

Nel profondo del paesaggio

Percorsi nella narrativa emiliana
contemporanea

Irene Palladini

METODI E PROSPETTIVE

Studi di Linguistica Filologia Letteratura



FRANCOANGELI

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



Metodi e prospettive

Studi di Linguistica, Filologia, Letteratura

Metodi e prospettive è una collana di volumi, monografici o miscellanei, che si propone di raccogliere e ospitare sia studi linguistici e filologici sia testi letterari e edizioni critiche di opere.

Il progetto, nato per iniziativa del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, è basato sul principio metodologico della connessione diretta tra teorie e applicazioni nei campi della linguistica, della filologia e della critica letteraria.

In tema di linguistica e filologia, la collana accoglierà contributi nei diversi ambiti della linguistica funzionale (sincronica, diacronica, storica, descrittiva e applicata), della storia delle lingue e delle tematiche testuali e culturali degli studi filologici.

Per la parte di letteratura proporrà, invece, testi di taglio criticamente innovativo e interdisciplinare, con attenzione particolare agli aspetti culturali dei processi letterari, all'ibridazione e alla problematizzazione dei generi, nonché alla edizione di testi o inediti o dei quali si proponga una nuova visione critica.

La Collana si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo viene sottoposto a procedura di doppio *peer reviewing* anonimo.

Coordinamento

Ignazio Putzu

Gabriella Mazzon (Innsbruck)

Comitato redazionale

Albert Abi Aad

Gudrun Bukies

Angelo Deidda

Maria Grazia Dongu

Geoffrey Gray

Comitato scientifico dipartimentale

Massimo Arcangeli

Nicoletta Dacrema

Antonietta Dettori

Ines Loi Corvetto

Gianna Carla Marras

Franca Ortu

Anna Mura Porcu

Maria Elena Ruggerini

Comitato scientifico esterno

Giovanni Dotoli (Bari)

Antonio Gargano (Napoli)

Pierre Larcher (Aix-Marseille, membro IREMAM)

Anne Schoysman (Siena)

Horst Sitta (Zurigo)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Nel profondo del passaggio

Percorsi nella narrativa emiliana
contemporanea

Irene Palladini

FRANCOANGELI

Università degli Studi di Cagliari – Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica; pubblicazione realizzata con il contributo della Fondazione di Sardegna.

Copyright © 2018 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Premessa	pag.	9
Il profondo sguardo nel paesaggio	»	13
<i>L'Entanglement</i> del paesaggio emiliano	»	27

Prolegomeni alla letteratura emiliana

<i>Primo intermezzo</i>	»	39
La Via Emilia, o quel che ne resta	»	39
Long ago and far away... Per Antonio Delfini	»	48
<i>Secondo intermezzo</i>	»	61
Nelle metamorfosi del Po	»	61
La fondazione della geoetica: una postilla a <i>Verso la foce</i> di Gianni Celati	»	73
<i>Terzo intermezzo</i>	»	85
L'Angelo del paesaggio, l'Appennino emiliano	»	85
Guido Cavani, una voce nel profondo del paesaggio	»	113
1. Da <i>Silvestro</i> a <i>Zebio</i>	»	113
2. Da <i>Il fiume</i> a <i>Creature</i>	»	131

Colloqui

Roberto Barbolini, <i>Antri e anfratti di geopoetica emiliana</i>	»	147
---	---	-----

Daniele Benati, <i>The spirit of a place</i>	pag.	157
Massimo Bottura, <i>Due ricette-paesaggio</i>	»	163
Giuseppe Caliceti, <i>L'epica del sogno e sballo emiliano</i>	»	165
Ermanno Cavazzoni, <i>Paesaggi e dintorni</i>	»	170
Guido Conti, <i>La voce del paesaggio</i>	»	173
Sandra Piacente e Mario Panizza, <i>La Memoria della Terra</i>	»	180
Beppe Zagaglia, <i>Our landscape, all in a picture</i>	»	185
Bibliografia	»	191

*A Guido Guglielmi,
in memoria*

Paesaggio

Solida irrespirabile la sera la zavorra
l'aria sopra le case la scomposta energia
tesa sopravvissuta gettata in mezzo all'erba
sbandata sbaragliata distrutta nel ritorno
verso la selezione la radice ritorta
la corda la carrucola le nuvole discordi
oltre l'esumazione la cornice scomparsa
truccata elaborata bagnata nella pioggia
perversa innominabile la smorfia la collina
rozza scarnificata ridotta all'insipienza

Paesaggio n. 2

Il bassopiano l'inverno asciuga la caligine
un luogo o apocalissi un rumore attutito
è l'incontro assorbito l'evitata presenza
stemperata nel vuoto del volto nei polmoni
è il fischio del richiamo l'impassibile genesi
l'insensibile segno la prova la paralisi
senza domande o suppliche senza dimenticare

(Adriano Spatola, in *Diversi accorgimenti*)

Premessa

Giuseppe Raimondi, nella singolare premessa *Si prega di leggere*¹, con la quale inaugura i racconti che compongono l'affresco corale *Notizie dall'Emilia*, pur attribuendo agli uomini della sua terra una indole pragmatica, che li rende refrattari a poetici abbandoni, riconosce loro la vocazione ad aprire gli occhi, a guardarsi intorno². In questa opera-architetto, l'autore individua, e forse istituisce, un legame osmotico fra sguardo e paesaggio. Mi è parso necessario, dunque, prendere le mosse da tale rapporto fondante, indagandolo attraverso la categoria della profondità che, al contempo, sottrae il *landscape* a fondale decorativo e il *regard* a occhiata fugace. Nelle pagine più alte degli scrittori emiliani, infatti, l'etica della contemplazione, naturalmente multisensoriale, è avvitata nel profondo del paesaggio e non cede al fascino estetizzante, ma si connota di inquieta problematicità e di urgenza conoscitiva. Qualcosa di analogo mi pare di scorgere nei «viaggi randagi»³ di Franco Guerzoni e di Luigi Ghirri, i cui «irrisolti»⁴ rappresentano, attraverso sovrapposizioni e contaminazioni continue, la profondità dello sguardo, ben oltre lo zoom e il click dello scatto.

Il titolo del presente lavoro non suoni velleitario o troppo ambizioso: la profondità è da rinvenirsi tutta nello sguardo degli autori e nei paesaggi

1. Giuseppe Raimondi, *Si prega di leggere*, premessa a *Notizie dall'Emilia*, a cura di Clelia Martignoni, Mondadori, Milano, 1978 (prima ed. 1954), pp. 27-29.

2. Ivi, p. 29: «L'emiliano non pigro, stanco, apre gli occhi, guarda intorno».

3. Franco Guerzoni, *Nessun luogo da nessuna parte, viaggi randagi con Luigi Ghirri*, Skira editore, Milano, 2014.

4. Rievocando le «deambulazioni creative» (p. 60) con l'amico Luigi Ghirri, Guerzoni ricorre a questa espressione per indicare le ricerche condotte in anni tanto fecondi. Con la sua archeologia di aie, case dirute e cantieri, la *Land art* di pianura costituisce una meditazione profonda sul rapporto tra paesaggio e sguardo: «Eravamo traghettatori di sopravvivenze, ancorati alla visione del paesaggio dal quale non riuscivamo a prescindere» (p. 100).

che animano le loro opere, tanto da delineare una sorta di *eyescape*, secondo una direttrice che penso sia mirabilmente condensata nella formula di ringraziamento rivolta a Franco Fontana dal corpo insegnante del programma scolastico del Guggenheim Museum: «through your visions our eyes have reached new heights»⁵.

Ciò premesso, non ho mai inteso circoscrivere una presunta emilianità, con tutte le ipoteche di campanilismo e simili, né affibbiare patenti di “scuola” o “gruppo” alle voci autoriali, nella consapevolezza della loro irriducibilità. Tuttavia, durante le ricerche condotte in questo lavoro, è emersa presto una tensione che ho indicato con la formula di *Entanglement* emiliano, sistema denso di rifrazioni tanto radicate da trascendere il principio di intertestualità. Ovvero, narrando dei loro luoghi di affezione, gli scrittori di *Emiliashire* si scambiano, da sempre, i paesaggi, secondo la intuizione di Antonio Delfini⁶, creando così un reticolo complesso di interconnessioni.

Ho conferito al presente studio la struttura di un trittico paesaggistico, incentrato sulla Via Emilia – serbatoio mitopoietico abraso dai pallidi simulacri di oggi – sulla magia del grande fiume Po e sul crinale dolce e impervio dell’Appennino. La scelta origina dalla volontà di privilegiare, appunto, i luoghi, eletti a centro gravitazionale, in cui confluiscono le scritture autenticamente nel paesaggio, tese, cioè, a una sua riconfigurazione. Ogni intermezzo si conclude con il *wordscape* di autori ancorati ai luoghi di elezione: così è per la Modena di Antonio Delfini, acquattata sulla via consolare, per la ontologia fluviale di Gianni Celati e per le forre e i calanchi appenninici di Guido Cavani. Naturalmente, sono cosciente dell’elevato grado di artificiosità nel proporre una demarcazione tanto netta della Emilia, regione che trova, nel fascino discreto dei luoghi di soglia, una vitalità radicata. Mi auguro che almeno l’ombra proiettata dalle aree liminari, come è del profilo sinuoso delle colline, si riverberi nel trittico.

Lo studio non ha alcuna pretesa di esaurire la materia, e non solo per la ragione evidente dei molti autori che mancano all’appello, ma anche per la natura volatile del paesaggio stesso, che si sottrae a presunzioni totalizzanti. In ogni modo, ho cercato, nell’apparato di note, di suggerire percorsi ulteriori di studio e approfondimento, conferendo al volume un impianto diadico, infittito di rimandi, non necessariamente convergenti, nella convinzione che anche le spinte centrifughe concorrano a saldare l’*Entanglement* emiliano.

5. Franco Fontana, *Fotografia creativa, Corso con esercizi per svegliare l’artista che dorme dentro di te*, a cura di Francesca Parravicini, Mondadori, Milano, 2017. La lettera menzionata è inclusa nella sezione *I suoi allievi dicono di lui*, p. 171.

6. Antonio Delfini, *Il Ricordo della Basca*, Nistri-Lischi, Pisa, 1956, p. 258: «Non vedi dunque più quando la Basca e Giacomo si scambiavano i paesaggi?».

L'approccio metodologico è, inoltre, ascrivibile a una multidisciplinarietà di fondo, come si evince dalle frequenti incursioni nelle arti visive, talvolta nella geografia culturale o nella geologia, benché il percorso di analisi privilegiato sia evidentemente quello letterario. Tale scelta non è da ricondursi a infatuazioni estemporanee, poiché è la stessa peculiarità delle tematiche affrontate a suggerire la eterogeneità – credo sorvegliata – degli affondi critici.

In appendice, il volume è corredato di una serie di colloqui che costituiscono, nonostante la collocazione *a latere*, elemento nient'affatto accessorio, giacché integrano il lavoro con il generoso apporto delle riflessioni offerte dagli autori. Avendo accompagnato la ricerca sin dalla fase progettuale, le interviste hanno contribuito a consolidare alcuni assunti, e a suggerire nuovi orizzonti di ricerca.

In ultimo, è proprio con la immagine di orizzonte che vorrei concludere questa premessa, quell'orizzonte piatto, talora impercettibile nella piana emiliana, e che sempre rimanda a un altrove, tra i riflessi della memoria e della immaginazione, proprio come nella fotografia di Franco Fontana *Comacchio* (1976)⁷. Anche ribaltandola di centottanta gradi, si continuerà a scorgere la sottile linea monocroma dell'orizzonte. Un invito allo sguardo, oltre ogni limite, con tutto il profondo del paesaggio dentro. E con la grazia di un *entonces*⁸.

Desidero ringraziare tutti gli scrittori, artisti e studiosi che hanno accolto l'invito a dialogare insieme.

Un sincero ringraziamento al Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università degli Studi di Cagliari che ha sostenuto questa ricerca. Ringrazio, poi, Mauro Pala e Roberto Puggioni e tutti gli amici e colleghi di Cagliari, con cui è sempre bello scambiare i paesaggi, e al cui sguardo attento e paziente devo moltissimo.

A Guido Guglielmi dedico queste pagine. Per avermi parlato, una ventina di anni orsono, per primo, di Silvio D'Arzo, e di tanti autori presenti in questo libro. E per il tanto che so di dovergli, grata nella memoria.

Modena, febbraio 2018

I.P.

7. Franco Fontana, *Fotografia creativa*, cit., p. 142.

8. Antonio Delfini, *Introduzione a Il Ricordo della Basca*, cit., pp. 106-107.

Il profondo sguardo nel paesaggio

I suoi occhi il più bel paesaggio.
(Fabrizio De André, *Le passanti*)

Guardare il paesaggio che ci circonda non vuol dire necessariamente vederlo. Questo paradosso mi pare stia alla base di molti dibattiti che agitano l'isola in questi tempi. Guardare un paesaggio descritto da un piano paesistico può significare elencare i dati di una sconfitta, oppure siglare un patto, oppure dichiarare un'utopia. In nessun caso significa guardare il paesaggio. E questo perché «guardare un paesaggio» significa essere quel paesaggio. Un piano paesistico, in questo senso, deve assomigliare piuttosto a una carta d'identità¹.

La riflessione di Marcello Fois, benché originata dallo specifico contesto sardo, e a questo intimamente ancorata, esonda, tuttavia, dai confini isolani, dischiudendo orizzonti altri, sotto la costellazione dell'apertura² e

1. Marcello Fois, *Paesaggio*, in *In Sardegna non c'è il mare*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 45.

2. La nozione di «apertura» è qui impiegata come *analogon* al concetto di *hinausgehen*, elaborato da Joachim Ritter nel suo cruciale studio *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, a cura di M. Venturi Ferriolo, Guerini e Associati, Milano, 1994, p. 41. In particolare, si consideri almeno il seguente richiamo: «Il paesaggio diventa natura solo per colui che “esce (*transcensus*), per partecipare ‘fuori’, attraverso il piacere della libera contemplazione, alla natura in quanto totalità”, presente e vivente». L'apertura, dunque, implicante l'attraversamento, connota la poetica dello spazio come ineludibile *transgredi*. Data la eterogeneità erratica dello spazio, striato, multidirezionale e articolato in una molteplicità di tensioni energetiche, per espansione, deflessione e distorsione, esso non può che essere trasgredito, come postulato da Bertrand Westphal nel suo pionieristico studio *Geocritica Reale Finzione Spazio*, Armando, Roma, 2009. Lo studioso limogino puntualmente osserva: «*Trasgredire* viene dal latino *transgredi*, che originariamente si riferiva allo spazio. Presso i romani si trasgrediva quando si oltrepassava un confine o un fiume, oppure quando si saltava da un argomento a un altro o si passava la misura» (p. 63). Naturalmente, gli spazi e le modalità della nostra trasgressione non collimano più con quelli degli antichi, nella radicale incertezza del presente, tanto che «errando senza radici, associando e mescolando lo spirito dei luoghi che abbiamo attraversato siamo tutti divenuti, nel bene e nel male, passanti dall'anima di Arlecchino». Cfr. Michel Serres, *Atlas*, Flammarion, Parigi, 1996, p. 64.

dello sconfinamento, e può essere assunta a specola privilegiata per una interpretazione della complessità del paesaggio. L'esplicito riferimento al documento identitario, ben oltre l'accezione di una semplicistica certificazione burocratica, postula, al contrario, la percezione del paesaggio come cartografia interiore, «tra scavo degli archetipi e affondi antropologici»³. Vieppiù, le parole dello scrittore nuorese, nella loro essenzialità, colgono appieno uno degli elementi fondanti il binomio *landscape-mindscape*: la centralità della topica di uno sguardo reticolare, non incline a un soggettivismo autoptico.

Lo aveva già inteso Lucrezio, nella *ouverture* che inaugura il *Liber secundus*⁴ del suo poema epico-didascalico, poiché, per evocare la imperiturbabilità del saggio epicureo, intento alla contemplazione di uno scenario esiziale, il poeta-filosofo ricorreva alla vastità, densa e profonda come il mare accigliato, di un sapiente *mapping* del *regard*: (v. 2 *spectare*); (v. 4 *cernere*); (v. 5 *tueri*); (v. 9 *despicere* e *videre*). Fra distratta osservazione e raccolta contemplazione intercorre, dunque, una distanza, che può tradursi nell'omologo scarto tra l'etica dell'*uti* e del *frui*⁵. Sebbene entrambe le voci verbali reggano l'ablativo strumentale, il piacere disinteressato trascende, e trasfigura, la «utilizzazione pratica»⁶ connaturata all'*uti*, e la contemplazione sarà sempre «un'attitudine dell'anima nel cogliere la meraviglia di un incontro con la natura»⁷.

3. Matteo Meschiari, *Sistemi selvaggi, Antropologia del paesaggio scritto*, Sellerio, Palermo, 2008, p. 138.

4. Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura, La natura delle cose*, introduzione di G.B. Conte, traduzione di Luca Canali, testo e commento a cura di I. Dionigi, Rizzoli, Milano, 2001, pp. 156-158. Si riporta, di seguito, la celebre rapsodia del *Liber secundus* che, come è noto, ha originato l'etica del naufragio con spettatore teorizzata da Hans Blumenberg nel suo *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna, 2001: «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est. / Suave etiam belli certamina magna tueri / per campos instructa tua sine parte pericli. / Sed nil dulcius est, bene quam munita tenere / edita doctrina sapientum templa serena, / despicere unde queas alios passimque videre / errare atque viam palantis quaerere vitae, / certare ingenio, contendere nobilitate, / noctes atque dies niti praestante labore / ad summas emergere opes rerumque potiri».

5. Joachim Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, cit., p. 40. Si consideri il rimando agostiniano, laddove Ritter chiosa: «Agostino ha poi definito questo "superamento" nel senso platonico dell'elevazione all'invisibilità di Dio, anche come passaggio dall'"uti", utilizzazione pratica, al "frui" piacere della contemplazione».

6. *Ibidem*.

7. Raffaele Milani, *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 16. L'autore incentra un'ampia sezione del volume su *La contemplazione del paesaggio*, pp. 135-170. La stessa nozione di *theoria tou cosmou*, elaborata da Ritter nel già citato contributo, collima con la tesi qui sostenuta. A tal proposito, si vedano le pp. 38-39, laddove lo studioso associa *theoria* alla contemplazione della

Pur tuttavia, l'assunto necessita di qualche opportuno chiarimento. In primo luogo, la topica dello sguardo, intesa come complessità della osservazione, non indulge alle imposture dell'antropocentrismo, spesso viziato da presunzione conoscitiva e da nevrosi di possesso, e che si esaurisce nell'auto-mitologia del pensarsi *rerum mensura*⁸. Neppure inclina all'appercezione estetizzante del paesaggio, ridotto a patinato fondale e oleografico *setting*, grazie a quel sincretismo multisensoriale che connota la specificità embricata del mirare: uno sguardo nient'affatto accomodante e normato, ma addentro le spire del paesaggio, come è nel turbinio aggrumato della tela *L'occhio del temporale* di Alfred Kubin⁹.

La contemplazione si innerva e si autentica, inoltre, nel tessuto osmotico di memoria e immaginazione, come si evince dal ritratto del vero

totalità della natura in cui il soggetto è immerso. Finanche il discusso etimo di "paesaggio" assume cruciali implicazioni scopiche. Osserva, al riguardo, Michael Jakob, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna, 2009, p. 30: «Il paesaggio è una distesa di paese abbracciato dallo sguardo di un soggetto, ossia il paesaggio è un brano di territorio che viene percepito in un solo colpo d'occhio». Sicché, Westphal, *Geocritica Reale Finzione Spazio*, cit., p. 176, suggerisce, per la natura stratificata e anfibia del *landscape*, la necessità della multifocalizzazione, che «presuppone l'organizzazione reticolare di una significativa quantità e varietà di punti di vista» in una apertura, dunque, intertestuale. La multifocalizzazione, teorizzata da Westphal, «si esprime all'interno di una tassonomia con tre variabili di base» (ivi, p. 178), ovvero endogenia, esogenia e allogenia: «L'endogenità è caratteristica di una visione autoctona e familiare dello spazio, refrattaria a ogni intento esotico [...] Il punto di vista esogeno, che è al contrario improntato all'esotismo, è quello del viaggiatore [...] Il punto di vista allogeno si situa tra i due precedenti. È quello di coloro che osservano un luogo non ancora familiare, senza tuttavia che esso risulti effettivamente esotico» (pp. 178-179). La stessa arguzia del paesaggio, teorizzata da Franco Farinelli *I segni del mondo*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, pp. 201-210, è senz'altro sollecitata, quando non addirittura originata, dalle tensioni polari tra oggetto e soggetto percipiente che, senza cedere a una visione autocentrata, pure orienta il proprio sguardo, collettore di istanze naturali, sociali, culturali, variamente interpolare e assemblate, sulle complesse sedimentazioni morfologiche e stratigrafiche del paesaggio.

8. Si segnala, in relazione alla *visio* antropocentrica, la tassonomia proposta da Laura Draetta, centrata su tre modelli principali di rappresentazioni dell'ambiente: naturo-centrico, antropo-centrico, antropo-naturale. Cfr. *Armungia e San Vito*, in *Il senso dei luoghi, pratiche e rappresentazioni dello spazio nella Sardegna Sud-Orientale*, a cura di F. Lai, C. Maxia, F. Tiragallo e L. Draetta, con introduzione di G. Angioni, Cuccu, Cagliari, 2001.

9. Alfred Kubin, *L'occhio del temporale* (1906, tempera su cartone, 23 x 21,5 cm, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta). Uno sguardo, insomma, assimilabile al vasto *oculus* del Pantheon, il quale contrasta la babele della grande città nel romanzo di Simona Vinci *Stanza 411*, Einaudi, Torino, 2006, p. 14: «Solo all'interno del Pantheon mi sento in salvo, al sicuro, come se mi trovassi nell'occhio del ciclone, nel punto preciso dove le forze contrastanti si annullano, e infine si disperdono». Qualcosa di analogo alla nozione di *theatron* cui ricorre Massimo Venturi Ferriolo, *Paesaggi in movimento Per un'estetica della trasformazione*, DeriveApprodi, Roma, 2016, p. 8, purché la si intenda in una prospettiva di apertura multisensoriale: «Lo sguardo dello spettatore a teatro ha introdotto il termine nel suo significato pregnante di indagare in profondità per scandagliare le misure di un luogo». La relazione paesaggio-teatro, dunque, investe la sfera dello sguardo in una tensione prensile e performativa, non nella sola accezione di godimento estetico.

lettore, evocato da Virginia Woolf nel suo *Hours in a library*¹⁰. Nel noto apologo, la scrittrice demolisce, è il caso di dirlo, la fisionomia vulgata del lettore-scrittore, imbellè e neghittoso, incapace finanche di sollevare un bricco dal fuoco. Il vero lettore di paesaggi ama camminare all'aria aperta e, quando legge, pur contemplando un *wordscape*, si lascia al contempo catturare dalla fantasmagoria del mondo di fuori, oltre il riquadro della cornice-finestra¹¹. Origina così – chiosa Ezio Raimondi – «un panorama di stratificazioni della memoria e di sedimentazioni della materia, una *phisis* indissolubilmente unita a una *humanitas*»¹², dunque, una *ek-stasis*, in cui slancio immaginifico e funzione rammemorante co-esistono e co-abitano nel rizoma¹³ connaturato a ogni *landscape* e atto contemplante.

Tuttavia, non si dà contemplazione autentica senza profondità – che, insieme a larghezza, lunghezza e tempo, costituisce, tra l'altro, la entità stessa dello spazio – come insegna la osmosi identitaria di Palomar¹⁴ e del suo doppio proiettivo Mohole. Nonostante sia miope e astigmatico, o forse proprio in virtù di queste deficienze oculari che sgranano le percezioni visive, Palomar è affetto da una patologia invero peculiare: «un'ossessione di completezza visiva»¹⁵, impostata «su un rapporto diretto con ciò che si vede»¹⁶. Partendo dal dettaglio tanto miniaturizzato da farsi infinitesimale,

10. Virginia Woolf, *Hours in a library, Ore in biblioteca*, in *Come si legge un libro?* traduzione e introduzione a cura di P. Splendore, Baldini & Castoldi, Milano, 1999.

11. Si consideri, inoltre, la nota pagina della Woolf, tratta dal saggio *Reading, La lettura*, in *Come si legge un libro?*, cit., pp. 35-36, per la intuizione della relazione ombelicale libro-paesaggio: «Mi piaceva quella stanza. Mi piaceva la vista sulla campagna che si godeva dalla finestra, e la linea azzurrina tra gli alberi della brughiera era il Mare del Nord. Mi piaceva leggere là. Accostavo la pallida poltrona alla finestra, in modo che la luce mi cadesse dalle spalle sulla pagina [...] in un certo senso, con le finestre aperte, e il libro tenuto in modo da poggiare su uno sfondo di siepi di escalonia e sull'azzurro lontano, sembrava che, invece di un libro, quello che leggevo fosse poggiato sul paesaggio, che non fosse stampato, rilegato e cucito, ma in un certo qual modo un prodotto degli alberi, dei campi e del caldo sole d'estate, come l'aria che galleggiava, nelle belle giornate, lungo i contorni delle cose».

12. I riferimenti a Virginia Woolf si autenticano nelle parole di Ezio Raimondi: «Verrebbe quasi da dire, ricordando un pensiero di Virginia Woolf, che in ogni pagina si schiude una finestra, un'apertura, uno scorcio sulla realtà che ci sta intorno. Molteplice e sorprendente anche quando ci è familiare, ciò che si ricrea di continuo è un panorama di stratificazioni della memoria e di sedimentazioni della materia, una *phisis* indissolubilmente unita a una *humanitas*». Ezio Raimondi, *Sentire un luogo*, in *L'orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia, Modena Reggio Emilia Parma Piacenza*, a cura di C.A. Sitta, premessa di E. Raimondi, Edizioni Del Laboratorio, Modena, 2002, p. 14.

13. Per quanto concerne la «complessità rizomatica del paesaggio», evocata da Meschiari, *Sistemi selvaggi*, cit., p. 186, si consideri il saggio cruciale di Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille piani*, Cooper & Castelvocchi, Roma, 2003.

14. Italo Calvino, *Palomar*, Mondadori, Milano, 2006.

15. Ivi, *Presentazione*, p. VII.

16. Ivi, p. VIII.

Palomar coltiva il delirio metodico di abbracciare la totalità del paesaggio, e, benché non sia assorto nella contemplazione delle onde¹⁷, di fatto la sensualità percettiva soggiacente la simultaneità sinestetica della *visio* consente di assurgere Palomar a paradigma di ogni discorso inerente l'antropologia del paesaggio analiticamente osservato e narrato. Ma la profondità che orienta lo sguardo diamantato, per quanto offuscato e in tralice, di Palomar, è riconducibile a una duplice istanza convergente: da un lato alla speciosa auto-analisi che sostanzia la osservazione; dall'altro, alla larvale, in quanto ovattata nel limbo delle fantasticazioni poetiche e poietiche, figura di Mohole. In merito alla prima direttrice, sono le pagine de *La spada del sole*¹⁸ quelle in cui la riflessione meta cognitiva raggiunge il vertice apicale:

Se nessun occhio tranne quello vitreo dei morti s'aprìsse più sulla superficie del globo terracqueo, la spada non tornerebbe più a brillare. A ben pensarci, una tale situazione non è nuova: già per la durata di milioni di secoli i raggi del sole si posavano sull'acqua prima che esistessero degli occhi capaci di raccogliarli. Il signor Palomar nuota sott'acqua; emerge; ecco la spada! Un giorno un occhio uscì dal mare, e la spada, che già era lì ad attenderlo, poté finalmente sfoggiare tutta la snellezza della sua punta acuta e il suo fulgore scintillante. Erano fatti l'uno per l'altro, spada e occhio: e forse non la nascita dell'occhio ha fatto nascere la spada ma viceversa, perché la spada non poteva fare a meno d'un occhio che la guardasse al suo vertice¹⁹.

In questo *conte philosophique*, Palomar, senz'altro ascrivibile all'araldica dell'ariostesco Astolfo, in quanto imbevuto di ragionato incantamento e analitico trasognamento, coglie la relazione paesaggio-sguardo, secondo la pratica dello sconfinamento. E la *imago maris*, intarsiata dei riverberi che si rifrangono sulla superficie increspata, e mai dimentica di oscuri fondali, esprime al meglio la dialettica superficie/profondità. Ma, si diceva, la vastità abissale insita nella contemplazione si evince anche dalla perturbante funzione di Mohole:

La prima idea era stata di fare due personaggi: il signor Palomar e il signor Mohole. Il nome del primo viene da Mount Palomar, il famoso osservatorio astro-

17. Italo Calvino, in *Lettura di un'onda*, in *Palomar*, cit., p. 5, chiarisce: «Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda. Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde. Non è assorto, perché sa bene quello che fa: vuole guardare un'onda e la guarda. Non sta contemplando, perché per la contemplazione ci vuole un temperamento adatto, uno stato d'animo adatto e un concorso di circostanze esterne adatto: e per quanto il signor Palomar non abbia nulla contro la contemplazione in linea di principio, tuttavia nessuna di quelle tre condizioni si verifica per lui».

18. Italo Calvino, *La spada del sole*, in *Palomar*, cit., pp. 15-20.

19. Ivi, p. 19.

nomico californiano. Il nome del secondo è quello d'un progetto di trivellazione della crosta terrestre che se venisse realizzato porterebbe a profondità mai raggiunte nelle viscere della terra. I due personaggi avrebbero dovuto tendere, Palomar verso l'alto, il fuori, i multiformi aspetti dell'universo, Mohole verso il basso, l'oscuro, gli abissi interiori²⁰.

Ed è, dunque, nella ineludibile sintesi dei due personaggi che la verticalizzazione della spazialità si realizza compiutamente:

Solo alla fine ho capito che di Mohole non c'era nessun bisogno perché Palomar era *anche* Mohole: la parte di sé oscura e disincantata che questo personaggio generalmente ben disposto si portava dentro non aveva alcun bisogno di essere esteriorizzata in un personaggio a sé²¹.

Che *Palomar* si configuri come una silloge di racconti incentrata sullo sguardo avvitato nel profondo del paesaggio pare dato incontrovertibile, quantunque il segno "paesaggio" sia impiegato con una certa severa riluttanza²². In effetti, a rileggerle oggi, alcune riflessioni di Palomar, sospeso, nella sua estroversione analitica, fra estasi e incredulità, si segnalano per la progressiva corrosione di ogni panoramica *visio* antropocentrica, corrodendo gli *idola* di uno sguardo intrusivo *ab alto*. In accordo con la fenomenologia percettiva, crepuscolare e corpuscolare al contempo, dei *simulacra*, elaborata da Lucrezio nel libro IV del *De rerum natura*²³, dunque, saranno i *multa minuta*, con la loro volatilità tattile, a gettare ponti, a disegnare traiettorie tanto nella orbita oculare, quanto in quella siderale, favorendo la

20. Italo Calvino, *Presentazione*, in *Palomar*, cit., p. V.

21. Ivi, p. VII.

22. In particolare, il segno "paesaggio" figura nel racconto *Il seno nudo*, laddove è dato leggere: «Ecco, – riflette, soddisfatto di se stesso, proseguendo il cammino, – sono riuscito a far sì che il seno fosse assorbito completamente dal paesaggio, e che anche il mio sguardo non pesasse più che lo sguardo d'un gabbiano o d'un nasello» (p. 12). E, nel medesimo racconto, il lemma è impiegato in un altro luogo ad alta densità tematica e ancora in stretta correlazione alla topica dello sguardo: «Ora il suo sguardo, lambendo volubilmente il paesaggio, si soffermerà sul seno con uno speciale riguardo, ma s'affretterà a coinvolgerlo in uno slancio di benevolenza e gratitudine per il tutto, per il sole e il cielo, per i pini ricurvi e la duna e l'arena e gli scogli e le nuvole e le alghe, per il cosmo che ruota intorno a quelle cuspidi aureolate» (p. 13). Ne *Il modello dei modelli*, salta agli occhi di Palomar, rapito dalla geometria cristallina «disegnata nel cielo dei modelli ideali» (p. 108) «un paesaggio umano in cui le mostruosità e disastri non erano affatto spariti e le linee del disegno apparivano deformate e contorte» (p. 108). Infine, la medesima locuzione compare ne *L'universo come specchio*. Palomar, intenzionato a esplorare «la propria geografia interiore» (p. 118), decide di applicare la «saggezza cosmica al rapporto coi suoi simili». «S'aspetta di vedere estendersi davanti a sé un paesaggio umano finalmente netto, chiaro, senza nebbie, in cui egli potrà muoversi con gesti precisi e sicuri. È così? Nient'affatto» (p. 117).

23. Lucrezio, IV *Liber*, cit., v. 68, p. 336.

ek-stasis di un felice incontro panoptico, anch'esso sempre sotto il segno dell'apertura, del disvelamento, che è un altro modo per dire l'epifania:

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d'una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori della finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche «io», cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar. Dunque, non basta che Palomar guardi le cose dal di fuori e non dal di dentro: d'ora in avanti le guarderà con uno sguardo che viene dal di fuori, non da dentro di lui. Cerca di far subito l'esperimento: ora non è lui a guardare, ma è il mondo di fuori che guarda fuori. Stabilito questo, egli gira lo sguardo intorno in attesa d'una trasfigurazione generale. Macché. È il solito grigiore quotidiano che lo circonda. Bisogna ristudiare tutto da capo. Che sia il fuori a guardare fuori non basta: è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda. Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa... che cosa? se stessa, una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose che significano se stesse e nient'altro. Le occasioni di questo genere non sono certo frequenti, ma prima o poi dovranno pur presentarsi: basta aspettare che si verifichi una di quelle fortunate coincidenze in cui il mondo vuole guardare ed essere guardato nel medesimo istante e il signor Palomar si trovi a passare lì in mezzo. Ossia, il signor Palomar non deve nemmeno aspettare, perché queste cose accadono soltanto quando meno ci s'aspetta²⁴.

Per questo stupisce che, nelle lezioni elaborate per il millennio incipiente²⁵, Calvino non abbia incluso la profondità come *heritage* che, in una sorta di staffetta valoriale, sarebbe da consegnare e preservare²⁶. Il dato

24. Italo Calvino, *Il mondo guarda il mondo*, in *Palomar*, cit., pp. 112-113.

25. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 1993.

26. Tuttavia, benché non figuri, *ipso facto*, una sistematica trattazione della profondità, la parola è impiegata da Calvino, nelle *Lezioni americane*, in alcune occorrenze specifiche. Il segno compare, per la prima volta, a pagina 22, dunque nella sezione incentrata sulla leggerezza. In particolare, la parola ricorre quando Calvino traduce un passo del romanzo *The Beast in the Jungle* di Henry James. Il segno *depths* è reso, infatti, con il corrispettivo italiano «profondità», correttamente declinato al plurale. In seguito, sempre nella