

TRE MODI DI (NON) VEDERE IL PAESAGGIO.*Note su Del Giudice, Biamonti e Celati*

Bruno Mellarini

Abstract:

Che cosa si vede quando si osserva un paesaggio? Le note categorie di Simmel, "inquadramento" e *Stimmung*, sono ancora valide e, soprattutto, applicabili al paesaggio letterario contemporaneo? Su questi interrogativi, il contributo offre una disamina in ordine alla rappresentazione paesaggistica in Del Giudice, Biamonti e Celati. In proposito, si evidenziano soluzioni diverse e originali, a cominciare da Del Giudice che, di fatto, non può vedere il paesaggio in quanto lo "riassorbe" entro le molteplici immagini di una spazialità razionale e geometrizzata. Diverso è invece il discorso per quanto riguarda Biamonti: uno scrittore per definizione "paesaggista", che coglie però il paesaggio, rifacendosi a Merleau-Ponty, non nel senso della "totalità" ma in quello della "pienezza", anche utilizzando in modo raffinato le strategie dello sguardo e gli strumenti della retorica. Celati, infine, s'interroga non solo sulla visione dello spazio-paesaggio ma anche sulle possibilità della sua rappresentazione là dove, in una situazione di *liminalità* estrema, sembra impossibile poter descrivere ciò che si vede.

Parole chiave: paesaggio, spazio, visione, descrizione

What do you see when you look at a landscape? Are Simmel's well-known categories, "framing" and *Stimmung*, still valid and, above all, applicable to the contemporary literary landscape? On these questions, the contribution offers an examination of the landscape representation in Del Giudice, Biamonti and Celati. In this regard, different and original solutions are highlighted, starting with Del Giudice who, in fact, cannot see the landscape as he "reabsorbs" it within the multiple images of a rational and geometrized spatiality. However, the situation is different in Biamonti: a "landscaper" writer by definition, who however analyses the landscape, referring to Merleau-Ponty, not in the sense of "totality" but in that of "fullness", also using in a refined way the strategies of the gaze and the tools of rhetoric. Finally, Celati wonders not only on the vision of the space-landscape but also on the possibilities of its representation where, in a situation of extreme liminality, it seems impossible to be able to describe what is seen.

Keywords: landscape, space, vision, description

Che cosa si vede – o *non* si vede – quando si osserva un paesaggio? La domanda è solo in apparenza oziosa: nell'incontro tra soggettivo e oggettivo, visibile e invisibile (Jakob 2005, p. 7), il paesaggio si pone come un'entità che non è immediatamente afferrabile né definibile, un *quid* fluttuante che si sottrae alle nostre griglie e categorie interpretative, una realtà pro-

teiforme e inclassificabile. E non sono di grande aiuto, in proposito, le pur mirabili pagine di Simmel che, scrivendo il saggio *Philosophie der Landschaft*, forniva gli elementi essenziali per consentire una prima lettura dello spazio paesaggistico: la così detta “riquadatura”, da un lato e, dall’altro, la percezione della *Stimmung* intesa non come qualità del soggetto individuale ma come qualità intrinseca al singolo, irripetibile paesaggio. Saggio imprescindibile, quello di Simmel, che definiva il problema in modo esemplare ma, tuttavia, senza chiuderlo né risolverlo. Rimane infatti, al fondo della questione, il carattere sostanzialmente inafferrabile del paesaggio, proprio in ragione del suo porsi, come si è detto, sul discrimine tra oggettività (la *realtà* dell’oggetto osservato) e soggettività (l’incidenza di uno *sguardo*, quello del soggetto, che “apre” il paesaggio facendo in modo che esso esista e possa essere percepito). Sono, queste, considerazioni piuttosto note ma ineludibili, giacché consentono di avvicinare il tema paesaggistico mettendone in evidenza la complessità e, al contempo, il carattere fortemente interdisciplinare, che richiede di necessità l’impiego di diversi approcci di lettura (geografici, antropologici, artistici, letterari ecc.), fermo restando che nessuna griglia interpretativa è di per sé sufficiente, se presa da sola, a restituire al discorso sul paesaggio la sua inesauribile ricchezza e complessità.

Appurato quanto precede, ovvero la dispersività degli approcci teorici e la mancanza di una dottrina del paesaggio sistematica e unificante, cercheremo di esaminare la percezione dello spazio paesaggistico considerando le diverse declinazioni che esso assume in tre autori che, a diversi gradi e con non poche differenze, sono riconducibili al magistero di Italo Calvino: Daniele Del Giudice, Francesco Biamonti e Gianni Celati.

Per cominciare, con Del Giudice è evidente che il punto di partenza non può che essere la dialettica spazio-paesaggio, declinata secondo forme ben riconoscibili fin dal suo libro d’esordio, *Lo stadio di Wimbledon* (1983).

Se ne rilegga, allora, il celebre *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*.

Ha domandato: «Vede la *prospettiva*?» Vedevo la città per la prima volta, il golfo e le montagne, il faro, il castello, le 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 (Del Giudice 1983, pp. 3-4).

Si cominci dal “significante spaziale” o, meglio, dalle indicazioni provenienti dagli usi lessicali: da un lato, una spazialità poco definita, suggerita da referenti geografici piuttosto generici (il fatto di trovarsi «tra le rocce e il mare»), che sottende un’idea di paesaggio come dimensione aperta e totalizzante, nella quale il soggetto appare pienamente immerso («in pieno paesaggio»); dall’altro, veicolato da una brusca transizione che giustifica l’evidente *misunderstanding* tra i due personaggi, il rimando alla *prospettiva*, ossia al disegno prodotto dall’intrecciarsi delle linee dei binari. Il brano appare quindi doppiamente interessante e significativo, sia perché pone un problema epistemico (spazio vs paesaggio) sia perché sembra offrire una visione di paesaggio – il famoso «ritaglio visuale» di cui ha parlato Jakob (2005, p. 14) – del tutto depotenziata, privata cioè del fascino e dell’aura che la dovrebbero contraddistinguere, come suggerisce peraltro la pausa riflessivo-dubitativa («pensavo che doveva farmi un qualche effetto»). Siamo pertanto in presenza, in questo *incipit* così denso e mirabile, di un duplice problema, di *visione* e di *percezione*: il protagonista da un lato non “vede” la prospettiva (quella che gli viene additata dal suo occasionale compagno di viaggio) e, dall’altro, non “sente” il paesaggio; si aspetta di provare qualcosa («un qualche effetto») ma l’emozione attesa non si produce, con conseguente azzeramento della *Stimmung* che, come vuole Simmel, dovrebbe essere connessa alla contemplazione del paesaggio.

Se il problema di fondo è dunque questo, quello del vedere e del sentire («Vorrei solo vedere, e sentire»: Del Giudice 1983, p. 113), 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, sintomaticamente costruita a partire da uno scambio inesistente, da una immaginaria traiettoria di gioco, in cui si palesa la figura geometrica di un «otto orizzontale», emblema calviniano nel quale si ripresenta la connessione tra segno e spazialità, ma anche simbolo che rimanda al cortocircuito tra vita e scrittura (Klettke 2008, p. 28), ossia al nodo dilemmatico tra *saper essere* e *saper*

scrivere, che, come noto, è il problema fondamentale su cui si arrovela l'io narrante del romanzo in dialogo fantasmatico con lo scomparso Roberto Bazlen:

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 (Del Giudice 1983, p. 112).

Ma si vedano anche le citazioni a seguire, dove troviamo ancora una volta il lemma "paesaggio":

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 (Del Giudice 1983, pp. 106, 110).

Se nella citazione da cui abbiamo preso le mosse («siamo tra le rocce e il mare, in pieno paesaggio») la realtà paesistica funzionava in modo abbastanza evidente come totalità in cui è immerso il soggetto (pur nell'azzeramento, come si è visto, di ogni *Stimmung* e di ogni possibile risonanza interiore), nelle citazioni riportate più sopra la situazione appare significativamente diversa: ciò che si evidenzia è la separatezza tra l'io e il mondo, la distanza che si frappone fra il soggetto e il paesaggio, che appare relegato in una dimensione di oltranza, in uno sfondo distanziato che è sempre da raggiungere. Essenziali sono dunque la distanza e la separatezza, che solo saltuariamente possono essere annullate, come accade, per esempio, in virtù d'un imprevisto "scivolamento" del personaggio che dice "io" entro un contesto di piena condivisione (diciamo: di co-appartenenza) tra lo spazio e il soggetto che lo abita: «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» (Del Giudice 1983, p. 111).

Qual è, allora, la posizione del personaggio rispetto allo spazio? Se per un verso non mancano soluzioni divergenti, come quella adombrata nell'ultima citazione, a indicare la possibilità di un incontro (di una "confluenza", in certo modo) fra soggetto e paesaggio, per l'altro ci sembra che in Del Giudice prevalga la percezione della *frontalità* del paesaggio, evidenziata dalla distanza e dal conseguente senso di separatezza. Questa estraneazione dal paesaggio si riflette peraltro anche sul soggetto stesso: è infatti il soggetto che "crea" il paesaggio, che lo determina mediante il proprio sguardo, ma che proprio per questo ne viene necessariamente escluso e allontanato. Come ha scritto Gerardo Mosquera, mettendo in luce 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 un'osservazione distante o esterna, unite al senso di appartenenza determinato dalla nostra proiezione su di esso» (Mosquera 2014, p. 23). L'estraneazione del soggetto rispetto al paesaggio rispecchia, d'altra parte, un'esperienza d'esclusione ancora più decisiva, ovvero quella che riguarda la parola nei confronti della realtà: come lo sguardo dell'osservatore è condannato a rimanere *al di qua* del paesaggio, così il linguaggio, «fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto» (Calvino 1988, p. 58), è condannato a sfiorare le cose senza mai poterle raggiungere, stabilendosi all'interno di una "tensione" destinata a rimanere insoddisfatta.

La realtà raccontata da Del Giudice si palesa in questo modo alla stregua di una dimensione anzitutto mentale, che si configura nei termini di una vera e propria astrazione, come il «modello di uno spazio da percorrere» (Manganelli 2001, p. 116), che può essere attraversato e restituito solo dotandosi degli strumenti della misurazione e della mappatura, privilegiando le modalità dello sguardo neutro e della rappresentazione oggettiva, sia pure di un'oggettività che s'intride con il sentire dei personaggi e con l'emergere del sentimento, nel tentativo, continuamente rinnovato, di determinare distanze e traiettorie, di cogliere prospettive e punti di fuga. Ma anche, come osserva opportunamente Anna Dolfi, nella consapevolezza della difficoltà, della inevitabile problematicità che finisce per mettere in crisi questo *modus operandi*:

Il problema è che la realtà è al limite di quanto si vede, là dove ogni accostamento o diffrazione è 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 (Dolfi 2005, p. 283).

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» (Del Giudice 1983, p. 79): l'illusione dell'esserci, dunque, ovvero il timore che l'apparente solidità del mondo si possa disgregare nella scoperta della sua fragilità e della sua irrimediabile inconsistenza. Occorre a questo proposito 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 (Del Giudice 2013, p. 44).

Si faccia però attenzione: il paesaggio cui allude lo scrittore è un paesaggio *sui generis*, solo in parte coincidente con le definizioni e le concettualizzazioni che vi sono tradizionalmente associate. A caratterizzarlo, in effetti, non è la «tonalità spirituale», la *Stimmung* che Simmel riconosce come proprietà intrinseca dell'entità paesaggistica (D'Angelo 2009, p. 48), ma una serie di 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 (Del Giudice 2013, p. 45).

La preferenza accordata al "paesaggio" andrà pertanto considerata con le dovute cautele, avendo cioè cura di riconoscere che si tratta di un paesaggio che non ha nulla di tradizionale, e che appare invece rivestito dei colori e dei tratti di una sensibilità moderna e, per ciò

stesso, maggiormente concentrata sulla realtà dello spazio, in linea insomma con l'evoluzione che ha condotto all'affermarsi del cosiddetto *spatial turn*. Di qui quelli che potremmo definire i *paesaggi nuovi* di Daniele Del Giudice, quei paesaggi che si configurano come sintesi inedita di una serie di elementi riconducibili di preferenza all'ambito della spazialità, giusto uno sguardo che mira a conciliare l'oggettività dei dati con la soggettività del sentimento, utilizzando strumenti e modalità di rappresentazione in buona parte inediti. Il risultato, come si è visto, sarà una visione epistemologico-gnoseologica che *annulla e riassorbe il paesaggio* all'interno di una visione di tipo rigorosamente spaziale, la quale finisce per assumere su di sé gli elementi tradizionali dell'aura e della *Stimmung*, della risonanza interiore e della funzione "emotiva" propria del paesaggio. Di qui 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» (Scarpa 2016, p. XV).

Venendo ora ad *Atlante occidentale*, il secondo romanzo di Del Giudice, si veda anzitutto il seguente lacerto:

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, [...] (Del Giudice 1985, p. 168).

In questo caso il paesaggio non è dato come esperienza diretta ma come "rappresentazione" o modello (il diorama che «riproduce le montagne»), diventa cioè una creazione pienamente artificiale, fino a includere il «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 cui è rivolta l'attenzione di Del Giudice. A emergere, quindi, non sarà più il paesaggio in sé considerato ma un'immagine che riproduce la forma e l'organizzazione dello spazio: una realtà circoscritta e misurabile, fatta di rotaie, posti di blocco, anelli di binari ecc. In questo modo, mentre il paesaggio entra nella scrittura di Del Giudice quasi solo come retaggio del passato, quale realtà priva di risonanze e che ri-

schia di non dire più nulla al soggetto – anche riducendosi, come si è visto, all’illusione di un diorama, alla dichiarata esibizione del falso e dell’artificiale –, il vero, autentico interesse dello scrittore è quello rivolto alla dimensione dello spazio, a quella spazialità che si articola, come la città dove lavora il fisico atomico Pietro Brahe, su due livelli diversi, non sempre tra loro coincidenti ma comunque identificabili, riconoscibili nella loro evidenza come gli elementi che compongono un plastico leggibile in tutte le sue parti.

Per quanto riguarda Francesco Biamonti, si è spesso sottolineato il suo debito, ideale e teorico, nei confronti di Merleau-Ponty, autore che insiste, oltre che sulle modalità fenomenologiche della percezione, sulle qualità profondamente innovatrici della pittura di Cézanne (altro modello, assieme a Morlotti, cui si è ispirato lo scrittore ligure per sua stessa ammissione). Imprescindibile, in proposito, sarà dunque il riferimento al saggio *Le doute de Cézanne*, ove l’autore riflette sul problema del “motivo” che informa il fare dei pittori; un motivo che riguarda due dimensioni essenziali che sono, rispettivamente, la «pienezza assoluta» e la «totalità» (Merleau-Ponty 1962, p. 35): ora, mentre la *totalità* appare del tutto assente dalla pagina di Biamonti, che offre per solito una immagine di paesaggio frammentata e scissa, irrelata ed “esplosa” in virtù di una luce dimidiante e disgregante (cfr. Bertone 2002, p. 104), e quindi irriferribile a una visione completa e unitaria, ad affermarsi è piuttosto la *pienezza*, che potremo intendere come la capacità del paesaggio di esprimere e produrre *senso*, colmandosi di significazioni che, pur senza scadere nel dispositivo delle *correspondances* o nel soggettivismo paesaggistico del romanticismo deterioro, oltrepassano la sua immediata evidenza fisico-materica (peraltro ben presente nei modelli cari a Biamonti, le cui “fonti” primarie sono stati gli esempi pittorici di Morlotti e De Staël, così attenti e sensibili alle forme e alla materialità della rappresentazione).

Ma, attenzione, è qui che si può cogliere lo specifico biamontiano, nel suo essere riuscito a correlare il magistero recepito dai pittori e dagli artisti con un linguaggio che si riveste di raffinate forme retoriche e che riesce a *dire* sia l’esperienza vissuta dei personaggi, sempre colta nella sua abissale essenzialità esistenziale, nel dialogo ininterrotto con gli elementi primari dello spazio paesaggistico (dal cielo alle rocce, dal mare agli onnipresenti ulivi etc.), sia gli aspetti contrastanti di un’ontologia frammentata e scissa, che sembra muoversi tra gli opposti della presenza e dell’assenza, del vuoto e del pieno, della luce e dell’ombra, così come è comprovato dagli innumerevoli brani che si potrebbero convocare in proposito.

Qui, naturalmente, non si può che far riferimento ai saggi dedicati da Biamonti all'amico Ennio Morlotti, dove leggiamo, tra l'altro, un passo di decisivo interesse come quello che segue, in cui si evidenzia quel concetto di *contro-immagine* che forse non è stato finora valorizzato come meriterebbe ai fini di una piena comprensione delle procedure, stilistiche e *lato sensu* compositive, di uno scrittore come Biamonti:

Ma poiché [Morlotti] non è che un uomo ed è già avanti nell'esperienza del vissuto, egli lascia sui suoi quadri tracce d'inconscio dolore, scalfitture, colate, ditate nervose, morsicati confini tra le cose. Ne risulta il carattere monco di ogni esistenza. Ma è sempre l'eternità della vita la struttura portante. Fissa e s'orienta sul fluire, sul fare stesso della natura, non sul sonno a cui la materia invita. Non meno violenta della materia, immagine della distruzione, è la sua *contro-immagine*: ipnotica nei cactus, lenita dall'eros nei corpi doloranti, reliquiale nei teschi, sedimentale nelle rocce e ostinata negli ulivi (Biamonti 2006, pp. 45-46).

Quello di *contro-immagine* ci sembra essere un concetto altamente produttivo, e che può svolgere una funzione euristica di non secondaria importanza nel caso di Biamonti, la cui scrittura si avvale di una articolata strategia retorica che ha al centro, come è stato osservato, la figura principe della metafora (Picconi 2007, p. 54). Ma non si tratta solo di trasposizioni metaforiche: la compagine testuale accoglie infatti anche la metonimia la quale agisce, come noto, operando sulla direttrice dello *spostamento*, in linea con quella dialettica luce-ombra e assenza-presenza di cui si è detto. Al riguardo, sono molteplici gli esempi che si potrebbero fare; se ne vedano alcuni tratti dal romanzo *Attesa sul mare*:

Entrarono in casa. Dalla finestra si vedevano i colli e le valli. Una terra ch'era stata ulivata fino agli ottocento metri e ora abbandonata. Ma c'era tutta una fioritura di ginestre spinose, oro polveroso, su cui cominciarono a volare gli uccelli notturni.

Gli sembrava d'essersi accostato a un mondo morto, morto come l'anima del suo paese. Pietrabruna manteneva il suo involucro: l'erba parietaria sulle muraglie, gerani e garofani alle balaustre. Ma la vita dov'era, fuori delle sciabolate del cielo, fuori del vento? [...]

Piovigginava e poi veniva il sole. Nei dirupi i lentischi erano più smaglianti, cristalline le ginestre: tremavano i calici giallo-oro sui rami giunchiformi. Sembrava che la terra, a differenza del paese, mandasse vistosi messaggi a ogni ritorno del sereno.

Non sapeva cosa dirle. Gli venne in mente la fontana di Prealpa, la sua musica d'organo; le propose di andarvi.

– Oggi non posso, non so quando ci vedremo, – disse Clara.

Riempiva col suo corpo la vuota luce del mattino

(Biamonti 1994 pp. 19, 25, 31).

Alcune osservazioni chiariranno meglio il senso dei brani citati: nel primo, a emergere è il contrasto tra assenza e presenza, tra la terra abbandonata e il fiorire delle «ginestre spinose» in una esplosione di luce (e si noti, in virtù della consueta trascrizione metaforizzante, l'insistenza cromatica sull'«oro», assunto quale emblema di luce irradiante); nel secondo, a evidenziarsi è l'opposizione tra il vuoto di Pietrabrana, paese ridotto ormai a un mero «involucro», e, ancora una volta, il fiorire della terra testimoniato dallo splendore delle ginestre e dei lentischi, «vistosi messaggi» che fanno da contraltare al senso di vuoto con cui il protagonista è chiamato a confrontarsi; nell'ultimo brano, infine, vi è una sorta di doppia opposizione ossimorica, costruita a partire dal sintagma «vuota luce», che implica già, di per sé, un contrasto tra il sostantivo 'luce' – che in pittura segnala sempre un 'pieno' – e l'aggettivo 'vuota', che interviene ad attenuare, se non addirittura a negare questa presunta pienezza, mentre sarà, infine, il «corpo» stesso della donna ad annullare il contrasto semantico riaffermando il senso di una possibile presenza.

Come dimostra la conclusione del romanzo, affidata a una sequenza su cui si innestano due immagini semplicemente giustapposte, in apparenza slegate ma dialetticamente connesse tra di loro, il movimento fondamentale è quello che va da un vuoto a un pieno, dalla delusa constatazione dell'assenza alla scoperta della presenza, secondo una progressione che va dal «seme della morte», ovvero dalla consapevolezza della insuperabile negatività connessa alla realtà della storia, ai lampi di luce che s'intravedono su terre lontane, quelle «terre appese» che sono rimemorate o, forse, solo sognate in virtù dell'ennesima *rêverie* paesaggistica cui si abbandona il protagonista: «C'è in ogni terra, – pensava, – il seme della morte, si vede bene in piena luce... ci sono colpi di sole su terre appese» (Biamonti 1994 p. 115).

Dislocazioni dello sguardo, spostamenti e metonimie si pongono come gli strumenti più tipici della rappresentazione biamontiana dello spazio paesaggistico, sempre sorretta da quel «guardare decontestualizzante», da quel ricercare sguardi altri e *diversi* di cui ha parlato Elio Gioanola (Gioanola 2005, p. 80). È dunque in questi sguardi inattesi, e a volte del tutto sorprendenti, che emergono visioni paesaggistiche che non sono né banali né scontate, e che rimandano, per l'appunto, a momenti e profili di esistenza che, a ben vedere, non sono riducibili a nessuna interpretazione del paesaggio in chiave puramente "proiettiva" qual è quella riconducibile, per esempio, al noto modello simbolista delle *correspondances*. Così nelle parole dello stesso Biamonti:

[...] esiste questo modo metaforico, metonimico di rapporto con la realtà, proprio perché l'uomo è l'essere delle lontananze e parla con una certa distanza da se stesso: l'uomo agisce e nello stesso tempo contempla la sua azione, quindi prende le distanze. [...] Un po' il dettato dello strutturalismo, dell'antiumanesimo, che è un umanesimo della limitazione, per cui in effetti nel linguaggio non si affermano delle verità assolute, ma delle metafore, delle metonimie che servono a circoscrivere questo scarto. È il senso dell'avventura del linguaggio, dopo la dissoluzione del linguaggio stesso data dalla poesia e dalla filosofia del Novecento (Turra 2008, p. 227).

È questo, dunque, il punto essenziale del *modus biamontiano* di rappresentazione del paesaggio: il ricorso alla metafora e alla metonimia, la ricerca di uno 'scarto' che consenta, nel contempo, di rappresentare le cose e di andare oltre l'immediata, tangibile evidenza del loro esserci. Si tratta, insomma, di raffigurare la realtà nel tentativo di procedere oltre, di toccare il suo fondo più segreto e indicibile, quel fondo che viene a trovarsi, sul piano della retorica, nella sfera della *metonimia*, "al di là" della incerta presenza del nome. È questo dispositivo, che è insieme retorico e concettuale, a fare del paesaggio, oltre che una «*tablette consolatoria*» (come spesso ha ripetuto lo stesso Biamonti), anche il luogo di un incontro e di una condivisione essenziale, in cui è il paesaggio stesso che *determina* il soggetto, definendone o ricreandone le condizioni interiori di esistenza (cfr. D'Angelo 2009, pp. 29-30).

Si veda, e a solo titolo esemplificativo, il seguente passaggio, tratto dal romanzo postumo *Il silenzio*, in cui alla luce bianca che pervade il paesaggio risponde con immediatezza il bianco inatteso di una ciocca di capelli della donna:

Si mosse tra i lentischi; uno spuntone le escoriò una gamba, sopra il ginocchio. Vi batté la luce di una nuvola bianca. Passavano delle nuvole, il cielo sembrava scivolare. Solo verso la montagna era di un azzurro rugoso. [...] Lei gli chiese dell'acqua ossigenata, Edoardo andò a prenderla, stappò la bottiglia e gliela porse. Lei sedé e si alzò la gonna. – Non si volti, può guardare, – disse. Versò l'acqua sulla graffiatura; si chinò a guardarla. Le biancheggiò sopra la fronte una ciocca di capelli. Tinta ad arte? Le altre erano di un castano lieve. Si alzò. – Ecco, sono pronta. – Perché tanta premura? – Tanto lei non mi guarda (Biamonti 2003, pp. 10-11).

Vi è insomma una dinamicità di fondo, che contribuisce a movimentare una dimensione narrativa troppo spesso vista come fissa e immutabile: sebbene centrale sia l'immagine del "confine", che con la sua fissità definisce il mondo narrativo di Biamonti in opposizione alla mobilità che caratterizza il concetto di "frontiera" (Bertone 2002), tuttavia è evidente che tale fissità viene contrastata e in certa misura superata sul piano linguistico, ove il dispositivo retorico non è mai fine a sé stesso ma si fa strumento per una esplorazione di marca esistenziale:

[...] è sulla luce che si fonda questo mondo della vita che riproduce in qualche modo il nostro crogiuolo storico; e nel mondo della vita la luce porta la forza dell'immagine nascente ma nello stesso tempo l'ombra segreta della morte, che tutto inghiotte.

In queste *metonimie* che vanno continuamente dalla vita alla morte, in questo movimento continuo e slittamento della prosa, credo che sia riprodotto, almeno nelle mie intenzioni, l'andamento esistenziale (Biamonti 2008, p. 84).

Veniamo ora a Gianni Celati e al suo *Verso la foce* (1989), il reportage in cui lo scrittore ha riunito i diari di viaggio (di "osservazione", per l'esattezza) relativi ai suoi vagabondaggi a piedi lungo il corso del Po nella prima metà degli anni Ottanta.

Ora, gli elementi che caratterizzano l'erranza propria del protagonista di *Verso la foce* sono ben noti: essi comprendono l'abbandono alle impressioni e alle sensazioni immediate, la disponibilità ad accogliere l'*altro* e l'inatteso, il movimento inteso come *andare verso* i limiti estremi dell'orizzonte e del cielo nell'attesa che le cose accadano, nell'attesa, per così dire, che si alzi il sipario sul *teatro naturale delle immagini*. Appare evidente, al contempo, come

tale “movimento” attraverso lo spazio-paesaggio abbia una sua intrinseca finalità, che Celati declina in termini rigorosamente fenomenologici rapportandola, sulle tracce del sodale Ghirri, alla *dislocazione* dello sguardo e, quindi, all'*apertura* del paesaggio: «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”» (Celati 1989b, p. 1).

Nessuno spazio è lasciato alla riflessione e alla meditazione perseguita come tale; nessuna apertura è concessa all'interrogazione e alla ricerca di spiegazioni: il *flâneur* di Celati sembra muoversi senza riflettere, entro una dimensione aliena dal pensiero e dall'astrazione, il suo è solo un costante esporsi all'aperto, nell'ascolto delle sensazioni e delle infinite sollecitazioni che gli possono venire dal paesaggio stesso. Questa possibilità di cogliere il paesaggio nella prospettiva fenomenologica della sua *apertura* implica peraltro il superamento di ogni impostazione rigidamente soggettivistica, ovvero la capacità del soggetto di uscire da sé assumendo un'attitudine di assoluta disponibilità e rinunciando, di conseguenza, a ogni pretesa di comprensione e di controllo razionale:

Questo presupposto è 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 (Carchia 2009, p. 212).

Ora, sostituendo le nozioni di «mistero» e «invisibile» con quella, fenomenologicamente più appropriata di “apparenze”, ci sembra che le osservazioni di Carchia si possano adattare anche alle modalità con cui lo scrittore si rapporta al paesaggio: in effetti, solo uscendo da sé stesso e, per così dire, de-centrandosi, il viaggiatore celatiano potrà conseguire la visione del paesaggio la quale si determina, per l'appunto, come esperienza di *apertura* dello spazio, esperienza che il soggetto affronta in termini essenzialmente *affettivi*, riconoscendo cioè la propria appartenenza alla dimensione vitale dell'esterno, a quello spazio esteriore in cui si sciolgono i propri blocchi psicologici ed emotivi.

Come spiega lo stesso Celati:

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 (Celati 2003, pp. 57-58).

In questa spazialità, nella quale è possibile fare l'esperienza della reclusione ma anche, sulle tracce di Walter Benjamin, quella dell'*aura*, a dominare è l'immaginazione, «figura d'orizzonte» e «dea che guida ogni sguardo» (Celati 1989a, p. 103), mediatrice che mette in rapporto il qui e l'altrove, l'*hic et nunc* con quella dimensione dell'oltranza che si dà solo nello spazio aperto, e che può essere raggiunta soltanto muovendosi *verso la foce*, percorrendo gli argini nella direzione indicata dal dischiudersi illimitato dei paesaggi, secondo una prospettiva antitetica all'inquadramento postulato da Simmel. È questo l'invito che Celati rivolge al lettore – ma anche a sé stesso – giunto al termine del suo viaggio attraverso la pianura padana: mettersi in ascolto, rendersi disponibili ad accogliere la 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 debba fare se non *chiamare a sé le cose*, ovvero, rilucianamente, far esistere il mondo esterno come se ogni volta fosse la prima volta, condurlo alla presenza e alla piena rivelazione di sé, ma senza pretendere di spiegarlo in termini discorsivi, ricorrendo cioè a precostituite griglie ideologiche o sociologiche. Di qui l'esplicita subordinazione di ogni principio mimetico alle ragioni di una conoscenza immaginativa, e affettivamente intensificata, del mondo:

[...] 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, [...] (Celati 2004, p. 226).

Ora, il problema inerente alla possibilità di descrivere ciò che si vede emerge con tutta evidenza nell'ultimo dei quattro diari che compongono *Verso la foce*. Giunto alle foci del Po, il protagonista-narratore si scopre di colpo 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, *vengono meno*, letteralmente, le parole per descrivere e raccontare. È la stessa infinità della visione che sembra negarsi alla parola, la quale si rivela di colpo insufficiente e inadeguata, inservibile nella sua vana presunzione esplicativa e definitoria:

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? (Celati 1989a, p. 134).

«Come descrivere?»: è un momento, si direbbe drammatico, di stasi interrogativa, che vede il protagonista in una condizione di totale spaesamento e sperdimento nello spazio che lo circonda. La possibilità di descrivere si rovescia quindi nella scoperta della sua impossibilità: di fronte alla scoperta di uno spazio-paesaggio che viene colto nella sua assolutezza, come *primum* 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. Si potrebbe pensare alla situazione del Palomar di Calvino, alle prese col tentativo di descrizione di un'onda, ma sarebbe un riferimento forse non troppo pertinente, essendo qui il tono del tutto diverso, più ansioso e, appunto, drammatico, come si conviene a una soggettività che appare bloccata in una stretta al contempo espressiva ed esistenziale.

Ma vi è un altro elemento da sottolineare: il fatto che l'arrivo sul delta, alle foci del Po, provochi, nonostante l'*impasse* di cui si è detto, una riflessione che induce l'io narrante a rievocare i propri morti, le tante perdite che hanno costellato la sua vita fino a questo momento, e che sono richiamate con un linguaggio che presenta un alto tasso di figuralità:

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 (Celati 1989a, p. 134).

Di fatto, nel momento in cui il viaggiatore si trova alle prese con il nodo irrisolto delle proprie memorie, bloccato nell'*ingorgo* inesprimibile del proprio «sentimento», le parole gli vengono di colpo a mancare; esse sono – come avviene nella parabola kafkiana *Die Brücke* – un *ponte* che non riesce a raggiungere l'altra sponda, finendo per mettere in crisi la celatiana poetica delle apparenze, che a questo punto «si eclissano *ridiventando detriti*» (Celati 1989a, p. 126).

Ha scritto Celati, nella *Notizia* premessa a *Verso la foce*, 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 dovrà sentirsi smarrita» (Celati 1989a, p. 10): ed è esattamente quanto accade alla fine del viaggio, allorché il protagonista sperimenta lo sperdimento in un territorio che gli è completamente estraneo, e nel quale non riesce a trovare punti di riferimento; un territorio, quello del delta, che è anche una *frontiera*, una zona mobile e *liminale* tra la vita e la morte, e in cui le «apparizioni», come si è detto, ridiventano *detriti*, anch'essi alla deriva sulle placche che scivolano inesorabilmente verso il mare.

Essenziale, in proposito, è ovviamente la funzione dello spazio-paesaggio, che agisce sul soggetto non solo “accordandolo” in una determinata disposizione emotiva ma anche intervenendo su di lui come “detonatore” per allontanarlo, se così si può dire, dalla sua apparente passività e abulia. È qui, del resto, che emerge lo specifico dell'arte scrittorica di Celati, che è sempre un confronto con i propri mezzi espressivi, con le potenzialità comunicative proprie del linguaggio. Se da un lato è dunque innegabile l'importanza del magistero offerto dall'amico Luigi Ghirri, dall'altro appare altrettanto decisiva la riflessione che Celati sviluppa sul paesaggio a partire dallo specifico della letteratura la quale implica, appunto, una interrogazione costante sull'uso del linguaggio e sulle sue potenzialità (anche, e soprattutto, quando queste sembrano entrare in crisi, come avviene in questo caso). Quel linguaggio che, come si è visto, lungi dall'aver una funzione puramente referenziale-rappresentativa, assume per lo scrittore il compito prioritario di *chiamare le cose*, di stabilire con esse una rete di rapporti affetti-

vamente connotati, in modo da arginare e contenere, per quanto possibile, il loro moto di allontanamento, la loro inevitabile dispersione:

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 tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci (Celati 1989a, p. 134).

Bibliografia

- Bertone G., *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, pp. 91-110.
- Biamonti F., *Attesa sul mare*, Torino, Einaudi, 1994.
- Biamonti F., *Il silenzio*, Torino, Einaudi, 2003.
- Biamonti F., *Ennio Morlotti. "Pazienza nell'azzurro"*, a cura di G. L. Picconi, Torino, Ananke, 2006.
- Biamonti F., *Scritti e parlati*, a cura di G. L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi, 2008.
- Calvino I., *Lezioni americane* (testo digitalizzato, 1988). Disponibile su <http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/architetto/docenti-st/Esther-Gia/materiali-/ACC-20-21-/Giani-LAB-/Calvino-Lezioni-amicane.pdf>
- Carchia G., *Per una filosofia del paesaggio* (1999-2000), in D'Angelo P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 207-218.
- Celati G., *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989a.
- Celati G., *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in Ghirri L., *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1989b [pp. 1-7].
- Celati G., *Collezione di spazi*, in «il verri», 21, gennaio 2003.

- Celati G., *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi*, in Sironi M., *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, pp. 221-229.
- D'Angelo P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Del Giudice D., *Lo stadio di Wimbledon* (1983), con una nota di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1996.
- Del Giudice D., *Atlante occidentale* (1985), Torino, Einaudi, 1998.
- Del Giudice D., *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013.
- Dolfi A., *Libri nella valigia e autoritratto dell'artista da giovane*, in Augieri C. A. (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Lecce, Manni, 2005.
- Gioanola E., *Il tempo-spazio di Francesco Biamonti, o l'indiscrezione sull'inesprimibile*, in Aveto A. e 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, Genova, il melangolo, 2005, pp. 73-85.
- Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.
- Klettke C., *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, trad. it. di R. Ubbidente, Firenze, Franco Cesati, 2008.
- Manganelli G., *La penombra mentale. Interviste (1965-1990)*, a c. di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Merleau-Ponty M., *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948 (trad. it., *Senso e non senso*, Milano, il Saggiatore, 1962).
- Mosquera G., *Paesaggio Nostrum*, in Mosquera G. (a cura di), *Perduti nel paesaggio/Lost in landscape*, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2014.
- Picconi G. L., *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in «istmi», 19-20, 2007, pp. 39-75.
- Scarpa T., *La profezia delle parole*, in Del Giudice D., *I racconti*, prefazione di T. Scarpa, Torino, Einaudi, 2016.
- Turra G., *Colloquio con Francesco Biamonti*, in Biamonti F., *Scritti e parlati*, a cura di G. L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi, 2008, pp. 225-240.