – chiese Alain.
- C'è una promessa d'immortalità per l'uomo amalgamato al suolo: non che una parte di lui non torni affatto alla terra, ma che non ne sia mai veramente uscito.
- Ma che risposta è?
- Ti ho risposto come potevo.⁶⁷

In questo modo, mentre da un lato si spegne quello che Prete ha chiamato il «riverbero della trascendenza»⁶⁸ (nell'impossibilità, come indica l'escoriato dito dell'Angelo, di accogliere una prospettiva trascendente, di ammettere un'apertura che postuli l'esistenza di un qualche aldilà), dall'altro non si assiste nemmeno ad una pura e semplice ricaduta nella «prigionia dell'*hic et nunc*»,⁶⁹ ad una riconferma della condanna alla dimensione alienante del quotidiano: benché incerti e disorientati, in preda alla precarietà conoscitiva ed esistenziale che li espone all'erranza e all'interrogazione continua, i personaggi di Biamonti scorgono una via d'uscita proprio in quello che ho definito il *radicamento terrestre*, nella riscoperta del paesaggio come luogo dell'accoglienza, in cui si realizzano le condizioni di un *abitare* che sembra offrire al soggetto la possibilità di persistere o, meglio, di radicarsi, trovando così un modo per opporsi all'erosione operata dal tempo.

Si comprende meglio, a questo punto, come il paesaggio possa davvero rappresentare, come diceva Biamonti, una *compensazione*: di fronte allo scorrere del tempo (quello scorrere che non può essere in alcun modo trattenuto, come dicono le pagine conclusive dell'*Angelo*, su cui avrò modo di tornare a breve), e di fronte alla tragedia della Storia (quella Storia che appare ridotta ad un «cumulo di rovine», come scrive Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia*),⁷⁰ non resta altro che la scelta del paesaggio-rifugio,⁷¹ il ritorno alla terra come luogo

⁶⁷ F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, cit., pp. 93-94.

⁶⁸ A. PRETE, *Della lontananza*, in B. FRABOTTA (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 295-303: 296.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ha detto Biamonti al riguardo: «Voi ricordate il quadro di Klee *Angelus novus*? Ebbene, nella riflessione di Benjamin c'è un angelo che, con gli occhi sbarrati, guarda dall'alto del cielo verso la terra; le sue ali sono impigliate in una tempesta che lo trascina. Pare che questa tempesta spiri dal paradiso. Ai piedi dell'Angelo si accumulano le rovine: è l'Angelo della storia. Egli vorrebbe ricomporre l'infranto, resuscitare i morti, ma la tempesta, inesorabile, lo spinge lontano, perché le sue ali sono impigliate nel vento; e le macerie ai suoi piedi ingigantiscono. Ed egli ha gli occhi rivolti verso queste macerie, ha gli occhi rivolti verso il punto da cui si allontana. È la concezione tragica del progresso»: F. BIAMONTI, *Le folate di Vento largo*, in ID., *Scritti e parlati*, cit., pp. 78-82: 80.

⁷¹ Al riguardo cfr. P. MALLONE, *Introduzione alla lettura di Francesco Biamonti*, in EAD., *“Il paesaggio è una compensazione”*, cit., pp. 17-42: 23: «La smania di aderenza al vero, dato quasi ossessivo in Biamonti, nasce da

di (auto)raccoglimento e di ultima, estrema protezione. Così sarà per Leonardo, nelle *Parole la notte*, dove questo motivo viene ripreso ed esplicitamente tematizzato:

Il mattino era stato sereno, di un azzurro profondo, apoteosi di novembre. S'era visto il Saccarello emergere dietro una collina su uno sfondo di nuvole leggere. Ora invece la notte era un po' nebbiosa.

Se ne tornava al suo rifugio, tra i suoi ulivi.

Gli ulivi. Sempre quel senso di protezione. Fermezza protettiva dei tronchi bagnati. Un brivido solo nelle cime, dove l'argento cozza nel bianco delle nuvole.⁷²

Posto dunque che il paesaggio abbia un valore sostanzialmente positivo, la negatività non potrà che trasferirsi sullo spazio, come afferma del resto lo stesso Biamonti nella conversazione con Paola Mallone, là dove propone una sorta di equazione per cui alla 'malattia' del tempo corrisponderebbe, quasi automaticamente, la 'malattia' dello spazio:

Non credo che il paesaggio salvi, anche perché se il tempo è malato anche lo spazio lo è. Tempo e spazio, oggi, sono entrambi malati. [...] È una sfida anche lo spazio. Non c'è più. Si lavora su una terra che frana, su una luce che diventa ombra, su un azzurro che diventa nero. Non esiste più nessuna certezza.⁷³

Se da un lato la negatività incontenibile della Storia è di continuo ribadita anche nei romanzi, dall'altro non si potrà trascurare la distinzione, forse sottile ma estremamente significativa, che Biamonti opera tra i concetti di 'spazio' e di 'paesaggio': è infatti allo spazio che lo scrittore assegna l'attributo della 'malattia', lasciando intendere, di conseguenza, come il suo giudizio possa diversificarsi in relazione al paesaggio. In questo modo, pur nella crisi conclamata, nel negativo della Storia e nel precipitare del tempo – che in Biamonti ha sempre una tonalità quasi apocalittica, una risonanza di fine tragica e

una sorta di necessità estrema avvertita dall'autore, di ancorarsi [...] al fondamentale dell'esistenza, al cielo, al vento, alle rocce, a minuscoli frantumi che galleggiano in un mare post naufragio».

⁷² F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, cit., pp. 23 e 132.

⁷³ P. MALLONE, *Intervista*, cit., p. 51.

ineluttabile⁷⁴ – è evidente che il paesaggio conserva il suo valore di ‘ancoraggio’ esistenziale, di radicamento e, come dice lo stesso Biamonti, di «*tablette consolatoria*».⁷⁵

Ed è un dato che mi pare incontestabile: basti pensare ai tanti personaggi biamontiani che, anche di fronte allo scadere del tempo, rimangono ancorati alle loro fasce di terra coltivata e ai loro speroni di roccia (è il caso, tra gli altri, del passeur Vari, il protagonista di *Vento largo* che, pur cogliendo i segni della crisi del suo tempo, così come del decadere di Aùrno, è deciso a restare nel suo paese: «da qui non mi muovo, non ci riesco»)⁷⁶.

7. *Da L'angelo a Le parole la notte: immagini del tempo*

Per quanto riguarda la rappresentazione del tempo nell'*Angelo di Avrigue*, si può dire che la sua presenza, il suo silenzioso trascorrere rimandino a un'evidente duplicità: se da un lato la voce narrante sottolinea la fissità e immutabilità delle cose, nel segno di una vita che «era sempre stata uniforme», e nella quale «tutto è eguale, da sempre e per sempre»,⁷⁷ dall'altro è la stessa realtà fisica e materica del paesaggio a suggerire lo scorrere del tempo, a sottolineare la sua presenza incombente e inesorabile.

Detto in altri termini, è come se il tempo fosse sottoposto ad una sorta di trascrizione visiva, divenendo, attraverso i continui, ossessivi riferimenti alla luce e al suo svariare, una presenza tangibile e misurabile, ricondotta com'è nell'ambito di una percezione interamente umana; ed è la luce, in particolare, a farsi ritmo e scansione, a significare il passare delle ore attraverso il suo graduale spostarsi sui terrazzamenti e sulle pendici delle montagne. Alla apparente immobilità di Avrigue, bloccata in una sorta di tempo fuori del tempo,⁷⁸ si contrappone così una temporalità ossessivamente presente, come risulta peraltro da numerosi passi del romanzo:

Alle due del pomeriggio il cielo come al solito febricitò sul crinale e scese l'ombra oltre il ritano, nel querceto.

⁷⁴ «Gli ulivi, carichi di seccume, anziché di folto argento, s'illuminavano di un viola scarno, che precedeva il buio della fine. Vari era l'ultimo testimone di una vita che se ne andava»: F. BIAMONTI, *Vento largo*, cit., pp. 11-12.

⁷⁵ Si veda nota 43 in questo stesso capitolo.

⁷⁶ Ivi, p. 34.

⁷⁷ ID., *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 4.

⁷⁸ «Ciascuno conosceva il suono delle campane, la loro eco nei vicoli, l'inclinazione del sole sulle case, la linea d'ombra sui due versanti della valle in qualsiasi ora e mese di qualsiasi anno»: *ibidem*.

Quando giunse all'Annunciata per vecchi selciati, dagli uliveti se ne andava già il sole balzando verso le fasce delle terre soprane.

Lassù un eccesso di azzurro, che nel suo eccesso era cupo: de luz a sombra, soleva dire un marinaio spagnolo. [...] Il fumo invase il locale e di là dai vetri polverosi la valle piombò nell'ombra.

Una luce radente spianava il mare e lo sollevava nelle insenature; anche al largo esso si alzava sino a cozzare contro il cielo. Un altro mare, d'ombra, scendeva dalle catene rocciose.⁷⁹

Ma numerosi esempi sono reperibili anche nelle *Parole la notte*.

La sua casa e il suo uliveto erano di un azzurro che anneriva nell'ombra della rupe. Il sole se ne andava presto.

[...] il pomeriggio passava lento e l'inquietudine lo riprese. Colpi di luce sfioravano le mimose, urtavano gli ulivi. «Su voi tra poco scenderà l'ombra».

Di tutta quella sera era rimasta un po' di luce in un muro d'ombre, un barlume che serpeggiava. Il cielo non era fermo. Quando giunse in cima, venne buio.

Scese l'ombra pomeridiana, definitiva. Soltanto d'estate il sole tornava, ricompariva a nord della rupe.

Non si muovevano e il sole se ne andava, tagliato dalla rupe.⁸⁰

Se è vero, come ha scritto suggestivamente Antonio Prete, che «lo sguardo del poeta sulla natura incontra, sempre, il tempo, che è luce del paesaggio, suo respiro»,⁸¹ è anche vero, in termini rovesciati, l'esatto contrario, per cui si potrebbe dire che la «luce» (ma anche l'ombra, che è il suo necessario, inseparabile correlativo) è il «tempo» del paesaggio, l'elemento che ne rivela la dimensione più profonda e stratificata. Sarà allora proprio il paesaggio a offrire l'idea, e la testimonianza, di un tempo *forte*, che si può percepire come tale proprio perché risulta sintonizzato sulla realtà interiore dei personaggi, su quella realtà

⁷⁹ Ivi, pp. 12, 16, 43, 55.

⁸⁰ F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, cit., pp. 8, 16, 49, 62, 97.

⁸¹ A. PRETE, *Prosodia della natura. Frammenti di una Fisica poetica*, Feltrinelli, Milano, 1993, p. 22.

umana che è, ovviamente, ‘altra’ rispetto alla natura, ma che acquista nel rapporto con la natura un’eco e una risonanza, anche emotiva, che altrimenti non potrebbe avere.

Un tempo forte che, come ho detto, scorre in sintonia con il respiro dei personaggi, con la realtà delle figure che *abitano* il paesaggio, e che si traduce, sulla pagina di Biamonti, in un vero e proprio tempo esistenziale: verificata l’impossibilità di una fuga in verticale, di una trascendenza che permetta di allontanarsi dal *qui ed ora* (si rammenti l’episodio dell’angelo che, portato in processione durante i funerali, dev’essere abbassato affinché non urti contro il soffitto dei portici),⁸² non rimane altro che il confronto con una temporalità in cui si ritrovano incantatamente uomini e natura, personaggi e ambiente.

Della percezione del tempo Biamonti evidenzia però anche gli aspetti più problematici, spesso mettendoli in relazione con la centralità della categoria spaziale: per esempio, la verità sulla morte di Jeanne-Pierre, su cui si concentra l’ossessiva *quête* di Gregorio, non scaturisce dalle testimonianze o dai ricordi di chi l’ha conosciuto, ma dalla realtà, concreta e fisicamente tangibile, di questo paesaggio fatto di terrazze e spuntoni rocciosi: è il paesaggio, infatti, che sembra custodire la memoria dell’evento, la traccia di quel gesto di (auto)annientamento per cui l’«aria», antropomorficamente, continua a *tremare*. È il paesaggio che *parla* e racconta, non l’atrofizzata, sterile memoria degli uomini: la categoria dello spazio viene così ad assumere una precisa funzione conoscitiva, mentre il tempo è, per così dire, esorcizzato e tenuto a distanza.

D’altronde, come si legge nel romanzo *Le parole la notte*, anche il «vento» – che Veronique, il personaggio femminile, ricollega alla presenza del tempo – si può cogliere meglio nella dimensione dello spazio, in quello scarno paesaggio in cui si rapprendono, come si è visto, i segni e le tracce dell’umana esistenza: «Leonardo capiva dove passava il vento: cespugli, rocce, spini, alberi. *Non lo legava al tempo, ma allo spazio*».⁸³ [corsivo mio].

Ora, su questo aspetto, ovvero sulla preferenza accordata allo spazio anziché al tempo, che è un chiaro segnale della modernità dell’autore,⁸⁴ sono da vedere anche le riflessioni proposte dallo stesso Biamonti in forma di autocommento; riflessioni che mettono in

⁸² Al riguardo si veda G. BERTONE, *Il confine del paesaggio*, cit., pp. 40-41.

⁸³ F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, cit., p. 11.

⁸⁴ «Si direbbe che la narrativa moderna abbia scavalcato il recinto del racconto tradizionale nel momento in cui ha inteso dare risalto a quello che è di solito elemento ausiliare, sfondo: lo spazio, il paesaggio; col correlato stilistico inevitabile di promuovere la descrizione, per lo più ancella della narrazione, a un ruolo di primo piano»: V. COLETTI, *Umanità in fuga nel dilagare del paesaggio. Francesco Biamonti fra i grandi sperimentatori della prosa novecentesca*, in *L’Indice dei libri del mese*, XV, 3, marzo 1998, p. 6.

evidenza una chiara presa di distanza rispetto alla categoria temporale e, insieme, una volontà di difesa rispetto a quello che egli chiama il «tempo puro»:

Io ho cercato di esplorare lo spazio e di aggrapparmi a questo tempo legato allo spazio, perché il tempo puro di per sé è così minaccioso che fa distogliere gli occhi. Oggi non è possibile scrivere un libro come *Guerra e pace*, perché non è possibile vedere il destino umano in modo positivo, in un modo che non sia immediatamente aggredito da tutti i pericoli; non possiamo avere una concezione serena e idilliaca della storia. Siamo in un tempo di grande cataclisma, in cui sentiamo che tutto ciò che abbiamo amato è minacciato.⁸⁵

«Un tempo di grande cataclisma»: di qui, appunto, la preferenza accordata allo spazio, la riscoperta dello spazio-paesaggio come rifugio archetipico, come dimensione che, a differenza del tempo, può essere dominata e controllata (anche se, come vedremo, essa stessa non è esente dal cambiamento, così come il paesaggio naturale non può sottrarsi alle deformazioni e alle lacerazioni prodotte dal ‘progresso’). È dunque qui che emerge con chiarezza il senso dei «romanzi-paesaggio» di Biamonti (secondo la formula proposta da Calvino nella quarta dell’*Angelo*), in questa singolare coincidenza tra figure e paesaggio, in questa sovrapposizione tra la dimensione dell’essere e quella della natura, che diventa fusione tra geografia umana e geografia naturale.

Non vi sarà differenza, allora, tra il marinaio e il pastore, tra i vecchi contadini e i disperati che vengono da fuori, come gli arabi o i curdi di cui si parla nell’ultimo romanzo: ciò che conta è l’appartenenza dell’uomo al paesaggio, il suo identificarsi con una cornice ambientale che è parte del suo stesso essere. E non sarà un caso che i volti stessi dei personaggi si confondano con la terra, divenendo essi stessi parte del paesaggio, da cui non sono più distinguibili. Si veda al riguardo il brano seguente, tratto dal capitolo quinto delle *Parole la notte*:

Il mattino, stava camminando sul sentiero tra il bosco e gli ulivi quando si sentì chiamare.

– Dove te ne vai, figlio mio?

Era una vecchia, e il cielo formava dietro la sua testa un labaro azzurro. Il volto scavato e ossuto *si confondeva coi cespi*.

[...] Era così raro trovare gente che raccattava legna. Gli sembrava che lei *si confondesse con la terra*. Un’esistenza fra boschi e ulivi.⁸⁶

⁸⁵ F. BIAMONTI, *Una luce per Le parole la notte*, in ID., *Scritti e parlati*, cit., pp. 92-98: 95.

⁸⁶ ID., *Le parole la notte*, cit., pp. 39-40. Corsivi miei.

Un tema centrale, questo, e che peraltro aveva già fatto le sue prove nel capitolo quarto, specificamente nella sequenza di dialogo tra Leonardo e Veronique, dove viene tematizzata con evidenza l'idea della figura femminile *mineralizzata*,⁸⁷ cioè amalgamata e compenetrata con la terra, fino alla dissoluzione e alla perdita di sé:

- [...] Ieri è arrivato quel pittore tuo amico.
- Viene ogni inverno. Dipinge cespugli, foglie e anche i miei ulivi.
- Una volta ho posato per lui. Se avessi visto come mi ha ridotta! Tutt'intorno a me era terra bruciata e terra io stessa, terra la mia pelle mineralizzata. Ho fatto qualcosa di goyesco, diceva.
- Non ti piaceva?
- Era bello, ma non ero io, era vecchia sabbia.⁸⁸

Ma così, in termini del tutto analoghi, anche in un passo dove Leonardo, ripercorrendo i sentieri battuti dai «popoli della fame»,⁸⁹ ovvero dai migranti che giungono in Europa, si trova d'improvviso a pensare ad una delle tante vittime, la ragazza curda misteriosamente scomparsa; ed è un passo in cui ritornano i motivi già individuati dell'identità e della compenetrazione, nel segno, ancora una volta, di una profonda unità e vicinanza tra elemento naturale e presenza umana:

Una volpe attraversò la strada, coda ritta, pelo fulvo. Dal bordo si volse e guardò con occhi fosforescenti. Doveva sentire che l'aveva scampata bella. «Aveva un altro appuntamento», pensò Leonardo. Poi, più che pensarvi, lasciò affiorare la ragazza curda. «La sua vita è stata breve». Gli conveniva pensarla morta. Appena affacciata alle terre intorno alla rupe, *le aveva intrise della sua scomparsa*, le aveva listate di un lutto incerto per dare a lui l'idea dell'impotenza.⁹⁰

Tornando ora al primo romanzo di Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, un altro episodio da citare è quello dell'improvvisa apparizione del pastore provenzale, figura che trae il suo significato dalla sua totale, completa identificazione con la realtà paesistica, alla quale appartiene al punto di scomparire dentro di essa, confondendosi con le forme e le linee del

⁸⁷ Al riguardo cfr. P. ZUBLENA, *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento*, cit., pp. 441-445.

⁸⁸ F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, cit., pp. 35-36. Cfr. anche ivi, p. 68: «Si è messa nuda, ma non posava. Si amalgamava... Non so come fare a spiegare».

⁸⁹ Ivi, p. 226.

⁹⁰ Ivi, p. 225. Corsivo mio.

paesaggio (e decisivo, in questo senso, sarà il verbo utilizzato dallo scrittore per indicare questa graduale sparizione del soggetto: *inforrarsi*):⁹¹

Andava lento, ma andava, in mezzo a tutto quel sangue di dio la cui vita si muove. Sparì fino alla cintola oltre il crinale, poi fino alle spalle, poi tutto quanto. S'inforrava dall'altra parte, nei gerbidi rocciosi, nelle macchie di lentischi.⁹²

L'apparizione del pastore funziona d'altra parte non solo come indicazione del confine e della vicinanza di una diversa area culturale e geografica, ma anche come rimando a un tempo radicalmente altro, di cui l'uso del provenzale, lingua antica e minoritaria, è solo la manifestazione più evidente. Le parole di augurio e di saluto pronunciate dal pastore nella sua lingua saranno allora da leggersi come il segno di questa alterità, l'allusione ad una realtà spazio-temporale letteralmente *immemorabile*, una realtà che pare porsi al di là di ogni presente e che, tuttavia, può essere ancora afferrata, in quanto segno di una continuità che è insieme culturale ed esistenziale: «Pregatz per nos, – ritmò, – que Dieu nos faga bons crestians e que nos aduga, nos, pastre, nauchié e gent de mas, a bona fin».⁹³

8. Dal «tempo eterno» al «tempo della povertà»

La rappresentazione temporale nella scrittura di Biamonti si pone sotto il segno di un'evidente duplicità: se da un lato la temporalità dei paesaggi allude a *chrónos*, ossia al tempo inteso «come misura del divenire»,⁹⁴ dall'altro è chiaro che questo tempo, geologico e stratificato, si può cogliere anche nella dimensione della permanenza, del persistere di una realtà naturale che viene prima dell'uomo e che è destinata a rimanere dopo la sua scomparsa; una dimensione che, appunto, non può essere che stratificata e profonda, e che finisce per riportare e assorbire in sé, nella propria tensione di eternità, ogni traccia di presenza umana.

Essenziale è quindi il rapporto che unisce il paesaggio letterario alla temporalità e, specificamente, al tempo pre-umano della creazione e della natura, in una dimensione che

⁹¹ Termine che significa «inoltrarsi tra le forre», cfr. T. DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, vol. III, Torino, UTET, 1999, p. 596.

⁹² F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 54.

⁹³ Ivi, p. 116.

⁹⁴ U. CURI, *L'apparire del bello. Nascita di un'idea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, pp. 13-34: 26.

necessariamente travalica l'istantaneità della percezione in cui si produce la visione del paesaggio da parte di un soggetto. Come ha scritto Michael Jakob al riguardo:

I paesaggi letterari non sono immagini atemporali ed immobili, ideali ed allegoriche [...]. I paesaggi letterari sono impressione momentanea e non intuizione dell'essenza, e tuttavia rimandano per mezzo del rapporto con la natura ad una temporalità onnipresente, che trascende il soggetto (temporalità che è quella della natura stessa).⁹⁵

Non sorprenderà, allora, che dai paesaggi di Biamonti emerga, oltre alla presenza di *chrónos*, anche l'idea – del tutto illusiva da un punto di vista puramente umano – di un «tempo eterno»,⁹⁶ un tempo che appare legato ad una bellezza astratta e inscalfibile qual è quella che si manifesta, per esempio, nell'uliveto al primo apparire dell'alba:

Era lampescuro, l'ora in cui l'uliveto, sulle terrazze che si spegnevano, si sollevava fra le stelle e cambiava di fulgore: da vitale e familiare a cosmico ed estraneo.

Era l'impressione di ogni sera, ma accentuata e senza rimedio, questa bellezza lontana e marmorea.⁹⁷

E sebbene questa «bellezza lontana e marmorea» non sia altro, forse, che una illusione-proiezione dell'uomo, dal momento che gli ulivi stessi non sono esenti da forme di corruzione e di malattia,⁹⁸ si tratta pur sempre di un tema che resta fondamentale per Biamonti, e che ritornerà anche nel suo ultimo romanzo, declinato nel contrasto tra l'«antica forza» degli ulivi e la «fragilità» che è propria dell'uomo, da sempre condannato ad una perenne instabilità, ad una condizione di insuperabile precarietà esistenziale. Si vedano le seguenti riflessioni di Leonardo, in parte restituite attraverso la modalità dell'indiretto libero:

⁹⁵ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 7-49: 42.

⁹⁶ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 110.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 19: «Si svegliò prima dell'alba, nella mattinata rauca di brezza. Mentre prendeva il caffè emersero dall'oscurità il bosco di querce e l'uliveto. Un mondo vigoroso. Ma poi la piena luce ne rese visibile anche l'aspetto malato: l'ulivo con la fumaggine nera, il limone col cancro».

C'era una bella differenza fra lì e l'ospedale. Ci pensò meglio: forse non c'era. La differenza vera era tra gli ulivi e l'ospedale: l'antica forza e la fragilità. Lì aveva quasi odiati ogni volta che gli era morta una persona cara. Poi aveva finito per lasciarsene consolare.⁹⁹

Un contrasto, quello tra l'«antica forza» della natura e la fragilità dell'uomo, che appare con evidenza anche nel brano che segue, dove l'«eterno» appare ancora una volta ipostatizzato nel paesaggio, nella sua bellezza, nell'armonia delle sue linee, nel comporsi di una realtà che sembra distinta e articolata ed è invece unitaria nella sua sintesi di elementi antropici e naturali (e che si contrappone, com'è evidente, al tempo limitato dell'uomo, quel tempo che si brucia mentre si proietta in avanti, in una tensione che svela la pulsione di morte dietro la «smania di futuro», che è solo apparente):

Anticipavano sempre le stagioni e i giorni i vecchi ad Argela. Se era sereno dicevano: «Lo pagheremo questo bel tempo»; e se pioveva: «La rimpiangeremo quest'acqua». Avevano una smania di futuro, di futuro che puniva. Mai una volta la sensazione dell'eterno che s'intravedeva là fuori, delle armonie che legavano le cose: i vicoli, le costruzioni, le montagne, gli alberi.¹⁰⁰

Questa «sensazione dell'eterno» è del resto puramente illusiva: il tempo che l'uomo conosce davvero, e che può effettivamente esperire – come si legge nelle ultime pagine dell'*Angelo di Arrigue* – non può essere che quello che precipita inesorabile, il tempo che *scade* senza rimedio, scandendo l'avvicinarsi di una fine a cui non è possibile opporsi:

E subito cominciò a rimpiangere la serie di giorni tersi che adesso stava per finire, con la loro illusione di tempo eterno. Il tempo oramai scadeva sulle terrazze e sui crinali: soltanto un giorno ancora, un giorno programmato ed intero, e poi un giorno monco che non contava.¹⁰¹

Vi è dunque, da un lato, un tempo eterno immutabile, connesso all'ordine e all'armonia che si possono riconoscere nella composizione del paesaggio, in un quadro paesistico che appare sottratto alle dinamiche del cambiamento; ma vi è anche, dall'altro, quello che Heidegger chiamava, commentando un sonetto di Rilke, «il tempo della povertà»: ¹⁰² il tempo in cui «la morte si ritrae nell'enigmatico», mentre «il mistero del dolore resta velato»

⁹⁹ F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, cit., p. 11.

¹⁰⁰ Ivi, p. 52.

¹⁰¹ F. BIAMONTI, *L'Angelo di Arrigue*, cit., p. 110.

¹⁰² M. HEIDEGGER, *Perché i poeti?*, in ID., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, 1984 e 1997, pp. 247-297: 247.

e «non si impara ad amare»;¹⁰³ il tempo nel quale sfugge ai mortali il senso del loro esistere, impossibilitati come sono a cogliere l'«essenza del dolore, della morte e dell'amore».¹⁰⁴

Ora, mi sembra che questo «tempo della povertà» si presenti con tutti i suoi connotati proprio nelle pagine dell'*Angelo*: lo si è visto nell'incapacità di Gregorio di abbandonarsi all'amore (la relazione che lo lega ad Ester, per esempio, non è altro che un addio prolungato, nell'attesa della separazione inevitabile e del reciproco congedo), ma anche nella sua ostinata, infaticabile ricerca sulla morte di Jean-Pierre, ricerca che si conclude, ovviamente, con un nulla di fatto, col pieno riconoscimento della impossibilità di conseguire una qualche conoscenza sull'accaduto, che non potrà venire né dalla madre del ragazzo, né dai ricordi dei personaggi coinvolti nell'inchiesta. Non resta altro, a questo punto, che la riaffermazione del dubbio, l'accettazione, nel consueto contrasto di luce e buio, di una insuperabile incertezza gnoseologica: «Ormai egli aveva rinunciato a capire sino in fondo e si lasciava cullare da quel vento di terra, da quel buon vento del Rodano. Laurence si stava spogliando nel raggio della veilleuse. Il buio le arrivava alle ginocchia e lei emergeva da quel buio, tesa e lucente».¹⁰⁵

Non sarà allora un caso che di questa *povertà* si parli anche nell'ultimo romanzo, *Le parole la notte*: e sarà una povertà, come si intuisce facilmente, non solo materiale ma anche 'umana', cioè una povertà di misura esistenziale, legata com'è alla memoria dei morti e, nel contempo, al riconoscimento di una condizione di mancanza e di orfanità della terra:

Prese verso Beragna. Camminò con cautela sui sentieri rocciosi. [...] Nei suoi ulivi accese la luce che stava davanti alla porta, appesa a un ramo: il terreno gli sembrò orfano. Rivide le «belles-de-nuit» e altri fiori che s'aprivano alla sera. «Dove sono le mani che li piantavano»? La memoria dava alla povertà un tocco leggero.¹⁰⁶

Si tratta quindi di una «povertà» che trova nel paesaggio un vero e proprio correlativo oggettivo, una trascrizione puntuale in cui si palesa l'erosione del tempo e, insieme, il senso di privazione e di perdita irrimediabile, che sembra via via accentuarsi nei testi successivi all'*Angelo di Arrigue*. Così nelle parole dello stesso Biamonti, tratte da uno scritto del 1998 relativo all'ultimo romanzo:

¹⁰³ Ivi, p. 252.

¹⁰⁴ Ivi, p. 253.

¹⁰⁵ F. BIAMONTI, *L'angelo di Arrigue*, cit., p. 120.

¹⁰⁶ ID., *Le parole la notte*, cit., p. 58.

Si tratta di cogliere le cose nel loro attimo di esitazione sulla soglia della coscienza di chi le guarda, di chi cerca di vedere con giustezza ciò che vede. E ciò che si vede, credetemi, è molto malato, costringe al sussurro, alla preghiera senza indirizzo, alla muta invocazione. Da me c'è un mondo che muore, un intenso passaggio di popoli, un paesaggio sempre più devastato.¹⁰⁷

Al riguardo, non mancano nelle *Parole la notte* espliciti accenti di polemica ecologista, contro la mania di costruire e il conseguente degrado ambientale, quel degrado che decreta la fine degli ulivi *francescani* e, con essa, la deformazione o lo stravolgimento del paesaggio nel suo profilo originario:

Stava seduto alla finestra, il mento sulla mano. Pensava al mare da cui venivano le cose e al mare verso cui andavano. Pensava ai narcotrafficienti che volevano impossessarsi di quel vecchio rudere e lottizzare tutta la punta con le sue agavi e i suoi scogli. Tutto il territorio era minacciato dai nuovi costruttori. «Che ne sarà un giorno dei miei ulivi con la loro purezza francescana? dei loro licheni, delle loro muffe? Lavorano notte e giorno, sotto il sole e sotto le stelle per aggiogare la terra al cielo».¹⁰⁸

D'altronde, è proprio a questo «tempo della povertà», dell'inconsapevolezza e della conoscenza inattuabile che si ricollega la febbrile *quête* che muove i personaggi dell'*Angelo di Avrigue*, impegnati in una continua, autoriflessiva meditazione che li porta a interrogarsi sul senso del passato, ma soprattutto sul significato della morte degli altri, il quale, ovviamente, sfugge loro senza rimedio: si tratta del resto, come ha scritto Ernestina Pellegrini, di «un romanzo in cui si è attratti più dalla fenomenologia del morire che da quella del vivere».¹⁰⁹ A risuonare, ancora una volta, sono le antiche, imperiture domande del leopardiano pastore errante: «Pur tu, solinga, eterna peregrina, / che sì pensosa sei, tu forse intendi, [...] / che sia questo morir, questo supremo / scolorar del sembiante, / e perir dalla terra, e venir meno / ad ogni usata, amante compagna».¹¹⁰

Ciò vale, in particolare, per alcune figure femminili che attraversano il romanzo con la loro presenza evanescente e tuttavia forte, poeticamente indimenticabile: si pensi alla polacca Maria che è alla ricerca del passo roccioso dal quale precipitò il marito, lungo un itinerario di graduale conoscenza in cui è Gregorio che la dovrebbe accompagnare «sul

¹⁰⁷ ID., *La musica di Le parole la notte*, cit., p. 31.

¹⁰⁸ ID., *Le parole la notte*, cit., p. 76.

¹⁰⁹ E. PELLEGRINI, *Autobiografie e morte*, in «Il ponte», XXXIX, nn. 11-12, novembre-dicembre 1983, pp. 970-985: 981.

¹¹⁰ G. LEOPARDI, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 61-68.

cammino della memoria»;¹¹¹ così come a Martine, l'addolorata, inconsolabile madre di Jean-Pierre, condannata a struggersi in una ricerca di ragioni e motivi che irrimediabilmente le sfuggono. Ma così, ancora, nelle sconsolate interrogazioni di Gregorio: «Aspettava sempre Martine, sperava che lei salisse. Forse quella donna sapeva com'era andata. O no? Nemmeno lei sapeva o immaginava com'era comparsa la «vecchia nutrice» che prende tra le braccia per ricondurli a casa i ragazzi smarriti».¹¹²

Il tempo della povertà (o, come scrive Heidegger, il «tempo della notte del mondo»)¹¹³ è il tempo dell'oscurità, della non-conoscenza o della conoscenza insidiata dal dubbio, l'epoca dell'incertezza gnoseologica ed esistenziale che conduce i personaggi di Biamonti a vagare spaesati sui sentieri, insieme reali e metaforici, di una vita che è sempre oltre, al di là di ogni misura di comprensione: è dunque qui che si può cogliere il passaggio, essenziale per la poetica dell'autore ligure, dalla geografia naturale ad una geografia umana, di impronta esistenziale. E non stupisce, allora, che dopo tutto questo interrogare e girovagare, non rimanga altro che il silenzio, la rinuncia a capire, l'abbandono alla percezione del paesaggio, con i suoi colori e i suoi suoni:

Si sentiva il soffio del mare, che il vento porta seco all'inizio. Soffio che veniva da sotto le rupi. Si sentiva lì fuori il fruscio della Waldorf. Più su il vento riprovava gli strumenti dell'aubade.

Ormai egli aveva rinunciato a capire sino in fondo e si lasciava cullare da quel vento di terra, da quel buon vento del Rodano.¹¹⁴

Come ha scritto persuasivamente Paola Mallone, quello di Biamonti è un «paesaggio d'anima costruito più che descritto dallo scrittore»;¹¹⁵ un paesaggio che non risponde, a ben vedere, ad alcuna istanza di rappresentazione mimetica, proprio perché appare come una sorta di 'costruzione', una composizione di cui, volta per volta, si mettono in evidenza elementi diversi e diversamente significativi, elementi quasi sempre autonomi, ma talvolta – come nel caso della citazione riportata più sopra – chiaramente sintonizzati sulla percezione di un singolo personaggio che contempla il paesaggio trasfigurandolo e reinventandolo interiormente.

¹¹¹ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 65.

¹¹² Ivi, p. 31.

¹¹³ M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 247.

¹¹⁴ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., p. 120.

¹¹⁵ P. MALLONE, *Luce e silenzi in Francesco Biamonti*, in F. IMPROTA et alii, *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, cit., pp. 39-57: 50.

Ma non parlerei, anche in questo caso, di ricerca di una vera e propria *Correspondance*: come ho detto in precedenza, nelle narrazioni di Biamonti il paesaggio assume una funzione così decisiva che non può ridursi a semplice luogo di rispecchiamento degli stati interiori dei personaggi (anzi, come si è visto, è al contrario il paesaggio che può imporre un determinato stato d'animo, condizionando il modo di sentire dei personaggi). Si tratta, in altre parole, di un paesaggio che 'pesa' in ragione della sua presenza, e che non può, di conseguenza, abbassarsi ad una funzione puramente simbolica, cioè ad una funzione di rispecchiamento, di riproposizione della realtà interiore in quella esteriore.

A differenza di Calvino, che subordina il paesaggio alle ragioni della Storia e alle esigenze della narrazione, Biamonti lo considera e lo valorizza *per se stesso*, per il suo emergere nei dettagli e nella contingenza¹¹⁶ del minimale e del transitorio, secondo un'ottica di marca prettamente esistenzialista; ed è un paesaggio che conserva intatta la propria interna verità, mentre sono i «quadri veristi», votati ad una impossibile fedeltà mimetica, che inevitabilmente la perdono, proprio perché si bruciano, per così dire, in una vacua pretesa di fedeltà al reale, in una tensione mimetica che perde l'oggetto proprio quando si illude di impadronirsene, rovesciandosi in pura oleografia. Così in un passo del capitolo dodicesimo delle *Parole la notte*, un riferimento appena accennato ma estremamente significativo:

Astra li condusse in un salotto ornato di quadri veristi: promontori boscosi, peschi in fiore, ragazzi che giocavano nei vicoli. Di una verità che, guardata, si perdeva.¹¹⁷

Sarà dunque questo il senso del paesaggio contemplato da Gregorio, il contadino-marinaio che vive sul confine tra il mare e la terra, in una condizione sospesa che lo rende estraneo ad entrambi i mondi; ma è evidente che lo stesso discorso si potrebbe fare anche per Leonardo, il protagonista dell'ultimo romanzo, il quale trova nella realtà del paesaggio un richiamo costante, ma anche un punto di riferimento ineludibile per la propria esistenza (ma non, appunto, una semplice *correspondance*, da intendersi nell'accezione romantica e simbolista del termine).

¹¹⁶ A questo proposito cfr. P. MALLONE, *Introduzione alla lettura di Francesco Biamonti*, cit., pp. 32-35.

¹¹⁷ F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, cit., p. 86.

9. Tra letteratura e pittura

Per quanto riguarda il rapporto letteratura/pittura, può essere utile richiamarsi ancora una volta all'insegnamento di Mario Praz, riprendendo in particolare la sua analisi dei rapporti strutturali riconoscibili nel raffronto tra pittura e letteratura, tra le arti figurative e quelle che lo studioso chiama le «arti della parola». In proposito, interessante è soprattutto l'individuazione della differenza che distingue la pittura dalla poesia, ovvero, secondo Praz, quello 'scarto' temporale per cui l'espressione letteraria si arresterebbe in un momento precedente, quello in cui non s'è ancora raggiunta la pienezza e compiutezza che sono proprie dell'espressione pittorica. Detto in altre parole, se l'oggetto della rappresentazione può essere lo stesso – il paesaggio, nel nostro caso –, diverso è l'esito sul piano espressivo, dal momento che la parola letteraria è destinata a fermarsi nella vaghezza, prima che si definiscano le «immagini delle cose», mentre l'opera d'arte figurativa perviene subito ad una forma compiuta di rappresentazione. Così nelle parole dello studioso:

La distinzione delle arti essendo distinzione delle direttive sensibili dell'espressione estetica (vista, parola, udito), le arti figurative cristallizzano lo stato d'animo al suo punto d'arrivo, là dove esso confina con le immagini delle cose, le arti della parola sembrano invece fermare l'apparenza imprecisa che lo stato d'animo acquista in noi prima di assumere quella semplificazione che può conciliarlo con lo spazio e renderlo immagine visiva.¹¹⁸

Si tratta di riflessioni di grande interesse, che lo studioso sviluppa ulteriormente esemplificando le sue concezioni attraverso il confronto tra la pittura di Constable e la poesia di Wordsworth: a partire non solo dallo stesso oggetto (il paesaggio), ma anche dallo stesso stato d'animo che si prova di fronte alla santità della natura, arte figurativa e poesia sembrano condurre ad esiti qualitativamente diversi e, quindi, agevolmente distinguibili: mentre il testo poetico (la poesia su Tintern Abbey, nel caso di Wordsworth) non va al di là di una «vaga impressione» restituita verbalmente, l'artista visuale offre «un'immagine visiva distinta», una rappresentazione che si dà nella sua compiutezza, e che non richiede ulteriori svolgimenti: «Constable cristallizza questo sentimento al punto in cui esso confina con le immagini delle cose, Wordsworth esprime in parole la vaga impressione che quello stato

¹¹⁸ M. PRAZ, *op. cit.*, pp. 55-75: 58.

d'animo produce in noi prima di assumere quella semplificazione che lo rende un'immagine visiva distinta».¹¹⁹

Ora, mi sembra che queste considerazioni risultino particolarmente illuminanti anche rispetto a Biamonti, un autore che per sua stessa ammissione assume i modelli pittorici – e Cézanne in particolar modo¹²⁰ – quale essenziale punto di riferimento per la propria scrittura, per le proprie sperimentazioni nell'ambito di quello che Calvino chiamava il «romanzo-paesaggio». Appare evidente, del resto, come non basti dichiarare questa familiarità tra pittura e scrittura, questa attenzione nei confronti della pittura come possibile modello (anche se si tratta, come si è detto, di un modello non perfettamente omologo, in quanto funzionante, stando alle indicazioni di Praz, secondo modalità proprie e non intercambiabili). In particolare, si dovrà approfondire la questione, e chiedersi se anche in Biamonti si presenti lo *scarto* di cui si è detto più sopra: quella differenza interna alla rappresentazione per cui il poeta non andrebbe oltre la «vaga impressione», là dove il pittore conseguirebbe con immediatezza quella che Praz definisce l'«immagine distinta».

A questo proposito, mi sembra che si possa sostenere la tesi seguente: nel caso di Biamonti non si dà nessuno scarto tra percezione e rappresentazione. Detto in altri termini, la rappresentazione del paesaggio che troviamo nei suoi romanzi si pone subito al di là di ogni «vaga impressione»; essa mira alla pienezza e, annullando qualsiasi diaframma percettivo o scarto temporale, s'identifica immediatamente con le «immagini delle cose» di cui parla Praz in riferimento alla pittura. Nessuna suggestione o evocazione sono dunque rintracciabili nei quadri paesistici delineati da Biamonti ma, piuttosto, l'esperienza fondante del paesaggio offerta in tutta la sua pienezza e immediatezza, a partire da uno sguardo che si pone sempre *dentro* le cose, e che annulla, di conseguenza, qualsiasi mediazione o diaframma separante.

In questo senso, una funzione centrale è svolta dall'attentissima tessitura retorica del testo, che, lungi dall'aver un compito puramente esornativo,¹²¹ finisce per veicolare valori e significati che travalicano l'aspetto strettamente stilistico. In questo modo, sono proprio le

¹¹⁹ Ivi, p. 60.

¹²⁰ «Quando ho conosciuto Morlotti avevo già le mie idee sulla pittura. Anzi, siamo diventati amici perché le nostre idee sulla pittura erano collimanti. È dall'età di diciott'anni che ammiro Cézanne»: P. MALLONE, *Intervista*, cit., p. 50.

¹²¹ Si vedano in merito le seguenti osservazioni di Bárberi Squarotti: «La retorica non è in funzione del lettore quale destinatario di un messaggio, ma anzitutto vale nel testo e per il testo. Siamo all'interno della concezione della letteratura come sistema autonomo, autosufficiente, che non ha bisogno, per essere compreso o per essere illustrato, di punti di riferimento estrinseci»: G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La teoria e le interpretazioni*, Napoli, Guida, 2005, p. 65.

scelte afferenti alla retorica – e in primo luogo l'uso insistito della sinestesia¹²² – ad avere un ruolo decisivo in ordine alla strutturazione del romanzo-paesaggio ma anche, a ben vedere, in ordine alla determinazione di un punto di vista interno al quadro paesistico.

In effetti, se lo spazio-paesaggio si configura in ragione di una serie di determinazioni acustiche, visive e tattili – che poi confluiscono all'interno di un unico complesso estetico-percettivo –, è chiaro che per Biamonti la sinestesia, oltre ad assumere una specifica funzione strutturante, si offre come il dispositivo che permette di definire il posizionamento di una soggettività che si colloca sempre *dentro* il mondo (e non, tradizionalmente, *di fronte* ad esso). Come scrive Giorgio Bertone: «Legando l'esserci allo spazio e non al tempo [...] Biamonti realizza la sua tattica resistenziale e lo spazio appercepito con il corpo, colto “in situazione”, ha il suo correlativo stilistico nella sinestesia come variante metaforica modernissima [...] dell'immissione del soggetto nel cuore della contraddizione del rapporto io/mondo».¹²³

Come si può facilmente intuire, è questo un punto decisivo anche per quanto riguarda la definizione del paesaggio, la sua ri-creazione sulla pagina scritta. Un punto che merita d'essere ulteriormente approfondito, valorizzando per esempio le seguenti considerazioni proposte da Michael Jakob sul problema della prospettiva e del punto vista:

Per rappresentare la natura spazialmente – e non solo in modo sommario, in forma di paesaggio contenitore oppure superficialmente, in forma di elenco linguistico – occorre che il testo in questione indichi una prospettiva, dalla quale (e soltanto da essa) può emergere o dischiudersi un paesaggio. La realizzazione della rappresentazione prospettica nel testo avviene soprattutto mediante segnali orientati da un punto di vista indicatore: 'io' – 'ora' – 'qui'.¹²⁴

Ora, a differenza di Calvino, che privilegia com'è noto lo *sguardo dall'alto*,¹²⁵ Biamonti sembra abdicare ad uno sguardo ordinatore, ma anche ad una ricerca di armonia che dia senso e valore alla molteplicità delle forme; non gli interessa individuare una prospettiva di ordine superiore, ma aderire al caos del reale (alla dinamica delle *forme viventi*, per tornare a Cassirer) cogliendone tutte le manifestazioni, anche quelle più disordinate, casuali e

¹²² Al riguardo non si può che rimandare a G. BERTONE, *Il confine del paesaggio*, cit., pp. 38-40.

¹²³ Ivi, p. 79.

¹²⁴ M. JAKOB, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁵ A questo proposito cfr. L. COTTINI, *I Passaggi obbligati di Italo Calvino. Autobiografia, memoria, identità*, Ravenna, Longo, 2017, pp. 105-117: 111. Sul problema della *visione dall'alto* si veda anche V. BAGNOLI, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 73-92.

apparentemente incongrue. Se questo è l'intento fondamentale, è chiaro che la prospettiva prescelta, il punto di vista adottato non potrà che essere *interno* allo spazio-paesaggio: appare esclusa, di conseguenza, quella prospettiva complessiva, e rigorosamente ordinatrice, con cui è possibile costruire – come scrive Calvino nelle *Lezioni americane* riflettendo sul romanzo contemporaneo – una «rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo».¹²⁶

Ricapitolando, la questione di fondo è questa: la visione del paesaggio scaturisce da una soggettività, che è temporalmente e spazialmente collocata. Data una soggettività, essenziale è il suo posizionamento nello spazio, da cui dipendono l'orientamento e la scelta del punto di vista (e si ricordino, al riguardo, gli sforzi con cui Calvino, all'inizio del racconto *Dall'opaco*, cercava di definire la propria collocazione spaziale). Si tratta di un problema che anche Biamonti deve affrontare, anche se poi lo risolve in termini narrativi, senza impostare la questione dal punto di vista teorico. Quel che conta, in ogni caso, è che abbiamo anche qui una soggettività, e quindi uno sguardo, elementi indispensabili per cogliere il paesaggio nella sua autosufficiente unità.

10. Conclusioni

Ma qual è il rapporto tra *sguardo* e *paesaggio*, o, se si vuole, tra spazio e soggettività? Qual è la prospettiva a partire dalla quale la realtà paesistica si rivela in quanto tale?

Al riguardo, una prima considerazione da fare è la seguente: il paesaggio biamontiano si identifica con ciò che si dispiega sotto gli occhi dei suoi personaggi (o, meglio, sotto gli occhi di chi lo immagina e trasfigura interiormente); la sua visione non nasce, come per il Goethe delle *Affinità elettive*, «in eine heitere Ferne»¹²⁷ («in serena distanza»), ma, al contrario, nella cancellazione di ogni distanza, di ogni diaframma separante: ne consegue che per Biamonti il paesaggio non è mai un quadro circoscritto e delimitato da osservare rimanendone fuori (da contemplare, appunto, *in serena distanza*), ma un'esperienza diretta, immediata, in cui il soggetto ha un ruolo ben più decisivo e importante che non quello di uno sguardo che, da fuori, si limiti a contemplare la scena, delimitandola e circoscrivendola nella sua estensione.

¹²⁶ I. CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 715-733: 717.

¹²⁷ J.W. GOETHE, *Le affinità elettive*, a cura di G. Baioni, trad. it. di P. Capriolo, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 108-110.

È infatti il soggetto che, muovendosi nello spazio, innescando cioè il *movimento narrativo-descrittivo*, (si) *apre* alla dimensione paesistica, rendendola visibile e, quindi, riconoscibile. È però da notare che ciò non avviene da ‘fuori’, da un posizionamento esterno o, come suggerisce un titolo di Zanzotto, rimanendo *dietro* il paesaggio (in una posizione di lateralità e di ascolto indiretto, partecipe ma, appunto, discosto, come relegato in secondo piano):¹²⁸ ciò avviene, come ho già detto, restando sempre *dentro* il paesaggio, assumendo cioè una prospettiva che è sempre *interna* all’oggetto da rappresentare.

Decisivo è dunque il rapporto con la distanza: che in Biamonti è come annullata da un paesaggio che, oltre ad essere ossessivamente presente da un punto di vista semantico-lessicale, si presenta anche come una dimensione che appare di continuo in primo piano e che sembra negare, di conseguenza, qualsiasi tentazione di tipo contemplativo. Detto con una formula: poiché i personaggi sono costantemente immersi *nel* paesaggio, il paesaggio stesso s’impone con l’evidenza irrefutabile del primo piano (ed è questo, a ben vedere, il senso delle frequenti ‘zoomate’, di quei primi piani ravvicinati che rendono visibili, all’improvviso, degli aspetti e degli elementi che altrimenti resterebbero in-visibili, relegati in una specie di inavvicinabile lontananza).

Si determina così una sorta di duplice movimento, o, se si vuole, di movimento incrociato, le cui modalità ci sono ormai del tutto evidenti: se da un lato, come si è detto, sono i personaggi che muovono verso il paesaggio, alla ricerca di quel ‘radicamento’ di cui abbisognano come necessario compenso alla loro condizione di erranza e di estraneità, dall’altro è il paesaggio stesso che sembra avvicinarsi alle figure che lo abitano, secondo una modalità che però oltrepassa la pura e semplice *Correspondance*, lo stabilirsi di una ‘vicinanza’ basata sulla capacità di riflettere gli stati emotivi dei personaggi.

Ora, per quanto riguarda quest’ultimo punto, mi sembra che l’aspetto da focalizzare sia ancora una volta di ordine retorico-stilistico: si tratta, come già ha osservato Bertone, del ricorso alla metafora antropomorfa, la cui funzione è di accostare la realtà del paesaggio, con i suoi movimenti e le sue interne trasformazioni, ad una dimensione prettamente umana e, per così dire, interiore. Si vedano dunque gli esempi riportati di seguito:

A mezzogiorno passato, come spesso accade dopo la mattinata serena, il sole ebbe *come un tremito*, offuscato da vapori marini. Un attimo! E il cielo *si scorticò* di nuovo, e accrebbe la sua luce rude.

¹²⁸ Al riguardo si veda G. FERRONI, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 26-29 e 51.

Adesso, pomeriggio, tra le due e le tre, spariti anche i cirri del mattino, il cielo *si assottigliava e si alzava*, come per *prepararsi* alla sera. V'erano a volte cieli *magri* che *s'allontanavano*.

Alla fine del lungo muro a secco usciva di tra le pietre un esile mandorlo in fiore. *Tremolava* nel cielo terso.

I rosai dell'Annunciata adesso *fremevano* ai bordi dell'uliveto [...].¹²⁹

E per quanto riguarda *Le parole la notte*:

Baluginavano rocce. Vi navigava qualche vela d'opale. In alto, nel centro, Auriga conduceva i Carri. I poveri ulivi, filigranati, *sembravano atterriti e fiduciosi* nel contempo. Che rimorso averli trascurati!

Una stella solitaria a nord-ovest, in un velo di silenzio oltre le montagne. Le rocce sopra il sentiero *sospiravano* nell'aria che portava odore di altopiani.¹³⁰

Esempi, questi, ove emerge con evidenza il valore antropomorfo dell'espressione metaforica, che si traduce in una sorta di umanizzazione del dato di natura: accade così che il sole abbia un *tremito*, che il cielo *si scorticchi*, lacerandosi come una pelle e lasciando trapelare una luce fattasi improvvisamente più intensa (e si parla, ancora una volta in termini sinestetici, di una «luce rude»), che il mandorlo possa *tremolare* sullo sfondo di un cielo limpido, che le rose dell'Annunciata possano *fremere* ai margini dell'uliveto etc. Il paesaggio, lungi dall'essere uno sfondo inerte e puramente decorativo, viene a porsi come una dimensione vitale e partecipe, prossima all'umano non perché lo rispecchi in virtù di qualche *ténébreuse et profonde unité*, ma perché sembra conoscere, dell'umano, gli stessi trasalimenti e le stesse paure.

Come ha scritto Vittorio Coletti, «questo paesaggio è [...] vivo, sente, partecipa, secondo un modulo che fu già anche di Pavese».¹³¹ Osservazione condivisibile, anche se va detto che rispetto ad un autore come Pavese c'è forse in Biamonti qualcosa di più: c'è infatti quel duplice movimento a cui ho accennato in precedenza: un movimento che porta

¹²⁹ F. BIAMONTI, *L'angelo di Avrigue*, cit., pp. 28, 31, 109, 117. Corsivi miei.

¹³⁰ ID., *Le parole la notte*, cit., pp. 61, 212. Corsivi miei.

¹³¹ V. COLETTI, *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in P. AMALFITANO (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 195-215: 210.

i personaggi verso il paesaggio, fino a identificarsi e a compenetrarsi con esso; ma anche un movimento reciproco, che avvicina la realtà del paesaggio a quella degli uomini, così come dimostra l'utilizzo, in realtà parco e controllatissimo, della metafora antropomorfa.

Ed è su questo piano, a mio avviso, che si può individuare uno dei punti di più sicura tangenza tra la scrittura di Biamonti e la pittura di Morlotti: questo linguaggio che anima l'inanimato non può che riportare, in effetti, alla vividezza e alla densità materica riconoscibile nelle opere del pittore lombardo, alla capacità di Morlotti di restituire una materia che – come ha scritto incisivamente Biamonti – «non è inerte ed opaca, ma commista alle cose, un regno delle madri portato alla luce, una sterpaia verso cui un vento di miraggi piega la vita, piante orti e sangue inchiodati da dolcissime folate».¹³²

La tendenza metaforizzante ha peraltro delle importanti ricadute: mentre sul piano narrativo sono gli spostamenti dei personaggi nello spazio che articolano la narrazione, organizzandola come una mappa orientata secondo direttrici – di salita e di discesa – facilmente individuabili, per quanto riguarda il livello retorico si può dire che sia il ricorso alla figuralità a determinare il significato profondo della narrazione. Si è infatti visto come nell'*Angelo* in particolare si realizzi quel doppio movimento di cui ho detto: da un lato, il movimento dei personaggi verso l'ambiente naturale, portato fino alle estreme conseguenze della identificazione e della perdita di sé, dall'altro, per effetto della trascrizione metaforica, il movimento per cui gli aspetti del mondo naturale si umanizzano, lasciando affiorare una sorta di vicinanza creaturale con la dimensione affettiva ed emozionale.

Viene così superato il vedutismo ottocentesco ma anche, nel contempo, la modalità di rappresentazione riconducibile al tradizionale correlativo oggettivo: il paesaggio, considerato nel suo complesso, diventa un «autoritratto», una raffigurazione puntuale dell'immagine dell'Io, una proiezione della soggettività esiliata e dimidiata. A dirlo, e con estrema chiarezza, è lo stesso Biamonti:

La veduta non è più quella dell'Ottocento, che fa da scenario. È una visione di partecipazione. Ma è già un proseguimento del correlativo oggettivo dello stato d'animo che c'è nella poesia ligure, come anche nella poesia di Valéry o di Eliot. Si parla del paesaggio per parlare di se stessi. Il paesaggio diventa quasi un autoritratto, ma questa è l'influenza di Cézanne e degli informali, di tutta la pittura della modernità che trova in Cézanne il suo pilastro più forte.¹³³

¹³² F. BIAMONTI, *Materia e memoria di Morlotti*, in P. MALLONE, "Il paesaggio è una compensazione", cit., pp. 122-124: 122. Ora in F. BIAMONTI, *Scritti e parlati*, cit., pp. 184-186: 184.

¹³³ P. MALLONE, *Intervista*, cit., p. 56.

Ma vi è un altro aspetto da mettere in evidenza, su cui mi sono già soffermato ma che va ulteriormente ribadito: a ben vedere, siamo di fronte a un paesaggio che, lungi dall'offrire una visione d'insieme, tende a ridursi entro uno spazio precisamente circoscritto, in cui l'attenzione dell'osservatore – e quindi del lettore – viene indotta a focalizzarsi su singoli elementi che rischiano di apparire fra loro irrelati. Come ha scritto Giorgio Bertone:

[...] si tratta di un paesaggio pittoricamente agonistico, preferibilmente decomposto, decostruito, a volte divelto, che spesso viene fatto coincidere con un particolare che viene innalzato a protagonista, quasi che l'antico paesaggio avesse subito la configurazione grafica dell'“esploso” e una sola componente fosse afferrata e riproposta come soluta dalle altre. Di qui anche la costante connotazione apocalittica: ogni parte è parte di una catastrofe in atto.¹³⁴

Ed è proprio questa natura, frammentata e scissa in una serie di elementi che non costituiscono una vera e propria unità, a impedire lo stabilirsi dei rapporti di *Correspondance*, a denunciare l'impossibilità di riprendere il vecchio modello simbolista. Ma si veda, al riguardo, quanto ha scritto lo stesso Biamonti in riferimento al suo ultimo romanzo:

Io tenderei a creare frammenti di spazio intrisi di tempo, che però si slegano un po', che non sono più collegati. Anche la tecnica simbolista del correlativo oggettivo dello stato d'animo attraverso la natura non si può più applicare integralmente, perché la natura stessa è disintegrata: ogni cosa se ne va per suo conto, come se mancasse ormai l'armonia oggettiva all'universo. [...] Dopo Montale anche la natura è un galleggiare di frammenti in una marea, in un flusso che assolutamente non possiamo più dominare.¹³⁵

È importante osservare, infine, come il paesaggio finisca per imporsi talvolta anche come presenza autonoma ed autogiustificata, in maniera del tutto indipendente rispetto all'esserci delle figure umane. Due, al riguardo, sono gli esempi forse più indicativi, in cui la voce narrante sembra alludere ad una scomparsa dell'umano, mentre si impone con evidenza il predominio della dimensione paesistica (anche attraverso il consueto emergere di elementi singoli e apparentemente irrelati, che è uno dei tratti caratterizzanti la rappresentazione paesistica nell'*Angelo*):

¹³⁴ G. BERTONE, *Il confine del paesaggio*, cit., pp. 35-61: 38.

¹³⁵ F. BIAMONTI, *Una luce per Le parole la notte*, cit., pp. 94-95.

Prima di andar giù per i greppi guardò se vedeva il pastore. Le mattinate di gelo avevano certamente bruciato i colli più alti. Doveva essere sceso. Gli sarebbe piaciuto sentirlo ancora una volta parlare provenzale. Ma non si vedeva nessuno nei dintorni: solo crinali e massi incastonati in un cielo secco, solo aria tremula nel «desert de la bluiour».

Poi andò alla vetrata per guardare cosa succedeva laggiù ai bungalow; ma non c'era anima viva nella luce spiritata del mare.

Sul pendio carreggiato, sotto il bar, sbocciava una rosa scempia, una «indica maior», rasente ad un lentisco.¹³⁶

Lo stesso finale sembra peraltro alludere, con la partenza di Gregorio per Marsiglia e la lettera d'addio di Ester, ad un commiato che investe, anzitutto, le presenze umane: resta al lettore l'impressione di passare da un paesaggio con figure ad un paesaggio senza figure, o, per meglio dire, ad un paesaggio che sussiste nella propria autoevidenza e nel quale sembra definitivamente tramontata l'illusione di *correspondance*, il sogno dell'antico dialogo tra uomo e natura.

È solo uno sguardo ormai, quasi sempre quello di Gregorio, a creare e sostenere la realtà del paesaggio, che, come sappiamo, non può esistere se non a partire da una soggettività contemplante, da una presenza umana che delimiti il cosiddetto *continuum* della natura, ritagliandone, anche visivamente, un quadro paesistico osservabile e riconoscibile in quanto tale. E sarà da notare, nel contempo, come la partenza di Gregorio per Marsiglia sottolinei una importante differenza rispetto agli altri personaggi: in effetti, mentre Jean-Pierre o Martine sono figure che sembrano trovare un senso nella adesione al paesaggio, nella mineralizzazione e nel radicamento terrestre, quella di Gregorio è una scelta del tutto diversa, una scelta che sembra condurre, attraverso la rinuncia ad ogni ancoraggio, all'annullamento e alla dissoluzione.

Il mare, che per Biamonti lettore di Valéry costeggia l'eterno e il nulla,¹³⁷ non può essere altro che il simbolo di un desiderio di fine e di (auto)annullamento, che, non a caso, si compie in vista di un mondo *altro*, nell'approssimarsi ad una realtà sostanzialmente estranea alla dimensione del paesaggio: se l'uno (il paesaggio) è figura del radicamento e, in certo senso, del ritorno a casa, l'altro, il mare, indica al contrario la rescissione delle radici e,

¹³⁶ ID., *L'angelo di Avrigue*, cit., pp. 92, 95.

¹³⁷ A questo proposito cfr. nota 38 in questo stesso capitolo.

quindi, la scelta consapevole della dispersione. Un'interpretazione, questa, che trova conferma nelle parole dello stesso Biamonti:

Indubbiamente il romanzo esula da ogni fiducia nella Storia, perché la Storia ha lasciato, nei personaggi che Gregorio incontra, solo dei segni di distruzione e di violenza; [...]. Il salino in cui spera, che lavori come una camola nei ricordi, è proprio la materializzazione di questa via di comunicazione, di questo tramite verso l'infinito. In definitiva, rianela al mare come al minore dei mali, cioè la dispersione nell'infinito, il cullarsi [...].¹³⁸

In un celebre saggio dedicato a Paul Cézanne, Merleau-Ponty ha scritto:

Non può mai essere la prospettiva da sola o la geometria, né le leggi della decomposizione dei colori né qualunque altra cognizione a motivare i gesti del pittore. Per tutti i gesti che pian piano danno luogo ad un quadro, non c'è che un solo motivo, il paesaggio nella sua totalità e nella sua pienezza assoluta, che per l'appunto Cézanne chiamava "motivo". Cominciava con lo scoprire gli strati geologici. Poi non si muoveva più e guardava, dilatando gli occhi, diceva la signora Cézanne.¹³⁹

Si tratta di una citazione importante e che merita, con ogni evidenza, di essere approfondita: mentre la «totalità» di cui parla Merleau-Ponty è riconducibile a quello sguardo d'insieme attraverso cui il paesaggio può essere colto nella sua interezza, il concetto di «pienezza», di per sé più elusivo e sfuggente, sembra invece riguardare i valori e le significazioni ulteriori che il paesaggio è in grado di esprimere, al di là del suo grado di maggiore o minore 'completezza'.

Partendo da queste considerazioni, mi sembra che i paesaggi di Biamonti si possano leggere, se non nei termini di una «totalità» che appare del tutto preclusa (i paesaggi dell'autore sono quasi sempre parziali e incompleti, in quanto illuminati da una «luce dimidiante»¹⁴⁰ che li scompone e destruttura proprio quando sembra renderli visibili), almeno nei termini di quella «pienezza» additata dal filosofo francese come uno dei motivi connaturati alla rappresentazione paesaggistica.

¹³⁸ F. BIAMONTI, *La metafora dell'Angelo di Avrigue*, in ID., *Scritti e parlati*, cit., pp. 73-74: 74.

¹³⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, introduzione di E. Paci, trad. it. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 27-44: 35.

¹⁴⁰ G. BERTONE, *Il confine del paesaggio*, cit., pp. 23 e 38.

Ma in che cosa consiste questa *pienezza*? E come la si può riconoscere nei romanzi di Biamonti? Al riguardo, mi sembra necessario riprendere, ancora una volta, la formula calviniana di «romanzo-paesaggio», esplicitando quanto in essa rimaneva sottaciuto: alla luce di questa indicazione di lettura, mi sembra che i paesaggi di Biamonti siano connessi alla *pienezza* in virtù delle seguenti ragioni:

- 1) perché assumono un ruolo di primo piano all'interno della narrazione; non costituiscono soltanto uno sfondo o uno scenario, ma acquistano, come si è detto, una funzione di protagonista, un'autoevidenza che li pone allo stesso livello dei personaggi;
- 2) perché permettono ai personaggi di scoprire, attraverso improvvise, attimali illuminazioni, la segreta identità tra Io e mondo, quella dimensione dell'essere in cui è possibile cogliere la piena compenetrazione tra geografia umana e geografia naturale;
- 3) perché essi finiscono per rappresentare – al di là di ogni parziale *Correspondance* di marca simbolista – un vero e proprio *autoritratto*, un'immagine in cui si rispecchia la soggettività alienata e dimidiata dell'uomo moderno.

Il paesaggio viene così a rappresentare una sorta di ancoraggio, un estremo punto di riferimento nella «catastrofe» della Storia e nella deriva inarginabile del Tempo: ciò che il paesaggio offre, in definitiva, è la possibilità di ritrovare, a partire dal confronto fra il tempo dell'uomo e quello della natura, il valore dell'esperienza vissuta anche nel contesto di crisi e spaesamento proprio della modernità, là dove la vita, nel segno dell'estraneazione e della «povertà» esistenziale, sembra darsi solo in assenza.

CAPITOLO IV

L'«IO CHE VEDE» E L'«IO CHE SENTE». SPAZI E PAESAGGI IN DANIELE DEL GIUDICE*

Oggi la letteratura [...] non si esprime più che in termini di distanza, d'orizzonte, d'universo, di paesaggio, di luogo, di sito, di percorsi e di dimora: figure ingenuie ma caratteristiche, figure per eccellenza, in cui il linguaggio *si fa spazio*, affinché lo spazio, in sé, divenuto linguaggio, si parli e si scriva.

Gérard Genette, *Figure I* (1966)

Fuori dalle finestre il paesaggio chiama, non è un miraggio, è uno *Zwang*, si diceva in collegio, un'imposizione.

Fleur Jaeggy, *I beati anni del castigo* (1989)

L'esterno è l'unico punto fisso, visibile, che posso riconoscere nel mio lavoro e di cui posso essere certo.

Daniele Del Giudice, *La conoscenza della luce* (1984)

* Il presente capitolo riprende, con modifiche e ampie integrazioni, il mio *Tra spazio e paesaggio: Daniele Del Giudice dallo Stadio all'Atlante*, in «Sinestesiaonline. Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti», V, 16, 2016, pp. 1-18.

1. Premessa

Gli studiosi del cosiddetto postmoderno hanno più volte sottolineato come la (post)modernità sia caratterizzata dal progressivo prevalere della dimensione spaziale su quella temporale: al centro delle loro teorizzazioni vi sarebbe dunque una contrapposizione spazio/tempo che metterebbe in luce la priorità della prima nozione sulla seconda. A questo proposito, si è anche parlato di un vero e proprio cambio di paradigma, di uno *spatial turn* che tra gli anni Settanta e Ottanta avrebbe modificato nel profondo la percezione della realtà, sancendo in definitiva questo primato dello spazio sul tempo, della sincronia sulla diacronia.¹ Si veda, per esempio, quanto scrive Fredric Jameson: «Si è detto spesso che noi viviamo oggi in una dimensione sincronica piuttosto che diacronica, e credo che almeno empiricamente sia possibile sostenere che la nostra vita quotidiana, la nostra esperienza psichica, i nostri linguaggi culturali sono dominati oggi da categorie spaziali più che temporali, a differenza di quanto accadeva invece nel periodo precedente del modernismo avanzato».²

Se i teorici del postmoderno hanno il merito di aver definito con esattezza questa questione, si dovrà notare che la priorità dello spazio era già stata sottolineata anche in precedenza: tra gli studi che si potrebbero citare al riguardo, è importante ricordare anzitutto quanto Gérard Genette scriveva verso la metà degli anni Sessanta, in un breve saggio, *Spazio e linguaggio*, concepito come recensione de *L'espace humain* di Georges Matoré:

[...] il linguaggio, il pensiero, l'arte contemporanea sono *spazializzati*, o almeno danno prova di un notevole accrescimento dell'importanza accordata allo spazio, testimoniano una valorizzazione dello spazio; [...] l'uomo di oggi risente la sua durata come un'«angoscia», la sua interiorità come un rovello o una nausea; in balia dell'«assurdo», lacerato, si rassicura proiettando il suo pensiero sulle cose, costruendo piani e figure che prendono dallo spazio dei geometri un po' della sua solidità e della sua stabilità.³

¹ Per un opportuno inquadramento della questione si veda F. SORRENTINO, *Introduzione a ID. (a cura di), Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010, pp. 7-18. Cfr. inoltre S. CALABRESE, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, in collaborazione con F. Fioroni, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 128-137: 129.

² F. JAMESON, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007, p. 32.

³ G. GENETTE, *Spazio e linguaggio*, in ID., *Figure I. Retorica e strutturalismo* (1966), trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1969, pp. 92-99: 92.

Se queste sono le premesse, altrettanto chiare sono le conclusioni cui perviene lo studioso, nelle quali ribadisce la promozione della categoria spaziale a detrimento di quella temporale e, quindi, il superamento del precedente paradigma: «il discredito dello spazio espresso così bene dalla filosofia bergsoniana, ha lasciato oggi il posto a una valorizzazione inversa che dice a modo suo che l'uomo “preferisce” lo spazio al tempo».⁴

Ma Genette non è certo isolato in questo riconoscimento della centralità dello spazio: in termini del tutto analoghi, Michel Foucault, in *Des espaces autres*, una conferenza tenuta a Tunisi nel 1967 e pubblicata nel 1984, ribadiva la prevalenza nel XX secolo della categoria spaziale, considerata come un «reticolo» nel quale si intrecciano relazioni di simultaneità e giustapposizione. Di qui lo scarto rispetto al XIX secolo, contrassegnato, secondo Foucault, dal prevalente interesse per la storia:

Forse quella attuale potrebbe [...] essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa.⁵

Sarà da osservare, peraltro, come questo cambiamento di paradigma si possa riscontrare anche rispetto alla categoria di *paesaggio*, la quale ha conosciuto, secondo Paolo D'Angelo, una significativa 'riabilitazione', del tutto analoga a quella conosciuta dallo spazio: «[...] potremmo dire che se la modernità è stata segnata dal predominio dell'artificiale sul naturale, dalla temporalità intesa come progresso, dal rifiuto della dimensione paesaggistica, è l'epoca che è venuta dopo – chiamatela, se volete, postmoderna – a riabilitare il paesaggio, elaborando una nuova visione dello spazio e rifiutando come semplicistica l'opposizione tra artificio e natura».⁶

Se è dunque riconoscibile una tendenza per cui la categoria dello spazio si è gradualmente sostituita a quella del tempo, è altresì vero che non si tratta di un fenomeno limitato esclusivamente alla temperie del postmoderno: come si è visto da questa breve rassegna, anche in precedenza non mancano concezioni e teorizzazioni che sembrano anticipare questa linea di tendenza (anche se, per la verità, sarebbe opportuno definire

⁴ Ivi, p. 98.

⁵ M. FOUCAULT, *Spazi altri*, in ID., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2001, pp. 19-32: 19.

⁶ P. D'ANGELO, *Introduzione* a ID. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 7-38: 8.

meglio i limiti cronologici del cosiddetto postmoderno, nonché distinguere, per esempio, tra postmoderno americano e postmoderno italiano, caratterizzato, come noto, da una sua propria originalità).

In ogni caso, è senza dubbio degno di nota che uno squilibrio a favore della componente spaziale sia stato riconosciuto nello stesso cronotopo bachtiniano, la cui teorizzazione risale, come si sa, agli anni Trenta: si è infatti osservato come Bachtin, nel tratteggiare «le linee evolutive» del cronotopo (anche in apparente contraddizione con le sue stesse affermazioni di principio, volte a sottolineare l'«integralità» del dispositivo cronotopico),⁷ «proceda privilegiando sempre di più l'articolazione e la strutturazione spaziale a scapito di quella temporale».⁸ Rispetto a questo punto, il saggio di Bachtin offre una ricca esemplificazione: si pensi anzitutto al cronotopo del tempo folclorico, nel quale il ritmo della vita dell'uomo si identifica col ritmo dei cicli naturali della fase agricola primitiva connessa allo sviluppo della società umana. Essenziale, in questo caso, è che Bachtin sottolinei la concretezza, la natura profondamente *spaziale* del tempo rappresentato: un tempo che non solo si materializza attraverso lo spazio, ma che appare, in ultima analisi, «immerso nella terra, seminato in essa».⁹

Tutto ciò è del resto confermato, su un altro versante teorico, da un fenomenologo come Bachelard, il quale afferma senza mezzi termini la priorità della categoria spaziale come luogo di rispecchiamento e di riconoscimento del soggetto: «Si crede talvolta di conoscersi nel tempo e non si conosce che una sequela di fissazioni negli spazi della stabilità dell'essere, di un essere che non vuole passare [...]. Lo spazio, nei suoi mille alveoli, racchiude e comprime il tempo: lo spazio serve a questo scopo».¹⁰ Indicazioni, queste, di grande interesse ai fini del presente discorso, e che confermano ancora una volta come lo *spatial turn* abbia un peso significativo anche in teorizzazioni che precedono lo stesso postmoderno o che gli sono del tutto estranee.

⁷ Cfr. M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (1937-38), in ID., *Estetica e romanzo*, introduzione di R. Platone, trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, 1997 e 2001, pp. 231-405: 390: «Nell'arte e nella letteratura tutte le determinazioni spazio-temporali sono inseparabili l'una dall'altra e hanno sempre una coloritura valutativo-emozionale. Il pensiero astratto può, naturalmente, pensare il tempo e lo spazio nella loro separatezza e prescindere dal loro momento valutativo-emozionale. Ma la viva intuizione artistica [...] nulla divide e da nulla prescinde. Essa coglie il cronotopo in tutta la sua integralità e pienezza. L'arte e la letteratura sono impregnate di *valori cronotopici* di vario grado e estensione. Ogni motivo, ogni momento individuabile dell'opera d'arte è un valore di questo tipo».

⁸ V. BAGNOLI, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 73-92: 91.

⁹ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 356.

¹⁰ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio* (1957), trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 2006, p. 36.

2. Spazio, mito e letteratura

Il primato della spazialità in quanto valore archetipico sembra emergere anche dallo studio dei rapporti tra il mito e la letteratura, studio che evidenzia una significativa presenza dello spazio all'interno delle strutture del racconto mitico. Al riguardo, sono senza dubbio interessanti le osservazioni proposte da Silvia Pegoraro, la quale – rifacendosi all'insegnamento di Gilbert Durand, che legge il mito come racconto della 'messa in scena', secondo una prospettiva che «chiama in causa un potenziale visivo, un primato della visualità e dell'organizzazione spaziale»¹¹ – non manca di sottolineare, appunto, l'importanza che lo spazio, inteso come costruzione e 'architettura', assume nelle grandi opere romanzesche del Novecento (e ciò anche in testi che, almeno in apparenza, sembrerebbero rimandare ad una predominanza dell'elemento temporale). Scrive infatti Pegoraro:

[Il] primato dell'immagine che “spazializza” la narrazione è spesso assai evidente anche nel romanzo del Novecento (si pensi alle architetture dell'*Ulysses* o della *Recherche*, alle “visioni” dei romanzi manniani (soprattutto *La morte a Venezia* e *La montagna incantata*) o ai labirinti verbo-visivi del “Nouveau roman”, o ancora, per venire ad un esempio italiano di assai recente pubblicazione (1993), alle sequenze di pure immagini, dal sapore di montaggio filmico, del postumo *Petrolio* di P. P. Pasolini: questi autori sembrano voler far percepire la loro opera non come una successione nel tempo ma come una struttura spaziale.¹²

A questo punto non sorprende, in virtù di questa spazializzazione narrativa, che la ricerca del 'tempo puro' da parte di Proust si realizzi «nella dimensione di uno spazio metafisico», e che dalle pagine della *Montagna incantata* emerga «l'idea di uno spazio mitico, sospeso ed extra-temporale»: ¹³ nelle grandi costruzioni romanzesche della modernità, dalla 'cattedrale' di Proust al romanzo sullo *Zeitgeist* di Mann, ciò che si afferma, in ultima analisi, è l'idea di un tempo spazializzato, un tempo che trova nelle strutture spaziali il proprio ancoraggio e il proprio ineludibile punto di riferimento. Ritorna così anche la grande

¹¹ S. PEGORARO, *Figure matrici. Teorie del mito e narrativa contemporanea*, in F. CURI, N. LORENZINI (a cura di), *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, Bologna, Pendragon, 1995, pp. 129-167: 142.

¹² Ivi, p. 144.

¹³ Ivi, p. 145.

intuizione bachtiniana, ossia l'idea che il tempo si *incarni*, che si materializzi compenetrandosi con lo spazio in modo da rendersi visibile e percettibile.¹⁴

Proseguendo in questa rassegna, può essere utile ricordare uno studioso attento alle forme di rappresentazione dello spazio come Vittorio Coletti, secondo il quale l'affermazione della spazialità sarebbe da correlare alla crisi irreversibile della categoria temporale successiva alla sua valorizzazione primo novecentesca (le esemplificazioni al riguardo – suggerisce il critico – sono ovviamente numerose: dal futurismo a Proust, dal mito della modernità novatrice alla scoperta del tempo come strumento e coordinata della conoscenza nell'opera proustiana). Si avrebbe così – in letteratura come nel cinema, nelle arti figurative come in poesia – non solo una 'svolta spaziale', ma un vero e proprio *avanzamento dello spazio*, cui corrisponderebbe l'idea della crisi e della 'fine' del tempo o, per lo meno, la sottolineatura di una sua forte relativizzazione, come dimostrano una serie di procedimenti che mirano al suo superamento, alla sua abolizione, o, in alternativa, ad una sorta di rassicurante esorcismo. Scrive infatti Coletti:

La spazialità si è [...] presentata come luogo utopico o drammatico per rappresentare la fine (il dramma) del tempo: l'appiattimento prospettico delle figure spezzate di *Guernica*, le riprese di morte e violenza rifatte, ripetute al rallentatore nel cinema, la dilatazione dei particolari, l'affermazione della visività nei romanzi dell'*école du regard* sono segni della denuncia del tempo, dichiarazioni della sua insensatezza ovvero sublimazione del suo orrore, della sua perdita di direzione.¹⁵

Accade così che il senso dello spazio emerga nel segno di una fondamentale, insuperabile ambivalenza: se per un verso lo spazio si presenta con i connotati della stabilità e del rifugio, per l'altro si offre – come propone Coletti – nel profilarsi di un «luogo utopico o drammatico», dove il controllo del tempo, la sua sublimazione o la sua definitiva

¹⁴ Per quanto riguarda la letteratura del secondo Novecento, tra i numerosi esempi che si potrebbero fare, includerei anche il racconto fantastico, considerato soprattutto nei suoi sviluppi sudamericani. Solo per fare un esempio, in un testo di Cortázar intitolato *Manoscritto trovato in una tasca*, fin dalle prime battute emerge con evidenza il tema della *spazializzazione*, ossia di un tempo che si rende visibile incarnandosi in una determinata organizzazione spaziale, coincidente nello specifico con la pianta del metrò di Parigi su cui incessantemente viaggia il protagonista della storia: «[...] a un certo momento avevo cominciato a sentire, a decidere che un vetro di finestrino del metrò poteva procurarmi la risposta, l'incontro con una sorta di felicità, esattamente qui dove tutto avviene sotto il segno della più implacabile rottura, entro un tempo sottoterra che un *tragitto* fra stazione e stazione *disegna e limita* così, inappellabilmente sotto»: J. CORTÁZAR, *Manoscritto trovato in una tasca*, in ID., *Ottaedro*, trad. it. di F. Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 1979, pp. 41-56: 41 [corsivi miei].

¹⁵ V. COLETTI, *Uno spazio contro il tempo*, in ID., *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 119-143: 119.

messa fuori gioco, non cancellano la ‘drammaticità’ inerente allo spazio, e finiscono anzi per esaltarla, così come suggeriscono i riferimenti a *Guernica* e alle scene di violenza del cinema riprese al rallentatore. Detto in altri termini, è come se lo spazio, nel suo tendersi all’estremo nel tentativo di attenuare la tragedia o l’orrore del tempo, ne rimanesse in qualche misura coinvolto, come se restasse impregnato della sua costitutiva, insuperabile drammaticità.

In queste condizioni, il senso di sicurezza connaturato allo spazio finisce per essere più apparente che reale: allo spazio-rifugio teorizzato da Bachelard, lo spazio che si struttura per offrire riparo e sicurezza,¹⁶ si contrappongono lo spazio-tempo o lo spazio curvo cui accenna Genette, ovvero «tutto un aspetto non euclideo dell’universo che costituisce quell’inquietante spazio-vertigine entro cui certi artisti o scrittori di oggi hanno costruito i loro labirinti».¹⁷ Centrale è quindi la questione dell’ambiguità – o, meglio, dell’ambivalenza – del tema spaziale, l’idea che lo spazio sia «attraente e insidioso insieme, propizio e malefico».¹⁸

Gli esempi, al solito, potrebbero essere numerosi: ve n’è però uno che mi sembra particolarmente probante rispetto alla tematica di cui si è detto, ed è quello fornito da Coletti nel saggio citato: si tratta, precisamente, di alcuni versi di *Notizie dall’Amiata* di Montale, dai quali traspare sia l’idea dello spazio come rifugio (il «tavolo» dal quale il poeta scrive), sia l’immagine dello spazio-vertigine in cui non si danno né ancoraggi né punti di riferimento (ed è lo spazio riconoscibile nell’improvviso mutamento di prospettiva, per cui si passa dallo spazio familiare a quello cosmico, dal tavolo, dalla casa e dal borgo alla «cellula di miele» sperduta nell’universo). Si leggano dunque i versi di Montale, perfetta esemplificazione del concetto di spazio-rifugio e, contestualmente, del suo inevitabile superamento:

[...] Le fumate
morbide che risalgono una valle
d’elfi e di funghi fino al cono diafano
della cima m’intorbidano i vetri,
e ti scrivo di qui, da questo tavolo
remoto, dalla cellula di miele

¹⁶ Si tratta di quella chiusura protettiva dello spazio che – come scrive Bachelard – «ci assicura un primo valore dell’essere: l’immobilità»: G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷ G. GENETTE, *Spazio e linguaggio*, cit., p. 93.

¹⁸ *Ibidem*.

di una sfera lanciata nello spazio –
e le gabbie coperte, il focolare
dove i marroni esplodono, le vene
di salnitro e di muffa sono il quadro
dove tra poco romperai. [...].¹⁹

Si è parlato, con Genette, di «spazio-vertigine» e di «spazio curvo», concettualizzazioni, queste, che mi sembrano davvero essenziali per avvicinarsi all'opera di Daniele Del Giudice (Roma, 1949), uno scrittore che, forse più di tutti tra gli eredi di Calvino, si è sempre contraddistinto, oltre che per un continua, ineludibile volontà di confronto con il problema della *dicibilità* del mondo – così come è riscontrabile fin dai suoi primi libri (*Lo stadio di Wimbledon*, del 1983 e *Atlante occidentale*, del 1985) – anche per l'attenzione rivolta alla dimensione dello spazio, uno spazio modernamente inteso, che non appare fissato entro strutture immutabili ma che, al contrario, si dinamizza e riconfigura di continuo (ad esempio, come vedremo, attraverso il cronotopo del *volo*), annullando o decostruendo quei valori di ancoraggio e di sicurezza di cui si è detto.

3. Calvino amico e maestro di Del Giudice

Come ho detto, centrale per Del Giudice è la dimensione dello spazio, inteso sia come tema da investigare, sia come modalità di lettura del reale: per lo scrittore romano, in effetti, non è possibile approcciarsi alle cose se non a partire da una visione *more geometrico*, in virtù della quale si assume la categoria spaziale quale punto di partenza e griglia di lettura, così da trovare, anche attraverso la trasposizione nella dimensione affettiva e relazionale, non una verità assoluta ma una (possibile) immagine del mondo, commisurata alla relatività delle sensazioni e delle percezioni, ma sempre a partire – non diversamente da come faceva Calvino – da uno sguardo *morale*, da un approccio *artigianale* e rigorosamente *etico* all'attività della scrittura.

In questo senso, decisivo è stato proprio l'insegnamento di Calvino, che di Del Giudice fu amico e maestro; quel Calvino che, per Del Giudice, era uno «scrittore moderno» in virtù dell'assommarsi nella sua persona di tre diverse caratteristiche, che ne facevano un autore *diurno*, *manierista* ed *anti-romanzesco*. Come scriveva l'autore romano nel suo ritratto

¹⁹ E. MONTALE, *Notizie dall'Amiata*, in ID., *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, con un saggio di L. Blasucci e uno scritto di V. Sereni, Milano, Mondadori, 2011, pp. 268-277: 271.

calviniano, pubblicato sul «Magazine littéraire» nel febbraio 1990: «Lo scrittore diurno è uno scrittore della misura, del dominio sulla propria materia, [...] è qualcuno che pensa l'atto stesso del raccontare, la sua messa in forma come un gesto di artigianato morale, uno sforzo costante di comprendere, concatenare e quindi di conferire un ordine, pur sapendo che ogni ordine è provvisorio, costantemente eroso dal Caos [...]».²⁰

Lo stesso Calvino, del resto, ha più volte confessato la propria predilezione per lo sguardo geometrico, per un approccio alla realtà di stampo conoscitivo, astratto e rigorosamente geometrizzante. Molte sono le dichiarazioni che si potrebbero citare al riguardo, ma la più significativa mi sembra quella contenuta in una lettera del 14 settembre 1965, con cui Calvino si rivolgeva a Lev A. Veršinin, suo traduttore in russo; una lettera di grande rilievo in quanto Calvino, prendendo le distanze e per così dire 'congedandosi' dai tempi eroici del *Sentiero*, allorché la scrittura era scaturita, quasi sotto la spinta di un impulso naturale, da una decisiva ed irripetibile esperienza di vita, finisce per riconoscere la propria adesione ad una «immaginazione geometrica e un po' astratta», la cui perfetta esemplificazione è offerta dalle *Cosmicomiche*, che uscirono proprio in quell'anno. Scrive Calvino:

Capisco e apprezzo il Suo giudizio sul *Sentiero*. È un libro che ho scritto in un'epoca unica e forse irripetibile della mia vita. Quell'immediatezza e quel calore vitale è difficile che sappia ritrovarli: allora avevo una esperienza di realtà molto forte alle mie spalle; tutto quel che è venuto poi in confronto è molto pallido. In tutti questi anni ho imparato che una carica d'immediatezza vitale si esprime solo quando c'è, e non si può sforzarsi d'averla per scrivere un romanzo. Invece un certo tipo di immaginazione geometrica e un po' astratta fa parte stabilmente del mio gusto e del mio carattere e questo mi permette di svolgere un lavoro più metodico, anche se devo guardarmi dal cadere nella meccanicità.

I racconti che ho scritto negli ultimi tempi e che tra qualche mese Le manderò in volume (*Le Cosmicomiche*) portano alle estreme conseguenze questo tipo di immaginazione. Le piaceranno? Non so.²¹

²⁰ «L'écrivain diurne est un écrivain de la mesure, de la maîtrise sur sa propre matière, [...] c'est quelqu'un qui pense l'acte même de raconter, sa mise en forme comme un geste d'artisanat moral, un effort constant de comprendre et d'enchaîner et donc de donner des ordres, tout en sachant que tout ordre est provisoire, constamment grignoté par le Chaos [...]»: D. DEL GIUDICE, *Un écrivain diurne*, in «Magazine littéraire», 274, Février 1990, pp. 26-29: 27 [traduzione mia].

²¹ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000, pp. 879-880.

Il passo, come si vede, è davvero importante per capire la posizione che Calvino assume rispetto alla sua ricerca letteraria la quale, com'è noto, rifugge dalla ripetizione delle stesse formule per cercare ogni volta, sperimentalmente, soluzioni diverse e inedite. Ad emergere, in particolare, è il porsi di una cesura tra la libertà e felicità che contraddistingue l'esordio – anche in termini d'invenzione narrativa – e quello che è venuto dopo, dalla metà degli anni Sessanta in poi, in un periodo che appare contraddistinto, per usare un'espressione di Benjamin, dall'«atrofia progressiva dell'esperienza»,²² da una sorta di stanchezza e di opacità esistenziale che, una volta sopraggiunta, non può più essere rimossa.

Il tema è peraltro una costante che si ritrova, in forme diverse, in tutta l'opera calviniana: non siamo lontani – per esempio – da quelle riflessioni che caratterizzeranno le successive *Lezioni americane*, nelle quali Calvino focalizzerà le diverse modalità della sua scrittura, distinguendo – nella voce *Esattezza* – tra una tendenza che si definisce nei termini di un vero e proprio estremismo mimetico,²³ una tendenza in cui prevale «uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto», e un'altra che invece «si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze [...]».²⁴

Non solo: come noto, sulla soglia degli anni Settanta Italo Calvino si presenta ai lettori nelle vesti del signor Palomar, curioso personaggio a metà strada tra Charlot e un Marcovaldo fortemente intellettualizzato, contraddistinto da una marcata propensione speculativa, una propensione che si esplica mediante l'attivazione di specifiche funzioni mentali: l'osservazione, l'ordinamento, la classificazione, lo studio analitico applicato ad ogni aspetto della realtà, anche ai più minimali e apparentemente sfuggenti (esemplare, al riguardo, il pezzo d'apertura, in cui Palomar si applica ad uno dei suoi compiti ai limiti dell'impossibile: la *Letture di un'onda*). Posto di fronte alla insondabile realtà delle cose, Palomar esibisce un'attitudine di stupore e perplessità da cui sembra scaturire il suo continuo interrogarsi, il suo sforzo di trovare un bandolo e un orientamento per non farsi sommergere dal caos, dalla magmatica e incontrollabile realtà delle cose.

²² W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1962 e 1995, p. 93. Sulla povertà di «esperienza comunicabile» cfr. ID., *Esperienza e povertà* (1933), in ID., *Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano*, Milano, Mimesis, 1995, pp. 15-21: 17.

²³ Massimo Rizzante ha parlato, a questo proposito, di «arte dell'approssimazione infinita a “un'immagine del mondo” che è per Calvino l'arte della prosa»: M. RIZZANTE, *La luna*, in ID., *Il geografo e il viaggiatore: lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, [Milano], Effigie, 2017, pp. 87-96: 89.

²⁴ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 677-696: 691.

È questa la linea di ricerca che sarà ripresa da Del Giudice, il quale la porterà avanti con assoluta coerenza e unità d'intenti, riducendo, sin quasi ad eliminarle del tutto, quelle che in Calvino erano delle evidenti oscillazioni, quasi che lo scrittore fosse ancora incerto sulla strada da percorrere: sgombrato il campo da ogni residuo di *Romantik*, da ogni illusione circa il possibile dialogo tra uomo e natura sulla base di misteriose, inverificabili corrispondenze, annullata quindi ogni illusione puramente antropomorfa,²⁵ Del Giudice sceglierà consapevolmente di confrontarsi con questa immaginazione astratta e quindi, in definitiva, con il «mondo scorporato» nel quale è immerso «l'io nuotante del signor Palomar»²⁶ (si cita dalla *Spada del sole*, episodio 'meditativo' della sezione *Palomar sulla spiaggia*).

È però necessario un approfondimento: in questo racconto incontriamo l'«io nuotante» del protagonista alle prese con un'esperienza reale che, filtrata attraverso una griglia filosofica piuttosto evidente (tra Husserl e la fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty), viene a un certo punto a configurarsi come un'esperienza essenzialmente mentale:

«Tutto questo avviene non sul mare, non nel sole, – pensa il nuotatore Palomar, – ma dentro la mia testa, nei circuiti tra gli occhi e il cervello. Sto nuotando nella mia mente; è solo là che esiste questa spada di luce; e ciò che mi attira è proprio questo. È questo il mio elemento, l'unico che io possa in qualche modo conoscere».²⁷

Ma è un turbamento di breve durata: l'io disorientato e perplesso di Palomar si ritrae d'improvviso di fronte alla indicibile abissalità di queste considerazioni aggrappandosi alla

²⁵ Ha scritto Alain Robbe-Grillet che le cose sono sempre 'di fronte' a noi, in una distanza oggettiva e misurabile, che inibisce di per sé qualsiasi attribuzione di ordine antropomorfo e che rigetta come puramente illusoria qualsiasi idea di vicinanza o di complicità: «Registrare la distanza tra me e l'oggetto, e le distanze proprie dell'oggetto (le sue distanze *esteriori*, vale a dire le sue misure), e le distanze degli oggetti tra di loro e insistere ancora sul fatto che sono *solamente delle distanze* (e non delle lacerazioni), tutto ciò significa stabilire che le cose sono là e che non sono nient'altro che delle cose, ciascuna limitata a se stessa. Il problema non è più di scegliere tra un accordo felice e una solidarietà infelice. C'è ormai rifiuto di *qualsiasi* complicità»; («Enregistrer la distance entre l'objet et moi, et les distances propres de l'objet (ses distances *extérieures*, c'est-à-dire ses mesures), et les distances des objets entre eux, et insister encore sur le fait que ce sont *seulement des distances* (et non pas des déchirements), cela revient à établir que les choses sont là et qu'elles ne sont rien d'autre que des choses, chacune limitée à soi. Le problème n'est plus de choisir entre un accord heureux et une solidarité malheureuse. Il y a désormais refus de *toute* complicité»): A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, p. 65.

²⁶ I. CALVINO, *Palomar*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, pp. 883-887: 886.

²⁷ Ivi, p. 884.

tradizionale separatezza tra io e mondo e ripristinando, di conseguenza, la rassicurante distinzione tra oggetto e soggetto: «Ma anche pensa: “Non posso raggiungerla, è sempre lì davanti, non può essere insieme dentro di me e qualcosa in cui io nuoto, se la vedo ne resto fuori ed essa resta fuori».²⁸ Nella sovrapposizione tra esperienza e riflessione, vissuto e metacognizione, Palomar sembra oscillare tra l’abbandono immediato all’esperienza vissuta, secondo una modalità che pone l’io a diretto contatto con la realtà del mondo (nell’illusione, riconducibile all’ideologia della *Romantik*, di una consonanza, di un dialogo ancora possibile tra l’uomo e le cose), e l’intuizione di una realtà ‘altra’, che può essere attinta mettendo in campo nuovi, inediti strumenti di lettura e di investigazione.

Così, mentre da principio l’io nuotante di Palomar appare «rovesciato negli elementi», che gli si presentano in successione, secondo l’ordine immaginato dalla cosmologia antica («il fuoco celeste, l’aria in corsa, l’acqua culla e la terra sostegno»),²⁹ subito dopo, attraverso la sistematica messa in dubbio (o invalidazione) di ogni percezione e dato sensoriale («nulla di ciò che egli vede esiste in natura»),³⁰ egli sembra intuire la realtà sommersa delle cose, che è anzitutto quella di un «mondo scorporato», nel quale sono riconoscibili «intersezioni di campi di forze, diagrammi vettoriali, fasci di rette che convergono, divergono, si rifrangono».³¹ Di qui anche l’emergere di una precisa, ineludibile consapevolezza della relatività e contingenza dell’io nel suo rapportarsi al mondo, un io che appare costantemente minacciato dall’evanescenza, in quanto preda della «sensazione che sei qui ma potresti non esserci, in un mondo che potrebbe non esserci ma c’è».³²

Ma anche il relativismo viene superato: alla fine Palomar s’identifica nel proprio esser-ci, riconosce la propria adesione ad un *habitat* che non può essere né accettato né respinto, in quanto connesso ad un unico immaginabile, problematico e sconcertante *ubi consistam*: «Sollevato anche lui dall’onda del motoscafo, travolto dalla marea delle scorie, il signor Palomar d’improvviso si sente relitto tra i relitti, cadavere rotolato sulle spiagge-immondezzaio dei continenti-cimiteri».³³

Sarà dunque questo, con ogni evidenza, l’oggetto principe della scrittura e della investigazione cognitiva di Del Giudice. Soprattutto a partire dal suo secondo libro, *Atlante occidentale*, lo scrittore romano non farà che raccogliere sollecitazioni di questo genere,

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 885.

³⁰ Ivi, p. 886.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 887.

aderendo ad un *modus* di scrittura che geometrizza il materiale narrativo restituendo eventi e vicende in termini di piani, linee e vettori il cui movimento potrebbe essere schematicamente tracciato su una pagina bianca: è come se il «mondo scorporato» di *Palomar* o la «razionalità scorporata» di cui Calvino parla nelle *Lezioni americane*, avessero nutrito il suo mondo inventivo e fantastico, determinandone contenuti e forme espressive. Si tratta di una scelta, lo ripeto, non episodica ma costitutiva della poetica dell'autore, i cui esiti sono verificabili fino ai libri pubblicati negli anni Novanta. Si veda, al riguardo, questo notevolissimo brano tratto dal racconto *Pauci sed semper immites*, appartenente alla raccolta di racconti aeronautici *Staccando l'ombra da terra* (1994):

Si trattava di posare in corsa sulla *superficie* del mare un oggetto che dopo non potevi più controllare, tutto dipendeva dallo sgancio, dopo era come pretendere di muovere le orecchie; la *quota* e la velocità nonché l'impennaggio servivano per contenere l'*angolo* di impatto del siluro, evitando che s'insaccasse nelle onde o guizzasse o piastrellasse sull'acqua come un ciottolo lanciato da un ragazzo sulla riva. Il siluro nella sua *traiettoria* volante conservava la velocità dell'aereo da cui s'era separato, trecento all'ora, ma quando ammarava la velocità subacquea scendeva a settanta. Per questo bisognava sganciare il più vicino possibile alla nave; vicino, le dico, ma non troppo vicino, perché il siluro dopo essersi immerso compiva una *sinusoide* prima di stabilizzarsi, e in un avvallamento della *sinusoide* avrebbe potuto passare sotto la chiglia della nave, scavalcandola in *profondità*, andando via dall'altra parte. Dunque mi segua [...]: considerando che da settanta metri d'*altezza* la *traiettoria* aerea del siluro è di circa trecento metri, considerando che il siluro una volta entrato in acqua impiega altri duecento metri per stabilizzarsi a una *profondità* tarata a terra e che varia dai due agli otto metri secondo la nave che si intende silurare, ne risulta che la *distanza* minima dalla quale il siluro deve essere sganciato è di cinquecento metri.³⁴

Superfici, angoli, distanze, profondità e traiettorie: il linguaggio utilizzato, con tutta evidenza, è il linguaggio della geometria e delle forme dello spazio, ma è anche il linguaggio che crea e determina il *senso dello spazio* all'interno del testo. È chiaro, del resto, come l'argomento trattato – le operazioni navali di siluramento delle navi nemiche durante la Seconda guerra mondiale – richieda necessariamente questo tipo di approccio e questo tipo di linguaggio, che non viene virtuosisticamente esibito dallo scrittore ma, piuttosto, impiegato con misura ai fini dell'effetto artistico che il racconto intende conseguire. Ma si veda anche il brano che segue, in cui la riflessione sul volo dell'aereo (e sul linguaggio da

³⁴ D. DEL GIUDICE, *Pauci sed semper immites*, in ID., *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 36-66: 42.

impiegare in merito), da intendersi anche come metafora della scrittura,³⁵ viene articolandosi attraverso un reticolo di termini ed espressioni che appartengono con evidenza all'ordine della spazialità:

Il più irrealista dei linguaggi, il massimo di densità nel minimo di parole, ma anche il massimo di immaginazione, poiché ogni parola disegnava istantaneamente una geografia di traiettorie, di posizioni, di intenzioni, di provenienze e di destinazioni, come adesso che l'Ente parla con un altro volo convergente sul tuo stesso radiofaro, e ti chiede se hai ascoltato, se hai copiato, se hai capito; [...].³⁶

Ma, anche per Del Giudice, non è solo questione di spazi da rappresentare (o di narrazioni da sviluppare attraverso l'adozione di quello sguardo geometrico di cui si è detto). Lo scrittore romano appare interessante infatti anche per un'altra ragione, che lo avvicina, per certi versi, al percorso artistico e intellettuale di Italo Calvino: come Calvino – l'ho detto nel primo capitolo – sposta gradualmente il centro della propria attenzione dal paesaggio allo spazio (fino a scrivere, come si è visto, una parabola incentrata proprio sulla *scomparsa del paesaggio*), così Del Giudice sembra riprendere i poli antitetici del discorso calviniano proponendo una riflessione che investe sì lo spazio (considerato in tutte le sue possibili declinazioni, anche di ordine affettivo e relazionale), ma anche il paesaggio, rispetto al quale l'autore dimostra di possedere una precisa consapevolezza storico-estetica (essendo il paesaggio, ovviamente, un oggetto storico-culturale, un'invenzione dell'uomo che passa attraverso fasi differenziate, da quella aurorale della scoperta presso i pittori olandesi del XV secolo fino a quella della sua conclusiva falsificazione,³⁷ in quanto sintesi e compromesso tra natura e cultura).

È da notare, tuttavia, che l'interesse di Del Giudice per il paesaggio non è dovuto al fatto che vi siano, nei suoi testi narrativi, rilevanti digressioni paesaggistiche o ampie riflessioni sul tema: ciò che conta è il fatto che vi si trovano frequenti occorrenze della parola 'paesaggio', una parola che Del Giudice non impiega mai casualmente, dimostrandosi anzi ben consapevole di ciò che essa comporta in termini di retaggio storico-culturale, in quanto concetto che rimanda ad una precisa visione del mondo, autonoma e

³⁵ Si veda al riguardo C. KLETTKE, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, trad. it. di R. Ubbidente, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008.

³⁶ D. DEL GIUDICE, *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 83.

³⁷ A questo proposito si veda L. BOELLA, *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Milano, Unicopli, 1988, pp. 18-19.

distinta rispetto a quella riconducibile all'altro termine, 'spazio', che appare concorrenziale e alternativo.

A questo proposito, sarà opportuno ricordare quanto Del Giudice scrive in uno dei suoi saggi più importanti, *La conoscenza della luce*, del 1984, ove dichiara, in modo per certi versi sorprendente, la propria predilezione per la nozione di *paesaggio* in opposizione a quella di *luogo*:

Lo spazio che nelle città immutabili non viene più modificato dall'esterno, dall'opera dell'architettura, sono costretto a rifondarlo, in qualche modo, dall'interno di una percezione, dall'interno di un sentire. E così, per la descrizione delle città o di un qualsiasi posto, *ho abbandonato l'idea stessa di luogo, provando a lavorare con quella di paesaggio*, più essenziale e di maggior respiro.³⁸

Si faccia però attenzione: il paesaggio cui allude Del Giudice è un paesaggio davvero *sui generis*, coincidendo soltanto in parte con le definizioni e le concettualizzazioni che vi sono tradizionalmente associate. Siamo lontani, per intenderci, dalla definizione proposta da Simmel, definizione che rimane a fondamento di qualunque discorso che intenda affrontare il complesso, inesauribile tema paesaggistico. A caratterizzarlo, in effetti, non è la «tonalità spirituale»,³⁹ la *Stimmung* che Simmel riconosce come proprietà intrinseca dell'entità paesaggistica, ma alcuni elementi (densità della luce e dell'aria, linee di forza, traiettorie, campi relazionali etc.) che, a ben vedere, pertengono più alla dimensione spaziale che non a quella paesaggistica. Aggiunge infatti lo scrittore:

[...] io cerco di lavorare con uno sguardo che presuppone i nomi e dunque la storia dei luoghi o di una città, descrivendone le forme in una percezione più individuale: come la consistenza della luce e dell'aria, la densità dei colori e della materia, la concentrazione o rarefazione della traiettoria, il fluidificarsi o congelarsi delle linee di movimento. E soprattutto una essenziale relazione con gli oggetti.⁴⁰

È dunque chiaro, a questo punto, che la preferenza accordata al paesaggio andrà considerata con le dovute cautele, avendo cioè cura di riconoscere i caratteri e gli elementi

³⁸ D. DEL GIUDICE, *La conoscenza della luce*, in E. CAVAZZONI *et alii*, *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 67-77; ora in D. DEL GIUDICE, *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 40-48: 44. Corsivo mio.

³⁹ G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio* (1912-13), in P. D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 39-51: 48.

⁴⁰ D. DEL GIUDICE, *La conoscenza della luce*, cit., p. 45.

costitutivi di un ‘paesaggio’ che non ha nulla di tradizionale (nel senso che risulta del tutto estraneo, per esempio, alla tradizione e all’ideologia del *bel paesaggio*),⁴¹ e che appare invece rivestito dei colori e dei tratti di una sensibilità modernamente aggiornata e, per ciò stesso, maggiormente concentrata sulla realtà dello spazio.

Detto in altri termini, anche per Del Giudice, esattamente come avveniva per Calvino, si tratta, in primo luogo, di trovare un *modus* per approcciarsi alla realtà, un *modus* che tenga conto dei mutamenti verificatisi nella sensibilità e nella percezione moderne; si tratta, quindi, di prendere atto dell’esistenza di quelli che ho chiamato i *paesaggi nuovi*, quei paesaggi che si configurano, nel caso di Del Giudice, come inedita sintesi di elementi spaziali e paesaggistici. È per questo che non concordo con l’opinione, decisamente riduttiva e semplicistica, espressa da Filippo La Porta, secondo il quale nei testi dell’autore «la realtà si è dissolta entro schermi di luce»:⁴² giudizio non del tutto centrato, in quanto sembra non considerare il fatto che la realtà descritta dallo scrittore romano è il risultato, per così dire, di uno sguardo costitutivamente diverso, uno sguardo che intende conciliare l’oggettività dei dati con la soggettività del sentimento, utilizzando strumenti e modalità di percezione in buona parte inediti, e certamente diversi da quelli tradizionali. Il tutto all’interno di una gnoseologia che – come vedremo – subordina il paesaggio allo spazio, definendo così una spazialità in larga parte inedita, in cui si raffrontano di continuo la dimensione oggettiva della visione e quella soggettiva della percezione.

Non si tratta, in altre parole, di una realtà che si ‘dissolve’, ma di una realtà che appare diversa perché ‘vista’ in modo diverso, integrando cioè le scoperte della scienza – ma anche le innovazioni della tecnologia – all’interno del discorso letterario: ne deriva l’attenzione, come ha scritto Tiziano Scarpa, per «quei punti invisibili, impalpabili, indefinibili, che però sono i più concreti, i più incisi, i più intensamente vissuti da tutti: perché sono messi in atto da dispositivi e algoritmi che producono nuovi tipi di relazioni e di sentimenti».⁴³ Mi sembra esemplare, in questo senso, il seguente passo di *Atlante occidentale* (1985), dove uno dei protagonisti, lo scrittore Ira Epstein, così riflette:

[...] non vede come le cose che cominciano ad esserci, che ci saranno, sono pura energia, pura luce, pura immaginazione? Non vede come le cose ormai cominciano ad essere *non-cose*? Come non

⁴¹ Si veda al riguardo G. IACOLI, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.

⁴² F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Boringhieri, 1999, p. 16.

⁴³ T. SCARPA, *La profezia delle parole*, in D. DEL GIUDICE, *I racconti*, prefazione di T. Scarpa, Torino, Einaudi, 2016, pp. V-XVII: XV.

chiedono più movimenti del corpo ma sentimenti? Non più gesti ma intelligenza, e percezione? Non sente che sono linee di forza intimamente connesse alle nostre linee di forza, traiettorie coincidenti con le nostre traiettorie, senza più oggetti in mezzo?⁴⁴

4. Lo stadio di Wimbledon: *quale cronotopo?*

Nel saggio ricordato più sopra – *La conoscenza della luce* – Daniele Del Giudice si sofferma su una peculiare forma di spazializzazione che sarebbe propria della città contemporanea: mentre nell'Ottocento il fattore decisivo era il tempo, in quanto le strutture urbane venivano sottoposte a continui processi di trasformazione, nel mondo contemporaneo è l'organizzazione spaziale che sembra predominare, sicché l'immagine delle città che ne deriva appare cristallizzata in una sorta di «eterna durata»:

Le città in cui viviamo hanno questo di straordinario, e di inedito fino alla nostra epoca: sono imm modificabili. In esse non si crea più nulla, nessun edificio, e nulla si distrugge, quasi fossero città «natura», sebbene, come natura, atipica e paradossale, poiché le sue forme non trascorrono più una nell'altra, ma restano cristallizzate nell'eterna durata.

È facile pensare a quanta parte della letteratura, soprattutto nell'Ottocento, si è conformata alla costruzione o alla trasformazione delle città, con la descrizione di comportamenti, modi di vivere, sentimenti che trovavano riscontro in un'organizzazione dello spazio in continuo movimento, in continuo mutamento [...].⁴⁵

Potremmo, forse, andare più oltre e cogliere, nelle parole di Del Giudice, il delinarsi di una particolare concezione della città; una concezione che, azzerando il fattore-tempo, finisce per valorizzare un solo elemento del cronotopo cittadino, la spazialità, che viene assunta di conseguenza come dimensione cristallizzata e imm modificabile. In questo modo, la città contemporanea s'identifica per Del Giudice con la propria configurazione spaziale, mentre il tempo passa in secondo piano o, addirittura, finisce per essere annullato: questo il senso dell'affermazione dello scrittore, secondo cui «[l]e città in cui viviamo [...] sono imm modificabili».

Ed è una concezione, questa, che appare antitetica a quella di Lotman, il quale vede nello spazio urbano (il riferimento è a Pietroburgo, ma il discorso potrebbe valere ovviamente per qualsiasi altra città) soprattutto il luogo in cui si palesa una complessa

⁴⁴ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, Torino, Einaudi, 1985-1998, p. 77.

⁴⁵ ID., *La conoscenza della luce*, cit., pp. 42-43.

stratificazione temporale, «[...] un meccanismo che riporta di nuovo in vita di continuo il passato, il quale ha la possibilità di cambiarsi col presente come se passato e presente fossero su un piano sincronico».⁴⁶ Nulla di tutto questo nella concezione della città-natura proposta da Del Giudice, città immobile e cristallizzata, sottratta per definizione ai flussi del cambiamento.

Ora, questo discorso sullo spazio cittadino appare significativo, e singolarmente pertinente, qualora si voglia rileggere *Lo stadio di Wimbledon*, il primo romanzo di Del Giudice, pubblicato da Einaudi nel 1983 con presentazione di Calvino in quarta di copertina. La vicenda raccontata nella sua esile trama è nota: il libro si presenta come la *quête* di un personaggio che, facendo dei viaggi a Trieste e a Wimbledon (negli ultimi due capitoli), si mette sulle tracce di una figura straordinaria (e per molti versi sfuggente) delle lettere e dell'editoria italiane, incontrando testimoni e facendo ricerche: Roberto (detto Bobi) Bazlen. E sarà da notare, peraltro, come Trieste non venga mai nominata, e ciò in conformità ad una scelta di poetica che esclude, da parte dell'autore, l'evocazione dei luoghi (dello spessore storico-culturale dei luoghi) per mezzo del ricorso alla loro nominazione: «Cerco [...] un'attenzione diversa alle forme della città o dei luoghi, che non fa più affidamento sul potere evocativo dei nomi delle strade, delle piazze, delle architetture, come se questi fossero di per sé risolutivi, come se bastasse nominare un luogo per evocarne e rappresentarne i caratteri, l'essenza, lo spirito».⁴⁷

In questo modo, come forse non è mai avvenuto in precedenza, la Trieste raccontata in questo libro ci appare alla stregua di una dimensione anzitutto mentale, una sorta di «modello di uno spazio da percorrere»,⁴⁸ che può essere attraversato e restituito solo dotandosi degli strumenti della misurazione e della mappatura, privilegiando le modalità dello sguardo neutro e dell'«oggettività rappresentativa»,⁴⁹ nel tentativo, continuamente rinnovato, di determinare con esattezza distanze, traiettorie, prospettive e punti di fuga. Ma anche, come opportunamente ha osservato Anna Dolfi, nella consapevolezza della difficoltà, della inevitabile problematicità connaturata a questo *modus operandi*: «Il problema è che la realtà è al limite di quanto si vede, là dove ogni accostamento o diffrazione è

⁴⁶ JU. M. LOTMAN, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 225-243: 232.

⁴⁷ D. DEL GIUDICE, *La conoscenza della luce*, cit., pp. 44-45.

⁴⁸ Riprendo l'espressione da una conversazione del 1982 di Giorgio Manganelli con Lea Vergine: G. MANGANELLI, *Dialogo sugli spazi* conversazione con Lea Vergine, in ID., *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 115-123: 116.

⁴⁹ R. CESERANI, *Il romanzo sui pattini*, Ancona, Transeuropa, 1990, pp. 91-93: 91.

possibile. Come dietro una lastra di vetro, fuori della cornice. A tentare di avvicinarsi troppo non si vede più niente [...]; ci si scontra con la improvvisa disgregazione, insomma, alla maniera di Magritte, con un cristallo rotto».⁵⁰

Ciò che resta, sullo sfondo, è il fantasma inafferrabile del reale, lo scambio costante tra assenza e presenza, l'idea che al «benessere dell'oggettività» si opponga «l'illusione delle cose che ci sono comunque»:⁵¹ l'illusione dell'esserci, dunque, ovvero il timore che l'apparente solidità del mondo si possa rovesciare in una improvvisa rivelazione di fragilità e inconsistenza. Inafferrabile e sfuggente è la realtà, così come inafferrabile è il fantasma di Bazlen, l'oggetto di ricerca cui si dedica il giovane protagonista-narratore nelle giornate che trascorre a Trieste per condurre la sua indagine.

In questo senso, l'episodio cruciale si ha quando il protagonista riparte da Trieste e guarda fuori dal finestrino del treno, nel preciso momento in cui «una sciabolata di luce [lo] abbaglia [...], e per un istante disegna a terra i contorni delle cose», a ricordare come la conoscenza della realtà, nel suo porsi sul discrimine tra visibile e invisibile, presenza e assenza, sia sempre indiretta e riflessa, parziale e problematica, dato che «anche dentro gli occhi non c'è assolutamente niente».⁵² Ma è proprio per questo, per contenere l'evanescenza del mondo e far fronte alla presenza fantasmatica delle cose, che diventa quanto mai necessario individuare un orientamento, una direzione, una distanza che aiuti a comprendere la realtà in un processo di progressivo avvicinamento e graduale approssimazione:

Ho guardato fuori il faro, bianco e monumentale: si poteva immaginare la traiettoria di quel lampo fino agli occhi in mare, e come lì sarebbe stato riconosciuto dalla periodicità, dal tipo e dal colore della luce. Il navigante segue il faro calcolando continuamente la distanza; è un buon modo, credo, quello di avvicinarsi alle cose misurando sempre quanto se ne è lontani.⁵³

Benché labili e provvisori, i punti di riferimento risultano indispensabili, pena il rischio di perdersi, di smarrirsi nel caos inarginabile della realtà: anche in questo caso – per ripetere le parole con cui Merleau-Ponty si interrogava sulla «novità» rappresentata dalla pittura di

⁵⁰ A. DOLFI, *Libri nella valigia e autoritratto dell'Artista da giovane*, in C.A. AUGIERI (a cura di), *Le Identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Lecce, Manni, 2005, pp. 266-300: 283.

⁵¹ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*. Con una nota di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1983-1996, p. 79.

⁵² Ivi, p. 80.

⁵³ Ivi, pp. 79-80.

Cézanne – siamo in «un mondo senza familiarità, in cui non ci si trova bene, che vieta ogni effusione umana».⁵⁴

In effetti, se lo «spazio da percorrere» raffigurato da Del Giudice ha una dominante, questa può essere colta nel disagio, nel senso di estraneità e di inappartenenza con cui il giovane viaggiatore si muove nell'ordinato, prevedibile reticolo delle strade di Trieste: simile ad un osservatore ignaro di tutto, ad un visitatore extraterrestre capitato per caso sul pianeta Terra (si rammenti che lui stesso si definisce «straniero»), il protagonista attraversa gli spazi urbani muovendosi impacciato, quasi per tentativi, guardando le cose senza riuscire davvero a vederle:

Uscendo dal locale ho di nuovo una leggera sensazione di improbabilità. Ero andato a mangiare sentendomi a posto, in pari; adesso sono nuovamente in debito, benché sia difficile spiegare verso cosa. Il tutto è peggiorato dalla tregua generale per l'ora di pranzo; quando la città è in funzione, risulta più tollerabile essere avulsi, e stranieri. Ogni tanto, poi, l'ossessione di quello che gli altri saprebbero vedere dove io, camminando e guardando, non vedo nulla.⁵⁵

La sottolineatura, anche in questo caso, riguarda la condizione dell'essere *abbagliati* e, quindi, la dialettica tra visibile e invisibile, di cui si è detto: quell'invisibile che non è un 'oltre' inconoscibile e nascosto (un 'al di là' delle cose, per così dire), ma una dimensione che rimane insita nel visibile, solo che non a tutti è dato accedervi («quello che gli altri saprebbero vedere»: una parte del visibile, dunque, ma che il protagonista disorientato e sperduto non riesce a percepire).

Centro focale del romanzo – ma anche di tutta la narrativa di Del Giudice –, il tema dello sguardo si sviluppa dialetticamente, prospettando soluzioni alternative e divergenti, nella scissione tra desiderio di vedere e volontà di sottrarsi alla visione, che è, ovviamente, il tramite primario di ogni contatto con la realtà. Se da una parte, come abbiamo visto, emerge una tensione che spinge alla conoscenza del mondo, sia pure attraverso una calcolata, graduale presa di distanza,⁵⁶ dall'altra si evidenzia una spinta diametralmente opposta, quella che porta al rifiuto, alla chiusura, alla negazione di ogni possibile confronto.

⁵⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, introduzione di E. Paci, traduzione italiana di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 27-44: 35.

⁵⁵ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 34.

⁵⁶ Al riguardo John Drumbl ha parlato di «uno sguardo aperto e critico, rivolto al nuovo per captarne l'essenza pur misurando la distanza della lontananza»: J. DRUMBL, *Viaggio, narrazione e forma: appunti sulla «poetica» di Daniele Del Giudice*, in M.E. D'AGOSTINI (a cura di), *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1987, pp. 105-117: 111.

I riscontri testuali non mancano: incontrando in treno una ragazza in preda alla malinconia, il protagonista cercherà in ogni modo di mettersi al riparo da un'eventuale conversazione, troverà nel silenzio «una risorsa straordinaria» e «un punto di resistenza assoluto», finirà per addormentarsi davvero dopo aver finto di dormire:

Di fronte alla malinconia bisogna darsi da fare; quando lei si risiede apro una cartellina e metto a posto le mie cose. In realtà giro tre o quattro fogli perfettamente bianchi, ma l'importante è tenere la testa bassa. [...] Avverto la pura energia in tensione dietro le sue parole, e reagisco come sempre: dilatando gli intervalli, opponendo lentezza. Ho approfittato di un suo attimo di pausa, imprevedibile. Ho chiuso gli occhi; ho finto di dormire. [...] Dopo ho pensato: «Adesso va meglio, adesso posso riaprirli». Ma è stata l'ultima cosa che ho pensato.⁵⁷

Passo esemplare, questo, ove i tempi dilatati e il silenzio, così come la tensione avvertibile «dietro le parole» della ragazza, si pongono come gli elementi connotativi di un discorso attraverso cui traspaiono le figure essenziali del moderno, a partire da una «malinconia» che non è solo un'inclinazione personale ma una condizione dell'essere, una necessaria, ineludibile modalità di lettura del reale: come ha scritto Anna Dolfi, «nei romanzi di Del Giudice [...] la modernità passa, come in Calvino, da una sorta di malinconia, non detta ma generata dalle situazioni, dai silenzi, dai dialoghi, dall'intuizione del sentimento di estraneità, di non coincidenza tra le parole e le cose, [...]».⁵⁸

È dunque nell'ottica di questa novecentesca crisi del linguaggio (la cui cifra essenziale è forse, come voleva Tabucchi lettore di Pessoa, l'«ipertrofia del significante»⁵⁹ a detrimento del significato) che si dovranno leggere le riflessioni di natura 'linguistica' del narratore, in particolare quelle sulla preferenza accordata ad alcuni termini marineschi, ad alcune parole sentite come essenziali proprio perché insostituibili e non intercambiabili, dotate di una loro intrinseca necessità:

Chiesuola della bussola, madiere, alidada: a questi nomi il guardia-marina non rinunciarebbe per nessun motivo. Determinate parole fanno prendere un determinato portamento. E poi queste

⁵⁷ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., pp. 40-41.

⁵⁸ A. DOLFI, *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, «Esperienze Letterarie. Rivista Trimestrale di Critica e di Cultura», XIX, 2, aprile-giugno 1994, pp. 19-30: 19.

⁵⁹ A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 72.

parole gli piacciono perché non hanno sinonimi, e possono congiungere la precisione tecnica a una certa quantità di evocazione, eliminando tutto quello che sta in mezzo.⁶⁰

È dunque in questi termini che si realizza quella sfida all'esattezza che Del Giudice aveva raccolto dal maestro Calvino (il Calvino di *Palomar*, ma anche il Calvino che nelle *Lezioni americane* si sarebbe scagliato contro la «peste del linguaggio», contro l'uso sempre più diffuso di un linguaggio generico e semanticamente impoverito):⁶¹ una sfida che l'autore romano porterà fino alle estreme conseguenze, riducendo progressivamente la «quantità di evocazione» per valorizzare al massimo la «precisione tecnica» del linguaggio, la ricerca del tecnicismo che, lungi dall'essere esibito come prova di virtuosismo, si traduce in una vera e propria modalità di scrittura, in una scelta di stile che concorre a sua volta alla costruzione del testo (ed è una modalità, questa, che ritornerà con evidenza in *Atlante occidentale*, dove il personaggio dello scrittore, Ira Epstein, rifletterà sulla propria scrittura, sulle sue motivazioni e sui principi compositivi che la governano, sempre sul filo di una disanima che mette al centro l'interrogazione sulla visibilità del reale e, quindi, sulla sua *dicibilità*).

5. *Il cronotopo e i tempi verbali*

Nel cronotopo urbano immaginato da Del Giudice prevale, come si è visto, la dimensione spaziale: non vi è dubbio che a dominare sia lo spazio, il suo espandersi in base a direzioni e orientamenti sempre diversi, secondo «visuali» e punti di vista che il protagonista scopre attraversando la città in una dimensione di ossessivo presentismo narrativo, che riporta di continuo all'*hic et nunc* dell'enunciazione:

Esco dal bar. Faccio una serpentina di vialetti in salita: una volta ho di fronte una palazzina, un'altra volta la palazzina opposta. Ad ogni gomito la visuale si ribalta, come in piscina. C'è il tempo di arrivare a piedi fino in centro; [...]. Volto, mi fermo, riparto: forse il grigiore, o l'effetto del freddo, è anche questa percezione assottigliata al semplice movimento, ad un minimo vitale.⁶²

⁶⁰ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 44.

⁶¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 677-696: 678 (cito dalla voce *Esattezza*). Cfr. inoltre ID., *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, ivi, pp. 146-153: 153: «Il mio ideale linguistico è un italiano che sia il più possibile concreto e il più possibile preciso. Il nemico da battere è la tendenza degli italiani a usare espressioni astratte e generiche». Corsivi dell'autore.

⁶² D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 36.

Ciò permette di fare alcune interessanti osservazioni relativamente all'uso dei tempi verbali, caratterizzato, come è stato osservato,⁶³ dall'impiego del passato prossimo e del futuro anteriore (o «futuro composto», come propone Bertinetto). Due sono le conseguenze che ne derivano: mentre il commento prevale sulla narrazione vera e propria,⁶⁴ l'utilizzo del futuro composto viene a evidenziare il «valore epistemico»⁶⁵ delle azioni descritte, come se esse fossero sogguardate dalla prospettiva di un soggetto che le considera in rapporto al loro grado di probabilità (che è comunque molto alto, dato che si tratta, come vedremo a breve, di azioni determinabili in base a calcoli e misurazioni strumentali).

Siamo dunque, a ben vedere, ancora una volta alle prese con l'esigenza di precisione e di esattezza che, a livello linguistico, si manifesta nel lessico ma anche nella scelta dei tempi verbali, rispetto ai quali la vera polarizzazione non è quella tra presente e perfetto semplice, ma quella tra presente – da intendersi come presente «immediato»⁶⁶ – e futuro composto, il quale rimanda, pur nel suo valore epistemico, all'idea di compiutezza dell'azione e, quindi, all'emergere di una 'voce' che è in grado di raccontare «una storia» nella misura in cui la considera dal punto di vista della sua conclusione: è insomma la prospettiva, come emerge dalle dichiarazioni di 'poetica' proposte in *Atlante occidentale*, in cui si dà valore all'«istante successivo», l'istante nel quale «[si] comincia a vedere una storia con la sua aria e la sua luce e i suoi oggetti e i suoi personaggi».⁶⁷

Ma andiamo con ordine, considerando anzitutto il problema connesso all'utilizzo del passato prossimo in sostituzione del perfetto semplice o, comunque, dei cosiddetti «tempi narrativi». Una scelta che, in termini barthesiani, può essere letta come rinuncia alla prospettiva onnisciente del Romanzo tradizionale, nel quale il passato remoto si pone come «l'espressione di un ordine e conseguentemente di un'euforia».⁶⁸ Ora, appare evidente che la scelta di narrare al passato prossimo, o al presente, implica un totale capovolgimento di questa prospettiva, per cui il livello di conoscenza (e di consapevolezza) del protagonista-

⁶³ Cfr. J. DRUMBL, *Viaggio, narrazione e forma*, cit., p. 107 e 115.

⁶⁴ Per quanto riguarda l'opposizione mondo narrato/mondo commentato, il riferimento, ovviamente, è ad H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M. P. La Valva e P. Rubini, Bologna, il Mulino, 2004.

⁶⁵ Cfr. G. SALVI, L. VANELLI, *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1992, p. 60.

⁶⁶ P.M. BERTINETTO, *Il verbo*, in L. RENZI, G. SALVI e A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, II, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 13-161: 66. Si veda anche G. SALVI, L. VANELLI, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁷ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., p. 110.

⁶⁸ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. it. di G. Bartolucci *et alii*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 23-30: 24.

narratore appare del tutto assimilabile a quello del lettore, dal momento che la sua visione delle cose, ancorata all'*hic et nunc* in cui avviene l'enunciazione, è di continuo incrinata dal dubbio, dall'esitazione, dalla difficoltà di trovare un orientamento sicuro. (Quando, nella prima pagina dello *Stadio*, si legge la frase «ho aperto gli occhi»,⁶⁹ quella che ci si presenta è la situazione di un personaggio che, nel momento stesso in cui inizia a guardare, fa esistere il mondo, rispetto al quale ha la stessa conoscenza che potrebbe averne il lettore, come se anche quest'ultimo vedesse il mondo per la prima volta, in una sorta di rivelazione attimale, incondizionata e primigenia).

E però questo cambia molte cose: il narratore, oltre ad essere destituito di quella superiore autorità che gli viene dalla morte – così come sostiene Benjamin nel saggio famoso su Leskov⁷⁰ –, si ritrova immerso in una realtà di cui può cogliere l'imminenza o lo «spessore» (per riprendere la terminologia barthesiana) ma non il «significato». Si ritorni dunque a Barthes e alle sue osservazioni sulla «scrittura del Romanzo»:

[...] quando all'interno della narrazione il passato remoto è sostituito da forme meno esornative, più immediate, più dense e più vicine al linguaggio parlato (il presente o il passato prossimo) allora la Letteratura diventa depositaria dello spessore dell'esistenza e non del suo significato. Le azioni, staccate dalla Storia, non lo sono più dai personaggi.⁷¹

Da una parte, dunque, una sorta di principio di indeterminazione, o di incertezza: il presente o il passato prossimo sono i tempi dell'istantaneità, i tempi che riflettono l'*hic et nunc* della situazione del protagonista, lo «spessore» e, per così dire, l'imminenza delle sue azioni, restituite secondo uno sguardo che lascia trasparire l'enigma senza rimandare ad alcuna prospettiva di senso, ad alcuna superiore visione ordinatrice; dall'altra, invece, l'ordine e la compiutezza (pur sempre relativa, in quanto legata all'assunzione di un determinato punto di riferimento)⁷² del futuro composto, il tempo che fotografa gli eventi

⁶⁹ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 3.

⁷⁰ Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus*, cit., pp. 247-274: 259: «La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità».

⁷¹ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 25.

⁷² Si tratta del noto problema della deitticità dei tempi verbali, della loro variabilità in funzione del punto di riferimento assunto: «[...] le nozioni stesse di passato, presente e futuro (e non solo i corrispondenti tempi verbali) sono nozioni deittiche. Per esempio, il medesimo evento che è futuro in riferimento al momento attuale potrebbe invece essere caratterizzato come passato rispetto a un momento successivo. Insomma, la proprietà di essere passato, presente o futuro che compete agli eventi è una proprietà *variabile*: dipende cioè dal contesto dato»: A. BONOMI, *Lo spirito della narrazione*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 34-35.

anticipandone il compimento, l'inevitabile conclusione. A questo principio di indeterminazione (per cui la realtà non è altro che un enigma cui si può far fronte solo attraverso l'utilizzo di strumenti di misurazione), si contrappone così il principio della certezza e della determinazione, che il narratore sostiene attraverso l'impiego del futuro composto.

Esemplare, al riguardo, è il passo seguente, in cui l'esattezza offerta dagli strumenti di navigazione (e, quindi, dalle determinazioni spaziali che ne derivano) appare congiunta con la compiutezza del futuro composto (ma si noti anche, nella frase d'apertura, la presenza di un futuro semplice con valore evidentemente epistemico):

Molto più avanti, nel colore celeste e grigio della cabina, un comandante di cui ci è stato detto il nome *starà guardando* sulla consolle la pallina dell'orizzonte artificiale che torna lentamente in piano. [...] Lui, o il suo secondo, *avranno preso* la radiale 292, un'uscita standard sul mare da Roma Fiumicino; dopo quaranta miglia *avranno virato* a destra, sul punto Alpha, per circa 23 gradi, quanti ne occorre per imboccare quella linea ideale, spostata di 315 gradi rispetto al Nord magnetico, che un segnale di altissima frequenza e dunque imperturbabile dal cattivo tempo traccia tra la stazione Vor dell'Elba e la prua dell'aereo. *Avranno fatto* attenzione a come si consumava via via realmente quella retta ideale, a 800 chilometri l'ora, a 31000 piedi di quota; *avranno seguito* i numeri decrescenti sul Dme, il misuratore di distanza dal Vor, fino allo zero apparso esattamente sopra l'Elba.⁷³

Lo stesso tipo di percezione, connesso alla scelta del futuro composto, tornerà in una pagina di *Atlante occidentale*, là dove Pietro Brahe (il co-protagonista della storia, di professione fisico atomico presso il CERN di Ginevra) riflette vertiginosamente sulla singolare prospettiva di un futuro 'rovesciato' ovvero, per così dire, proiettato all'indietro, verso il passato (con la differenza, in questo caso, che all'aspetto probabilistico, di cui si è detto, si aggiunge una forte sfumatura di ipoteticità, per cui non è affatto sicuro che la scena osservata nel presente si trasformi poi in un ricordo, in un possesso effettivo da parte di colui che l'ha vissuta e registrata nella memoria):

Brahe le ha versato del caffè nella tazza, poi ha riempito la sua. Beve in piedi, appoggiato alla finestra: le punture di azzurro sul disegno, la ragazza bruna e ariosa di capelli, la luce e la situazione

⁷³ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., pp. 81-82.

e lui stesso gli sembrano cose percepite in questo istante e nello stesso tempo da un futuro in cui avrebbe potuto ricordarle e magari non se ne sarebbe ricordato più, da un futuro anteriore.⁷⁴

6. *Le forme del paesaggio: variazioni intorno a una parola*

Per quanto riguarda la rappresentazione del paesaggio, *Lo stadio di Wimbledon* evidenzia un sistema semiotico che, per quanto essenziale e poco variato, offre comunque una serie di indicazioni di indubbio interesse, che cercherò di cogliere esaminando, sulle tracce di Greimas, il cosiddetto «significante spaziale».⁷⁵ Si consideri allora, per cominciare, il lemma ‘paesaggio’, per il quale si possono contare 4 occorrenze (non molte, dunque, ma tutte contrassegnate da una valenza molto forte del significante). La prima la incontriamo subito, ad apertura di libro, nell'*incipit*:

Ho aperto gli occhi, e forse non ero pronto. Il militare di mezza età, al quale avevo prestato il giornale prima di addormentarmi, dice sorridendo: «Si è rotto il treno». Si alza, prende il berretto e l'impermeabile dalla retina e una sua cartella di cuoio; poi si affaccia al finestrino e fa un cenno definitivo: «È meglio andare a piedi».

Anch'io guardo fuori ma è difficile rendersi conto: siamo tra le rocce e il mare, in pieno **paesaggio**.⁷⁶

Tutto semplice e chiaro, almeno in apparenza: da un lato una spazialità poco definita, inquadrata da referenti geografici piuttosto generici (il fatto di trovarsi «tra le rocce e il mare»), dall'altro un'idea di paesaggio come dimensione aperta e totalizzante, nella quale si è immersi e dalla quale si è circondati («in pieno paesaggio»).

Ma basta uno sguardo appena un po' più approfondito per scoprire che le cose sono un po' più complesse. L'autore lavora infatti soprattutto sull'«asse verticale» (paradigmatico),⁷⁷ per esempio sostituendo, come avviene nel passo seguente, ‘paesaggio’ con ‘prospettiva’: termini che non sono ovviamente equivalenti, e che producono, come primo effetto, un fraintendimento da parte del giovane protagonista, il quale, peraltro, rimane sostanzialmente indifferente rispetto alla scoperta del paesaggio, come risulta dalla sua

⁷⁴ ID., *Atlante occidentale*, cit., pp. 38-39.

⁷⁵ A.J. GREIMAS, *Per una semiotica topologica*, in ID., *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. Corno, Torino, Centro Scientifico Editore, 1991, pp. 125-154: 129.

⁷⁶ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 3.

⁷⁷ Per gli «assi del linguaggio» si veda R. BARTHES, *op. cit.*, pp. 134-136.

manifesta incapacità di avere reazioni emotive o risonanze interiori di fronte alla visione sulla quale si affaccia:

Ha domandato: «Vede la **prospettiva?**» Vedevo la città per la prima volta, il golfo e le montagne, il faro, il castello, la case al di qua e al di là, e certo pensavo che doveva farmi un qualche effetto. Si è messo a ridere, lui parlava dei binari: qui sono paralleli, saldamente, poi a punta di freccia, sempre di più fino alla stazione. Dice: «Pensi che facciamo un mucchio di calcoli per la prospettiva, per riprodurre un difetto della vista». Ci ho pensato ma non sapevo cosa rispondere, e così siamo andati avanti in silenzio.⁷⁸

In questo caso lo scarto, sia comunicativo che concettuale, appare evidente: mentre al paesaggio è associato un *adfectum*, un sentimento che dovrebbe tradursi in qualche reazione emotiva (che però non si produce, dal momento che il protagonista sembra essere in grado di ‘vedere’ ma non di ‘sentire’),⁷⁹ la «prospettiva» di cui si parla è invece una realtà misurabile, definibile in base a modelli e parametri matematici (nonché osservabile nel disporsi della linea dei binari secondo un tracciato precisamente definito). Sono dunque due gli elementi che sottolineano il senso di spaesamento del protagonista, la sua difficoltà di percepire il reale e di rapportarvisi: egli non ‘vede’ la prospettiva (quella che gli viene illustrata dal suo occasionale compagno di viaggio) e non ‘sente’ il paesaggio, si aspetta di provare qualcosa («un qualche effetto») ma l’emozione attesa non arriva o, forse, viene semplicemente dilazionata (secondo una modalità che è tipica di Del Giudice, e su cui avrò modo di ritornare). La pausa riflessivo-dubitativa («pensavo che doveva farmi un qualche effetto») spegne così l’aura del paesaggio e, nello stesso tempo, annulla quella funzione ‘emotiva’ che ad esso è tradizionalmente ascritta: in effetti, come ha osservato Eugenio Turri, «[il paesaggio] suscita emozioni non solo perché fa da scenario, direttamente o indirettamente, a vicende umane. Esso ora emoziona semplicemente in quanto specchio del mondo, specchio nel quale si può rimirare la grandezza, la bellezza e il mistero del Creato».⁸⁰

⁷⁸ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 4.

⁷⁹ Siamo infatti alla separazione, per non dire alla divaricazione, tra l’«Io che vede» e l’«Io che “sente”», tra l’«atto della visione» e l’«atto del sentimento», per la quale si rimanda a G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 51.

⁸⁰ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 85.

Se il problema di fondo è dunque questo, quello del vedere e del sentire («Vorrei solo vedere, e sentire»),⁸¹ esso troverà una parziale soluzione nell'ultimo capitolo, in cui si racconta della visita a Wimbledon: sarà qui, davanti al campo da tennis vuoto, che l'io narrante avrà finalmente una visione definita delle cose, costruita a partire da uno scambio inesistente, da una immaginaria traiettoria di gioco, in cui si palesa la figura geometrica di un «otto orizzontale», singolare figura nella quale si ripresenta la connessione tra segno e spazialità, ma anche – come ha osservato Cornelia Klettke⁸² – simbolo riconducibile alla relazione problematica tra vita e scrittura, a quello che fu il nodo centrale dell'esistenza di Bazlen (l'alternativa tra il *saper essere* e il *saper scrivere*, l'opposizione tra «scrivere o non scrivere»,⁸³ che è anche il dilemma entro il quale si dibatte l'io narrante):

Quasi non mi accorgo dei tre ragazzi che si sono seduti qui accanto, subito al di là dei gradini. Fisso come loro il campo vuoto, dove la palla avrà tracciato un otto orizzontale tra un giocatore e l'altro, come il segno dell'infinito. Si tratta di tramare contro quel movimento perpetuo con lo stesso colpo con cui bisogna ricucirlo.⁸⁴

Veniamo ora alle altre occorrenze del lemma 'paesaggio' nello *Stadio*, a partire dalle quali si potranno sviluppare ulteriori considerazioni:

Del pomeriggio resta soprattutto un sentimento di appartenenza a ciò che è accaduto, o può accadere; è impossibile dargli una forma, e forse per questo mi sento separato dal resto, qui, come una figura sul **paesaggio**.

Resto così non so quanto, appoggiato allo schienale, sforzandomi di aderire al **paesaggio** oltre la finestra.⁸⁵

Se nella prima citazione su cui ho portato l'attenzione («siamo tra le rocce e il mare, in pieno paesaggio») la realtà paesistica funziona in modo abbastanza evidente come totalità in

⁸¹ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 113.

⁸² «I due cerchi dell'otto orizzontale sono in relazione simmetrica tra loro come negativo e positivo. Nel loro punto di tangente lo scrittore può scegliere, come Roberto Bazlen, di restare confinato nel cerchio della vita, rinunciando all'altro, oppure di attraversare lo 'scambio' e penetrare nel cerchio della scrittura»: C. KLETTKE, *op. cit.*, pp. 21-36: 28.

⁸³ C. DE MICHELIS, *Fedeltà a Del Giudice* in ID., *Moderno Antimoderno. Studi novecenteschi*, Torino, Nino Aragno Editore, 2010, pp. 461-475: 461.

⁸⁴ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 112.

⁸⁵ Ivi, pp. 106, 110.

cui è immerso il protagonista-narratore (pur nell'azzeramento, come si è visto, di ogni *Stimmung* e di ogni immediata corrispondenza fra soggetto e natura), nelle citazioni riportate più sopra la situazione appare significativamente diversa: ciò che si evidenzia, in questo caso, è la separatezza tra Io e mondo, l'insuperabile distanza che si frappone fra il soggetto e il paesaggio, che appare non solo proiettato ma anche confinato in una dimensione di oltranza, in un 'al di là' sfuggente e sempre da raggiungere. Vale insomma per Del Giudice, ancorché con una più decisa sottolineatura della distanza, ciò che Fleur Jaeggy scrive nei *Beati anni del castigo*: il paesaggio non è un miraggio ma un'«imposizione»,⁸⁶ un richiamo irresistibile al di là del vetro, cui non è possibile sottrarsi.

Di segno diverso sono le sfumature di significato che, rispetto alla relazione soggetto-paesaggio, si possono rinvenire nel passo che segue, in cui emerge un'idea non di separazione ma di confluenza, di armonica condivisione di un medesimo spazio:

Guardo laggiù l'edificio basso con la grande tettoia arrotondata: è un impluvio morbido in cui si raccoglie l'attenzione del **paesaggio**, e dove finisco anch'io.⁸⁷

Propongo a questo punto alcune considerazioni di sintesi: se per un verso non mancano soluzioni divergenti, come quella contenuta nell'ultima citazione, a indicare la possibilità di un incontro (di una 'confluenza', come ho detto) fra soggetto e paesaggio, per l'altro mi sembra che in Del Giudice prevalga ciò che chiamerei la '*frontalità del paesaggio*', esperibile a partire dalla distanza e dal senso di separatezza: il paesaggio, ponendosi *di fronte* all'osservatore, viene percepito come dimensione lontana ed estranea, una dimensione raggiungibile solo 'riempiendo' l'intervallo della separazione e della distanza. Questa estraneità che investe il paesaggio si riflette peraltro anche sul soggetto: è infatti il soggetto che crea il paesaggio, che lo determina mediante il proprio sguardo, ma proprio per questo ne viene necessariamente escluso, lo può vedere ma da una posizione di esilio, restandone irrimediabilmente al di fuori. Come ha scritto Gerardo Mosquera, evidenziando questa dialettica tra 'appartenenza' e 'distanza', «[...] benché siamo dentro al paesaggio e lo influenziamo, la percezione che ne abbiamo è sempre accompagnata allo stesso tempo da

⁸⁶ F. JAEGGY, *I beati anni del castigo*, Milano, Adelphi, 1989, p. 10.

⁸⁷ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 111.

un'osservazione distante o esterna, unite al senso di appartenenza determinato dalla nostra proiezione su di esso». ⁸⁸

L'estraneazione del soggetto rispetto al paesaggio rispecchia, d'altra parte, un'esperienza d'esclusione ancora più decisiva, ovvero quella che riguarda la posizione della parola – ma anche dello sguardo – nei confronti della realtà: come lo sguardo dell'osservatore è condannato a rimanere *al di qua* del paesaggio, così la parola, ancorché tesa «verso» e «oltre», è destinata a sfiorare le cose senza mai poterle raggiungere, stabilendosi così nell'arco di una «tensione» ⁸⁹ che non si può soddisfare e che tuttavia permane immutata.

Venendo ad *Atlante occidentale*, il secondo romanzo di Del Giudice, vi si possono reperire due occorrenze del lemma 'paesaggio', accomunate dall'appartenenza a un contesto di artificialità:

In macchina, andando a Echenevex, non parlarono più, presi ciascuno dai propri pensieri o dalle luci delle case sparse nel buio della pianura, dalle luci deboli in costa alla montagna, [...], nel **paesaggio** notturno dove a ogni luce si poteva adeguare un sentimento.

Prende gli occhiali dal taschino della giacca, senza metterli subito, tenendoli in mano; guarda, nell'insieme, il grande plastico della città di Ginevra: sullo sfondo un diorama riproduce le montagne e il **paesaggio**; il plastico, in piano, con al centro il lago e le costruzioni tagliate da una rete di rotaie e di treni in movimento, con binari morti e raccordi e posti di blocco, è delimitato da un doppio, grande anello di binari, [...]. ⁹⁰

Nel primo caso abbiamo, anzitutto, una spazialità definita attraverso due riferimenti geografici (la pianura e la montagna), subito dopo riunificati nell'immagine del «paesaggio notturno» punteggiato di luci artificiali (non senza un residuo di *correspondance* tra soggetto e natura, come suggerisce l'associazione paesaggio-luce-sentimento). Un aspetto è però da notare: il paesaggio sommariamente descritto è calato entro uno scenario per lo più artificiale, la cui luminosità è prodotta dalle luci della città o dalle «luci azzurre della pista

⁸⁸ G. MOSQUERA, *Paesaggio* Nostrum, in ID. (a cura di), *Perduti nel paesaggio/Lost in landscape*, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2014, pp. 20-31: 23.

⁸⁹ Si veda al riguardo V. BAGNOLI, *op. cit.*, p. 49: «La vista è il senso della tensione *verso* e *oltre* (anche oltre il vuoto o l'ostacolo), senza coinvolgere un contatto fisico; come la vista, il linguaggio tende verso le cose ma non le raggiunge, produce immagini ma non approda alla materia, a differenza della plastica, e tuttavia mantiene costante tale tensione, sul filo dell'orizzonte e oltre, né si ferma davanti all'ostacolo».

⁹⁰ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., pp. 54, 168.

dell'aeroporto».⁹¹ Lo stesso «sentimento» appare sintonizzato sull'elemento della luce e, quindi, sull'aspetto essenzialmente artificiale proprio della spazialità rappresentata.

Considerazioni analoghe si possono svolgere anche riguardo alla seconda citazione: in questo caso il paesaggio è ridotto a semplice 'rappresentazione', ad illusione sensoriale (il «diorama» che «riproduce le montagne»), diventa cioè una creazione ancora una volta artificiale, fino a compendiarsi in un «grande plastico» (quello che Epstein ammira nella galleria della stazione di Ginevra) nel quale sono riconoscibili gli elementi fondamentali di quella spazialità misurabile e geometrica su cui si concentra l'attenzione di Del Giudice. Ad emergere, infine, non sarà più il paesaggio ma la forma e l'organizzazione dello spazio: una realtà circoscritta e misurabile, fatta di rotaie, posti di blocco, anelli di binari etc.

Detto ciò, mi sembra di poter trarre la seguente conclusione: mentre il paesaggio entra nella scrittura di Del Giudice quasi solo come retaggio del passato, quale realtà che rimane nella sua autosufficiente separatezza e che rischia di non dire più nulla al soggetto – pur non mancando, da parte di quest'ultimo, una tensione al ricongiungimento, un'aspirazione, necessariamente insoddisfatta, a ritrovarsi e riconoscersi nel paesaggio, ma avvertendo che, come si è visto, alla fine nulla rimane se non, appunto, l'illusione di un diorama, l'inganno del falso e dell'artificiale più esplicitamente esibiti e dichiarati –, il vero, autentico interesse dello scrittore sembra essere rivolto alla dimensione dello spazio,⁹² a quella spazialità che si articola, come la città dove lavora il fisico Pietro Brahe, su piani e livelli diversi, non sempre tra loro coincidenti ma comunque identificabili, riconoscibili nella loro concretezza come gli elementi che compongono un plastico:

[...] Brahe aveva una doppia immagine del luogo: il grande anello sotterraneo arrivava fino al Giura inclinandosi di qualche grado, passava sotto una decina di paesi con campanile e monumento [...], e dunque Brahe pensava la topografia della pianura in forma circolare, ma le strade in superficie collegavano i paesini come in qualsiasi altro posto, con diagonali nette [...]. Così la rotazione, la grande rotazione e circolarità del sotto non corrispondeva alla geometria del sopra e, per andare dove voleva andare, Brahe doveva passare da un ordine mentale all'altro, secondo un orientamento di immaginazione, [...].⁹³

⁹¹ Ivi, p. 54.

⁹² Di qui, come è stato osservato, l'appartenenza di Del Giudice a quella linea «astrattista» inaugurata nella letteratura italiana da Italo Calvino: cfr. in proposito G. IACOLI, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 75.

⁹³ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., p. 41.

Si tratta, d'altronde, di una spazialità che si forma e si decostruisce di continuo: ciò risulta con tutta evidenza in particolare nella sequenza dell'esperimento finale, quando l'improvviso, incontrollabile moltiplicarsi delle «dimensioni» (con la conseguente rottura di ogni precedente modello di spazio) viene restituito mediante una figurazione analogica a tal punto tesa e insostenibile che la stessa parola 'spazio' finisce per disarticolarsi in una sorta di esplosione e disintegrazione del significante, divenuto di colpo inadeguato rispetto al concetto che dovrebbe veicolare (ed è chiaro che qui Del Giudice è alle prese con la stessa difficoltà confessata da Calvino in riferimento alle *Cosmicomiche*: la difficoltà di esprimere adeguatamente dei fenomeni per cui non si dispone ancora né di parole né di immagini adeguate):⁹⁴

[...] ma soprattutto sarebbe rimasto indimenticabile per Brahe l'attimo in cui passò, come di scatto, da ciò che vedeva con gli occhi a tutto ciò che vedeva mentalmente, la profondità di una materia nella quale le dimensioni non erano più quattro, ma dieci, o undici, e quelle sconosciute e invisibili erano così corte su se stesse, così curve, così veloci e irrapresentabili, così instabili, che sentì spaccarsi la parola «spazio», sentì le lettere separarsi e ripiegarsi su se stesse come cilindri vorticanti, [...].⁹⁵

È questa, dunque, la frontiera estrema a cui giunge il linguaggio di fronte alle sfide lanciate dalla conoscenza scientifica: pur mirando al tecnicismo e alla «precisione tecnica», il linguaggio deve confrontarsi con un limite insuperabile, deve accettare la figurazione analogica per rappresentare una realtà che altrimenti sfuggirebbe a qualsiasi tentativo di definizione e di nominazione. È come se lo scrittore cercasse di ritrarre l'esperimento scientifico impiegando tutte le risorse a sua disposizione, seguendone l'andamento fin dove gli è possibile: ma, come si è detto, vi è un limite oltre il quale non è possibile andare, un limite oltre il quale non è più possibile sostenere la tensione analogica del linguaggio ed è gioco forza fermarsi, recedere, arrendersi fino a riconoscere il disarticolarsi di quella parola-concetto di cui si vorrebbe discorrere.

In questo modo lo spazio – e la parola che lo designa – a un certo punto non esistono più perché non sono più visibili, perché vengono meno – come direbbe Carla Locatelli – le condizioni della loro 'descrivibilità'. Arrivati a questo punto, il fenomeno non potrà più

⁹⁴ Si veda al riguardo I. CALVINO, *Premessa 1968 a La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, pp. 1300-1303: 1300.

⁹⁵ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., p. 166.

essere descritto non perché sia irrealistico (o perché appartenga a un diverso ordine della realtà), ma perché, con ogni evidenza, vengono a mancare le condizioni che lo rendono «descrivibile».⁹⁶

7. *Tra scienza e letteratura: Atlante occidentale*

I due romanzi presi in esame finora sembrano richiamarsi, in modo tutt'altro che casuale, all'atteggiamento che Robbe-Grillet raccomandava nel rapporto con le cose: atteggiamento che si nutre della consapevolezza della loro inevitabile distanza, del loro essere invariabilmente *di fronte* a noi, al di fuori di qualsiasi illusione di complicità o di partecipazione al vissuto personale:⁹⁷ «Descrivere le cose, in effetti, significa porsi deliberatamente all'esterno, di fronte a queste. Non si tratta più di appropriarsele né di riportare alcunché su di esse. Poste, in partenza, come ciò che non è l'uomo, esse restano costantemente fuori tiro, e non sono, alla fine, né comprese in un'alleanza naturale, né recuperate da una sofferenza».⁹⁸

Definito in questi termini il rapporto con le cose, nel rifiuto della «*sympathie comme irréaliste*» e della «*tragédie comme aliénante*», a Del Giudice (che, come si è visto, si muove sulle orme del calviniano Palomar) nulla rimane se non l'atteggiamento della «*compréhension comme relevant du seul domaine de la science*»,⁹⁹ a partire dalla quale

⁹⁶ «La mera referenza si rivela insufficiente a fondare la rappresentazione descrittiva in letteratura; d'altra parte, per realizzare una descrizione letteraria, si richiede una radicale "sospensione dell'incredulità", non tanto sulla realtà della cosa (o sulla presenza della cosa), quanto piuttosto sulla possibilità stessa del suo essere 'descrivibile', [...]. In altri termini, la letteratura può descrivere anche il non-realistico, purché riconosciuto come descrivibile»: C. LOCATELLI, *In(De)scrizioni*, in C. LOCATELLI, G. COVI (a cura di), *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1998, pp. 13-65: 46.

⁹⁷ Cfr. I. CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura* (1968), in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, pp. 229-237: 233. Ma si veda inoltre, per una lettura più problematica e critica dell'apparente «oggettivismo» dell'autore francese, M. BARENGHI, *Italo Calvino e i sentieri che s'interrompono*, «Quaderni piacentini», n. s., 15, 1984, pp. 142-143.

⁹⁸ «Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées, au départ, comme *n'étant pas l'homme*, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance»: A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, cit., p. 63.

⁹⁹ *Ibidem*.

metterà a fuoco il suo vero obiettivo: il confronto (che è anche una sfida) tra le due culture, tra il discorso letterario e quello scientifico.¹⁰⁰

È questo, com'è noto, il tema del romanzo *Atlante occidentale*, dove il confronto/sfida tra lo scienziato e lo scrittore, il giovane Pietro Brahe e l'anziano Ira Epstein, è focalizzato anzitutto sulla possibile, auspicabile «comprensione» della realtà, comprensione che può attuarsi cercando di afferrare l'ordine invisibile delle cose, la logica e la *ratio* sottese all'immagine apparentemente caotica del mondo. A questo proposito mi sembra di grande importanza il brano seguente, in cui lo scrittore Epstein riflette sulla configurazione del proprio giardino – una configurazione che è fatta di simmetrie e di calcolate proporzioni – nel tentativo di coglierne le ragioni segrete e non immediatamente visibili, quello che egli chiama, con formula pregnante, «il pensiero che c'è dietro»:

Con un braccio allungato dietro la testa guarda la parte del giardino che scende fino alla recinzione, sulla riva: alberi di piccolo e grande fusto, cespi di fiori e aiuole sono disposti in simmetria e in toni graduati per produrre un effetto di rilassamento, e lui in effetti è abbastanza rilassato; eppure in quest'ordine ci sono regole di potatura e innaffiatura, sforbiciatura e orientamento, esposizione alla luce e all'ombra, propagazione e adattamento e proporzioni nella lettiera e nella torba che solo il giardiniere conosce. È abbastanza mortificante usufruire di qualcosa, anche soltanto di un rilassamento, senza sentire bene il pensiero che c'è dietro.¹⁰¹

Ora, appare evidente che tutto ciò richiede, per forza di cose, l'individuazione di una forma adeguata, la ricerca di una nuova modalità del dire che metta al centro la tensione verso l'esattezza (o *ivasticità*, come direbbe Calvino),¹⁰² ma che preveda anche il superamento di un modello analogico non più praticabile in quanto approssimativo e, quindi, inadeguato ad una riproduzione il più possibile fedele del reale e dei suoi fenomeni. Sarà questa la sfida che lo scrittore Ira Epstein lancerà all'amico/rivale, lo scienziato Pietro Brahe, allorché lo inviterà a parlargli delle sue ricerche in modo diretto e linguisticamente preciso, mettendo da parte le semplificazioni analogiche, vale a dire qualsiasi modello 'parallelo' di indagine e lettura del mondo, per ancorarsi, infine, alla realtà delle nuove «non-

¹⁰⁰ Si tratta, in definitiva, dello stesso problema che aveva Calvino: «[...] leggere il libro del mondo, attraverso tutti i codici possibili, anche quelli che le scienze hanno elaborato»: M. PORRO, *Letteratura come filosofia naturale*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, «Riga», 9, 1995, pp. 253-282: 253.

¹⁰¹ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., p. 33.

¹⁰² Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 677.

cose», all'immagine che maggiormente si avvicina alla loro realtà effettiva, escludendo di conseguenza sia le proiezioni antropomorfe sia i fuorvianti modelli analogici:

«No, non così. Così non mi serve a nulla. Ciò di cui lei parla non assomiglia ad alcunché, lo so benissimo. Io voglio che questa differenza si senta. Non capisce? Le cose che ci saranno vengono da lì, e saranno non-cose. Perché vuole che io le immagini come tutto ciò che già c'è, e che sta scomparendo? Perché vuole che io le riceva senza il loro nome, per arbitrario che sia? Perché per ogni cosa che dice manda avanti un gemello, che io già conosco, impedendomi di farmi un'idea dell'altro? Non abbia paura di disorientarmi, dato che ciò di cui lei parla è in effetti del tutto fuori dal mio orientamento. [...]».¹⁰³

Ciò che interessa a Del Giudice sono questi nuovi modelli, queste nuove griglie di lettura del mondo. Non stupisce, quindi, che l'autore parta dal paesaggio (si ricordi l'incipit dello *Stadio*) per arrivare, non diversamente da Calvino, ad una ricerca centrata essenzialmente sullo spazio e le sue forme. Gli esempi che si potrebbero fare in proposito sono numerosi: si pensi alla sequenza del bar, dove la conversazione tra i quattro personaggi (Brahe, Epstein, Gilda e Rüdiger) viene rappresentata (e scomposta) a partire dalle linee di forza, centripeta e centrifuga, che sembrano emergere nei diversi momenti del dialogo a seconda dell'alternarsi degli argomenti, ora concentrati sull'interesse del singolo parlante, ora aperti ad una piena condivisione da parte di tutti (ed è, questo, il momento centrifugo dell'interazione, in cui il discorso individuale confluisce in una rete di scambi e di confronti):

C'erano dei momenti in cui la conversazione li coinvolgeva tutti nello stesso argomento, e allora si stabiliva piano piano una specie di forza centrifuga e ciascuno di loro si ritrovava spinto ai margini di quello che stava dicendo, sempre più lontano dal centro dove in modo naturale si pensa quasi sempre una cosa e insieme il suo contrario; [...].¹⁰⁴

Un altro problema che ritorna di continuo nelle pagine del romanzo è quello della conoscenza, della 'visione' del reale: se «per vedere» – come si legge nel tesissimo dialogo tra Brahe e il cinese Mr Wang – «ci vogliono grande intenzione e grande energia»,¹⁰⁵ ciò accade perché i personaggi sono immersi costantemente in uno sforzo gnoseologico, nella

¹⁰³ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., p. 119.

¹⁰⁴ Ivi, p. 98.

¹⁰⁵ Ivi, p. 44.

tensione conoscitiva che esige non il semplice ‘guardare’ ma, appunto, il ‘vedere’ le cose, secondo un’attitudine per cui ‘vedere’ significa cogliere non solo la superficie delle cose, ma la superficie delle cose in tutta la sua ricchezza e complessità, comprendendo in essa anche ciò che potrebbe apparire ovvio e scontato, ciò che potrebbe sembrare non meritevole di attenzione (insomma: quell’‘invisibile’ di cui ho già detto, che può anche non manifestarsi ma che comunque c’è, in quanto inglobato nella dimensione del visibile). Per quanto riguarda questa centralità del *vedere*, interessante è soprattutto il capitolo quinto di *Atlante occidentale*. Si tratta di una delle sequenze più importanti del libro, quella della ‘sfida’ descrittiva che lo scrittore propone al suo giovane amico:

«[...] Mi dica che cosa vede adesso, in questo istante. Chiuda un attimo gli occhi e li riapra. Se vuole li tenga chiusi finché il nero non le sembra perfetto, senza un’ombra d’immagine. Si concentri sul nero fino a farlo diventare più nero che può. Poi apra gli occhi e mi dica cosa vede». [...]

Brahe distende le labbra, perplesso; guarda Epstein, guarda il giardino e lo **sfondo** e il lago».¹⁰⁶

La prima cosa da notare è che abbiamo un nuovo significante spaziale, lo «sfondo», che va ad aggiungersi a quelli che abbiamo già incontrato nello *Stadio di Wimbledon*. Interessante è anche la posizione che il termine occupa nella catena sintagmatica: una posizione intermedia che, mentre lo isola come realtà riconoscibile e del tutto autosufficiente, nello stesso tempo lo connota come termine di raccordo tra l’elemento culturale (il «giardino») e quello naturale (il «lago»). Segue la descrizione, minuta e particolareggiata, di quanto ricade nel campo visivo dell’osservatore; una descrizione che, calvinianamente, elude la misteriosa, e solo presumibile, essenzialità delle cose (la «sostanza ultima del mondo») per focalizzarsi, in direzione esattamente opposta, sulla loro «varietà», sulla «multiforme inesauribile superficie»¹⁰⁷ alla quale esse appartengono.

Un’osservazione è però necessaria: lungi dal risolversi in una serie di quadri statici, la descrizione finisce per esplicitare un’evidente funzione narrativa,¹⁰⁸ determinando un

¹⁰⁶ Ivi, p. 61.

¹⁰⁷ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 693 (le citazioni, ancora una volta, sono tratte dal capitolo *Esattezza*).

¹⁰⁸ Sul rapporto tra «descrizione» e «racconto», in riferimento al *Palomar* calviniano, cfr. D. DEL GIUDICE, *L’occhio che scrive*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 176-179: 176: «In *Palomar*, la descrizione, proprio perché storia ininterrotta di una costituzione del mondo e dell’io mediati dallo sguardo, e dunque ricerca di un sentire, di un comportamento, di una saggezza, rimescola in sé il romanzesco che normalmente è altrove; e come descrizione, credo, diventa una forma nuova, autonoma e potenziata di racconto».

movimento interno che dinamizza la sequenza, costruita secondo fasi progressive che rispecchiano gli spostamenti dello sguardo di Brahe, la cui mobilità viene evidenziata in opposizione alla fissità dello sguardo ‘vuoto’ di Epstein, ossessivamente concentrato su un unico punto d’attenzione, vero e proprio *focus* che dimostra la volontà del personaggio di ‘pensare’ la scena in modo indiretto, annullando la propria visione e affidandosi unicamente allo sguardo dell’amico e, quindi, alla sua capacità descrittiva:

«La prego, mi dica ancora che cosa vede, ma soltanto quello che vede, quello che c’è» e lo disse come un cieco può dirlo a un accompagnatore. E in effetti Epstein non guarda le cose che guarda Brahe, né guarda Brahe e il suo guardare, ma tiene il viso dritto davanti a sé, e gli occhi appena abbassati sulla cicala al centro del giardino, che spruzza acqua ruotando piano, a scatti su se stessa.¹⁰⁹

Ne consegue, con ogni evidenza, che non si tratta di una digressione, né di un ‘semplice’ brano descrittivo: ciò che viene proposto è, anzitutto, la «messa in testo del rapporto spazio-sapere»,¹¹⁰ un’indagine attorno ai modi con cui si attuano i procedimenti conoscitivi in rapporto con la spazialità.

Il problema – l’ho già ricordato – è che il *vedere* è sempre il risultato di un’«intenzione» del soggetto, di una determinazione anticipata e preliminare «perché – come si legge nel dialogo tra Brahe e Wang – ciò che è stato prodotto per poterlo vedere non lo si vede mentre accade: si vede prima come intenzione, si vede dopo come risultato».¹¹¹ Ora, poiché Brahe sembra mancare proprio di questa ‘intenzione’, sarà lo scrittore a guidare lo sguardo dello scienziato, determinando così il contenuto della sua visione, focalizzando gli oggetti su cui si dovrà di volta in volta soffermare la sua divagante attenzione di soggetto osservante. Solo così Brahe arriverà a ‘vedere’ la realtà nella sua completezza, fino a scoprire la presenza delle «persone» (quelle persone che, inavvertitamente, aveva lasciato nella sfera dell’invisibile, trascurando di darne conto) oltre e al di là degli «oggetti»: «E le persone? – dice Epstein continuando a guardare la cicala. – Lei vede soltanto gli oggetti, le cose. Possibile che non ci siano le persone? Ma dove mi ha portato?».¹¹²

¹⁰⁹ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., p. 62.

¹¹⁰ S. CAVICCHIOLI, *I sensi, lo spazio, gli umori. Micro-analisi di In the Orchard di Virginia Woolf*, in EAD., *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 39-56: 40.

¹¹¹ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., p. 44.

¹¹² Ivi, p. 63.

Alla fine, la descrizione sarà completata col recupero delle presenze umane, conformemente alle indicazioni di Epstein. Si giunge così all'immagine completa della scena, ad un completamento che viene infine sottolineato dall'incrocio degli sguardi, quello mobile di Brahe e quello fisso di Epstein:

Ci sono pensieri diversi, diversi sentimenti che Brahe attraversa, scartando via via i più immediati, e punti in cui sofferma lo sguardo prima di spostarlo dove deve guardare; inoltre gli sembra [...], che tutto sia fermo e teso e immobile come lo sguardo di Epstein che certamente lo attende alla sua altezza, fisso, e che alla fine Brahe fissa deciso.¹¹³

Come ho già avuto modo di dire, chi osserva un paesaggio (o uno «sfondo», come in questo caso), se da un lato lo fa esistere, dall'altro necessariamente se ne allontana, in qualche modo autoescludendosi, esiliandosi dalla visione che egli stesso è riuscito a creare. Qualcosa di simile accade anche in questo caso: dalla descrizione sono escluse non solo le persone ma anche, e forse soprattutto, il soggetto osservante, del quale si potrebbe dire, come il protagonista dello *Stadio di Wimbledon* diceva di sé, che è una figura «sovrapposta» al paesaggio, aggiunta e non integrata con esso. In effetti, quando lo scienziato descrive la scena inizialmente lascia fuori non solo le persone ma anche se stesso, come se non fosse parte del quadro. E questo è però un problema, su cui tanto la letteratura quanto la scienza (e la filosofia) si sono interrogate.

Si torni allora al confronto gnoseologico tra lo scrittore e lo scienziato, alla 'sfida' descrittiva che Epstein lancia al suo giovane amico: la conclusione, a ben vedere, non fa altro che rimarcare la separatezza (prodotta in questo caso dalla divaricazione tra 'guardare' e 'pensare') tra figure e cose, tra il soggetto che osserva (ma che di fatto è impossibilitato a vedersi anche qualora volesse farlo) e quello che in precedenza era stato definito come lo «sfondo»:

[...] Epstein ha detto: «Adesso non resta che lei». Brahe ha allungato le gambe nel ghiaietto, aveva un sorriso irremovibile: «Io sono io. Non mi vedo. Se non nelle estremità» e mosse i piedi nelle scarpe».

«Non volevo turbarla», ha detto Epstein dopo un po'. [...]

¹¹³ Ivi, p. 64.

«[...] Guardando si vede solo lo sfondo, pensando si pensa solo la figura. Mai le due cose assieme».¹¹⁴

Di qui la 'poetica' dello scrittore Epstein, il cui programma è finalizzato a «raccordare le persone agli oggetti, e gli oggetti all'esperienza e ai sentimenti, alla percezione di sé, alle idee»: un programma che è, in modo molto trasparente, una illustrazione per interposta persona della poetica dello stesso Del Giudice, anche lui preoccupato, esattamente come il suo personaggio, di trovare «una lente speciale, che permette di vedere lo sfondo e la figura nella loro relazione, in pari dignità».¹¹⁵ Come ha scritto Cornelia Klettke, «Del Giudice mira [...] ad un Io che si autopercepisca, al di là del suo pensiero e del suo sentire, in relazione con gli altri e gli oggetti riuscendo a proiettarsi così, insieme a ciò che lo circonda, come un punto su una superficie».¹¹⁶

A questo proposito, non mi pare fuori luogo richiamare le riflessioni che Merleau-Ponty sviluppa nel suo ultimo scritto, *L'occhio e lo spirito*, concentrando ancora una volta la sua speculazione sui problemi dello sguardo e della visibilità del mondo. Interessanti ai fini del presente discorso sono, in particolare, le considerazioni che, partendo da una critica del modello cartesiano di spazio, vengono ad affermare, in ultimo, la stretta interconnessione tra spazialità e soggettività e, quindi, il definirsi di uno spazio totalizzante, in cui il soggetto osservatore non è un punto di vista esterno, ma una entità *interna* alla dimensione da investigare, e *interna* in modo tale da non essere più distinguibile da ciò che la circonda. Come scrive il filosofo francese:

Lo spazio non è più quello di cui parla la *Dioptrique*, un reticolo di relazioni fra gli oggetti, come lo vedrebbe un testimone della mia visione, o un geometra che la ricostruisce sorvolandola, ma è uno spazio considerato a partire da me come punto o grado zero della spazialità. E non lo vedo secondo il suo involucro esteriore, lo vivo dall'interno, vi sono inglobato. Dopotutto, il mondo è intorno a me, non di fronte a me.¹¹⁷

Riflessioni che andranno lette tenendo presenti le seguenti osservazioni proposte da Sandra Cavicchioli, esemplari per chiarezza espositiva ed acume interpretativo:

¹¹⁴ Ivi, p. 65.

¹¹⁵ Ivi, p. 66.

¹¹⁶ C. KLETTKE, *op. cit.*, pp. 37-50: 41.

¹¹⁷ M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di A. Sordini, postfazione di C. Lefort, Milano, SE, 1989, p. 42.

Il nesso tra visione e movimento rimanda in realtà a un altro binomio inscindibile e ancor più fondamentale: il chiasmo tra *vedente* e *visibile*. Io che vedo sono al tempo stesso, anche se solo parzialmente, parte di ciò che vedo. Il mio vedere non si esercita indipendentemente dal fatto che il mio corpo è parte del mondo che guardo. È in questo senso che va interpretato il concetto di profondità – che in Merleau-Ponty viene a coincidere con la spazialità stessa.¹¹⁸

Lo spazio viene così a configurarsi, per riprendere ancora una volta le formulazioni di Cavicchioli, come «il luogo di una modalizzazione cognitiva».¹¹⁹ Detto in altri termini, a partire dal rapporto che intercorre tra la configurazione spaziale e il livello cognitivo (rapporto che per Del Giudice è chiaramente essenziale, e su cui sviluppa le proprie interrogazioni), si evidenziano differenti modalità conoscitive che si possono porre in atto, in un confronto, quello tra scienza e letteratura, che esalta la necessaria complementarietà dei punti di vista, per cui, come si è detto, l'insufficienza dello sguardo di Brahe (uno sguardo selettivo, che rischia di cogliere solo una parte del 'visibile') emerge in rapporto all'esigenza di totalità e completezza (ma anche, seguendo Merleau-Ponty, di *profondità*) sostenuta dallo sguardo dello scrittore, in una sfida che, muovendosi sulla calviniana «superficie delle cose»,¹²⁰ mira a restituire la visione «di ciò che esiste»:

«ogni oggetto era comportamento trasformato in cosa, e poi ritrasformato in comportamento; questo sì che assomigliava al mio mestiere, in fondo coi libri uno fa più o meno lo stesso. [...] Lei forse pensa che un visionario sia qualcuno che vede mostri, che vede un ponte tendersi ad arco e scoppiare, non uno che sente la porosità del suo cemento senza toccarlo: io sono un visionario *di ciò che esiste*, un visionario di quello che c'è, e tale visione, per precisione e densità, non è meno sconcertante».¹²¹

A partire da queste considerazioni, obiettivo dello scrittore è quello di riaffermare, in luogo della separatezza imposta dallo sguardo, la relazione vitale tra io e mondo, tra soggetto e oggetto; ne deriva, contestualmente, il dichiarato rifiuto del suicidio, che appare inaccettabile in quanto si pone come «un'improvvisa impennata dell'io, un'inspiegabile uscita dalla relazione».¹²²

¹¹⁸ S. CAVICCHIOLI, *Spazio, descrizione, effetti di realtà*, in EAD., *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, cit., pp. 231-246: 235.

¹¹⁹ EAD., *I sensi, lo spazio, gli umori*, cit., p. 41.

¹²⁰ I. CALVINO, *Palomar*, cit., pp. 917-920: 920 (cito dal capitolo *Dal terrazzo*).

¹²¹ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., p. 67.

¹²² Ivi, p. 69.

Il «pathos dell'esattezza»¹²³ che La Porta ha riconosciuto nella scrittura di Del Giudice non sarà, a questo punto, solo di marca lessicale-linguistica, ma verrà a coincidere con una più generale attitudine nei confronti della realtà, con la ricerca di uno stile che permetta di congiungere «percezione» e «sentimento», l'oggettività delle forme e dei dati ambientali con la soggettività del sentire individuale, nel superamento di ogni separatezza, di ogni disgiunzione tra io e mondo, tra interiore ed esteriore. Così, in sintesi, nelle frasi che rispecchiano la poetica dello scrittore Ira Epstein:

Precisione, [...] sarebbe, se lui ancora scrivesse le sue storie invece di vederle, dire con esattezza questo tipo di aria, questo tipo di luce: consistenza, densità, rilievo sulla pelle del viso. Si tratterebbe di scegliere tra gli aggettivi quello che indica il giusto grado di umidità e di umore, di temperatura e di temperamento, di luore e di lucidità; in breve, quello che salda la percezione e il sentimento in una sola radice, comune o almeno in relazione, come l'aria di una persona e quella che respira.¹²⁴

8. «Attorno e a fianco»: l'emozione differita

Come si è visto, Del Giudice propone una serie di questioni fra loro strettamente correlate: l'interrogarsi sulla descrizione e le sue modalità si collega al problema dello spazio, mentre lo spazio, a sua volta, apre una serie di interrogativi che riguardano il sapere, più precisamente le modalità attraverso le quali si connettono spazialità e conoscenza. Ad imporsi, soprattutto, è la centralità del problema dello spazio, con particolare riferimento ai modi della sua rappresentazione: problema che passa, nell'*Atlante*, attraverso il confronto tra lo scrittore e lo scienziato, con una soluzione per cui è lo scrittore, il rappresentante per eccellenza della cultura letteraria e umanistica, a guidare lo sguardo dello scienziato, secondo una prospettiva che rimanda alla necessità di una integrazione, all'esigenza di un dialogo il più possibile fecondo fra le due culture.

Detto ciò, appare evidente che i problemi, oltre alla spazialità, riguardano anche la sfera delle emozioni, se è vero che il giovane scienziato – non diversamente dal protagonista dello *Stadio di Wimbledon* – è impegnato ad autoanalizzarsi, a considerare se stesso secondo una prospettiva che lo porta a verificare la propria assenza, il proprio costante 'ritardo' nei confronti degli eventi che lo riguardano più da vicino, ritardo che si produce in ragione del fatto che «le emozioni vanno più lente, si mettono in moto dopo e si fermano dopo, sono

¹²³ F. LA PORTA, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁴ D. DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, cit., pp. 108-109.

come spostate rispetto agli avvenimenti, attorno e a fianco, una specie di alone e di sfondo che non riesco a percepire bene».¹²⁵

Dunque, «attorno e a fianco»: come non pensare, a questo proposito, alla figura di Roberto Bazlen? E in effetti lo stesso Bazlen – stando almeno alla ricostruzione biografico-romanzesca che ne dà Del Giudice – era solito rapportarsi alle cose e alle persone assumendo un punto di vista laterale, scegliendo una marginalità che lo tenesse al riparo da ogni compromissione, da ogni coinvolgimento eccessivo e irreversibile:

Con le donne si comportava da amico non da amante. L'amico si mette fuori della competizione e conserva senza mai sciuparle tutte le possibilità, anzi le deposita all'inizio come garanzia, e la sua seduzione è lenta e salda. Un amico come lui, poi! Le parlo di come si comportava con le donne perché è la cosa che più somiglia a come si comportava con lo scrivere. Tutto si svolgeva attorno e a fianco, anche se credo che per lui tutto fosse dolorosamente centrale.¹²⁶

Indicazione, questa, che ci permette di rileggere *Lo stadio di Wimbledon* con maggiore penetrazione critica, in quanto la freddezza, l'apparente impassibilità del protagonista-narratore, dev'essere ricondotta entro lo spazio creato da questa emotività trattenuta e dilazionata, nello scarto offerto da un'emozione che, lungi dall'essere immediata, può prodursi soltanto nella distanza, in una sorta di allontanamento protettivo, in un costante, ricercato differire che allontana l'io dall'immediatezza (ma anche dalla incoerenza, e dalla indecifrabilità) del vissuto.¹²⁷

Non sarà un caso, allora, che per il protagonista il rapporto con la realtà sia sempre mediato dalle distanze e dalle «misure», che sono vissute – ha scritto Anna Dolfi – «come forze di ordine morale».¹²⁸ In questo modo, la distanza e la misura divengono gli elementi che contribuiscono a definire lo spazio entro cui si svolgono le relazioni con gli altri, lo spazio dei rapporti e delle relative modalità affettive. Si potrebbe parlare, in definitiva, di una spazialità intensamente connotativa, che sfrutta il linguaggio spaziale per dire qualcosa

¹²⁵ Ivi, p. 53.

¹²⁶ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., pp. 68-69.

¹²⁷ Emerge con evidenza, a questo proposito, la sostanziale differenza che distingue l'atteggiamento di Del Giudice rispetto a quello di Celati sul tema delle modalità affettive e, più in generale, rispetto al rapporto intrattenuto con la dimensione esperienziale: «L'uomo, per Celati, è un essere soprattutto "affettivo", cioè mosso da "attrazioni", "intensità", "umori", "estri", che cammina nelle nebbie del presente. È, inoltre, *affecté*, ovvero naturalmente condizionato dall'orizzonte esterno. Non cerca protezione all'ombra di una visione razionale»: M. RIZZANTE, *Camminare nell'aperto incanto del sentito dire*, in ID., *Il geografo e il viaggiatore*, cit., pp. 110-117: 111.

¹²⁸ A. DOLFI, *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, cit., p. 26.

d'altro, proiettandosi costantemente al di là dello spazio inteso come semplice 'referenza'.¹²⁹ Esempio al riguardo è il primo colloquio che leggiamo nel romanzo, quello tra il protagonista e l'anziana donna ricoverata: colloquio il cui momento decisivo è quello finale in cui si dice della distanza e, insieme, del suo superamento allorché la donna passa dalla formalità del *lei* alla vicinanza del *tu*, determinando un mutamento, un cambio di tono e di atmosfera che, però, viene restituito nelle forme del linguaggio spaziale, come se si trattasse di percorrere una distanza separante, e di ridurne la portata:

Mi alzo di scatto; o meglio, mi rendo conto di esserci riuscito. Dico che vado via. La lettura cessa di colpo. [...] La donna nel letto mi fissa vuota.

Dice: «Abbracciami».

Ho impiegato un po' di tempo per percorrere la distanza improvvisamente così breve dal lei al tu.¹³⁰

Così, infine, nell'ultima pagina del romanzo, quando l'emozione forte, provata o forse (al solito) dilazionata nel corso della conversazione con Ljuba Blumenthal, troverà il modo di esprimersi, almeno per un momento, nella modalità offerta da un gesto minimo, essenziale e insostituibile nella sua assoluta banalità: il gesto con cui il protagonista afferra al termine dell'incontro il dono ricevuto da Ljuba, un pullover appartenuto a Bazlen, lasciando scaturire, di colpo, tutta l'intensità affettiva che era stata trattenuta durante la conversazione, ma anche il senso profondo di un incontro forse decisivo, estremo tentativo di afferrare l'elusiva «favola-Bazlen»,¹³¹ ma proprio quando sembra venir meno ogni interesse rispetto alla ricerca intrapresa, rispetto al proprio ostinato, implacabile interrogare:

La ricerca del giovane scrittore perde l'obbiettivo e si dilata, non conta tanto Bazlen e neppure la sua mancata prova di scrittore, quanto invece la disillusione di ritrovare nella lezione del bel tempo

¹²⁹ Cfr. A.J. GREIMAS, *Per una semiotica topologica*, cit., p. 129. Ma si veda anche JU. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972-1985, pp. 261-273: 262: «A livello di simulazione esterna al testo, puramente ideologica, la lingua dei rapporti spaziali risulta uno dei mezzi fondamentali di comprensione della realtà. I concetti "alto-basso", "destra-sinistra", "vicino-lontano", "aperto-chiuso", "limitato-illimitato", "discontinuo-continuo", sono materiale per la costruzione di modelli culturali con un contenuto assolutamente non spaziale [...]». Cfr. inoltre ID., *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in LOTMAN JU. M., USPENSKIJ B., *Tipologia della cultura* (1973), a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, pp. 193-248.

¹³⁰ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., pp. 17-18.

¹³¹ E. PELLEGRINI, *Il vuoto dell'origine. Riflessioni su Roberto Bazlen*, in EAD., *Le città interiori in scrittori triestini di ieri e di oggi*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995, pp. 99-110: 99.

antico un'indicazione che resiste ancor oggi. L'itinerario a ritroso rivela la disperata solitudine dello scrittore e dell'intellettuale nel presente, quanto più il narratore si avvicina alla risposta tanto più si riscopre «indifferente alla domanda».¹³²

9. *Paesaggi in movimento*: Staccando l'ombra da terra

La percezione di un paesaggio non avviene indipendentemente dal mezzo di trasporto sul quale ci si trova e dal quale lo si osserva. Può sembrare perfino banale dirlo, ma è evidente che il punto di osservazione e il *modus* dell'osservazione incidono necessariamente sulla percezione e, quindi, sulla rappresentazione del paesaggio che viene osservato. Su questo aspetto, non posso che concordare con quanto scrive Marc Desportes nel suo studio dedicato ai *paesaggi in movimento*: «Una determinata tecnica di trasporto impone [...] al viaggiatore particolari modi di fare, di sentire e di orientarsi. Ogni importante tecnica di trasporto forgia un approccio originale con lo spazio attraversato, ogni grande tecnica porta in sé un “paesaggio”».¹³³

Ma ulteriori considerazioni si possono svolgere a questo proposito: la rappresentazione dei paesaggi in movimento appare legata, in primo luogo, all'unitarietà del dispositivo cronotopico, ovvero all'intrecciarsi e al sovrapporsi delle determinazioni spazio-temporali. In questo caso, i *valori cronotopici* di cui parla Bachtin sembrano imporsi con particolare evidenza: si potrebbe dire che il «tempospazio» bachtiniano si dispieghi letteralmente sotto i nostri occhi, mettendo in luce una connessione che valorizza soprattutto il prevalere della cosiddetta «sfumatura temporale».¹³⁴ In effetti, in questa particolare versione del cronotopo il tempo si può cogliere come un fenomeno che *entra* nello spazio e lo *modifica*, determinando di conseguenza la persistenza e, insieme, la variabilità degli scenari che si succedono. Sarà opportuno, peraltro, riflettere sul valore 'produttivo' del cronotopo, che è fattore di creazione di mondi e di visioni, e non solo dispositivo in cui si rispecchiano modelli precostituiti. Come scrive Locatelli: «Il cronotopo *produce* diversi modelli del mondo e non è soltanto un 'segno' – sintomo di precostituite

¹³² C. DE MICHELIS, *Fedeltà a Del Giudice*, cit., p. 462.

¹³³ M. DESPORTES, *Paesaggi in movimento. Trasporti e percezione dello spazio tra XVIII e XX secolo*, Milano, Scheiwiller, 2008, pp. 10-15: 11.

¹³⁴ Riprendo l'espressione da M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 390.

modellizzazioni culturali; quindi non è esclusivamente ‘artistico’, perché gioca nell’epistemologia della “creazione-nominazione” del mondo». ¹³⁵

A questo proposito, una riflessione illuminante sul versante letterario è quella offerta da una pagina di *Corpo celeste* (1997) in cui Anna Maria Ortese, rievocando il viaggio in nave che dalla Libia la riportava in Italia, si sofferma sull’esperienza, per lei paradossale e quasi sconcertante, dello spazio-tempo: dimensione in cui è possibile cogliere il permanere del sempre uguale, ma anche, in questa permanenza, l’elemento di diversità e novità introdotto dallo scorrere del tempo. Accade così che l’attenzione di Ortese bambina sia catturata dalla superficie del mare, intesa come spazio in cui si rispecchia ciò che persiste ma anche, appunto, ciò che si modifica impercettibilmente, configurandosi ogni volta in modo diverso. Detto in altri termini, si ha la visione dell’acqua come testimonianza di un sempre uguale che nega se stesso modificandosi di continuo. Ciò che s’impone, alla fine, sarà la cognizione della dimensione temporale, la consapevolezza del nascere e del perire delle forme, di una trasformazione incessante che tutto travolge, l’idea tragica del tempo che, oltre alle cose, consuma anche se stesso:

Così, *le cose passavano!* E irrevocabilmente, sembrava. Perciò *tutto quanto accadeva*, se la sua parte seconda era il non esistere più, era cosa illusoria. Questa qualità del tempo, di formare le cose per poi cancellarle, agì in modo profondo sulla mia mente, insieme alle forme, e di continuo mi si proponeva come un enigma. Il tempo si consumava: che ne era delle forme espresse da ogni tempo? ¹³⁶

Questo particolare modello cronotopico è riconoscibile nel racconto *E tutto il resto?*, una delle storie che si leggono in *Staccando l’ombra da terra*, la raccolta di racconti aeronautici che Del Giudice pubblica nel 1994. ¹³⁷ Ora, anche in questo racconto è posta chiaramente l’associazione tra paesaggio e movimento, o, meglio, tra paesaggio e «scorrimento», restituita, come nel testo ortesiano, attraverso l’adozione di un particolare punto di vista, che è quello del bambino, un bambino che sogna di diventare un aeroplano e che vede se

¹³⁵ C. LOCATELLI, *Rappresentazione, narratività e linguisticità dello spazio*, in F. DI BLASIO, C. LOCATELLI (a cura di), *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2006, pp. 3-24: 13.

¹³⁶ A.M. ORTESE, *Dove il tempo è un altro*, in EAD., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 66-67.

¹³⁷ Si veda, per una prima lettura dell’opera, L. MONDO, *Vola Del Giudice: Staccando l’ombra da terra*, in «TuttoLibri», 931, 19/11/1994, p. 2.

stesso come un mezzo meccanico, un tram per esempio, mentre va alla scoperta di una realtà di paesaggio che per ora esiste solo in piccola scala, in una dimensione miniaturizzata:

Ero ipnotizzato dal movimento, dallo scorrimento del paesaggio in miniatura. Fin da ragazzo, camminando e guardando in terra mi sembrava che quella traslazione somigliasse a ciò che si sarebbe potuto vedere da un aereo: il tutto in proporzione, perfino la velocità risultava adeguata, le giunture dei marciapiedi erano strade che perimetravano isolati, laghi dentro vulcani le pozzanghere, i rigagnoli fiumi in piena con affluenti.¹³⁸

Benché colto in miniatura, come una carta geografica da cui emergono fiumi laghi e isolati di una città, il paesaggio è già un'esperienza significativa nella misura in cui esibisce il nodo che lega spazialità e movimento, velocità e visione: quel nodo che è decisivo in aeronautica ma che fin d'ora può essere esperito dal bambino che immagina di essere un aeroplano, impegnato a sorvolare «le strade a una certa altezza, alla quota degli occhi di un bambino».¹³⁹

Ma vi è un altro nesso da sottolineare: quello tra volo e vita, tra le manovre aeronautiche e le manovre dell'esistenza e, a ben vedere, quello tra volo e letteratura: «La metafora del volo è ricchissima, calza sempre a pennello e suggerisce emozioni e scoperte mai scontate: non la vita è il suo punto di riferimento, ma la letteratura, anzi la letteratura come vita, unica vita vera da raggiungere attraverso un lungo esercizio, un doloroso apprendimento, una faticosa maturazione».¹⁴⁰ È dunque qui che si può cogliere il fondo morale che sottende il narrare di Del Giudice, in questo rapporto tra conoscenza e volo, sapere ed esistere, per cui si vola (e vive) tanto meglio quanto maggiori sono le cognizioni di cui si può disporre. Così nelle riflessioni del protagonista-narratore:

[...] il volo era un fatto puramente intellettuale e culturale, più sapevi e maggiori erano le tue opportunità di vivere, più sapevi e meglio volavi, e chissà in quale cielo o in quale nube o in quale avaria ti sarebbe tornato utile, o tornato in mente, com'era fatta la centinatura di un'ala, o dove insisteva il motore sul castello di prua, o dove correvano i tubicoli che portavano aria agli strumenti di navigazione trasformando l'aria, che già ti risucchiava e sosteneva, in significato e orientamento.¹⁴¹

¹³⁸ D. DEL GIUDICE, *E tutto il resto?*, in ID., *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 23-35: 23.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ C. DE MICHELIS, *Fedeltà a Del Giudice*, cit., p. 468.

¹⁴¹ D. DEL GIUDICE, *E tutto il resto?*, cit., p. 30.

La conclusione esplicita ulteriormente l'importanza di questo fondo morale, il passaggio dalla tecnica del volo alle riflessioni sulle modalità del vivere: «non mi dispiaceva che la parola *condotta* potesse riferirsi sia alla guida di un aereo sia a un comportamento morale». ¹⁴² Ma occorre citare, in proposito, il saggio *Manovre di volo, manovre nella vita*, dove il parallelo tra la tecnica del volo e la condotta della vita viene sviluppato in termini che evidenziano la possibilità di avvicinare i due ambiti, pur nella consapevolezza di alcune fondamentali differenze:

Così nella vita. Anche nella vita si può entrare in stallo o in vite per tanti motivi, per disattenzione, per errore, per perdita di portanza di se stessi, o a causa di una inesatta rappresentazione della propria posizione, in rapporto alla posizione degli altri, oppure per essersi concentrati su un solo aspetto delle cose, ricavando da quello ogni idea, ogni significato, ogni nostro sentiero. ¹⁴³

È da notare, peraltro, come questa riflessione di ordine morale passi necessariamente attraverso un linguaggio tecnico, un linguaggio che ha un proprio lessico e che si sostanzia «di immagini mentali e di rappresentazioni spaziali», ¹⁴⁴ ovvero di riferimenti che rimandano, in primo luogo, alla frontalità e alla verticalità della visione, ribadendo la centralità del tema dello sguardo e del punto di vista («L'infanzia è anche una certa quota, un certo rapporto con la terra, una questione di dimensioni che non si avranno mai più, un punto di vista ad esaurimento, di cui, una volta perduto, si perde perfino la memoria»). ¹⁴⁵

Più precisamente, alla visione *dall'alto* prediletta da Calvino e a quella *da dentro* scelta da Biamonti, Del Giudice aggiunge con questo racconto quella *vision oblique* di cui parlavano le guide aeronautiche degli anni Venti: uno sguardo-traiettoria che si discosta dalla perpendicolare permettendo in questo modo l'adozione di una prospettiva laterale e obliqua che sembra preservare dal «modo di guardare della divinità». ¹⁴⁶

[...] la visione di chi vola non è una visione dall'alto, la visione verticale 'est rare et fugitive', anzi la visione verticale per il pilota non esiste, per guardare verticalmente sotto di me avrei dovuto avere una botola o un oblò giusto sotto i piedi, come il puntatore che nella pancia dei bombardieri

¹⁴² Ivi, p. 31.

¹⁴³ D. DEL GIUDICE, *Manovre di volo, manovre nella vita*, in ID., *In questa luce*, cit., pp. 160-175: 172.

¹⁴⁴ ID., *E tutto il resto?*, cit., p. 31.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 23-24.

¹⁴⁶ Ivi, p. 33.

controllava la visione verticale appunto. Del resto, l'unico modo che avevo di volare sulla verticale di un qualsiasi riferimento a terra era volarci attorno in cerchio, scegliendo quel punto come centro di una rotazione costante, e mantenendolo a vista sempre in un raggio prospettico. La vera visione del pilota era una 'vision oblique', non una visione dall'alto [...].¹⁴⁷

Non solo: mentre per Biamonti, come si è visto, la rappresentazione del paesaggio dipende da un'operazione di frammentazione e decostruzione,¹⁴⁸ Del Giudice ricorre invece, per usare le categorie di un geografo, alla «seriazione di spazi consecutivi»,¹⁴⁹ ovvero a una successione di spazi autosufficienti, dotati di unità e riconoscibilità, che arrivano a definire, più che un paesaggio in senso tradizionale, uno *spazio-paesaggio*¹⁵⁰ connotato dalla temporalità e, insieme, dal dinamismo degli elementi che concorrono alla sua rappresentazione. Così nelle riflessioni del pilota, in cui si evidenzia il fondamentale connubio di geografia e storia, quell'unione spazio-temporale, di natura profondamente cronotopica, entro la quale si compie l'esperienza del volo:

Nel volo [...] c'era la geografia che amavo come un'arte del luogo, in quella visione, obliqua o cubica o comunque fosse, lo spazio diventava rappresentazione, si poteva vivere la continuità che lega la pianura alle montagne, i fiumi allo sbriciolarsi dei delta, la città al polverizzarsi nelle periferie, anche la storia del nostro insediamento si presentava in una percezione immediata di necessità e sfacelo, nel volo geografia e storia si univano nella raffigurazione simultanea del perfetto caos al quale apparteniamo.¹⁵¹

Interessante, in particolare, è il richiamo allo spazio e al suo farsi *rappresentazione*, ovvero scrittura e raffigurazione dei luoghi, topologia che diventa vera e propria topografia; ma ciò avviene, con ogni evidenza, in profonda, ineliminabile connessione con la dimensione del tempo, a partire dalla bachtiniana «sfumatura temporale» di cui si è detto: in questo caso non abbiamo il t_0 che dà il titolo a un famoso racconto calviniano (*Ti con zero*, appunto), non abbiamo insomma il tempo bloccato in un istante ma il tempo inteso come successione e

¹⁴⁷ Ivi, pp. 32-33.

¹⁴⁸ Si veda a questo proposito M. BOVO ROMCEUF, *Francesco Biamonti e il tragico di Hölderlin e Camus*, in «Italianistica», XLIV, 1, 2015, pp. 135-146: 139.

¹⁴⁹ P. BETTA, *Saggi sul paesaggio del mondo narrato*, Parma, Maccari, 1999, p. 6.

¹⁵⁰ Per la formula «spazio-paesaggio» si veda N. LORENZINI, *Tecniche di 'divagazione' e di 'erranza' nella narrativa contemporanea*, in E. DEL TEDESCO, D. GAROFANO (a cura di), *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Atti della giornata di studio, Padova 10-11 maggio 2005, «Studi novecenteschi», XXXII, 70, 2005, pp. 115-123: 118.

¹⁵¹ D. DEL GIUDICE, *E tutto il resto?*, cit., pp. 34-35.

movimento, il tempo che passa e che, passando, mette in evidenza la mutevolezza del reale, il variare di uno spazio che non può essere fermato in un'immagine fissa, proprio perché è qualcosa che cambia di continuo sotto gli occhi dell'osservatore,¹⁵² determinando quella che Del Giudice chiama la «raffigurazione simultanea del perfetto caos». (Ed è qui, a ben vedere, che emerge quel significato di *raffigurazione* di cui parla Bachtin in riferimento al dispositivo cronotopico).¹⁵³

In questo modo, mancando uno sguardo che intervenga nel *continuum* naturale per delimitarlo e circoscriverlo (ossia la condizione essenziale e imprescindibile affinché di paesaggio si possa parlare),¹⁵⁴ ad emergere sarà, appunto, quella *seriazione* di spazi di cui si diceva: spazi che, lungi dall'essere descritti e raccontati (come farebbe un viaggiatore), sembrano esistere solo in virtù della loro *nominazione* (pianura, montagne, fiumi, città, etc.), in una sequenza che valorizza la continuità dinamica dello spazio-paesaggio, la sua perenne, inarrestabile metamorfosi. Ciò trova peraltro conferma nell'ultimo testo della raccolta, *Doppio decollo all'alba*, dove il profilo del paesaggio si definisce nel volo come «un precipitare sinuoso e caotico di campi, di corsi d'acqua verso la foce, di piccoli rilievi».¹⁵⁵

Ancora una volta, la questione di fondo è quella della rappresentazione e della descrizione: un problema che Del Giudice affronta a partire dall'esperienza del volo, cioè un'esperienza spazio-temporale di movimento incessante, di fluttuazione e confusione delle forme, restituita secondo modalità che possono ricordare la «frana»¹⁵⁶ spazio-temporale descritta da Calvino nel suo *Dall'opaco*, e che rimandano, in ultima analisi, a quella commistione tra 'descrittivo' e 'narrativo' su cui si è soffermata Carla Locatelli.

La sfida, a questo punto, riguarderà la possibilità di rappresentare quella che lo scrittore chiama una «forma fluente», la cui realtà può essere colta in un duplice movimento, che

¹⁵² Al riguardo, sarà opportuno richiamare anche il concetto di «dislocazione», introdotto da Foucault come modalità di lettura dello spazio contemporaneo; concetto che si aggiunge a quelli di «localizzazione» (per il Medioevo) e di «espansione» (per l'età moderna, a partire da Galileo): «La dislocazione è definita dalle relazioni di prossimità tra punti o elementi; formalmente, si può descriverli come delle serie, degli alberi, dei tralicci»: M. FOUCAULT, *Spazi altri*, cit., p. 21.

¹⁵³ Cfr. M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 397: «Inoltre balza agli occhi il significato *raffigurativo* del cronotopo. Il tempo acquista in essi [i cronotopi] un carattere sensibilmente concreto: nel cronotopo gli eventi d'intreccio si concretizzano, si rivestono di carne, si riempiono di sangue».

¹⁵⁴ A questo proposito cfr. L. BOELLA, *op. cit.*, pp. 58-70: 62: «L'«unità priva di contorni», l'«unità fluttuante dell'accadere», dell'«ininterrotta nascita e distruzione delle forme» viene delimitata e compresa in un orizzonte. Principio costitutivo di questa delimitazione non è un'idea o essenza spirituale, bensì il vissuto estetico, il sentimento di una visione in sé compiuta, sentita come unità autosufficiente e d'altra parte intrecciata con qualcosa di più esteso, fluttuante, con la totalità naturale».

¹⁵⁵ D. DEL GIUDICE, *Doppio decollo all'alba*, in ID., *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 105-122: 109.

¹⁵⁶ I. CALVINO, *Dall'opaco* (1971), in ID., *Romanzi e racconti*, cit., III, pp. 89-101: 96.

coinvolge tanto l'interno quanto l'esterno. Come scrive Del Giudice nel saggio *La conoscenza della luce*: «Si tratta di rappresentare attraverso il massimo della precisione, il massimo della definizione, ciò che è indefinitamente movimento; di arrivare, attraverso la descrizione, a un'immagine di forma fluente, rappresentazione dell'interno e dell'esterno».¹⁵⁷ La descrizione, calata nella dimensione temporale, assume così una valenza esplicitamente narrativa, si fa essa stessa narrazione.¹⁵⁸

Ad emergere, di conseguenza, non sarà il quadro isolato e circoscritto, ma la tensione che si impadronisce dell'entità spaziale facendone una successione di luoghi, una sequenza di figure topologiche in movimento: come scrive l'autore in *E tutto il resto?*, «si poteva vivere la continuità che lega la pianura alle montagne, i fiumi allo sbriciolarsi dei delta, la città al polverizzarsi nelle periferie». Ed è una pagina, questa, in cui la dialettica di «necessità e sfacelo» sembra rimandare alla visione calviniana delle *Città continue* in cui centro e periferia sono ormai indistinguibili, ma anche alla ricerca, centrale in un'opera come *Le città invisibili*, di un precario, instabile equilibrio tra ordine e forma da un lato e caos e disgregazione dall'altro: non sarà un caso, allora, che Del Giudice veda geografia e storia unificate «nella raffigurazione simultanea del perfetto caos al quale apparteniamo».

Una dialettica, quella tra ordine e disordine, che in un altro racconto (*Fino al punto di rugiada*) viene svolta all'insegna della perfetta identificazione tra le due dimensioni, che divengono infine indistinguibili nel momento in cui sembrano contenersi reciprocamente, quasi generandosi l'una dall'altra: «ordine e disordine erano la stessa cosa, separati soltanto da una quantità, da un arco prima del quale e oltre il quale regnava l'uno e regnava l'altro, caos contenente ordine contenente caos».¹⁵⁹ Ma *Fino al punto di rugiada* riprende anche il discorso su quella *dislocazione* degli spazi che, come abbiamo visto, riveste un ruolo essenziale nel paesaggismo dell'autore; una dislocazione che appare chiaramente fin dall'inizio, declinata come graduale passaggio da uno spazio all'altro, come movimento inarrestabile che si risolve, per il pilota protagonista del racconto, nella perdita di ogni orientamento:

Ti perdesti una mattina in volo come ci si perde nella vita, senza rendersi conto che ci si smarrisce, scivolando a poco a poco nel non trovarsi più; prima la campagna non fu quella che t'aspettavi, poi il fiume che doveva arrivare non arrivò, infine la foschia da caldo che vaporava sulla

¹⁵⁷ D. DEL GIUDICE, *La conoscenza della luce*, cit., p. 47.

¹⁵⁸ A questo proposito si veda C. LOCATELLI, *In(De)scrizioni*, cit., pp. 51-54.

¹⁵⁹ D. DEL GIUDICE, *Fino al punto di rugiada*, in ID., *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 67-84: 82.

Padania si cristallizzò in una opacità densa e più consistente, tanto tra un minuto ne esco pensasti, passò un minuto e un altro, tutti i vetri dell'aereo divennero smerigliati e bianchi, ti fu chiaro che da quella nebbia diurna e calda non uscivi più.¹⁶⁰

In tal modo, l'autore riesce a collegare *dislocazione* (come modalità di rappresentazione degli spazi) e *disorientamento* (come modo di essere nello spazio), in rapporto alla condizione di un interlocutore (il *tu*, riferito al soggetto-pilota) che, essendo fuori rotta, non può che riconoscere la perdita di ogni coordinata e, quindi, la sua appartenenza ad uno spazio incognito: «ovunque tu fossi eri fuori rotta e risalendo nella foschia perdesti ancora di più l'orientamento fino a trovarti dove sei adesso, cioè *dove tu non sai*».¹⁶¹ A questo punto, la dominante nella rappresentazione non sarà più il paesaggio – che, come ho detto, esige inquadramento e delimitazione – ma lo spazio, che in tal caso si configura quale «spazio infinito»,¹⁶² in quanto connesso all'apertura illimitata, propria del processo di dislocazione.

In questo spazio infinito particolare importanza assume la descrizione delle nuvole, colte, a partire dalla settecentesca classificazione di Luke Howard, nella loro natura incessantemente metamorfica: «la nube non è un oggetto, non è uno stato, ma è una transizione costante»,¹⁶³ scrive Del Giudice citando Howard ma riprendendo in realtà i motivi del cambiamento e della dislocazione inarrestabile. Una transizione che – come si è visto – è anche quella del soggetto il quale, attraversando lo spazio aereo, si ritrova disorientato, senza più punti di riferimento, immerso tra nubi che saranno, d'ora in avanti, il paesaggio nuovo all'interno del quale dovrà esperire nuove modalità di condotta, di gestione di sé e dell'aereo in rapporto allo spazio mutevole che lo circonda (il problema, per il pilota, è sempre quello di mettere a fuoco la propria visione, che è «una visione di relazione con la terra e di profondità spaziale»¹⁶⁴):

All'inizio, volando, ti tenevi lontano dalle nubi come un marinaio dagli iceberg, poi quando capisti che sarebbero state il paesaggio della tua condotta cercasti di imparare a conoscerle, a riconoscerle almeno, ma non era come da ragazzo coi minerali e le piante, con le declinazioni le desinenze e i casi, alla definizione della nube non corrispondeva mai un'immagine definitiva, i

¹⁶⁰ Ivi, p. 67.

¹⁶¹ *Ibidem*. Corsivo mio.

¹⁶² Ivi, p. 68.

¹⁶³ Ivi, p. 78.

¹⁶⁴ D. DEL GIUDICE, *E tutto il resto?*, cit., p. 33.

manuali aeronautici erano efficaci ma troppo assertivi, Aristotele troppo cosmogonico, la nube non era mai quello che avrebbe dovuto essere [...].¹⁶⁵

Di qui l'approfondimento, teorico e scientifico, sulla natura delle nuvole, le quali, oltre a costituire un nuovo ambiente all'interno del quale deve acclimatarsi il pilota, costituiscono un vero e proprio paesaggio anche qualora vengano considerate singolarmente, un paesaggio in cui è possibile riconoscere aspetti ed elementi degli stessi paesaggi terrestri:

Allora si formava una grande nube, il *cumulo-stratus* [...] dove il cumulo s'innalzava attraverso gli interstizi delle nuvole superiori e l'insieme, visto all'orizzonte, visto da Howard, appariva nell'aspetto di montagne ricoperte di neve, interrotte da creste e contrafforti più scuri, laghi d'acqua, valli, rocce e torri. Più che una nube un'intera ricapitolazione in cielo del paesaggio.¹⁶⁶

Si tratta del resto di una notazione paesaggistica che suona quasi come un ricordo, un richiamo nostalgico al paesaggismo tradizionale: la nuova dimensione, come si è visto, è quella dello spazio-paesaggio, degli spazi che si succedono in serie in virtù del dispositivo della dislocazione progressiva.

Un altro tema che mi sembra centrale in questi racconti aeronautici, e su cui è doveroso soffermarsi, è quello della appartenenza, della possibilità di identificazione che induce a riconoscersi, superando il senso di estraneità, in una realtà spaziale o paesaggistica (tema che sembra segnare, peraltro, il superamento di alcune concezioni che emergevano nelle opere precedenti dell'autore, a cominciare, come si è visto, dallo *Stadio di Wimbledon*).

In questo senso, alcune indicazioni preziose sono offerte da *Per l'errore*, che è il racconto d'apertura della raccolta. *Per l'errore* è, anzitutto, la storia di un apprendistato, il resoconto di come il protagonista ha conseguito il suo brevetto di pilota, resoconto condotto in seconda persona, attraverso un dettato in cui le riflessioni sono sviluppate in una forma apparentemente dialogica ma in realtà del tutto auto-riflessiva. Ed è proprio una di queste riflessioni a suggerire la possibilità di un rapporto diverso con lo spazio-paesaggio, un rapporto che ora sembra porsi sotto il segno della partecipazione e dell'appartenenza e non, come accadeva nello *Stadio*, dell'esclusione e della distanza. Si legga il passo che segue, testimonianza di un cronotopo – quello del *volo* – che si configura come un potenziale luogo di *appartenenza*:

¹⁶⁵ ID., *Fino al punto di rugiada*, cit., p. 78.

¹⁶⁶ Ivi, pp. 80-81.

Ci sono le cose da fare e queste cancellano ogni altro pensiero, e solo dopo le cose da fare, dopo che hai chiuso ciò che andava chiuso e aperto ciò che andava aperto e regolato ciò che andava regolato, adesso che l'aereo vola livellato nel cielo, adesso guardi il *mare* e l'*orizzonte* nella foschia leggera del mattino e per la prima volta li vedi non soltanto come punti di riferimento per controllare le virate o le salite e le discese, *sono il paesaggio cui d'ora in poi potresti appartenere*, così come a terra appartieni ai *fiumi* e alle *montagne*.¹⁶⁷

Non è del resto difficile reperire anche in altri racconti passi che confermino questa diversa idea di paesaggio, visto, appunto, non come luogo dell'alterità – come dimensione 'altra' e irraggiungibile – ma come spazio al quale è possibile aderire ed appartenere, in una sorta di totale, completa identificazione. Si veda, per esempio, *Tra il secondo 1423 e il secondo 1797*, rievocazione fantasmatica (in senso letterale: l'Io narrante incontra in un campo di volo due piloti deceduti) di un disastro aereo sulle Alpi in cui si legge, verso il finale, la seguente riflessione che sembra ribadire quella scoperta del paesaggio come luogo di appartenenza di cui ho detto, anche come segno di accettazione dell'esistente, al di là della tragedia che si è ormai irrevocabilmente compiuta:

Camminavamo verso la torre, camminavamo senza fretta, ciascuno preso nei propri sentimenti, tutto ciò che poteva accadere era già accaduto, accaduto e terribile e irrevocabile, e questa certezza e la dolcezza del luogo e la luce della luna sembravano infondere in ciascuno di noi *una totale aderenza al paesaggio*, un'accettazione di tutto ciò che è, così com'è.¹⁶⁸

Sui rapporti tra tecnica del volo e arte del vivere ritorna *Manovre di volo*, al cui centro sono ancora una volta le riflessioni sullo sguardo, che durante il volo di notte dev'essere preferibilmente uno sguardo «al di sotto o di lato»,¹⁶⁹ un modo di guardare pudico od evasivo, che si traduce in una sorta di visione periferica e mai centrale. Evidente, in tal caso, è lo scarto rispetto al modo di guardare che si ha nella vita, improntato ad una frontalità che non lascia scampo, e che impone l'oggetto della visione in modo ossessivo, con il risultato che l'intero campo visivo ne viene occupato, sicché l'osservatore rimane come prigioniero della sua visione, impossibilitato com'è a relativizzare, a trovare le giuste proporzioni:

¹⁶⁷ D. DEL GIUDICE, *Per l'errore*, in ID., *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 3-14: 9. Corsivi miei.

¹⁶⁸ ID., *Tra il secondo 1423 e il secondo 1797*, in ID., *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 15-22: 20. Corsivo mio.

¹⁶⁹ ID., *Manovre di volo*, in ID., *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 85-96: 89.

In volo, adesso, mi riesce bene, ma nella vita, Bruno? io continuo a guardare di petto, in modo frontale, restando schiacciato dalla visione, fissandola attonito, così che una sola scena o un ricordo o un'ossessione ingombra tutto il campo visivo; da qualche parte c'è sicuramente una periferia dello sguardo da dove tutto può ricondursi alla sua misura, una manovra degli occhi che aggira e rimette in proporzione, ma per me è così difficile trovarla.¹⁷⁰

Decisivo, ancora una volta, è il problema dello spazio che, come sappiamo da Calvino, è sempre anche il problema del soggetto, il problema del suo *posizionamento*, della sua collocazione rispetto a quella che Merleau-Ponty chiamava la «mappa del visibile»;¹⁷¹ mappa che andrà correlata, nel caso dello spazio aereo, a quella dell'invisibile, cioè la porzione di spazio che sta al di là del parabrezza e che il pilota, in determinate condizioni, non è più in grado di vedere, sicché è solo grazie agli strumenti di bordo che può rappresentarsi la spazialità che lo circonda per cercare di orientarsi. Diventa essenziale, in queste condizioni, la capacità di determinare la propria posizione, di fissare coordinate e punti di riferimento: ed è un processo che può avvenire solo grazie ad una sorta di *immaginazione logica*,¹⁷² associando un massimo di razionalità con un massimo di fantasia, di evasione e proiezione fantastica:

Talvolta lo scrittore può assomigliare a un viaggiatore munito di carta geografica, il quale ricava la propria posizione sottraendola da tutto il resto: se questo è il paese, questo il fiume, questi i campi, queste le case, e se avrò descritto con esattezza ogni cosa, allora io non posso essere che qui: "io" non è altro che il punto mutevole, risultato di una relazione con tutti gli altri, sul quale di volta in volta metto il dito.¹⁷³

Il riferimento non potrà che essere, ancora una volta, alla lezione calviniana di *Dall'opaco*, dove il soggetto tenta di orientarsi nel paesaggio-mondo assumendo precise coordinate di riferimento (nel caso di Calvino, come si è visto, quelle corrispondenti alle tre dimensioni dello spazio: «verticalità, prospettiva e lateralità»),¹⁷⁴ ma anche affidandosi ad uno slancio fantastico che è insieme proiezione topografica (lo stare a metà tra lo strapiombo sul mare

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 17.

¹⁷² A questo proposito cfr. M. BOSELLI, *Italo Calvino: l'immaginazione logica*, in «Nuova Corrente», 78, 1979, pp. 137-149.

¹⁷³ D. DEL GIUDICE, *La conoscenza della luce*, cit., pp. 47-48.

¹⁷⁴ S. CAVICCHIOLI, *Spazio, descrizione, effetti di realtà*, cit., p. 244.

e l'ostacolo insormontabile della montagna) e immaginazione temporale (la determinazione della propria posizione in rapporto al flusso passato-presente-futuro).

Risulta quindi decisivo il connubio tra razionalità e immaginazione, controllo topografico della posizione e ricorso alla fantasia come via d'uscita. È dunque questo, forse, il segreto del volo, l'obiettivo che il pilota dovrebbe perseguire, secondo un'ottica che combina tecnica di volo e ammaestramento esistenziale:

Noi voliamo per immagini mentali, Bruno, secernendole a ogni istante, visualizzando posizioni rispetto a un cielo e a una terra non più visibili, posizioni che immaginiamo mediante un atto, se mi passi il termine, di ben calibrata fantasia molto ben calibrata, ne va della vita; piccole allucinazioni cui non segue né un sogno né un abbandono né una descrizione ma semplicemente una manovra, opera delle mani per andare da qualche parte. Certo, la ben calibrata fantasia ha dei supporti, gli strumenti di bordo che a poco a poco sostituiscono il mondo reale, il mondo al di là del parabrezza che talvolta non si vede più, i sei strumenti fondamentali per la condotta di un aereo, [...].¹⁷⁵

Ma così, a ben vedere, anche in *Di legno e di tela* (un inedito recuperato nella silloge dei *Racconti*): un testo sul volo con gli idrovolanti, ancora una volta, dunque, di rievocazione del passato aeronautico degli anni Venti e Trenta (ma sottratto alla «patina eroico-dannunziana» che da sempre lo affligge); una rievocazione che diventa un'ennesima riflessione sul rapporto che stringe assieme tecnica, addestramento al volo ed esperienza di vita, conoscenza di sé e dominio dello spazio, capacità di orientarsi e, quindi, di vivere:

Chissà quanti, seduti al posto dove sono seduto io, hanno imparato a volare negli anni prima della guerra con la felicità un po' naïve che un aereo come questo offriva, per poi andare a morire nelle fusoliere dei grossi Cant da bombardamento o dei veloci caccia Macchia o Reggiane in Africa settentrionale o nelle acque del Mediterraneo. Chissà per quanti questa cloche, questi strumenti, questo piccolo parabrezza arcuato hanno costituito il riferimento di una disciplina dell'esattezza e della sensibilità, della percezione dell'equilibrio e dello spazio, della capacità di navigare senza perdersi [...].¹⁷⁶

Non si può che tornare, a questo punto, alle pagine dello *Stadio di Wimbledon*, ma anche alla riflessione teorica sviluppata dallo scrittore nei suoi saggi. Individuate – e apertamente dichiarate – le metafore fondamentali, che sono tutte metafore appartenenti alla

¹⁷⁵ D. DEL GIUDICE, *Manovre di volo*, cit., p. 93.

¹⁷⁶ ID., *Di legno e di tela*, in ID., *I racconti*, cit., pp. 207-217: 211-212.

spazializzazione (dalla Carta di Mercatore evocata nello *Stadio* all'atlante che dà il titolo al secondo romanzo), risulterà evidente come l'attitudine di Del Giudice sia necessariamente quella del *geografo*, la cui preoccupazione fondamentale consiste nel determinare con esattezza la propria posizione. Una posizione che, con ogni evidenza, si può cogliere solo nella relazione che unisce le figure allo sfondo, secondo un progetto di poetica, quello dello scrittore Epstein e dello stesso Del Giudice, che si propone di «ricavare la soggettività dall'oggettività», a partire dal rapporto che lega gli oggetti e le persone allo spazio e all'ambiente al quale appartengono. Come si legge nel saggio più volte citato, *La conoscenza della luce*:

Io sono tra quelli che tendono a ricavare la soggettività dall'oggettività, a far emergere una figura dal suo rapporto con lo spazio, dai suoi movimenti, da una complessità di particolari e di relazioni che, se descritte con esattezza, dovrebbero produrre contemporaneamente l'immagine di una persona e del suo sentire in un determinato luogo.¹⁷⁷

10. I paesaggi nuovi di Daniele Del Giudice, tra geometria e cyberspazio

Com'è noto, nel mondo contemporaneo si è profondamente modificata la relazione dell'individuo con spazi e paesaggi: ciò si è tradotto nell'affermazione di un nuovo paradigma, che ha portato alla luce una differente idea dell'entità paesaggistica, del tutto svincolata rispetto alle rappresentazioni tradizionali che se ne sono date. Come ha scritto al riguardo Sophie Bonin, «[q]ueste nuove considerazioni sono legate a una distorsione del nostro spazio euclideo, della nozione di distanza, che è innanzitutto una distorsione creata dalla tecnica: l'evoluzione delle mobilità e la smaterializzazione degli scambi e delle comunicazioni producono, ovviamente, nuovi paesaggi, nuove modalità relazionali con la natura e lo spazio».¹⁷⁸

Interessante, in proposito, è il racconto *Evil Live* (prima edizione nella raccolta *Mania*, del 1997, poi ripreso nel 2016 nella silloge dei *Racconti*); un testo strutturato come uno scambio di comunicazioni a distanza: i due corrispondenti – l'Evil Live del titolo e un certo Timetolose – si scambiano infatti e-mail dopo essersi conosciuti per caso grazie alla «novella» che Evil Live (o Evillive) aveva lasciato in lettura nello spazio virtuale di un

¹⁷⁷ ID., *La conoscenza della luce*, cit., p. 47.

¹⁷⁸ S. BONIN, *Spazio e paesaggio: non vi è più distanza?*, in G. MOSQUERA (a cura di), *Perduti nel paesaggio/Lost in landscape*, cit., pp. 38-43: 39.

«gruppo di discussione» attivo nella Rete. Ora, è evidente che la dimensione in cui avvengono gli scambi di posta elettronica implica, ovviamente, l'esistenza di una spazialità fluida, mutevole, topologicamente indeterminata (e non sappiamo, difatti, dove si trovino realmente i due corrispondenti); questa spazialità, incerta e inafferrabile come un flusso di informazioni, è del resto declinata, fin dall'inizio, attraverso una sottolineatura che ne evidenzia, anche sul piano sintattico, l'appartenenza ad un ininterrotto flusso comunicazionale, come suggerisce, tra l'altro, l'utilizzo inusitato dei puntini di sospensione in apertura:

... e la cui vita è mediamente regolare, mediamente a quell'ora ogni sera torna a casa attraversando lo spazio – prima strutturato poi meno strutturato e poi sfibrato – di quel che un secolo fa erano le metropoli e ora sono la caricatura beffarda e disfatta di se stesse come «città», e una volta a casa, mediamente un'ora dopo, dopo accende il macchinario, entra nella Grande Rete, si affaccia al mondo, mette piede nella piazza di un gruppo di discussione, e deposita lì, come un uovo, la sua novella.¹⁷⁹

L'immagine che ne deriva definisce così, anche grazie all'*anticlimax* («prima strutturato poi meno strutturato e poi sfibrato»), uno spazio che appare dislocato, che muta di continuo assetti e configurazioni assumendo via via forme sempre più disgregate e indefinibili. Ma sarà opportuno notare, inoltre, come il brano d'apertura sia ripreso, sostanzialmente invariato, qualche pagina dopo,¹⁸⁰ a indicare come sia proprio questa la spazialità in cui possono riconoscersi Evillive e Timetolose, figure imprevedibili ed evanescenti, la cui esistenza s'identifica con uno spazio che esiste solo in questo processo di negazione, di progressiva e inesorabile disgregazione.

Saranno destinati a fallire, di conseguenza, i tentativi con cui Timetolose cercherà di localizzare Evillive: al suo indirizzo di posta elettronica non corrisponde altro che un'assenza, una indicazione priva di qualsivoglia determinazione di luogo. La navigazione nella «Grande Rete» non fa che evidenziare l'inafferrabilità dei luoghi: si passa così dall'*utopia* («*TheEnd.com* come luogo non esiste»)¹⁸¹ alla *eterotopia*, ovvero ai luoghi che sono, come scrive Foucault, «assolutamente altri»¹⁸² (ed è il caso, nello specifico, della «cava di

¹⁷⁹ D. DEL GIUDICE, *Evil Live*, in ID., *I racconti*, cit., pp. 103-122: 103.

¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 119-120.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 112.

¹⁸² M. FOUCAULT, *Spazi altri*, cit., p. 24.

sabbia, un vecchio rudere industriale»¹⁸³ dove si svolgono i combattimenti tra Eva e Ruth, le due ragazze protagoniste del racconto di *Evil Live*).

In questo modo, preso tra le dimensioni eterogenee dell'utopia e dell'eterotopia, tra un luogo che non c'è e che non si può nemmeno immaginare (*TheEnd.com*) e un luogo che probabilmente non c'è ma che può essere immaginato (la cava dove si svolgono i combattimenti), Timetolose sarà inesorabilmente attratto nella storia creata dalla sua corrispondente virtuale: e se dapprima penserà di confinare il suo interesse in una «zona parallela»,¹⁸⁴ in un ambito separato e circoscritto della sua vita, poi col tempo si scoprirà sempre più coinvolto e deciderà, quindi, di rapportarsi alla «novella» di *Evillive* mantenendosi «ai margini della faccenda».¹⁸⁵ E si potrà notare, ancora una volta, come l'insistito, ossessivo ricorso alla localizzazione, cioè alla metafora spaziale, sia funzionale ad un discorso d'ordine morale, ad un interrogarsi del personaggio circa l'opportunità e l'adeguatezza dei suoi atteggiamenti:

Perché c'è così poco tempo? Cos'è che sta per accadere? Anche nella città meridionale la notte è umida, e lunga, basterebbe a Timetolose per prendere una decisione. Quale? Sottrarsi, il sottrarsi è da sempre la sua mossa. Chiudere tutto. Spegnere, andare sul balcone, ripristinare lì una relazione naturale con la notte, forse dormire. Non rispondere. Non guardare nella posta elettronica per qualche giorno. Non cercare nel newsgroup. Cancellare la zona, recidere con un taglio chirurgico la parte, cicatrizzare quel lobo della fantasia [...].¹⁸⁶

Al problema dello spazio e, in particolare, del posizionamento e della localizzazione, esplorato attraverso la metafora continuata del navigare, che è «parola [...] antica dell'avventura»,¹⁸⁷ viene ad aggiungersi quello del tempo, secondo un sovrapporsi di determinazioni che, come sappiamo, è tipico del dispositivo cronotopico. Ed è qui, a ben vedere, che emerge la coerenza del tessuto metaforico e immaginale su cui è costruito il racconto, il cui senso ultimo pare affidato alla figura della *freccia*; figura che, dopo essere comparsa una prima volta nella descrizione del primo incontro tra Eva e Ruth, come

¹⁸³ D. DEL GIUDICE, *Evil Live*, cit., p. 104.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 107.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 111.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

immagine in cui si cristallizza un momento della lotta corpo a corpo,¹⁸⁸ disvela infine il proprio significato proprio in relazione al tempo, quel tempo che scorre inesorabile verso una fine che, in qualche modo, era stata suggerita fin dall'inizio, attraverso l'elencazione delle voci che, in corrispondenza all'interrogazione «The End», erano state fornite da un motore di ricerca:

Lentamente cominciano ad apparire migliaia di «The End». Migliaia o nessuno, introvabile per eccesso come prima era introvabile per difetto, il risultato è lo stesso. E tuttavia naviga, naviga Timetolose, [...] *The loser in the End* questo potrebbe riguardarlo, mentre meno direttamente lo riguarda *Cosmology, the End of the world as we know it*; naviga veloce Timetolose, stringe il vento, sa che non può fermarsi in ogni porto, sa che non potrà mai compiere interamente il suo percorso in quelle voci, [...].¹⁸⁹

Con *Dillon Bay*, un altro racconto della raccolta *Mania*, Del Giudice offre l'ennesima prova della sua fantasia ordinatrice e geometrizzante, della sua visione ancorata a schemi di pura razionalità. Nello specifico, si tratta di un racconto militare incentrato su un'esercitazione, ambigualmente denominata «*Light Knowledge*», il cui fine, stando alle informazioni in possesso del protagonista, è raggiungere un obiettivo strategico, la Dillon Bay del titolo, e di «“predisporre l'impiego”».¹⁹⁰

La pattuglia coinvolta nell'operazione sembra muoversi in uno spazio che è reale ed astratto insieme, attraverso un paesaggio che appare smagliante per i colori e la luce che lo investe¹⁹¹ ma che, di fatto, viene visualizzato sul campo grazie alla «cartografia in telex», un sistema di rilevazione per cui forme e contorni si definiscono in base ai dati e alle informazioni in uscita da un nastro perforato:

L'operatore, dalla jeep, disse piano: «Eccolo, è sullo schermo». Stava riversando il nastro, e i punti perforati della carta diventavano rapidamente linee verdi orizzontali, curve di livello, quote altimetriche, rilievi e conformità della collina, cifre colorate, simboli di vegetazione attraversata da

¹⁸⁸ «[...] non è elegante come l'“arrow” con cui Eva, liberatasi e distesa ortogonalmente a Ruth, anch'essa distesa, le pianta un piede nel fianco e la tende ad arco, flettendole di qua le braccia di là le gambe, arco di cui il piede di Eva nel fianco di Ruth è appunto la freccia dolorosa, [...]»: *ivi*, p. 109.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 112.

¹⁹⁰ D. DEL GIUDICE, *Dillon Bay*, in *ID.*, *I racconti*, cit., pp. 137-160: 139.

¹⁹¹ «Era un bellissimo pomeriggio di settembre, con una luce giallo cromo, netta; dava trasparenza al verde degli aceri, dei castagni, a una vegetazione selvatica e inoffensiva»: *ivi*, p. 142.

un segno serpentino più consistente che arrivava fino a una stella con accanto il nome Dillon Bay.¹⁹²

Ora, è evidente che questo particolare tipo di cartografia rimanda, innanzi tutto, ad una visione dinamica dello spazio, il cui principio essenziale sembra essere, ancora una volta, quello della dislocazione, della creazione di spazi successivi disposti in sequenza. E di dislocazione si parla esplicitamente, non a caso, nel brano che segue: «Attraversavamo una collina da poco bombardata, avrei dovuto vedere batterie nemiche rovesciate, corpi umani finiti chissà come, postazioni divelte, una *dislocazione sorprendente nello spazio*, che certamente segue a queste cose».¹⁹³ A questo principio di dislocazione risponde, del resto, la stessa conformazione architettonica di Dillon Bay (struttura militare dietro cui si nasconde, com'è facile intuire, la storica cittadella di Palmanova), ma anche, a ben vedere, l'idea progettuale sottesa a qualsiasi edificio di questo genere. Ciò sembrano suggerire le parole del colonnello Roselani, l'enigmatico personaggio che, a un certo punto, interviene sul luogo delle operazioni proponendo le proprie meditazioni sulla struttura della fortezza:

Quando siamo usciti sulle mura si è voltato verso l'interno, racchiudendo la fortezza in un solo colpo d'occhio. Ha detto: «Nasceva tutto da un giro di compasso. Poi cominciavano i problemi: cosa metterci dentro? Un pentagono? Un esagono? Una figura con più lati? Più lati aveva la figura e più, naturalmente, erano gli angoli; più erano gli angoli e più erano ottusi; più erano ottusi e più sfuggenti erano di conseguenza le mura, offrendo minore impatto ai colpi».¹⁹⁴

La precisa, minuziosa analisi delle variabili e delle possibilità costruttive, in virtù delle quali la fortezza può essere equiparata ad un organismo vivente in espansione,¹⁹⁵ non esaurisce tuttavia i problemi della spazialità e, in particolare, non rende conto della condizione in cui si trova chi prende la mira, condizione che gli permette di annullare la distanza e, nello stesso tempo, di cancellare lo spazio (come ben sapeva lo stesso Calvino fin dai tempi di *Ultimo viene il corvo*, racconto nel quale s'era interrogato sulla problematicità dei concetti di spazio e di distanza, nonché sulle aporie che vi sono associate). Al riguardo,

¹⁹² Ivi, p. 140.

¹⁹³ Ivi, p. 141. Corsivo mio.

¹⁹⁴ Ivi, p. 151.

¹⁹⁵ «[...] la fortezza cominciava a svilupparsi verso l'esterno, a onde, ripetendo in modo alternato la stessa forma; oppure si cominciava a involuppare verso l'interno, allo stesso modo. La fortezza cominciava a pulsare»: ivi, p. 153.

così si esprime Roselani commentando le osservazioni del capitano che lo accompagna nel giro di perlustrazione:

Lui ha sorriso leggermente, come se non fosse questa la risposta che si aspettava; ha detto in un altro tono: «Sì, posso capirlo. Ma allora era diverso. Un modo di guardare e un modo di colpire nascevano quasi dagli stessi calcoli; e c'era per la prima volta un pensiero artificiale dello spazio che dava importanza all'uomo, che ne faceva il punto di vista centrale, e c'era, insieme, il pensiero di una forza artificiale proiettata attraverso lo spazio, e destinata a ucciderlo. Tra la balistica e la prospettiva c'è più parentela di quanto lei possa immaginare».¹⁹⁶

Decisiva, a questo punto, mi sembra una linea interpretativa che valorizzi proprio la presenza del modello calviniano (da *Ultimo viene il corvo*, come si è detto, fino almeno al *Conte di Montecristo* di *Ti con zero*): e in effetti non è difficile vedere nella fortezza «bassa, geometrica, massiccia»¹⁹⁷ una vera e propria immagine dell'universo, così come riconosce lo stesso Io narrante sollecitato dalle riflessioni di Roselani: «La mia fortezza è grande un secondo, è ovunque nello spazio, senza più fuori e dentro, con un margine che posso immaginare solo per comodità, spostandolo sempre in un punto diverso».¹⁹⁸ (Davvero impossibile, quindi, non pensare alla calviniana fortezza del *Conte*, e, segnatamente, al passo dove si parla della «ipersfera» che «s'allarga intorno a me in ogni direzione».¹⁹⁹

Se questo è dunque l'oggetto della riflessione proposta (al di là della finzione del racconto militare), solo a questo punto si possono comprendere appieno le parole, a dir poco enigmatiche, che Roselani aveva rivolto al capitano Marni subito dopo averlo incontrato, allorché gli spiegava che tutta l'operazione aveva lo scopo di condurlo a *predisporre se stesso*, ovvero a interrogarsi sul rapporto, in apparenza chiarificato ma sempre da riprendere e ridiscutere, tra spazio e soggettività, tra posizionamento dell'Io e dimensioni della spazialità. Si torni, allora, al dialogo tra Roselani e il suo subordinato:

Facciamo qualche passo sul piazzale, lui guarda le casematte, l'interno dei bastioni, le feritoie, le gallerie, come se corrispondessero a una sua immagine mentale, come se le riconoscesse. Poi mi fissa, dice piano: «Lei ha già capito. Perché non lo ha detto ai suoi uomini?»

Alzo le spalle: «Perché non ne ero sicuro».

¹⁹⁶ Ivi, pp. 155-156.

¹⁹⁷ Ivi, p. 143.

¹⁹⁸ Ivi, p. 157.

¹⁹⁹ I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in ID., *Ti con zero*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 344-356: 352.

Gira lo sguardo lungo le costruzioni: «È chiaro che lei non deve predisporre alcunché. Non c'è bisogno che sposti nemmeno una pietra. Lei dovrebbe riuscire a predisporre se stesso».²⁰⁰

Per Del Giudice – lo si è visto – l'alternativa fondamentale è quella che si pone tra *vedere* e *sentire*, ed è un'alternativa che si ripresenta anche in questo racconto: se per un verso la sfida iniziale consiste nel localizzare e nel raggiungere l'obiettivo assegnato (Dillon Bay *alias* Palmanova), per l'altro, una volta visualizzata e cartografata la fortezza, il vero problema consisterà nel proiettarsi *oltre* il vedere per provare un 'sentimento', per vivere dunque l'esperienza non solo come momento di conoscenza razionale, ma anche come emozione ed *affetto*, come realtà non solo razionalmente indagata ma anche, e soprattutto, soggettivamente vissuta. Di qui l'insistenza, da parte del colonnello Roselani, sulla necessità del *predisporre se stesso*:

«Non vorrei annoiarla, – ha detto fermandosi un attimo, – ma deve rendersi conto che sono venuto qui con uno scopo preciso. Mi piacerebbe condurla fino a quel punto in cui si smette di capire, si smette di immaginare; io vorrei condurla dove si comincia a sentire».²⁰¹

Un'ultima osservazione è però necessaria: nell'annullamento di ogni *Stimmung*, nella fine di ogni aura connessa alla percezione del paesaggio, è rispetto alla dimensione spaziale che si commisura questo *sentire*: detto in altri termini, anche in questo caso – come nello *Stadio di Wimbledon* – mentre il paesaggio è destinato a rimanere sullo sfondo, a non entrare in alcuna relazione con il soggetto che lo osserva, l'emozione e il 'sentire' si producono in relazione alla forma geometrica della fortezza, come risulta dal primo sguardo con cui il capitano Marni l'abbraccia nella sua interezza:

Così dall'alto, per la complessità circolare delle sue punte, dei vertici, e dei triangoli sovrapposti, poteva in effetti sembrare una stella, ma anche una rosa dei venti, con le punte orientate verso ciascuna delle montagne che la circondavano.

Non si può dire che non avesse un suo fascino; c'era qualcosa di saldo, quieto e potente, ammorbidito dai margini in rovina.²⁰²

²⁰⁰ D. DEL GIUDICE, *Dillon Bay*, cit., pp. 149-150.

²⁰¹ Ivi, p. 152.

²⁰² Ivi, pp. 143, 145.

11. Conclusioni

Nelle prime pagine di un saggio dedicato a Charles-Louis Philippe, *Anelito e forma*, Lukács si sofferma sulla differenza che esiste tra «un paesaggio tipicamente tedesco» e il paesaggio meridionale: mentre il primo si presenta invitante e accogliente, il secondo «invece è asciutto, ci respinge, ci tiene a distanza».²⁰³ In questo modo, il paesaggio meridionale risulta perfetto e compiuto nella sua composizione, come «qualcosa che è divenuto forma»²⁰⁴ ma, proprio per questo, per questa sua intangibile compiutezza, allontana il soggetto estraniandolo e respingendolo ai margini. Ne deriva un senso di esclusione e di separatezza, cui si accompagna quello che Lukács chiama uno «stato di anelito struggente».²⁰⁵

Qualcosa di analogo, come s'è visto, si verifica all'inizio dello *Stadio di Wimbledon*: posto di fronte allo splendido paesaggio del golfo di Trieste, l'Io narrante si scopre improvvisamente incapace di provare qualsivoglia 'sentimento', come se il paesaggio avesse perduto la sua *aura*, la sua capacità di richiamo e di sollecitazione. Alla *Stimmung*, individuata da Simmel come qualità intrinseca del paesaggio, subentra una condizione di incertezza e di perplessità, che induce il personaggio a misurare la propria estraneità rispetto allo sfondo su cui si muove, a verificare, in ultima analisi, la propria distanza e separatezza rispetto all'entità paesaggistica. È come se il paesaggio, lontano e irraggiungibile, stesse sempre al di là di un vetro, in una dimensione astratta e cristallizzata, che lo preserva da ogni possibilità di contatto e relazione con il soggetto che lo percepisce. Da qui lo sforzo del giovane protagonista, la tensione mentale con cui si propone di «aderire»,²⁰⁶ senza riuscirvi, alla visione che gli sta di fronte.

Se questa è la soluzione proposta nello *Stadio*, decisamente diversi sono gli sviluppi per quanto riguarda la nozione di spazio, uno spazio che – lo ripeto – andrà inteso non solo come tema ma, *lato sensu*, come modalità di lettura e di approccio al reale.

Non sorprende, allora, che il linguaggio di Del Giudice sia profondamente intriso di forme e immagini che pertengono alla spazialità: misure, distanze, punti di fuga, traiettorie e figure geometriche ricorrono con frequenza nei testi esaminati, e non occorrono ulteriori esemplificazioni. In questo senso, l'assoluta centralità di alcune metafore geografiche, dalla

²⁰³ G. LUKÁCS, *Anelito e forma. Charles-Louis Philippe*, in ID., *L'anima e le forme* (1911), trad. it. di S. Bologna, Milano, Sugar, 1963, pp. 187-215: 190.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ A questo proposito si veda la nota 85 in questo stesso capitolo.

Carta di Mercatore all'Atlante che dà il titolo al secondo romanzo, non può che confermare il procedere *more geometrico* proprio dell'autore, ma anche, a ben vedere, una scelta di fondo che gli fa preferire l'attitudine del *geografo* a quella del viaggiatore, ma considerando, in ogni caso, che la ricerca 'spaziale' non va mai disgiunta da una ricerca d'ordine morale, così che il discorso sui rapporti e sulle distanze finisce sempre per evidenziare una serie di significati 'altri', che trascendono la pura spazialità per interagire con altri campi dell'esperienza, in primo luogo con la relazionabilità, ovvero con la capacità di stabilire (e mantenere) rapporti con l'altro da sé.

Nello stesso tempo, la ricerca centrata sullo spazio non sembra bloccare l'approfondimento del tema paesaggistico: esso viene infatti ripreso e portato in altre direzioni, in particolare con la raccolta del 1994, *Staccando l'ombra da terra*. A partire da questa raccolta, si può infatti affermare che Del Giudice introduca nella letteratura italiana contemporanea un nuovo cronotopo, che fino a quel momento era rimasto inedito e, per così dire, inesplorato: quello che ho chiamato il 'cronotopo del volo dell'aereo', connesso, da una lato, alla scoperta dei cosiddetti *paesaggi in movimento* e, dall'altro, al definirsi di uno spazio-paesaggio che appare legato, come si è visto, ad un processo di *dislocazione e seriazione degli spazi*: «Volando [...] la geografia cambia dimensione, tra la carta che tengo ripiegata sulla tavoletta del cosciale e ciò che vedo fuori non c'è quasi differenza, la geografia non è scrittura della terra ma la terra stessa vissuta nell'attraversamento».²⁰⁷

Si avrà così una vera e propria destrutturazione della nozione 'classica' (simmeliana) di paesaggio, in una direzione che implica il superamento dei limiti e l'annullamento dei confini: i paesaggi nuovi di Del Giudice comprendono infatti a pieno titolo lo spazio aereo, pur considerato nella sua inscindibile relazione con la terra, e, quindi, gli stessi «paesaggi celesti»,²⁰⁸ continuamente ridisegnati dalle forme in costante mutazione delle nuvole (esemplare, al riguardo, è il racconto *Fino al punto di rugiada*, in cui, come si è visto, sono le nuvole stesse a definirsi come «ricapitolazione» di un intero paesaggio). È, questa, una novità di non poco conto, dal momento che permette a Del Giudice di rinnovare dall'interno il tema paesaggistico, sia modificandolo rispetto alle modalità di percezione (si ricordi la *vision oblique* propria dei piloti), sia intervenendo rispetto alla relazione oggetto/soggetto. Il cronotopo del volo permette in effetti di annullare quella distanza che, rispetto al paesaggio, caratterizzava l'Io narrante dello *Stadio*: il volo è di per sé un'esperienza totalizzante che, annullando ogni separazione tra lo spazio e il soggetto,

²⁰⁷ D. DEL GIUDICE, *Doppio decollo all'alba*, cit., p. 110.

²⁰⁸ C. KLETTKE, *op. cit.*, p. 73.

immette quest'ultimo *dentro* il paesaggio, che diventa, di conseguenza, il *suo* paesaggio, il paesaggio dell'appartenenza e del pieno riconoscimento di sé. Senza dimenticare che si tratta, come ho detto più volte, di un paesaggio fortemente dinamizzato: uno spazio-paesaggio che si rivela attraverso un processo di *dislocazione* continua e che rimanda, in virtù del legame inscindibile con la dimensione temporale, al definirsi di assetti e di configurazioni ogni volta diverse.

CAPITOLO V

«APRIRE IL PAESAGGIO»: GIANNI CELATI E LE FORME DELLA SPAZIALITÀ

Come per mano di un Dio, un tempo mi avvinse / Su quel ponte un incanto, mentre
passavo / E sullo sfondo dei monti / La vaga lontananza mi apparve, [...].

Friedrich Hölderlin, *Heidelberg*

Sì, l'immaginazione fa il paesaggio.

Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte* (1859)

Si sa quanto male riusciamo a vedere le cose tra le quali viviamo, e spesso soltanto chi viene
da lontano sa dirci che cosa ci sta attorno.

Rainer Maria Rilke, *Del paesaggio* (1903)

E le cose sono rimaste lì sotto il cielo, pregne dei loro colori, né belle né brutte, ma
finalmente guardabili senza prevenzioni. [...] Il paesaggio sembra una specie di magazzino
delle rimanenze, dove tutto continua ad avere un senso anche se non ha nessun uso.

Gianni Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini* (1989)

1. *Premessa*

L'opera narrativa di Gianni Celati (Sondrio, 1937) sembra sottrarsi, quasi per definizione, a qualsiasi tentativo di lettura complessiva che pretenda di sintetizzarne i diversi aspetti, talora divergenti e non facilmente componibili, all'interno di un discorso unitario.

In effetti, come Guido Almansi ebbe modo di osservare, si tratta d'uno scrittore che appare quasi sdoppiato in due autori diversi e fortemente caratterizzati, il cui profilo corrisponde alle due 'fasi' in cui la sua opera si è venuta articolando: alla fase iniziale, caratterizzata da una straordinaria inventività ed esuberanza linguistica, succede, come noto, una seconda fase, aperta dal nuovo esordio rappresentato da *Narratori delle pianure* (1985) e votata, direi programmaticamente, ad una scelta di 'prosciugamento' verbale e stilistico, ad una scrittura rarefatta e sospesa, che sembra scaturire – come ha osservato Filippo La Porta – da una modalità di «depurazione dello sguardo».¹

Ma sarà opportuno osservare, a questo proposito, come la 'svolta' celatiana degli anni Ottanta non riguardi solo il piano stilistico ma anche quello contenutistico: Celati passa infatti dalla rappresentazione ossessiva di spazi reclusivi e separanti, in cui sono relegati i protagonisti *borderline* dei suoi primi libri (almeno fino al *Lunario del paradiso*), ad una focalizzazione che, grazie all'incontro determinante con il fotografo Luigi Ghirri, mette al centro gli spazi aperti della Pianura e, quindi, la scoperta del paesaggio come luogo di un'esperienza sostanzialmente liberatoria, che sottrae il soggetto alla chiusura e all'oppressione degli spazi *eterotopici*. In questo modo, se da una parte Celati riconferma la propria fedeltà al tema spaziale, dall'altra lo declina in forme nuove e diverse, realizzando una sorta di discontinuità nella continuità. Così nelle parole di Marina Spunta:

La fine degli anni Settanta in Italia segna uno scarto generazionale e socioculturale, nel passaggio da un impegno politico forte [...] al disimpegno del postmoderno, e nel mutamento del sistema artistico-letterario, che riflette il passaggio dal dibattito teorico concettuale alla rinascita delle narrazioni e delle descrizioni di paesaggio. Il cambio di decade rappresenta una vera e propria cesura anche nella poetica di Ghirri e Celati che, sensibili al mutamento culturale, passano da

¹ F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Boringhieri, 1999, pp. 213-218: 217.

un'intensa teorizzazione e sperimentazione di forme ad una maggiore apertura verso la narrazione dello spazio esterno.²

Come ho detto, si tratta di una liberazione che si realizza nella scelta dell'*aperto*, nell'abbandono alla «osservazione intensa del mondo esterno»,³ nell'erranza che porta a percorrere gli spazi *fuori di noi*, ad «aprire il senso della meraviglia su un paesaggio»,⁴ scoprendo, come vedremo, che non vi è in realtà alcuna separatezza tra interno ed esterno, e che l'atto del pensare si realizza compiutamente proprio nell'adesione a questo 'esterno', in quell'*andare verso* che funziona, nello stesso tempo, come esplorazione dello spazio e come superamento della condizione reclusiva, angosciata e monologante, nella quale si dibattono i 'comici', lunatici e scombinati personaggi dei primi romanzi di Celati.

È dunque innegabile che si tratti di una figura di scrittore in cui si moltiplicano i segni della contraddizione: se è vero – come osserva Marco Belpoliti – che Celati è «il più letterario tra tutti gli scrittori italiani contemporanei», è parimenti vero che è anche «quello che da cinquant'anni mette in discussione le mitologie, le cerimonie, i riti individuali e collettivi della letteratura».⁵ Una letteratura che funziona per Celati come ancoraggio all'esistenza e come modo di 'scioglimento' dei blocchi fisici ed emotivi, e che appare, proprio per questo, del tutto svincolata dai compiti e dalle funzioni sociali che nel mondo moderno le vengono fin troppo spesso assegnate. Si vedano, al riguardo, le seguenti considerazioni dello scrittore, tratte da una lettera a Massimo Rizzante del 1995:

Quando, nell'ultima lettera, le dicevo che non me la sentivo di “fare lo scrittore” né mi sentivo di esserlo, volevo dirle che ci sono tante altre vie nella vita, oltre a quelle più stromabazzate. La letteratura come fatto istituzionale, come campo di privilegio sociale, come gara di reputazioni critiche tra “scrittori”, per me non conta niente. Non per disprezzo, ma per lo stesso motivo per cui non conta niente, ad esempio, una squadra di baseball in Nuova Zelanda.⁶

² M. SPUNTA, *Ghirri, Celati e «lo spazio di affezione»*, in «Il lettore di provincia», XXXVI, n. 123-124, 2005, pp. 27-39: 29.

³ G. CELATI, *Verso la foce* (1989), in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2016, p. 988.

⁴ ID., *Il narrare come attività pratica*, citato in M. SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 57.

⁵ M. BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. XI-LXXII: XI.

⁶ La lettera citata si legge ora in M. RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore: lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, [Milano], Effigie, 2017, p. 11.

Basta questo, forse, per comprendere come la letteratura (la pratica letteraria) assuma per Celati il valore primario di un'esperienza, di un bisogno, di una necessità, che non è solo individuale ma anche sociale, esposta cioè al confronto, alla condivisione con gli altri: «[...] possiamo anche essere soli, ma siamo sempre con gli altri – essere al mondo vuol dire essere con gli altri dall'inizio alla fine. Anche se sono su un'isola deserta, gli altri sono sempre con me in una trama che determina i miei gesti, i miei atteggiamenti, quello che voglio e quel che non voglio».⁷

Ora, tra i numerosi *altri* con cui Celati si è trovato a confrontarsi, un posto speciale lo occupa Italo Calvino, lo scrittore affermato e riconosciuto di cui Celati fu amico e, almeno per un tratto, compagno di strada. Pur con fasi alterne, non esenti da momenti di incomprensione e di allontanamento, quello con Calvino resterà per Celati un rapporto essenziale e insostituibile, come testimonia, tra l'altro, lo scritto *Morte di Italo*, ora leggibile nel monografico di «Riga» dedicato a Calvino,⁸ che è una commossa, partecipata rievocazione della figura dell'amico scomparso. Ma è lo stesso Celati a ricordare le fasi di questa amicizia, parlando di un vero e proprio «sodalizio» e individuando, nello stesso tempo, nell'avvicinamento alla semiologia da parte di Calvino la ragione di un parziale, temporaneo allontanamento tra lui e l'amico di sempre:

Se c'è stato questo sodalizio fra me e Calvino, credo sia nato da una simpatia comune per certi libri. Ad esempio Ariosto e la letteratura cavalleresca, e poi i romanzi settecenteschi inglesi, e poi Swift e Defoe, fino a Beckett, che Calvino onorava molto [...]. A quei tempi, tra il 1968 e il 1970, a Parigi, andavamo a spasso parlando di cose da scrivere, e lui come fantastatore a ruota libera era eccezionale, gli bastava uno spunto e partiva a raccontarti una storia. [...] Senza di lui non mi sarei mai messo a scrivere. È stato lui a scoprire su una rivista i primi brani di quello che sarebbe diventato *Comiche*; è stato lui a propormi di farne un libro per una collana di Einaudi; è stato lui a sollecitarmi a scrivere. [...] Dopo tanto chiacchierare, quello che ci ha un po' separati è stata la sua scoperta della semiologia. La semiologia a me è sempre sembrata come un boccone che ti resta in gola, e produce molta salivazione ma poche immagini, e non ti permette mai di abbandonarti a quello che è fuori di te.⁹

⁷ ID., *Sulla Fantasia, il Badalucco e la Contentezza. Dialogo con Gianni Celati*, ivi, pp. 66-86: 75.

⁸ G. CELATI, *Morte di Italo*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, in «Riga», 9, Milano, Marcos y Marcos, 1995, pp. 204-208.

⁹ M. RIZZANTE, *Sulla Fantasia, il Badalucco e la Contentezza*, cit., p. 76.

Dichiarazione davvero importante, e anche decisiva, in quanto mette in luce uno dei tratti fondativi della poetica e della scrittura di Celati: una innata diffidenza verso la letteratura meta-letteraria, una letteratura di secondo grado che si chiude, fino a inaridire, nel laboratorio asettico delle sperimentazioni e delle formule semiologico-strutturalistiche, cui si contrappone, appunto, l'esperienza di ciò che «è fuori di te», l'esperienza dell'aperto e del *sentito dire*, della deriva spaziale e dell'incontro con l'altro.

Tutti aspetti su cui avrò modo di tornare nelle pagine a seguire, non prima di avere evidenziato, però, le tracce di una possibile poetica sottesa alla scrittura multiforme e apparentemente divergente di Gianni Celati.

2. Considerazioni sulla 'poetica' di Gianni Celati, tra apparenze e inatteso

Come si è visto, le figure di Celati e Calvino sono state colte da Massimo Rizzante attraverso le metafore del «viaggiatore» e del «geografo» (ma va detto che si tratta di metafore solo fino a un certo punto, dato che non mancano, soprattutto per Celati, dei risvolti concreti, come si vedrà a breve): mentre Calvino, con il suo esibito interesse per il *mapping*, con la sua volontà di definire coordinate e punti di riferimento, si presenta ai nostri occhi nei panni del *geografo* (o del cartografo), è chiaro che a uno scrittore come Celati si adatta alla perfezione la qualifica di *viaggiatore*.

L'erranza, intesa come spostamento nello spazio e ricerca dell'altrove, con il conseguente abbandono all'incantamento delle «apparenze»,¹⁰ è infatti all'origine, come motivazione e spinta iniziale, di tutta la narrativa di Celati, del suo mondo poetico e immaginativo. In effetti, se questa attitudine emerge con evidenza nei testi degli anni Ottanta, da *Narratori delle pianure* ai diari di viaggio raccolti in *Verso la foce* (1989), mi sembra non manchino, anche nelle opere precedenti, alcune evidenze che anticipano una 'poetica' che, in ogni caso, non si offrirà mai in una forma di perfetta e compiuta sistematicità, anche perché ciò sarebbe incompatibile con l'impostazione di uno scrittore che sembra affidarsi, in prima istanza, all'estro e agli umori, all'ispirazione del momento e ai suggerimenti del proprio imprevedibile 'sentire': «In questo mestiere l'unica cosa che non sia fumo negli

¹⁰ Si veda al riguardo ID., *Camminare nell'aperto incanto del sentito dire*, in ID., *Il geografo e il viaggiatore*, cit., pp. 110-117: 112.

occhi sono i pezzi di roba sparsa da cui parti, dove giri intorno a qualcosa sempre in fieri, fatto di immagini e pensieri non ancora addomesticati».¹¹

Esemplare, al riguardo, è il passo che segue, tratto dal capitolo XXVIII del *Lunario del paradiso* (1978),¹² in cui sembra profilarsi un 'programma di scrittura' che, nella sua apparente ingenuità, mette al centro due categorie essenziali, la *rimanenza* e l'*inatteso*, dimostrando nel contempo il rifiuto, da parte dello scrittore, di una poetica programmaticamente definita:

Ci si mette lì con qualche resto di contentezza o di disperazione; con resti di situazioni scadute, d'un discorso mai fatto, di frasi lette nei libri, versi di canzoni, avventure successe in sogno, parole sentite per strada. Resti, avanzi, rimanenze, insomma, che si posano sulla carta dettate dal momento; perché è il momento che detta le parole, tu vai soltanto dietro all'inatteso, non sai mica cosa resterà sulla carta.¹³

Di qui l'adesione a quel «sentito dire» che è elemento centrale per comprendere l'approccio alla scrittura perseguito da Celati: «[...] il narratore può mettere assieme pezzi di roba qualsiasi, dicerie del sentito dire, o tutto quello che vuole».¹⁴

3. «Aprire il paesaggio, dislocare lo sguardo»: *sulle orme di Luigi Ghirri*

Sono due, a questo punto, le domande a cui occorre cercare di rispondere: che cos'è per Celati l'*inatteso*? E, soprattutto, che cosa sono e come si manifestano le «apparenze» di cui ha parlato Massimo Rizzante?

Credo non si possa rispondere a queste domande se non rifacendosi all'esperienza di Celati che, all'inizio degli anni Ottanta, comincia a viaggiare nella valle del Po, prima in compagnia di alcuni fotografi, tra i quali l'amico Luigi Ghirri (1943-1992), e poi da solo, per osservare e prendere appunti. Si tratta, come la critica non ha mancato di sottolineare, di una vera e propria esperienza formativa e, nello stesso tempo, di una essenziale,

¹¹ *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 28, Milano, Marcos y Marcos, 2008, pp. 25-37: 28.

¹² Il romanzo, come noto, è stato riscritto dall'autore due volte, nel 1989 e nel 1996, con interventi che riguardano la revisione del ritmo e, insieme, la depurazione dai giovanilismi. Si veda, in proposito, *Riscrivere, riraccontare, tradurre. Conversazione con Marianne Schneider*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 45-49: 46.

¹³ G. CELATI, *Lunario del paradiso*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 640.

¹⁴ *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, cit., p. 28.

imprescindibile educazione *dello e allo* sguardo, un apprendimento che condizionerà tutta la successiva produzione di Celati, anche preparando e favorendo il suo graduale avvicinamento ad altre forme espressive (il documentario cinematografico, in particolare). Un'esperienza che lo stesso Celati, dialogando nel 2007 con Belpoliti e Cortellessa, ricostruiva in questi termini:

Nell'81 il nostro compianto amico e fotografo Luigi Ghirri è venuto a chiedermi di partecipare a un progetto di descrizione del nuovo paesaggio italiano, progetto da lui già avviato assieme una ventina d'altri fotografi. [...] Era una foto liberata dalle vedute sensazionali, dagli effetti realistici, dal vizio del bottino estetico. Era un tipo di foto dove riconoscevo un pensiero, veramente un pensare per immagini, come voleva Ghirri. Mi chiedevano di scrivere qualcosa sul nuovo paesaggio italiano, che si diceva post-industriale; e ho cominciato a girare per le campagne con Ghirri, per vedere come lavorava.¹⁵

Si tratta, d'altra parte, di un modo di vedere che esclude, nello stesso tempo, approvazione e condanna. L'approccio fenomenologico alla realtà – che, come si vedrà, è l'approccio scelto da Celati – prevede che ci si avvicini alle cose per prendere atto della loro esistenza, del loro esserci, respingendo di conseguenza qualsiasi intento valutativo o giudicante:

Ghirri ha fatto e continua a fare un lavoro opposto [rispetto a quello degli architetti]. È riuscito a raccontare la fissità dello spazio vuoto, lo spazio che non si riesce a capire. Ha compiuto una radicale pulizia negli intenti o scopi dello sguardo. Finalmente ha fatto vedere uno sguardo che non spia un bottino da catturare, che non va in giro per approvare o condannare ciò che vede, ma scopre che tutto può avere interesse perché fa parte dell'esistente.¹⁶

Sarà questa esperienza – che si determina, anzitutto, come una forma di esercizio dello sguardo, come uno studio applicato al *modo* di guardare le cose – a produrre in Celati una prima riflessione sul tema delle *apparenze*, tema che è centrale, come ho detto, nella produzione che caratterizza la seconda fase dello scrittore, quella che si apre nel 1985 con la pubblicazione dei *Narratori*, e che troverà un notevole punto d'arrivo due anni dopo con la pubblicazione delle *Quattro novelle sulle apparenze*.

¹⁵ Ivi, p. 32.

¹⁶ G. CELATI, *Finzioni a cui credere* (1984), in M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., pp. 175-177: 175-176.

Si tratta, peraltro, di una ricerca che ha lasciato tracce anche nella produzione saggistica dell'autore, come dimostra, in particolare, l'introduzione scritta per un album fotografico di Ghirri – *Il profilo delle nuvole*, edito da Feltrinelli nel 1989 –, in cui Celati propone, oltre ad una partecipe, puntuale lettura delle fotografie dell'amico, alcune significative riflessioni sul concetto di *spazio* riconsiderato a partire dalla VIII elegia duinese di Rilke. Così Celati (cito dall'annotazione del 4 ottobre):

Parlando d'un grande teatro naturale di tutti i fenomeni, credo di aver avuto in mente l'ottava elegia duinese di Rilke («Noi non abbiamo mai, dinnanzi a noi, neppure per un giorno / lo spazio puro... Sempre c'è mondo / e mai quel nessun dove senza negazioni»). Noi non abbiamo accesso all'aperto, perché esso rimane al di là della soglia del mondo. Con la parola «mondo» Rilke intende l'*ovvietà delle cose e delle apparenze*, già date per esser chiamate in un certo modo, per essere viste in un certo modo, e da cui dipende ogni nostra disinvoltura o normalità.¹⁷

Alla poetica dell'*inatteso*, delle *rimanenze* e del «sentito dire», si aggiunge così, nel testo del 1989, l'«ovvietà delle cose e delle apparenze», privilegiata chiave di lettura da applicare alle fotografie di paesaggio di Ghirri ma anche, nello stesso tempo, dichiarazione d'intenti che sottende un programma di scrittura a cui Celati resterà fedele negli anni Ottanta e anche oltre. Che cosa sono, allora, queste *apparenze* cui è consacrata la trilogia 'padana' di Celati? Al riguardo, mi pare che la risposta più persuasiva sia quella fornita da Raffaele Manica, che così scrive:

Ecco cosa sono, le apparenze; non sono una cosa che si contrappone alla sostanza; no: le apparenze sono quello che ci dice Kafka in un racconto che si intitola *Gli alberi* e che Celati ha messo in testa a *Quattro novelle sulle apparenze*. [...] l'apparenza è la forma che prendono tutte le nostre sostanze, non è una cosa che si contrappone alle sostanze.¹⁸

L'apparenza è dunque qualcosa di assoluto, dietro cui non si nasconde nulla di inconoscibile: dietro le apparenze ci sono altre apparenze, *non* un inconoscibile noumeno kantiano.

¹⁷ G. CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1989, [pp. 1-7: 7]. Corsivo mio.

¹⁸ R. MANICA, *Occasioni per Parise*, in R. MANICA, S. PERRELLA, F. PIERANGELI, «Né un'astronave né un destino». *Calvino, Parise, Celati*, Roma, Nuova Cultura, 1995, pp. 103-110: 109.

Si comprende meglio, a questo punto, il senso del magistero esercitato su Celati dall'amico fotografo, magistero che assumerò come chiave ermeneutica per leggere i testi celatiani degli anni Ottanta. In effetti, come insegnano le immagini di Ghirri, dalla rappresentazione fotografica del paesaggio padano è possibile ricavare una vera e propria lezione di stile che, per un verso, si riallaccia alla poetica dell'*inatteso* e che, per l'altro, si pone come negazione dello straordinario e del sensazionale, come superamento dell'idea che ci sia sempre *qualcosa da vedere*, in ossequio ad una gerarchia che dovrebbe guidare e orientare selettivamente la nostra attenzione. Come scrive Celati nei suoi *Commenti* a introduzione dell'album di Ghirri (e con un ulteriore richiamo alla suddetta poetica dell'*inatteso*): «Ma solo di qui può nascere la strana idea che ci sia “qualcosa da vedere”, come una qualità assoluta dei luoghi, quotata da un listino di valori. Mentre in realtà non c'è mai niente da vedere, ci sono solo cose che ci capita di vedere con maggior o minor trasporto, indipendentemente dalla loro qualità».¹⁹

La fotografia di Ghirri si tiene infatti lontana tanto dagli intenti di denuncia o documentazione sociale, quanto dalla celebrazione, superficialmente accattivante e turistica, dei *bei paesaggi*: «La parola d'ordine di Ghirri, ricorderà vent'anni dopo Celati in un suo scritto, è “ripulire lo sguardo”, ovvero guardare l'Italia senza il romanticismo turistico dei “bei paesaggi”, senza il folklore locale e al di là delle stesse mitologie della documentazione sociale che avevano occupato negli anni Settanta molta della migliore fotografia italiana».²⁰

È a partire da queste considerazioni che si può cogliere la qualità particolare dello sguardo del viaggiatore Celati: uno sguardo che, lungi dal manifestare un'intenzione di dominio del reale, non gerarchizza né mette in ordine, ovvero, come ha scritto Raffaele Manica, «non sceglie dentro il panorama, ma lascia che tutto accada».²¹ Detto in altri termini, la questione di fondo non riguarda mai la qualità dei luoghi (il «listino di valori» di cui parla Celati), ma la possibilità di attraversarli e, quindi, il modo con cui lo sguardo vi si rapporta. Il risultato non sarà un documentario sulle forme del paesaggio italiano, ma un'analisi sui *modi* con cui lo si può osservare, a partire da uno studio che investe, anzitutto, il problema dello sguardo: questa la lezione essenziale che Celati ricava dalla fotografia paesaggistica di Luigi Ghirri.

¹⁹ G. CELATI, *Commenti*, cit., [p. 4].

²⁰ M. BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XLIII.

²¹ R. MANICA, *Occasioni per Parise*, cit., p. 110.

Ed è proprio Ghirri a suggerire le diverse modalità di sguardo che si possono adottare nell'osservazione della pianura, passando dalla *visione frontale* alla *prospettiva rialzata* che si può avere salendo sugli argini (cito dall'annotazione del 6 ottobre):

Ghirri risponde che, come chi scrive non può affidarsi che alle parole e alle frasi, così un fotografo non può che affidarsi al modo d'inquadrare le cose. Ma come prevedono d'essere inquadrare le cose, in paesaggi non architettati per guidare gli sguardi, come alle foci del Po?

Ghirri mi risponde che anche lì ci sono modi di guardare largamente previsti. Ad esempio dagli argini, dall'apertura delle valli, o longitudinalmente attraverso i campi coltivati. Ma prima di tutto bisogna trovare punti di sguardo che siano comprensibili ad altri. Bisogna rinunciare ad un punto di vista proprio, altrimenti si spia e non si guarda.²²

La modalità di sguardo così individuata viene trasferita direttamente sulla pagina scritta; si veda, per lo sguardo dagli argini, il passo seguente, tratto da *Verso la foce* (annotazione del 20 maggio 1983):

Venuto con me per fotografare questo paesaggio dagli argini, fino alle foci del Po (se ci arriviamo), Luciano mi conforta con la sua pazienza e lo guardo volentieri. Laggiù l'acqua del ruscello è stagnante e rossastra, la mota sulla riva tutta crepata per la siccità di molti mesi, e il polline lanoso dei pioppi s'è posato dovunque, anche su un grumo di catrame. Piante di camomilla crescono a caso in un fosso pieno di macerie, dove un copertone sventrato segna il limite di qualcosa che non so.²³

Ma le descrizioni possono essere anche più essenziali e laconiche. Spesso, infatti, l'ellissi del verbo 'esserci' determina una sequela di frasi nominali (o parzialmente nominali) che fanno emergere in primo piano i sostantivi e, quindi, la 'realtà' delle cose restituita in modo impersonale, quasi si trattasse di uno scatto fotografico anonimo, in cui non è più possibile riconoscere la persona del fotografo o dell'osservatore. Le cose sono, esistono di per sé, e la coscienza non può fare altro che registrarne la presenza, ma, appunto, senza dare troppo risalto alla presenza dell'io-osservatore,²⁴ mettendo anzi in secondo piano la centralità dell'atto percettivo rispetto all'emergere dei singoli aspetti, delle singole *apparenze*:

²² G. CELATI, *Commenti*, cit., [p. 7].

²³ ID., *Verso la foce*, cit., p. 1025.

²⁴ A questo proposito non posso che concordare con Marina Spunta, la quale sottolinea «il processo di desoggettivizzazione postmoderna del narratore/autore, che passa in secondo piano rispetto al contesto, al

Stamattina un velo nel cielo, altostrati un po' bluastri che ora si diradano. E ancora corti abbandonate, un cimitero di corti deserte. [...]

Contro il cielo su un argine papaveri mossi dal vento, e un cielo così cupo, così pesante. Campagne vuote.²⁵

Se non vi è nulla di pittoresco o di sensazionale nelle foto di Ghirri, allo stesso modo non vi è nulla di pittoresco o di sensazionale negli spazi descritti/raccontati da Celati, in quelle campagne che «sono là, per me sconosciute come tutto il resto»,²⁶ figure a volte inesplicabili, geroglifici del vuoto e dell'assenza. Sono questi, dunque, gli elementi che emergono dai quattro diari di viaggio riuniti da Celati in *Verso la foce*: il respiro dell'esperienza, l'inatteso dell'incontro, l'*andare verso* i limiti estremi dell'orizzonte e del cielo nell'attesa che le cose accadano, un andare che a nulla mira se non, secondo l'insegnamento di Ghirri, all'*apertura* del paesaggio, alla *dislocazione* dello sguardo: «Spesso [Ghirri] ha detto che nell'ultimo decennio il suo sforzo è stato proprio questo: “Aprire il paesaggio, dislocare lo sguardo, uscire dal muro dell'arte”».²⁷

Ed è un tema, questo, che ha un suo peso specifico nella cultura e nell'arte del paesaggio, come ha ben evidenziato Raffaele Milani, il quale riflette sul camminare in questi termini:

Muoversi in un sentiero è qualcosa che si organizza all'istante, nel momento in cui si cammina, ma che è già al tempo stesso lì per noi. La nostra vita incontra quella della natura. In un mondo fatto di impressioni, segni, visioni, odori e sensazioni fisiche, la vista crea il senso del nostro posizionamento, ma il tutto è legato dallo spirito del racconto. È una sintesi di fenomeni eterogenei, un collegamento tra siti, paesaggi, azioni, eventi ed esperienze. L'importanza e il significato di un luogo può essere apprezzato soltanto come parte di un movimento da, verso, in relazione ad altre cose.²⁸

Essenziale è dunque il motivo dell'*apertura*, da intendere nei termini suggeriti da Ghirri. La questione richiede però un approfondimento, dal momento che investe la posizione del

paesaggio»: M. SPUNTA, *Lo spazio delle pianure come «territorio di racconti»: verso la foce con Gianni Celati*, in «Spunti e Ricerche», 18, 2003, pp. 5-28: 6.

²⁵ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., pp. 1007, 1024.

²⁶ Ivi, p. 1002.

²⁷ G. CELATI, *Commenti*, cit., [p. 1].

²⁸ R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 144.

soggetto e, quindi, il suo modo di rapportarsi al paesaggio. Al riguardo, sarà opportuno notare come la possibilità di vedere il paesaggio nella prospettiva della sua *apertura* implichi, anzitutto, il superamento di ogni posizione soggettivistica ed 'egocentrata', ovvero, come spiega il filosofo Gianni Carchia:

[...] l'abbandono dell'idea dell'autoconservazione, la capacità di uscire da sé, di lasciare se stessi, la capacità di provare sconcerto, meraviglia, di vedere la natura come un'intenzionalità che non è diretta al nostro servizio, come una finalità senza fine. Questa comprensione non ci è, però, possibile se prima non esercitiamo questa ascesi nei confronti della nostra volontà di dominio, se quindi non saremo aperti a quel «mistero», a quell'«invisibile» che solo ci può dare la visione del paesaggio.²⁹

Ora, sostituendo «mistero» e «invisibile» con il termine *apparenze*, mi sembra che la riflessione di Carchia si adatti alla perfezione anche al peculiare rapporto che Celati intrattiene con il suo paesaggio: in effetti, solo uscendo da se stesso e, per così dire, decentrandosi, solo superando quello che Carchia definisce l'«egoismo dell'autoconservazione»,³⁰ il viaggiatore di Celati potrà pervenire alla visione del paesaggio. Nello stesso tempo, è evidente che tale visione può compiersi solo attraverso un'esperienza di straniamento, ovvero, come suggerisce Rilke,³¹ disabituandosi al mondo, rompendo cioè gli schemi dell'abitudine percettiva. Occorre, in altri termini, abbandonarsi alle *apparenze* rinunciando ad ogni volontà di comprensione e di dominio sulle cose: solo così, per riprendere i termini che ho utilizzato in riferimento a Del Giudice, sarà di nuovo possibile guardare e *vedere*, apprendere e *conoscere*.

Si tratta del resto di un programma, di una scelta di sguardo e di poetica, che Celati espone con chiarezza nella *Notizia* premessa a *Verso la foce*, dove si legge che «[o]gni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé, ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce, per poter arrivare ad una foce, dove

²⁹ G. CARCHIA, *Il paesaggio e l'enigma*, in M. GOLDIN (a cura di), *Da Cézanne a Mondrian. Impressionismo espressionismo cubismo e il paesaggio del nuovo secolo in Europa*, Treviso, Linea d'ombra, 1999, pp. 325-331; ora col titolo *Per una filosofia del paesaggio*, in P. D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 207-218: 212.

³⁰ Ivi, p. 215.

³¹ Si veda R.M. RILKE, *Worpswede* (1903), commento di E. Tadini, introduzione e trad. it. di A. Iadicicco, Milano, Claudio Gallone, 1998, pp. 18-19; ora, antologizzato con il titolo *Del paesaggio*, in P. D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 53-63: 57.

dovrà sentirsi smarrita». ³² Questa esigenza di vedere le cose come se fosse «la prima volta» è del resto affermata esplicitamente nel primo capitolo del libro:

Sera, in treno. Salito a Parma e diretto a Piacenza, leggo un libro che Tonino Guerra mi ha regalato: uno dei suoi racconti in versi, poemi nel dialetto del suo paese, s'intitola *Il viaggio*.

Due vecchi sposi che abitano a non molti chilometri dal mare, ma non l'hanno mai visto, decidono un giorno di andare in camminata a vederlo. Sul loro tragitto tutto diventa memorabile nello spazio esterno, come quando le cose *vengono agli occhi per la prima volta*, toccandoci con le loro *apparenze*. Parole ritrovate sotto gli strati di frasi fatte del parlare adulto, qui ogni frase vibra lievemente portando un'immagine. ³³

«Ogni frase vibra lievemente portando un'immagine»: conclusione che andrà letta in tutta la sua pregnanza, come sottolineatura della centralità di quelli che Celati definisce, sulla scorta di Leopardi e della sua 'doppia vista', i «fatti immaginativi», cioè le visioni che possono sorgere in virtù di una vista eidetica che continuamente sdoppia o ricrea il paesaggio, assumendo una funzione creatrice che si emancipa da ogni istanza di fedeltà rappresentativa: «Leopardi diceva che agli occhi di un sensitivo dietro ogni paesaggio c'è sempre un altro paesaggio, che si percepisce con la vaghezza o l'indefinitezza dei fatti immaginativi». ³⁴

È dunque questo, a ben vedere, il ruolo che spetta al viaggiatore o all'osservatore che esplora questi territori immergendosi nel paesaggio: impossibilitato a decifrare lo spazio, che è di per sé incomprensibile, in quanto presenza enigmatica e inafferrabile, l'individuo non può fare altro che ascoltare i richiami che da esso provengono, mettersi in attesa delle apparenze/apparizioni che potrebbero manifestarsi da un momento all'altro, sempre che si abdicchi alla pretesa, tipica della modernità, di controllare e comprendere tutto:

Se guardo in distanza, prima di tutto c'è una grande apertura nello spazio là fuori, il vuoto che accoglie tutte le cose: solo in un secondo tempo l'apertura si restringe per fissarmi su qualcosa che manda un richiamo, come quando in un film di John Ford spunta un indiano all'orizzonte. *Noi*

³² G. CELATI, *Verso la foce*, cit., pp. 987-988: 988.

³³ Ivi, p. 992. Corsivo mio.

³⁴ *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Sarah Hill*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 55-62: 59.

*siamo guidati da ciò che ci chiama e capiamo solo quello; lo spazio che accoglie le cose non possiamo capirlo se non confusamente.*³⁵

Il paesaggio, a questo punto, non sarà qualcosa di già dato, di già disponibile alla percezione e alla fruizione, ma, piuttosto, una *possibilità* da raggiungere, qualcosa che si deve *aprire* dinanzi al nostro sguardo: in questo modo, nulla garantisce che esso sia esperibile, se non, appunto, l'atteggiamento di chi, mettendosi in *movimento*, si dispone a riceverne la rivelazione, l'inattesa epifania.

Decisivo, com'è stato osservato, sarà allora l'esempio di R. Walser, ma anche quello di F. Hölderlin, un verso del quale è citato in esergo alle *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), a indicare, ancora una volta, l'attitudine, la disposizione affettiva e sentimentale che presiede a questi racconti 'filosofici': «L'aperto giorno riluce per l'uomo di immagini». Ma, come si è detto, l'«aperto giorno» diventa per Celati anche l'*aperto spazio*, cioè lo spazio che si deve aprire per effetto degli attraversamenti dello sguardo, il quale *apre* il paesaggio nella misura in cui *si disloca* attraverso di esso:

Da Ghirri ho imparato che, nelle situazioni in cui si resta bloccati perché tutto sembra monotono e previsto, occorre volgere gli occhi all'orizzonte. Questo intendeva dicendo: «Dislocare lo sguardo, aprire il paesaggio».

Ecco allora quegli orizzonti lontani e appena percepibili, sotto cieli foschi. Sono foto al limite del possibile, che aprono generosamente la visione. La sottraggono all'idea del «qualcosa da vedere», e la riportano ad un movimento d'animazione che fa spalancare gli occhi. Come molte altre foto di Ghirri, semplicemente dislocano lo sguardo verso l'aperto e ci fanno riprendere contatto con l'orizzonte.³⁶

4. *Le avventure di Guizzardi*: gli spazi della reclusione

I libri che Celati pubblica nella seconda metà degli anni Ottanta, e che poi confluiranno nella cosiddetta 'trilogia padana', sono stati spesso considerati quale indicazione di una vera e propria svolta nella narrativa dell'autore: se le cose stanno in questi termini, è legittimo pensare – come suggerisce Iacoli – che la *Carta delle pianure* (ovvero la mappa con cui si aprono *I narrator*) segni in qualche modo «un passaggio fondamentale nella produzione

³⁵ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1024. Corsivi miei.

³⁶ ID., *Commenti*, cit., [pp. 4-5] (cito dalla pagina di diario dell'11 settembre).

narrativa di Celati, introducendo a una nuova fase che potremmo definire di ricerca spaziale».³⁷

L'assunto è condivisibile, anche se, a tale proposito, è forse opportuno precisare ulteriormente i termini della questione: se nella produzione di Celati esiste una sorta di cesura, mi sembra che essa agisca soprattutto sul piano linguistico e stilistico, mentre sul piano contenutistico e tematico è senza dubbio riscontrabile una maggiore continuità. La «ricerca spaziale», individuata da Iacoli quale contrassegno della produzione di Celati negli anni Ottanta, è di fatto riconoscibile anche nei testi precedenti, sia pure declinata secondo forme e modalità diverse, che pongono l'accento, anziché sull'apertura dello spazio-paesaggio, sui temi della chiusura e della reclusione esistenziale, messi alla prova soprattutto in riferimento alla dimensione degli *spazi interni*.

In questo senso appare esemplare uno dei romanzi della prima maniera celatiana, *Le avventure di Guizzardi*, libro che esce da Einaudi nel 1973, a due anni dall'esordio, propiziato da Calvino, con *Comiche* (1971).

Com'è noto, la vicenda al centro delle *Avventure* si snoda attraverso una mobilissima struttura spazio-temporale, facilmente ricostruibile mettendo in sequenza i luoghi nei quali il protagonista, Danci-Guizzardi, viene di volta in volta a trovarsi, quasi trascinato da una forza irresistibile che lo sopraffà spingendolo a muoversi in continuazione. Così, mentre il tempo subisce improvvise accelerazioni e balzi in avanti (accelerazioni che si fanno particolarmente evidenti nei momenti più scopertamente comici, negli intermezzi costruiti come veri e propri gag), è lo spazio che si impone con assoluta evidenza, determinando lo sviluppo narrativo in forza delle sue continue dislocazioni: cacciato di casa dalla madre che lo esorta a lavorare, Danci è dapprima ospitato dall'amico Piccioli, dopodiché, a causa dell'avversione che verso di lui nutrono i genitori dell'amico, si ritrova recluso in un «casamento» in compagnia della vedova-megera Ida Coniglio, prigioniero in un appartamento dove viene regolarmente angariato e perseguitato, sia dalla vedova che dagli altri inquilini, per finire poi in un ufficio di polizia, dove si ripresentano le medesime condizioni di reclusione forzata all'insegna delle quali la sua vicenda sembra svolgersi fin dall'inizio. In merito, gli esempi potrebbero essere numerosi, ma forse è sufficiente la citazione che segue a dar conto della situazione delineata, che si presenta come un vero e proprio *Leitmotiv*.

³⁷ G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002, p. 33.

Davo quindi nelle pareti a mani aperte e di testa colpi fortissimi con risultato di dolore cocente fisico ma nessun ottenimento circa la mia nervosità. Dopo saltavo variamente nell'aria toltemi le scarpe o sulle sedie balzando a scatti improvvisi o persino volando per le stanze sopra mobili per distrarmi. Ma il tempo trascorso mai eguagliava quello interminabile della mia prigionia.³⁸

Una condizione, questa, che ritornerà nel racconto *Ragazza giapponese*, attraverso l'immagine di una «lunghissima fortezza di cemento», che si costituisce quale emblema, in forza della sua «estenuante orizzontalità»,³⁹ di uno stato di cose in cui prevale la chiusura e, quindi, il senso di prigionia (ben esemplificato dal percorso che la ragazza è costretta a compiere seguendo le pareti della fortezza che si distende «in mezzo ai campi»):

Ogni mattina, a Bollate, per andare a far la spesa la ragazza giapponese doveva passare davanti a una lunghissima fortezza di cemento in mezzo ai campi, che sembrava una grande prigione per le sue strane torrette con lo spigolo verso l'esterno come nelle prigioni. Questo era un quartiere di immigrati, per lo più siciliani, e gli uomini senza lavoro di quel quartiere andavano a sostare davanti a un bar a qualche centinaio di metri dalla fortezza, restando lì tutto il giorno senza saper cosa fare [...].⁴⁰

5. Lunario del paradiso: tra viaggi e paesaggi (cartoline dalla Germania)

La vicenda raccontata in *Lunario del paradiso* è incentrata sulle avventure di Giovanni (o Ciofanni, come viene chiamato nel romanzo), giovane italiano che, invaghito della ragazza tedesca Antje, fa un viaggio in Germania a spese degli amici per cercare di ritrovarla e coronare così il proprio sogno d'amore. Materia autobiografica, dunque, che rispecchia eventi realmente accaduti al giovane Celati nei primi anni Sessanta (quando fece un viaggio ad Amburgo, finanziato da un gruppo di amici).

A differenza delle *Avventure di Guizzardi*, vi sono però alcune novità di un certo rilievo, che temperano, per così dire, il registro scopertamente comico prevalente nei libri precedenti. Al riguardo, una prima osservazione mi sembra necessaria: la spinta a viaggiare nasce per Celati – così come per i suoi personaggi – da una insoddisfazione di fondo, da un senso di mancanza e privazione, da una percezione del vivere quale forma di costrizione,

³⁸ G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 195.

³⁹ G. IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 66.

⁴⁰ G. CELATI, *Ragazza giapponese*, in ID., *Narratori delle pianure* (1985), in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 742-746: 745-746.

esperienza di chiusura che riporta di continuo entro una dimensione di soffocante prigionia.

Su questo punto, il Celati del *Lunario* è molto esplicito, fin quasi a sfiorare la confessione autobiografica: se la vita non è fatta d'altro che di «trappole» – come si legge in una pagina del romanzo – varrà forse la pena di conoscerle, queste «trappole», ed è appunto il viaggio l'esperienza che permette di perfezionare questa conoscenza, di apprendere gli ostacoli e i tranelli dell'esistenza per poterli meglio aggirare; è il viaggio, in particolare, che permette di orientarsi, di «darsi una regolata prima del grande volo nell'altro mondo»:

Poi gli dicevo: lo sai anche tu che è tutta una trappola il mondo, non ci sono che trappole per intrappolarti appena ti muovi. Allora per forza da giovane a uno gli prende il fremito di scappar via, andare lontano; anche soltanto per saperlo se dappertutto è così.

È dappertutto così? Io non lo so, Lopetuso. Ma partire, partire bisogna, per darsi una regolata prima del grande volo nell'altro mondo. Per vedere se non altro come sono messe giù le trappole, anche nei posti più lontani; capire insomma un pochino come è fatta questa vita che ti porta non si sa dove.⁴¹

È dunque questo, a ben vedere, il senso che il viaggiare assume per Celati: una spinta ad affrancarsi dalla malinconia e dall'insoddisfazione, un tentativo di liberazione che passa, necessariamente, attraverso lo scioglimento del grumo interiore, quel grumo che, in termini ancora una volta autobiografici, viene posto da Celati a fondamento di una condizione di esistenza fissata nel momento della stasi, ovvero *prima del viaggio*, quando sembra di dover permanere nel luogo della propria infelicità, assillati da domande le quali non fanno che ribadire il senso di mancanza e di irrimediabile inadeguatezza:

Io sono un malinconico nato, ve lo dico subito. Ho la malinconia che mi gorgoglia in basso, viene su dalla pancia, fa il giro delle budelle, poi si piazza nello stomaco e diventa magone. E col magone non sto più fermo, mi alzo, mi siedo, mi muovo, fumo come una ciminiera, tutto mi sta sui coglioni.

Ah, con la mia malinconia ne ho fatti di viaggi all'estero; viaggi bellissimi, devo dire, da intronato. Me la porto sempre dietro, non so cosa farci, è una vita che va così.

Ma da giovane era prima, prima dei viaggi, che mi veniva. Cioè quand'ero in un posto, mi guardavo i piedi e mi dicevo: cosa ci faccio qui? dov'è l'amore? dov'è la vita? quand'è che muoio?⁴²

⁴¹ ID., *Lunario del paradiso*, cit., p. 529.

⁴² Ivi, pp. 572-573.

Oltre a ciò, sono tre gli elementi che si possono riconoscere nel lavoro di scrittura che è all'origine del *Lunario del paradiso*: il parlato-improvvisato, il comico⁴³ (anche nella versione prediletta dal giovane Celati, quella *slapstick*) e, in misura minore ma altrettanto significativa, il fiabesco (evidente, per esempio, nell'episodio in cui l'io narrante si smarrisce in un quartiere della città dove risiede – Amburgo? – ritratto come se si trattasse di un bosco o di una foresta delle fiabe).

I primi due aspetti, il parlato e il comico, rappresentano ovviamente due funzioni reciprocamente implicate: basterà quindi rilevare come entrambi abbiano in qualche modo a che fare con la rapidità del dettato, con quella straordinaria velocità narrativa che è tratto peculiare del *Lunario* e, in generale, dei *Parlamenti buffi* (1989). Questa velocità del dettato non è ininfluente, peraltro, anche rispetto alla rappresentazione degli spazi e dei paesaggi: poiché il ritmo narrativo non ammette indugi descrittivi, è chiaro che non ci sarà spazio per digressioni paesaggistiche o ambientali. In effetti, gli squarci di questo tipo sono abbastanza rari, e tendono a ridursi, nella generalità dei casi, alla definizione di puri sfondi (quasi dei *paesaggi-cartolina*, come suggerisce l'onnipresente immagine dei «prati»,⁴⁴ sempre in primo piano) o, nei casi di maggiore ricercatezza letteraria, a una serie di immagini in cui si evidenzia l'ironica citazione di precisi referenti culturali quali, per esempio, le descrizioni naturalistiche della *Commedia* dantesca. Si vedano, al riguardo, i due esempi riportati di seguito, tratti dal capitolo VIII:

Il treno correva sulle coste di quel lago che non era un lago, con prati e vialetti e giardini tutt'intorno, acqua lontana e chiesa gotica sul fondo.

Allora andiamo pure per prati, arranchiamo dietro una che scappa via dalle mie dita. Il paesaggio di sfondo mi dava l'idea d'esser emigrato nel paese delle anime, con quei prati di smalto come dice Dante; tutto luminoso al ricordo, acqua limpida, fiori, cielo sereno.⁴⁵

Ma non mancano, nel contempo, liquidazioni desublimanti di ogni possibile estasi paesaggistica, in parte imposte dal ritmo e dalla notevole velocità della narrazione:

⁴³ Su questo punto si veda, tra gli altri, G. GRAMIGNA, *Serio, serissimo del tutto comico*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 173-174.

⁴⁴ «Raconterò anche i prati che ho visto, grandi prati che non ne avevo mai visto così, e mi veniva l'emozione dei prati»: G. CELATI, *Lunario del paradiso*, cit., p. 503.

⁴⁵ Ivi, pp. 535, 538.

Allora camminare per prati. Io stanco morto le arrancavo dietro, perché lei è una forte camminatrice tedesca, e io non ho più parole da chiederle, più niente da dire. Quasi quasi ne avevo anche abbastanza di verdi prati che non finiscono più, ponticelli e stradine sulle coste del lago, vialetti con quei fiori da carnevale.

Erano quattro ore che camminavo, col batticuore per la dichiarazione da farle e tutto. Dovuto camminare ancora per un pezzo, che tra l'altro non sapevo mai dove andare; e di prati ne avevo già visti abbastanza, mi venivano fuori dagli occhi.

[Antje] [m]i portava in giro dappertutto con la sua macchina scoperta Volkswagen. Mi portava per villaggi e strade di campagna e posticini nascosti e belle vedute paesaggistiche tedesche.⁴⁶

A dominare, insomma, sono vedute e scorci estremamente codificati e prevedibili; un paesaggio-cartolina, appunto, che scorre come un film sotto gli occhi di Giovanni, ma che non offre al personaggio la possibilità di compiere un'esperienza cognitivamente o emotivamente significativa.

Si tratta, d'altronde, di paesaggi che riconfermano la condizione di separatezza e di insoddisfazione perenne in cui si dibatte il protagonista: condizione che viene ribadita nelle pagine finali del romanzo, dove incontriamo Giovanni alle prese con i fantasmi della scrittura, deciso a sbarazzarsi di una «vocina» sottilmente impertinente e predicatoria, che vorrebbe difendere le ragioni del «vaglio critico», le istanze della 'spiegazione' e della razionalizzazione:

Ascolto, tendo l'orecchio. Attraverso la porta sento una vocina che vorrebbe fare il vaglio critico delle mie avventure, spiegare le trame, tutti i miei errori; dice che non ho mai preso coscienza, che ho passato la vita a raccontare sbafo.

Quasi quasi vado là a dirgliene quattro; è ora di piantarla con questi che vengono a romperti le balle coi giudizi, la sicumera critica. Ma chi si credono d'essere?⁴⁷

La possibile liberazione, come ho detto, non potrà che consistere nell'uscita da questa condizione, nel superamento di ogni chiusura egotistica e soggettivistica, nella rinuncia, di fatto, ad una scrittura che ribadisce la prigionia e l'oppressione degli interni, ma anche la claustrofobia e i limiti di una interiorità che è una prigione non meno opprimente di quella

⁴⁶ Ivi, pp. 540, 545, 581.

⁴⁷ Ivi, p. 732.

rappresentata dai tanti spazi *eterotopici* che, come si è visto, inesorabilmente imprigionano i personaggi celatiani, da Aloysio a Guizzardi-Danci al Giovanni protagonista del *Lunario*.

6. *La svolta degli anni Ottanta: Narratori delle pianure*

Nelle storie riunite nei *Narratori delle pianure* la dimensione prevalente è quella dello smarrimento e dello spaesamento: come è stato osservato, i racconti restituiscono una dimensione «dove è impossibile orientarsi, recuperare il senso del luogo».⁴⁸

In questi racconti il paesaggio non è altro che lo spazio dove ci si perde, dove si può verificare l'inattendibilità delle coordinate spazio-temporali e, quindi, l'impossibilità di ritrovarsi e riconoscersi in uno spazio localizzabile: nonostante la precisione 'cronachistica' degli incipit, l'organizzazione del discorso narrativo sfrutta con sapienza le risorse della *Deixis am Phantasma*,⁴⁹ con il risultato che le procedure di rinvio e referenza «invece di creare una rete di relazioni in cui il lettore possa orientarsi, delineano un quadro di riferimento incerto che rende estraneo al lettore il paesaggio della narrazione».⁵⁰

Ne consegue che la spazialità viene posta sotto il segno di un duplice straniamento: quello provato dai personaggi 'dispersi' nello spazio e quello provato dal lettore, che finisce risucchiato in questa dimensione nebbiosa ed evanescente, in apparenza conoscibile ma, di fatto, inafferrabile ed evasiva. Questa condizione di smarrimento in uno spazio che non si può né dominare né controllare, la si ritrova nel racconto intitolato *Bambini pendolari che si sono perduti*: parabola esemplare dello spaesamento, che si conclude sulla constatazione della perdita di ogni possibile orientamento allorché ci si viene a trovare di fronte alla «grande parete bianca» di nebbia, evidente rimando alla poetica degli spazi chiusi e imprigionanti:

Hanno attraversato un prato pieno di nebbia e dopo man mano che procedevano la nebbia aumentava, erano in altri quartieri di palazzoni grandissimi, e ormai anche loro avevano perso la strada.

Attraversavano larghi viali dove non passava nessuno, poi si ritrovavano in aperta campagna, e di nuovo in altri quartieri, dove la donna vagava senza meta [...].

⁴⁸ G. IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 28.

⁴⁹ Sull'uso della «deissi fantastica o deissi in fantasia» in rapporto a «una scena evocata dalla fantasia o ricostruita dal ricordo» si veda E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 342, nota 49.

⁵⁰ F. GATTA, *Le Condizioni del Narrare. Il cinema naturale di Gianni Celati*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 267-274: 268.

Appena fuori da un altro quartiere non vedevano più niente, dovevano essere in aperta campagna, stavano attraversando campi gelati; e intorno era tutto bianco: una nebbia così bianca non l'avevano mai vista, ma anche così fitta che dovevano frugare col piede il terreno davanti a loro prima di fare un passo, perché non vedevano niente oltre il loro naso.

Hanno dovuto fermarsi. Nella nebbia voltandosi vedevano attorno a sé dovunque una *grande parete bianca*, in cui non riuscivano a ritrovarsi l'un con l'altro, e neanche a vedere il proprio corpo, né a percepire bene un richiamo. Avevano freddo e si sentivano soli, ma non potevano andare né avanti né indietro, e dovevano restar lì in quello stranissimo posto dove si erano perduti.⁵¹

Se questo è l'esito del reiterato viaggiare dei bambini 'pendolari', condannati ad un eterno andirivieni tra Codogno e Milano, senza dubbio diversa è la situazione del personaggio che percorre la pianura muovendosi tra la via Emilia e il Po: nel suo caso si tratta, come si è visto, di una volontà di liberazione, una sorta di tensione interiore che lo porta a fronteggiare, pur nella consapevolezza delle grandi difficoltà che una simile impresa comporta, la «parete bianca» in cui si ipostatizzano l'insignificanza e la caduta del senso.

Mentre per i 'bambini pendolari' il viaggio è un percorso labirintico e ossessivo, al punto da ribadire un'idea del vivere come condanna all'angoscia e alla solitudine («Avevano fatto tanta strada venendo da lontano in cerca di qualcosa che non fosse noioso, senza mai trovare niente, e adesso per giunta chissà quanto tempo ancora avrebbero dovuto restare nella nebbia, col freddo e la malinconia, [...]»),⁵² per il protagonista di *Verso la foce* è ancora possibile sognare/immaginare una possibilità di fuga: l'abbandono ai richiami della lontananza non si risolve, in effetti, nella conferma della propria condanna, ma nella scoperta di una dimensione affettiva, in cui si realizza una piena vicinanza, una sorta di comunione tra il soggetto e la realtà misteriosa delle cose che sussistono solo per essere vocate, per essere recuperate e chiamate, così da entrare a pieno titolo «nel campo della nostra inquadratura affettiva».⁵³

Parimenti interessante, ai fini della presente indagine, è il racconto *Il ritorno del viaggiatore*, dove incontriamo un protagonista-narratore che viaggia attraverso la pianura alla ricerca del paese della madre. Diverso dagli altri racconti della silloge per una maggiore estensione del discorso narrativo, *Il ritorno* mi pare significativo in quanto prefigura, declinandoli in maniera compiuta ed originale, alcuni motivi fondamentali che si ripresenteranno nelle

⁵¹ G. CELATI, *Bambini pendolari che si sono perduti*, in ID., *Narratori delle pianure* (1985), in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 747-751: 750-751. Corsivo mio.

⁵² Ivi, p. 751.

⁵³ G. IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 31.

opere successive dello scrittore, da *Verso la foce* a *Fata morgana* (2005). Tali motivi sono essenzialmente tre: a) l'esperienza dello *sperdimento* che, sebbene presente anche in altri testi della raccolta, assume in questo caso una rilevanza e un valore particolari; b) l'idea del paesaggio come 'apertura' dello spazio; c) l'abbandono, da parte dell'io narrante, alla 'fantasticazione'.⁵⁴

Alcuni rilievi testuali consentiranno di focalizzare meglio il primo aspetto, quello che ho definito dello *sperdimento*:

In treno nell'alba verso Polesella, ho cominciato il viaggio alla ricerca del paese dove è nata mia madre *senza saper bene dove andavo*. Sapevo solo approssimativamente in che zona fosse quel paese e *non l'avevo trovato su nessuna mappa stradale*; [...].

[...] a Polesella, scendendo dal treno, mi sono trovato in mezzo a gente con la stessa aria traballante; gente che s'era alzata come me nell'alba con l'impressione d'essere *in un luogo sconosciuto*, [...].

Quando ho chiesto dov'era il centro di Polesella, dei ragazzi seduti sulle sedie all'esterno d'un bar mi hanno risposto sghignazzando *che il centro era lì*.

In un altro negozio nessuno sapeva niente dei posti in cui dovevo andare; sembrava *fossero per sempre scomparsi dalla testa della gente e dalle cartine stradali*.⁵⁵

Sono sufficienti questi pochi riscontri per comprendere come l'io narrante sia coinvolto in una *quête* che si preannuncia fin dall'inizio con i segni di un'estrema difficoltà ed incertezza: impossibilitato ad orientarsi, o anche solo ad ottenere qualche informazione, il protagonista appare privo di punti di riferimento, realmente sperduto in quella «condizione spaesata e spaesante»⁵⁶ di cui ha parlato lo stesso Celati nei suoi saggi critici.

⁵⁴ Ricordo che 'fantasticazione' è un neologismo celatiano, interpretabile come crasi tra 'fantasia' e 'immaginazione', a indicare un rafforzamento dell'attività fantasticante e immaginativa, da considerarsi però al di fuori di ogni accezione negativa di 'evasione' o 'fuga dalla realtà'. Si veda al riguardo L. RORATO, M. SPUNTA (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2009, pp. 1-26: 2.

⁵⁵ G. CELATI, *Il ritorno del viaggiatore*, in ID., *Narratori delle pianure* (1985), in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 827, 829.

⁵⁶ ID., *Il bazar archeologico*, in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1975, 1986 e 2001, pp. 195-227: 206.

La funzione della mappa – che, come osserva Bagnoli, dovrebbe servire agli uomini per «chiarire il senso della loro posizione»⁵⁷ – viene in tal modo completamente disattesa: la localizzazione del paese di cui il narratore è alla ricerca, ma anche il suo stesso posizionamento in quanto soggetto implicato nella *quête*, risultano fin dall'inizio indeterminati e indeterminabili. La sola dimensione che conta è quella dell'*absentia*, in cui viene meno ogni riferimento. Ne deriva il trionfo della *Deixis am Phantasma*, con la conseguente decostruzione del *mapping* come strategia conoscitiva volta al controllo e al dominio del reale: «Sulla carta dei luoghi celatiani il paese, il “mio luogo”, è un segno scarsamente leggibile – luogo abraso, assente o rivelato solo per assenza, per via di una cancellazione subìta».⁵⁸

È da notare, inoltre, come per buona parte del racconto il paese oggetto di ricerca non venga nemmeno nominato, a suggerire, oltre alla difficoltà di reperirlo sulle cartine stradali, anche una difficoltà di espressione, quasi che il narratore non potesse nemmeno citare il paese di cui è alla ricerca, dal momento che non è in grado di localizzarlo. L'esplicitazione del nome avverrà solo verso la fine, e quasi per caso, mentre l'io narrante si trova a percorrere una strada costeggiata da canali:

Ho camminato su quella strada fino a un altro bivio. A destra c'era una strada stretta e in basso, appoggiato per terra, un piccolissimo cartello diceva SANDOLO. In quel paese è nata mia madre.⁵⁹

Per quanto riguarda il secondo elemento, l'idea del paesaggio come 'apertura' dello spazio, il testo offre almeno un rimando significativo in questo senso. Si veda il passo che segue, in cui si ritrova quella *dislocazione* dello sguardo verso l'orizzonte teorizzata da Luigi Ghirri:

Ad un tratto, senza saper perché, sono saltato giù dalla corriera e per fortuna non pioveva più. Sulla lunga strada dritta verso Taglio di Po, il paesaggio era seminato di pali della luce che portavano l'occhio all'infinito.

L'orizzonte basso e lontano, velato da un alone che sembrava pioggia, era attraversato da cipressi e salici bianchi.⁶⁰

⁵⁷ V. BAGNOLI, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 73-92: 92.

⁵⁸ M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., p. 49.

⁵⁹ G. CELATI, *Il ritorno del viaggiatore*, cit., p. 833.

⁶⁰ Ivi, p. 830.

A questi istanti di apertura, in cui la dimensione dell'*hic et nunc* sconfinava verso la *lontananza* dell'orizzonte (versi quell'«infinito» che attrae lo sguardo del viaggiatore), si contrappongono i momenti di rientro nella chiusura dello spazio, entro i limiti di una realtà che si presenta contrassegnata dal vuoto e dalla desolazione dell'abbandono post-industriale (un tema, questo, che ricorrerà di frequente nei diari di *Verso la foce*):

Più avanti un prato pieno di immondizie sparse, con lattine vuote, brandelli d'una vecchia valigia, un pezzo di termosifone, e sotto l'argine case basse di ex pescatori, una campagna cosparsa di grigi capannoni industriali e nessuno in giro.⁶¹

Quanto all'ultimo elemento segnalato, l'abbandono alla 'fantasticazione' da parte dell'io narrante, esso emerge con evidenza nei tre paragrafi che chiudono il racconto:

Mi sono seduto su un pilastrino chilometrico a cercar di *immaginar*me [il paese della madre]. Sul fondo vedevo il campanile d'una chiesa, molto basso, con la punta di metallo che brillava nel sole. Un tempo là dovevano esserci pochi campi coltivati, molte paludi, niente attorno e tutto piatto e deserto. [...]

Ho cercato di *immaginare* qualcosa, ma avevo solo immagini generiche, di fienili, corriere d'altri tempi, strade con l'acciottolato. Ho avuto la visione d'una chiesetta con la facciata in cotto.

Al di là del bivio non vedevo niente, solo campagne vuote e quel campanile molto basso; non riuscivo a *immaginare* niente d'altri tempi e d'altre situazioni.⁶²

Come ho già detto, 'fantasticazione' non è solo un sinonimo di 'fantasia': il termine, coniato dallo stesso Celati, indica infatti una particolare intensificazione dell'attività immaginativa, a partire da una sintesi tra dati sensoriali ed elementi cognitivi. In questo caso, la tendenza alla *fantasticazione* – cui l'io narrante si abbandona dopo aver casualmente scoperto un cartello con l'indicazione del paese materno – è suggerita dalle continue ripetizioni del verbo *immaginare*, anche in una forma negativa che evidenzia le difficoltà inerenti ad un'attività di questo tipo, che, come ho detto, è nel contempo intellettuale e sensoriale («non riuscivo a *immaginare* niente d'altri tempi e d'altre situazioni»).

È tuttavia chiaro che la 'fantasticazione' intrapresa non è del tutto priva di risultati, dal momento che determina una vera e propria intensificazione della percezione: il narratore avrà comunque una «visione», che si concretizza nell'apparizione di un'immagine, per

⁶¹ Ivi, p. 831.

⁶² Ivi, p. 833. Corsivi miei.

quanto sfocata ed incerta, del paese della madre; immagine del tutto passeggera, certo, che si offre *in absentia* per poi scomparire, quasi riassorbita in quel vuoto delle campagne che, come si è detto, è il tratto dominante di questi territori devastati dal progresso e dagli sviluppi del mondo post-industriale.

7. *Celati filosofo e moralista*: Quattro novelle sulle apparenze

Le «apparenze» di cui ho detto sono le stesse che, nella ‘novella’ intitolata *Baratto*, scorrono sotto lo sguardo attonito dell’omonimo protagonista, un professore di ginnastica che, a un certo punto, si chiude in un insormontabile mutismo, esattamente come l’attrice Elisabet Vogler protagonista di *Persona* (Bergman, 1966), ma, a differenza di quest’ultima, senza rinunciare a pensare e a compiere esperienze. Si veda il brano che segue, in cui incontriamo il personaggio impegnato a viaggiare nella valle del Po, in compagnia di un collega di scuola:

Nel primo giorno di silenzio vanno alla deriva per le campagne in direzione sud-est, e alla sera in prossimità di Guastalla vedono in distanza il ponte sul fiume Po. Prima del ponte coltivazioni a serra in lunghi capannoni di nylon e dopo il ponte una strada tutta dritta tra due distese di pioppi che coprono la visuale. Quando arrivano sulla circonvallazione di Guastalla, con l’acciottolato, portici, belle case d’altri secoli, sotto i portici stanno passando due turiste giapponesi con l’ombrellino.⁶³

Quel che manca, a Baratto, è la sicurezza del rapporto con le cose, le quali gli appaiono misteriosamente lontane e inavvicinabili, sottratte alle dimensioni dell’ovvio e del familiare. Egli le dovrà, di conseguenza, richiamare a sé, nel tentativo di ristabilire un rapporto che si è sfilacciato o che, forse, non è mai esistito. Non sorprende, pertanto, che il verbo tipico di Baratto sia *osservare*, quell’osservare che gli permette, di fronte alla «radicale alterità»⁶⁴ delle cose, di riappropriarsene, di renderle ancora una volta comuni e familiari, cioè ancorate alla sfera della propria affettività. Silente nelle relazioni con gli altri, Baratto si concentra sul rapporto con le cose per farle rientrare nel raggio della propria attenzione, per ricondurle, di contro alla loro estraneità, nelle misure della propria comprensione, in un *comprendere* che,

⁶³ G. CELATI, *Baratto*, in ID., *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 869-898: 886-887.

⁶⁴ M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., pp. 24-25.

etimologicamente, si determina per il personaggio come un vero e proprio ‘contenere’, ‘legare a sé’, etc.:

Però vagando in tranquillo silenzio per le strade del centro cittadino, spesso gli accade di perdersi in giro ad *osservare* tutto quello che viene ai suoi occhi. Si ferma ad *osservare* la gente, le case, gli spigoli, il cielo e le grondaie.

E giunti là in fondo i due [i pensionati che abitano sotto l'appartamento di Baratto] trovano Baratto fermo a testa in su; *sta osservando* un lampione che s'è appena acceso.⁶⁵

Sono queste le *apparenze* che costituiscono il paesaggio, che lo definiscono nella sua fisionomia evanescente ed inafferrabile. Ed è un paesaggio, come già si è visto a proposito dei *Narratori*, che si offre *in absentia*, costantemente sospeso sul discrimine di una imminente sparizione; un paesaggio che appare immerso in un'atmosfera nebbiosa che in ogni momento può rovesciarsi in trasparenza e limpidezza, dove le cose appaiono per un attimo per poi sottrarsi di nuovo alla vista, come riassorbite da una diversa densità e consistenza dell'aria:

Tornando in moto verso Piacenza non s'è messo il casco perché ha caldo alla testa. Sulla strada ci sono lunghe file di macchine che rientrano dopo il giro in campagna della domenica, spesso ferme a incroci e semafori; lui le supera sulla banchina laterale guardandosi attorno ed osservando il paesaggio.

Nel paesaggio gli sembra ci sia del fumo o vapore, e continua a pensare una frase: «C'è del fumo in questo paesaggio». Così si ferma sul ciglio della strada per guardare meglio, e dopo si accorge di non pensare più quella frase, perché l'aria è limpida e si riesce a vedere i campi coltivati fino all'orizzonte. Su una piccola ondulazione del terreno ci sono tre alberi isolati senza ombre.

Prima di entrare in città è fermato dalla polizia stradale; un poliziotto gli fa segni dal bordo della strada per indicare che non porta il casco. [...] Quindi si volta a guardare ancora il paesaggio in distanza, cercando i tre alberi isolati senza ombre.⁶⁶

Si tratta, insomma, di un paesaggio in bilico tra visibilità e invisibilità, e che sembra funzionare esattamente come quelli ritratti nelle fotografie di Ghirri: immagini dell'assenza e della sospensione, dell'attesa e della ricerca (si rammenti l'importanza che assume, nelle

⁶⁵ G. CELATI, *Baratto*, cit., pp. 879, 880. Corsivi miei.

⁶⁶ Ivi, pp. 870-871.

foto di Ghirri, lo sguardo portato verso l'«aperto degli argini»,⁶⁷ implicante l'apertura di un dialogo tra l'individuo-osservatore e i limiti estremi del cielo e dell'orizzonte). Ed è proprio la riconquista di questo dialogo, a ben vedere, che viene riaffermata nell'epilogo del racconto: una conclusione che non scioglie tutti gli interrogativi sollevati dalla vicenda (quali sono le ragioni del mutismo del protagonista? in che cosa consiste la «grazia» da cui egli, a detta del preside della scuola, sarebbe stato toccato?), ma che indica, in ogni caso, un punto di arrivo decisivo nella presa di coscienza, da parte del personaggio, del valore prioritario di ciò che accade fuori, nella dimensione, esperienziale e conoscitiva, dell'«aperto»:

Sempre a occhi chiusi e seduto immobile, Baratto risponde alla domanda con queste parole: «Le frasi vengono e poi vanno, e fanno venire i pensieri che poi vanno. Parlare e parlare, pensare e pensare, poi non resta niente. La testa non è niente, *succede tutto all'aperto*».⁶⁸

Ora, che cos'è questo *aperto* se non il «Welt», il «mondo» di cui parlava Rilke nell'VIII elegia duinese? Respinta l'idea di una narrativa tradizionalmente analitica, volta cioè all'indagine del profondo e delle dinamiche psicologiche che determinano l'agire dei personaggi, Celati sceglie la strada di una lettura fenomenologica del reale: nessuno psicologismo, dunque, nessuna analisi interiore che pretenda di disvelare il personaggio nei suoi più intimi recessi, ma un calviniano attestarsi sulla *superficie delle cose* (da vedere, come suggeriva Calvino nelle *Lezioni americane*, come valore in sé, non in opposizione ad una insondabile e inverificabile profondità), con il personaggio che viene colto nella condizione, tipica della modernità, «in cui si sospende il tempo e si è *assolutamente* nello spazio»⁶⁹ (nella stessa condizione in cui verrà a trovarsi il viaggiatore di *Verso la foce*, come dimostra, in particolare, l'ultima sezione del libro, quella in cui si racconta l'arrivo sul delta del Po).

Che sia questo, dunque, il senso del peculiare *spatial turn* perseguito da Celati a partire dagli anni Ottanta? Uno *spatial turn* che prevede, anzitutto, quella *sospensione del tempo* di cui parla Zinato. Non è facile, d'altra parte, assegnare una cronologia alla vicenda di Baratto, che potrebbe distendersi per qualche settimana o anche per alcuni mesi: la storia del personaggio, dalla caduta nel mutismo ai viaggi in moto, dalla sospensione

⁶⁷ G. CELATI, *Commenti*, cit., [p. 3].

⁶⁸ ID., *Baratto*, cit., p. 897. Corsivo mio.

⁶⁹ E. ZINATO, *Cartografie indicibili e visibili macellerie: Cosa cambia di Roberto Ferrucci*, in D. PAPOTTI, F. TOMASI (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, pp. 131-141: 134.

dall'insegnamento alla permanenza nell'appartamento dei due pensionati che lo ospitano, sembra svolgersi in una dimensione temporalmente sfilacciata, lungo un'asse del tempo che potremmo contrarre o dilatare a piacere. Ad emergere con forza, di contro, è la dimensione spaziale in cui si svolge la vicenda, ovvero i luoghi in cui il racconto è ambientato (l'appartamento di Baratto, quello dove abitano i suoi vicini, la scuola con i suoi spazi, dalla palestra all'aula insegnanti allo «sgabuzzino»⁷⁰ dove Baratto viene sorpreso a dormire etc.), ma anche il rapporto che il protagonista intrattiene con questi luoghi, con il paesaggio che lo circonda.

In questo senso, Baratto appare davvero un personaggio 'alla deriva', un personaggio che è «*assolutamente* nello spazio»: è indubbio, infatti, che egli non faccia altro che «passare da uno spazio all'altro»,⁷¹ e che intrattenga con il paesaggio un rapporto diretto, fatto di interrogazione e di contemplazione continua, come dimostrano ampiamente i verbi che ricorrono con maggiore frequenza (*osservare, guardare e vedere*). Un rapporto, questo, che emerge in termini del tutto positivi, in quanto relazione e dialogo con la dimensione dell'*aperto*; una dimensione rispetto alla quale Baratto si relaziona sempre positivamente, anche quando questo 'esterno' si riveste delle apparenze mediocri e falsificanti dei cartelli pubblicitari, delle insegne e degli avvisi che occupano con la loro presenza il campo visuale del soggetto. Esemplare, al riguardo, l'episodio 'turistico' della visita al «celebre castello» di Heidelberg, episodio che viene risolto senza ricorrere a facili giudizi o a condanne moralistiche: la realtà dello sfruttamento commerciale viene accettata per quello che è, mostrandola nella sua desolante mediocrità ma senza indulgere a inutili stigmatizzazioni (tanto che lo stesso Baratto, di fatto disinteressato al castello, si limita a farsi fotografare in compagnia di un gruppo di turisti giapponesi):

I due viaggiatori ora salgono a piedi la lunga scalinata fino alla cima del castello. Ora entrano nel cortile del castello, dove un'insegna pubblicitaria li accoglie con queste parole: HAVE YOUR PICTURE TAKEN ON THE PICTURESQUE GROUND OF THE FAMOUS HEIDELBERG CASTLE.

Il castello con le sue torri e mura antiche e ponti levatoi non sembra interessare Baratto. In mezzo al cortile e accanto all'insegna pubblicitaria [...] lui aspetta pazientemente che i turisti

⁷⁰ Difficile non pensare allo «sgabuzzo buio» di cui si legge nel *Guizardi*: G. CELATI, *Le avventure di Guizardi*, cit., p. 196.

⁷¹ G. PEREC, *Specie di spazi* (1974), trad. it. di R. Delbono, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 12.

giapponesi vengano a farsi una foto di gruppo. E quando quelli arrivano, con molti rispettosi inchini riesce a farsi fotografare in loro compagnia.⁷²

La relazione che si istituisce tra io e paesaggio è tutta qui: in questo dialogo silente, fatto di pensieri isolati che nascono e muoiono, un dialogo che è sorretto dal ‘guardare’ del personaggio, da un cercare *qualcosa* che lo porta a volgersi verso l’orizzonte, rivelando così il proprio stato di aspettazione, la ricerca o l’attesa di qualcosa che potrebbe manifestarsi da un momento all’altro. Ne consegue che la visione del paesaggio – tradizionalmente connessa al concetto di *riquadratura*⁷³ – viene a dischiudersi al di là di qualsiasi delimitazione, proprio perché essa tende a *sconfinare*, come si è visto, nella direzione dell’*aperto*, il cui limite estremo (ma non è un limite) è costituito dalla linea dell’orizzonte:

All’alba attraversa in moto la città deserta, fino al monumento ai caduti di fronte al ponte sul grande fiume. Deve passare davanti ad un vecchio albergo incastrato sotto l’arcata del ponte, [...]. Dietro ci sono i fili della ferrovia persi nell’ombra. Lui accelera per curvare oltre un passaggio a livello, poi sulla strada che costeggia il fiume cerca con gli occhi *qualcosa di lontano* sull’altra sponda piena d’alberi.⁷⁴

In questo modo, lo sguardo portato verso l’*aperto* dell’orizzonte e del cielo, in quel «fuori» che non è un luogo di opposizione ma la dimora naturale del nostro pensiero,⁷⁵ diventa un modo per aprirsi alla possibilità di una scoperta/rivelazione, per sottrarsi al sempre-uguale del quotidiano e del già noto.

Come suggerisce un altro racconto della medesima raccolta, *Scomparsa d’un uomo lodevole*, l’unica cosa che l’individuo moderno può fare è lottare contro un copione già scritto, nel tentativo di sottrarsi alla logica del «tutto previsto», alle costrizioni di una vita inautentica nella misura in cui appartiene ad altri ed è, per così dire, sottratta alla libera determinazione

⁷² G. CELATI, *Baratto*, cit., p. 888.

⁷³ «Comunque sia, segni o no la finestra l’ingresso originario del paesaggio nella cultura moderna, resta che un’idea definitoria di paesaggio è indissolubile dalla sua “riquadratura”. Con essa deve fare i conti anche la letteratura stretto senso, sia pure con gli scarti e le sfasature che in questo campo le sono proprie»: G. BERTONE, *Avventure dello sguardo occidentale*, in ID., *Lo sguardo escluso. L’idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999, pp. 11-83: 29.

⁷⁴ G. CELATI, *Baratto*, cit., p. 874. Corsivo mio.

⁷⁵ A questo proposito cfr. M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., p. 42: «Una fotografia non dà altra risposta agli interrogativi che pone: può soltanto indicare [...] quel limite che è anche sempre una soglia dove dentro e fuori rinnovano l’incontro, il loro continuo scambio; la tesa membrana dove si compone ogni topologia del chiuso e dell’aperto, che si credeva divisa tra un dentro e un fuori assoluti».

del soggetto. Ed è questo, appunto, il sospetto che per un attimo sfiora il protagonista della storia, uomo comune che scopre, a un certo punto, la disappartenenza della propria vita, la propria estraneità a se stesso:

«Sì, perché mi vedo in una storia, ce l'ho sempre in testa, e capisco che qui è già tutto previsto. Vedo questa storia in cui sono capitato, vedo la gente per le strade, e capisco che tutti si muovono secondo un copione prevista. E nello stesso insondabile copione deve anche essere già previsto ciò a cui quest'uomo andrà incontro, scritto nel suo inverosimile memoriale; è come essere nel sogno d'un altro.⁷⁶»

Ora, per sfuggire a questa inautenticità, per sottrarsi all'alienazione della propria vita d'ufficio, l'anonimo protagonista del racconto deciderà, a un certo punto, di perdersi, o, meglio, deciderà di sentirsi *perduto*: «In breve, una sera ho dormito nel mio ufficio sentendomi libero, e il mattino dopo correvo giù per le scale sentendomi perduto. Sono perduto, sono perduto, pensavo».⁷⁷

Se il «dentro» e il «fuori», come abbiamo visto, non si danno più in termini banalmente oppositivi, l'esterno del mondo potrà essere riscoperto come la propria dimora naturale: in questo modo, in luogo della tradizionale opposizione tra mondo interiore e mondo esterno, si affermerà una forma di comunanza e, per così dire, di co-appartenenza, in forza della quale l'individuo potrà scoprire la natura del proprio «pensare» non in opposizione al mondo ma come elemento che appare integrato in esso, incorporato nella stessa realtà del mondo. Non conosco, al riguardo, commento più illuminante di quello proposto dallo stesso Celati in un intervento del 1984, provocato e sollecitato, ancora una volta, dall'attento esame delle fotografie di Ghirri (nello specifico: una foto che ritrae dei ragazzi fotografati nel bar su una spiaggia, di notte):

C'è qui una minima risonanza che Ghirri riesce a ritagliare dal buio. Ma quella risonanza è già tutto un modo di pensare-immaginare l'esterno: è come la scoperta che noi riusciamo stranamente a capire quello che succede all'esterno, perché il nostro pensare è già all'esterno, già parte del mondo e dell'esistente. Qui non c'è più un'interiorità che immagina il mondo come una cosa tutta

⁷⁶ G. CELATI, *Scomparsa d'un uomo lodevole*, in ID., *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 956-984: 972.

⁷⁷ Ivi, p. 974.

diversa da sé; attraverso questa foto, noi come quei ragazzi nel bar, siamo già da sempre e per sempre nella rappresentazione.⁷⁸

Preso in questo gioco di perdersi, di lasciarsi andare nelle cose come se fosse un altro se stesso, il protagonista del racconto, divenuto una sorta di «uomo della folla» *à la* Allan Poe («Mi è sorto il desiderio di mescolarmi alla folla, sono sceso di nuovo in metropolitana»),⁷⁹ troverà una forma di liberazione immergendosi nelle cose, confondendosi in mezzo alla folla e tra le «apparenze», al punto di divenire *apparenza* egli stesso, in un momento di totale superamento della centratura su di sé, di annullamento di quello che Gianni Carchia ha definito l'«egoismo dell'autoconservazione»:

Dopo circa un'ora di riflessione mi sono detto: Che mio figlio si vesta di borchie, si metta orecchini da femmina, o si faccia imprenditore edile, cosa cambia? Tutto è così prevedibile. Anch'io sono ormai esposto alle cose, e tra poco mi renderò conto che faccio parte delle apparenze, come tutti; allora, rileggendo questi appunti, mi prenderò forse per un mediocre comico che ripete all'infinito gli stessi gag con suo figlio.⁸⁰

Questa 'scomparsa' o perdita di identità, che si traduce nella trasformazione dell'«uomo lodevole» in un indefinibile *altro da sé*, viene attestata, alla fine, anche a livello narratologico, nel passaggio dalla prima alla terza persona, allorché il protagonista, dopo essersi scoperto nelle vesti di un *altro* («Allora ad un tratto vedrà se stesso in una vicenda sconosciuta, sentendosi finalmente per qualche motivo simile agli altri»⁸¹), decide di allontanarsi di casa in compagnia della signora Agnès, la segretaria del suo ufficio. Ne uscirà un'immagine memorabile, a sua volta strutturata come l'ennesima apparenza da percepire, cui fa da puntuale riscontro la fotografia di Ghirri ripresa sulla copertina della prima edizione del libro.⁸²

Nell'ultima immagine che qualcuno avrà di loro, essi saranno in un grande pianoro tra le montagne, entrambi in costume da alpinisti e con bastone da alpinisti, in procinto di avviarsi verso le montagne innevate sul fondo. Cammineranno di buon passo e sempre con espressioni di lieta

⁷⁸ G. CELATI, *Finzioni a cui credere*, cit., p. 176.

⁷⁹ ID., *Scomparsa d'un uomo lodevole*, cit., p. 979.

⁸⁰ Ivi, p. 981.

⁸¹ Ivi, p. 983.

⁸² L'immagine è riprodotta anche in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., p. 136.

attesa, per andare dove? Dove? Ma chi può dirlo dove un uomo sta andando? Spesso si crede di saperlo, ma è un errore.

Tutto quello che si sa è che bisogna continuare, continuare, continuare come pellegrini nel mondo, fino al risveglio, se il risveglio verrà.⁸³

La ‘novella’ *Condizioni di luce sulla via Emilia* (di cui esistono due versioni, la prima leggibile nell’antologia *Esplorazioni sulla via Emilia*, del 1986, la seconda in *Quattro novelle sulle apparenze*, del 1987),⁸⁴ è forse il testo più importante per indagare la maniera celatiana di osservare il paesaggio e, nello specifico, quel paesaggio d’elezione che è la valle padana.

Protagonista della vicenda è Emanuele Menini, un «dipintore d’insegne» che abita sulla via Emilia e che appare ossessionato dai colori tremolanti della pianura ma anche, nello stesso tempo, dalla immobilità che sembra impadronirsi delle cose quando la luce le colpisce direttamente, evidenziandone in modo netto forme e contorni. La narrazione gioca abilmente su questa ambiguità: difficile dire che cosa Menini prediliga realmente (e, per converso, da che cosa rifugga), se il mondo incerto – ma anche affascinante – dei tremolanti colori o la fissità abbacinante delle cose immobili, nitidamente emergenti dalla luce («E nel suo pensiero lui vedeva che niente più della luce rende i corpi isolati nello spazio, mostra un loro isolamento definitivo, simile a quello d’un paracarro e d’un vaso di fiori»)⁸⁵. Quel che è certo è che Menini si muove (in compagnia dei suoi fedeli sodali: l’io narrante e l’amico Luciano Capelli) attraverso un mondo che appare sospeso tra evanescenza e immobilità, tra il tremolare incerto delle cose (le fluttuazioni continuamente richiamate) e la fissità delle immagini che emergono nella loro precisa, indubitabile definitezza di contorni.

Il racconto – che si tiene alla larga da psicologismi e abusati procedimenti narrativi – non si articola attraverso una vera e propria trama: la narrazione pone un problema (la consistenza della realtà) e su questo problema sviluppa una serie di considerazioni, che non portano, ovviamente, ad un vero e proprio scioglimento (anche se il finale si arricchisce di un ‘giallo’ legato alla improvvisa, e apparentemente inspiegabile, scomparsa di Menini, che un giorno viene trovato morto nella neve). In questo modo, si esce dalla lettura sentendosi come sotto l’effetto di un incantesimo, come se si fosse ascoltata a lungo un’*nenia*, un

⁸³ G. CELATI, *Scomparsa d’un uomo lodevole*, cit., p. 984.

⁸⁴ ID., *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in E. CAVAZZONI et alii, *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, prefazione di I. Calvino, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 33-48; poi in ID., *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 899-920.

⁸⁵ Ivi, p. 912 (cito dalla versione del 1987).

mantra che rimodula sempre lo stesso tema. Ciò è dovuto – mi sembra – alla struttura del testo, organizzato in base ad un susseguirsi di sequenze che propongono, di fatto, riflessioni e variazioni intorno ad uno stesso problema, determinando così un’impressione di stasi, di immobilità narrativa (il che, a dire il vero, si verifica soprattutto nella prima versione, quella del 1986, più breve e concentrata). La narrazione, in tal modo, si struttura come una *quête*, una ricerca che si interroga, a partire dall’esperienza del disorientamento, su che cosa significhi veramente guardare, conoscere, vedere.

Per cogliere meglio questo aspetto, proporrò di seguito alcuni brani da analizzare, mettendo in parallelo le due versioni di cui ho detto:

<p>Versione 1986 (da <i>Esplorazioni sulla via Emilia</i>)</p>	<p>Versione 1987 (da <i>Quattro novelle sulle apparenze</i>)</p>
<p>Intorno l’aria brilla quasi sempre con toni cangianti, dovuti al pulviscolo, ai residui di combustioni, agli strati di polverizzazione del manto d’asfalto e dei battistrada, nonché ai vapori esalati dal suolo di marne calcaree e argillose. Così la luce piombando dall’alto si ingolfa quasi sempre in uno strato d’atmosfera molto più denso e pesante degli altri, e ciò annulla o fortemente riduce i contrasti con le ombre diurne, per una grande dispersione dei raggi luminosi che avvolgono tutto in una nube piena di riflessi. (35)</p> <p>[...] al di là del cavalcavia la strada prosegue tra due file di case basse, e più oltre lo spazio si apre verso quartieri d’alti palazzi tutti a spigoli contro il cielo. Quella strada periferica, sempre affollata al</p>	<p>Intorno l’aria brilla quasi sempre con toni cangianti, dovuti al pulviscolo, ai residui di combustioni dei motori, agli strati di polverizzazione del manto d’asfalto e dei battistrada, nonché ai vapori esalati dal suolo di marne calcaree e argillose. Così la luce piombando dall’alto si ingolfa in uno strato d’atmosfera molto più denso e pesante degli altri; e ciò annulla o fortemente riduce i contrasti con le ombre diurne, per la grande dispersione dei raggi luminosi continuamente deviati o rinviati in modo inconsulto, che avvolgono tutto in una nube di barbagli e riverberi. (900).</p> <p>Di là dal cavalcavia la lunga strada prosegue tra due file di case basse, e più oltre lo spazio si allarga verso quartieri d’alti palazzi tutti a spigoli contro il cielo.</p> <p>Quella strada periferica, sempre</p>

mattino di automezzi e gente che esce a far la spesa o va al lavoro, appariva spesso a Menini in controluce **al di là del** cavalcavia soltanto come una **nube** piena di riflessi; [...]. (36-37).

E in quella fluttuazione compressa **nello spazio** stretto, Menini **percepiva** un tremore nell'aria che rendeva ogni cosa instabile, vacillante attorno a lui, e vacillante anche lui assieme agli altri. (37).

[...] e se un camion passa sollevando un pezzo di giornale sull'asfalto, subito **ci si accorge che lì ogni forma di indugio è fuori posto.** (37)

In particolare nei mesi caldi, non solo **la gente** e gli automezzi nel traffico ma anche le cose attorno gli apparivano raramente immobili, benché ferme per loro condizione naturale. **Gli apparivano nitide e tranquille** se per caso dei venti riuscivano ad irrompere spazzando l'aria, ma molto più spesso vacillanti **ed** incerte per un velo di **piccoli barlumi instabili** che ne offuscava i contorni, che impediva di **vedere bene** la loro immobilità. (39).

Lui nell'alba cercava di stare in compagnia dell'orizzonte: cercava una immobilità di dentro che però

affollata al mattino di automezzi e gente che esce a far la spesa, appariva spesso a Menini in controluce **di là dal** cavalcavia soltanto come una **bruma** piena di riflessi. (901).

E nella fluttuazione compressa **in uno spazio** stretto, il dipintore d'insegne **cominciava a percepire** un tremore nell'aria che rendeva ogni cosa instabile, vacillante attorno a lui, e vacillante anche lui assieme agli altri. (901-902).

E quando si sentono quei camion con rimorchio che accelerano, portando al massimo il tremore che rende tutto vacillante, **ci si accorge bene che qui all'ubriachezza è difficile sottrarsi.** (902).

In particolare nei mesi caldi, **si accorgeva** che non solo **le persone** e gli automezzi, ma anche le cose attorno gli apparivano raramente immobili, benché ferme per loro condizione naturale.

Le cose apparivano nitide e tranquille solo quando i venti **di tanto in tanto** riuscivano ad irrompere, spazzando l'aria. Ma più spesso erano vacillanti **e** incerte per un velo di **piccoli barlumi** che ne offuscavano i contorni, e che gli impedivano di **vedere** la loro immobilità. (907).

Lui nell'alba cercava di stare in compagnia dell'orizzonte: cercava un'immobilità di dentro, che però può

<p>può trovarsi solo di fuori, nello spazio che si apre e respira attorno ad una cosa fino all'orizzonte. (44).</p>	<p>trovarsi solo fuori, nello spazio che si apre e respira attorno ad una cosa fino all'orizzonte. (915).</p>
--	--

Com'è facile osservare, nel passaggio dalla prima alla seconda versione vi sono diversi cambiamenti, di maggiore o minore entità, che indicherò brevemente di seguito:

- a) **nube piena di riflessi** (35) → **nube di barbagli e riverberi** (900): la sostituzione di *riflessi* con l'endiadi *barbagli e riverberi* indica una tendenza a specificare maggiormente, evitando un termine generico e indefinito come *riflessi*;
- b) **lo spazio si apre** (36-37) → **lo spazio si allarga** (901): la sostituzione verbale, da *aprirsi* ad *allargarsi*, funziona come intensificazione semantica di un concetto che, come si è visto, è centrale nella poetica del paesaggio (e dello sguardo) di Ghirri e di Celati;
- c) **nube piena di riflessi** (36-37) → **bruma piena di riflessi** (901): il cambiamento, probabilmente, è funzionale ad evitare eccessive ripetizioni di un termine-chiave come *nube*;
- d) **percepiva** (37) → **cominciava a percepire** (901-902): la sostituzione sottolinea il valore incoativo dell'azione;
- e) **ci si accorge che lì ogni forma di indugio è fuori posto** (37) → **ci si accorge bene che qui all'ubriachezza è difficile sottrarsi** (902): in questo caso si evidenzia, da un lato, il cambiamento del deittico (*lì* sostituito da *qui*) a sottolineare maggiore prossimità e vicinanza della voce narrante rispetto al contesto descritto, e, dall'altro, la notevole rielaborazione per cui *forma di indugio* viene sostituito da *ubriachezza*, termine preferibile in quanto rende con maggiore evidenza lo stato d'incertezza in cui si trovano i personaggi, immersi e 'perduti' nella realtà 'fluttuante' della pianura;
- f) **la gente** (39) → **le persone** (907): la correzione va nella direzione di una maggiore eleganza del dettato, che, nello specifico, viene conseguita mediante un chiaro innalzamento di registro;
- g) alcune modifiche interessano l'eliminazione delle forme pleonastiche o che possono considerarsi tali: in **piccoli barlumi instabili** (39) viene soppresso l'aggettivo *instabili* (il *barlume*, in effetti, ha già in sé l'idea di instabilità e di precarietà); in **vedere bene** (39) viene soppresso l'avverbio *bene*, con conseguente enfaticizzazione dell'autonomo valore semantico del verbo, senza ulteriori specificazioni che, in questo caso, sarebbero fuori luogo; in **solo di fuori** (44) viene soppressa la preposizione *di*;

h) altre modifiche – non sostanziali ma significative rispetto alla volontà di strutturare diversamente la compagine testuale – riguardano i cambiamenti rispetto alle scelte di punteggiatura. In particolare, ne ho evidenziati due: la sostituzione di una virgola col punto e virgola (nel primo brano riportato) e la sostituzione di una virgola col punto fermo (nel quinto brano riportato). In entrambi i casi, è evidente che i cambiamenti interpuntivi sono funzionali ad una più chiara strutturazione del discorso sul piano sintattico. (Nella stessa direzione andrà letta anche la scelta di esplicitare il soggetto nella frase *Le cose appaiono nitide e tranquille* – soggetto che rimaneva invece sottinteso nella prima versione della novella: *Gli apparivano nitide e tranquille*, e che poteva essere recuperato solo attraverso la frase precedente).

Ma altre considerazioni si possono fare, al di là dell'aspetto variantistico. Un problema importante, anzitutto, è quello dello sguardo con cui il narratore ritrae questa realtà: uno sguardo puro e fisso nella sua concentrazione, che sembra ritrarre le cose esattamente come sono, senza cedere ad alcun intento polemico o moralistico. Si veda al riguardo il brano che segue, in cui l'affollamento della strada è reso mediante la tecnica retorica dell'accumulazione, costruita, si direbbe, con assoluta impassibilità di sguardo:

Un traffico di automezzi in file continue scorre per molte ore al giorno sulla lunga strada, per gran parte del suo percorso. E per gran parte del suo percorso si viaggia tra due quinte formate da cartelloni pubblicitari, lunghi capannoni industriali, stazioni di servizio, empori di mobili e lampadari, depositi d'auto in esposizione, depositi di carcasse d'auto, bar, ristoranti, palazzine a colori vivaci, oppure quartieri d'alti palazzi sorti in mezzo alle campagne.⁸⁶

Una diversa modalità di sguardo si evidenzia invece nel finale del racconto, là dove sembra emergere, nella descrizione della palazzina edificata «in stile geometrico»,⁸⁷ un'impressione del tutto positiva, motivata dalla scoperta di una bellezza armonicamente composta, ordinata e riposante per chiunque si trovi a guardarla:

La palazzina ha un tetto formato da quattro spicchi triangolari, e facciata quadrata con quattro finestre chiuse da tapparelle di plastica grigia, che spiccano sul color indaco dei muri. [...] Vasi di fiori disposti accanto all'ingresso, un muretto di cinta da cui spunta una siepe di lauro ornamentale,

⁸⁶ Ivi, pp. 899-900.

⁸⁷ Ivi, p. 920. A questo proposito si veda G. CELATI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi*, in M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., pp. 221-229: 225.

due piccoli cipressi d'Arizona ai lati della porta, completano la sua bella presenza in quel luogo appartato.

La palazzina era misteriosa; da sola componeva un mondo d'immagini tutto diverso da quello della via Emilia, che passa lì accanto. L'aria era pulita, l'ombra pomeridiana cadeva esattamente tra i due piccoli cipressi che inquadrano la porta, richiamando l'effetto d'un luogo perennemente indisturbato che danno i viali dei cimiteri.⁸⁸

Ancora diversa, infine, è la modalità descrittiva adottata nel brano seguente, in cui l'oggettività dello sguardo del narratore – che si pone di norma come sguardo assolutamente esterno e non valutativo – appare coniugata, nel passaggio alla modalità della *focalizzazione interna*, ad una valutazione soggettiva del pittore Menini il quale, vedendo i cipressi d'Arizona piantati all'ingresso di una «palazzina in stile geometrice», non può fare a meno di proiettarvi le impressioni dettate dalla propria sensibilità, determinando in tal modo un momento (abbastanza raro in Celati) di vera e propria *Correspondance*:

Prima di arrivare alla villa dell'industriale delle scale a chiocciola, passando per una stradina di campagna abbiamo visto un enorme capannone industriale completamente vuoto all'interno, tutto a vetri, ma illuminato all'esterno da due batterie di potenti fari accesi in pieno giorno. Di fronte c'era una palazzina in stile geometrice, con due piccoli cipressi d'Arizona ai lati dell'ingresso.

C'eravamo fermati e Menini guardava alternativamente l'enorme capannone vuoto e illuminato, ed i due piccoli cipressi di fronte. Alla fine ci ha dato questo annuncio: «Quegli alberi lì sono dei dispersi, perché il loro posto è su qualche montagna. Li piantano qui perché crescono in fretta e non richiedono manutenzione. Ma sono dei dispersi come me, Emanuele Menini, e quasi tutti quelli che vedo in giro dalle mie parti. Tu che scrivi, scrivilo questo nel tuo quaderno».⁸⁹

È questa, dunque, la condizione alla quale Menini sembra condannato: lo spaesamento, la dispersione negli spazi sconfinati della pianura, sospesi sul crinale invisibile tra assenza e presenza. Ma è proprio a partire da questo smarrimento che si comprende l'errare del personaggio, la sua ossessiva ricerca di una *visione*⁹⁰ che gli permetta di continuare a vivere, benché la sua vita sia disseminata e dispersa, come si è detto, nell'abbandono e nella desolazione dell'età post-industriale: ed è questo, forse, il segreto per sopravvivere ai

⁸⁸ G. CELATI, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, cit., p. 920.

⁸⁹ Ivi, p. 906.

⁹⁰ Si veda a questo proposito G. IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., pp. 42-45: 44: «Ci vogliono particolari condizioni atmosferiche, particolari “condizioni di luce” per riuscire a fotografare il reale, per cogliere una visione che può essere quella decisiva, quella di tutta la vita».

«luoghi che non erano luoghi»,⁹¹ ma anche all'assenza di un paesaggio che è stato letteralmente *asportato*, quasi divelto dal quadro ambientale e territoriale in cui era un tempo visibile, un paesaggio, quindi, necessariamente residuale (in quanto *residuo* dell'indiscriminato sfruttamento economico) che, nella sua assoluta desolazione, non sembra essere più in grado di offrire richiami e ancoraggi significativi:

Là, per chilometri e chilometri, hanno affettato tutte le colline per ricavarne argilla e farne piastrelle. Quella mattina passando riuscivamo a vedere *fette di colline* che erano ancora in piedi, sul suolo piatto e bianco, speroni che sorgevano dalla terra piattata con le ruspe. In altri posti non vedevamo niente perché *le colline erano state tutte asportate*, e in altri posti ancora invece delle colline vedevamo enormi buchi scavati per ricavarne argilla, valloni rettangolari contornati da brughiere d'erbe ingiallite.⁹²

Ad emergere, nella perdita di ogni traccia di memoria storica,⁹³ è l'omologazione diffusa e inarrestabile, quella pervasiva e incontenibile standardizzazione che, plasmando il paesaggio in base ad artificiali modelli d'importazione, finisce per creare delle quinte paesistiche assolutamente inverosimili, del tutto improbabili nella loro evidente, paradossale estraneità: è come se un paesaggio innaturale, completamente costruito e progettato, si fosse sovrapposto al paesaggio originario, annullando l'unicità e il valore delle singole 'apparenze' attraverso l'imposizione di una piatta e omologante uniformità: «Abolita ogni crepuscolare incertezza, i colori erano tutti netti come nel campionario d'un rappresentante. E ci è parso che tutte le apparenze fossero diventate oggetti di scambio con un preciso modello, comprese le ombre e le luci, il silenzio e i rumori: non dipendevano più dall'ora del giorno, dal caso o dal destino, ma solo dal modello in vendita».⁹⁴

Ciò che prevale è la costruzione a tavolino, il calcolo e la programmazione come elementi funzionali alla costruzione di una (falsa) immagine del mondo; il paesaggio viene così spersonalizzato, perde ogni connotazione individualizzante e si riduce, come insegna

⁹¹ G. CELATI, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, cit., p. 909. Per il concetto di «nonluogo» è d'obbligo il rimando a M. AUGÉ, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), trad. it. di D. Rolland, Milano, Elèuthera, 1993.

⁹² G. CELATI, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, cit., p. 905. Corsivi miei.

⁹³ «Mentre attraversavamo un luogo deserto tra sfilze di capannoni industriali, con piazzali antistanti tutti ingombri di piastrelle imballate nel nylon, Menini ci ha chiesto di fermare la macchina. In mezzo alla strada puntava un dito e ci gridava: "Là c'era la mia scuola", ma noi vedevamo solo palazzoni a vetri pieni di insegne in stile americano, che erano sedi commerciali delle ditte di piastrelle in aperta campagna»: *ibidem*.

⁹⁴ Ivi, p. 910.

Augé, a *nonluogo*, a spazio anonimo deprivato di senso, in cui domina incontrastata l'omologazione del programmato e del sempre-uguale.

8. *Che cosa (e come) guardare? Osservazioni su Ghirri e Barthes, Celati e Bachtin*

Lo sguardo di Celati è uno sguardo fenomenologico, attento com'è a cogliere la apparenze che si manifestano alla coscienza, ed è, nello stesso tempo, uno sguardo orientato: la sua meta è l'orizzonte più lontano, le estreme propaggini del visibile, lo spazio che si distende nelle lontananze, fino a perdersi nell'«aperto degli argini». Ma è anche uno sguardo, come dimostra *Verso la foce*, che sa cogliere le peculiarità, anche di conformazione geografica, del territorio attraversato:

Adesso dovunque pioppeti disposti su linee scalate (da qualunque parte si guardino si vedono linee d'alberi in diagonale), formano assieme agli argini un ordine spaziale che esiste solo da queste parti.⁹⁵

Ora, anche quando il paesaggio si presenta in forme geometrizzate, come quelle determinate dalle linee dei pioppeti, siamo in presenza d'una chiusura che è soltanto apparente, dal momento che si è sempre alle prese con un paesaggio che sfuma nella indefinitezza e nella indeterminatezza. D'altronde, come ho detto, si tratta di uno spazio che si determina in funzione del movimento che conduce verso l'*aperto*, un movimento che appartiene sì al corpo ma, anche e soprattutto, al pensiero, che in questo modo, attraverso la dislocazione spaziale, sembra acquistare una sua peculiare forza e intensità: «Le idee che ho portato in viaggio, non sono capace di servirmene. Troppo diversi i pensieri che vengono muovendosi da quelli che si accumulano a casa propria, sono due cose che non stanno assieme».⁹⁶

A che cosa possa poi condurre questo movimento verso l'*aperto*, che è di fatto una vera e propria deriva, è suggerito da Celati in un passo datato 23 maggio 1983, là dove il viaggiatore, dopo una visita al museo del Duomo di Ferrara, annota quanto segue:

A Ferrara abbiamo dormito in un albergo nella piazza dietro il castello. Andato a rivedere il trittico di Cosmè Tura nel museo del Duomo: nella parte destra alle spalle della Vergine, ci sono

⁹⁵ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1029.

⁹⁶ Ivi, p. 1030.

quei vapori di distanza che mi fanno pensare alla pittura cinese. Avevo nostalgia di questo modo di trattare la lontananza, di guardare lo spazio *che si spalanca* sul fondo dove *tutto svanisce*: non sguardo all'infinito, ma *sguardo su ciò che svanisce*.⁹⁷

È un passo importante, questo: anzitutto, perché definisce lo spazio – che in questo senso non differisce in alcun modo dal paesaggio – come una dimensione destinata ad aprirsi, anzi, come scrive Celati, a *spalancarsi*. Indicazione puntuale, che va raffrontata ad un'annotazione precedente, nella quale emerge, in modo del tutto complementare, un'idea dello spazio come *prigione*, luogo di reclusione in cui nulla accade se non lo scorrere insensato del tempo: «In fondo là fuori non c'è niente di speciale da vedere o registrare, c'è solo tempo che passa. Lo spazio è una specie di grande galera dove si sta ad aspettare qualcosa: nessuno sa cosa, ci si fa delle idee, e c'è solo tempo che passa. Sto scrivendo in una nebulosa di gas depressivo».⁹⁸ Si ha così una doppia immagine dello spazio: da un lato, lo spazio come «grande galera», emblema del vuoto e della reclusione, della condanna a subire lo scorrere insensato del tempo; dall'altro, lo spazio come apertura che conduce non all'infinito ma, come si è visto, a «ciò che svanisce».

Si comprende allora come sia essenziale il «[r]ichiamo dello spazio aperto», il quale «viene da tutto ciò che appare, cresce o spunta là fuori».⁹⁹ E tuttavia si dovrà osservare che non si tratta mai, per Celati, di una semplice, prevedibile contrapposizione tra interno ed esterno, tra mondo interiore e realtà del mondo. Celati concepisce infatti il pensiero come qualcosa che si produce naturalmente proprio in relazione al mondo esterno: il corpo stesso, egli scrive, «è un organo per affondare nell'esterno, come pietra, lichene, foglia». Vi è, insomma, una piena naturalizzazione ed 'esternalizzazione' del pensiero, che si genera nel rapporto con le cose e quindi, a ben vedere, nella essenziale relazione con l'esterno, che lo nutre e lo sostiene, determinando in tal modo un pieno coinvolgimento del soggetto nella realtà delle cose, rispetto alla quale non è possibile 'chiamarsi fuori': «Non si è mai estranei a niente di ciò che accade intorno, e quando si è soli ancora meno».¹⁰⁰

Quanto allo svanire delle cose in lontananza, mi sembra che questo fenomeno si possa spiegare facendo riferimento, ancora una volta, alle fotografie di paesaggio scattate da Ghirri nel corso degli anni Ottanta. Fotografie che, per riprendere le note categorie di Roland Barthes, si presentano volutamente deboli sotto il profilo dello *studium* – come

⁹⁷ Ivi, p. 1046. Corsivi miei.

⁹⁸ Ivi, p. 1045.

⁹⁹ Ivi, p. 1056.

¹⁰⁰ Ivi, p. 1061.

riconosce lo stesso Ghirri, il quale non ha mai pensato di proporre una aggiornata documentazione sullo stato del paesaggio italiano in una determinata epoca –, mentre quello che emerge con evidenza è il *punctum*, ovvero l'elemento che, come scrive Barthes, «attrae» o «ferisce»¹⁰¹ l'osservatore, allontanandolo da una visione distesa o indifferente. In effetti, ciò che ci colpisce nelle foto di Ghirri, in particolare in quelle in cui l'inquadratura è costruita a partire dall'adozione della prospettiva centrale, è lo sguardo (del fotografo e, di conseguenza, dell'osservatore) che è invitato a perdersi nelle lontananze, in quella distanza che si presenta effettivamente come il luogo in cui «tutto svanisce».

Bisogna però osservare, in proposito, che questo svanire delle cose non è mai letto da Celati in termini puramente negativi, cioè come attestazione e riprova del predominio del transeunte, del trascorrere di tutte le cose che, ineluttabilmente, vanno a perdersi nel nulla. Si veda, al riguardo, il brano che segue, in cui la descrizione della «città morta» (siamo nelle zone del Polesine, dove si verificò una storica alluvione, dalle parti di Occhiobello) restituisce l'immagine puntuale del *tempo al lavoro*, ovvero del tempo fermato nella sua azione di modifica e trasformazione delle cose, immagine che però non si traduce necessariamente in una visione di rimpianto o, peggio, di recriminazione sul tempo andato, quando le cose si presentavano in un modo diverso:

Nella pioggia sono andato a vedere la città morta, sotto l'argine verso il fiume.

Case abbandonate dopo la grande piena del 1950, la città vecchia è ora tutta invasa dalla natura. Fronde di grandi alberi, cespugli di rovi, liane di villucchio la avvolgono. Uno stretto sentiero porta ad un intrico di tetti sprofondati, muri su cui sono cresciuti arbusti e alberelli, persiane crollate e ricoperte di terriccio e papaveri. C'è un fico i cui rami sono diventati l'arco d'ingresso ad una casa crollata, e di lì si penetra in un antro buio che forse era un'altra casa, [...].¹⁰²

Si tratta di un passaggio di grande rilevanza, su cui è doveroso soffermarsi, anche per comprendere il ruolo che il fattore tempo assume in questi diari di viaggio.

Per Celati svolge un ruolo decisivo non tanto l'alternativa tra spazio e paesaggio – i quali, a ben vedere, appaiono intercambiabili o, meglio, vicendevolmente implicati, essendo il paesaggio nient'altro che una *funzione* dello spazio – quanto l'opposizione tra luoghi e *nonluoghi*: si passa infatti dall'opacità e dall'insignificanza del non luogo, dove il «tempo che

¹⁰¹ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 41.

¹⁰² G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1044.

passa»¹⁰³ appare decurtato di qualsivoglia senso o finalità, alla scoperta di un *luogo* che si dà, nella sua ritrovata essenza cronotopica, come interconnessione tra spazio e tempo. Così in *Verso la foce*, dall'annotazione del 10 giugno 1984, in margine ad una visita a Codigoro, con osservazioni che puntualmente rendono conto dello sguardo del viaggiatore, in movimento tra la piazza centrale di Codigoro e le rive del Po di Volano, in una zona dove «lo scorrere dell'acqua allarga tutto e fa respirare meglio»:¹⁰⁴

Incantato dalle case lungo il canale, quelle con frontone veneziano a tre finestre, finestrelle allineate nel sottotetto con belle persiane verdi. Virtù della veduta frontale nell'architettura veneziana: ti abitua a guardare le superfici come qualcosa di festoso, la festa dell'apparire nelle cose. [...]

Le case su questo canale, sulle due sponde, tutte costruzioni d'altri tempi abbellite dai semplici ritmi delle finestre, aprono lo spazio in una specie di larghissima ansa e *formano davvero un luogo*. Niente d'astratto e progettato, laggiù si vede che *il tempo è diventato forma dello spazio*, un aspetto è cresciuto a poco a poco sull'altro, come le rughe della nostra pelle.¹⁰⁵

Esercizio 'mirato' dello sguardo, attenzione alla superficie delle forme architettoniche, sulla quale si celebra «la festa dell'apparire», improvviso enuclearsi dei *luoghi*, centralità della dimensione temporale intrecciata con quella spaziale: sono questi i punti di attenzione che emergono dalle pagine diaristiche del viaggiatore Celati. Ma decisivo, come si è detto, è soprattutto il riferimento al tempo, che qui è colto nella sua assoluta positività di funzione: è infatti il tempo che fa lievitare lo spazio (e mai viceversa), avvolgendolo nella sua «forma» e conferendogli un'impronta, una configurazione immediatamente riconoscibile.

È peraltro evidente come Celati recuperi, e con tratti di grande originalità, il concetto bachtiniano di cronotopo,¹⁰⁶ di cui offre una puntuale parafrasi: in effetti, scrivendo del tempo che «è diventato forma dello spazio», Celati sembra rimodulare il concetto introdotto da Bachtin, ma lo fa, appunto, evitando rimandi espliciti, ovvero riformulando le teorizzazioni derivate dalle sue letture critiche e filosofiche. È qui, in un contesto spazialmente e temporalmente determinato, che il viaggiatore può ri-attingere il concetto di cronotopo e, con esso, l'idea di una sintesi vitale e insolubile tra spazio e tempo (che, a

¹⁰³ Ivi, p. 1045.

¹⁰⁴ Ivi, p. 1059.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 1059-1060.

¹⁰⁶ A questo proposito cfr. A. LANGHORN, *Il tempo sospeso. L'esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 286-292.

questo punto, non sarà più una teorizzazione astratta, ma una percezione reale, che il viaggiatore può esperire e verificare *in situ*).¹⁰⁷

Ciò che conta, dunque, è l'aprirsi dei nonluoghi in una dimensione effettivamente cronotopica, nella quale è il tempo a costituire l'aspetto dominante, non come fattore distruttivo ma in quanto elemento che determina la configurazione di un «paesaggio moderno» (l'espressione è dello stesso Celati, che la utilizza in una conversazione sul cinema con Sarah Hill).¹⁰⁸ Ma interessante, al solito, è anche il corredo d'immagini di cui lo scrittore si serve per riformulare il concetto di cronotopo: immagini che insistono sul parallelo tra paesaggio esterno e paesaggio interiore, evidenziando una possibile consonanza tra umano e non-umano, a partire dall'idea del luogo come superficie plasmata dal tempo, così come il tempo modella e trasforma la pelle dell'uomo.

E se da una parte abbiamo i luoghi, caratterizzati, come Codigoro, dalla loro profondità temporale e storica, dall'altra avremo i *nonluoghi* (da intendersi, come si è visto, alla luce della definizione proposta da Marc Augé):¹⁰⁹ «Sotto la pioggia passati per Ruina, Saletta, Tamara, e adesso indietro verso Ferrara tra due file di platani nel buio. Dovunque luci di ristoranti, stazioni di servizio, dancing, pizzerie, e qui il mondo esterno sembra *tutto un posto di ristoro*».¹¹⁰ Del tutto centrato e condivisibile, a questo proposito, il commento di Iacoli:

L'idea del “mondo esterno” come “tutto un posto di ristoro” risulta oggi, alla luce di un discorso sull'omologazione culturale nel postmoderno, estremamente convincente, quasi un emblema della scomparsa di un paesaggio naturale e della sua sostituzione con un *macscape*, la risultante di criteri di efficienza e marketing che hanno conquistato (e cambiato) il mondo, in una parola mcDonaldizzato.¹¹¹

Esistono tuttavia delle alternative al «*macscape*», rinvenibili, per esempio, nei borghi come San Benedetto, in cui il narratore si ferma con i suoi amici. Il piccolo centro presenta infatti tutti i tratti che definiscono il *luogo* in opposizione ai non luoghi: esso è, nel contempo,

¹⁰⁷ Rispetto a questo problema, l'idea del tempo come «forma dello spazio», si può ricordare quanto scriveva Rosario Assunto, che così rifletteva sulla temporalità delle forme spaziali e paesaggistiche: «Quale tempo, diciamo, diventa estensione, forma dello-spazio-e-nello-spazio, come città? e quale tempo diventa forma dello-spazio-e-nello-spazio, come paesaggio?»: R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994, pp. 65-94: 67.

¹⁰⁸ Cfr. *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Sarah Hill*, cit., p. 61.

¹⁰⁹ Si veda al riguardo M. AUGÉ, *op. cit.*, p. 73: «uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico, definirà un *nonluogo*».

¹¹⁰ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1050. Corsivo mio.

¹¹¹ G. IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 68.

«identitario» (gli abitanti vi si riconoscono), «relazionale» (gli abitanti intrecciano relazioni tra di loro) e «storico» (gli abitanti riconoscono il borgo come un luogo che è loro proprio). Si veda al riguardo l'annotazione del 21 maggio 1983:

Sorpresa ad accorgersi che questi [gli abitanti] non hanno mosse di fuga. Si conoscono e si salutano, si parlano da un capo all'altro della strada, si chiamano dai bar. Non sembrano sentire questa necessità che abbiamo noi di spostarci sempre nel grande spazio, tentando così (invano) di risolvere la nostra inadeguatezza alla vita. Questi abitano il luogo, il piccolo spazio, e non sono dei domiciliati che potrebbero essere dovunque, come noi che non abbiamo un luogo d'appartenenza: si vede da come si muovono per strada.¹¹²

È questa l'unica modalità con cui rapportarsi ad un territorio, quello della valle padana, che si rivela nell'abbandono e nella desolazione dell'età post-industriale: il segreto per sopravvivere (per sfuggire alla «nube depressiva» di cui parla Celati), consiste allora nel superare la vuota orizzontalità di questo spazio che «sembra il Texas»¹¹³ riscoprendo l'importanza della dimensione temporale, «le ere mitiche», le quali «sono là, nel paesaggio, nelle strade e canali che attraversano i territori, e in tutto questo uso del mondo che si fa dovunque».¹¹⁴ La via d'uscita dalla chiusura ossessiva nello spazio-prigione, dove il tempo scorre inutilmente e senza senso, è quella offerta dalla riscoperta dei luoghi considerati nel loro spessore temporale e nella loro storicità; di contro, non rimane altro che il senso di abbandono e l'assenza di vita¹¹⁵ che ormai caratterizzano i territori padani ridotti a circoscrizioni puramente nominali e amministrative:

In questo viaggio per le campagne abbiamo visto un abbandono generale del mondo esterno: aggregati di case in cemento con l'aria d'essere appena sorte e subito abbandonate, fattorie dove non si riconoscono forme di vita, cave di sabbia anch'esse deserte, recinti di roulotte in mezzo ai prati, tralicci dell'alta tensione con fili che pendono su lunghissime distanze. Il vuoto è riempito da nomi di località inesistenti, non luoghi ma solo nomi messi sui cartelli stradali da qualche amministrazione dello spazio esterno.¹¹⁶

¹¹² G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1033.

¹¹³ Ivi, p. 1063.

¹¹⁴ Ivi, p. 1064.

¹¹⁵ A questo proposito si veda G. VALDEMARCA, *Le città invivibili. Visioni di zone industriali*, in D. PAPOTTI, F. TOMASI (a cura di), *La geografia del racconto*, cit., pp. 81-89.

¹¹⁶ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1049.

Qui intorno hanno massacrato le spiagge, trasformato la zona in un deserto di domicili estivi, una catastrofe di paccottiglie dovunque. E dovunque arriveranno queste siderali distese d'asfalto, il tutto occupato forever and ever, davanti all'enorme ristorante adesso sta arrivando un pullman di turisti stranieri.¹¹⁷

Con queste descrizioni di territori ormai disabitati, formati da città (o periferie) diffuse, non siamo lontani – come ha rilevato Gioia Valdemarca – dalle immagini con cui Calvino prefigurava, nelle *Città invisibili*, gli spazi vuoti e disaggregati delle moderne metropoli, il senso di abbandono e di sfacelo che emana da uno spazio caotico e tentacolare, irriducibile a qualsivoglia principio di ordine superiore. Si pensi, in particolare, alla descrizione di Penteseilea (*Le città continue*, 5), città priva di porte d'ingresso, «periferia di se stessa» che sembra espandersi in ogni direzione e che sembra avere annullato ogni linea di demarcazione tra dentro e fuori, centro e periferia:

Per parlarti di Penteseilea dovrei cominciare a descriverti l'ingresso nella città. Tu certo immagini di vedere levarsi dalla pianura polverosa una cinta di mura, d'avvicinarti passo passo alla porta, sorvegliata dai gabellieri [...].

Se credi questo, sbagli: a Penteseilea è diverso. Sono ore che avanzi e non ti è chiaro se sei già in mezzo alla città o ancora fuori. Come un lago dalle rive basse che si perde in acquitrini, così Penteseilea si spande per miglia intorno in una zuppa di città diluita nella pianura [...]. Ogni tanto ai margini della strada un infittirsi di costruzioni dalle magre facciate, alte alte o basse basse come in un pettine sdentato, sembra indicare che di là in poi le maglie della città si restringono. Invece tu prosegui e ritrovi altri terreni vaghi, poi un sobborgo arrugginito d'officine e depositi, un cimitero, una fiera con le giostre, un mattatoio, ti inoltri per una via di botteghe macilente che si perde tra chiazze di campagna spelacchiata.¹¹⁸

¹¹⁷ Ivi, p. 1078.

¹¹⁸ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, p. 491.

9. *Alla ricerca dell'aura': Celati e Benjamin*

Se lo sguardo, a partire dall'equivalenza tra *vedere* e *conoscere*, testimoniata dal greco *oída*, «esprime il suo dominio sensoriale e conoscitivo creando gerarchie di senso, collocando nello spazio e nel tempo oggetti, attori ed eventi»,¹¹⁹ si può dire che Celati si muova, con i suoi diari di viaggio, in una direzione che è diametralmente opposta: assistiamo infatti a una sorta di abdicazione del soggetto, che, lungi dall'imporre un proprio sguardo ordinatore, rinuncia ad ogni centratura su di sé per abbandonarsi ad un orizzonte geografico che diventa un orizzonte di *attesa*, uno spazio chiuso/aperto da cui sempre si attende un *segno*, o una via di fuga, o il manifestarsi di una qualche rivelazione (che potrebbe essere anche, per esempio, il semplice *svanire* delle cose).

L'io del viaggiatore si sottrae in questo modo a qualsiasi tentazione di dominio, di controllo razionale *della* e *sulla* realtà, fino a trovare, in questa inaudita, suprema rinuncia, le ragioni di un *abbandono* che si traduce in una forma di erranza, in un procedere *oltre* che dovrebbe condurre, come abbiamo visto, *verso la foce*. Questione dunque decisiva, quella dell'abbandono, che sarà opportuno intendere, raccogliendo un suggerimento di Marco Sironi, quale «disposizione effusiva verso l'esterno»,¹²⁰ secondo una modalità d'approccio che rovescia i presupposti del razionalismo calviniano, ossia l'attitudine che antepone la «consapevolezza» alla «contemplazione». Celati riprende infatti i termini del discorso ponendo l'accento sulla «contemplazione», che è l'aspetto prioritario, mentre la «consapevolezza», posto che si possa raggiungere, è destinata a passare in secondo piano o, comunque, a presentarsi in un secondo momento.

Si stabilisce così, innescato da questa dinamica dell'abbandono, un dialogo tra l'*Homo viator* – l'uomo in viaggio – e la linea dell'orizzonte, un dialogo che si traduce, leopardianamente, in un confronto tra il *visibile* e l'*invisibile*,¹²¹ nel segno di una *lontananza* che è la vera dimensione con cui si confronta il viaggiatore celatiano. Non solo: se il procedere *verso la foce* comporta un movimento verso la lontananza (o, meglio: un abbandono alla lontananza), non sarà fuori luogo ricordare come all'idea di lontananza si ricollegli il

¹¹⁹ G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 1-55: 7.

¹²⁰ M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., p. 31.

¹²¹ Al riguardo cfr. G. CARCHIA, *Per una filosofia del paesaggio*, cit., pp. 214-215: «Leopardi evoca [...] come spazio estetico entro cui si dischiude la possibilità del paesaggio, [...] il contrasto tra il visibile e l'invisibile: si dà un rinvio del visibile a qualcosa che non dominiamo, qualcosa che ci sfugge; si dà dunque un'umiliazione della sensibilità che urta nei limiti del fenomenico».

concetto di *aura*, da intendere ovviamente sulla scorta della nota definizione proposta da Walter Benjamin¹²² in riferimento, oltre che all'opera d'arte, anche a quelli che egli chiama gli «oggetti naturali» (formula, questa, che ben si attaglia a uno scrittore come Celati, da sempre attento a ciò che ricade nel *teatro naturale delle immagini*):

Per quel che riguarda gli oggetti storici è consigliabile illustrare il concetto di aura sopra proposto con il concetto di un'aura degli oggetti naturali. Noi definiamo quest'ultima come apparizione unica di una lontananza per quanto vicina essa possa essere. In un pomeriggio estivo, riposando, seguire una catena montuosa all'orizzonte o un ramo che getta la sua ombra su colui che riposa – questo significa respirare l'aura di queste montagne, di questo ramo.¹²³

Ma si veda anche, a questo proposito, il puntuale commento di Laura Boella:

Nell'esperienza dell'aura si delinea così un presente dotato di profondità: come nell'opera d'arte dotata di unicità e autorità la durata materiale si univa alla capacità di conservare il passato, di esserne una testimonianza, un momento di trasmissibilità di significati, nell'aura l'hic et nunc, in tutta la sua irripetibilità, si apre ad altro, ciò che è vicino riesce a essere forato da ciò che è lontano, acquista un orizzonte, uno sfondo, un “paesaggio”.¹²⁴

Se l'*aura*, come suggerisce Boella nella sua lettura di Benjamin, si manifesta nel dialogo costante con l'elemento della *lontananza*, è chiaro che essa diventa raggiungibile mediante un movimento che asseconi la deriva geografica ed esistenziale *verso la foce*. Ma è possibile ricercare l'aura anche esplorando in altre direzioni, indagando per esempio le forme di una spazialità marginalizzata o «fuori quadro»,¹²⁵ cioè disposta al di fuori dei confini e dei limiti previsti dalla visione abituale.

A soccorrerci, anche in questo caso, sono le immagini di Ghirri, in particolare la fotografia di Marina di Ravenna, che chiude *Il profilo delle nuvole* offrendo uno sguardo che passa dal primo piano della spiaggia allo sfondo del cielo e dell'orizzonte lontano: immagine che – lo ricordo – è chiusa nello spazio di una doppia riquadratura, definita dai bordi della fotografia e dai limiti di un telaio di legno che si accampa al centro dell'immagine. Una fotografia, dunque, che può essere letta valorizzando due diverse

¹²² Sul rapporto Celati/Benjamin cfr. M. SPUNTA, *Ghirri, Celati e «lo spazio di affezione»*, cit., pp. 33-35.

¹²³ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, trad. it. di M. Baldi, Roma, Donzelli, 2012, p. 102.

¹²⁴ L. BOELLA, *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Milano, Unicopli, 1988, p. 18.

¹²⁵ G. IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 74.

modalità di visione, quella che va dall'esterno all'interno della riquadratura e quella che, all'opposto, procede dallo spazio 'inquadrato' (alla lettera, in questo caso) alla dimensione che si apre al di fuori di esso, e verso la quale lo sguardo pare irresistibilmente attratto.

Sono dunque due i modi per approssimarsi alla dimensione dell'aura: il procedere nell'oltranza, verso una lontananza che, per definizione, non potrà mai essere raggiunta; o, in alternativa, l'appuntare lo sguardo sui margini,¹²⁶ verso quell'esterno dell'immagine che implica, di per sé, un abbandono ai richiami del cielo e dell'orizzonte, secondo gli insegnamenti che Celati poteva trarre dalle immagini di Ghirri.

Ma altre osservazioni si potrebbero fare, con particolare riguardo al tema, altrettanto urgente e importante, della negazione dell'aura. Essa, in effetti, può sussistere, come si è visto, solo in rapporto alla *lontananza*, mentre all'inverso è destinata a spegnersi nei nonluoghi della omologazione culturale e dello sfruttamento commerciale: non si può ignorare, a questo proposito, la presenza continua in *Verso la foce* (l'imminenza, si direbbe) di insegne e cartelli pubblicitari che, con il loro «plurilinguismo ossessivo e ubiquitario»,¹²⁷ occupano l'intero spazio del visibile sancendo il trionfo della 'seconda natura' e, quindi, determinando lo spegnimento dell'aura la quale, come osserva Benjamin, non può manifestarsi «a distanza ravvicinata».¹²⁸ Sono proprio queste, del resto, le condizioni in cui si realizzano le forme della comunicazione pubblicitaria nel mondo moderno, il cui esito, come ha evidenziato Laura Boella, è il definitivo prevalere della dimensione della vicinanza su quella della lontananza:

L'opera d'arte perde [...] ogni residua distanza dal mondo di tutti i giorni, entra totalmente nella dimensione generale del mondo degli oggetti nell'epoca della tecnica. Le cose nel mondo moderno si serrano intorno all'uomo, gli diventano troppo vicine, lo spazio si affolla, il primo piano aggredisce l'uomo a scapito dello sfondo.¹²⁹

Si veda al riguardo questo brano tratto da *Verso la foce*:

Cirri biancastri a grande altezza, filamenti di nubi ferme per assenza di vento. Sullo stradone camion e camion che mi sventagliano con folate violente, e moltissimi cartelli pubblicitari: BRIO

¹²⁶ Al riguardo, Francesca Gatta osserva che «nelle fotografie di Luigi Ghirri, [...] la parte più importante è quella che è ai margini»: F. GATTA, *Le Condizioni del Narrare*, cit., p. 269.

¹²⁷ G. IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 70.

¹²⁸ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 102.

¹²⁹ L. BOELLA, *op. cit.*, p. 17.

RUBINETTI, ABC CUCINA, IL PORCELLINO CARNE FRESCA DI MAIALE, CASITALIA PREFABBRICATI, ALFIERI DANIELE CAMINETTI E RIVESTIMENTI.

Campanili lontani di quel tipo che chiamerei gotico-lombardo, ma così lontani che fanno asse con me per un bel pezzo mentre cammino, nello spazio immobile di quelle piatte campagne. Come se avanzassi di pochi centimetri all'ora, formichina senz'ombra. Completa assenza di uccelli nell'aria.¹³⁰

In questo passo, che è un perfetto *specimen* delle modalità narrativo-descrittive adottate dal narratore di *Verso la foce*, la prima cosa da notare è la particolare restituzione dello spazio in cui è immerso il viaggiatore: da un lato, abbiamo una sorta di denaturalizzazione dell'ambiente, connotato dalla mancanza di volatili e, nel contempo, dal predominio dell'artificiale,¹³¹ così come suggerisce la presenza delle insegne pubblicitarie che si susseguono in una accumulazione ossessiva quanto grottesca; dall'altro, una spazialità che si determina mediante l'opposizione alto/basso, costituendosi secondo direttrici verticali e orizzontali che orientano lo sguardo nel senso dell'altezza e della profondità.

In questo modo, lo spazio rappresentato si distende dapprima secondo l'asse della verticalità, in base ad una direttrice che suggerisce la dimensione dell'altezza («Cirri biancastri a grande altezza»), e poi secondo l'asse della orizzontalità, lungo il quale si evidenzia, nell'*apertura* apparentemente sconfinata della campagna, una dissonante combinazione di elementi artificiali (i cartelli pubblicitari) e storico-artistici (i campanili in stile gotico-lombardo).¹³²

Qualcosa di analogo accade anche nella *Novella dei due studenti* (dalla raccolta *Cinema naturale*, del 2001): la vicenda dei due Enrico, studenti in vacanza sul lago di Ginevra, per scrivere le loro tesi ma anche per incontrare un celebre «maestro» (palese controfigura di Calvino), si conclude non a caso davanti ad un'incombente insegna commerciale, figura emblematica della condanna alla reclusione entro uno spazio che sembra precludere la

¹³⁰ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1002.

¹³¹ Va osservato che l'artificializzazione riguarda non solo gli spazi urbani, ma anche l'ambiente naturale, come risulta dal brano che segue: «In una radura c'era una marea di piante infestanti come non ne ho mai viste; piante a stelo da cui spunta un'unica grande foglia bassa e rigonfia, con superficie molto lustra, brillante, d'un verde che sembra artificiale. E sembravano artificiali quelle piante, per l'eccessiva lucentezza, la sagoma della foglia come quella d'una ninfea, ma rigonfia: come un materiale plastico un po' mostruoso, che ha assunto non si sa come una forma della natura, indistinguibile ormai dalla natura»: *ivi*, p. 1020.

¹³² La mia lettura differisce pertanto da quella di Iacoli, che assegna la dimensione della verticalità ai pannelli pubblicitari: si veda G. IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 71.

possibilità di andare *oltre*, di mettersi in rapporto con la dimensione liberatrice della lontananza:

Allora hanno scavalcato un cancello, si sono messi a camminare senza più direzione. Sulla sponda opposta del fiume si innalzava una muraglia di palazzoni moderni, come ammonticchiati uno sopra l'altro fino a *chiudere* l'orizzonte. Sul lungofiume là davanti, una superficie specchiante presentava l'*immensa insegna d'una banca svizzera*.¹³³

Finale splendido, questo, che sottolinea il dissolvimento nel nulla della narrazione e degli stessi personaggi, evidenziando l'inarginabile pervasività di un elemento – le insegne pubblicitarie e commerciali – che nega la dimensione dell'aura allorché s'impone allo sguardo con la sua ossessiva auto-evidenza, fino ad annullare le vie di fuga rappresentate dalla distanza e dalla lontananza (e non sarà un caso, allora, che il narratore sottolinei anche l'improvviso chiudersi dell'orizzonte, il venir meno dello spazio aperto).

A questo punto, è abbastanza agevole riassumere i termini del discorso intorno ai quali ho costruito la mia lettura di *Verso la foce*: l'orizzonte, lo sfondo, l'aperto, la ricerca dell'*aura* in rapporto alla distanza, l'aprirsi dello spazio nelle profondità del tempo e nella direzione della lontananza. Sarà in base a questi riferimenti, ormai del tutto familiari e pienamente esplicitati, che si potrà leggere la descrizione di Pomponesco,¹³⁴ paese del Po mantovano che ricalca, nella sua struttura urbanistica, la pianta quadrata degli insediamenti difensivi romani:

Pomponesco è fatto di strade dritte a intersezione ortogonale, come Guastalla e Ferrara, stradario rinascimentale che riprende il modello del campo fortificato romano. Pochi abitanti, e certe volte alla domenica mattina, in quelle strade dritte e silenziose, viene l'idea d'essere in un lontano stanziamento di frontiera.

Il paese si stende attorno alla meravigliosa piazza rettangolare, non umiliata dal cemento e dal nuovo. La prospettiva delimitata in fondo da due colonne a ridosso dell'argine, imbuto d'una strada silenziosa con belle case antiche, porta l'occhio verso l'aperto. Là in fondo l'aperto si presenta dietro un orizzonte, facendo sentire l'indistinta lontananza che dà un senso alla nostra collocazione spaziale.¹³⁵

¹³³ G. CELATI, *Novella dei due studenti*, in ID., *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 81-104: 104. Corsivi miei.

¹³⁴ Per la relativa referenza fotografica, accompagnata dalla didascalia «Pomponesco – Argine del Po, visto dalla piazza», si veda L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole*, cit. (anche con il commento di Celati, leggibile a p. 10).

¹³⁵ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., pp. 1019-1020.

Come appare evidente, la descrizione presenta la pianta di Pomponesco e, nello stesso tempo, traccia una linea precisa, lungo la quale sembra muoversi lo sguardo dell'osservatore/viandante: si ha in questo modo una scansione precisa che, articolandosi su alcuni termini – *orizzonte*, *aperto* e *lontananza* – indica la direzione lungo la quale si muove lo sguardo, direzione che conduce infine a quell'*aprirsi* del paesaggio che, come ho detto, riveste una funzione essenziale nella fotografia di Ghirri e nei diari di Celati.

10. Verso la foce, *tra descrizione ed evocazione*

La «visione atmosferica»¹³⁶ che Celati ravvisa nelle fotografie di Ghirri è la visione che si realizza nella dimensione auratica della *lontananza*: come si è visto, l'apertura del paesaggio implica questo movimento verso l'orizzonte, il progressivo avvicinarsi ad un «aperto» – termine rilkeiano, che Celati poteva leggere nella VIII elegia duinese¹³⁷ – che istituisce, appunto, lo spazio elettivo della lontananza. In modo non dissimile, anche per Emanuele Menini, il dipintore di insegne protagonista della novella *Condizioni di luce*, decisiva era la ricerca di *prossimità* con l'orizzonte, la consuetudine che lo portava ad esplorare lo spazio indagando le possibilità di un suo disvelamento, di una sua apertura significativa:

Durante una passeggiata che abbiamo fatto in un parco, nel mese di novembre, tentava di dirmi cose cercasse nell'alba. Lui nell'alba cercava di stare *in compagnia dell'orizzonte*, cercava un'immobilità di dentro, che però può trovarsi solo fuori, nello spazio che *si apre e respira* attorno ad una cosa fino all'orizzonte.¹³⁸

Ma sono considerazioni che valgono anche per *Verso la foce*: immerso nell'atmosfera sospesa e stranamente irreali del dopo Černobyl, testimone attonito di un mondo su cui aleggia la minaccia della nube tossica, il viaggiatore di Celati si sposta lungo le strade e sugli argini nell'attesa che qualcosa accada, aderendo a quella sospensione dell'accadere che è la sua vera e, apparentemente, unica dimensione esistenziale. Nulla accade ma, se dovesse accadere, sappiamo che accadrà necessariamente in distanza, in quella che ho chiamato la *dimensione auratica della lontananza*. Si veda il brano seguente, tratto da una pagina dell'11 giugno 1984:

¹³⁶ ID., *Commenti*, cit., [p. 5].

¹³⁷ Si veda R.M. RILKE, *Elegie duinesi*, trad. it. di M. Ranchetti e J. Leskien, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 54-55: «Con tutti gli occhi la creatura vede / l'aperto» («Mit allen Augen sieh die Kreatur / das Offene»).

¹³⁸ G. CELATI, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, cit., p. 915. Corsivi miei.

E per strada cercavo di rivedere quella linea azzurra delle montagne, ma non vedevo niente, e m'è venuto il dubbio d'essermi immaginato tutto. Poi c'erano nubi bianche che coprivano l'orizzonte; probabilmente di qui nessuno ha mai visto le Alpi, ma moltissimi devono averle immaginate come me.

*Anche l'immaginazione fa parte del paesaggio; lei ci mette in stato d'amore per qualcosa là fuori, [...].*¹³⁹

Lo stesso concetto era del resto affiorato in un'annotazione del 9 maggio 1984, nella quale emerge l'intenzione di affidarsi all'immaginazione come se fosse una bussola, un punto di riferimento per muoversi nello spazio e potersi orientare. L'idea, in sintesi, è di dotarsi di uno sguardo che possa «fare asse» con le lontananze, aprendosi ad una dimensione che richiede, al di là della sua maggiore o minore visibilità, di essere immaginata o fantasticata:

Camminando la linea d'orizzonte ti dice sempre che tu sei disperso in un punto qualsiasi sulla linea della terra, come le cose che si vedono in distanza. Bisogna cercare un altro punto con cui fare asse, e immaginare che ci si arriverà una volta o l'altra. Bisogna sempre *riuscire a immaginare quello che c'è là fuori*, altrimenti non si potrebbe fare un solo passo.¹⁴⁰

La facoltà immaginativa, in questo modo, non è più una sovrastruttura, ma qualcosa che risulta incorporato nella realtà, diventa anzi una facoltà così essenziale e decisiva che finisce per coincidere con la vita stessa. Al riguardo, Celati è solito citare l'insegnamento impartito a Torquato Tasso dal suo Genio familiare, di cui si legge nel noto dialogo leopardiano: «Così, tra sognare e fantasticare, andrai consumando la vita; non con altra utilità che di consumarla; che questo è l'unico frutto che al mondo se ne può avere, e l'unico intento che voi vi dovete proporre ogni mattina in sullo svegliarvi».¹⁴¹

Ma si veda anche quanto afferma lo stesso Celati riferendosi alle «fantasticazioni»:

¹³⁹ ID., *Verso la foce*, cit., p. 1066.

¹⁴⁰ Ivi, p. 1056. Corsivo mio.

¹⁴¹ G. LEOPARDI, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in ID., *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 249-269: 268. In proposito si veda anche quanto Leopardi scrive nello *Zibaldone*: «A questo piacere [quello relativo alla luce «frastagliata dalle ombre»] contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò *spaziare coll'immaginazione*, riguardo a ciò che non si vede» (*Zib.* 1745): G. LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, vol. I, Milano, Mondadori, 1997, p. 1209. Corsivo mio.

Le fantasticazioni sono soprattutto modi di comprensione della vita ambientale, attraverso visioni e pre-cognizioni, sullo spazio e il tempo, il qui e l'altrove, il presente e il passato. Basta pensare a quante cose non avrebbero senso se dovessimo abolire le nostre proiezioni immaginative e ridurre tutto a conoscenza positiva. [...] Essere al mondo vuol dire compiere proiezioni immaginative e creare campi affettivi in tutto quello che ci circonda.¹⁴²

La cosa importante – sembra dirci Celati – è sottrarsi, per quanto possibile, alle finzioni del mondo, negarsi all'«astratto gioco del mondo da mandare avanti»,¹⁴³ sfuggire alla maldestra finzione di una 'realtà' che si aggrappa ad ogni sorta di giustificazioni e pretesti per autenticarsi, per garantirsi nella sua presunta verità e tangibilità. Mentre il protagonista di *Verso la foce* sembra conoscere soltanto il dubbio e l'esitazione, la certezza e la sicurezza della realtà appartengono agli altri, per esempio al «giornalista televisivo» i cui libri si vendono negli autogrill: «Pensavo alla faccia d'un famoso giornalista televisivo sulla copertina d'un suo libro, una faccia che mi sembrava concentrasse in sé l'essenza del cosiddetto "mondo reale". Dallo sguardo, dall'atteggiamento, veniva fuori un'idea del mondo come evidenza senza misteri, frigida informazione sui fatti del giorno e basta».¹⁴⁴

Se è vero che la dialettica di fondo pertiene al rapporto tra visibile e invisibile, è altrettanto vero che si può giungere all'invisibile per mezzo dell'immaginazione, la facoltà che «ci mette in stato d'amore per qualcosa là fuori» e che, di conseguenza, «fa parte del paesaggio».¹⁴⁵ La tensione conoscitiva sarà allora quella nota, già sperimentata da Leopardi nell'*Infinito*: si parte dal visibile, dalla presenza tangibile delle cose (come l'ombra azzurra delle montagne, immagine non priva di risonanze della tradizione letteraria italiana, da Leopardi a Pascoli), per andare oltre, in modo da pervenire, attraverso l'oltranza, alla percezione del non visibile, ovvero alla sua immaginazione. E mi sembrano pertinenti, anche in questo caso, le osservazioni che Giulio Iacoli proponeva in riferimento a *Cinema naturale*, la raccolta celatiana di racconti pubblicata da Feltrinelli nel 2001: «Il racconto partecipa [...] di questa idea visiva di rappresentazione mentale, intesa a coniugare un indefinito sentimento spaziale a precise *nuances* ottiche [...]».¹⁴⁶

¹⁴² Memoria su certe letture. *Conversazione con Rebecca West*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 38-44: 43.

¹⁴³ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1070.

¹⁴⁴ Ivi, p. 993.

¹⁴⁵ Ivi, p. 1066.

¹⁴⁶ G. IACOLI, *Per la sopravvivenza dell'istinto narrativo. Immagini di racconto dal «Cinema naturale» di Gianni Celati*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 275-285: 276.

Si conferma così un rapporto con la spazialità che è sempre un rapporto con l'altrove e la lontananza, con l'invisibile e l'assenza (ma un'assenza che, a differenza di quella che caratterizza le città come Pentesele, può in ogni momento riempirsi di senso, colmarsi di significazioni inattese, incontri o risvegli improvvisi).

L'immaginazione, «figura d'orizzonte» e dea «che guida ogni sguardo»,¹⁴⁷ è la mediatrice che mette in rapporto il qui e l'altrove, l'*hic et nunc* del momento presente (spesso coincidente, come si è visto, con la condizione di chiusura nello spazio-galera) con la dimensione dell'oltranza, con quell'altrove che si dà solo nello spazio aperto, e che può essere raggiunto muovendosi *verso la foce*, percorrendo gli argini nella direzione indicata dall'*aprirsi* sconfinato dei paesaggi. Questo, dunque, il compito del viaggiatore: mettersi in ascolto, rendersi disponibile ad accogliere la sempre nuova verità del mondo, che non è mai un possesso acquisito ma, appunto, un obiettivo da raggiungere, una meta da conseguire: nella consapevolezza, infine, che nulla si deve fare se non, come scrive Celati, *chiamare a sé le cose*, ovvero, rilkiamente, far esistere il mondo come se ogni volta fosse la prima volta, conducendolo alla presenza e alla piena rivelazione di sé (ma, appunto, a partire da un'attitudine orientata all'ascolto delle cose, senza la pretesa di spiegarne «le ragioni» in base a precostituite griglie ideologico-politiche): «Le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza».¹⁴⁸

Una tale visione non potrà che mettere in crisi l'ideologia e le funzioni stesse della descrizione, che ne verrà completamente esautorata: ne consegue, da parte di Celati, l'esplicita subordinazione di ogni principio mimetico alle ragioni di una conoscenza immaginativa, e affettivamente intensificata, del mondo. Come riflette lo stesso Celati:

[...] nei lavori descrittivi che facevo in *Verso la foce*, c'era un problema di fondo che riguarda la possibilità di descrivere quello che si vede. La cosa per me si poneva in un modo simile a quello suggerito da Ghirri: le parole non servono per rappresentare il mondo esterno con descrizioni più o meno convincenti (come se il mondo fosse un oggetto naturale inerte, sempre uguale a se stesso). Le parole ci servono per chiamare le cose, per immaginarle, per distinguere il loro uso, per figurarci la loro situazione e il loro tono affettivo negli insiemi particolari, [...].¹⁴⁹

¹⁴⁷ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1066.

¹⁴⁸ Ivi, p. 1085.

¹⁴⁹ G. CELATI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, cit., p. 226.

A questo punto non sorprende che, raggiunto il delta del Po, il viaggiatore si scopra d'improvviso nella impossibilità di descrivere, anzi, nella impossibilità di dire alcunché; di fronte al fiume che si apre dividendosi in sei bracci nello spazio ormai vastissimo, mancano, letteralmente, le parole per descrivere e raccontare. È la stessa vastità della visione che sembra negarsi alla parola, la quale appare di colpo insufficiente o inadeguata: «Pretese delle parole; pretendono di regolare i conti con quello che succede là fuori, di descriverlo e definirlo. Ma là fuori tutto si svolge non in questo o in quel modo, c'entra ben poco con ciò che dicono le parole. Il fiume qui sfocia in una distesa senza limiti, i colori si mescolano da tutte le parti: come descrivere?». ¹⁵⁰ E, in effetti, in queste condizioni non pare possibile *descrivere*: di fronte alla scoperta di uno spazio-paesaggio che viene colto nella sua assolutezza, come categoria primaria dell'esperienza che non può rimandare a nulla che si trovi *dietro di sé*, non esiste altra risposta che non sia il silenzio o, meglio, la rinuncia a parlare. Ed è questo, a ben vedere, il limite a cui soggiace quella «scelta a favore del *descrivere*» ¹⁵¹ di cui ha parlato Iacoli in riferimento alla 'seconda fase' della narrativa di Celati: un limite che, ancora una volta, è connaturato al concetto di spazio, al problema della sua *dicibilità* e, quindi, della sua «descrivibilità». ¹⁵²

Ma si vedano, al riguardo, le fondamentali interrogazioni proposte da Heidegger, interrogazioni in cui è possibile ritrovare quella «impossibilità di una chiusura concettuale» ¹⁵³ di cui ha parlato Carla Locatelli a proposito del rapporto spazio/segno e spazio/linguaggio:

Lo spazio – appartiene al dominio di quei fenomeni originari che, secondo quanto dice Goethe, al loro contatto provocano nell'uomo una sorta di paura che si impadronisce di lui fino all'angoscia? Infatti dietro lo spazio, a quanto pare, non vi è nulla cui esso possa essere ricondotto. Di fronte ad esso non è possibile distrarre la propria attenzione verso qualche altra cosa. Ciò-che-è-proprio dello spazio deve mostrarsi da se stesso. Ma ciò-che-è-proprio dello spazio lo si può ancora dire? ¹⁵⁴

¹⁵⁰ ID., *Verso la foce*, cit., pp. 1092-1093.

¹⁵¹ G. IACOLI, *Atlante delle derive*, cit., p. 51.

¹⁵² In proposito si rimanda, ancora una volta, a C. LOCATELLI, *In(De)scrizioni*, in C. LOCATELLI, G. COVI (a cura di), *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1998, pp. 13-65: 46.

¹⁵³ C. LOCATELLI, *Rappresentazione, narratività e linguisticità dello spazio*, in F. DI BLASIO, C. LOCATELLI (a cura di), *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2006, pp. 3-24: 4.

¹⁵⁴ M. HEIDEGGER, *L'arte e lo spazio* (1969), introduzione di G. Vattimo, trad. it. di C. Angelino, Genova, il melangolo, 1984, p. 21.

Ma vi è un altro elemento che merita attenzione: il fatto che l'arrivo sul delta, alle foci del Po, provochi, in modo solo apparentemente incongruo, una riflessione in cui l'io narrante rievoca i propri morti, le tante assenze che hanno costellato la sua vita fino a questo momento:

Come quando vai a cercare un amico e lui non c'è, senti la vanità della visita. Ti accorgi d'esser lì, vorresti gettare dei *ponti con le parole*, ma impossibile. Smettiamola: il *buco dove tutto scompare* è qui dove sono, *ingorgato* dal sentimento di tutti quelli che se ne sono andati prima di me. Sono qui alle foci del Po e penso a loro.¹⁵⁵

Di fatto, nel momento in cui il viaggiatore di Celati si trova alle prese con il nodo irrisolto delle proprie memorie (il ricordo delle figure scomparse, di coloro che mancano), bloccato nell'*ingorgo* inesprimibile del proprio «sentimento», le parole gli vengono di colpo a mancare, sono – come si legge in un racconto di Kafka¹⁵⁶ – un *ponte* che non riesce più a raggiungere l'altra sponda: ed è questo, a ben vedere, il vero momento di crisi del viaggio, quando sembra venir meno la stessa poetica delle apparenze, quella che finora aveva sorretto il viaggiatore nelle sue peregrinazioni in un mondo che è, nello stesso tempo, «straordinario» e del tutto «normale».¹⁵⁷

Come scrive Celati, è il momento in cui ogni cosa sembra andare alla deriva verso il mare, in una definitiva caduta del senso, mentre «tutte le apparizioni si eclissano *ridiventando detriti*».¹⁵⁸ Ed è il momento, questo, in cui entra definitivamente in crisi la pretesa/illusione, che è propria degli abitanti delle villette geometrili, di abolire l'esperienza del dolore, cancellando ogni traccia, «ogni ricordo della “vita piena di pena”»:

Questa villetta ha muri ricoperti da falsi ciottoli che protuberano da mattonelle biancastre. [...] Le mattonelle di falsi ciottoli sono sparse anche sul praticello a mo' di camminamenti campestri, mentre il prato è pieno di margheritine non ancora dischiuse, e il portico della casa decorato da fiori coloratissimi che sembrano di plastica. Ai lati della porta nanetti in gesso come quelli d'un film di Walt Disney: si sforzano anche loro di sospendere ogni ricordo della «vita piena di pena», perché questo è lo scopo unico e finale delle casette incantate, se ben capisco.¹⁵⁹

¹⁵⁵ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1093.

¹⁵⁶ F. KAFKA, *Il ponte*, in ID., *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1970, p. 327.

¹⁵⁷ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1084.

¹⁵⁸ Ivi, p. 1086. Corsivo mio.

¹⁵⁹ Ivi, p. 1010.

E non si potrà non rilevare, almeno *en passant*, come aumenti – in questo procedere attraverso un territorio, il delta del Po, che è anche una *frontiera*, una zona liminale tra la vita e la morte – il tasso di figuralità,¹⁶⁰ come risulta evidente nelle espressioni che ho segnalato in corsivo: dai *ponti* che si costruiscono con le parole al *buco* «dove tutto scompare», dall'*ingorgo* del sentimento alle apparizioni che ridiventano *detriti*, anch'essi alla deriva sulle placche che scivolano inesorabilmente verso il mare.

È da notare, peraltro, come questo accostamento tra lo spazio e il senso di morte (che è anche la morte delle apparenze e delle «apparizioni») sia tutt'altro che casuale o ingiustificato: di fronte alla scoperta dello spazio come assoluto (e quindi, come si è visto, di fronte alla scoperta della indicibilità di questo spazio), il narratore è indotto a ricordarsi di un altro assoluto, che è quello della morte, nodo emotivo ed esistenziale destinato a restare irrisolto, nella ribadita conferma di un'altra, e forse ancora più categorica, indicibilità.¹⁶¹ Detto in altri termini, l'assoluto e l'indicibile dello spazio richiamano l'assoluto e l'indicibile della morte; siamo quindi davvero, con le pagine conclusive di *Verso la foce*, in un contesto da *finis terrae*, dove il perdersi della terra nel mare (un mare che ormai è già *dentro* la terra, a evidenziare una completa, irreversibile cancellazione di limiti e confini) diviene figura perfetta di quello «smarrimento ultimo»¹⁶² che è la morte.

Nello stesso tempo, se è vero che le cose – al pari dello spazio – non si possono né dire né descrivere, è anche vero che, alla maniera di Rilke, è possibile *chiamarle*, il che significa richiamarle *alla presenza* e, letteralmente, invocarle perché si affianchino a noi indicando almeno una traccia nella nostra inguaribile solitudine e incertezza, perché ci aiutino a trovare una direzione, ad arginare quello che Celati chiama «il vuoto centrale dell'anima».¹⁶³ Concetto essenziale, questo, che Celati ribadisce nell'annotazione datata 3 giugno 1983, in uno dei passi più importanti per l'interpretazione di questi diari di viaggio:

D'un tratto risuonano richiami di gabbiani, uno chiama e altri rispondono. Anche le parole sono richiami, non definiscono niente, chiamano qualcosa perché resti con noi. E *quello che possiamo fare è chiamare le cose*, invocarle perché vengano a noi con i loro racconti: chiamarle perché non diventino

¹⁶⁰ Sul rapporto liminalità/figuralità si veda F. MORETTI, *Spazio e stile, geografie dell'intreccio e storie del Terzo*, in F. SORRENTINO (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010, pp. 69-84: 70.

¹⁶¹ A questo proposito cfr. V. MELCHIORRE, *Al di là dell'ultimo. Filosofie della morte e filosofie della vita*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, p. 158, nota 1.

¹⁶² Riprendo l'espressione da P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 44.

¹⁶³ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1081.

tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci.¹⁶⁴

11. *Tra etnologia e invenzione: Fata morgana*

Come si è visto, per Celati – viaggiatore e appassionato studioso di testi di etnografia e antropologia – assume decisiva importanza, accanto ai concetti di spazio e paesaggio, la nozione di *luogo*, che ho inteso, sulla scorta di Augé, come *luogo antropologico*. La questione, ampiamente dibattuta, è piuttosto nota: il problema, nel mondo della globalizzazione, è di trovare luoghi che siano davvero tali, e che rispondano, anzitutto, ai tre criteri dell'identità, della relazionalità e della storicità individuati da Augé in opposizione ai non luoghi.

In effetti, a causa della globalizzazione, è sempre più difficile riconoscere luoghi che abbiano le suddette caratteristiche; il mondo globalizzato è, infatti, il mondo della perfetta omologazione, dove tutto sembra assomigliarsi e dove nulla sembra più possedere un carattere di autenticità e irripetibile individualità. In questo senso, suonava come un ammonimento un passaggio di *Verso la foce*, in cui l'io narrante si trovava a registrare la desolata uniformità di tutte le cose, prendendo atto in questo modo dell'impossibilità di fare l'esperienza di un luogo autentico (cito dall'annotazione del 3 giugno 1983):

Sul Po di Pila col sole sopra la testa, mi è venuto in mente un film di John Ford dove si vede Henry Fonda che torna a casa dopo tanto tempo e trova le baracche del suo villaggio abbandonate, e un predicatore ubriacone gli spiega che verranno le ruspe ad abbattere tutto, perché tutto è cambiato e non c'è più avvenire per i luoghi. Danzando nel buio con un cerino in mano, quel predicatore pronunciava la profezia: «Senza luogol senza luogol!».

Tutti i luoghi faranno la stessa fine, diventeranno solo *astrazioni segnaletiche* o progetti tecnici di esperti. Da queste parti creeranno un grande parco turistico, e i turisti verranno in pullman a vedere non so cosa, relitti di vecchie tristezze, cartelli propagandistici, *luoghi che non sono più luoghi*.¹⁶⁵

Anche scrivendo *Fata morgana* (2005) – che è un singolare romanzo/resoconto etnografico dedicato al popolo immaginario dei Gamuna – Celati sottolinea gli effetti della globalizzazione/omologazione che ha determinato la scomparsa di ogni luogo autentico e originale, di ogni 'specialità' di luoghi in cui si possa ritrovare qualcosa di unico e di irripetibile. Tutto appare a tal punto omologato che gli stessi «avventurieri» – come scrive

¹⁶⁴ Ivi, p. 1093. Corsivo mio.

¹⁶⁵ Ivi, p. 1091. Corsivi miei.

Celati – devono piegarsi alla constatazione del sempre uguale, rinunciando di conseguenza a qualsiasi illusione di scoperta o di avventura:

C'è stata un'epoca in cui gli avventurieri capitati da quelle parti erano sempre molto violenti, senza ritegni, essendo reduci dalle guerre coloniali o post-coloniali in tutto il pianeta. [...] Poi però grazie ai nuovi commerci la loro turbolenza s'è calmata; si è entrati in un'epoca con tutti i luoghi della terra diventati uguali, scoloriti e senza gloria, e con la nostalgia d'un luogo speciale che ormai non c'è più.¹⁶⁶

E tuttavia si ha l'impressione, leggendo le prime pagine del romanzo, che il paese dei Gamuna presenti alcuni connotati che ne fanno ancora, nonostante tutto, un *luogo speciale*. E questo per due motivi concomitanti: da una parte per la collocazione del paese stesso, che appare incerta e indeterminata, come si conviene ad un paese immaginario (il narratore non ci dice in quale parte dell'Africa si trovi il paese oggetto delle sue cronache); dall'altra per il particolare rapporto che i Gamuna intrattengono col tempo, rapporto che sembra ispirarsi a principi del tutto diversi rispetto a quelli predominanti in Occidente.

In particolare, per quanto riguarda la collocazione, Celati presenta il paese dei Gamuna soffermandosi sulla configurazione geologica e sui territori che lo delimitano da nord e da sud: il problema, tuttavia, è che, in mancanza di precise coordinate geografiche, le indicazioni fornite risultano inservibili, creando un quadro del tutto sfumato ed evanescente: anche in questo caso, si ha insomma un'evocazione più che una vera e propria descrizione. A rafforzare questa impressione è, inoltre, il riferimento al «massiccio basaltico» che diventa, in virtù della focalizzazione che lo porta in primo piano, una sorta di elemento totemico, una indicazione che si sottrae al dominio della geografia per stabilirsi in quello della fantasia, dell'evocazione fantastica:

A quattrocento chilometri dal mare verso nord est, un massiccio basaltico chiude il territorio dei Gamuna alle influenze delle popolazioni costiere, mentre sul versante opposto un vasto deserto sabbioso lo separa dalle strade che portano alle città dell'interno. [...] Le grandi sinclinali che scendono dal massiccio basaltico si arrestano a una settantina di chilometri a nord del loro territorio, dove corsi d'acqua con itinerari variabili si disperdono in paludi e falde sotterranee, fino agli ultimi lembi della brughiera che delimita il deserto sabbioso.¹⁶⁷

¹⁶⁶ G. CELATI, *Fata morgana* (2005), in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1522.

¹⁶⁷ Ivi, p. 1479.

Come si può notare, le indicazioni geografiche, benché presenti nel discorso, sono di fatto svuotate dalla genericità dei riferimenti («A quattrocento chilometri dal mare verso nord est»); il lettore ha così la sensazione di essere guidato ma, in realtà, è lasciato a se stesso, in balia dell'incertezza e della mutevolezza delle proprie impressioni.

Ma dov'è in realtà il territorio di cui parla Celati? In quale regione, in quale parte dell'Africa si trova? Domande destinate a rimanere inevase, mentre sotto gli occhi del lettore si disegna un territorio che appare via via sempre più incerto e sfumato, vario e mutevole come i percorsi dei fiumi che scorrono «con itinerari variabili». Uno sguardo *dall'alto*, che metta ordine e indichi una prospettiva unificante, è del resto inconcepibile: gli stessi Gamuna, soffrendo di «vertigine dell'altezza», sembrano rifuggire da questo tipo di sguardo, che considerano, nella sua infinita presunzione, insostenibile e inaccettabile (e ciò, come si legge in un altro capitolo del romanzo, in virtù della loro credenza circa l'«origine terricola dell'uomo»):¹⁶⁸

I Gamuna si spingono nella brughiera per andare a caccia, per raccogliere semi di eftla e noci di trepeu [...]. Ma raramente trovano il coraggio di arrampicarsi anche sulle più basse propaggini del massiccio basaltico, perché sono presi da conturbanti vertigini anche a contemplare il mondo dall'alto d'una collina. Nessun popolo teme le altitudini come loro.

I Gamuna sono rimasti allibiti all'idea che qualcuno volesse calcolare l'estensione del loro territorio assumendo uno sguardo dall'alto, anche da sopra della cupola del cielo. Infatti loro vedono così le nostre mappe, come sguardi dall'alto di qualcuno che non è nessuno, e che però vuole dominare i luoghi con linee fisse e punti fissi, fuori dall'incanto del *ta*, fuori dal «questo, qui, ora» (*ta, muna, ti*) dove ognuno si trova con i piedi sulla terra. «Assurdo! Assurdo!» dicono gli anziani, scuotendo la testa.¹⁶⁹

Non della realtà ma del sogno della realtà sembra parlarci Celati, e ciò non ci sorprende: nella mitologia dei Gamuna il tema fondativo è quello della «grande allucinazione del mondo»,¹⁷⁰ della falsità del mondo diurno a fronte della verità, che è invece propria della dimensione notturna del sonno e del riposo. Di qui, del resto, il titolo del libro: tutto quel che si vede non è altro che un incessante, e ingannevole, brulichio di immagini che

¹⁶⁸ Ivi, p. 1560. A questo proposito cfr. M. BELPOLITI, *Celati, non ridete dei Gamuna*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 217-219: 218.

¹⁶⁹ G. CELATI, *Fata morgana*, cit., p. 1479 e pp. 1572-1573.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 1480, 1528.

appaiono e spariscono, nient'altro che una proiezione fantasmatica, una serie di fenomeni di *fata morgana* che sono solo un paravento, un'illusione dietro cui si cela la realtà vera, quella «che segue il giro delle stelle, l'infinita deriva delle galassie». ¹⁷¹

Le conseguenze di una tale visione sono evidenti: non si tratterà di descrivere le cose ma piuttosto di immaginarle, di sognarle per come potrebbero essere. E non sorprende, allora, che alle immagini del paese gamuna si sovrappongano i luoghi della Normandia dove il narratore dice di risiedere, sicché alla fine non è facile distinguere tra i luoghi effettivamente visti e quelli soltanto immaginati. Si legga, in proposito, il passo che segue, in cui lo squarcio descrittivo appare evidentemente subordinato ad una attività di *fantasticazione*, che finisce per produrre una sorta di sintesi tra luoghi eterogenei, lontani e apparentemente diversi:

Io *immagino* la brughiera a est di Gamuna Valley come quei terreni che si incontrano da queste parti, dopo il passo montano di Caumont l'Éventé, quando si scende verso le pianure e i pascoli del Bessin, fino alle spiagge della Manica. Là ci sono dei terreni molto permeabili, con intrichi di corsi d'acqua che si disperdono al livello del suolo, tra muschi ed erbe di praterie spugnose. Nessun argine, rare le case, nessun addomesticamento del paesaggio, a parte le strade e le siepi. Oltre le siepi si vedono bassi costoni collinari, e valloncelli solcati da profondi borri, e lì ruscelli senza un letto stabile scompaiono per riapparire più lontano come un sistema di vene a fior di terra. Ecc. ¹⁷²

Ma si veda anche il seguente passo, in cui emerge con evidenza una volontà di registrazione oggettiva del fenomenico, colto al grado zero del suo manifestarsi, che è, poi, il grado nel quale si manifestano le *apparenze*, al di fuori di ogni proiezione personale o soggettivistica:

Noron-l'Abbaye, dove abito, è un borgo campagnolo di poche case, a sette chilometri dalla cittadina di Falaise, in Normandia. È isolato tra campi e pascoli, vicino allo stradone provinciale che porta verso i pendii del massiccio armoricano, nelle zone chiamate Bocage. [...] Adesso nella stanza dove scrivo fa freddo, c'è luce soltanto dalle nove del mattino alle tre del pomeriggio. Piove tutti i giorni, le campagne sono grigie, e nei prati le vacche si tengono ammassate al riparo di qualche albero. ¹⁷³

¹⁷¹ Ivi, p. 1528.

¹⁷² Ivi, p. 1557. Corsivo mio.

¹⁷³ Ivi, p. 1489.

Anche quando scrive nel suo borgo della Normandia, raccogliendo e riordinando materiali disparati al fine di redigere la sua ricerca etnografica, il narratore si dimostra sensibile a quella «fascinazione davanti alla “potenza dei luoghi desolati”»¹⁷⁴ che è tipica del paese dei Gamuna. Le cose assumono così un aspetto sognante e finiscono per confondersi, allo stesso modo in cui si confondono i riferimenti geografici, per cui si ha l'impressione che il «massiccio basaltico» del territorio dei Gamuna e il «massiccio armoricano» della Normandia siano, in definitiva, la stessa cosa, solo trasposta e considerata da punti di vista differenti. D'altronde, come ho detto, tutta la realtà del mondo gamuna è una realtà inafferrabile: l'uomo, in effetti, non può conoscere altro che il «tremolio delle cose» e i «barbagli della polvere»¹⁷⁵ (*barbagli*: come sappiamo da *Condizioni di luce*, si tratta di una parola chiave per la 'scrittura del paesaggio' di Celati), una dimensione evanescente in cui tutto si sfalda e svanisce precipitando verso il basso.

Ciò spiega anche l'atteggiamento del popolo gamuna nei confronti del tempo, la sua totale, serena accettazione del passare dei giorni e del decadere delle cose, secondo un'attitudine che è l'esatto opposto di quella occidentale, tesa ossessivamente al recupero, al ripristino, alla restaurazione dell'aspetto originario delle cose. Al narratore, che si prefigge «di avere visioni di Gamuna Valley»,¹⁷⁶ il tempo si manifesta *in azione*, visualizzato nel processo che determina l'incessante trasformazione delle cose, la continua mutazione del reale, che dà luogo soltanto a macerie: «Le case di anno in anno allargano le loro crepe, le erbe e le piante invadono il selciato, le automobili abbandonate nelle vie perdono i pezzi, dovunque compaiono sempre più macerie».¹⁷⁷

D'altra parte, se la realtà non è altro che allucinazione, si potrà allora serenamente accettare anche il passare del tempo: non varrà la pena intervenire per correggere o migliorare l'aspetto delle cose, ma sarà giusto (naturale) assistere al loro decadere e disfarsi, a quel «crollare» che, come abbiamo visto, è centrale nella poetica di Celati, non solo come dato oggettivo ma come *modo* di guardare la realtà. Si veda al riguardo il passo che segue:

Delle automobili abbandonate si servono per i sonnellini pomeridiani, lasciandole peraltro decadere come tutto il resto. Le case crollano, i muri si screpolano, ma loro non restaurano mai niente, non tolgono di mezzo i calcinacci che hanno invaso una scala d'ingresso, e lasciano penzolare gli infissi che si sono staccati dal telaio delle finestre. Astafali scrive che tanta incuria non

¹⁷⁴ Ivi, p. 1550.

¹⁷⁵ Ivi, p. 1551.

¹⁷⁶ Ivi, p. 1489.

¹⁷⁷ Ivi, p. 1490.

va addebitata a una supposta poltroneria dei Gamuna, come si dice spesso nelle città dell'interno. Il motivo è un altro. Se loro lasciano decadere tutto, ciò dipende dal fatto che non amano cambiare nulla negli stati di cose che trovano, salvo esserne costretti. In realtà sono resi malinconici dai cambiamenti o miglioramenti di qualsiasi tipo [...].¹⁷⁸

In questo modo, l'incanto del vivere si identifica per i Gamuna col «sentimento del disfarsi, del cedere di tutte le cose lentamente o all'improvviso».¹⁷⁹ Si tratta, peraltro, di un tema su cui Celati è tornato più volte, per esempio nella seguente riflessione sulla propria attività di documentarista, che si legge nella citata conversazione con Sarah Hill (il riferimento è al documentario *Case Sparse. Visioni di case che crollano*, del 2002):

Le case crollanti non erano più reperti oggettivi, erano diventate oggetti d'affezione, e tra noi ne parlavamo come se si portassero dietro dei racconti fantastici. Così ho capito che non bisognava mostrarle come malinconici relitti del passato, ma come uno tra i più sorprendenti aspetti d'un paesaggio moderno. In un'epoca in cui si tende a restaurare tutto per cancellare le tracce del tempo, quelle case portavano i segni d'una profondità del tempo e così ponevano la domanda: cosa dobbiamo fare delle nostre rovine? cosa fare di tutto ciò che è arcaico e sorpassato, e non può essere smerciato come un altro articolo di consumo?¹⁸⁰

Se il tempo pare identificarsi con questo trascorrere, con «la stupidità dei giorni che si trascinano»,¹⁸¹ lo spazio (lo «spazio immenso»,¹⁸² lo «spazio eccessivo che avvolge tutto»¹⁸³ continuamente evocato dal narratore) non sarà altro che un vuoto, una incontenibile desolazione nella quale l'«aura del paesaggio»¹⁸⁴ è destinata a spegnersi in modo definitivo; in questo spazio, dominato da un senso di stupidità e di insensatezza, anche gli uomini e le forme della natura paiono confondersi, non per effetto di una assimilazione di marca esistenziale (quale abbiamo riscontrato in Biamonti), ma, semplicemente, perché risultano avvolti nella stessa mancanza di senso, in quella caduta o perdita di significato in cui si compendia – come scrive Celati – l'autentico «spirito del luogo»:

¹⁷⁸ Ivi, p. 1485.

¹⁷⁹ Ivi, p. 1556.

¹⁸⁰ *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Sarah Hill*, cit., p. 61.

¹⁸¹ G. CELATI, *Fata morgana*, cit., p. 1549.

¹⁸² Ivi, p. 1543.

¹⁸³ Ivi, p. 1549.

¹⁸⁴ L. BOELLA, *op. cit.*, p. 18.

Altre corriere sono adibite a posti di raduno per far chiacchiere, essendo luoghi calmi e raccolti. Qui ci si rifugia quando grava sull'animo il peso dello spirito del luogo, e dunque si percepisce più intensamente il senso di stupidità che invade tutto sullo sfondo del deserto. Il che avviene specialmente di sera e di notte, quando l'incanto greve della terra è più che mai avvertibile, e la necessità delle chiacchiere medicinali più che mai avvertita. Allora si sente di non essere veramente diversi dagli arbusti cresciuti a caso nella brughiera, ed un raduno di chiacchiere fa bene.¹⁸⁵

Ma questo non riguarda solo i Gamuna: la vita è percepita come qualcosa di inesplicabile anche in Occidente, dove abbondano, senza alcuna significativa differenza, quelle che il narratore chiama le «visioni dell'inspiegabile vita». Così in un passo del paragrafo intitolato *Preludio sul motivo della vita inconscia*: «E scrivendo le vedo anch'io ogni tanto là fuori, negli ammassi di cose senza nome, sui pendii del massiccio armoricano, e giù nelle piane del Bessin: tutta la vita inconscia che si muove tra i pascoli, i castelli normanni, i borghi sperduti e le spiagge scoscese sulla Manica».¹⁸⁶

È dunque vero, come ha scritto Marco Belpoliti, che i Gamuna porgono uno specchio infallibile alla nostra società, rovesciata e mostrata attraverso lo sguardo dell'altro («i Gamuna siamo noi stessi, visti dal punto di vista dell'Altro»),¹⁸⁷ ma è anche vero che, nella dimensione utopico/distopica creata dal narratore, si evidenziano alcuni elementi che di fatto marcano una profonda differenza tra il mondo dei Gamuna e la realtà dell'Occidente: se per un verso Gamuna Valley «sembra essere l'anno zero della civiltà occidentale»,¹⁸⁸ un mondo di detriti e di macerie dove domina incontrastato un senso d'inutilità della vita a cui non è possibile opporsi, per l'altro appare evidente che i Gamuna sono diversi da noi proprio perché intrattengono con il tempo un rapporto del tutto diverso, dal momento che lo accettano anziché respingerlo, incorporandolo nel normale aspetto delle cose anziché cercare di contenerlo o di annullarlo. L'attitudine prevalente non prevede quindi la lotta contro il passare del tempo ma, al contrario, la sua piena accettazione, secondo una modalità che è perfettamente opposta a quella degli occidentali, la cui preoccupazione ossessiva è di migliorare o restaurare l'aspetto delle cose, operando così, con questa protratta azione di *maquillage*, una vera e propria falsificazione, un'alterazione che ne tradisce la natura originaria finendo col renderle irrecognoscibili.

¹⁸⁵ G. CELATI, *Fata morgana*, cit., pp. 1550-1551.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 1557-1558.

¹⁸⁷ M. BELPOLITI, *Celati, non ridete dei Gamuna*, cit., p. 218.

¹⁸⁸ G. FREDA, «Fata Morgana», in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 215-216: 215.

Altre considerazioni si possono fare in merito alla nozione di spazio: benché esso abbia per i Gamuna uno statuto incerto e mutevole (così come incerte e mutevoli sono per loro le coordinate geografiche),¹⁸⁹ è proprio lo spazio ad assumere un ruolo fondamentale nelle loro storie. Si tratta infatti di vicende che non si articolano nel tempo ma, appunto, nello spazio, e che si possono ricostruire seguendo le traslazioni spaziali di personaggi che risultano privi di ogni profondità psicologica. Ciò che conta è la *spazializzazione* delle storie, la possibilità di raccontare una vicenda che si presenta, anzitutto, come un diagramma di spostamenti in direzioni diverse, come un percorso ricostruibile sul piano spaziale (e sarà evidente, al riguardo, l'incidenza della lezione calviniana nel definirsi di queste concezioni). Si veda il paragrafo *Come si raccontano le storie*.

Non parliamo di psicologia dei personaggi, che là sarebbe vista come una madornale assurdità. In sostanza, nei loro racconti è come se a qualcuno non succedesse mai nulla, tranne il fatto di trovarsi in un posto, poi in un altro, e in un altro ancora, ogni volta con la testa confusa dalle visioni, ma trasportato dalla contentezza dei piedi. Se fossero tradotti nelle nostre lingue i racconti gamuna sarebbero noiosissimi, perché non ci sono trame, fatti, niente.¹⁹⁰

Di qui la particolare forma d'attenzione che caratterizza le narrazioni dei Gamuna, un'attenzione che viene rivolta ad eventi e fatti minimali, del tutto estranei alla sfera dello straordinario e del sensazionale. Nulla interessa se non il minimo, il fuggevole, una girandola di aspetti e di evidenze che tanto più sono focalizzati quanto più possono sembrare insignificanti:

[...] il tutto è infiorato da un eloquio che i raccontatori coltivano per sbalordire chi ascolta, parlando sottilmente di cose qualsiasi che si incontrano sul cammino: un fuscello d'erba, una traccia di pioggia, qualche granello di sabbia su cui si posano gli occhi.¹⁹¹

Se questo modo di raccontare rispecchia la visione dei Gamuna, è indubbio che si tratti, nel contempo, anche di una testimonianza sulla poetica di Celati, a fondamento della quale vi è l'«attrazione che spinge a muoversi»,¹⁹² ossia la volontà di spostarsi nello spazio non per

¹⁸⁹ «Tutto è fluido, tutto è mosso da piccole correnti come quelle d'un wadi in primavera – comprese le misure, le latitudini e le longitudini dei luoghi, che secondo loro sono sempre variabili»: G. CELATI, *Fata morgana*, cit., p. 1570.

¹⁹⁰ Ivi, p. 1571.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Ivi, p. 1584.

apprendere o conoscere chissà che cosa, ma semplicemente per sottrarsi alla malinconia (quella malinconia che diventa «magone», come si legge nel *Lunario*), a quell'inquietudine che, come ho detto, è connaturata alla condizione di stasi, al fatto di stare fermi in uno stesso luogo.

È da notare, infine, come l'attenzione per le forme dello spazio non escluda un sostrato metaforico, in quanto lo spazio, con le sue direttrici e con gli itinerari che vi si possono compiere, allude di per sé, in termini appunto metaforici, all'idea di un percorso da seguire, un percorso che si esplica secondo una logica del possibile che evidenzia molteplici strade e direzioni, immediatamente riferibili alla inesauribile ricchezza dell'esperienza vissuta:

Vicino a casa mia c'è un bosco chiamato della Jalousie, dove spesso vado a camminare di mattina, su una strada con l'asfalto a pezzi che lo attraversa. Intorno ci sono querce, cespugli di robinie, corvi che svolazzano. A volte sui sentieri laterali trovo un sorcio per terra, [...]. Tutti quei sentieri laterali sono pieni di rami secchi, foglie secche; e se ci si inoltra in uno di loro non si capisce mai dove porti. Portano tutti ad altri sentieri, sentieri di sentieri, dunque sembra che non vadano da nessuna parte. Se nessuno li usasse si chiuderebbero presto; invece qualcuno li usa, e perciò si riesce sempre a passare verso altri sentieri.¹⁹³

Il paesaggio, come spesso accade nella letteratura del Novecento, viene così trasvalutato: si parte dalla sua raffigurazione (o dalla sua invenzione) per dire altro, per aggiungere qualcos'altro al discorso di partenza. Detto in altri termini, il paesaggio disvela sempre un *oltre* del discorso, diviene un'occasione e un pretesto per parlare d'altro, per indicare o tracciare altri percorsi possibili che sono essenzialmente, come insegna il Calvino delle *Città invisibili*, dei percorsi mentali.

D'altronde, come si è visto, lo stesso territorio dei Gamuna non è altro che un sogno, una fantasticheria e una proiezione mentale che può sorgere in qualsiasi punto della terra: non a caso, il narratore afferma di *vedere* Gamuna Valley «appena fuori dal [suo] borgo», ossia quando si trova a Noron-l'Abbaye, dove passa il tempo scrivendo il suo libro fantasticamente antropologico:

¹⁹³ Ivi, p. 1652.

Poi torno a casa e riprendo in mano i miei appunti. Chi leggerà le cose che scrivo? A volte non so più andare avanti. Ma al mattino presto riesco spesso a *vedere* Gamuna Valley *appena fuori dal mio borgo*, laggiù in una conca della terra da cui spuntano case e palazzi.¹⁹⁴

L'immagine dei luoghi è dunque il risultato della 'fantasticazione' che si può fare su di essi: la stessa Gamuna Valley non è vista direttamente, ma può essere visualizzata grazie alle risorse della facoltà immaginativa. L'esibita finzione messa in atto dalla voce narrante, con il suo continuo richiamarsi agli scritti redatti da alcuni testimoni più o meno attendibili (da Victor Astafali, vecchio compagno di studi del narratore in Inghilterra, nonché aspirante etnografo, a sorella Tran, una monaca vietnamita che ha vissuto per un periodo presso i Gamuna), risponde chiaramente alla volontà di irridere qualsiasi intento conoscitivo che pretenda di porsi su basi di razionalità e di documentata ricerca. Com'è evidente, la voce narrante che ci accompagna in questo resoconto etnografico si muove in una direzione che è esattamente opposta: lungi dal fornire una documentazione attendibile, o una ricostruzione verosimile di ciò che avviene nella terra dei Gamuna, il narratore non fa altro che proporre le proprie fantasie, le proprie proiezioni mentali (che saranno, a questo punto, proiezioni mentali di 'secondo grado', dato che si tratta di un esercizio di 'fantasticazione' applicato ad un popolo immaginario).

L'operazione immaginativa sottesa a *Fata morgana* si realizza dunque, non diversamente da quanto avveniva in *Verso la foce*, a partire dalla incorporazione dell'*immaginazione* nel paesaggio: al riguardo, il modello sarà, ancora una volta, l'*Infinito* di Leopardi, dove, come noto, l'elemento decisivo è il dialogo, la messa in rapporto tra il finito e l'infinito, tra il finito del *visibile* e l'infinito dell'*invisibile*.¹⁹⁵ Quello che il narratore celatiano descrive non sarà, allora, un paesaggio realistico, ma un paesaggio che nasce dal sogno e dall'immaginazione, frutto di un fantasticare (da intendersi nel senso di cui si è detto) che lo inventa e lo ricrea di continuo: come afferma lo stesso Celati, «[l]a geografia del mondo è fatta di cose sognate, fantasticate, di residui immaginari, ancora prima che di mappe e di carte geografiche».¹⁹⁶

Qualcosa di analogo era peraltro già presente, almeno *in nuce*, nel racconto di apertura dei *Narratori*, *L'isola in mezzo all'Atlantico*, in cui è la facoltà immaginativa che determina la

¹⁹⁴ Ivi, p. 1579. Corsivi miei.

¹⁹⁵ A questo proposito si veda A. PRETE, *Tempo del vedere, tempo dell'immaginare*, in «Zibaldoni e altre meraviglie». Disponibile su: <http://www.zibaldoni.it/2006/01/31/vedereimmaginare/>. [ultimo accesso: 12.10.2018].

¹⁹⁶ G. CELATI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, cit., p. 223.

configurazione dell'isola, prima ancora che il radioamatore e la sua fidanzata la possano effettivamente vedere *in praesentia* (essenziale, anche in questo caso, sarà la capacità di stravedere o, meglio, di oltre-vedere, stabilendo un rapporto tra la realtà – le puntuali descrizioni che Archie fornisce al radioamatore di Gallarate – e ciò che le sta oltre, ciò che può essere sognato ed immaginato a partire dai propri stati affettivi ed emotivi):

Riascoltando più volte i nastri registrati e parlandone con la fidanzata, a poco a poco è successo che il radioamatore italiano cominciasse a immaginare quell'isola come se l'avesse vista con i propri occhi.

Era come se la vedesse là fuori, che si stendeva concava sotto la casa di Archie, posta in un punto sopraelevato. Una strada faceva una lunga curva tra i prati dove pecore e vacche pascolavano senza recinti, e a destra un promontorio non molto alto era tutto coperto d'erica.¹⁹⁷

Di fatto, la visita sull'isola compiuta nel corso di un successivo viaggio in Scozia non farà che confermare quanto il radioamatore era riuscito in precedenza ad immaginare, con la sola differenza determinata dal rovesciamento del punto di vista: alla visione dall'alto verso il basso subentra quella dal basso verso l'alto, sempre tenendo come riferimento topologico la localizzazione della casa di Archie:

Quando sono sbarcati hanno subito ritrovato la lunga strada che faceva un percorso circolare attorno al promontorio coperto d'erica. Riconoscevano quasi tutto e riuscivano ad orientarsi come se ci fossero già stati. Riconoscevano un punto in cui la costa era mangiata dal mare, e le rocce ignee sparivano con l'alta marea. Al di sopra di quel punto il terreno s'innalzava in un piccolo promontorio erboso, sul quale doveva sorgere la casa di Archie.¹⁹⁸

12. Conclusioni

Gianni Celati si è avvicinato alla pianura padana rivestendo i panni del viaggiatore, percorrendo come un viandante o un «“pellegrino” nel mondo»¹⁹⁹ i territori compresi tra la

¹⁹⁷ ID., *L'isola in mezzo all'Atlantico*, in ID., *Narratori delle pianure* (1985), in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 737-741: 737-738. Corsivo mio.

¹⁹⁸ Ivi, p. 739.

¹⁹⁹ S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrigiani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in F. BRUNI (a cura di), *«Leggiadre donne...». Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 318-347: 318.

via Emilia e il Po: di questo trattano i testi che compongono la cosiddetta trilogia padana, dai *Narratori delle pianure* alle *Quattro novelle sulle apparenze* fino ai diari di *Verso la foce*.

Al centro di queste opere vi è, pertanto, un paesaggio osservato da uno sguardo in movimento, non un paesaggio contemplato staticamente ma, appunto, un paesaggio attraversato e perlustrato in prima persona, mediante una *quête* che ha condotto lo scrittore a ripercorrere più volte strade e itinerari più o meno noti. L'attitudine fondamentale si può riassumere, più che nell'elogio del viaggio, in un'idea moderna di movimento, nell'adesione all'*andare verso* come spinta primaria della conoscenza e, quindi, della scrittura; il paesaggio – o lo spazio – non saranno allora oggetto di contemplazione o, alla maniera del romanticismo deterioro, di «sentimentalismo proiettivo»,²⁰⁰ ma, piuttosto, di scoperta graduale e progressiva, realizzata attraverso una molteplicità di percezioni e sensazioni che solo la scrittura può restituire nella loro complessità, riunificandole nello spirito della narrazione.

Si tratta del resto di luoghi che già prevedono, in certa misura, un determinato modo di essere guardati (dalla visione frontale a quella rialzata, secondo l'insegnamento di Ghirri), implicando, nel contempo, una precisa finalizzazione dello sguardo che si porta su di essi: quella dislocazione dello sguardo che determina l'apertura dello spazio e, quindi, il prodursi della visione paesaggistica. In questo senso, mi sembra indubbio che i concetti di spazio e paesaggio siano per Celati reciprocamente, vicendevolmente implicati: non si dà, in altre parole, un'opposizione concettuale ma una reciproca implicazione, per cui il paesaggio non è altro che lo spazio che si apre, in modo del tutto conforme a quello che era il programma di Ghirri, volto, appunto, a *dislocare lo sguardo, aprire il paesaggio*.

Ma è opportuno chiedersi, a questo punto, di quale paesaggio si tratti, quale sia, insomma, la particolare visione paesaggistica che emerge dai racconti e dagli scritti di Celati. A questo proposito, il primo elemento da sottolineare è la ricerca di una visione assolutamente non gerarchizzata dei paesaggi che si possono vedere: rifacendosi all'insegnamento di Ghirri, Celati sembra privilegiare una visione non-tradizionale, ossia una visione che prescinde completamente dall'ideologia – storicamente ricostruibile e documentabile anche nei suoi risvolti legislativi²⁰¹ – del *bel paesaggio*. A interessare il fotografo Ghirri e lo scrittore Celati sono in effetti tutti i paesaggi, senza alcuna pretesa di selezione o di scelta preventiva. Come scrive Celati nei *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, ribadendo le ragioni del proprio sguardo fenomenologico sulle cose:

²⁰⁰ G. CARCHIA, *Per una filosofia del paesaggio*, cit., p. 216.

²⁰¹ A questo proposito si veda P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 11-46: 17.

E le cose sono rimaste lì sotto il cielo, pregne dei loro colori, né belle né brutte, ma finalmente guardabili senza prevenzioni. [...] Il paesaggio sembra una specie di magazzino delle rimanenze, dove tutto continua ad avere un senso anche se non ha nessun uso.²⁰²

Celati fa così una scoperta di grande importanza: scopre che ogni paesaggio possiede di per sé una valenza estetica e, ancor prima, fenomenologica. Ogni paesaggio, che ci piaccia più o meno, che attiri o non attiri la nostra attenzione, è di per sé *guardabile senza prevenzioni*, a partire da quell'attitudine fenomenologica alla luce della quale va considerato l'interesse di Celati per il mondo delle *apparenze*. È del resto apparenza il paesaggio stesso, che solo per questo fatto risulta interessante e degno di attenzione. Ciò comporta, come accennavo, un completo superamento dell'ideologia tradizionale del *bel paesaggio*: come ha scritto Paolo D'Angelo, «anche la reazione che proviamo di fronte a paesaggi devastati, dissonanti o manomessi è una reazione *estetica*, che spesso connota e identifica quei luoghi più efficacemente dei dati ambientali o sociologici».²⁰³

D'altronde, sarà bene ricordare come lo scrittore, lungi dal proporre una documentazione sui paesaggi padani, immagini e *reinventi* di continuo il mondo di cui parla: essenziale, al riguardo, è il principio che ho definito, sulla scorta di Celati, della *incorporazione dell'immaginazione nel paesaggio*. È il caso, per esempio, di Sandolo, nel *Ritorno del viaggiatore*: assente sulle mappe stradali, il paesino dove nacque la madre del narratore può essere ritrovato grazie all'*immaginazione*, visualizzato in virtù di quella 'fantasticazione' che è, per Celati, il motore primo di ogni scrittura e di ogni invenzione. Ma così, nelle pagine di *Verso la foce*, è anche per il profilo delle Alpi (o delle Prealpi), intraviste (immaginate?) nella dimensione della lontananza, che, come si è detto richiamando Benjamin, è in costante dialogo con la dimensione (e l'esperienza) dell'*aura*.

Lo stesso discorso vale poi per il paese dei Gamuna, la cui posizione non è determinabile su nessuna carta geografica: un paese che, più che descritto, viene di continuo evocato. Basta che il narratore esca all'aperto – compiendo un gesto che, come si è visto, è all'origine del narrare di Celati – perché il misterioso paese si materializzi sotto i suoi occhi; gli basta uscire «appena fuori dal [suo] borgo» normanno ed ecco che, inopinatamente, Gamuna Valley è già lì, lontana e ciò nonostante presente, visibile in ogni suo aspetto e sfumatura. L'operazione, come ho detto, è quella di un *oltre-vedere* che

²⁰² G. CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, cit., [p. 5].

²⁰³ P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 42.

permette, attraverso il processo di immaginazione/fantasticazione, di fissare l'immagine di luoghi mentali che finiscono per sostituirsi ai cosiddetti luoghi 'reali'.

Non è possibile chiudere il discorso su Celati se non facendo riferimento a questa ulteriore categoria, che si aggiunge alle nozioni di 'spazio' e di 'paesaggio', quasi a colmare una lacuna concettuale che, per certi versi, era rimasta scoperta: i luoghi, appunto. A tale proposito, si è visto come per Celati rivesta un grande valore, soprattutto in *Verso la foce*, l'opposizione tra luoghi e non luoghi, che ho letto in riferimento alle note categorie proposte da Marc Augé. È evidente, peraltro, che l'idea celatiana di luogo ha una sua originalità, in quanto è legata, anzitutto, alla riscoperta della sua *essenza cronotopica*, alla percezione di una dimensione in cui si dà una sintesi di valori spaziali e temporali. Decisiva, al riguardo, è proprio la presenza del tempo, che – come si legge in una pagina memorabile di *Verso la foce* – diviene «forma dello spazio», secondo una formula che evidenzia la centralità del legame insolubile tra spazio e tempo teorizzato per la prima volta da Bachtin. Un tema, questo, che era già affiorato in un saggio di *Finzioni occidentali*:

Il pensiero archeologico ci aiuta a capire o sentire questo: che la Storia è sempre il mondo fisico, con i suoi monumenti e le sue vie, le vie che portano ai monumenti, i monumenti che ordinano le vie, le città che sorgono intorno ai monumenti [...]. Tutto il reticolo geografico, la superficie piana delle diramazioni, i percorsi che si seguono guidando, camminando, andando in ogni modo, sono percorsi della storia [...].²⁰⁴

Il tempo viene così valorizzato e, per così dire, riscoperto in una sua funzione assolutamente positiva: è la presenza, tangibile e riscontrabile, del tempo che trasforma lo spazio anonimo e fungibile («i luoghi che non erano luoghi», come si legge nella novella *Condizioni di luce*) in un luogo vero e proprio, il cui carattere eminente è proprio questa profondità temporale, declinata come possibilità di riconoscere i diversi 'strati' prodotti dal tempo che passa. È questo, del resto, l'aspetto più importante, l'insostituibile contrassegno, come dice Celati, di un «paesaggio moderno»: l'ossessione per il restauro e il ripristino dell'aspetto originario delle cose – come insegnano i Gamuna in *Fata morgana* – non sarà allora che una stortura e un'aberrazione del mondo occidentale, ormai incapace di accettare con naturalezza lo scorrere del tempo.

²⁰⁴ G. CELATI, *Il bazar archeologico*, cit., p. 221.

CAPITOLO VI

CONCLUSIONI

Prima di essere spettacolo cosciente, ogni paesaggio è un'esperienza onirica. Si guardano con passione estetica soltanto i paesaggi che prima si sono visti in sogno.

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (1942)

1. *Premessa*

Nel proporre alcune considerazioni conclusive, sia di ordine ‘teorico’ che ‘letterario’, mi soffermerò sugli aspetti indicati di seguito:

- a) la ‘compatibilità’ della definizione simmeliana di paesaggio rispetto alle *poetiche* degli autori considerati;
- b) il problema del ‘punto di vista’;
- c) elementi di continuità e di differenza tra Calvino e i ‘calviniani’;
- d) la validità della tassonomia paesaggistica proposta nel primo capitolo;
- e) il tema paesaggistico in alcuni testi esemplari della prosa italiana secondonovecentesca.

2. *Due questioni preliminari: Stimmung e riquadratura*

Come si è visto, la definizione di paesaggio proposta da Georg Simmel insiste su due elementi essenziali e tra loro correlati: da un lato, la *delimitazione* del *continuum* naturale, la quale si traduce in una ‘riquadatura’ che permette al paesaggio di emergere e di rendersi visibile; dall’altro, la *Stimmung*, ovvero quella «tonalità spirituale» che non appartiene al soggetto ma che è propria «sempre soltanto del singolo irripetibile paesaggio».¹

Ora, per quanto riguarda la *Stimmung*, si può dire anzitutto che questo elemento viene messo in crisi in modo particolare nel primo romanzo di Del Giudice, quello *Stadio di Wimbledon* in cui il protagonista-narratore si scopre, di fronte al paesaggio del golfo di Trieste, del tutto incapace di provare un sentimento, di cogliere le risonanze, anche di ordine emotivo, che dovrebbero provenire dalla visione che lo circonda. Ad emergere, in questo caso, è l’azzeramento della *Stimmung*, ossia l’incapacità del paesaggio di farsi portatore di uno «stato d’animo», di restituire quella «tonalità emotiva» che, secondo Simmel, dovrebbe costituire il fondamento della sua stessa unità. L’assenza di una tonalità spirituale nel paesaggio si riflette così sul personaggio, che si scopre del tutto incapace di coinvolgersi emotivamente nello spettacolo che si apre dinanzi ai suoi occhi.

¹ P. D’ANGELO, *Introduzione* a ID. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 7-38: 31.

Ed è un problema, questo, anche di ordine gnoseologico, dal momento che Del Giudice ‘assorbe’, cancellandola, la visione del paesaggio all’interno della visione dello spazio, che rimane la sua categoria di riferimento.

Del tutto diversa è invece la risposta di Celati: nel suo caso, è evidente che la *Stimmung* permane, solo che essa non riguarda più il paesaggio ma lo spazio, di cui lo scrittore riesce a cogliere la «tonalità affettiva». Si avrà di conseguenza un vero e proprio ‘trasferimento’ della *Stimmung*, che finisce per investire – in modo anche sorprendente,² ma coerentemente allo *spatial turn* del secondo Novecento – la dimensione spaziale:

Le immagini sono solo apparenze, cioè fenomeni di luce, niente di sostanziale. Tutto quello che possiamo chiedere alle immagini è di lasciare le cose e le persone nel loro spazio, di farci sentire la loro distanza. Questo è il *sentimento* dello spazio. Lo spazio ha un senso solo come *tonalità affettiva*, perché è il tono delle cose vicine e delle cose lontane, ed è così che noi ci orientiamo nel mondo.³

Ma si veda anche quanto Celati scrive nel suo *Collezione di spazi*, un ampio saggio dove emerge con evidenza l’idea dell’*affezione*, quel ‘condizionamento’ inevitabile per chiunque si relazioni con lo spazio esterno, mettendosi alla ricerca di un’*apertura* che non è solo fisica ma anche mentale:

Si descrivono spazi per capire che cosa percepiamo là fuori, come pensiamo e come ci figuriamo questa cosa avvolgente in cui siamo piazzati, che non ha sostanza perché sembra un puro vuoto tra i corpi, e che però è sempre anche una modalità d’affezione. [...] Lo spazio è la figura di qualcosa che si apre là davanti a noi, anche al di là della linea d’orizzonte, anche al di là del visibile. Ma per Melville, Baudelaire, Rimbaud e Nietzsche, diventa la figura d’una linea d’avvenire, il contrario della visione retrospettiva, dell’indugio sulle recriminazioni del passato. Non implica solo la passione d’una ricerca di spazi, ma anche quella di far spazio, di liberarsi da vecchi intralci che bloccano il pensiero.⁴

² Si ricordi, con Luisa Bonesio, che lo spazio «è un concetto di ordine generale e quantitativo, “bianco”, astratto e vuoto»: L. BONESIO, *Il paesaggio come luogo dell’abitare*, in P. D’ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 239-265: 247.

³ M. TEATINI, *Il sentimento dello spazio. Conversazione con Gianni Celati*, in «Cinema & Cinema», 18, nuova serie, 62, settembre-dicembre 1991, pp. 25-28: 27. Corsivi miei.

⁴ G. CELATI, *Collezione di spazi*, in «il verri», n. 21, gennaio 2003, pp. 57-92: 57-58.

Il problema della «nostra collocazione spaziale»⁵ – che era anche il problema di Calvino in *Dall'opaco* – non è risolto in base a delle coordinate geografiche, come vorrebbe l'impostazione del geografo-cartografo, ma riscoprendo il tono *affettivo* con cui il soggetto vive il rapporto vicinanza/lontananza, ovvero la relazione tra il visibile – che può essere anche ossessivamente opprimente, quando si presenta sotto forma di insegne e cartelli pubblicitari – e l'invisibile, quell'*oltre* spaziale che si può cogliere avvicinandosi alla linea estrema dell'orizzonte. Ciò che Celati offre è dunque un recupero della *Stimmung* nei termini di una tonalità affettiva che accompagna il soggetto nel suo relazionarsi con la dimensione dell'*aperto*.

Una precisazione, a questo punto, è però necessaria. Nella sua impostazione fenomenologica, tesa a indagare le forme di un *teatro naturale delle immagini*, a Celati non interessa proporre una distinzione concettuale tra le nozioni di 'spazio' e di 'paesaggio': i due termini, lungi dal costituire una coppia oppositiva o alternativa, funzionano come dimensioni reciprocamente implicate, in cui l'una pare generarsi dall'altra. Il paesaggio è infatti qualcosa che si determina in funzione dell'*aprirsi* dello spazio, per effetto di uno sguardo che, *dislocandosi*, si apre alla (nella) 'dimensione auratica della lontananza', là dove si svolge il dialogo tra il soggetto e l'*aperto*, tra l'io e la realtà che lo circonda. Da un punto di vista rigorosamente fenomenologico, il paesaggio non è altro che lo spazio colto nel momento in cui *si apre* in virtù della dislocazione dello sguardo nelle direzioni dell'oltre e dell'invisibile.

L'altro aspetto che, secondo Simmel, concorre alla definizione del paesaggio è la sua delimitazione, ovvero, con le parole di Giorgio Bertone, quella «riquadatura»⁶ che ci permette di vedere il paesaggio come una realtà che è sempre circoscritta, individuata e, per l'appunto, *delimitata* entro limiti precisamente definiti. Ho dunque accolto la sottolineatura di Bertone per rivedere i paesaggi studiati alla luce di questo concetto di 'riquadatura', che si presenta come essenziale in ordine alla possibilità di cogliere – e quindi rappresentare – la dimensione paesaggistica.

Ora, rispetto a questo problema, gli autori considerati evidenziano impostazioni che si distaccano dalle soluzioni più ovvie e scontate. Se ciò è forse meno evidente nel caso di Biamonti – che, essendo un paesaggista puro, rimane per certi versi ancorato a un'idea più

⁵ ID., *Verso la foce*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2016, p. 1020.

⁶ Si veda al riguardo G. BERTONE, *Avventure dello sguardo occidentale*, in ID., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999, pp. 11-83: 29.

tradizionale di paesaggio –, mi sembra che la situazione cambi in modo significativo se si considerano i paesaggi di Del Giudice e di Celati.

Per quanto riguarda Del Giudice, è chiaro che il concetto di riquadratura viene messo decisamente in discussione, se non addirittura superato in ragione delle modalità rappresentative adottate dallo scrittore. Ciò è facilmente verificabile, in particolare, nei racconti aeronautici di *Staccando l'ombra da terra*, nei quali l'oggetto della rappresentazione è dato dai paesaggi in movimento che il pilota può contemplare durante il volo: paesaggi che vengono sussunti all'interno di un'idea di spazio che si determina nel senso foucaultiano della *dislocazione*, creando in tal modo una vera e propria *seriazione* di spazi che si susseguono secondo un ritmo dinamico che non conosce soluzioni di continuità. Oggetto della visione non sarà, allora, il singolo paesaggio staticamente contemplato, ma una serie di spazi che impongono, nel loro succedersi, una visione dinamica e inarrestabile, irriducibile a un unico momento di osservazione. Viene meno, di conseguenza, l'idea stessa di 'riquadratura', in quanto implicante una delimitazione che non è conciliabile con il *continuum* spazio-temporale determinato dalla visione dello spazio/paesaggio colto nel suo inarrestabile movimento.

Come scrive Del Giudice, sottolineando la fondamentale connessione tra *geografia* e *storia*:

Nel volo [...] c'era la geografia che amavo come un'arte del luogo, in quella visione, obliqua o cubica o comunque fosse, lo spazio diventava rappresentazione, si poteva vivere la continuità che lega la pianura alle montagne, i fiumi allo sbriciolarsi dei delta, la città al polverizzarsi nelle periferie, anche la storia del nostro insediamento si presentava in una percezione immediata di necessità e sfacelo, nel volo geografia e storia si univano nella raffigurazione simultanea del perfetto caos al quale apparteniamo.⁷

Il concetto di riquadratura è parimenti contestato, anche se partendo da presupposti diversi, da Gianni Celati, per il quale vale anzitutto il programma di Ghirri, ovvero la sua idea, centrale e decisiva, di «aprire il paesaggio, dislocare lo sguardo».⁸ Un proposito, questo, che implica un'azione precisamente orientata da parte del soggetto-osservatore, il quale può cogliere il *paesaggio* solo a patto di *aprire lo spazio* attraverso la *dislocazione* dello sguardo: è questo il gesto originario e irrinunciabile che mette il soggetto in rapporto con

⁷ D. DEL GIUDICE, *E tutto il resto?*, in ID., *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 34-35.

⁸ G. CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1989 [pp. 1-7: 1].

l'*aperto* e, quindi, con la dimensione della lontananza, con quell'invisibile che dà senso alla «collocazione» dell'uomo nello spazio.

Non sfugge, del resto, come questo movimento di apertura configga con l'idea simmeliana di chiusura e delimitazione, con l'atto delimitante che presiede all'emergere del paesaggio in quanto unità autosufficiente. I paesaggi padani di Celati si potranno quindi leggere riferendosi, più che a Simmel, all'insegnamento di Benjamin e, in particolare, alla sua interpretazione dell'*aura* come fenomeno che si manifesta in rapporto alla lontananza. Del resto, come si è detto più volte, la visione del paesaggio si determina per Celati proprio in relazione all'atto della sua apertura, nell'adesione a quell'*aperto* che può essere raggiunto solo nell'oltranza, superando quindi i limiti del visibile, la chiusura esistenziale nello spazio dell'*hic et nunc*.

Singolare destino per una nozione, quella di paesaggio, che fin dal saggio inaugurale di Simmel appariva connessa indissolubilmente all'idea di riquadratura: con Celati, in effetti, l'esperienza del paesaggio sembra realizzarsi nella direzione esattamente opposta, che, come ho detto, è quella dell'apertura e della dislocazione.

3. *Un'altra questione decisiva: il punto di vista*

Per quanto riguarda questo aspetto, il punto di vista, si può dire che i quattro autori considerati adottino soluzioni chiaramente differenziate, che non si possono ricondurre sotto un unico denominatore.

In sintesi, si può affermare quanto segue: per Calvino, basilare e irrinunciabile è lo sguardo *dall'alto*, ovvero la ricerca di una prospettiva complessiva, in grado di cogliere e ordinare i diversi elementi della visione (prospettiva che si ritrova in tutti i testi calviniani, e che coinvolge senza distinzioni particolari tutti i personaggi creati dallo scrittore ligure: dall'arboricolo protagonista del *Barone rampante* a Marco Polo che, nelle *Città invisibili*, osserva dall'alto le città infernali, gli agglomerati urbani «senza forma» di Los Angeles e Kyoto-Osaka); per Biamonti si ha invece, nella generalità dei casi, un punto di vista che è tutto *interno* al paesaggio, tradotto in uno sguardo che si muove costantemente *dentro* il paesaggio, in sintonia con quella *quête* che spinge i suoi personaggi a percorrere senza sosta lo spazio verticale del loro territorio di appartenenza o di elezione (la Liguria di Ponente); per Del Giudice, che nei racconti aeronautici mette in primo piano il cronotopo del volo, il punto di vista privilegiato coincide con la *vision oblique* del pilota, uno sguardo che si carica di connotazioni etico-morali allorché si riferisce anche ad un modo particolare, mediato e

indiretto, di rapportarsi alla realtà, un modo che è teso ad evitare l'approccio frontale con le cose, lo scontro diretto con l'esistenza; per Celati, infine, decisivo è l'insegnamento di Ghirri rispetto al *modo di guardare*, un insegnamento che si può riassumere nell'utilizzo della *visione frontale* e della *prospettiva rialzata*: modalità di uno sguardo che dovrebbe consentire al soggetto di porsi in dialogo con i limiti estremi del cielo e dell'orizzonte, così da permettere quella *dislocazione dello sguardo* che dovrebbe condurre, come si è detto, all'aprirsi dello spazio in una visione paesaggistica. L'idea, in questo caso, è che il modo di guardare non sia meno importante dell'oggetto da guardare.

Se queste scelte sono confermate almeno fino a *Verso la foce*, va comunque detto che la 'visione' di Celati si complica e arricchisce con *Fata morgana*, in cui viene apertamente denunciata l'inadeguatezza dello sguardo *dall'alto*: sottolineatura importante, questa, che segna probabilmente uno scarto rispetto alla visione di Calvino, per cui, come si è detto, la visione dall'alto era un elemento di primaria importanza, un escamotage irrinunciabile per orientarsi nella realtà e poterla ordinare-gerarchizzare. Respinta dunque la visione dall'alto come presuntuosa e «intollerabile», quella che Celati sembra via via privilegiare è una visione sempre più ad altezza d'uomo, il cui senso emerge, anzitutto, nel costante dialogo con la dimensione della lontananza, con il limite estremo dell'orizzonte (mentre, come si è visto, è la dimensione della vicinanza, di cui sono emblema eloquente gli incombenti cartelli pubblicitari, che impedisce al soggetto di vedere, di relazionarsi con la realtà dell'aperto e, quindi, con ciò che si distende *fuori di noi*).

Se è dunque indubbio che non si possa vedere lo spazio-paesaggio se non a partire dalla ricerca e dall'adozione di un particolare punto di vista, che permetta di fissare e inquadrare l'oggetto della propria visione/contemplazione, è evidente che i tre autori offrono al lettore una serie di soluzioni innovative, che sono tra loro diverse e che si differenziano in maniera significativa anche rispetto alla soluzione prospettata da Calvino.

4. *Da Calvino ai 'calviniani': continuità e differenze*

Per quanto riguarda il rapporto Calvino/paesaggio, ho messo in evidenza il sussistere, da parte dello scrittore, di un atteggiamento diffidente o, per meglio dire, criticamente sospettoso nei confronti della dimensione paesaggistica. Come si è visto, all'affermazione entusiastica di Calvino, che si legge nella *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* («avevo un paesaggio»), fa immediatamente seguito una precisazione di non poco conto, tesa ad affermare la volontà di subordinare il paesaggio al tempo, alla dimensione temporale della

narrazione. Punto fondamentale, questo, che dimostra come l'autore del *Sentiero* tendesse a problematizzare la dimensione paesaggistica facendone un oggetto di seria ed attenta riflessione critica.

Anche in precedenza, del resto, non erano mancati segnali che andavano in questa direzione: nel saggio *Il midollo del leone* (1955) Calvino già metteva in guardia dai rischi che vedeva connaturati al paesaggismo, dal gusto regionalistico al sentimentalismo, dalla «eccitazione nostalgica» al «sovrappiù di commozione».⁹ Se l'idea di fondo è che il «romanzo [viva] nella dimensione della storia, non della geografia», è chiaro che il paesaggio dovrà per forza subordinarsi «a qualcos'altro» ossia, come ho detto, alle ragioni della narrazione e, quindi, della temporalità.

La diffidenza (o presa di distanza) nei confronti del paesaggio è dunque, nel volgere tra anni Cinquanta e Sessanta, di marca essenzialmente ideologica, a partire dalla convinzione che lo sfondo possa acquistare «verità e evidenza» a patto di restare «dietro ai personaggi».¹⁰ Prevalgono insomma in questa fase le ragioni di un impegno politico-ideologico che subordina la geografia alla storia, la commozione e l'intenerimento regionalistico al racconto di vicende ritenute esemplari.

Questo distanziamento motivato da ragioni ideologiche non esaurisce però la complessità della riflessione calviniana sul paesaggio: Calvino ritornerà infatti a considerare più volte la questione, assumendo ottiche e punti di vista del tutto diversi. In particolare, scrivendo negli anni Settanta i *reportages* dal Giappone, lo scrittore non mancherà di riprendere il discorso focalizzando l'attenzione su un problema di linguaggio, di codici espressivi fra loro inassimilabili. Calvino arriverà così ad affermare la irrepresentabilità del paesaggio a causa di una insuperabile differenza di codice: mentre il paesaggio, egli scrive, «è fatto di foglie e di colori e di luce», «una poesia è fatta di idee e di parole e di sillabe».¹¹ Poiché a raffrontarsi sono due piani tra loro inconciliabili, è chiaro non vi sarà alcuna possibilità di trasposizione: paesaggio e poesia, realtà e rappresentazione sono destinate a rimanere disgiunte, confinate nella loro separatezza. La diffidenza, in questo caso, non è più di ordine ideologico ma, appunto, 'estetico-artistico'.

Se questa è la visione di Calvino in merito al paesaggio, non sorprende che lo scrittore ligure si sia sempre più interessato alla nozione di spazio, almeno a partire dall'inizio degli

⁹ I. CALVINO, *Il midollo del leone* (1955), in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 9-27: 19.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ I. CALVINO, *Il rovescio del sublime*, in ID., *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 165-170: 168.

anni Sessanta: questo spostamento, che è ben testimoniato da opere come *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*, ha comportato un vero e proprio cambio di paradigma, con la conseguente assunzione dello spazio quale modello di lettura della realtà. In questo modo, mentre il paesaggio è stato sempre più marginalizzato – o recuperato nelle forme di un *paesaggio-cartolina* che altro non è che la citazione di altri paesaggi già testualizzati –, lo spazio è venuto emergendo con prepotenza in primo piano, imponendosi come paradigma o griglia di lettura della realtà. Questo, in sintesi, il senso della ‘svolta spaziale’ di Calvino. Gli esempi non mancano: da *Ti con zero* a *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, dalla *Giornata d’uno scrutatore* alle *Città invisibili*, Calvino non fa che interrogarsi sulla spazialità e i modi della sua rappresentazione, individuando in essa, anche al di là delle sue insuperabili aporie, un modello di lettura/interpretazione della realtà.

Si delinea così un percorso di ricerca articolato e complesso, da cui scaturiranno quelli che ho chiamato ‘i paesaggi nuovi’ di Italo Calvino, modelli geometrizzanti del reale, in cui la volontà di comprendere e definire si scontra dialetticamente con le continue insorgenze del caos, con l’espandersi di un’entropia che minaccia ogni tentativo di definizione e ogni ordine dato. Quel che conta, in ogni caso, è il fatto che Calvino abbia realizzato il suo personale *spatial turn* e, con esso, la propria rivoluzione epistemologica: individuata nel paesaggio una risorsa fondamentale ma anche un limite, prima per ragioni ideologiche e poi per ragioni ‘artistiche’, lo sforzo creativo si trasferisce stabilmente sullo spazio, che sarà da intendere non solo come tema da esplorare (come *rappresentazione*), ma anche come modalità di lettura del reale e come elemento funzionale alla costruzione del *discorso*.¹²

Si dovrà peraltro osservare, in proposito, come il cambiamento di cui ho detto ricalchi da vicino un’analoga evoluzione che si è verificata nel campo della storia dell’arte, un’evoluzione che appare segnata dalla ‘crisi’ del tema paesaggistico, di contro all’emergere dell’astrattismo, che accorda le sue preferenze alle forme di una rappresentazione spaziale fortemente geometrizzata. D’altronde, come osserva Paolo D’Angelo, «il paesaggio ha cessato da almeno un secolo di essere un genere di riferimento»,¹³ a fronte di uno sviluppo che ha portato in primo piano la geometria cartesiana di Mondrian¹⁴ e le figure stilizzate di Paul Klee.

¹² Non posso che rimandare, a questo proposito, a C. LOCATELLI, *Rappresentazione, narratività e linguisticità dello spazio*, in F. DI BLASIO, C. LOCATELLI (a cura di), *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2006, pp. 10-17.

¹³ P. D’ANGELO, *Introduzione*, cit., p. 13.

¹⁴ Per l’accostamento Mondrian/Calvino si veda G. BONURA, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1972, p. 150.

Dal modello/ese[m]pio di Calvino si sono dipartite due linee di ricerca, diversificate e anche, per certi aspetti, divergenti: mentre Biamonti sembra avere raccolto l'eredità del primo Calvino, ponendosi con evidenza su una linea che possiamo definire di 'paesaggismo' puro (si ricordi una frase decisiva del suo ideale 'ritratto' calviniano: «Quando Calvino comincia a scrivere il suo primo romanzo [...] è preso da una visione d'alberi»),¹⁵ Del Giudice appare più interessato all'altro versante della ricerca di Calvino, quello centrato sulla spazialità e sulla lettura *more geometrico* del reale.

Ma decisivo, in questo senso, è soprattutto il confronto con Celati: mentre quest'ultimo è uno scrittore fenomenologico che coglie *affettivamente* le epifanie del suo *teatro naturale delle immagini*, Del Giudice legge la realtà affidandosi a predeterminati modelli razionali, calando cioè il proprio «vedere» e «sentire»¹⁶ entro schemi conoscitivi preesistenti (la Carta di Mercatore, per esempio), che implicano, come si è detto, l'attivazione di precise strategie epistemologico-gnoseologiche.

Ora, tali strategie consentono allo scrittore di *vedere* e *sentire* lo spazio, ma non il paesaggio, che passa di conseguenza in secondo piano, qualificandosi quale retaggio del passato, quale dimensione non più sintonizzata con le forme di una sensibilità moderna, che preferibilmente 'organizza' la percezione su una rete di strutture e di relazioni spaziali. Ad 'emozionare', a coinvolgere emotivamente, non sarà più, allora, il paesaggio – la cui *risonanza* emotiva è di fatto ridotta a zero – ma l'insieme delle forme e delle strutture spaziali, alle quali lo scrittore finisce per attribuire una essenziale funzione conoscitiva, facendone un modello di riferimento, un paradigma imprescindibile nella sua lettura del reale.

Quanto a Celati, è evidente che la sua soluzione si presenta con tratti di assoluta originalità, proprio perché fa emergere, accanto ai concetti di spazio e di paesaggio, il concetto di 'luogo', cioè l'idea di uno spazio che può essere non solo conosciuto ma anche 'vissuto' dal soggetto, in quanto dotato di alcune caratteristiche – quelle che Augé terrà a battesimo come *relazionalità*, *identità* e *storicità* – che lo differenziano dal sempre-uguale del mondo omologato, dall'incontrastato predominio, come scrive Celati, dei «luoghi che non erano luoghi».¹⁷

¹⁵ F. BIAMONTI, *Calvino, un ligure cosmopolita*, in ID., *Scritti e parlati*, a cura di G.L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi, 2008, pp. 46-49: 46.

¹⁶ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, con una nota di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1983-1996, p. 113.

¹⁷ G. CELATI, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in ID., *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 899-920: 909.

Se Biamonti tende ad un recupero personale del paesaggismo (mediato da Cézanne e Morlotti), e Del Giudice ad una geometrizzazione che non esclude, in realtà, la componente affettiva e sentimentale, Celati cerca di uscire dall'alternativa spazio/paesaggio individuando nei *luoghi* (in antitesi ai non-luoghi) una via d'uscita che coincide, in sostanza, con la riscoperta del legame spazio-temporale, ossia con il ritorno, non teorico ma esistenziale, al *cronotopo* bachtiniano.

I luoghi, recuperato il loro 'spessore' cronotopico, si presenteranno a questo punto come una dimensione nella quale il tempo diventa davvero «forma dello spazio»,¹⁸ in un perfetto, compiuto amalgama tra le due dimensioni. Essenziale, di conseguenza, è proprio la funzione del tempo, l'elemento che arricchisce la spazialità orizzontale e vuota delle pianure con uno spessore che determina la *storicità* del paesaggio e, quindi, il suo costituirsi come dimensione dotata di senso.

Un punto importante, questo, anche perché segna una differenza sostanziale rispetto alla ricerca di un autore completamente diverso come Biamonti: in effetti, se per Biamonti il tempo è visto nella sua funzione distruttiva (oppure, sulla scorta di Benjamin, come tempo storico della crisi), per Celati la temporalità assume al contrario una valenza essenzialmente positiva, in quanto fattore connesso alla storicità dei luoghi e, quindi, alla possibilità di conferire un significato alle forme, anche esteticamente degradate, del 'paesaggio moderno' (è questo, in definitiva, il senso del tempo come *forma dello spazio*, di cui si è detto a proposito di *Verso la foce*).

5. Per una tipologia paesaggistica: verifica conclusiva

Ho proposto nel primo capitolo del presente lavoro una classificazione riguardante le diverse tipologie di paesaggio che, in linea di massima, si possono incontrare nella letteratura italiana del secondo Novecento (tipologie che, con minimi adattamenti, sono utilizzabili anche in riferimento allo spazio). Il principio ordinatore, ripreso da un'osservazione proposta da Bourneuf e Ouellet nel loro *L'universo del romanzo* (1972), riguardava la possibilità di individuare paesaggi (e spazi) contrassegnati da un diverso grado di «fluidità» o «densità», di «trasparenza» o «opacità». Sulla base di queste categorie ho dunque proposto la seguente tassonomia, ordinata secondo una scala che procede da un

¹⁸ ID., *Verso la foce*, cit., p. 1060.

massimo di *densità* (il paesaggio realistico) a un massimo di *fluidità* (il paesaggio come ‘luogo mentale’):

- a) il paesaggio realistico;
- b) il paesaggio simbolico;
- c) il paesaggio *in absentia*;
- d) il paesaggio come ‘luogo mentale’.

Ora, avendo già discusso le ragioni soggiacenti alle mie scelte, eviterò di insistervi limitandomi ad osservare come nella tassonomia proposta manchino due tipologie di paesaggio che, come noto, hanno avuto una grande importanza nella tradizione letteraria occidentale: il cosiddetto *locus amoenus* e il paesaggio allegorico. Al riguardo, le motivazioni sono evidenti: per un verso, ho escluso il *locus amoenus* in quanto si tratta di una figurazione che pertiene all’ordine della retorica e che sfugge, di conseguenza, alle forme di una rappresentazione che aspiri a un maggiore o minore grado di referenzialità; per l’altro, ho escluso il paesaggio allegorico in quanto sostanzialmente assente dalle figurazioni letterarie del secondo Novecento (mentre, come ha dimostrato Paul De Man, esso evidenzia una certa vitalità almeno fino al Settecento illuminista e preromantico).

Definite dunque le categorie di riferimento, da intendersi non come modello assoluto e prescrittivo ma come ipotesi euristica e strumento orientativo, procederò alla loro verifica *in rebus*, valutando se e come le tipologie individuate trovino una qualche rispondenza nei paesaggi studiati nella mia ricerca. Per cominciare, mi sembra che siano due gli aspetti da mettere subito in evidenza: 1) la necessità di ridiscutere il concetto di *paesaggio realistico* o, se si vuole, *mimetico*; 2) la prevalenza di forme di rappresentazione sempre più orientate nel senso dell’astrazione e, per così dire, del ‘trascendimento’ del referente esterno (cfr. categorie *c* e *d*).

Sul primo punto, relativo alla crisi del paesaggio mimetico, ricordo come sia da tempo superata l’illusione della fedeltà ‘realistica’ o, se si vuole, del mimetismo ‘volgare’: l’opera d’arte – e quindi la stessa opera letteraria – non è mai una pura e semplice ‘riproduzione’ ma, per l’appunto, una reinvenzione o una creazione *ex novo*. Il principio classico per cui *rem tene, verba sequuntur*, viene nel Novecento rovesciato nel suo opposto, sicché si può dire, senza tema di smentite: *verba tene, res sequuntur*. È dunque la parola che *crea* il mondo, che lo dice e lo fa essere. Detto in altri termini, siamo in presenza di un atto ‘descrittivo’ che,

appartenendo alla «discorsività estetica»¹⁹ (non «referenziale»), non si realizza secondo una logica mimetica ma, piuttosto, *cosmogonica*: appurato che non esiste più una realtà preesistente da trasferire sulla pagina, ciò che conta non sarà la riproduzione, ma l'invenzione, la scoperta, la 'costruzione' di una realtà che può sussistere indipendentemente dalla presenza di un 'oggettivo' referente esterno.

Cambiamento epocale, questo, leggibile nei termini di una vera e propria 'rivoluzione' epistemica, che chiude definitivamente i conti con ogni ipotesi di realismo e di presunta 'fedeltà' al dato oggettivo. Una rivoluzione i cui esiti sono verificabili anche rispetto agli autori presi in esame: se nel Calvino delle *Cosmicomiche* era evidente come fosse la parola a creare il mondo (si pensi al racconto *Tutto in un punto*), non si può non notare che anche in altri autori, per esempio nel 'paesaggista' Biamonti, il paesaggio raffigurato, anziché rispondere ad una logica tradizionalmente mimetica, si offre sempre come il risultato di una creazione (linguistica), non di una 'descrizione', dunque, ma di una 'costruzione', cui concorre la tecnica del narratore, basata, come si è visto, sulla definizione di unità narrativo-descrittive che conducono ad un continuo auto-rivelarsi dell'entità paesaggistica. È dunque la parola l'elemento che 'produce' i paesaggi di Biamonti; una parola che lo scrittore ligure usa al pari di un pennello, creando e 'dipingendo' le sue visioni di paesaggio al di fuori di qualsiasi pretesa di 'realismo' o di rispecchiamento mimetico.

L'altro punto – come dicevo più sopra – riguarda il processo di astrazione e, come ho detto, di trascendimento cui è sottoposto il referente esterno. In questo caso, mi sembra che Del Giudice, Biamonti e Celati operino tutti nella medesima direzione, anche se con sfumature e inflessioni ovviamente diverse.

Se Del Giudice, che è probabilmente il più fedele al modello calviniano dell'astrazione e della «razionalità scorporata» (*Lezioni americane*), si muove *naturaliter* verso l'astrazione delle forme e la 'mentalizzazione' del paesaggio, anche in virtù della sua tendenza a cogliere la realtà *more geometrico*, anche in Biamonti è riconoscibile una forte tendenza metaforizzante, che conduce talora lo scrittore, attraverso le risorse di un calibratissimo dispositivo retorico (cui non è estraneo l'uso della sinestesia), ad una completa trasfigurazione del reale, ad un trascendimento che fa del paesaggio una proiezione immaginativa, una sorta di fantasmagoria. Si veda l'esempio che segue:

¹⁹ C. LOCATELLI, *In(De)scrizioni*, in C. LOCATELLI, G. COVI (a cura di), *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1998, pp. 13-65: 42.

Tornarono sul crinale. L'aria tinniva nelle ginestre. Sul mare, rugoso nella sferza della tramontana, appariva già il rosa del mattino. Il sentiero andava su costoni, tra cisti che si aprivano silenziosi. Più in basso, un veliero d'argento tornava a passare sugli ulivi. A varie altezze la collina era avida di luce.²⁰

Questo elemento di trasfigurazione è ancora più evidente nell'ultimo autore preso in esame, Gianni Celati, in cui sembra definitivamente bruciato ogni residuo di realismo e di 'fedeltà' al dato oggettivo. In effetti, Celati è mosso da una disposizione *affettiva* e fantasticante che lo porta – com'egli stesso ha scritto – a incorporare *l'immaginazione nel paesaggio*, tessendo un dialogo senza fine tra il visibile e l'invisibile, tra la finitezza del *qui e ora* e l'infinito dello *spazio aperto* (quello spazio che, *aprendosi*, si palesa fenomenicamente come paesaggio: istante rivelativo che, però, non è mai davvero raggiunto, trattandosi anzi di un'attesa continua, di un'aspettazione che non conosce quasi mai soddisfazione o compimento).

Una tendenza, questa, che ritornerà anche nelle pagine di *Fata morgana*, vera e propria *summa* delle invenzioni e del mondo poetico dell'autore, *mise en abîme* in cui si rispecchia la sua idea di scrittura e di romanzo: il paesaggio che interessa l'autore non è quello 'realistico' ma quello che nasce dalle sue *fantasticazioni*, dalla sua capacità di sognare e di immaginare (da intendersi nel senso forte, intensivo, del termine, non come uscita dalla realtà ma come volontà di creazione e re-invenzione della realtà). Come per i Gamuna, che vivono immersi nel sogno continuo prodotto dalle loro visioni di *fata morgana*, così per Celati nulla esiste – e nulla è davvero degno di attenzione – se non ciò che è riconducibile all'«uso del mondo»,²¹ ad una protratta attività di fantasticazione, di creazione di immagini che servono a colmare il vuoto e a trovare, per quanto possibile, una risposta di senso (con tutti i limiti inerenti ad una simile attività: arrivato *in limine*, sul delta del Po, il camminatore celatiano dovrà arrendersi di fronte all'ingorgo del «sentimento»²² e al conseguente, necessitato silenzio, mettendo da parte tutte le «apparizioni» alle quali aveva creduto di potersi affidare).

Per Celati il paesaggio, inteso come *apertura* dello spazio, come superamento del senso di reclusione connesso alle strutture spaziali, è sempre qualcosa che dimora nel *lontano*, in una distanza da colmare; ma è anche, nello stesso tempo, una dimensione alla quale è incorporata l'immaginazione o, meglio, quell'atto di *fantasticazione* che costituisce, secondo

²⁰ F. BIAMONTI, *Le parole la notte*, prefazione di G. Ficara, Torino, Einaudi, 1998 e 2014, p. 185.

²¹ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1064.

²² Ivi, p. 1093.

lo scrittore, la modalità essenziale del nostro relazionarci alla cosiddetta 'realtà'. Ne consegue che il paesaggio che interessa a Celati è tanto quello che si vede quanto quello che *non* si vede e che, di conseguenza, si può solo immaginare o fantasticare: viaggiando per la pianura padana non è importante vedere la «linea azzurra delle montagne»²³ ma, piuttosto, immaginarla o sognare di averla vista.

Il dialogo, insomma, è ancora una volta, come insegna l'*Infinito* di Leopardi, quello che si svolge tra visibile e invisibile, tra il finito del visibile e l'infinito dell'invisibile. Ciò che si vede – o si immagina – non sarà molto diverso, allora, dalle costruzioni immaginative cui si abbandona il narratore di *Fata morgana*, il quale vede la valle dei Gamuna «appena fuori dal [suo] borgo»,²⁴ attraverso proiezioni mentali che di continuo riplasmano e riconfigurano la superficie del reale, ossia, con le parole dello stesso Celati, la calviniana «prosa del mondo»: ²⁵ uno spazio-paesaggio *de-realizzato*, insomma, che esiste solo nella mente di chi osserva/immagina.

L'attitudine prevalente – ha scritto Massimo Rizzante – è quella che «ci permette di immaginare, di fantasticare, ovvero di raccontarci, di farci domande (domande che producono altre immagini) sul nostro comune essere qui, non tanto come individui in possesso di un sapere, quanto come esseri sofferenti e sensibili che condividono con gli altri esseri la vita in cui tutto è collegato e animato».²⁶

6. *Problemi di sguardo: fotografare, dipingere, scrivere paesaggi*

I paesaggi si possono fotografare e dipingere. Alla visione del paesaggio appartengono sempre interpretazioni e astrazioni: magari il paesaggio viene rappresentato come lo si vorrebbe rivedere in futuro oppure si cerca di mostrare quanto vi è di straordinariamente «tipico» in esso. L'immagine è un'istantanea che fissa ciò che nella realtà è in movimento. Sin dalla loro origine i quadri e le fotografie costituiscono la testimonianza storica di un paesaggio realmente esistente o astratto oppure di un ideale, una metafora che l'artista o il fotografo vi hanno scorto, forse addirittura un simbolo. [...]

²³ Ivi, p. 1066.

²⁴ G. CELATI, *Fata morgana*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1579.

²⁵ A questo proposito si veda ID., *Palomar, nella prosa del mondo*, in «Nuova Corrente», XXXIV, 100, 1987, pp. 227-242.

²⁶ M. RIZZANTE, *Camminare nell'aperto incanto del sentito dire*, in ID., *Il geografo e il viaggiatore: lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, [Milano], Effigie, 2017, pp. 110-117: 111.

Le immagini dei paesaggi hanno perciò a che fare sempre con il passato, con la storia. Si guardano con gli occhi e il pensiero di Epimeteo il quale, narra la mitologia greca, si abbandonò al passato mentre suo fratello Prometeo sostenne il rinnovamento e lo sviluppo.²⁷

Apparentemente eccentrica rispetto al focus della mia indagine, che riguarda ovviamente il paesaggio letterario, la riflessione con cui Hansjörg Küster definisce le modalità, pittoriche e fotografiche, di rappresentazione dei paesaggi ci riporta ancora una volta alla concezione simmeliana del paesaggio come *lacerazione*, come individuazione di un frammento che viene estrapolato dal *continuum* dell'estensione naturale: è questo il senso del paesaggio visto, in termini fotografici, come «istantanea», come fissazione di un'immagine che si distacca dalla natura e che, nondimeno, ad essa continua ad appartenere (il che non è altro che un equivalente del «ritaglio visuale»²⁸ di cui parla Jakob in *Paesaggio e letteratura*).

Nello stesso tempo, Küster delinea anche, a ben vedere, una possibile tassonomia paesaggistica, in cui riprende alcune categorie che compaiono anche nella mia classificazione, dal paesaggio cosiddetto 'realistico' a quello metaforico, dal paesaggio astratto (avvicinabile per certi versi al paesaggio come *luogo mentale*) al paesaggio inteso simbolicamente.

Ora, benché classificazioni di questo genere siano in realtà sempre opinabili e discutibili, è indubbio che esse svolgano un'importante funzione euristica, in quanto permettono di cogliere – con un grado di maggiore o minore approssimazione – il *significato* che il paesaggio di volta in volta assume ai nostri occhi, a partire dalla fondamentale connessione tra percezione e rappresentazione. Esempio, in questo senso, è una pagina di *Madre e figlia* – il secondo romanzo di Francesca Sanvitale, pubblicato da Einaudi nel 1980 – in cui la narratrice si interroga sui «sentimenti» e le «emozioni» con cui Sonia, la figlia richiamata nel titolo del romanzo, ha visto il mare per la prima volta:

Per la prima volta Sonia vede il mare. Con quali sentimenti ed emozioni l'avrà visto? Guardo la madrepora azzurra accanto alla conchiglia carnicina, sul mio tavolo, che sono i reperti del mare. Come una poesia? Come il suo Olimpo? Come una materia numinosa che riporta indietro, attraverso un'antica nostalgia, al mondo materico e stupendo da cui venimmo e che a noi

²⁷ H. KÜSTER, *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione* (2009), trad. it. di C. D'Alessandro, Roma, Donzelli, 2010, p. 70.

²⁸ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 14.

preesisteva? Anche come una madrepora dilatata e ingigantita, resa liquida dallo sfolgorio incandescente della vulva, conchiglia sospesa diventata sole divorante.²⁹

Se il paesaggio (ogni paesaggio) ha un 'senso', si può dire che esso risieda, anzitutto, in una costellazione di significati, un insieme di significazioni che si producono in concomitanza con la sua apprensione, ossia nel momento, aurorale e irripetibile, della sua percezione da parte di un soggetto.

Ciò significa che è quasi impossibile cogliere un paesaggio *in se stesso*, astraendo cioè dai significati – anche di ordine emotivo o cognitivo – che la soggettività dell'osservatore proietta su di esso. È anche per questo che la citata riflessione di Küster mi sembra degna di attenzione, in quanto ci ricorda il nesso, essenziale per lo studio del paesaggio, tra percezione e rappresentazione e, quindi, la centralità di un soggetto-osservatore che non si limita a guardare ma interagisce *attivamente* con le linee e le forme della visione paesistica.

Non sarà difficile, a questo punto, definire il paesaggio nei termini di una relazione che si stabilisce tra interno ed esterno, tra il paesaggio interiore di colui che osserva, con le sue proiezioni e i suoi investimenti emotivi e/o cognitivi, e il paesaggio esterno, esperibile – come ci insegna Biamonti – nella sua realtà fisica e materica, fatta di luci e colori, di linee e forme riconoscibili (quel paesaggio esterno che, come abbiamo visto, il Calvino dei *reportages* giapponesi considerava non rappresentabile, in quanto appartenente ad un diverso codice espressivo, ad un 'ordine' alternativo rispetto a quello verbale).

Di qui l'intrinseca complessità dell'oggetto-paesaggio, il quale può palesarsi (e sussistere) solo all'interno di una dimensione relazionale significativa, che lo costituisca in quanto oggetto di *riflessione*. Come ha scritto Paolo D'Angelo:

Tra le numerose definizioni che si sono tentate del paesaggio, quella che lo indica come *natura percepita attraverso una cultura* non è probabilmente la più peregrina. Ma questo vuol dire che per *vedere* un paesaggio c'è bisogno di qualcosa di più di un occhio che lo scorga: ci vuole anche una riflessione che lo costituisca nella sua diversità dal mero dato sensibile: una *teoria*, appunto.³⁰

Lo spazio si determina così in quanto spazio dell'*esperienza vissuta*: detto in altri termini, esso non esiste al di fuori della percezione soggettiva, e porta quindi su di sé il segno delle emozioni e, in generale, della affettività personale.

²⁹ F. SANVITALE, *Madre e figlia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 82.

³⁰ P. D'ANGELO, *Introduzione*, cit., p. 8.

Per quanto riguarda, infine, il paesaggio fotografato, non è possibile chiudere questo paragrafo senza fare un richiamo a Luigi Ghirri, il cui insegnamento è stato determinante, come si è visto, per Celati e la definizione della sua *poetica* paesaggistica. Ora, tra le sue fotografie, ve n'è una, in particolare, in cui si compendiano con grande evidenza i temi dell'*absentia* e della raffigurazione del paesaggio come *luogo mentale*: la fotografia (scattata a Formigine, in provincia di Modena, nel 1985)³¹ ritrae l'ingresso al magazzino di una casa colonica, ingresso che si apre su uno spazio semibuio all'interno del quale si intravede un'auto parcheggiata assieme a un *bric-à-brac* di oggetti ammassati alla rinfusa.

Ma un altro è l'elemento che colpisce e che mi interessa rilevare in modo particolare: la presenza di un telone che, appeso in alto, scende a coprire buona parte dell'ingresso. Ora, la cosa notevole è che su questo telone è dipinto un paesaggio, molto stilizzato e costituito di pochissimi elementi: un albero in primo piano, un fiume e, sulla riva opposta, altri alberi e una piccola casa. Un paesaggio, si direbbe, a tutti gli effetti padano, dipinto con colori chiari (a prevalere sono l'ocra e il verde, in varie gradazioni) che s'intonano alla parete di mattoncini della vecchia casa colonica (o ex colonica: ma come non pensare, di fronte a questa foto, alle tante case abbandonate su cui si sofferma Celati nel suo *reportage Verso la foce?*).

L'indicazione di maggiore interesse riguarda, dunque, la possibilità di vedere un paesaggio che si pone, nello stesso tempo, come segno della *presenza* (l'immagine di Ghirri richiama certo uno sfondo paesaggistico che potrebbe fare da cornice ai luoghi dove la foto è stata scattata), ma anche come segno di un'*assenza*, di una mancanza non più colmabile: il paesaggio ritratto è lì, sulla tela, ma potrebbe non esserci nella realtà, potrebbe cioè non avere un referente esterno, è solo qualcosa che 'fluttua' su un telo mosso dal vento, qualcosa che potrebbe esserci ma anche non esserci. Si tratta di un paesaggio, insomma, che partecipa a pieno titolo della 'natura' della fotografia la quale – come osserva Susan Sontag – «è insieme una pseudopresenza e l'indicazione di un'assenza».³²

³¹ La fotografia è riprodotta in E. ANTONINI *et alii*, *Il paesaggio italiano nel Novecento. Le grandi trasformazioni del territorio nei cento anni del Touring*, Milano, Touring Club Italiano, 1994, p. 146 (cito dalla sezione *Attraverso i fotografi*, curata da C. Colombo).

³² S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1978, p. 15.

7. Uno sguardo (finale) sul paesaggio letterario nel secondo Novecento: quattro casi esemplari

Un'ultima verifica su quanto sostenuto finora può essere condotta considerando una serie di esempi di descrizione paesaggistica tratti da alcune opere del secondo Novecento: *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati (1940), *La luna e i falò* di Cesare Pavese (1950), *La strada di San Giovanni* di Italo Calvino (1962) e *Microcosmi* di Claudio Magris (1997).³³

Fino a che Drogo rimarrà completamente solo e all'orizzonte ecco la striscia di uno smisurato mare immobile, colore di piombo. Oramai sarà stanco, le case lungo la via avranno quasi tutte le finestre chiuse e le rare persone visibili gli risponderanno con un gesto sconsolato: il buono era indietro, molto indietro e lui ci è passato davanti senza sapere. [...]

Giovanni Drogo adesso dorme nell'interno della terza ridotta. Egli sogna e sorride. Per le ultime volte vengono a lui nella notte le dolci immagini di un mondo completamente felice. Guai se potesse vedere se stesso, come sarà un giorno, là dove la strada finisce, fermo sulla riva del mare di piombo, sotto un cielo grigio e uniforme e intorno né una casa né un uomo né un albero, neanche un filo d'erba, tutto così da immemorabile tempo.³⁴

Era strano come tutto fosse cambiato eppure uguale. Nemmeno una vite era rimasta delle vecchie, nemmeno una bestia; adesso i prati erano stoppie e le stoppie filari, la gente era passata, cresciuta, morta; le radici franate, travolte in Belbo – eppure a guardarsi intorno, il grosso fianco di Gaminella, le stradette lontane sulle colline del Salto, le aie, i pozzi, le voci, le zappe, tutto era sempre uguale, tutto aveva quell'odore, quel gusto, quel colore d'allora.³⁵

Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra, nella regione un tempo detta «punta di Francia», a mezza costa sotto la collina di San Pietro, come a frontiera tra due continenti. In giù, appena fuori del nostro cancello e della via privata, cominciava la città coi marciapiedi le vetrine i cartelloni dei cinema le edicole, e Piazza Colombo lì a un passo, e la marina; in su, bastava uscire dalla porta di cucina nel beudo che passava

³³ La scelta di autori molto diversi fra loro, e appartenenti a contesti culturalmente differenziati, è coerente all'intento di mettere in luce alcune 'funzioni' essenziali connesse alla rappresentazione spaziale e paesaggistica, che cercherò di evidenziare nel corso dell'analisi.

³⁴ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, in ID., *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1998, p. 50.

³⁵ C. PAVESE, *La luna e i falò*, introduzione di G.L. Beccaria, Torino, Einaudi, 1950, 2000 e 2005, p. 36.

dietro casa a monte [...] e subito si era in campagna, su per le mulattiere acciottolate, tra muri a secco e pali di vigne e il verde.³⁶

Sulla strada che corre verso Cherso, la capitale che dà nome all'isola, fra i due mari a strapiombo ai suoi lati – da una parte l'Istria, dall'altra l'isola di Veglia e, più oltre, la costa croata – tutto sembra chiaro. Odore di salvia, di mirto e di pino, salsedine sulla pelle, il vento che passa asciutto sul viso, lo stridio delle cicale, incessante, fermo come la luce fulva del meriggio, il miele e il bronzo dell'estate – dal mare viene incontro il ricordo di un'infanzia più antica di quella vissuta da ognuno o ancora di là da venire, memoria o presagio di un mondo regale e grande in cui si è a casa, come il Cavaliere di San Marco nel suo Palazzo. «Era me stessa che trovavo, guardando come in uno specchio quel paesaggio mutevole di asprezze e di incanti»: così Marisa Madieri in *Verde acqua*, rivedendo quei luoghi nati per la prima volta da adulta e ritrovando in essi non un inesistente passato perduto, bensì quella felice dimora nel mondo che viene promessa all'infanzia.³⁷

Si cominci dal lacerto buzzatiano, tratto dal capitolo sesto del *Deserto dei Tartari*: un paesaggio-premonizione, che dice quella che sarà la condizione di Drogo al termine della sua parabola umana. Questo paesaggio di estrema desolazione, privo di luce e raffigurato secondo i canoni di una gelida astrazione (un po' alla Böcklin), è il corrispettivo spaziale – di per sé leggibile nei termini di un'allegoria o di una metafora continuata – di una situazione esistenziale connotata dal senso della perdita e dell'assenza, della sconfitta irrimediabile e della derelizione. Nello stesso tempo, si potrebbe dire che si tratta di un paesaggio astratto, che non sembra avere alcuna referenza oggettiva nella realtà: un paesaggio sospeso tra allegoria e simbolo, o, meglio, un paesaggio in cui l'allegoria si scioglie, per così dire, in un'immagine simbolica (la «riva del mare di piombo»).

Il discorso narrativo si articola infatti attraverso le immagini della «strada» e del «mare»: mentre la *strada* funziona, secondo un'associazione del tutto usuale, come allegoria della vita (della vita intesa come cammino percorso dall'*Homo viator*), il *mare* si offre nel suo spessore simbolico, proprio perché sembra sfuggire ad ogni significato univocamente determinato e rimane, anzi, sospeso in una sua indeterminatezza (e in effetti lo «smisurato mare immobile, colore di piombo» si avvicina di molto ad una visione onirica, una proiezione mentale che sembra oscillare tra l'evanescenza del sogno e l'incombere di un incubo indecifrabile).

³⁶ I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. III, Milano, Mondadori, 1994, pp. 7-26: 7.

³⁷ C. MAGRIS, *Microcosmi* (1997), prefazione di E. Paccagnini, Milano, Garzanti, 2009, p. 153. Il brano chiude la bella antologia dedicata al paesaggio letterario italiano allestita da Giovanna Scianatico: G. SCIANATICO (a cura di), *Il paesaggio nella letteratura italiana*, Bari, Progedit, 2013, pp. 131-132.

Per Pavese, come noto, il paesaggio, quello delle colline e della campagna delle Langhe, riveste un'importanza decisiva a livello di poetica e di scrittura. I suoi stessi libri non sono nemmeno pensabili al di fuori di quell'ambiente e di quel contesto paesistico in cui hanno visto la luce. In particolare, il brano prescelto testimonia con grande evidenza di una ricorrente modalità di approccio con cui l'autore, associando una «fortissima connotazione affettiva» ad una «scarsissima intenzione documentaria»,³⁸ ritrae gli elementi che compongono il suo paesaggio sottraendoli ad una finalità puramente referenziale: il quadro paesistico viene a tal punto interiorizzato e metaforizzato che gli «oggetti» che lo compongono finiscono per essere assunti «come elementi di un sentimento, non di un ambiente, non di una condizione della natura e degli uomini».³⁹

Se dunque è vero che Pavese può essere associato agli scrittori per i quali la realtà esterna esiste,⁴⁰ è anche vero che per lui il paesaggio funziona, da una parte, come indicazione di una disposizione sentimentale (evidente nel momento dell'abbandono memoriale), e, dall'altra, come rimando ad una volontà di rifugio in una dimensione extra-storica, quella dell'immutabile in cui si svolgono i cicli delle stagioni e della vita dell'uomo.

Diverso ancora è il discorso per quanto riguarda il brano di Calvino: in questo caso, operando su un piano epistemologico-gnoseologico, l'autore mira a definire, attraverso una precisa strategia cognitiva, la forma del paesaggio dell'infanzia, che però viene tradotta in una precisa organizzazione spaziale, la quale assurge, come scrive Calvino, a «spiegazione generale del mondo e della storia». Se l'obiettivo è quello di offrire non solo un'immagine ma anche una «spiegazione» complessiva del mondo, è chiaro che tutti i riferimenti topologici, ordinati secondo le opposte direttrici dell'«in giù» e dell'«in su», saranno chiamati ad assolvere una funzione cognitiva, secondo uno sguardo che valorizza le dimensioni spazio-temporali all'interno di un discorso teso a restituire un'immagine complessiva della realtà dello spazio-mondo (ed è, questa, una modalità d'approccio che, come si è visto, verrà ripresa, in termini più innovativi e sperimentali, anche in *Dall'opaco*).

Ultimo in ordine cronologico, Claudio Magris offre la visione di un paesaggio che rientra nel novero dei suoi *microcosmi*, di nascita e d'elezione: nello specifico, il paesaggio dell'isola di Cherso, appartenente a quella che un tempo fu l'Istria italiana. La descrizione è chiaramente multisensoriale: oltre alla vista, si registra la presenza dell'olfatto, del tatto e

³⁸ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Pavese o la fuga nella metafora*, in ID., *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia, 1987, pp. 183-207: 188.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Si ricordi al riguardo l'ammonimento di Lukács a non dissolvere «l'intero mondo esterno in uno stato d'animo»: G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo* (1920), a cura di G. Raciti, Milano, SE, 2004, p. 58.

dell'udito. Il realismo descrittivo è però, anche in questo caso, soltanto apparente: l'immagine del paesaggio (il suo «volto») è trasfigurata in una memoria d'infanzia, nel ricordo/attesa, secondo una speranza di compimento che guarda al futuro, di quella che viene chiamata la «felice dimora nel mondo». Il paesaggio non si esaurisce quindi in se stesso ma rimanda, con uno sguardo che è duplice, rivolto cioè al passato della memoria e al futuro dell'attesa, ad una condizione *altra*, ad una possibilità di realizzazione e di pienezza che l'adulto può solo rimpiangere o, al contrario, ancora soltanto attendere.

Ciò che conta, anche in questo caso, non è l'oggettività della descrizione ma, con ogni evidenza, la volontà trasfigurante, la costellazione di significati che si sprigionano dal paesaggio al di là di ogni banale, risaputa ricerca di *Correspondance*: il paesaggio di Cherso – nel contempo aspro e incantevole come ci ricorda la citazione di Marisa Madieri – funziona in realtà come rimando al ritrovamento del Sé, alla scoperta della propria identità, così come suggerisce il brano di Borges (che non a caso Magris riporta in esergo) in cui si dice che disegnare i profili delle montagne e abbozzare le linee di un paesaggio equivale, in definitiva, a tracciare il proprio autoritratto (e non saremo lontani, pertanto, dal paesaggio 'esistenziale' di Francesco Biamonti):

Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto.⁴¹

Il risultato è una sorta di paesaggio-io, che il soggetto è chiamato a riconoscere e decifrare *per speculum in aenigmate* (si veda in proposito la citazione paolina incorporata nella citazione di M. Madieri: «“Era me stessa che trovavo, guardando *come in uno specchio* quel paesaggio mutevole di asprezze e di incanti”»).

La scelta di privilegiare, entro un arco cronologico interamente novecentesco, testi ed autori anche molto diversi tra loro, permette di evidenziare un primo dato, che mi sembra ascrivibile tra i risultati più interessanti della mia ricerca: come dimostrano i testi di Buzzati e di Pavese, di Calvino e di Magris, accade di rado che si parli del paesaggio *in sé*, ossia del paesaggio considerato come manifestazione autosufficiente estrapolata dal *continuum* dell'ambiente naturale.

⁴¹ J.L. BORGES, cit. in C. MAGRIS, *Microcosmi*, cit., p. 7.

Più facile, invece, è cogliere il paesaggio nella sua connessione con altri aspetti ad esso correlati, in un sovrapporsi di significazioni che rimandano ai molteplici piani del discorso narrativo: si avrà così, pertanto, il paesaggio *esistenziale* di Buzzati, sospeso tra allegoria e simbolo; il paesaggio *memoriale* di Pavese (ma di un ‘memoriale’ che si risolve, metaforicamente, nella ricerca di un rifugio nella dimensione protettiva della non-storia); il *paesaggio-mondo* di Calvino (da intendersi anche come ‘cartografia’, come ricostruzione dell’immagine del mondo, affidata alla definizione di precise direttrici topologiche); il *paesaggio-io* di Magris e di Marisa Madieri, in cui il soggetto *si rispecchia*, letteralmente, nella realtà del mondo per ritrovarsi e ritrovare il suo stesso volto. Appare evidente, insomma, che il paesaggio si manifesta sempre in una costante, ineludibile connessione con qualcosa d’altro, in un legame fatto di molteplici rimandi, in una dimensione che si realizza attraverso una pluralità di significazioni, opponendosi a qualsiasi determinazione univocamente prestabilita.

A questo proposito, mi sembrano di grande rilievo le osservazioni con cui Vittorio Coletti sottolineava il valore essenzialmente *semiotico* dell’entità paesaggistica: «Persino il paesaggio naturale, apparentemente la più imperturbabile, oggettiva delle apparizioni della natura, si è scoperto un luogo visto e interpretato come *segno di altro*, per cui vedere un paesaggio non è poi diverso dal rappresentarlo, dal disegnarlo».⁴² Intuizione davvero precorritrice, e che collima alla perfezione, a ben vedere, con l’idea di un paesaggio che si rende pienamente leggibile a partire da questa potenzialità di significazione ulteriore.

Ma sarà opportuno richiamare, in proposito, anche la lettura di Micheline Tison-Braun, la quale proponeva, già nel lontano 1980, di sostituire la formula screditata di «paesaggio-stato d’animo» – contro il quale s’era scagliato Albert Camus in una pagina di *Noce*⁴³ – con l’espressione «paesaggio-testimone», quel paesaggio che si manifesta, al di là di ogni presunta (o pretesa) fedeltà realistica, in virtù di una peculiare sovrapposizione/coincidenza (la studiosa parla di ‘indifferenziazione’) fra interno ed esterno, fra le immagini del mondo visibile e le proiezioni dell’interiorità:

⁴² V. COLETTI, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2000, p. 14. Corsivo mio. Ma si veda anche, al riguardo, quanto scrive Giancarlo Alfano in riferimento alla letteratura classica e medievale: «[...] frammenti di paesaggio, brani di descrizione li troviamo da sempre in letteratura; come s’è detto, ce n’è già in Omero. Ma là come qua il paesaggio è ridotto a una funzione, serve a qualcos’altro: la storia, nell’epica; la meditazione interiore, nella epistolografia e nella trattatistica»: G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 1-55: 15.

⁴³ A. CAMUS, *L’estate e altri saggi solari*, a cura di C. Pastura e S. Perrella, Milano, Bompiani, 2003, pp. 11-16: 13.

È per questo motivo che ci piacerebbe sostituire all'espressione fin troppo discredita di paesaggio-stato d'animo quella, più esatta, di paesaggio-testimone. Che sia interamente immaginario o ispirato ad un luogo reale, ricordato o osservato, il paesaggio letterario è sempre una costruzione di immagini privilegiate che uno scrittore ha tratto dalla doppia indifferenziazione del reale e del suo film interiore, allo scopo di comunicare una certa impressione.⁴⁴

Indagare un paesaggio letterario significherà, allora, sondarne la capacità di significazione, cogliendo le molteplici tracce di senso che esso è in grado di produrre. Se è dunque confermata la sostanziale 'validità' della tipologia paesaggistica che ho proposto, sarà comunque necessario integrarla alla luce di questa ulteriore categoria, il 'paesaggio-testimone' di cui parla Tison-Braun definendolo «proiezione di una coscienza sotto forma di visione in movimento».⁴⁵

Una formula, quella di paesaggio-testimone, che si adatta alla perfezione, a mio parere, ad uno scrittore come Biamonti, i cui «romanzi-paesaggio» si offrono, per riprendere le categorie con cui Merleau-Ponty leggeva la pittura di Cézanne, nel segno della «pienezza».⁴⁶ In tal caso si ha infatti, al di là di ogni superficiale simbolismo, una profonda unità dell'essere, che avvolge nello stesso sguardo cose e persone, personaggi e paesaggi, creando una compenetrazione in cui i diversi elementi sono a tal punto correlati da risultare indistinguibili.

L'idea fondamentale è quella di una sostanziale non-separatezza tra le cose, di una compiuta fusione tra umano e non umano, in cui è possibile trovare una sorta di 'ancoraggio' esistenziale: ed è proprio questo, a ben vedere, che permette ai personaggi di Biamonti di sopravvivere pur restando immersi nella «costellazione negativa»⁴⁷ della storia, in un tempo che nega ogni certezza e che sembra votato alla distruzione di ogni speranza, all'annullamento di ogni possibilità di fuga.

⁴⁴ «C'est pourquoi nous aimerions substituer à l'expression par trop discréditée de paysage-état d'âme celle, plus exacte, de paysage-témoin. Qu'il soit entièrement imaginaire ou emprunté à un site réel, mémorisé ou observé, le paysage littéraire est toujours une construction d'images privilégiées qu'un écrivain a tirées de la double indifférenciation du réel et de son film intérieur, en vue de communiquer une certaine impression»: M. TISON-BRAUN, *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, pp. 169-175: 169. Traduzione mia.

⁴⁵ «projection d'une conscience sous forme de vision mouvante»: *ibidem*. Traduzione mia.

⁴⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, introduzione di E. Paci, trad. it. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 27-44: 35.

⁴⁷ Riprendo l'espressione da C. CASES, *La critica sociologica*, in M. CORTI, C. SEGRE (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, ERI, 1980, pp. 19-34: 27.

Se sono questi i presupposti ‘filosofici’ della scrittura biamontiana, è chiaro che l’idea di un ‘paesaggio-testimone’ può essere pienamente accettata: che cosa sono, in effetti, i paesaggi di Biamonti, così partecipi e profondamente umanizzati, se non, appunto, dei *testimoni*? Che cos’è il ‘tremare’ dell’aria attorno allo «spuntone di roccia» da cui è precipitato Jeanne-Pierre se non un atto di *testimonianza*, di partecipazione e di condivisione?

Ma lo stesso discorso potrebbe valere anche per Celati. Si pensi, in *Verso la foce*, all’arrivo sul Delta del Po, quando al momento della massima apertura spaziale, contrassegnata dalla visione dei sei bracci del fiume, corrisponde la resa al silenzio, la scoperta dello spazio come ‘assoluto’ e, contestualmente, la riflessione su un altro ‘assoluto’ che è la morte, altrettanto indicibile e soverchiante.

È un momento decisivo, forse il più importante di tutto il viaggio, in cui emerge in primo piano l’elemento iconico (l’immagine del Delta) a detrimento di quello verbale (il silenzio che segue all’interrogativo, destinato a rimanere senza risposta, «come descrivere?»):⁴⁸ un momento in cui si assiste all’emersione del *significato* in rapporto alla ‘caduta’ del *significante* (come suggerisce, appunto, il venir meno della parola e, quindi, la resa al silenzio necessitata dalla impossibilità di «descrivere»):⁴⁹ Di fronte alla scoperta della foce/morte, non è più possibile dire alcunché, non è più possibile esprimersi se non nella forma dell’abbandono, nella resa all’*ingorgo* del «sentimento» che chiude la gola impedendo di parlare. La relazione che si stabilisce fra io e paesaggio, fra il viaggiatore di Celati e la realtà del mondo è dunque, ancora una volta, una relazione di genere ‘affettivo’.

Ma sarà da osservare, anche in questo caso, come la rappresentazione dello spazio/paesaggio tenda ad espandersi discorsivamente, fino a coinvolgere altri livelli della significazione (l’emergere del ricordo dei morti, la memoria degli scomparsi): ulteriore prova, per riprendere la categoria proposta da Tison-Braun, del fatto che ogni paesaggio può essere davvero letto come un «paysage-témoin», un paesaggio che si offre sotto forma di ‘riferimento’, rimandando l’osservatore/lettore a qualcosa d’altro che oltrepassa di continuo la sua auto-evidenza, la visibilità delle forme in cui si manifesta la sua concreta, materica fisicità.

⁴⁸ G. CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 1093.

⁴⁹ Per l’opposizione *significante/significato* in ambito paesaggistico (e in riferimento all’*Infinito* leopardiano), si veda A. DOLFI, *L’idillio e l’astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in M. ARIANI, A. BRUNI, A. DOLFI, A. GAREFFI (a cura di), *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 655-675: 664.

Ha dunque ragione Agamben a definire il paesaggio come la «casa dell'essere»,⁵⁰ secondo un'impostazione che non privilegia, nell'eterno dialogo tra l'uomo e la realtà esterna, una singola, momentanea *correspondance* ma, appunto, una più vasta e complessiva equivalenza, un rispecchiamento totalizzante e onnicomprensivo, come dimostrano del resto le diverse tipologie paesaggistiche su cui mi sono soffermato: dal paesaggio-mondo di Calvino al paesaggio-io di Magris, dal paesaggio-testimone di Biamonti al paesaggio 'esistenziale' di Celati, fino al paesaggio-memoria, che emerge chiaramente nelle pagine di Pavese ma anche nei diari celatiani di *Verso la foce*, in cui si può cogliere con evidenza quel nesso tra paesaggio e temporalità che determina, attraverso il recupero del modello cronotopico, il configurarsi di ciò che Celati definisce un 'paesaggio moderno'.

⁵⁰ G. AGAMBEN, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, pp. 80-87: 87.

BIBLIOGRAFIA

SAGGI TEORICI E METODOLOGICI

- AGAMBEN G., *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 80-87.
- ALBERTAZZI S., *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Meltemi, Roma 2006.
- ALFANO G., *Occhio linea superficie. Dialettica dello sguardo e rappresentazione dello spazio in letteratura*, in ID., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Liguori, Napoli 2010, pp. 1-55.
- ANSELMINI G. M., RUOZZI G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- ANTONINI E. et alii, *Il paesaggio italiano nel Novecento. Le grandi trasformazioni del territorio nei cento anni del Touring*, Touring Club Italiano, Milano 1994.
- ASSUNTO R., *Il paesaggio e l'estetica, Novecento*, Palermo 1994.
- AUGÉ M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* [1992], trad. it. di D. Rolland, Elèuthera, Milano 1993.
- BACHELARD G., *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Dedalo, Bari 2006.
- BACHMANN I., *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trad. it. di V. Perretta, Adelphi, Milano 1993.
- BACHTIN M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* [1937-38], in ID., *Estetica e romanzo*, introduzione di R. Platone, trad. it. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, 1997 e 2001, pp. 231-405.
- BAGNOLI V., *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Pendragon, Bologna 2003.
- BÁRBERI SQUAROTTI G., *La teoria e le interpretazioni*, Guida, Napoli 2005.
- BARTHES R., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in R. BARTHES et alii, *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, trad. it. di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, Bompiani, Milano 1969, pp. 5-46.
- , *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Einaudi, Torino 1980.
- , *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980.
- , *L'effetto di reale*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159.

- , *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. it. di G. Bartolucci et alii, Einaudi, Torino 2003.
- BAUDELAIRE C., *Salon del 1859*, in ID., *Scritti sull'arte*, prefaz. di E. Raimondi, trad. it. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 1992, pp. 257-265.
- BENJAMIN W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1962 e 1995.
- , *Esperienza e povertà* [1933], in ID., *Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano*, Mimesis, Milano 1995, pp. 15-21.
- , *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, trad. it. di M. Baldi, Donzelli, Roma 2012.
- BERNARDI S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.
- BERTINETTO P. M., *Il verbo*, in L. RENZI, G. SALVI e A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. II, il Mulino, Bologna 2001, pp. 13-161.
- BERTONE G., *La memoria del mondo dietro il paesaggio*, «L'indice dei libri del mese», XV, 4, aprile 1998, pp. 28-29.
- , *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999.
- , *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Manni, Lecce 2001.
- , *Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione*, in *Letteratura e spazio*, a cura di S. Maxia, in «Moderna», IX (2007), 1, pp. 55-64.
- BETTA P., *Saggi sul paesaggio del mondo narrato*, Maccari, Parma 1999.
- BOELLA L., *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Unicopli, Milano 1988.
- BONIN S., *Spazio e paesaggio: non vi è più distanza?*, in G. MOSQUERA (a cura di), *Perduti nel paesaggio/Lost in landscape*, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2014, pp. 38-43.
- BONOMI A., *Lo spirito della narrazione*, Bompiani, Milano 1994.
- BOURNEUF R., OUELLET R., *L'universo del romanzo* [1972], trad. it. di O. Galdenzi, Einaudi, Torino 2000.
- CABIBBO P. (a cura di), *Lo Spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.
- CACCIARI M., *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Officina, Roma 1973.
- CARCHIA G., *Il paesaggio e l'enigma*, in M. GOLDIN (a cura di), *Da Cézanne a Mondrian. Impressionismo espressionismo cubismo e il paesaggio del nuovo secolo in Europa*, Linea d'ombra,

- Treviso 1999, pp. 325-331; ora col titolo *Per una filosofia del paesaggio*, in P. D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 207-218.
- CAROLI F., *La pittura contemporanea dal Romanticismo alla Pop Art*, Electa, Milano 2005.
- CAROLI F., DAVERIO P., VASSALLI S., *Le anime del paesaggio. Spazi, arte, letteratura*, a cura di F. Schiaffonati, Interlinea, Novara 2013.
- CASES C., *La critica sociologica*, in M. CORTI, C. SEGRE (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Torino 1980, pp. 19-34.
- CASSANO F., *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- CASSIRER E., *L'arte*, in ID., *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, a cura di M. Ghilardi, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 187-228.
- CAUQUELIN A., *L'Invention du paysage*, PUF, Parigi 1989.
- CAVICCHIOLI S., *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milano 2002.
- CESERANI R., *Guida breve allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- CESERANI R., ECO U. (a cura di), *Nebbia*, Einaudi, Torino 2009.
- CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Pratiche, Milano 1998.
- CLARK K., *Il paesaggio nell'arte*, trad. it. di M. Valle, Garzanti, Milano 1962-1985.
- COLETTI V., *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in P. AMALFITANO (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 195-215.
- , *Uno spazio contro il tempo*, in ID., *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 119-143.
- CORTI M., *La città come luogo mentale*, «Strumenti critici», 1993, n. 1, pp. 1-18.
- , *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1997, pp. 33-51.
- COTTONE M. (a cura di), *Geografie letterarie. Paesaggio e letteratura nella cultura europea*. Atti del Seminario di studi, Palermo 17-18 maggio 2007, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2008.
- CURI F., LORENZINI N. (a cura di), *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, Pendragon, Bologna 1995.
- CURTIUS E. R., *Il paesaggio ideale*, in ID., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 207-226.
- D'ANGELO P., (a cura di), *Estetica e paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009.
- , *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2010.

- DE MAN P., *La retorica della temporalità* [1969], in ID., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, trad. it. di E. Saccone e G. Mazzacurati, Liguori, Napoli 1975, pp. 237-293.
- DE SANTI G., *Paesaggio e modernità*, in «Galleria», 39, sett.-dic. 1989, pp. 313-323.
- DEIDIER R., *Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Marcos y Marcos, Milano 1998.
- DEL TEDESCO E., GAROFANO D. (a cura di), *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Atti della giornata di studio, Padova 10-11 maggio 2005, «Studi novecenteschi», XXXII, 70, 2005.
- DESPORTES M., *Paesaggi in movimento. Trasporti e percezione dello spazio tra XVIII e XX secolo*, Libri Scheiwiller, Milano 2008.
- DOLFI A., *L'idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in M. ARIANI, A. BRUNI, A. DOLFI, A. GAREFFI (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Olschki, Firenze 2011, pp. 655-675.
- DOSSENA G., *Luoghi letterari. Paesaggi, opere e personaggi*, Sylvestre Bonnard, Milano 2003.
- DUBBINI R., *Geografia dello sguardo: visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1994.
- ECO U., *Les sémaphores sous la pluie*, in ID., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, pp. 191-214.
- FERRONI G., *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, il Saggiatore, Milano 2013.
- FIORONI F., *Il punto di vista, il tempo e lo spazio*, in CALABRESE S., *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Bruno Mondadori, Milano 2010, pp. 100-139.
- FOUCAULT M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2001.
- FUSILLO M., *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 183-186.
- GADAMER H.-G., *Verità e metodo*, trad. it. e apparati di G. Vattimo, introduzione di G. Reale, Bompiani, Milano 2000.
- GARRONI E., *Spazialità*, in *Enciclopedia*, XIII, Einaudi, Torino 1981, pp. 244-272.
- GENETTE G., *Frontiere del racconto*, in R. BARTHES *et alii*, *L'analisi del racconto*, cit., pp. 271-290.
- , *Figure*, in ID., *Figure I. Retorica e strutturalismo* (1966), trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1969, pp. 187-202.
- , *Spazio e linguaggio*, ivi, pp. 92-99.
- GOMBRICH, E. H., *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, trad. it. di M. L. Spaziani, Einaudi, Torino 1966, 1978, 1984.
- GREIMAS A. J., *Per una semiotica topologica*, in ID., *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. Corno, Centro Scientifico Editore, Torino 1991, pp. 125-154.

- HAMON P., *Cos'è una descrizione*, in ID., *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma-Lucca 1977, pp. 53-83.
- HEIDEGGER M., *L'arte e lo spazio*, introduzione di G. Vattimo, trad. it. di C. Angelino, il melangolo, Genova 1984.
- , *Perché i poeti?*, in ID., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, 1984 e 1997.
- IACOLI G., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008.
- , *Il verde d'Italia. Orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario*, in N. TURI (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 37-53.
- , *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Franco Cesati Editore, Firenze 2016.
- ILARDI E., *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Roma 2005.
- JAKOB M., *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005.
- , *Il paesaggio*, trad. it. di A. Ghersi e M. Jakob, il Mulino, Bologna 2009.
- JAMESON F., *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di M. Manganelli, Fazi, Roma 2007.
- KAUFMANN P., *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris 1987.
- KERMODE F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi e R. Zuppet, Sansoni, Milano 2004.
- KÜSTER H., *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione* [2009], trad. it. di C. D'Alessandro, Donzelli, Roma 2010.
- LEHMANN H., *La fisionomia del paesaggio* [1950], in L. BONESIO, M. SCHMIDT DI FRIEDBERG (a cura di), *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, trad. it. di A. Iadicicco, Mimesis, Milano, 1999, pp. 17-43.
- LOCATELLI C., *In(De)scrizioni*, in C. LOCATELLI, G. COVI (a cura di), *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1998, pp. 13-65.
- , *Rappresentazione, narritività e linguisticità dello spazio*, in F. DI BLASIO, C. LOCATELLI (a cura di), *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2006, pp. 3-24.
- LOTMAN JU. M., *Il viaggio di Ulisse nella «Divina Commedia» di Dante*, in ID., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 81-102.

- , *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, pp. 225-243.
- , *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1972-1985, pp. 252-332.
- , *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in LOTMAN JU. M., USPENSKIJ B., *Tipologia della cultura* [1973], a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Bompiani, Milano 1975, pp. 193-248.
- LUKÁCS G., *Anelito e forma. Charles-Louis Philippe*, in ID., *L'anima e le forme* [1911], trad. it. di S. Bologna, Sugar, Milano 1963.
- , *Teoria del romanzo* [1920], a cura di G. Raciti, SE, Milano 2004.
- LUPERINI R., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990.
- LÜTZELER H., *L'essenza della pittura di paesaggio* [1950], in L. BONESIO, M. SCHMIDT DI FRIEDBERG (a cura di), *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, cit., pp. 89-126.
- MANGANELLI G., *Dialogo sugli spazi conversazione con Lea Vergine*, in ID., *La penombra mentale. Interviste (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 115-123.
- MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- MERLEAU-PONTY M., *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1962.
- , *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di A. Sordini, SE, Milano 1989.
- MICHELSON A., *Corpi nello spazio: il cinema come «conoscenza carnale»*, in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Stanley Kubrick*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 171-190.
- MILANI R., *L'arte del paesaggio*, il Mulino, Bologna 2001.
- MORETTI F., *Spazio e stile, geografie dell'intreccio e storie del Terzo*, in F. SORRENTINO (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma 2010, pp. 69-84.
- MOSQUERA G. (a cura di), *Perduti nel paesaggio/Lost in Landscape*, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2014, pp. 20-31.
- PAPOTTI D., TOMASI F. (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles 2014.
- PELLEGRINI E., *Le città interiori in scrittori triestini di ieri e di oggi*, Moretti & Vitali, Bergamo 1995.
- PEREC G., *Specie di spazi*, trad. it. di R. Delbono, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

- , *A proposito della descrizione*, in A. BORSARI (a cura di), in «Riga», 4, *Georges Perec, Marcos y Marcos*, Milano 1993, pp. 67-76.
- PRETE, A., *Meridiano dell'apparenza*, in ID., *Prosodia della natura. Frammenti di una Fisica poetica*, Feltrinelli, Milano 1993, pp. 7-39.
- , *Della lontananza*, in B. FRABOTTA (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Donzelli, Roma 2001, pp. 295-303.
- , *Tempo del vedere, tempo dell'immaginare*, in «Zibaldoni e altre meraviglie», 2006. Disponibile su: <http://www.zibaldoni.it/2006/01/31/vedereimmaginare/>. [ultimo accesso: 12.10.2018].
- , *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- , *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 157-162.
- RELLA F., *Metamorfofi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano 1984.
- , *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Pendragon, Bologna 1996.
- RILKE R. M., *Worpswede* [1903], commento di E. Tadini, introduzione e trad. it. di A. Iadicco, Claudio Gallone Editore, Milano 1998, pp. 18-19; ora, con il titolo *Del paesaggio*, in P. D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 53-63.
- RITROVATO S. (a cura di), *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Archinto, Milano 2006.
- ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris 1961.
- ROMAGNOLI S., *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in C. DE SETA (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982, pp. 429-559.
- SALVI G., VANELLI L., *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1992.
- SCIANATICO G. (a cura di), *Il paesaggio nella letteratura italiana*, Progedit, Bari 2013.
- SIMMEL G., *Philosophie der Landschaft* [1912-13], in P. D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 39-51.
- SOJA E. W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London-New York 1989.
- SONTAG S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1977], trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1978.
- SORRENTINO F. (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo «spatial turn» nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma 2012.
- SPUNTA M., *Il paesaggio e l'estetica: considerazioni sulla teoria recente*, in P. CHIRUMBOLO, L. POCCHI (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia*

- contemporanea / The Representation of Landscape in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Mellen, Lewiston 2013.
- STAROBINSKI J., *Paysages orientés*, in R. ZORZI (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Marsilio/Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1999, pp. 57-72.
- STEINER G., *Vere presenze*, trad. it. di C. Béguin, Garzanti, Milano 1992.
- STEPHANSON A., *Regarding Postmodernism: A Conversation with Fredric Jameson*, in D. KELLNER (ed.), *Postmodernism / Jameson / Critique*, Maisonneuve Press, Washington 1989, pp. 43-74.
- STEVENSON R., *Il romanzo modernista* [1998], trad. it. di R. Coci, Sellerio, Palermo 2003, pp. 140-153.
- STIERLE K., *Paesaggi poetici del Petrarca*, in R. ZORZI (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, cit., pp. 121-137.
- TISON-BRAUN M., *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*, Librairie A.-G. Nizet, Paris 1980.
- TURRI E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.
- VERNANT J.-P., VIDAL-NAQUET P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia* [1972], trad. it. di M. Rettori, Einaudi, Torino 1976.
- WEINRICH H., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M. P. La Valva e P. Rubini, il Mulino, Bologna 2004.
- WESTPHAL B., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. it. di L. Flabbi, Armando Editore, Roma 2009.
- ZANGRANDO S., «Come le foglie in una foresta». *Stile e rappresentazione spaziale in Madame Bovary*, in F. DI BLASIO, C. LOCATELLI (a cura di), *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, cit., pp. 137-150.
- ZUMTHOR P., *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo* [1993], trad. it. di S. Varvaro, il Mulino, Bologna 1995, pp. 67-87.

ITALO CALVINO

a) Opere citate

- CALVINO I., *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano 1984.
- , *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, in E. CAVAZZONI et alii, *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 9-12; ora, col titolo *Ipotesi per una*

- descrizione*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 96-97.
- , *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, 3 voll., Mondadori («I Meridiani»), Milano 1994.
- , *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori («I Meridiani»), Milano 1995.
- , *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000.

b) *Bibliografia critica*

- ASOR ROSA A., *Il cuore duro di Italo Calvino*, in L. DE FEDERICIS, *La giornata d'uno scrutatore di Italo Calvino*, Loescher, Torino 1989, pp. 62-66.
- , *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, in ID., *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 41-62.
- BARENGHI M., *Calvino*, il Mulino, Bologna 2009.
- BELPOLITI M., (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, «Riga», 9, 1995.
- BERNARDINI NAPOLETANO F., *I segni nuovi di Italo Calvino. Da Le Cosmicomiche a Le città invisibili*, Bulzoni, Roma 1977.
- BERTONE G., *Un'isola di letteratura: la Liguria e il paesaggio*, in ID., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 1999, pp. 235-258.
- , *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Manni, Lecce 2001.
- BIAMONTI F., *Un ligure cosmopolita*, in G. BERTONE (a cura di), *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città*. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo (28-29 novembre 1986), Marietti, Genova 1988, pp. 67-69; ora col titolo *Calvino, un ligure cosmopolita*, in BIAMONTI F., *Scritti e parlati*, a cura di G. L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone, Einaudi, Torino 2008, pp. 46-49.
- BONURA G., *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Mursia, Milano 1972.
- BOSELLI M., *Ti con zero o la precarietà del progetto*, in «Nuova Corrente», 49, 1969, pp. 129-150.
- CALLIGARIS C., *Italo Calvino*, Mursia, Milano 1973-1985.
- CAMON F., *Il mestiere di scrittore: conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1973, pp. 181-201.
- CELATI G., [*Recensione inedita*], in M. BARENGHI, G. CANOVA e B. FALCETTO (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002, pp. 108-110.

- CORTI M., *Intervista di Maria Corti* [1985], in I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. II, Mondadori, Milano 1995, pp. 2920-2929.
- COTTINI L., *I Passaggi obbligati di Italo Calvino. Autobiografia, memoria, identità*, Longo, Ravenna 2017, pp. 105-117.
- DEIDIER R., *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Sellerio, Palermo 2004.
- DEL GIUDICE D., *Un écrivain diurne*, in «Magazine littéraire», 274, Février 1990, pp. 26-29.
- , *L'occhio che scrive*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 176-179.
- IACOLI G., *Interni. Calvino, Perec, il mondo possibile, la casa incompleta*, in ID., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008, pp. 61-106.
- ILARDI E., *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Roma 2005, pp. 112-115.
- LA PORTA F., *Calvino e la giovane narrativa italiana*, in N. BOTTIGLIERI (a cura di), *I luoghi di Calvino. Guida alla lettura di Italo Calvino*, Università degli Studi di Cassino, Cassino 2001, pp. 145-156.
- MALERBA L., *Queste perfide cosmitragiche*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 184-187.
- MCLAUGHLIN M. L., *Le città visibili di Calvino*, in M. BARENGHI, G. CANOVA e B. FALCETTO (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, cit., pp. 42-61.
- MENGALDO P. V., *Aspetti della lingua di Calvino*, in G. FOLENA (a cura di), *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, Liviana, Padova 1989, pp. 9-55.
- MILANINI C., *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990.
- MUSARRA-SCHROEDER U., *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996.
- PESCIO BOTTINO G., *Italo Calvino*, La Nuova Italia, Firenze 1976².
- PIERANGELI F., *Italo Calvino tra incipit e finali*, in R. MANICA, S. PERRELLA, F. PIERANGELI, «Né un'astronave né un destino». *Calvino, Parise, Celati*, Nuova Cultura, Roma 1995, pp. 9-60.
- PORRO M., *Letteratura come filosofia naturale*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, «Riga», 9, 1995, pp. 253-282.
- RIZZANTE M., *Il fiore inosservato della bellezza*, in M. RIZZANTE, W. NARDON e S. ZANGRANDO (a cura di), *La scoperta del romanzo*, Metauro, Pesaro 2005, pp. 15-24.

SAVINO E., *Le strade e le forme d'esperienza nella letteratura italiana del secondo Novecento. Morante, Lodoli, Tondelli e Calvino*, agosto 2018.

Disponibile su: <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/723-le-strade-e-le-forme-d'esperienza-nella-letteratura-italiana-del-secondo-novecento-calvino,-morante.html>.

SCARPA D., *Autobiografia di una conchiglia*, in M. BÉLPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 304-317.

SERRA F., *Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2006.

FRANCESCO BIAMONTI

a) Opere citate

BIAMONTI F., *L'angelo di Avrigue*, Einaudi, Torino 1983.

–, *Vento largo*, Einaudi, Torino 1991.

–, *Le parole la notte*, prefazione di G. Ficara, Einaudi, Torino 1998 e 2014.

–, *Destino umano è abitare un mondo*, in E. CIPRIANI (a cura di), *Lettere dall'acqua. Colloqui di fine millennio su acque e dintorni*, presentazione di W. Poletti, prefazione di D. Serafini, Edizioni del Girasole, Ravenna 1998, pp. 71-81.

–, «*La mia Liguria che se ne va...*», «La Stampa - Tuttolibri», 26 gennaio 2008, p. 3.

–, *Scritti e parlati*, a cura di G. L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone, Einaudi, Torino 2008.

b) Bibliografia critica

AVETO A., MERLANTI F. (a cura di), *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, Atti del Convegno di Studi, San Biagio della Cima, Bordighera, 16-18 ottobre 2003, il melangolo, Genova 2005.

BÁRBERI SQUAROTTI G., *La narrativa*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bárberi Squarotti, V/II, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, UTET, Torino 1996, p. 1598.

BERTONE G., *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Manni, Lecce 2001, pp. 199-224.

- , *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, pp. 91-110.
- , *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006.
- BOSELLI M., *Da Calvino a Biamonti*, in «Nuova Corrente», XXXIX, 109, 1992, pp. 205-239.
- BOVO ROMÉUF M., *Francesco Biamonti e il tragico di Hölderlin e Camus*, in «Italianistica», XLIV, 1, 2015, pp. 135-146.
- COLETTI V., *Umanità in fuga nel dilagare del paesaggio. Francesco Biamonti fra i grandi sperimentatori della prosa novecentesca*, in «L'Indice dei libri del mese», XV, 3, marzo 1998, p. 6.
- , *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in P. AMALFITANO (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 195-215.
- , *Uno spazio contro il tempo*, in ID., *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 137-138.
- CROCE F., *Il romanzo-paesaggio in Francesco Biamonti*, in A. AVETO, F. MERLANTI (a cura di), *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, cit., pp. 23-34.
- IMPROTA F., *La narrativa di Francesco Biamonti: ipotesi di lettura*, in F. IMPROTA et alii, *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, presentazione di S. Napolitano, Philobiblon edizioni, Ventimiglia (IM) 2003.
- MALLONE P., *“Il paesaggio è una compensazione”. Itinerario a Biamonti. Con appendice di scritti dispersi*, De Ferrari, Genova 2001.
- , *Luce e silenzi in Francesco Biamonti*, in F. IMPROTA et alii, *Francesco Biamonti tra parole e immagini*, cit.
- MELLARINI B., *Tempo dell'uomo e tempo della natura nei paesaggi di Francesco Biamonti*, in S. DEL PRETE, F. ROSATI (a cura di), *Tempo: tra esattezza e infinito*, Atti IX Convegno Interdisciplinare dei Dottorandi e Dottori di Ricerca, 14-16 giugno 2017, vol. I, UniversItalia, Roma 2019, pp. 183-197.
- MESCHIARI M., *Il laboratorio-paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de L'angelo di Avrigue*, in C. GRIGGIO e R. RABBONI (a cura di), *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche. In memoria di Clemente Mazzotta*, Fiorini Edizioni, Verona 2010, pp. 783-803.
- PELLEGRINI E., *Autobiografie e morte*, «Il ponte», XXXIX, nn. 11-12, novembre-dicembre 1983, pp. 970-985.
- PERLI A., *Il racconto sospeso. Poetica dei romanzi di Biamonti*, in «Critica letteraria», XXXVII, 142, 2009, pp. 47-72.

ZUBLENA P., *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento. Biamonti, Morlotti e il paesaggio dipinto*, in M. CICCUTO (a cura di), *I segni incrociati. II. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca 2002, pp. 427-457.

DANIELE DEL GIUDICE

a) Opere citate

D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, con una nota di Italo Calvino, Einaudi, Torino 1983 e 1996.

–, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino 1985 e 1998.

–, *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi, Torino 1994.

–, *In questa luce*, Einaudi, Torino 2013.

–, *I racconti*, prefazione di T. Scarpa, Einaudi, Torino 2016.

b) Bibliografia critica

AFRIBO A., ZINATO E. (a cura di), *Modernità italiana: cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma 2011, pp. 175-177.

AMOROSO G., *Il cenacolo degli specchi. Narrativa italiana 1993-1995*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1997, pp. 327-330.

ANTONELLO P., *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, in «Annali d'Italianistica», 23, 2005, pp. 211-231.

CESERANI R., *Il romanzo sui pattini*, Transeuropa, Ancona 1990, pp. 91-93.

COLETTI V., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 372-375.

–, *Uno spazio contro il tempo*, in ID., *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 213-215.

COLUMMI CAMERINO M., *Daniele Del Giudice: narrazione del luogo, percezione dello spazio*, in «Strumenti critici», 89, 1999, pp. 61-81.

– *Intervista a Daniele Del Giudice*, in «il Verrini», 19, 2002, pp. 65-75.

DARDANO M., *Narratori di oggi*, in ID., *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Carocci, Roma 2008, pp. 197-202.

- DE MICHELIS C., *Daniele Del Giudice*, in ID., *Fiori di carta: la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 1990, pp. 84-90; poi col titolo *Fedeltà a Del Giudice* in ID., *Moderno Antimoderno. Studi novecenteschi*, Nino Aragno Editore, Torino 2010, pp. 461-475.
- DOLFI A., *Daniele Del Giudice. Planimetry of Sight / Vision in Three Books*, in Z. BARÁNSKI, L. PERTILE (a cura di), *The New Italian Novel*, Edinburgh University Press, Edimburgo 1993, pp. 89-98.
- , *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, «Esperienze Letterarie. Rivista Trimestrale di Critica e di Cultura», XIX, 2, aprile-giugno 1994, pp. 19-30.
- , *Libri nella valigia e autoritratto dell'Artista da giovane*, in C. A. AUGIERI (a cura di), *Le Identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Manni, Lecce 2005, pp. 266-300.
- DONÀ M., *Sul vedere obliquo: Note su Staccando l'ombra da terra di Daniele Del Giudice*, in «Aut Aut: Rivista di Filosofia e di Cultura», 271-272, 1996, pp. 184-192.
- DRUMBL J., *Viaggio, narrazione e forma: appunti sulla «poetica» di Daniele Del Giudice*, in M. E. D'AGOSTINI (a cura di), *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, Guerini e Associati, Milano 1987, pp. 105-117.
- GUAGNINI E., *Del Giudice a Trieste, in cerca di Bazlen*, in ID., *Una città d'autore. Trieste attraverso gli scrittori*, Diabasis, Reggio Emilia 2009, pp. 136-139.
- IACOLI G., *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Franco Cesati Editore, Firenze 2016.
- KLETTKE C., *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, trad. it. di R. Ubbidente, Franco Cesati Editore, Firenze 2008.
- LA PORTA F., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Boringhieri, Torino 1999, pp. 16, 37-40.
- MONDO L., *Vola Del Giudice: Staccando l'ombra da terra*, in «TuttoLibri», 931, 19/11/1994, p. 2.
- PELLEGRINI E., *Il vuoto dell'origine. Riflessioni su Roberto Bazlen*, in EAD., *Le città interiori in scrittori triestini di ieri e di oggi*, Moretti & Vitali, Bergamo 1995, pp. 99-110.
- PIERANGELI F., *Ultima narrativa italiana (1983-2000)*, Studium, Roma 2000, pp. 65-68.
- PULLINI G., *Tra poesia e cronaca: le «maschere» del romanzo italiano fine secolo*, «Studi novecenteschi», XXVII, 59, giugno 2000, pp. 221-223.
- RELLA F., *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Pendragon, Bologna 1996, p. 90.
- SCARPA T., *La profezia delle parole*, in D. DEL GIUDICE, *I racconti*, prefazione di T. Scarpa, Einaudi, Torino 2016, pp. V-XVII.

TAMIOZZO GOLDMANN S. (a cura di), *Scrittori contemporanei. Intervista a Daniele Del Giudice*, in F. BRUNI (a cura di), «*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*». *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 429-446.

VOLPI S., Lo stadio di Wimbledon: *per una teoria dell'adattamento*, «Studi novecenteschi», XL, 86, luglio-dicembre 2013, pp. 367-376.

GIANNI CELATI

a) Opere citate

CELATI G., *Finzioni a cui credere* [1984], in M. SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004, pp. 175-177.

–, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in E. CAVAZZONI et alii, *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, prefazione di I. Calvino, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 33-48; poi in ID., *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, Milano, 1987, pp. 37-60.

–, *Palomar, nella prosa del mondo*, in «Nuova Corrente», XXXIV, 100, 1987, pp. 227-242.

–, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Feltrinelli, Milano 1989 [pp. 1-7: 7].

–, *Cinema naturale*, Feltrinelli, Milano 2001.

–, *Il bazar archeologico*, in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1975, 1986 e 2001, pp. 195-227: 206.

–, *Collezione di spazi*, in «al verri», n. 21, gennaio 2003, pp. 57-92.

–, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2016.

b) Bibliografia critica

BELPOLITI M., SIRONI M. (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», 28, Marcos y Marcos, Milano 2008.

BELPOLITI M., *Celati, non ridete dei Gamuna*, ivi, pp. 217-219.

BENEDETTI C., *Celati e le poetiche della grazia*, in «Rassegna internazionale di letteratura italiana», 1, 1993.

COPPARI A., *La scrittura del pudore. Note su Robert Walser*, in «Nuova corrente», XLI, 1994.

- DI PAOLO P., *La fine di qualcosa. Scrittori italiani tra due secoli*, Giulio Perrone, Roma 2012, pp. 185-188.
- GATTA F., *Ombre e fantasmi nel remoto della «bassa». Deissi e passato prossimo nei Narratori delle pianure di Gianni Celati*, in F. GATTA, R. TESI (a cura di), *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, presentazione di M.L. Altieri Biagi, Carocci, Roma 2000, pp. 121-137.
- , *Le Condizioni del Narrare. Il cinema naturale di Gianni Celati*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 267-274.
- GHIRRI L., *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Feltrinelli, Milano 1989.
- GRAMIGNA G., *Serio, serissimo del tutto comico*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 173-174.
- IACOLI G., *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002.
- , *Per la sopravvivenza dell'istinto narrativo. Immagini di racconto dal «Cinema naturale» di Gianni Celati*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 275-285.
- LA PORTA F., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Boringhieri, Torino 1999.
- LANGHORN A., *Il tempo sospeso. L'esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati*, in M. BELPOLITI, M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 286-292.
- LORENZINI N., *Tecniche di 'divagazione' e di 'erranza' nella narrativa contemporanea*, in E. DEL TEDESCO, D. GAROFANO (a cura di), *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento*, cit., pp. 115-123.
- MANICA R., *Occasioni per Parise*, in R. MANICA, S. PERRELLA, F. PIERANGELI, «*Né un'astronave né un destino*». *Calvino, Parise, Celati*, Nuova Cultura, Roma 1995, pp. 103-110.
- NARDON W., *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2007.
- RAFFINI D., *Tempo e paesaggio in Verso la foce di Gianni Celati*, in S. DEL PRETE, F. ROSATI (a cura di), *Tempo: tra esattezza e infinito*, Atti IX Convegno Interdisciplinare dei Dottorandi e Dottori di Ricerca, 14-16 giugno 2017, vol. I, UniversItalia, Roma 2019, pp. 169-182.
- RIZZANTE, M., *Il geografo e il viaggiatore: lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, Effigie, [Milano] 2017.

- RORATO L., SPUNTA M. (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Mellen Press, Lampeter 2009.
- SIRONI M., *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004.
- SPUNTA M., *Il Cinema naturale di Gianni Celati: ascoltare/parlare il visibile*, in M.-H. CASPAR (a cura di), *Scrittori del Duemila*, in «Narrativa» (C.R.I.X.), 20/21, 2001, pp. 151-167.
- , *Lo spazio delle pianure come «territorio di racconti»: verso la foce con Gianni Celati*, in «Spunti e Ricerche», 18, 2003, pp. 5-28.
- , *Ghirri, Celati e «lo spazio di affezione»*, in «Il lettore di provincia», XXXVI, n. 123-124, maggio/dicembre 2005, pp. 27-39.
- TAMIOZZO GOLDMANN S., *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrignani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in F. BRUNI (a cura di), «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 318-347.
- TEATINI M., *Il sentimento dello spazio. Conversazione con Gianni Celati*, in «Cinema & Cinema», 18, nuova serie, 62, settembre-dicembre 1991, pp. 25-28.
- TESTA E., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 342-343.
- VALDEMARCA G., *Le città invivibili. Visioni di zone industriali*, in D. PAPOTTI, F. TOMASI (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles 2014, pp. 81-89.

ALTRI TESTI CITATI

- BÁRBERI SQUAROTTI G., *Pavese o la fuga nella metafora*, in ID., *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Mursia, Milano 1987, pp. 183-207.
- BAUDELAIRE C., *I fiori del male*, a cura di C. Ortesta, prefazione di A. Bertolucci, introduzione di F. Orlando, Giunti, Firenze 1996.
- BROCH H., *La morte di Virgilio*, trad. it. di A. Ciacchi, Feltrinelli, Milano 1993.
- BÜCHNER G., *Lenz*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1989.
- BUZZATI D., *Il deserto dei Tartari*, in ID., *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1998.
- CAMUS A., *L'estate e altri saggi solari*, a cura di C. Pastura e S. Perrella, Bompiani, Milano 2003.
- CONTE G.B., *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Le Monnier, Firenze 1989.

- CORTÁZAR J., *Manoscritto trovato in una tasca*, in ID., *Ottaedro*, trad. it. di F. Nicoletti Rossini, Einaudi, Torino 1979, pp. 41-56.
- DE MAURO T., *Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino 1999.
- FERRINI F., *Alain Robbe-Grillet*, La Nuova Italia, Firenze 1976.
- GANERI M., *Postmodernismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1998.
- GOETHE J. W., *Le affinità elettive*, a cura di G. Baioni, trad. it. di P. Capriolo, Marsilio, Venezia 1999.
- HARDY T., *Tess dei d'Urberville*, a cura di M. Esposito, Feltrinelli, Milano 2016.
- HOFFMANN E. T. A., *La chiesa dei Gesuiti a G.*, in ID., *Notturmi [1816-17]*, a cura di M. Galli, Giunti, Firenze 1997.
- JACOBSEN J. P., *Niels Lyhne*, trad. it. di M. Svendsen Bianchi, Iperborea, Milano 1995.
- JAEGGY F., *I beati anni del castigo*, Adelphi, Milano 1989.
- KAFKA F., *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970.
- LEOPARDI G., *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, vol. I, Mondadori, Milano 1997.
- , *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in ID., *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Rizzoli, Milano 2008, pp. 249-269.
- LEVI C., *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, prefazione di V. Consolo, Einaudi, Torino 2010.
- LUPERINI R., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989.
- , *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana, Padova 1971.
- MAGRIS C., *Microcosmi [1997]*, prefazione di E. Paccagnini, Garzanti, Milano 2009.
- MATTIONI S., *Il richiamo di Alma*, Adelphi, Milano 1980.
- MONTALE E., *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Mondadori, Milano 2003.
- , *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, con un saggio di L. Blasucci e uno scritto di V. Sereni, Mondadori, Milano 2011.
- PASCAL B., *Pensieri*, traduzione, introduzione e note di P. Serini, Einaudi, Torino 1962.
- PAVESE C., *Il diavolo sulle colline*, in ID., *La bella estate*, Einaudi, Torino 1949.
- , *La luna e i falò*, introduzione di G.L. Beccaria, Einaudi, Torino 1950, 2000 e 2005.
- PETRARCA F., *'La lettera del Ventoso'. Familiarium rerum libri IV, 1*, prefazione di A. Zanzotto, trad. it. di M. Formica, commento e note di M. Formica e M. Jakob, Tarara', Verbania 1996.
- PUSTERLA F., *Le terre emerse. Poesie 1985-2008*, Einaudi, Torino 2009.
- RILKE R.M., *Elegie duinesi*, trad. it. di M. Ranchetti e J. Leskien, Feltrinelli, Milano 2006.

- TABUCCHI A., *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano 2000.
- TURGENEV I., *Padri e figli* [1862], trad. it. di G. Pochettino, Torino, Einaudi, 2014.
- VALÉRY P., *Il Cimitero marino*, a cura di M.T. Giaveri, il Saggiatore, Milano 1984.
- VERGA G., *I Malavoglia* [1881], in ID., *I grandi romanzi*, prefazione di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Mondadori, Milano 1972.
- ZINATO E., *Cartografie indicibili e visibili macellerie: Cosa cambia di Roberto Ferrucci*, in D. PAPOTTI, F. TOMASI (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, cit., pp. 131-141.
- ZINGARELLI N., *lo Zingarelli 2016. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Cannella e B. Lazzarini, Zanichelli, Bologna 2015.