



POESIA E PAESAGGI

FRA TRADIZIONE,
MODERNO E CONTEMPORANEO

A cura di Bruno Mellarini

IPRASE

**Istituto provinciale per la ricerca
e la sperimentazione educativa**

via Tartarotti 15 – 38068 Rovereto (TN) - C.F. 96023310228

tel. 0461 494500 – fax 0461 499266

iprase@iprase.tn.it - iprase@pec.provincia.tn.it - www.iprase.tn.it

Comitato tecnico-scientifico

Angelo Paletta (Presidente)

Gabriella Agrusti

Matteo Lancini

Francesca Mussino

Roberto Ricci

Giuseppe Rizza

Alessandro Rosina

Direttore

Luciano Covi

© Editore Provincia autonoma di Trento – IPRASE

Tutti i diritti riservati

Prima pubblicazione: ottobre 2024

Realizzazione grafica e stampa:

Tipografia Nuove Arti Grafiche – Trento

ISBN 978-88-7702-543-2

Il volume è disponibile all'indirizzo www.iprase.tn.it
alla voce risorse> pubblicazioni>volumi

IPRASE per l'ambiente



Questo prodotto è composto da materiale che proviene da foreste ben gestite certificate FSC®, da materiali riciclati e da altre fonti controllate.



POESIA E PAESAGGI

FRA TRADIZIONE,
MODERNO E CONTEMPORANEO

A cura di Bruno Mellarini

Indice

Premessa	7
<i>Luciano Covi</i>	
Introduzione	9
<i>Bruno Mellarini</i>	
Dietro il paesaggio: alla ricerca di definizioni mobili	15
<i>Alessandro Scarsella</i>	
Spazio e Tempo nella poesia di Vittorio Sereni. Guida ai cronotopi di base	23
<i>Luca Lenzi</i>	
«moltiplicare il paesaggio»: Giovanni Giudici tra Leopardi e Loyola	39
<i>Francesco Valsecchi</i>	
L'idillio negato, e forse ritrovato. La percezione del paesaggio in Sereni e Zanzotto	53
<i>Filippo La Porta</i>	
Giovanni Segantini. Pittura di paesaggio vs pittura della natura. Orizzonti di luce	61
<i>Elisabetta G. Rizzoli</i>	
Paesaggi nell'arte contemporanea	71
<i>Carlo Tamanini</i>	
La poesia è un occhio Leggere e scrivere poesia con i preadolescenti	77
<i>Linda Cavadini</i>	
Profili degli Autori	101

Premessa

di Luciano Covi

Da tempo al centro di interessi multidisciplinari, il *landscape* rappresenta, come è stato detto più volte, un tema culturale di primario rilievo nelle riflessioni, anche di alto profilo, della contemporaneità. Considerato nelle sue diverse, possibili declinazioni – come paesaggio naturale o urbano, come realtà esterna o interiorizzata, come spazio dell’esperienza o dimensione sulla quale si proiettano i mutevoli stati d’animo del soggetto –, il paesaggio non smette di interrogare e di interrogarci, ponendosi come uno degli “oggetti” fondamentali di una moderna speculazione che investe a livelli diversi letteratura e filosofia, antropologia e storia dell’arte, geografia ed ecologia (per citare solo alcune delle discipline che si potrebbero convocare in proposito).

Il Convegno *Poesia e Paesaggi. Fra tradizione, moderno e contemporaneo*, svoltosi in IPRASE nei giorni 22-23 settembre 2023, ha inteso focalizzare l’attenzione sul peculiare intreccio che, almeno a partire dalla seconda metà del Novecento italiano, si è stabilito tra l’esperienza poetica, in alcuni autori centrali del nostro canone letterario, e quella paesaggistica (colta in alcuni momenti cruciali della Storia dell’arte, da Giovanni Segantini fino alle più innovative sperimentazioni artistiche contemporanee), secondo modalità che sono mutate nel tempo ma che rispondono, in sostanza, ad alcune costanti irrinunciabili e di estrema attualità, drammaticamente aggiornate, peraltro, dall’emergenza innescata dal cambiamento climatico in atto. Il paesaggio, con tutte le sue diverse declinazioni e sfumature, rappresenta del resto un’occasione preziosa di crescita per gli studenti non solo sul piano culturale ma anche su quello personale, in quanto rende possibile, solo per fare alcuni esempi, il confronto con l’Altro, l’investigazione del rapporto *io/mondo*, ma anche la presa di coscienza del suo valore insostituibile in coerenza con quanto affermato nel dettato costituzionale e, infine, una riflessione intorno al futuro dell’umanità e alla improrogabile necessità di operare fattivamente a difesa dell’ambiente.

Ma altrettanto degno di nota, come evidenziano i diversi contributi offerti dai relatori presenti al Convegno, è l’intento di puntare sulla poesia in quanto genere letterario che può essere proposto in modo proficuo agli studenti delle scuole di ogni ordine e grado, al fine di favorire, unitamente

alle molteplici riflessioni che il testo poetico è in grado di veicolare, il loro percorso di crescita e maturazione personale. La poesia stessa, spesso considerata a torto come un genere ostico e difficilmente proponibile, può divenire in tal modo uno strumento utile ed efficace all'interno di una più generale e complessiva proposta consapevolmente orientata all'esercizio della *didattica attiva*.

Il presente Convegno, di cui si offrono gli Atti curati da Bruno Mellarini, ha rappresentato un ulteriore passo in questa direzione, con l'obiettivo dichiarato di sostenere gli esempi riconducibili a una didattica il più possibile inclusiva, attiva e coinvolgente, che superi il tradizionale approccio trasmissivo-passivizzante (oramai, come dimostrano i fatti, non più proponibile) mettendo gli studenti e le studentesse al centro dell'azione educativa e favorendo allo stesso tempo un percorso di riappropriazione e di scoperta che li veda protagonisti attivi e soggetti coinvolti in prima persona.

Introduzione

di Bruno Mellarini

La centralità assunta dai *Landscape studies* negli ultimi decenni è un fatto oramai assodato: come ha scritto Giulio Iacoli, «il *landscape* assurge a tema culturale di primario rilievo, nelle teorizzazioni del presente»¹. Ciò è dimostrato, anzitutto, da una notevole espansione della ricerca sul tema del paesaggio letterario, ricerca che ha oramai alle spalle una lunga tradizione, ricca di contributi e di studi di grande rilevanza, sia in chiave disciplinare che comparatistica.

Ne proponiamo una veloce panoramica a partire dal 2005, quando usciva presso Olschki *Paesaggio e letteratura* di Michael Jakob. L'opera – un vero e proprio “testo sacro” per chiunque si occupi del tema – si segnalava anzitutto per il particolare arco cronologico considerato: aggirando la prescrittività del cosiddetto “argomento linguistico”, secondo il quale si potrebbe legittimamente discorrere di paesaggio solo a partire dall'età moderna, Jakob indagava le forme della rappresentazione letteraria del paesaggio prendendo le mosse dalla letteratura greca ed ellenistica, per giungere infine quale punto d'arrivo alle goethiane *Affinità elettive*, la cui pubblicazione risale al 1809. Un periodo piuttosto ampio, dunque, che però escludeva gli sviluppi della tematica paesaggistica nel corso del Novecento (un secolo contrassegnato, com'è noto, dall'evidente disinteresse nei confronti del paesaggio da parte degli artisti figurativi).

Da allora numerosi sono i contributi che si sono succeduti, sia nell'ambito della critica letteraria sia in quello della ricerca estetica e filosofica. Ricorderemo, in ordine cronologico, *Il paesaggio* ad opera dello stesso Jakob (2009), la pregevole antologia, allestita da Paolo D'Angelo, *Estetica e paesaggio* (2009), il volume, dello stesso D'Angelo, *Filosofia del paesaggio* (2010), la silloge di saggi *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, curata da Nicola Turi (2016), nonché il volume di Giulio Iacoli *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario* (2016). Altri testi andrebbero citati, usciti qualche anno prima rispetto a *Paesaggio e letteratura*, a indicare un interesse sempre più marcato che

¹ Iacoli, 2016, p. 38.

si andava manifestando proprio nel volgere degli anni tra Novecento e Duemila: *L'arte del paesaggio* di Raffaele Milani (2001), di taglio sostanzialmente estetologico, il volume di Vincenzo Bagnoli *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria* (2003), fino agli studi, pionieristici e imprescindibili per la trattazione 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* (1999) fino a *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua* (2001). Ma, a completamento di questa rassegna, si dovrebbero ricordare anche i testi dedicati al cosiddetto *spatial turn* che ha contraddistinto il secondo Novecento, determinando quella "svolta spaziale" che ha contribuito a porre al centro dell'interesse e degli studi la categoria dello Spazio, troppo a lungo trascurata di contro al preponderante interesse da sempre riservato al tema del Tempo².

Il Convegno *Poesia e Paesaggi* ha inteso riprendere la riflessione su questo tema e sulle sue numerose implicazioni, anche di ordine artistico, ambientale e socio-culturale, associandola a un'esplorazione della poesia in quanto genere letterario vocato alla rappresentazione dello spazio esterno e, in modo particolare, alla rievocazione del paesaggio, realistico o simbolizzato, inteso quale dimensione con cui l'io lirico si trova da sempre in comunicazione e "dialogo". Si sono quindi indagate forme e modi della rappresentazione paesaggistica focalizzando l'attenzione sulla poesia italiana del secondo Novecento, una poesia che solitamente – è cosa nota – non trova nella scuola lo spazio che pure meriterebbe, sia per i limiti dovuti alle esigenze della "programmazione" sia per il grado di difficoltà linguistica che essa talora presenta (si pensi, solo per fare un esempio, a un poeta fortemente sperimentale, linguisticamente assai complesso e stratificato come il veneto Andrea Zanzotto). Nello stesso tempo, ci si è proposti di sfruttare al massimo il taglio multi e interdisciplinare del Convegno portando uno sguardo sulle arti figurative e, in particolare, sulla pittura di paesaggio, così da intercettare anche l'interesse dei docenti di discipline non letterarie.

Per quanto riguarda il programma, esso è stato distribuito su due giornate: più "letteraria" la prima, dedicata come si è detto ad alcuni sondaggi nella poesia italiana "di paesaggio" del secondo Novecento; di taglio più interdisciplinare e con attenzione alle possibili riprese e ricadute didattiche, la seconda.

In particolare, per quanto riguarda la prima giornata, dopo l'introduzione teorico- metodologica affidata ad Alessandro Scarsella, che ha evidenziato come il tema paesaggistico implichi una molteplicità e varietà di

² Cfr. Mellarini, 2021.

approcci e griglie di lettura (geografiche, giuridiche, ambientali, letterarie etc.), si sono succeduti tre interventi dovuti, rispettivamente, a Luca Lenzini, Francesco Valesse e Filippo La Porta, dedicati ad altrettanti maestri del paesaggio in poesia del secondo Novecento: Vittorio Sereni, Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto. Tre letture caratterizzate dall'utilizzo di una diversa strumentazione metodologica, ma tutte parimenti interessanti: dal *cronotopo* con cui Lenzini rilegge alcuni testi sereniani, con escursioni nel Cubismo e nella pittura d'avanguardia alla precisa, documentata intertestualità a partire dalla quale Valesse rilegge un testo-capolavoro di Giovanni Giudici (*Dalla stazione di Aulla*) fino alla disamina a tutto campo con cui La Porta mette a confronto poetiche, linguaggi e stilemi di due autori ugualmente attenti al paesaggio ma fra loro diversissimi come Vittorio Sereni e Andrea Zanzotto.

La seconda giornata, come si diceva, è stata dedicata alle modalità di "traduzione" propriamente artistico-figurativa del tema in esame, con sondaggi che sono andati dalla pittura di Giovanni Segantini, volta a esplorare, tra realismo lombardo e svolta "simbolista", la possibilità di intrecciare un dialogo tra soggetto e natura, tra individuo e ambiente circostante, aprendo al superamento di un paesaggio di accezione più tradizionale, così come ha dimostrato nel suo intervento Elisabetta G. Rizzioli, fino alle esperienze di alcuni importanti artisti contemporanei, su cui si è puntualmente soffermato Carlo Tamanini, artisti che hanno fondato la loro ricerca espressiva proprio sulla integrazione / identificazione tra uomo e natura, rivisitando il paesaggio in chiave moderna (il paesaggio come luogo del ritrovamento del proprio "Essere") e, nello stesso tempo, dichiaratamente ambientalista (il paesaggio come dimensione inseparabile dall'uomo, e in cui l'uomo può ritrovare le ragioni e i motivi più profondi del proprio "stare al mondo").

Si tratta dunque di interventi e contributi che nascono da approcci metodologici anche molto diversi, ma che hanno senza dubbio in comune, quale punto di partenza, la definizione di paesaggio che Georg Simmel propose nella sua *Philosophie der Landschaft* (1912-13), saggio fondativo e punto di riferimento essenziale per tutta la discussione teorica a seguire, in quanto definisce per la prima volta i due concetti – la "riquadratura" e la cosiddetta *Stimmung* – ritenuti basilari per qualunque dissertazione che abbia ad oggetto il tema paesaggistico, e che si prestano, oltretutto, per proficue applicazioni in chiave didattica (*che cos'è il paesaggio? Quando nasce? Qual è la differenza tra natura e paesaggio? Qual è lo specifico della pittura di paesaggio? etc.*).

In chiusura, si ricorda l'intervento della docente e formatrice Linda Cavadini, dall'eloquente titolo metaforico *La poesia è un occhio*: intervento "ponte" con cui si passa dalle analisi di taglio accademico sull'opera di alcuni capisaldi del secondo Novecento (i già citati Sereni, Giudici e Zanzotto) a una riflessione a tutto campo, e ricca di esemplificazioni didattiche, intorno alla effettiva possibilità di "fare" poesia con i preadolescenti, superando le ipoteche e le paure in ordine alla (presunta) difficoltà che,

quasi fatalmente, si accompagnerebbe allo studio del genere poetico a scuola, per tradizione (e forse anche per pigrizia) considerato tra i più ostici e complessi da presentare agli studenti. Rivolgendosi in particolare (ma non solo) ai docenti della Scuola secondaria di Primo grado, e lavorando per destrutturare stereotipi e luoghi comuni, Cavadini dimostra come la poesia rappresenti, nelle scuole di ogni ordine e grado, un'occasione preziosa per gli studenti di maturazione e crescita personale, di riflessione sul proprio vissuto e di approfondimento della conoscenza di sé. È indubbio, del resto, che a scuola non esistano argomenti difficili o, addirittura, inavvicinabili: tutto può essere proposto e affrontato purché si adottino modalità di didattica attiva, partecipata e motivante, che consentano di ridurre quella "distanza cognitiva" che, come si sa, inevitabilmente si interpone tra gli studenti e gli oggetti culturali su cui si fonda l'apprendimento scolastico.

Ciò che è emerso, in conclusione, è un quadro ricco di stimoli e di molteplici sollecitazioni: lungi dall'essere un retaggio culturale appartenente al passato, il paesaggio, considerato a partire dalla specifica traduzione che i poeti e gli artisti ne hanno dato nel corso del tempo, ci sembra porsi come un prezioso, insostituibile tema di insegnamento / apprendimento, di per sé aperto ai più diversi percorsi di indagine e interpretazione, sia a livello disciplinare che interdisciplinare, come dimostrano i contributi qui raccolti.

Nello stesso tempo, non andrà trascurata la possibilità di riprendere il tema anche in rapporto all'ambito della Educazione Civica e alla Cittadinanza (ECC), nella consapevolezza che il paesaggio si presenti, a partire dallo stesso dettato costituzionale, come un bene prezioso che deve essere tutelato e trasmesso intatto alle generazioni future. Un tema, questo, di grande rilievo educativo, e che si può riconnettere, in una prospettiva ancora più ampia e aggiornata, alle sfide, oramai sempre più pressanti, poste dal *climate change*, sfide divenute a tal punto cruciali che gli stessi saperi umanistici non le possono più ignorare³.

Ringraziamenti

Il Convegno *Poesia e Paesaggi* non avrebbe potuto aver luogo senza la preziosa collaborazione di tutto il personale di Iprase, che ringrazio sentitamente; ringrazio altresì la collega Michela Chicco per il costante supporto e la fattiva collaborazione, indispensabili ai fini della piena riuscita dell'evento.

³ Cfr. in proposito Benedetti, 2011.

Bibliografia

- Benedetti C. (2011). *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*. Roma-Bari: Laterza
- Iacoli G. (2016). *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, pp. 37-53
- Mellarini B. (2021). *Tra spazio e paesaggio. Studi su Calvino, Biamonti, Del Giudice e Celati*. Venezia-Mestre: Amos

Dietro il paesaggio: alla ricerca di definizioni mobili

di Alessandro Scarsella

Il focus più impellente è, all'interno del presente volume, concentrato sulla poesia, ma occorre tener conto della possibilità di estensione dell'estetica del paesaggio agli altri generi di scrittura. Quanto si propone nelle seguenti note è pertanto un'escursione teorica che possa avere funzione propedeutica e di riepilogo dello *status quaestionis*.

Il primo aspetto che colpisce in una ricognizione tematica e bibliografica, con riferimento incipitario alla letteratura piuttosto che alle arti visive, è la notevole dispersività degli approcci al concetto di paesaggio e la palese, e conseguente, condivisione interdisciplinare¹. Non corrispondono infatti all'uso e alla prassi intuitiva del termine "paesaggio" una dottrina o una teoria sistematica. Questo perché il paesaggio va ritenuto, in quanto concetto, creazione intellettuale della modernità ed esclusiva di essa. Il paesaggio si propone infatti come una nozione di sintesi in un momento in cui la frammentazione, non soltanto del sapere (che, di fronte agli oggetti complessi, opta per l'interpretazione asistemica) ma altresì la polverizzazione dell'esperienza stessa si impongono drammaticamente. Quindi dispersività, modernità e interdisciplinarietà quali passaggi obbligati tanto quanto l'esistenza del paesaggio risulta correlata a punti di vista eterogenei. Non è pensabile una qualsivoglia e credibile approssimazione al tema del paesaggio in base unicamente alla sua rappresentazione psicologica o artistico-letteraria, senza riferimento ad altre narrazioni essenziali alla sua concretizzazione, per esempio quella giuridico-amministrativa: le leggi di tutela del paesaggio, differenti nei tempi, negli oggetti e nei luoghi, e facenti a ben vedere riferimento a realtà temporanea, a situazioni provvisorie e sensibili al mutamento (si può, e valga questo solo esempio, concepire la compatibilità tra il paesaggio toscano e la presenza di pale eoliche, come impensabile prima che le energie rinnovabili divenissero una priorità).

¹ La situazione degli studi posta quindi in rapporto alla concorrenza di più settori, come si ribadirà nei paragrafi successivi, impone una certa restrittività nelle indicazioni bibliografiche, per cui si limitano i riferimenti a contributi generali incentrati sul paesaggio come chiave critico-letteraria e comparatistica; cfr. in special modo e per la bibliografia citata *infra*, Farnetti (1996), Ritrovato (2006), Jakob (2016), Mellarini (2021).

L'apparente specificità del rapporto, da non supporre esclusivo, bensì privilegiato di poesia e paesaggio, concentrandosi sulle indicazioni testuali e sulle esperienze linguistiche soggettive, necessita per poterlo comprendere tuttavia del confronto con le scienze umane: letture antropologiche e architettonico-urbanistiche, impianti della geografia della percezione e, più recenti, della geocritica e della cosiddetta ecocritica. L'estensione alla spazialità della nozione di paesaggio lo rende altresì terreno conteso tra la filosofia, la teoria della letteratura e un punto di vista della complessità definito *spatial turn* (Sorrentino, 2010). Ma ciò è inevitabile, dal momento che, venuta meno l'efficacia delle formule convenzionali connesse ai media tradizionali, con l'individuazione dell'unicità di ogni singolo paesaggio hanno fatto irruzione sia la materialità nella poesia, sia l'extratesto nel testo, come dimostra la tendenza a riscrivere e a ricodificare le vedute, i panorami, i paesaggi culturali, i paesaggi-stati d'animo, i territori, i cronotopi, i microcosmi. Si tratta – lo si ripeta – di definizioni mobili. Su queste diverse angolazioni del fenomeno e sui maestri di pensiero a esse correlati², si soffermeranno le presenti riflessioni propedeutiche, associandovi rari autori e testi a titolo esemplare. Naturalmente l'ampiezza dell'argomento è tale da escludere ogni pretesa di esaustività in generale, non soltanto per quanto compete a meditazioni preliminari.

Il riferimento alla materialità non deve rappresentare un impoverimento della teoria, laddove essa si basa sulla frammentarietà come suo carattere peculiare e valore aggiunto. Il manifestarsi del paesaggio conferma l'interazione in incessante moto tra l'immateriale (fantasmi, pensieri, parole, scritture) e il concreto, l'esistente, il fuori. Secondo Rilke (2020)³ va attribuita al paesaggio una facoltà di impossibile mediazione tra l'uomo e la natura che, quantunque in movimento, non è umana, anche quando è sottratta dal lavoro dell'uomo alla sua sostanza bruta, elementare, molecolare; per questo la contemplazione del paesaggio si associa al disagio della domanda che al paesaggio si pone e che dal paesaggio è posta implicitamente, in conseguenza di aver esso riassorbito percezioni anteriori (come non ricordare *“e le morte stagioni, e la presente”*?). L'atto percettivo individuale si colloca infatti quasi all'interno di una cornice predefinita, e va a inquadrare quello spazio specifico sublimandone e riducendone la temporalità a un'essenza fluttuante tra durata e istante⁴.

² Per un orientamento sicuro, cfr. l'antologia a cura di D'Angelo (2009).

³ Si tratta della raccolta italiana che riunisce alcuni scritti di Rilke, in particolare *Von der Landschaft e Worpswede* (1902).

⁴ Bachelard (1975, p. 36), vede nello spazio un formidabile compressore del tempo vissuto: «Lo spazio, nei suoi mille alveoli, comprime il tempo. Lo spazio serve a questo scopo».

Dall'io poetico alla metamorfosi reciproca

Questo limite, costituito dal riferimento alla materia non deve rappresentare un'ulteriore debolezza della teoria, bensì giustificarne per l'appunto la dispersività e la suddetta frammentarietà inevitabili. Per cui le diverse nomenclature e altre identificazioni, talora autobiografiche, vanno a circoscrivere insieme e sotto-insieme empirici sottoposti alla logica trascendentale *dietro il paesaggio*. Titolo sintomatico della prima raccolta di Andrea Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, raccolta d'esordio pubblicata nel 1951, dove si riproduce la varietà di esperienze, necessariamente autobiografiche, che puntellano la definizione dello spazio; *Nel mio paese*:

Del mio ritorno scintillano i vetri
ed i pomi di casa mia,
le colline sono per prime
al traguardo madido dei cieli,
tutta l'acqua d'oro è nel secchio
tutta la sabbia nel cortile
e fanno rime con le colline
(Zanzotto, 2011, p. 43)

Una poesia che vorrebbe ma non può *fare rime* con le colline, bensì solo assonanze, porta alla luce quella ricerca di parallelismi che oltrepassi la parola e travalichi il testo. Il principio di metamorfosi del soggetto all'interno dello spazio è tematizzato da Zanzotto in questa prima fase, in un modo che in seguito supererà a contatto con le metamorfosi concrete del "suo" paesaggio, di cui diverrà nel tempo e fino agli ultimi giorni testimone sempre più attento e pressoché profetico-tragico. Tuttavia Zanzotto non perde mai di vista né sé stesso (il poeta), né l'io trascendentale del poeta (che usa ostinatamente la persona e l'aggettivo "mio" anche quando il discorso assume pieghe ontologiche), né infine lo spazio declinato nelle sue diverse maschere dietro le quali c'è un volto che forse si rivelerà solo nell'ora del distacco. Perché si avverta il senso della metamorfosi è necessaria la memoria, quindi ancora – lo si ribadisca – l'autobiografia. La seconda natura del paesaggio è memoriale, comparativa e autobiografica. Per comprendere questo aspetto si riaprano le pagine dedicate non a *Venezia*, a ben vedere, bensì alla percezione mutante, da entusiasta a delusa, di Venezia:

La città che avevo davanti a me cessava di essere Venezia. La sua personalità, il suo nome, mi sembravano finzioni menzognere che io non avevo più il coraggio di inculcare alle pietre. I palazzi mi apparivano ridotti alle loro semplici parti e a quantità di marmo simile a ogni altro, e l'acqua come una combinazione d'idrogeno e d'azoto, eterna, cieca, anteriore ed esteriore a Venezia, ignara dei Dogi e di Turner.

La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise. Sa personnalité, son nom, me semblaient comme des fictions menteuses que je n'avais plus le courage d'inculquer aux pierres. Les palais m'apparaissaient réduits à leurs simples parties et quantités de marbre pareil à tout autre, et l'eau comme une combinaison d'hydrogène et d'azote, éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise, ignorante des doges et de Turner (Proust 1925, pp. 325-326).

Si assiste pertanto alla biforcazione tra il paesaggio culturale incrostato di letture e citazioni (in cui, a incidere, ci sono anche i paesaggi pittorici di Turner e le *Pietre di Venezia* di Ruskin) con i suoi contrassegni storici e affettivi, e con il paesaggio materiale: l'acqua. L'acqua di Venezia è e rimane speciale solo se non vengono mai meno certe condizioni semiotiche di estrazione connotativa; al contrario, in quanto *denotatum*, essa in quanto acqua sarebbe ma non è nemmeno H_2O , ovvero il niente chimicamente descritto dietro il presupposto paesaggio; piuttosto N_2H_4 , idrogeno e azoto, pura idrazina, liquido incolore altamente tossico. Quando le emozioni non corrispondono più il patto si rompe, e ciascuno, il soggetto e l'oggetto andranno da questo momento per conto proprio, in regime di reciproco, ostile silenzio. L'azzeramento emozionale, quando avvenuto, esprime la radice disumana della natura-spazio e la tossicità potenziale e sempre in agguato del rapporto dell'uomo con lo spazio. Un rapporto di mutuo tradimento.

I maggiori teoreti del paesaggio riconoscono in questo lato soggettivo del paesaggio i fattori di complessità indicati per la prima volta da Alexander von Humboldt (1769-1859) nel rapporto con lo spazio geografico⁵. Il primo passo è l'impressione, che si può ricondurre allo stato d'animo o tono (*stimmung*, termine d'origine musicale); il che non basta come principio, giacché è il paesaggio stesso a riscrivere prepotentemente le linee interne dell'universo soggettivo, e la *stimmung* di partenza si può rivelare solo una buona intenzione. È quanto avveniva nello shock generato dall'estetica del sublime, in cui evidenze di disumanità e di dismisura si confrontavano in chiave fisica e metafisica, imponendosi la forza travolgente del paesaggio nel respiro della personalità. Il mondo ha una sua filogenesi sovrumana. Ma c'è questo intruso: l'io, più spesso individuale che collettivo. Un intruso che va accettato nel mondo, anche alla luce dell'asistematicità della percezione, piuttosto che della descrizione del mondo stesso.

⁵ Si rinvia doverosamente all'elaborazione di Farinelli (2003), in particolare alla seconda parte del volume del geografo bolognese, da ritenere lettura essenziale e d'obbligo per ogni intento di indagine sul tema.

Filosofie del paesaggio

Georg Simmel (1858-1918), autore costantemente originale e personale nel metodo, quale appare a distanza di oltre un secolo nell'ampio spettro delle materie da lui affrontate, può essere assunto come il teorico del paesaggio non solo più rappresentativo ma anche più apprezzato. L'asistematicità si manifesta in Simmel quale implicito plusvalore dell'ermeneutica, sia nell'approfondimento delle ipoteche logiche ereditate dal dibattito, sia nella critica del pregiudizio nonché delle abitudini mentali da scardinare nell'analisi dei fenomeni complessi. Il medesimo impianto si riscontra nei contributi dedicati da Simmel al paesaggio⁶. Paesaggio beninteso come totalità, ossia in quanto tutto che trascende le parti, non oggetto bensì processo spirituale (= intuizione) di unificazione del molteplice. Evitando l'identificazione del paesaggio con lo stato di fatto naturale o oggettivo, piuttosto vige nel paesaggio-processo di Simmel la dialettica tra paesaggio e natura intesi come punti di vista omogenei sì, però divaricati.

In qualche modo, secondo Simmel, l'individuazione del paesaggio ovvero dei distinti paesaggi è una risposta alla frammentazione imposta dalla modernità e una replica di essa:

Che la parte divenga un tutto indipendente, diventando troppo grande per l'intero cui apparteneva e pretendendo particolari diritti rispetto ad esso, è forse la più radicale tragedia dello spirito, che nell'epoca moderna ha raggiunto il massimo effetto, arrogandosi la direzione del processo culturale (Simmel, 1907-1913, p. 56).

Come già anticipato, seguendo altresì il ragionamento di Simmel, la definizione del paesaggio presuppone il limite fissato tra istante della percezione e durata, mentre nascendo dalla totalità (della natura) esso resta totalità nella sua estraneità (extratesto, disumanità, dismisura).

Nella sua recente *Filosofia del paesaggio*, Paolo D'Angelo (2014) cercava di superare la presunzione della definizione intuitiva ed estetico-letteraria, rilevante (unitamente all'idea del paesaggio come genere artistico), in termini certamente non negativi, però divenuti inattuali in ragione della loro distanza dall'esperienza normalmente condivisa del paesaggio-bene comune. Il superamento c'è stato quindi e con successo, sebbene a proposito di Simmel, nel suo ultimo studio D'Angelo sottolinei che

Il paesaggio è dunque l'effetto di un atto spirituale, dal quale dipende interamente. Non è sufficiente percepire l'immagine di un territorio come unità delimitata, occorre sempre tenere sullo sfondo la concezione della natura come un tutto (2021, p. 143).

⁶ Cfr. Simmel (1907-1913), volumetto prezioso contenente i saggi sul paesaggio dell'Autore: "Filosofia del paesaggio", "Le rovine", "Le Alpi", "I paesaggi di Böcklin".

Questo richiamo all'unità, piuttosto che alla totalità, appare non negoziabile e la voce di Simmel è quella che chiude la monografia teorica di D'Angelo, prima della presentazione di case study, territori, microcosmi, *exempla* in linea con la visione corrente del paesaggio nella sua configurazione politico-sociale, con spiragli variamente interpretabili aperti sul turismo culturale e l'ecocritica.

Paesaggi immaginati e immaginari

Se dunque il pragmatismo induce a superare il soggettivismo, il paesaggio lavora ancora nella mente, vale a dire nell'immaginario. I paesaggi reali, nella loro codificazione, divengono immaginari, ma cosa vuol dire questo? Che pur immaginari non sono irreali.

Simmel entrava in crisi al cospetto dell'*Isola dei morti* di Böcklin; l'artista ha inteso infatti rappresentare non tanto un paesaggio fittizio o fantastico, quanto: «un nuovo aldilà, l'al di là del vero e del falso» = immaginario⁷. Il concetto d'immaginario è naturalmente posteriore, maturato com'è in seno alla psicanalisi; l'immaginario esula dal criterio vero/falso, regnando nel suo dominio esclusivo. Gaston Bachelard nella sua poetica dello spazio articolerà in ben cinque volumi i termini del rapporto della psiche con i quattro elementi che sono contemporaneamente, come i sogni, reali e immaginari.

La filosofia turistica del paesaggio sviluppa questo tipo di percezione riproducendone la matrice storica ed estetica. Secondo Rilke non c'è paesaggio senza una volontà artistica o di rappresentazione (*vorstellung*, nel senso di Schopenhauer). E fin qui siamo d'accordo.

La percezione turistica muove indubbiamente delle cose istituendo una dialettica esposta nell'immaginario, ossia oltre il principio della realtà, nel desiderio, tra interno ed esterno, andata e ritorno, percezione semplificata da stereotipi. La ripetitività viene proposta in quanto tale nelle guide, negli itinerari dei *new media*, come un vero e proprio atto di riuso e di consumo a disposizione di chiunque in quanto esperienza già codificata, è vero, ma efficace nella misura in cui sembra che di essa non si possa fare a meno. Parte resa separata da un'impensabile totalità, consapevole certo di essere parte senza un tutto (eccetto forse la rete), il turismo si sposta nei paesaggi con velocità pazzesca e nella modalità della sua estensione globale, sì, però ingannevole nel suo carattere passivo e di esperienza di seconda mano, inconsciamente tributaria delle emozioni vere già contemplate come idee, in tempi immemorabili, nella lenta caduta dall'iperuranio.

⁷ Simmel (1907-1913), p. 99.

Bibliografia

- Bachelard G. (1975, 2006). *La poetica dello Spazio* (1957). Bari: Dedalo
- D'Angelo P. (a cura di) (2009). *Estetica e paesaggio*. Bologna: il Mulino
- D'Angelo P. (2014). *Filosofia del paesaggio*. Macerata: Quodlibet
- D'Angelo P. (2021). *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*. Bari: Laterza
- Farnetti M. (1996). *L'ermo colle e altri paesaggi*. Ferrara: Liberty House
- Jakob M. (2016). *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Leo S. Olschki
- Mellarini B. (2021). *Tra spazio e paesaggio. Studi su Calvino, Biamonti, Del Giudice e Celati*. Venezia-Mestre: Amos
- Proust M. (1925). *Albertine disparue*. Paris: Gallimard
- Rilke R.M. (2020). *Del Paesaggio e altri scritti*, a cura di G. Zampa, con una nota di M. Rispoli. Milano: Adelphi
- Ritrovato S. (2006). *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*. Milano: Archinto
- Simmel G. (1907-1913). *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli. Roma: Armando
- Sorrentino F. (2010). *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando
- Zanzotto A. (2011). *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco. Milano: Mondadori

Spazio e Tempo nella poesia di Vittorio Sereni. Guida ai cronotopi di base

di Luca Lenzini

Per introdurre il tema del mio intervento mi servirò di una piccola collezione di citazioni, che potranno servire da presidio metodologico al discorso critico e insieme da riferimento specifico all'opera di Sereni.

La prima citazione è obbligata e riguarda il concetto di "cronotopo". Il termine combina Tempo e Spazio in un pregnante neologismo e, com'è noto, è stato introdotto nella critica letteraria da Michail Bachtin¹, così da unire i due termini – ovvero due categorie fondanti della Fisica, ma possiamo dire dell'esperienza umana in generale – in una sintesi inscindibile che, quanto alla genesi, rinvia alle scienze, alla biologia e più precisamente al dibattito degli scienziati moscoviti e pietroburchesi nella Russia d'inizio secolo, non senza connessioni con la Teoria della Relatività di Einstein². Per farla breve, quanto alla letteratura e all'impostazione di Bachtin, come si definisce e come funziona il Cronotopo?

Afferma Bachtin in *Estetica e romanzo* essere il cronotopo «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente³»: siamo, quindi, con questa proposizione, nel campo dell'estetica e più precisamente, come risulta dall'insieme degli studi bachtiniani, nell'ambito dell'interpretazione della tradizione narrativa: nel discorso del critico russo la narrativa assume infatti un rilievo peculiare, dato che nella sua prospettiva è a partire dalla nascita del romanzo che si sviluppa nella letteratura quel fenomeno specifico e originale, che investe e modifica gli altri generi tradizionali, ovvero la "romanzizzazione⁴" (della novella, della poesia o del teatro, per esempio). In virtù del dispositivo del cronotopo, scrive Bachtin, avviene «la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e concretezza⁵»: ed ecco che qui, in questo

¹ Bachtin, 1979; della vasta bibliografia al riguardo vedi almeno Segre, 2001, pp. 259-272 e Diddi, 2009. Per una applicazione del concetto sulla poesia novecentesca e a Sereni vedi Lenzini, 2020.

² Diddi, 2009, p. 147.

³ Bachtin, 1979, p. 231.

⁴ Bachtin, 1979, pp. 445-482.

⁵ Bachtin, 1979, p. 231.

passaggio sintetico e paradigmatico, ogni parola ha il suo peso e vive nel rapporto con le altre. *Spazio-Tempo, Fusione, Tutto, Senso, Concretezza*: in questa costellazione di concetti si rivela un approccio organico e dinamico al fatto letterario (più specificamente, si è detto, narrativo), un approccio “olistico” starei per dire, che per sua natura sfugge a categorie rigide o statiche, predefinite, e prevede invece uno sguardo mobile e globale al fatto letterario, tale da inserire i testi via via considerati in uno sviluppo storico e localizzato-localizzabile, in rapporto all’esperienza peculiare del mondo che nei singoli testi, nel loro far interagire Spazio e Tempo in modo ogni volta diverso, si condensa.

Passiamo dunque, per avvicinarci al nostro autore ovvero a Vittorio Sereni, alla seconda citazione: questa volta di Pier Vincenzo Mengaldo, il quale in un suo capitale saggio definisce Sereni «un grande poeta dei toponimi⁶». È una definizione tanto calzante quanto criticamente densa: in Sereni i nomi dei luoghi (i *suoi* luoghi: Luino, Creva, Zenna, Milano, Bocca di Magra...) portano infatti con sé una scia evocativa che è molto più di un moto nostalgico o un dato di circostanza: come scrive Mengaldo, nei testi sereniani «i nomi [dei luoghi] vengono pronunciati e motivati non perché “belli” ma perché carichi della storia propria e di quella di colui che li pronuncia⁷». Di più, osserva poi il critico, «c’era tra Sereni e i suoi luoghi [...] qualcosa come una mutua intrusione e uno scambio reciproco di doti [...] I luoghi avevano per lui quasi una dignità sacra: per questo erano dei generatori così potenti della sua poesia⁸». Viene in mente, sulla scia di queste notazioni, un’osservazione del celebre psicologo James Hillman (altra citazione): «La psiche si sceglie la propria geografia⁹»; e per inciso: può sembrare una forzatura o un paradosso parlare di *sacralità* per dei luoghi e le loro denominazioni (il loro rappersersi in fatto linguistico e semantico), ma non bisogna mai scordare che abbiamo a che fare, nel nostro caso, con un autore totalmente immerso nella dimensione della laicità, una dimensione in cui i legami affettivi come l’amicizia, per sommo esempio, rappresentano valori assoluti, coordinate esistenziali ed essenziali, per le quali non è fuor di luogo evocare la sfera del Sacro: lo stesso investimento che si dà per gli amici, si dà per i luoghi e le loro storie dentro la storia, “vere presenze” direbbe George Steiner.

Le osservazioni di Mengaldo ci aprono la via anche per impostare il discorso sull’altro versante del tema qui affrontato: il ruolo del paesaggio nell’opera di Sereni¹⁰. Paesaggio che, presentissimo nei testi, nei suoi luoghi sempre ricorrenti non è affatto un mero sfondo o teatro occasionale per le vicissitudini dell’io, bensì il termine di un dialogo e di un confronto che, lungo

⁶ Mengaldo, 2002, p. 16.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Hillman, 1984, p. 184.

¹⁰ Vedi Nava, 2014, p. 255-259; Lenzini, 2019, pp. 21-48.

le stagioni della vita, *costituisce* il soggetto e partecipa dunque, per così dire in prima persona, del *lavoro della poesia*, del suo farsi. Ne viene – sia detto senza esitazioni o riserve – che collocare il rapporto del poeta con il paesaggio sotto l’insegna dell’impressionismo, come non di rado è avvenuto da parte della critica, è inappropriato e allo stesso tempo insufficiente: c’è, in virtù di quanto si è ora detto, un elemento radicale in quel rapporto, un *quid* che non si lascia interpretare consegnandolo alla sfera dell’effimero e dell’atmosferico, di una sensibilità tonale tutta interna all’ambito estetico-descrittivo, ma che invece chiama in causa la Natura e il Tempo in relazione con l’uomo e la sua storia; un’aura quindi non di circostanza ma quintessenziale, una radice prima. Riprenderò più avanti il tema; intanto si noterà che uno dei testi più alti dell’ultimo Sereni (*Infatuazioni*, che chiude *Gli immediati dintorni*¹¹) evoca, non per caso, la Montagna Sainte-Victoire, la montagna che in Cézanne addita, ritratta in molteplici messe in scena, le origini stesse dell’arte moderna. Altro che “laghismo”: il paesaggio in Sereni ci conduce inesorabilmente entro una prospettiva propriamente gnoseologica, in una avventura di conoscenza.

Ma per restare al tema: dove possiamo scorgere in azione, dirò così, il cronotopo nell’opera sereniana? A questa domanda si può rispondere operando, in prima battuta, una serie di distinzioni, verificando nell’opera una pluralità di livelli. In primo luogo, c’è il livello che può dirsi “macrotestuale”, che coinvolge, per esempio, la titolazione del primo libro, *Frontiera*¹². Quel titolo inaugurale, nella sua asciutta eleganza, designa un nucleo semantico preciso ma anche carico di suggestioni plurime: da una parte c’è il confine reale inerente alla collocazione geografica di Luino, il paese natale: «frontiera» ricorre, all’interno della raccolta d’esordio, in *Inverno a Luino* e in *Strada di Zenna*; dall’altra, come è stato giustamente sottolineato, affiora in quel sintagma una implicazione di ordine culturale e latamente “politico”, in quanto quel confine separava, nell’epoca in cui scrive Sereni, l’Italia fascista – con i suoi miti funesti, *in primis* il suo catastrofico nazionalismo, che connotano in senso ideologico l’idea di confine – dall’Europa prossima, patria ideale vicina/lontana sul piano culturale; e ancora, si può leggere in quel sostantivo-insegna un livello esistenziale e biografico, in relazione alla “linea d’ombra” che separa la giovinezza dall’età matura già incombente (siamo nel ’41, il poeta è nato nel ’13).

È dunque un cronotopo la “frontiera”? Sì, se teniamo conto che per gli strati semantici appena indicati si può ben parlare di interconnessione tra Spazio e Tempo, ovvero di scambio e interazione tra geografia e biografia, storia personale e storia di tutti. Il fatto che questo genere di significazioni si incarni nel frontespizio dell’opera di esordio ha quasi il valore di un mani-

¹¹ Sereni, 2013, p. 694.

¹² Sereni, 1995 [1941 la prima edizione]. A questa edizione si fa riferimento in seguito per tutte le citazioni.

festo; e d'altra parte, non dobbiamo dimenticare una implicazione ulteriore e di importante rilievo nel quadro delle strutture portanti dell'opera, a cui in questa sede posso solo accennare: e cioè che l'idea di frontiera è strettamente legata a quella di "soglia", in cui Bachtin ha indicato – in particolare in relazione ai romanzi di Dostoevskij – un cronotopo fondamentale per la formazione del senso. Un lettore del critico russo ha osservato sinteticamente che «La 'soglia', il 'confine' è il luogo dove avviene l'evento', il dialogo tra l'io e l'altro: è la scena dell'evento cronotopico¹³». L'esempio più tipico in questo senso, nell'opera sereniana, è fornito dai versi di *Un sogno* (ne *Gli strumenti umani*): qui il ponte «su un fiume che poteva essere il Magra / dove vado d'estate o anche il Tresa, / quello delle mie parti tra Germignaga e Luino», è presidiato da una «figura plumbea» che impedisce il passaggio dell'io: il poeta mette in scena e attiva entro lo spazio onirico il cronotopo della soglia proprio perché in quello spazio di transito è in gioco un conflitto di ordine "ideologico" tra l'io e l'altro, un dissidio identitario (si direbbe oggi): la soglia si pone infatti su un doppio piano, materiale (la soglia di casa, la frontiera, il valico, ecc.) e psichico, e proprio questa ambivalenza rende tale cronotopo ricco di sviluppo, di senso.

* * *

Lungo la direttrice offerta dai titoli sereniani il discorso sui cronotopi sarebbe lungo, coinvolgendo una cospicua serie di singoli testi. Mi concentrerò, in questa sede, su un cronotopo specifico, quello della Strada¹⁴, che da una parte si collega al tema del paesaggio (e per questo è particolarmente stimolante), dall'altra fa tutt'uno, in Sereni, con lo spessore narrativo delle strutture testuali, ovvero lo svolgimento delle vicende esistenziali che compongono il quadro delle raccolte. Il cronotopo della strada è fondamentale perché è lì, per "statuto", che avviene l'incontro con l'altro (su questo motivo è fondamentale il saggio di Luperini intitolato *L'incontro e il caso*¹⁵): ebbene, notiamo allora che una sezione particolarmente importante de *Gli strumenti umani* (l'ultima) si chiama *Apparizioni e incontri*, e vi ha luogo infatti una sequenza di incontri e dialoghi dell'io con una serie di scomparsi, legati alla famiglia, alle amicizie e (naturalmente) ai luoghi dell'infanzia: il padre, la nonna, il compagno d'infanzia, un amico suicida e altre figure calate entro un universo onirico e visionario (si tratta di «apparizioni») ma che, ogni volta, prende spunto dai luoghi, da una topografia tanto reale quanto affettiva. È una specie di ricognizione, quella sezione che conclude il percorso degli *Strumenti*, un sopralluogo nel *background* biografico e culturale dell'autore, un itinerario non lineare, come non può che essere per i riflessi

¹³ Diddi, 2009, p. 152.

¹⁴ Vedi Lenzini, 2020, pp. 51-60.

¹⁵ Luperini, 2007.

traumatici della ricognizione, in primo luogo per la presenza dei morti (si veda in particolare *Il muro*). Anche il paesaggio, si è detto, partecipa di questa ricognizione: è dunque fatale incontrarlo lungo la strada, in una specie di confronto a distanza tra il paesaggio di un tempo e quello della maturità, quale si configura nel libro del 1965 in rapporto a *Frontiera*, la raccolta giovanile (per cui il confronto esistenziale è costantemente mediato con quello poetico, o meglio metapoetico). Ecco quindi che in *Frontiera* abbiamo *Strada di Creva* e *Strada di Zenna* e negli *Strumenti* abbiamo poi *Ancora sulla strada di Zenna* e *Ancora sulla strada di Creva*. Passano molti anni tra queste coppie di composizioni: c'è di mezzo la guerra e un paese, l'Italia, che va trasformandosi in profondità (il "Boom economico"); l'ambiente è quindi esso stesso mutato, e oltre l'apparenza e i dati invariati la poesia deve interpretare il cambiamento, in inevitabile rapporto con l'io, con la sua geografia e la sua storia (storia di cui fa parte, non si dimentichi, il passaggio cruciale della guerra e della prigionia in Algeria: nel '65 non escono solo *Gli strumenti umani* ma anche la seconda edizione di *Diario d'Algeria*, molto diversa dalla prima).

«Ancora», annunciano i titoli dei versi di *Frontiera* e di *Strumenti*: di nuovo, un'altra volta. Il che ci dice che siamo in presenza di ritorni, ovvero, sul piano morfologico-testuale, di un motivo che ha una sua storia specifica (e secolare) sia nella narrativa, sia nel teatro, sia in poesia: ma il motivo del ritorno, in Sereni, è sotteso non solo ai testi ora citati, bensì a moltissimi altri (per esempio la prosa *Il sabato tedesco*) e insomma è ben più di un motivo, è qualcosa che informa insieme l'esperienza dell'io e la natura dei testi, riflettendosi sul piano strutturale dell'opera. Citerò soltanto, per il suo essere esemplare del clima della raccolta del '65, *Un ritorno*, che si legge nella prima sezione (*Uno sguardo di rimando*) de *Gli strumenti umani* e tematizza il rapporto, all'altezza degli anni '60, con il paesaggio natale, confrontato con il "prima", il tempo di *Frontiera*: «Sul lago le vele facevano un largo e compatto poema / ma pari più non gli era il mio respiro / e non era più un lago ma un attonito / specchio di me una lacuna del cuore». Qui abbiamo una *metamorfosi* del paesaggio che da luogo dell'idillio e della sintonia io/mondo si muta in «lacuna», ovvero si trasforma in mancanza, in vuoto lacerante, in assenza: l'assenza di sintonia (il «respiro» che viene meno) tra l'io e quel mondo, proprio quel paesaggio che un tempo poteva identificare le stesse fonti della poesia, ma anche (e insieme) alimentare un istinto vitale tutto rivolto sull'esterno, allo spettacolo inebriante delle vele a largo, saettanti nell'aperto, nei golfi presidati dalle Alpi, in libero moto verso orizzonti da scoprire, su rotte imprevedibili (come forse quelle del *Battello ebbro* di Rimbaud...). L'esperienza di cui parla *Un ritorno* è insomma quella di un girare a vuoto, dunque di un mancamento di cui il paesaggio si fa interprete e testimone elettivo. L'essere «attonito» dice lo *spaesamento* dell'io; ma è appunto per questo che, dopo quella veloce e lapidaria discesa nella mancanza (quasi un epitaffio sul paesaggio), ai ritorni sulle strade di Zenna e di Creva è affidato il mandato di una risalita, il compito di affrontare

il cambiamento, di riprendere il cammino (non solo nel paesaggio natale ma nella città moderna e industriale: si veda *Una visita in fabbrica*).

Una ulteriore osservazione che riguarda l'io poetico e il suo rapporto con il paesaggio: se leggiamo con attenzione *Ancora sulla strada di Zenna* e la mettiamo a confronto con *Strada di Zenna* in *Frontiera*, ci accorgiamo facilmente di un fatto: mentre nel testo giovanile la posizione dell'io all'interno del paesaggio è quella di chi cammina («c'incamminiamo», v. 6), in quello de *Gli strumenti umani* l'io è sempre in movimento, ma non sta affatto camminando. Lo svelano chiaramente i vv. 6-9: «Sotto i miei occhi portata dalla corsa / la costa va formandosi immutata / Da sempre e non la muta il mio rumore». L'io di *Ancora...* è in auto, chi torna ai suoi luoghi è un guidatore-automobilista: il «rumore» – effimero, caduco come è anche l'io, come effimera è la giovinezza, la stessa esistenza – è quello dell'auto che si muove sulla strada; e lo sguardo segue il movimento dell'automobile e perciò di tornante in tornante vede la «costa» (del lago) *formarsi*.

Che vuol dire qui, *formarsi*? Vuol dire che allo sguardo dell'io si succedono, una dopo l'altra, le visioni del paesaggio che così ricostruiscono, diciamo pure *in itinere*, l'insieme del paesaggio tante volte rimirato, anzi non solo rimirato ma ricordato, serbato nella memoria e ora risvegliato dallo sguardo. In questo prender forma, riformarsi per frammenti, c'è dunque il sommarsi – lungo la strada, ma anche nella psiche – di una pluralità di vedute, secondo una modalità che potremmo definire in un certo senso “cubista”, perché il paesaggio è prima scomposto (percepito per frammenti) e poi ricomposto (così appunto avviene con Cézanne e la Sainte Victoire). Essenziale, in questa prospettiva colta *in fieri*, è il movimento¹⁶, qui implicito nella «corsa» dell'auto. Più avanti nei versi prendono la parola le piante (antropomorfizzate) che si protendono verso l'io e, si noti bene, «il privilegio / del moto mi rinfacciano»: le piante sono statiche, sono radicate per sempre nei luoghi, mentre il destino dell'io è ora legato al movimento, quel movimento che è un privilegio della Modernità e dell'uomo, in quanto rende possibile il cambiamento e la velocità, e persino l'accelerazione: ecco dunque che «mutato il mio rumore / s'impunta un attimo e poi si sfrena / fuori da sonni enormi / e un altro paesaggio gira e passa». Naturalmente, chi gira e passa non è il paesaggio, è l'io; quanto al “rinfacciare”, il rimprovero¹⁷ è lo stesso che nella *Via del rifugio* di Gozzano rivolge all'io il glicine di Aglié, quello che sbarra la porta della casa avita a Guido ritornante (*I sonetti del ritorno*); secondo una messa in scena psichica che contava già in Carducci un memorabile precedente: il poeta di *Davanti San Guido* (1874) dava infatti la parola, in concomitanza del suo ritorno, ai cipressi di Bolgheri, quei cipressi che a fronte del passaggio in treno del poeta sfilano via con i loro rimproveri, con

¹⁶ In capo artistico una prospettiva analoga è evocata in Hockney, 2011, pp. 49-50, per il Cubismo.

¹⁷ Rinvio per il tema e per i testi a Lenzini, 2020, pp. 7-37.

la memoria dei luoghi della giovinezza (e della nonna: un nonna appare, d'un tratto, all'inizio di *Ancora sulla strada di Creva*).

Si vede qui come il cronotopo può dare al lettore indicazioni di ordine "intertestuale", consentendo di mettere a fuoco, in relazione alla posizione dell'io, una serie o costellazione di testi accomunati dal momento narrativo e dal motivo del ritorno (con la natura a farsi interprete e termine di confronto per le vicende dell'io); serie in cui occupa un luogo di rilievo, oltre al citato Carducci, anche il Pascoli di *Ritorno a San Mauro* (si veda in particolare nei *Canti di Castelvecchio*, 1907, *Casa mia*: anche Pascoli, e quanto!, è poeta di luoghi e affetti, ritorni e paesaggi). Ma dicevo prima parlando del paesaggio che esso si forma alla vista del guidatore che passa *di tornante in tornante*, di vista in vista; con tale espressione volevo alludere a un modello archetipico che precede, quanto a posizione dell'io meditante nei confronti del paesaggio, i casi appena citati (Carducci, Pascoli, Gozzano): alludevo cioè al modello petrarchesco di «Di pensier in pensier, di monte in monte» (RVF, 1344), caso esemplare del soggetto lirico a un tempo itinerante e cogitante, in movimento e immerso nel paesaggio. Ma restando all'ambito della Modernità e nel quadro delle possibili relazioni intertestuali, dove potremmo individuare altri casi di io-guidatore (io motorizzato...) in rapporto al paesaggio? Annoto qui solo due nomi, ma a mio avviso capitali, uno per la poesia e uno per la prosa. Per Sereni, propongo di tener ben presente un testo da lui tradotto, *La petite auto* di Apollinaire (in *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*), quanto mai significativo perché il viaggio in auto da Deauville a Parigi dell'Agosto 1914 raccontato nella poesia portava l'io dritto dritto (anche se passando per gli arabeschi dei *Calligrammi*) dentro l'inaugurazione del Moderno, ovvero dentro un *rinascere* nella modernità, secondo quanto si legge nell'ultimo verso: «la piccola auto ci aveva condotto in un'epoca / Nuova / E pur essendo già uomini maturi / Eravamo appena nati¹⁸». L'altro nome inevitabile è quello di Marcel Proust, alle prese con i campanili di Martinville, in *Du Côté de chez Swann*: Proust che ha saputo dire come nessun altro la novità del movimento nel paesaggio, e insieme (e soprattutto) il rapporto tra memoria e paesaggio e tra questi e la poesia, la quale s'incarica – unico *medium* cognitivo – di raffigurarli e tradurli in termini di esperienza vissuta.

Ricapitolando, lungo la Strada di Zenna l'incontro con il paesaggio apre a una pluralità di tempi: c'è il tempo biologico della Natura, le piante con il loro ciclo di stagioni; c'è il tempo dell'io, biografico ed esistenziale, che pure conosce le sue stagioni (il parallelismo è esplicito nel testo); c'è il tempo degli «strumenti umani» con la loro ripetizione in apparenza immutabile in quanto legata alla «necessità» (il lavoro agricolo per esempio ma non solo agricolo); e c'è il tempo veloce e variato dell'automobile, invece, che scompone e ricompone il paesaggio e insieme porta via il soggetto. Biografia del

¹⁸ Sereni, 2013, pp. 462-465.

singolo e della Nazione, Giovinezza e Maturità, Natura e Progresso: tutto questo intreccio di tempi ha luogo lungo la strada di Zenna, in trentacinque versi degli *Strumenti umani*. Si potrebbe dire, allora, che il Cronotopo ha eletto qui, in questo paesaggio, una sua dimora quant'altre mai memorabile, facendoci toccare con mano le capacità della poesia di dire i tanti tempi del tempo e l'avventura, in essi, dell'uomo moderno.

* * *

Dicevo all'inizio che il concetto di Cronotopo, nelle sue applicazioni al fatto letterario, non è statico, bensì consente di evidenziare le tracce di uno sviluppo propriamente storico. Ricordiamo di nuovo, allora, che al tempo degli *Strumenti umani* la società, non solo italiana (ma questa con particolare accelerazione) era in movimento: vecchie tradizioni andavano in crisi, masse prima mute irrompevano in scena con istanze di rinnovamento, il futuro stesso sembrava aprirsi a possibilità e conquiste che facevano sentire ai soggetti di essere protagonisti, di andare verso un orizzonte in evoluzione e non, come oggi, in regresso ad ogni livello (diritti, educazione, crescita economica, emancipazione); ma cosa succede, allora, quando tutto questo comincia a incrinarsi, a invertire la rotta, ovvero il movimento si spegne, progressivamente, giorno dopo giorno, in uno stallo, in un'ansa stagnante della Storia? Come allora reagisce, per così dire, il Cronotopo?

Questa, a cui qui posso accennare solo corsivamente, è un'altra vicenda e si legge nelle pagine di *Stella variabile*, l'ultima raccolta sereniana. In quel suo libro Sereni non abdica alla speranza, non rinnega né i valori a cui accennavo all'inizio, né l'aspirazione al cambiamento, né il radicamento nel vissuto dell'esperienza poetica (e conoscitiva). Ma lo scenario è mutato e vorrei citare, concludendo, almeno due testi di questa raccolta in cui il cronotopo della strada è investito di significati che, sempre in rapporto al paesaggio, hanno molto da dire (e non nel senso della ripetizione). Si tratta di *Addio Lugano bella* e di *Autostrada della Cisa*: due testi straordinari che insieme a *Un posto di vacanza* rappresentano al meglio la poesia dell'ultimo Sereni, spesso riportato a un troppo esclusivo e univoco tema del confronto con la morte (certo presente, ma non fondante del senso complessivo). Ecco allora in *Addio Lugano bella* che la strada può ancora incarnare esplicitamente lo slancio e il desiderio, offrirsi come apertura al possibile: «Ma io non so che farci se la strada / mi si snoda di sotto / come una donna (come lei?) / con giusta impudicizia» (vv. 5-8). Il fantasma di Eros qui evocato, che non per caso fa tutt'uno con la strada, è un *invito al viaggio*, potremmo dire rubando i versi di Baudelaire; ed è proprio il paesaggio a innescare una fantasmagoria del desiderio, ovvero dell'aspirazione, non rinnegata, al movimento, alla scoperta-avventura e all'incontro. Avviene, nella circostanza evocata dai versi di *Addio Lugano bella*, che la neve cancella il paesaggio, lo trasfigura, sicché il mettersi per strada in auto, in compagnia di amici verso un qualche dove «tra montagne / incerte laghi transitori», è una immagine di

ricominciamento, di ripartenza vitale, di proiezione avventurosa nel futuro, spunto che trova negli ultimi versi un correlativo nel quadro con «i gentiliumini nottambuli / scesi con me per strada / da un quadro / visto una volta, perso / di vista, rincorso tra altrui reminiscenze / o soltanto sognato¹⁹». *Con me e per strada*, ancora...: è un ritorno di fiamma, per così dire, del cronotopo, che ora però si condensa in un sogno sospeso tra immaginazione e memoria.

In *Autostrada della Cisa* infine, siamo di nuovo in viaggio, stavolta lungo il percorso che da Bocca di Magra, il «posto di vacanza» di Sereni, conduce a Milano, lo scenario cittadino di lavoro e di vita. C'è sempre lo sguardo in movimento di un io che scruta il paesaggio consueto di tanti ritorni; ed anche qui, come negli *Strumenti*, la strada è un luogo di incontri, di apparizioni: di una specie molto particolare, però. Fin dall'inizio il valico – di nuovo una soglia, un passaggio di transito – è proiettato dall'ambito geografico a uno psichico. Il ricordo della morte del padre è annuncio e presagio della morte dell'io («Tempo dieci anni, nemmeno, / prima che rimuova in me mio padre»). È uno scenario introspettivo e rammemorante che vede, in prossimità del valico, l'apparizione di «una capelluta scarmigliata erinni» che «agita un cencio dal ciglio di un dirupo»: ora, le Erinni – nella realtà le contadine che offrono prodotti del bosco o della campagna agli automobilisti – sono divinità della mitologia greca antica, ministre del mondo sotterraneo, sicché l'evocazione implica un affioramento da strati dell'inconscio, segnali di avvicinamento a un mondo altro, inquietante, che emerge e scompare lungo la strada, «di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità». Non importa qui spiegare, dato il contesto appena accennato, cosa l'oscurità del tunnel viene a significare nei versi; merita piuttosto sottolineare che l'impiego della mitologia pagana è in linea con il prosiegua dei versi, dove si legge: «tendo una mano. Mi ritorna vuota. / Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria». Sia nel caso delle Erinni sia in questo scenario di mancato incontro (o mancato abbraccio) c'è un sotto-testo che appartiene al grande repertorio dell'epica, più precisamente all'*Eneide* (canto sesto), in cui si narra dell'incontro di Enea con il padre Anchise; e in quello stesso canto prende a sua volta la parola la Sibilla, che viene richiamata in servizio anche nei versi finali di *Autostrada della Cisa* (e presente in Dante, come Virgilio è presente nella *Commedia*²⁰). Ora, questi riferimenti «classici» (e pagani) non hanno nulla di decorativo, di operazione «culta»: sono invece funzionali al nuovo contesto, psichico e al tempo stesso storico-epocale. Il viaggio insomma è come sempre e ancora conoscitivo, ma la tonalità ora vira verso quella, ben più tenebrosa, di una *Nekuia* o discesa agli inferi; e l'itinerario stavolta, oltre alle Erinni contadine e alla Sibilla, incontra, in chiusa, il vuoto: «Vuoto» è l'ultima parola della composizione.

¹⁹ Si veda sul quadro in questione Parronchi, 2023.

²⁰ Rinvio per gli intrecci intertestuali di questi versi a Sereni, 1990, pp. 269 – 271.

Declinato entro il dialogo immaginario con la Sibilla «il colore del vuoto» fa parte del dialogo dell'io con sé stesso e con il padre assente, ma è anche – io credo – l'approdo di una involuzione della società circostante: la prospettiva di una assenza di futuro, di un venir meno della dialettica che metteva in movimento e reciprocità l'io e il paesaggio; non è un dato esclusivamente individuale ma risente del contesto collettivo, là dove l'io degli *Strumenti* aveva dato battaglia e fatto i suoi conti con passato e futuro. Se mettiamo in serie *Autostrada della Cisa* con gli altri testi degli *Strumenti* prima evocati possiamo dire che il cronotopo anche in questa fase ultima mantiene la facoltà di trasmettere «echi» e «miraggi» (v. 18), cioè di essere fonte di poesia, in quanto mette in moto la memoria e custodisce pur sempre una potenzialità di futuro – le «strade abbaglianti» di *Appuntamento a ora insolita*, il «pendio assolato di futuro» di *Infatuazioni*, il ricominciamento onirico di *Addio Lugano bella*; il futuro, però, ha ora un accento diverso. Immerso com'è nel mito e dunque in una dimensione temporale dilatata, è ormai fuori dalle coordinate ordinarie di Spazio e Tempo quali possono darsi nel breve perimetro dell'esistenza. Un tempo maggiore incombe: ed anche il paesaggio partecipa di tale dimensione, parla una lingua diversa. Si veda come la pianura padana e il lontano apparire di Mantova si collochino nel quadro di una trasfigurazione che, dal presente, arretra fino a Tenochtitlan, la città precolombiana poi divenuta Città del Messico, remota nel tempo e nello spazio. Precisa la nota d'autore: «A suo tempo allietata da un lago, [T.] era la capitale del regno azteco prima della conquista spagnola: città felice nel ricordo, come sempre dopo la catastrofe²¹». La catastrofe è quella, efferata, procurata da Cortés e dai suoi nel 1521, dopo il lungo periodo di splendore della civiltà azteca, alla città e ai suoi abitanti. Non è solo il paesaggio che «gira e passa», insomma: girano e passano anche le civiltà. Forse la presenza del lago e insieme della catastrofe, in questo tardo Sereni, dovrebbe farci riflettere: quel suo arretrare nello spazio e nel tempo, lungo l'autostrada della Cisa, è riflesso soltanto della prossimità della fine in chiave soggettiva, esistenziale, oppure evoca qualcosa d'altro, l'avvento di un nuovo paesaggio che forse è già il nostro, come nostra è la catastrofe? E se è così, non dovremmo forse ricominciare, rimetterci in movimento e combattere il vuoto ripartendo da quei «cento futuri del passato» di cui parla, come per un testamento, *Il sabato tedesco*²², ovvero da quanto è stato rimosso e dimenticato, da ciò che rimasto inesperto o privato di parola per mano dei nuovi Cortés del nostro tempo?

²¹ Sereni, 1995, p. 834 (*Apparato critico*).

²² Sereni, 2013, p. 774.

Bibliografia

- Apollinaire G., *La petite auto*: in Sereni, 2013 (*Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*), pp. 462-465
- Bachtin M. (1979). *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi
- Bachtin M. (1979). *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo* [1938], in Id., *Estetica e romanzo* cit.
- Didi C. (2009). *Sulla genesi e il significato del cronotopo in Bachtin*, «Ricerche slavistiche», 7 (53)
- Hillman J. (1984). *Intervista su amore, anima e psiche*, a cura di Marina Beer. Bari: Laterza
- Hockney D. (2011). *Picasso*, trad. di Alessandra Salvini, Milano: Abscondita
- Lenzini L. (2019). *Il paesaggio e oltre: Pascoli e dintorni*, in Id., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*. Macerata: Quodlibet
- Lenzini L. (2020). *Cronotopi novecenteschi. Intrecci di Spazio e Tempo in poesia*. Macerata: Quodlibet
- Luperini R. (2007). *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari: Laterza
- Mengaldo P.V. (2022). *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*. Macerata: Quodlibet, 2022
- Nava G. (2014). *Il paesaggio nella poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito. Milano: Ledizioni
- Parronchi A. (2023). *"Expertise" per Vittorio*, a cura di Marino Fuchs, Genova: San Marco dei Giustiniani
- Segre C. (2001). *Cronotopo*, in *Logos Semantikos. Studia linguistica in honorem E. Coseriu*, New York, Gredos-De Gruyter, I, 1981, pp. 157-164; poi in Id., *Dal cronotopo alla Chanson de Roland*, in Id., *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi
- Sereni V. (1990). *Il grande amico. Poesie 1935- 1981*, introduzione di Gilberto Lonardi, commento di Luca Lenzini. Milano: Rizzoli
- Sereni V. (1995). *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella. Milano: Mondadori.
- Sereni V. (2013). *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni. Milano: Mondadori

ANTOLOGIA DI TESTI

Un ritorno

(da *Gli strumenti umani*)

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema
ma pari più non gli era il mio respiro
e non era più un lago ma un attonito
specchio di me una lacuna del cuore.

Ancora sulla strada di Zenna

(da *Gli strumenti umani*)

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?
Forse perché ridicono che il verde si rinnova
a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?
Ma non è questa volta un mio lamento
e non è primavera, è un'estate,
l'estate dei miei anni.
Sotto i miei occhi portata dalla corsa
la costa va formandosi immutata
da sempre e non la muta il mio rumore
né, più fondo, quel repentino vento che la turba
e alla prossima svolta, forse finirà.
E io potrò per ciò che muta disperarmi
portare attorno il capo bruciante di dolore.
Ma l'opaca trafila delle cose
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
la spola della teleferica nei boschi,
i minimi atti, i poveri
strumenti umani avvinti alla catena
della necessità, la lenza
buttata a vuoto nei secoli,
le scarse vite, che all'occhio di chi torna
e trova che nulla nulla è veramente mutato
si ripetono identiche,
quelle agitate braccia che presto ricadranno,
quelle inutilmente fresche mani
che si tendono a me e il privilegio
del moto mi rinfacciano.
Dunque pietà per le turbate piante
evocate per poco nella spirale del vento
che presto da me arretreranno via via
salutando salutando.
Ed ecco già mutato il mio rumore
S'impunta un attimo e poi si sfrena
fuori da sonni enormi
e un altro paesaggio gira e passa.

Addio Lugano bella

(da *Stella variabile*)

Dovrò cambiare geografie e topografie.
Non vuole saperne,
mi rinnega in effigie, rifiuta
lo specchio di me (di noi) che le tendo.
Ma io non so che farci se la strada
mi si snoda di sotto
come una donna (come lei?)
con giusta impudicizia.
E dopo tutto
ho pozzi in me abbastanza profondi
per gettarvi anche questo.
Ecco che adesso nevica...
Ma io, mia signora, non mi appello al candore della neve
alla sua pace di selva
conclusiva
o al tepore che sottende di ermellini
legni bracieri e cere dove splendono virtù
altrove dilaniate fino al nonsenso
ma vizzate qui, per poco che le guardi,
come bandiere flosce.
Sono per questa - notturna, immaginosa - neve di marzo
plurisensa
di petali e gemme in diluvio tra montagne
incerte laghi transitori (come me,
ululante di estasi alle colline in fiore?
falso-fiorite, un'ora
di sole le sbrinerà),
per il suo turbine il suo tumulto
che scompone la notte e ricompone
laminandola di peltri acciai leggeri argenti.
Ne vanno alteri i gentiluomini nottambuli
scesi con me per strada
da un quadro
visto una volta, perso
di vista, rincorso tra altrui reminiscenze
o soltanto sognato.

Autostrada della Cisa

(da *Stella variabile*)

Tempo dieci anni, nemmeno
prima che rimuova in me mio padre
(con malagrazia fu calato giù
e un banco di nebbia ci divise per sempre).

Oggi a un chilometro dal passo
una capelluta scarmigliata erinni
agita un cencio dal ciglio di un dirupo,
spegne un giorno già spento, e addio.

Sappi – disse ieri lasciandomi qualcuno –
sappilo che non finisce qui,
di momento in momento credici a quell'altra vita,
di costa in costa aspettala e verrà
come di là dal valico un ritorno d'estate.

Parla così la recidiva speranza, morde
in un'anguria la polpa dell'estate,
vede laggiù quegli alberi perpetuare
ognuno in sé la sua ninfa
e dietro la raggera degli echi e dei miraggi
nella piana assetata il palpito di un lago
fare di Mantova una Tenochtitlàn.

Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità
tendo una mano. Mi ritorna vuota.
Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria.

Ancora non lo sai
– sibila nel frastuono delle volte
la sibilla, quella
che sempre più ha voglia di morire –
non lo sospetti ancora
che di tutti i colori il più forte
il più indelebile
è il colore del vuoto?

«moltiplicare il paesaggio»: Giovanni Giudici tra Leopardi e Loyola

di Francesco Valese

«Oui, l'imagination fait le paysage»
(C. Baudelaire)

Parlare del paesaggio nella poesia di Giovanni Giudici, nato a Le Grazie (Porto Venere) nel 1924 e morto nel 2011 alla Serra di Lerici, presupporebbe come spazio d'elezione quello del levante ligure. Tanto più che nel 1994 vede la luce una sua antologia di versi e prose, con corredo fotografico, il cui titolo, *Un poeta del Golfo*, sembra ratificare sentimentalmente il legame tra Giudici e il golfo spezzino, già luogo di frequentazione per artisti nostrani e stranieri e, nel Novecento, "posto di vacanza" (con Sereni) di alcuni dei nostri maggiori poeti.

A introduzione di quel libro Giudici aveva recuperato un suo articolo del 1970 dal titolo *La «mia» Liguria*, in cui il virgolettato starebbe a indicare una presa di distanza biografica da quel territorio: «Quantitativamente parlando – scrive Giudici – è ben povero il mio bagaglio di ligusticità: non sono molti gli anni da me vissuti in Liguria anche se molti cominciano ad essere quelli vissuti nella nostalgia e nel desiderio della mia regione»¹.

Del resto nel 1933, per seguire il padre assunto dall'Istat, il piccolo Giovanni aveva lasciato la Liguria per Roma. Lì sarebbe rimasto fino al 1956, quando, trovato un impiego alla Olivetti, si sarebbe trasferito prima a Ivrea, poi a Torino (nel 1957) e infine a Milano, per lavorare alla Direzione Pubblicità e Stampa della fabbrica (nel 1958). Davvero dunque, all'altezza del 1970, il quarantaseienne Giudici aveva trascorso più tempo lontano che dirimpetto al mare della sua regione d'origine, vagheggiata soprattutto attraverso la lettura della poesia ligure (fra tutti Montale). Ma l'introduzione di *Un poeta del Golfo* non risulta aggiornata, non dando conto del fatto che nel 1992, dopo la pensione, Giudici si era trasferito alla Serra di Lerici, in quella «casa estrema» cantata in una splendida poesia di *Quanto spera di campare Giovanni?* (1993), la raccolta che inaugura l'ultima e fecondissima fase della

¹ Giudici, 1994, p. 25.

sua produzione letteraria². In quella dimora avrebbe abitato quasi vent'anni: e le poesie di quel periodo sembrano in effetti riappropriarsi dello spazio ligure conosciuto da fanciullo (quel «paese in riva al mare / Dov'ero nato e non potei restare»: *Il male dei creditori, Il vescovo di Luni*, vv. 3-4) e poi, fino ad allora, frequentato solo nei periodi di vacanze.

Giudici – giova sottolinearlo – è un poeta in cui l'interferenza tra vita e scrittura in versi (biologia e biografia) è conclamata e assume i tratti di una poetica: lo dice già il titolo del suo libro più famoso, *La vita in versi* (1965) con la poesia eponima, e il titolo che sceglierà nel 2000 per licenziare tutta la sua produzione lirica nei «Meridiani» Mondadori, che a un generico *Tutte le poesie* o *L'opera in versi* preferisce un richiamo a quel primo grande libro: *I versi della vita* (d'ora in avanti: VDV)³. Con tali premesse, non stupisce che Giudici abbia spesso riflettuto in versi sui luoghi della sua esistenza: le città dove ha abitato e quelle visitate, le case e le stanze in cui ha trascorso la sua vita, movimentate da incontri, persone, oggetti, che drammatizzano e danno profondità temporale allo spazio.

Eppure in questa occasione non affronterò il rapporto del poeta con il paesaggio ligure “ricquistato” nella vecchiaia (del quale ha detto con intelligenza Francesca Santucci in un suo recente articolo, al quale rinvio caldamente, anche perché tocca corde risonanti con quanto dirò nel mio intervento)⁴, né con altri paesaggi da lui ampiamente versificati (fra tutti quello cittadino, di Milano in particolare). Non è mia intenzione peraltro proporre un attraversamento di più testi giudiciani alla ricerca di una particolare idea di paesaggio, ma ho scelto di soffermarmi su un singolo componimento, *Dalla stazione di Aulla*, che apre e dà il titolo alla sezione finale di *Empie stelle* (1996), penultima raccolta del poeta. La decisione è motivata da varie ragioni: la prima, non vedo perché nascondere, di mero gusto personale, per cui questo testo è tra quelli che più amo dell'autore e a cui ritorno con maggior frequenza; la seconda è che la lirica rappresenta una testimonianza esemplare delle prospettive teoriche sulla percezione dello spazio operanti nella poetica di Giudici; la terza ragione risiede nell'opportunità di questa lettura in funzione didattica, magari come esercitazione in vista dell'Esame di Stato, specie per le sue implicazioni intertestuali.

² Per un approfondimento rimando a Di Prima, 2010.

³ Giudici, 2000.

⁴ Santucci, 2023.

Dalla stazione di Aulla

Partiamo dunque dal testo.

Inermi per esigui voli
A un nero ferro di mannaia
Di mezza mattina salticchiano
Dall'una all'altra rotaia

Nella tacita stazione
Dove aspettando aspetto invano
Mentre un loro fato estremo
Finge il mio vile cuore umano

Piccoli miei accorro a dirvi
Non scherzate sui binari
Non dissipate il tempo avaro
In quel cip-cip di conversari

Pane e padre madre e mare
Cibo e nido e il queserá –
Di che parlate o temerari
Passeri di sottile udito?

Nulla che annunci l'uragano
Passeri esperti degli orari
Il mostro non vi schiaccerà
Già lontano o mai partito

Sì che tranquillo al mite sole
Mi chiama il vostro buon coraggio:
Un'ora sia la vita intera
Un mondo il breve paesaggio

Gli occhi a un aereo fruscio d'ale
Io volgendo all'improvviso
A quella per voi colossale
Tortora osante un paradiso

Che lassù tenta estranei amori
Tra una gronda e una querceta
E quaggiù ci lascia soli
Senza compagni senza mèta

Ma più in alto un chiaro verde
Dalla forra ecco salire
Verde que te quiero verde
Dove altri rami va a infoltire

Sovrastanti un bianco a chiazze
Muro di asilo o di ospedale
O uno sfarzo di terrazze
Fiori in fila a un davanzale

E più in là chiuse alla vista
Gialle case del paese
In se stessa chiusa ognuna
Desolata isola trista

Nessun suono – sempre e niente
Dove qui nessuno arriva
Cerchio a cerchio mese a mese
Mi allargavo a una deriva

Navigando la mia mente
Dove qui nessuno parte
Vacuo tempo ricavando
Nuovi cieli, nuove carte

La lunga poesia è organizzata in quartine a rima sostanzialmente alternata (più frequente il mantenimento della rima tra secondo e quarto verso) di misure, diciamo, para-ottonarie, anche se l'anisosillabismo delle prime strofe si corregge nelle ultime acquisendo un più strutturato ritmo trocaico: verso comune al *Romance sonámbulo* di Federico García Lorca, di cui Giudici cita – per pura associazione d'immagine (o memoria ritmica?)⁵ – il *refrain*: «Verde que te quiero verde». Si tratta di una forma metrica non rara nell'ultimo Giudici: viene ad esempio adottata dal poeta nel densissimo *Finale* di *Quanto spera di campare Giovanni*, che pure si chiude su un'immagine ferroviaria, benché in presenza del treno e più tragica⁶.

Ricca di spunti di analisi è pure la partitura fonica: si vedano le molte assonanze e consonanze, paronomasie, coppie minime (strutturate su un modulo ricorsivo che si potrebbe dire il "ritmo semantico" di tutta la poesia), fino a quell'onomatopea «cip-cip» in *callida iunctura* con il sostenuto «conversari». E l'esame stilistico potrebbe estendersi fino agli aspetti grafici: si noti il mantenimento della maiuscola a inizio verso (di prassi in Giudici a partire da *Il male dei creditori* del 1977) e la riduzione quasi a zero della punteggiatura (tipica dell'ultima fase della poesia giudiciana), al netto di qualche dickinsoniano *dash* e dell'unica virgola (non sarà un caso) nell'ultimo verso.

⁵ Non a caso Valerio Magrelli in *La vicevita. Treni e viaggi in treno* associa l'andamento ritmato del treno a un piede binario (giambo però, non trocheo): «mi ritrovai cullato dal rimbombo del treno, in una scansione indimenticabile, inesorabile, inconfondibile: ta-tàm / ta-tàm // ta-tàm / ta-tàm. Era lei e mi chiamava, anzi, era lui, era il Giambo, quell'ossessiva sequenza di breve-lunga che va dalla poesia greca fino a Shakespeare, passando per la *Divina Commedia*: "Nel-mè / zzo-dèl / ca-mmin / di-nò / stra-vì [ta]"» (Magrelli, 2009, p. 43).

⁶ *Finale*, vv. 42-46: «Salve o corpi inadempiti / All'orizzonte la rotaia / Vi risucchia via premuti // Per vana febbre nel suo nero / Treno squassante incontro al vuoto» (VDV, pp. 1013-1014).

La stazione dei treni

Veniamo quindi al contenuto. Il paesaggio – perché questa è una poesia di esaminazione del paesaggio, tanto nella sua componente mobile della fauna e della flora, quanto in quella immobile delle rotaie e delle case – è quello che si può vedere da una stazione dei treni, nello specifico da quella di Aulla in Lunigiana (siamo lungo la direttrice dell'autostrada della Cisa cantata da Sereni in una splendida poesia di *Stella variabile*), dove presumibilmente Giudici si trovava per raggiungere la sua "casa estrema" a Le Grazie.

Molto articolata è la storia che lega poesia (non solo italiana) e stazioni dei treni come luoghi delle partenze e delle attese, quindi del ritrovo e dell'addio, dell'affollamento e della solitudine:⁷ penso all'ode barbara di Carducci *Alla stazione in una mattina d'autunno*, al noto mottetto montaliano *Addii, fischi nel buio*, alla caproniana *Ad portam Inferi*; ma ancora, uscendo dal terreno dei versi, è in una stazione dei treni che si svolge quel breve tragico atto che è *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello, come pure la scena centrale de *Il fu Mattia Pascal*, o ancora il primo incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino: e menziono testi che potrebbero toccarsi a scuola e venire alla mente degli studenti in un tentativo di recupero di precedenti sul tema⁸. La stazione è il crogiolo in cui vite di più persone si rimescolano, eventi diversi interferiscono fatalmente. Così Vittorio Roda, che ha dedicato a questo 'non-luogo' per eccellenza pagine molto puntuali:

l'oggetto-stazione ospita ed è pronubo anche di altri fenomeni: il passaggio da una a un'altra percezione della realtà, la sottrazione di questa agli abituali parametri conoscitivi e la sua rilettura in una chiave inedita, straniante, che ne mette a nudo l'effettiva fisionomia normalmente occultata dalla patina dell'abitudine. Luogo radicalmente "altro" da quelli del vivere quotidiano – «eterotopia», per dirla con Foucault –, la stazione può insomma favorire una rivisitazione dissacrante di ciò che le è esterno, avviando il suo fruitore sulla strada di una nuova e non scontata intelligenza delle cose⁹.

Va comunque ricordato come una delle prime raccolte di Giudici, *La stazione di Pisa e altre poesie* del 1955 (poi confluita in parte in *Prove del teatro* del 1989; e quindi collocata in appendice con le altre sillogi antecedenti a *La vita in versi* nel «Meridiano» del 2000), fosse proprio incentrata su una simile

⁷ Così già in *Salutz* IV.8, vv. 7-8: «Ai luoghi del distacco desolato / Stazione, imbarcadero» (VDV, p. 700). Una simile ambientazione è in *Stalinista* (da *Prove del teatro*), vv. 1-7: «Morivo come Tolstoj – scappato via / In una stazioncina / Ma non tra sarmatiche nevi / Bensì a un grazioso clivo d'Appennino / Tra monte e mare dov'era / La ricchezza dei miei prima che uno / La furasse a Giannino» (VDV, p. 827).

⁸ Sull'immaginario del treno e della ferrovia in letteratura si vedano almeno: Ceserani, 1993; Pellini, Polacco, Zanotti, 1995; Capecci, Pestelli 2020. Con affondi più di carattere estetico e sociale è Ferrarini, 1999.

⁹ Roda, 2003, p. 358.

ambientazione. Le situazioni ivi rappresentate sono varie: da *Qui la mia prima attesa*, che già sembra riferirsi alla stazione come luogo di attesa, benché vissuta dall'interno della carrozza e non sulla banchina; a *Vibrante esigua eco*, in cui il poeta è su un convoglio in rapido movimento, ma dove già compare l'immagine di animalletti balzanti tra le rotaie: «sui binari / guizzano topi neri» (VDV, p. 1280, vv. 4-5). O ancora, tra le *Altre poesie*, si veda la conclusione di *Nel mio anno trentesimo*, dove Giudici descrive la nascita di «un altro» in sé che «scopre / nel volo delle rondini un linguaggio» (VDV, p. 1297, vv. 21-22).

Eppure, l'archetipo poetico di questo immaginario, per la letteratura italiana, resta l'ode carducciana, che infatti – come già in alcune liriche de *La stazione di Pisa*¹⁰ – fa capolino fra i versi di Giudici. Certo, le situazioni sono ben diverse: a partire dal fatto che Carducci si trova immerso nella confusione in compagnia dell'amata in partenza, mentre in solitaria si svolge l'attesa di Giudici nella «tacita stazione». Ma esistono punti di contatto: entrambe le liriche, innanzitutto, sono ambientate di mattina. Quel «nero ferro di mannaia» ricorda almeno nell'immagine lessicale i controllori che in Carducci sono tetramente rappresentati con «mazze di ferro: ed i ferrei // freni tentati rendono un lugubre / rintocco lungo» (vv. 20-22). La voce «mostro» al v. 19 (*monstrum*) è chiaramente una ripresa dall'ode (vv. 29, 33), o ancor prima dall'*Inno a Satana* (1863): «Un bello e orribile / mostro si sferra, / corre gli oceani, / corre la terra» (vv. 169-172). Benché poi l'immagine carducciana dell'«empio mostro» che «con traino orribile / sbattendo l'ale gli amor miei portasi» (vv. 29-28) sembra trasferirsi sulla tortora di Giudici, che distrae lo sguardo del poeta dagli altri passerì: «Gli occhi a un aereo fruscio d'ale / lo volgendo all'improvviso / A quella per voi colossale / Tortora osante un paradiso // Che lassù tenta estranei amori» (vv. 25-29, corsivi miei).

Non si tratta delle uniche emergenze intertestuali della lirica. Il senso dell'attesa destinata a rimanere frustrata – poiché il treno è «Già lontano o mai partito» (v. 20) –, ad esempio, rimonta a un altro testo famoso, che forse alcuni studenti potrebbero individuare: quel «Dove aspettando aspetto invano» è espressamente modulato su «Ora là, nella casa romita, / lo aspettano, aspettano in vano» del *X Agosto* di Pascoli. E Giudici è un poeta che, più di molti altri del Novecento, ha fatto propria la lezione pascoliana: al poeta di San Mauro dedica un'intera sezione de *Il ristorante dei morti* (1981).

Peraltro la stessa citazione di García Lorca proviene da una lirica che parla di attesa: il *Romance* racconta di una gitana che aspetta con ansia l'arrivo dell'innamorato contrabbandiere, il quale giunge alla fine ferito ma trovando la ragazza ormai morta suicida.

¹⁰ Rimando alle note relative di Rodolfo Zucco in VDV.

Leopardi, l'*Infinito*

Oltre a Carducci, Pascoli e García Lorca, che forniscono tessere al vocabolario di questa poesia, vi sono però altri testi che interagiscono in maniera più pervasiva.

Nelle note alla lirica contenute nel «Meridiano», Rodolfo Zucco registra come «la serie *tacita, Finge, vile cuore* costituisce la traccia testuale più chiara dell'azione dell'*Infinito* leopardiano»¹¹: un'intuizione che è stata recentemente ripresa e ampliata da Vincenzo Allegrini in uno studio sulla ricezione dei *Canti* leopardiani in alcuni poeti novecenteschi, *L'onda trascorrente* (2022). Benché Allegrini provi ad allargare l'intertestualità anche ad altre liriche di Leopardi¹², è proprio con l'*Infinito* che il nostro testo contrae il debito più cospicuo. D'altronde la lirica era stata oggetto di varie letture da parte di Giudici, a partire da quel *Racconto sulla poesia* che è *Andare in Cina a piedi* (1992), vera *summa* della riflessione poetica dell'autore, dove la poesia leopardiana viene chiamata in causa per illustrare la sua idea di «lingua poetica»¹³.

L'*Infinito* è, a tutti gli effetti, «il canto più presente nel tardo Giudici»¹⁴: sempre Zucco ha rilevato la grammaticalizzazione dei «segnali dell'infinito» (con Blasucci) nella splendida poesia *A un luogo di piante* (in *Eresia della sera*, 1999)¹⁵; e alla luce del canto è stata utilmente letta una lirica come *Finestra* (in *Quanto spera di campare Giovanni?*) sia da Davide Guarracino, curatore di un libro sulla ricezione dell'*Infinito* nel secondo Novecento¹⁶, che dalla già citata Francesca Santucci.

Venendo al nostro testo, Giudici si rappresenta come Leopardi in una simile condizione di isolamento – di cui ugualmente registra con deitici i rapporti spaziali (il *qui* dei binari e il *là* del cielo, il *questo* e il *quello*: i passeri e la tortora) – a fare i conti con un orizzonte precluso («chiuse alla vista», v. 41): non da una siepe, ma da un «muro di asilo o di ospedale» (v. 38) visualizzato oltre il *limen* della banchina¹⁷. Di qui i rimandi all'*Infinito* si infittiscono, culminando nelle ultime strofe – dove i gerundi, come nota Allegrini, sono chiaramente di marca leopardiana – nella rappresentazione di un naufragio («deriva»)¹⁸, e avendo al di là dell'orizzonte di Aulla sempre un mare (non quello dell'infinito, ma quello del golfo spezzino).

¹¹ VDV, p. 1775.

¹² Allegrini, 2022, pp. 197-198.

¹³ Giudici, 2017, pp. 33-34.

¹⁴ Allegrini, 2022, p. 196.

¹⁵ Zucco, 2014.

¹⁶ Guarracino, 1999, pp. 41, 84.

¹⁷ Ma si veda Ferrarini, 1999, pp. 60-61: «Ogni viaggiatore [...] seduto su un treno in movimento, così come Leopardi, impedito dalla siepe, si abbandona alla fantasia e spazia con l'immaginazione varcando i limiti del visibile».

¹⁸ Con un'immagine di spaesamento si chiudeva pure l'ode carducciana: «io voglio io voglio adagiarmi / in un tedio che duri infinito» (*Alla stazione in una mattina d'autunno*, vv. 59-60).

Loyola, gli Esercizi spirituali

Questo finale aperto è ben diverso da quello su cui si chiudeva l'avantesto della lirica. Ho taciuto finora l'esistenza di un articolo pubblicato da Giudici su «l'Unità» il 29 maggio 1995 – all'interno della rubrica «Trentarighe» tenuta dal poeta sul quotidiano tra il 1993 e il '97 – che costituisce «una sinopia del poemetto»¹⁹.

Binario di attesa

Concentrati come siamo sulle nostre immediate utilità, ci sfugge il teatrino del mondo. Molti ricorderanno il film di Hitchcock (*La finestra sul cortile*, 1954) dove, costretto da un'ingessatura all'immobilità e alla minuziosa osservazione di cose che avrebbe altrimenti trascurate, il protagonista diventa testimone-chiave di un delitto. La mia «gamba ingessata» è stata alcuni giorni fa il pesante ritardo di un treno che aspettavo in una solitaria e terminale stazioncina subappenninica. C'era un bel sole, ma un vento piuttosto sostenuto e quasi freddo mi aveva dissuaso dall'idea che di solito ricorre in questi casi: sedersi su una panchina, ingannare il tempo, leggere un giornale. Il vento ne avrebbe scomposto le pagine. Intorno, un quasi deserto: nessuno, oltre me, in attesa di quel treno, tranne una ragazza che ben presto si era rifugiata in sala d'aspetto. Deserti anche i pochi binari. Su uno di essi, forse l'unico a non recare tracce di ruggine, notavo tuttavia segni di movimento: una mezza dozzina di passerini intenti, con mite pigolio, a saltellare da una rotaia all'altra senza il minimo timore di essere travolti dal sopraggiungere di un convoglio. Abitatori di quella plaga di pace e condizionati all'ambiente, sapevano benissimo della scarsa intensità del traffico. E poi i passerini (almeno suppongo) non sono sordi come gli uomini: un treno lo sentono a chilometri di distanza. Distraendomi dal loro saltellare, ero passato con lo sguardo a un pennuto di rango superiore: una dispersa tortora che, a confronto dei passerini, appariva di dimensioni gigantesche e spiccava grandi voli a ben superiori altezze. Non mi restava a questo punto che ampliare l'orizzonte della mia osservazione. A che cosa? Ma sì: a com'era verde il verde delle foglie anche in una pigra primavera come questa; e, ancora, alla «composizione visiva del luogo»: la piccola stazione inserita in una specie di forra tra, da una parte, il grosso borgo da cui prende il nome e, dall'altra, un costone di collina fittamente popolato di querce e lecci, dissimulanti il recente edificio di una clinica. Per fortuna, nessun delitto. Ma il tempo dell'attesa avrebbe continuato a moltiplicare il paesaggio, non fosse sopraggiunto poi quel treno a ridurlo alla consueta povertà²⁰.

Credo possa essere una buona occasione di riflessione in classe la lettura di questo articolo a fronte della lirica definitiva, per ragionare di alcuni aspetti della filologia d'autore, valutando eventuali scarti o acquisizioni nel passaggio dallo stato (dal *medium*) della prosa a quello della poesia. La

¹⁹ VDV, p. 1774. L'identificazione risale già a Zucco, 1997.

²⁰ Giudici, 2021, pp. 147-148.

lettura di simili avantesti, peraltro, permette di identificare le fonti di una lirica: e, nel nostro caso, non alludo tanto al film di Hitchcock²¹, che pure agisce nell'idea dell'immobilità del punto di vista, e parafrasando il quale l'assassino corrisponderebbe al treno e le vittime designate agli uccelli sui binari²². Mi riferisco piuttosto a quel virgolettato «composizione visiva del luogo» che è un esplicito rinvio al procedimento della *composición viendo el lugar* teorizzata da Ignazio di Loyola negli *Esercizi spirituali*, testo capitale della catechesi gesuitica e della teoria della visione nell'epoca moderna. Così capitale che ne dovrà far menzione anche Calvino nella sua lezione americana sulla *Visibilità*: «È significativa l'importanza che l'immaginazione visiva riveste negli *Esercizi spirituali* di Ignacio de Loyola. Proprio all'inizio del suo manuale, Sant'Ignazio prescrive “la composizione visiva del luogo” (“composición viendo el lugar”) con termini che sembrano istruzioni per la messa-in-scena d'uno spettacolo»²³.

La «composizione visiva del luogo» costituisce il «preambolo» dell'esercizio spirituale: «vedere con la vista dell'immaginazione il luogo fisico dove si trova la cosa che voglio contemplare»²⁴. Ignazio, è ben noto, non ha inventato nulla²⁵, ma ha avuto modo di inserire il metodo della «composizione» in un sistema riadattabile nonostante le stringenti procedure, accessibile e praticabile ovunque, e soprattutto portando il «luogo» a un profondo livello di teatralizzazione (Ignazio esorta il contemplante al coinvolgimento di tutti i cinque sensi, per un'esperienza davvero immersiva)²⁶, e poi introducendo movimento sulla scena così “composta” attraverso la tecnica del colloquio.

²¹ Hitchcock occhieggerrebbe pure nel «queserá» della lirica (v. 14), attacco del ritornello della celebre canzone intonata da Doris Day in *L'uomo che sapeva troppo* (1956).

²² Si tenga presente Ferrari, 2016, p. 235: «Forse, la mossa che definisce il *late style* di Giudici, si gioca nella finale sostituzione di questo *teatro poetico alla mente* in un (analogo e differente) *cinema poetico alla mente* [...] La metafora cinematografica si offre a esplicitare quella esteriorizzazione del tempo (come non pacificabile moltiplicazione, sovrapposizione dei piani cronologici, fusione fantasmatica di soggetto e oggetto, come *montaggio*, insomma), che è insieme la vecchiaia e la sua epifania espressiva (e coscienziale) come *stile tardo*».

²³ Calvino, 2015, pp. 85-86.

²⁴ Loyola, 1991, p. 32.

²⁵ Barthes, 1977, pp. 44-45: «La composizione di luogo aveva dietro di sé una duplice tradizione. Prima di tutto una tradizione retorica; la seconda sofistica, o neoretorica alessandrina, aveva consacrato la descrizione di luogo sotto il nome di *topografia* [...] Secondariamente una tradizione cristiana, che risale all'alto medioevo». Ossola, 1988, pp. 129-130: «Michel Beaujour [...] ha ricondotto giustamente quel metodo ignaziano di “composizione” figurale alla tradizione quattrocentesca della *Scala meditationis*, del *Zardino de oration*, o della topografia dei luoghi santi, già ripercorsa dagli studi di Michael Baxandall o di Maurice Halbwachs. [...] È certo che l'avvertimento a “concentrarsi” in una “composizione visiva del luogo” discende dalle procedure della mnemotecnica medievale, dalle figure della predicazione, rinverdate dalla nuova retorica del trapassamento/occultamento del segno».

²⁶ Giudici, 1995, p. 238: «Vedere, udire, guardare e (perché no?) toccare con le dita della mente: l'ascesi ignaziana è una vera e propria mobilitazione di tutti i sensi a rianimare la scena del mirabile teatro». D'altronde un riferimento, benché ipocristico, al *theatrum mundi* («il teatrino del mondo») compare subito nel «Trentarighe».

Ma perché Loyola? Nel 1984 – suggestionato dalla lettura di *Sade, Fourier, Loyola*, il celebre saggio di Roland Barthes tradotto da Einaudi nel 1977²⁷ – Giudici si era occupato per Mondadori della traduzione del capolavoro loyolano, corredandolo di una capitale prefazione che tentava di leggere, in una prospettiva «laica», *Gli «Esercizi spirituali» come testo poetico* (questo il titolo)²⁸: in prima istanza perché Giudici dichiara di averli tradotti come si fosse trattato di un testo poetico, e poi perché affrontano questioni affini a quelle di una riflessione poetica. Già Barthes, d'altronde, aveva segnalato come «l'oggetto degli *Esercizi*» sia l'«invenzione di una lingua»²⁹ con cui l'esercitante possa rivolgersi al divino: e la definizione di cosa/come sia la lingua della poesia è, in definitiva, il cuore di tutta la scrittura di Giudici.

Fra i tanti passi di quella prefazione che si potrebbero citare, ne isolo uno: «Leggiamo allora questo libro anche come una proposta di solitudine: ma di una solitudine talmente popolata da non doversi sentire (lei, solitudine) più sola, e talmente attiva e affaccendata da doversi l'esercitante ritenere quasi immune dai pericoli dell'ipocondria»³⁰.

La situazione di isolamento – sia pure coatto, come quello di James Stewart nel film di Hitchcock (il quale non è per certi versi ipocondriaco?) – è la stessa da cui muove la nostra lirica, e a “popolarla” sarebbe, secondo il metodo ignaziano, il colloquio tentato con gli uccelli sui binari, destinato però a rimanere privo di risposta: ma d'altronde gli stessi *Esercizi* – diceva Barthes – «sono il libro della domanda, non della risposta»³¹.

Ma l'azione dell'opera loyolana non si esaurisce qui – d'altronde è nota l'interferenza testuale degli *Esercizi* in molte poesie giudiciane a partire da *Fortezza* (1990)³²–: da essa dipendono, ancora, il coinvolgimento di più sensi nella pratica della visione, e pure alcuni riferimenti temporali. Mi riferisco per esempio all'esortazione del v. 23: «Un'ora sia la vita intera», che non sta solo a indicare l'effetto discronico dell'attesa (come la celebre conclusione del montaliano *Il sogno del prigioniero*, v. 30: «nel fondo dove il secolo è il minuto»), ma allude senz'altro a quella che dovrebbe essere per Loyola la durata media di un esercizio, come scrive nella dodicesima meditazione³³. E si veda anche il riferimento al moto centrifugo dell'immaginazione «Cerchio

²⁷ Barthes, 1977.

²⁸ Nell'edizione da cui cito è ripubblicata come postfazione: Loyola, 1991, pp. 125-132. Su Loyola si tenga presente anche Giudici, 1995.

²⁹ Barthes, 1977, p. 38.

³⁰ Loyola, 1991, p. 130.

³¹ Barthes, 1977, p. 63.

³² Un caso eclatante, fra tutti, è quello di *De fide*, poesia che precede di qualche pagina la nostra nella stessa raccolta, dove così è introdotta la rappresentazione dell'Ultima cena: «Mettetevi dentro la testa / Una televisione / Chiudete gli occhi e vedrete / Del luogo la composizione» (VDV, pp. 1065-1066, vv. 21-24).

³³ Loyola, 1991, p. 18: «chi dà gli esercizi deve far ben notare a chi li riceve che, dovendo egli durare per un'ora in ciascuno dei cinque esercizi o contemplazioni che si faranno ogni giorno, procuri sempre che l'animo sia soddisfatto al pensiero di aver durato nell'esercizio un'intera ora, e meglio più che meno».

a cerchio mese a mese», che unisce spazio e tempo, ma in cui la durata mensile corrisponde a quella totale degli esercizi proposta da Loyola nella quarta meditazione³⁴.

Infine gli *Esercizi* potrebbero agire sulla nostra lirica anche a livello linguistico. L'«ossessività ripetitiva»³⁵ riconosciuta dal poeta nel metodo di Loyola sembra ripercuotersi in alcune strutture ricorsive della poesia; e pure l'uso del modo indefinito nelle strofe finali potrebbe ricondursi alla lingua degli *Esercizi*, per la cui traduzione Giudici ammette di aver «cercato, nei limiti dell'agibilità, di offrire un vero e proprio calco fonico-sintattico dell'originale, con l'indulgere per esempio ad un uso del gerundio che se è peculiare dello spagnolo non lo è certamente e in pari misura dell'italiano»³⁶.

Attesa e speranza

I due principali ipotesti della lirica quindi individuati – Leopardi e Loyola – restituiscono in verità due diversi modelli di percezione del «paesaggio» (parola che Giudici mantiene tanto nel «Trentarighe» quanto nel testo in poesia). Certo non è mancato chi ha provato a leggere il canto leopardiano come un esercizio spirituale³⁷, ma le metodologie dei due sono profondamente diverse:

- per Loyola il processo è altamente sorvegliato; mentre nell'*Infinito* la sequenza dei verbi («le varie fasi dell'operazione infinitiva: “mi fingo”, “vo comparando”, “mi sovvien”, “s'annega il pensier mio”») ³⁸ tratteggia una progressiva perdita di controllo da parte del soggetto senziente³⁹;
- per Leopardi l'isolamento (*ermo* è il *colle*, ma anche l'io-lirico confinato dalla *siepe*) è necessario per il suo “oltraggio” con la vista dell'immaginativa; mentre per Loyola l'isolamento è in sé essenziale per popolare il luogo con la contemplazione. In altri termini, Leopardi muove verso l'esterno, Loyola fa entrare l'esterno (Gerusalemme, l'Inferno...) all'interno del luogo ove si medita (ossia di sé): «si tratta di disciplina di “introversione” iconica»⁴⁰.

Giudici, a suo modo, si accosta a entrambe queste prospettive, ma segnando rispetto a ciascuna uno scarto importante.

L'intervento cruciale tra il «Trentarighe» e la poesia non sta nella dissimulazione del lessico loyolano a favore dell'eco leopardiana, ma nella scelta di

³⁴ Loyola, 1991, p. 16: «comunque gli esercizi si concluderanno più o meno in trenta giorni».

³⁵ Loyola, 1991, p. 129.

³⁶ Loyola, 1991, p. 132.

³⁷ Cfr. Marzi, 2010 e Fenoglio, 2021.

³⁸ Blasucci, 1985, p. 114.

³⁹ Blasucci, 1985, p. 105: «Perciò quel “mi sovvien” si distingue dal precedente “nel pensier mi fingo”, in cui era implicito il senso di un'operazione attiva della mente, e si pone già sul declivio che porterà all'annegamento e al finale naufragio».

⁴⁰ Ossola, 1988, pp. 130-131.

escludere dai versi il richiamo alla dura realtà con l'arrivo del treno. L'intera lirica risulta una lunga e articolata preparazione a questo finale aperto: lo stesso titolo, dopotutto, non indica uno stato in luogo (non *Presso la* o *Nella stazione...*), ma un punto di partenza per la dinamica dell'immaginazione, la quale non si esaurisce in un'impotente «deriva», ma mantiene la sua spinta propulsiva in una teoricamente infinita «moltiplicazione del paesaggio». Blasucci aveva individuato un «segnale dell'infinito» proprio nell'«impiego del plurale con valore moltiplicativo-indeterminativo»⁴¹: e in questo senso andrà forse intesa la modifica rispetto alla prima lezione del testo: «Da un vacuo tempo ricavando / Spazio nuovo, nuove carte»⁴² in «Vacuo tempo ricavando / Nuovi cieli, nuove carte».

Questo *explicit* sigilla la coincidenza tra spazio e scrittura, ossia, in altri termini, ciò che in potenza sono l'immaginazione e l'ispirazione poetica, già allineate da Giudici nella sua introduzione agli *Esercizi*:

Un po' come il prodotto, non prevedibile e però scarsamente governabile, dell'immaginazione poetica o ispirazione, che nasce anch'esso (come l'«illuminazione» a cui puntano gli *Esercizi*) da un'*ékstasis* ossia, letteralmente, da una dislocazione, da uno spostamento della sensibilità, da una *distrazione* della coscienza soggettiva, da un suo *non esserci* alle cose usuali, da un suo dimenticarsi nel silenzio in cui una voce «altra» parlerà, in uno spazio non dissimile da quello dell'autentico pregare⁴³.

Il soggetto *estatico*, quindi “dislocato”, “distratto”, è nella nostra lirica il viaggiatore in attesa. Tutto il componimento è percorso da questo concetto (e in tal senso agiscono gli altri due sottotesti di “aspettazione”: Pascoli e García Lorca): è lo stato tensivo dell'attesa a permettere la scrittura poetica; l'arrivo della cosa cercata (il treno) ne costituirebbe la fine, il punto sulla pagina. E il concetto di attesa è per Giudici – dantescamente (*Par.* XXV 67) – prossimo a quello di speranza.

Siamo davanti a un passaggio cruciale dell'esperienza poetica del nostro autore, per cui la poesia non è più tanto una *visitazione* imprevista – come è stata da lui rappresentata più volte nel corso della sua produzione in versi e saggistica – ma è la sua stessa attesa inattesa, usando un gioco di parole, ossia la sua insperata speranza a farsi occasione “estatica” per la scrittura.

Non c'è vero naufragio leopardiano in *Dalla stazione di Aulla*, non c'è loiolano colloquio col divino. Non c'è, in definitiva, un arrivo ma un'insistenza sulla virtù teologale del processo della vita e della scrittura: la speranza. Questa prospettiva è quella che informa tutte le ultime tre raccolte del poeta, programmaticamente segnata dal verso, di derivazione eliotiana, con cui Giudici chiude la poesia eponima di *Quanto spera di campare Giovanni*:

⁴¹ Blasucci, 1985, p. 137.

⁴² Cfr. apparato critico: VDV, pp. 1773-1774; e pp. 1755-1756.

⁴³ Loyola, 1991, p. 130.

«lo invento questo inizio al mio finire», poiché, come scrive sempre in quella poesia, «incominciare è il nostro unico modo di esserci» (v. 21).

In quest'ottica, dunque, il paesaggio perde di significato in quanto paesaggio in sé, ma resiste immaginativamente nella sua moltiplicazione (o prosecuzione): diventa, in altre parole, simbolo di speranza, enfatizzato dal *refrain* sul colore verde che ne è la tipica trasposizione cromatica.

Santucci, analizzando due poesie giudicane “di paesaggio” come *Finestra* e *Isole*, ha scritto molto persuasivamente come in esse si riconosca «uno slittamento avvenuto dall'*ékphrasis* (anche intesa in senso lasco, di descrizione del paesaggio visto da un soggetto, mantenendo la metafora iniziale del paesaggio incorniciato come un quadro) a un'*ékstasis* – letteralmente la “dislocazione”, l’“essere fuori” – laica, eretica, o forse *poetica*»⁴⁴. È riprendendo le sue parole, in conclusione, che vorrei riconoscere nel finale di *Dalla stazione di Aulla* quasi un procedimento inverso, per cui l'*ékstasis* del paesaggio si traduce in *ékphrasis* della speranza: attesa e promessa della scrittura.

Bibliografia

- Allegrini V. (2022). *L'onda trascorrente. I Canti di Leopardi in Saba, Montale, Sereni e Giudici*. Macerata: Quodlibet
- Barthes R. (1977). *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*. Torino: Einaudi
- Blasucci L. (1985). *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna: il Mulino
- Calvino I. (2015). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori
- Ceserani R. (1993). *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*. Genova: Marietti
- Capecchi G. e Pistelli M. (a cura di), (2020). *Treni letterari. Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900*. Torino: Lindau
- Di Prima A. (2010). *L'eresia di un'empia speranza. La poesia di Giovanni Giudici (1993-1999)*. Caltanissetta-Roma: Sciascia
- Fenoglio C. (2021). De infinito. *Tre letture dell'idillio di Leopardi per il bicentenario*, in «allegoria», XXXIII, 84, 2021, pp. 7-21
- Ferrari N. (2016). «Ai furtivi animali che non si mostrano / Se non di sera». *Giovanni Giudici e la Poesia della Vecchiaia*, in P. Polito e A. Zollino (a cura di). *Giovanni Giudici. I versi e la vita*. La Spezia: Accademia Lunigianese di Scienze «Giovanni Capellini», pp. 223-238
- Ferrarini A. (1999). *Forme e icone del moderno. La stazione e i treni nell'immaginario collettivo*. Bologna: Pendragon
- Giudici G. (1994). *Un poeta del Golfo. Versi e prose di Giovanni Giudici*. Milano: Longanesi
- Giudici G. (1995). *Dalla spada alla croce*, in *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*. Milano: Garzanti, pp. 237-242
- Giudici G. (2000). *I versi della vita*, a cura di R. Zucco. Milano: Mondadori

⁴⁴ Santucci, 2023, p. 125.

- Giudici G. (2017). *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia* [1992], a cura di L. Neri. Milano: Ledizioni
- Giudici G. (2021). *Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997*, a cura di F. Valesse. San Cesario di Lecce: Manni
- Guarracino D. (a cura di), (1999). *Il verso all'infinito. L'idillio leopardiano e i poeti alla fine del millennio*. Venezia: Marsilio
- Loyola I. de (1991). *Esercizi spirituali*, traduzione e postfazione di G. Giudici. Milano: SE
- Magrelli V. (2009). *La vicevita. Treni e viaggi in treno*. Bari: Laterza
- Marzi G. (2010). *Leopardi e il segreto dell'Infinito*, in «Quaderni d'italianistica», XXXI, 2, pp. 113-126
- Ossola C. (1988). *Composizione di luogo*, in *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*. Bologna: il Mulino, pp. 119-142
- Pellini P., Polacco M. e Zanotti P. (a cura di), (1995). *Strade ferrate. La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele D'Annunzio, Gabriel García Marquez e parecchi altri scrittori*. Pisa: Nistri-Lischi
- Roda V. (2003). *Stazione*, in G.M. Anselmi e G. Ruozi (a cura di). *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, pp. 352-361
- Santucci F. (2023). *Spaesamento con vista. Giovanni Giudici dall'eccrasi all'estasi*, in «Trasparenze», nuova serie, 10, pp. 107-136
- Zucco R. (1997). *Per una lettura di Giudici, 'Dalla stazione di Aulla'*, in «l'immaginazione», XIV, 142, p. 23
- Zucco R. (2014). *Un dossier: «A un luogo di piante»*, in A. Cadioli (a cura di). *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, pp. 93-119

L'idillio negato, e forse ritrovato. La percezione del paesaggio in Sereni e Zanzotto

di Filippo La Porta

Nella poesia di Vittorio Sereni (1913-1983) e Andrea Zanzotto (1921-2011) il paesaggio è centrale: nostalgia ricorrente, evocazione panica, idillio consegnato al passato, presagio di catastrofe, promessa di felicità. Poeti fedeli ai propri luoghi e critici radicali dello sviluppo e della modernizzazione del nostro paese: il boom industriale (neocapitalismo, predominio del mercato, soggezione ai consumi) come impoverimento e devastazione. Sereni si mostra più "leopardiano" perché è la natura stessa nella sua opera a contenere la sventura e le "ombre mortuarie", in un ciclo di stagioni eternamente svolgentesi e indifferente all'uomo, mentre Zanzotto, pur sensibile al degrado ambientale e antropologico e certo scettico su qualsiasi Arcadia, non rinuncia a cercare un riequilibrio tra natura e cultura, tra galateo e bosco. Per entrambi comunque l'unica salvezza è affidata non alla Storia ma alla poesia, al suo sapere analogico, alla sua scoperta ogni volta possibile della "bellezza", alla sua capacità di attualizzare il passato nel qui ed ora.

Sereni

Vittorio Sereni (Luino, 1913 – Milano, 1983) è una delle voci fondamentali del Novecento italiano. L'opera è condensata in sole quattro raccolte: *Frontiera* (1941), *Diario d'Algeria* (1947), *Gli strumenti umani* (1965), *Stella variabile* (1981), ora reperibili nel volume *Poesie* (Mondadori, 1995, ed. critica di Dante Isella). Pur partendo da una matrice linguistica ermetica, Sereni prova subito a smentire la propria formazione: già in *Frontiera* si affacciano figure, luoghi e oggetti concretissimi.

Giacomo Debenedetti ha fissato una volta per tutte la cifra poetica di Sereni: contaminazione di poesia pura e narrazione, di lirica e romanzo, di metafisica e quotidiano. Le figure di questa poesia sono la ripetizione, il riserbo, il decoro e la reticenza (si vedano le pause, le fratture). Tutti elementi che appartengono anche alla persona di Sereni, al suo carattere "mitico". Riprendendo uno spunto fortiniano, Matteo Marchesini si è soffermato su tale mito concludendo che mai come nel suo caso lo stile è l'uomo: «Come

l'uomo è schivo, impermeabile alla retorica, così il poeta amministra le sue risorse stilistiche con etica parsimonia»¹.

Su tutto incombe un continuo senso di minaccia e instabilità. Vediamo *Frontiera. Inverno a Luino*: «Ti distendi e respiri nei colori». Dove la calma apparente del luogo lacustre è turbata dal vento e dai fari della torpediniera, che perlustra il lago in *Terrazza*: «Più non sai / dove il lago finisce» o *Strada di Zenna*: «Ci desteremo sul lago a un'infinita / navigazione. Ma ora / nell'estate impaziente / s'allontana la morte/, e ci conclude» «Voi morti non ci date mai quiete / e forse è vostro / il gemito che va tra le foglie / nell'ora che s'annuvola il Signore». O *Settembre*: «Nella morte già certa / cammineremo con più coraggio» o anche «Ma sugli anni ritorna / il tuo sorriso limpido e funesto / simile al lago /che rapisce uomini e barche / ma colora le nostre mattine». Il paese, il borgo respira nei colori, mentre il lago è "limpido e funesto". In *Sereni* l'idillio è straniato da una minaccia, e d'altra parte la morte stessa non è l'ultima parola, si allontana, si scioglie dentro un sorriso.

La Storia lascerà un segno indelebile su *Sereni* nel *Diario d'Algeria*, scritto durante una prigionia durata due anni (verrà catturato dagli americani) che gli impedì di prendere parte alla Resistenza. Nel *Diario* la lingua poetica di *Frontiera* lascia posto a un grigore monocorde.

«Solo vera è l'estate e questa sua / luce che vi livella. /E ciascuno si trovi il sempreverde / albero, il cono d'ombra, / la lustrale acqua beata / (...) Ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d'oblio /perfetto il cerchio».

Leggendo e rileggendo per questo convegno le poesie di *Sereni* ho capito quanto ne diceva Pasolini, e cioè che quelle poesie, proprio come una canzonetta, ci restituiscono intatto un ricordo. *Sereni* traduttore spiega le ragioni dei suoi amori poetici: in Apollinaire sente la passione per l'effimero, quella stessa passione che attraversa ogni canzonetta. Questa poesia è un poemetto esistenzialista: il paesaggio viene rappresentato nella sua irriducibile ambiguità: l'albero sempreverde, l'ambra ma anche gli stagni malvagi, la guerra, la polvere, il "sudario d'iridi" il canto sepolcrale... Alla fine resta il silenzio, l'oblio, non può esserci salvezza... ricordate Pasolini, «Ah, meravigliosa, straziante bellezza del creato»?

Quasi venti anni dopo, è la volta de *Gli strumenti umani*, uno dei libri di poesia più importanti del Novecento, e quello in cui la poesia di *Sereni* si apre alla narrazione, al diario, alla riflessione, al dialogismo, in un'Italia post-bellica dove il poeta, malgrado la sua integrazione esteriore (lavorerà alla Pirelli, poi alla Mondadori) si sente sempre più a disagio: "non lo amo il mio tempo non lo amo", scrive in un celebre verso.

Solo qualche verso isolato – dagli *Strumenti umani* – entrati nell'archivio personale della mia memoria, che ogni tanto mi ripeto, mentre corro con la vespa per il Lungotevere, destreggiandomi nel traffico romano: «l'emorragia dei giorni» da *Quei bambini che giocano* e poi in *Intervista a un suicida* «nul-

¹ Marchesini, 2014, pp. 220-225.

la nessuno in nessun luogo mai» (quasi Gongora: «In terra, fumo, polvere, ombra, niente»).

In generale la poesia di Sereni è popolata di rimorsi, pensieri di colpa, “lacune del cuore”, omissioni, sbandamenti, rimproveri, tradimenti, esitazioni: un esame di coscienza messo in musica – ed è una musica prosciugata, rarefatta –, un melodramma della ragione – l’illuminismo lombardo – la quale non ce la fa a dare un ordine alla realtà né può rifugiarsi, fortinamente, nell’ideologia (qui l’impotenza espressiva rinvia alla crisi novecentesca). Per *Diario d’Algeria* Marchesini parla di verso farraginoso, fatto di dissonanze sgradevoli e troppo plateali inserti melodici: eppure anche in questa difficoltà, in questo tentativo semifallito noi sentiamo Sereni vicino... in quel “gorgo di voci faticose” c’è la crisi della poesia stessa, la sua impossibilità a dire i sentimenti, a essere la lingua di tutti, a ritrovare la propria funzione. Eppure nella sua poesia sempre si celebra il gioco degli opposti: grigiore monocorde e irruzione di colori, inverno livido e primavera improvvisa, idillio e presagio di sventura, melodismo e dissonanza, impennate liriche e lingua prosastica, richiami al barocco e austerità, bello stile e stile corrivo, “tenezza e ira” (Fortini).

Sereni è meno idillico di Zanzotto. Ci si salva non solo e non tanto con la poesia quanto con l’amicizia, con l’amore, con la bellezza, con l’efficienza fisica (lo sport), nelle «gioie che balenano a tratti nel grigiore urbano del secondo Novecento», ma con finale prevalenza del grigiore, il “colore del vuoto” (Marchesini) con un sentimento di fraternità. Un poeta “protestante” (dunque tormentato, problematico) ma anche panico, capace di abbandonarsi alla vertigine del momento, alla primavera che viene d’improvviso. Marchesini ha sottolineato la coincidenza di uomo e stile: l’uomo è schivo, antiretorico, così il poeta amministra le sue risorse stilistiche con etica parsimonia (avarizia? Impotenza espressiva?). Ho l’impressione che Sereni è quello che Fortini poeticamente voleva essere: nella sua “perplexa musica”, nel suo stile anche esitante, approssimativo, c’è un risultato che Fortini non ha mai raggiunto.

Marchesini giudica scorretti i tentativi di nobilitare le approssimazioni e debolezze stilistiche di Sereni assumendole come espressione di una impossibilità espressiva storica, dunque fatale. Forse ha ragione, però in quelle debolezze e incertezze a volte mi riconosco più che nel melodismo da violinista e nella irresistibile cantabilità di Caproni.

Zanzotto

In Zanzotto il paesaggio è arabesco di emblemi e sigle: l’idillio naturale confermato e negato, dato che dietro l’Arcadia intravediamo uno scheletro geologico, vagamente minaccioso. Andrea Zanzotto – di cui nel 2021 si è celebrato il centenario della nascita – è stato il più grande poeta sperimentale della seconda metà del ‘900 (gli si potrebbe accostare solo Amelia

Rosselli), e lo è stato non sulla base di una ideologia, di una poetica aprioristica – di qui la violenta polemica con il Gruppo 63 – ma quasi naturalmente, come espressione di un modo di essere, come ricerca di una postura che metta insieme nevrosi della frammentazione e straziante ricerca di totalità, spaesamento del soggetto e tensione verso un “nuovo umanesimo” (che Zanzotto associava all’amato Montale). Come dice in uno dei suoi componimenti più noti, *Al mondo*, il poeta tenta di far esistere il mondo (sempre sul punto di dissolversi), anche solo per poterlo rappresentare, per trovarne analogie e corrispondenze che – al modo di Baudelaire – sappiano ordinarlo.

Andrea Cortellessa si avventura in una pericolosa esplorazione del continente Zanzotto², frastagliato, a prevalenza vulcanica, spesso insondabile. Dedica la giusta attenzione alla questione del rapporto tra significato e significante, quasi una estenuata *quaestio* medievale, un papocchio di cui non si riesce davvero a venire a capo (a tratti mi ricorda la relazione struttura-sovrastuttura nella scolastica marxista). Lacan afferma il primato del significante, per il solo fatto che viene prima, che non si esaurisce mai del tutto in un significato solo: il significato si limiterebbe, lungo una inesauribile sequenza metonimica, a “scivolare sotto il significante” (una frase lacaniana seduttivamente tartufesca, avrebbe commentato Cesare Garboli). Non entro nel merito della disputa, limitandomi a ripetere, con Eliot, che in poesia non si dà musica senza significato. Leggete il XXXIII del *Paradiso*, che ogni volta fa vacillare il mio ateismo, a un giapponese ignaro della nostra lingua: dopo lo stupore davanti alle prime sonanti rime gli suonerà come una cantilena insopportabile. D’altra parte lo stesso Cortellessa parla, a proposito della *Beltà*, di un’esplosione dell’ampolla del Senso, e quando legge i versi «(...) /ricche d’infinito le colline dove / cercavo te sbavavo scalciavo / (...)» chiosa che si tratta della più bella poesia d’amore e certo non della più bella prestazione del significante. Balbettii, pseudoetimologie, falsi e veri inceppamenti, accostamenti fonici, uso del *petèl* (linguaggio infantile), scialo di suffissi e prefissi, etc. sono tutto, in Zanzotto, fuorché meri giochi linguistico-retorici. Piuttosto strategie sciamaniche per far affiorare il significato, che si può solo evocare, o approssimare per contagio, e mai enunciare direttamente. Se eliminiamo qualsiasi riferimento al significato allora non distingueremmo più Zanzotto dai suoi velleitari epigoni, e in generale la bella poesia dalla brutta poesia. Nelle vibrazioni foniche di Zanzotto si percepisce sempre la vibrazione di una verità che “gema a se stessa” (in *Vocativo*). Particolarmente felice poi il capitolo sulla biografia di Zanzotto, gli eventi della sua esistenza intrecciati con il *training* poetico. Apprendiamo della sua insegnante che leggendo, con una punta di orgoglio, le poesie dell’ex alunno se ne ritrae per la loro incomprensibilità. Il poeta le replica che non prova alcun piacere nell’essere oscuro e la invita a trovare una “compre-

² Cortellessa, 2021.

sibilità” nel ritmo oltre che nei contenuti. Si apra in qualsiasi punto la *Beltà* (1968) che giustamente Cortellessa definisce libro meraviglioso ed estremo (tralascio per ragioni di spazio le altre opere zanzottiane, da *Vocativo a Gli sguardi i fatti e senhal* – sull’allunaggio – a *Galateo in bosco, Fosfeni*): la sua poesia, intensa e spettacolare, trasparente e labirintica, altissima e rasoter-
ra, iper-espressiva e prossima al silenzio, ludica e tragica, sempre accresce – leopardianamente – la vitalità del lettore (come potrebbe fare, nel jazz, Ornette Coleman). Cosa che avviene assai rado con le poesie dei Novissimi. Perché la sua radice – “dietro Zanzotto” – è un trauma (Agosti), qualcosa di esterno alla letteratura stessa, di non del tutto formalizzabile (il limite della poesia!) e di cui tutti facciamo esperienza: un amore non corrisposto, una totalità infranta, un paesaggio perduto, una preghiera laica senza destinatario, una dialettica senza sintesi. Se però si dice, come fa Cortellessa, che il mondo – nella poesia già citata – è solo il filo di seta del baco dell’io, allora tutto diventa solo Immaginario (troppo liberamente manipolabile) e non c’è più dialettica: se cade uno dei due termini - io e mondo – non c’è più nemmeno il tragico, resta un solipsismo che riassume la intera filosofia moderna (secondo Giacomo Noventa). Sì, come giustamente si osserva nel saggio, Zanzotto chiude un’epoca, e al tempo stesso ne apre un’altra. Abbiamo bisogno di questi geniali traghettatori: nichilismo estremo e stupore infantile di fronte alla “beltà” (impastata di orroroso sublime), consapevolezza del vuoto di senso e insieme apertura su un senso che sempre si manifesta nella doppiezza del mondo.

Andrea Zanzotto lacaniano? heideggeriano? Il poeta di Pieve di Soligo fornisce un materiale inesauribile ai filosofi ma il suo nucleo intellettuale è forse più semplice di quanto appaia. E ancora: Zanzotto petrarchista, come agli esordi lo definì Ungaretti? Va bene, ha portato il linguaggio lirico a vertici assoluti ma il suo magma linguistico evoca invece l’altro grande modello, il plurilinguista Dante. Leggiamo “Sì, ancora la neve” (nella *Beltà*, del 1968), quella poesia che inizia così «Che sarà della neve/ che sarà di noi?/ Una curva sul ghiaccio/ e poi e poi... ma i pini, i pini/(...)». L’impressione è di una spaesante commistione di linguaggi e registri – l’intervista a un bambino che elogia la Standa, la citazione di Hölderlin, neologismi semplici (“scoiat-tolizzare”) e neologismi letterari (da Dante “empireirsi”), balbettii (“fru-fruire dei fuitori”, che è una satira del gergo accademico), verso classico deturpato (il settenario tronco, di evidente intonazione onomatopeico-fumettistica “gnam gnamyumyslurpslurp”), etc. etc. Diciamo allora, per semplificare, che sul piano dell’impasto linguistico è dantesco (non su quello strettamente lessicale se si pensa all’esplicito calco petrarchesco “Che fai? Che pensi? Ed a chi mai chi parla?, - *I personetto* XI), ma è soprattutto sul piano della poetica (e della “filosofia”) che si deve considerare petrarchesco: non crede veramente nella realtà ma solo nell’esperienza psichica, nell’io monologante, nei moti dell’animo, nelle parole per dirlo.

All’origine della implosione sintattica e della decomposizione lessicale di Zanzotto (nato nel 1921 a Pieve di Soligo, provincia di Treviso) non c’è –

voglio ripeterlo – una ideologia o un manifesto programmatico. E anzi era infastidito dalla “spavalderia” dei Novissimi, dal loro ignorare che dentro il convenzionale non c’è solo il convenzionale... No, all’origine del suo canzoniere troviamo invece un trauma personale: la perdita di un paesaggio (quello veneto, rielaborato in termini che evocano il romanticismo tedesco: in *Vocativo*, del 1957, l’io si perde ma anche si ritrova in quei colori della natura e in generale c’è un’analogia psiche-paesaggio: «da tutto questo che non fu/ primavera non luglio non autunno/ ma solo egro spiraglio/ ma solo psiche») e il senso di una frattura insanabile tra soggetto e realtà, come sottolinea Niva Lorenzini, che giustamente parla di leopardiana “poesia di pensiero” (altro che assenza di significati!). In ogni componimento zanzottiano sento quella scintilla che si forma nell’urto tra parola poetica e realtà esterna: la sua poesia vuole rendere conto dell’impoetico e del corporeo, e perciò, sul modello di Artaud, diventa teatro, scena del corporeo. E poi Zanzotto “rischia” interamente da solo, sigillato dentro la sua campagna trevigiana, non frequenta gruppi autopromozionali (e anzi non crede al gruppo, poiché “Il gruppo rappresentava per me la gestione di qualcosa di extraletterario...”) né il modaiolo *jet set* della poesia, anche se negli anni ’60 si avvicina a Lacan. Zanzotto tende a sfuggire a classificazioni troppo precise, anche per l’evoluzione della sua poesia, a partire dall’esordio nel 1951 con *Dietro il paesaggio*. Sia Contini che Sanguineti lo mettono perentoriamente dentro l’ermetismo, mentre altri hanno parlato di neoclassicismo. Ma accanto ai versi più aspri, e al caos di detriti linguistici (la trilogia del *Galateo in bosco*, *Fosfeni* e *Idioma*) possiamo rintracciare una linea di poesia civile. Ricordo almeno il violento poemetto-dialogo *Gli sguardi i fatti e senhal*, del 1969, anno in cui, al contrario di Ungaretti e Montale (allora più aperti verso le magnifiche sorti) reagì malissimo all’evento dello sbarco sulla luna. Così scrive: «Doveva accadere laggiù che ti e ti e ti e ti/ lo so che ti hanno preso a coltellate». L’astro lunare, candido e gelido, tema prediletto della sua poesia, già descritto come “Luna puellapallidula,/ Luna flora eremitica,/ Luna unica selenita”, perde così irreversibilmente la sua inesauribile carica simbolica: Femminile, Yin, Notte, Magia, Mistero, il sabba, la fecondità, i licantropi... Ma anche *Sovrimpressioni* (2001) sempre sulla difesa e scienza del paesaggio. Ricordo anche *Meteo* del 1996, con 20 disegni di Giosetta Fioroni (la poesia “Ticchettio I” su Cernobyl, dove gli ori pascoliani dell’estate appaiono “dolcemente radioattivi”). *Al mondo*, ad onta della fama di poeta difficile, ha una assoluta immediatezza comunicativa: quasi una preghiera laica, insieme straziante e dotata di una straordinaria forza comica. È vero che il poetare di Zanzotto deriva spesso da pure risposdenze o vibrazioni foniche, ma in queste si percepisce sempre una vibrazione anche del senso, la ricerca di una verità che “gema a se stessa” (“Esistere psicicamente”, in *Vocativo*). La “distruzione del campo semantico” genera significati nuovi e sorprendenti. Il significato si è ritirato, ma non è sparito. Se tutto è solo lingua occorrerebbe poi ricordare, come fa Giorgio Manacorda, che anche la semantica fa parte della lingua. Certo la lettura della sua poesia equivale

a un viaggio avventuroso nella lingua, tra falsi derivativi (“pinoso” da “pino”), pseudo etimologie (“astrazione” da “astro”), filastrocche (“bambucci-ucci”), onomatopee palazzeschiane appena straniate (“cloffeteclocchetechch”), slogature sintattiche, ossimori, etc. Ma non si tratta mai di una escursione oziosa, puramente degustativa. Vi è in quel viaggio un interrogativo struggente, che riecheggia quello famoso di Quevedo («Ah della vida, nadie me responde?»): “Che si dice lassù nella vita/ là da quelle parti là in parte”? Nella poesia *Sì, ancora la neve* dirà con voce supplichevole, infantile alla neve «Non mi abbandonerai mai, vero?». Dove il significante, la pura fonicità, l'accostamento di suono sembra sempre sul punto di prendere il sopravvento, ma non c'è verso in cui non sentiamo il corpo tremante dell'autore, il suo io disperso e multiforme e incline a regredire all'infanzia. Il suo itinerario mi ricorda quello di Pasolini: entrambi attraverso la poesia elaborano ansiosamente il lutto per la perdita di un paesaggio (che è non solo, come è stato detto, la “poesia” ma un luogo fisico preciso), anche se lo scrittore friulano, più sfiduciato nei confronti della parola letteraria, si spinge oltre i limiti del linguaggio poetico (verso il cinema, verso un'oratoria giornalistica, verso un uso performativo del corpo stesso, sul quale in un'occasione fece proiettare un proprio film), mentre Zanzotto lavora su quei limiti, li attraversa di continuo e li fa deflagrare. E del suo trauma originario, cui abbiamo accennato, fa parte anche la perdita della possibilità di dire le cose in modo lineare. Il suo è un sortilegio verbale (vicino alla fiaba e alle formule magiche dei bambini) per far di nuovo esistere *buonamente* il mondo, esposto ogni giorno a un *super-morire*.

Bibliografia

- Cortellessa A. (2021). *Andrea Zanzotto: il canto nella terra*. Roma-Bari: Laterza
Marchesini M. (2014). *Da Pascoli a Busi*. Macerata: Quodlibet

Giovanni Segantini. Pittura di paesaggio vs pittura della natura Orizzonti di luce

di Elisabetta G. Rizzioli

L'arte è amore vestito di bellezza

(G. Segantini a Domenico Tumiati, Maloja, 28 agosto 1896)

Alcune spigolature estetiche sul concetto novecentesco di paesaggio (Rosario Assunto, Georg Simmel, Michael Jakob)

Se è vero, come Francesco Biamonti scrive, che «è destino umano abitare un mondo»¹, è altrettanto vero che le categorie di spazio e di paesaggio divengono i fondamentali strumenti ermeneutici per cogliere il senso del nostro essere nel mondo, in una sorta di *ricognizione* infinita e inesauribile. Prendendo le mosse da una disamina filosofica dei concetti di spazio e paesaggio, considerati nelle loro reciproche implicazioni, si passano in rassegna alcuni momenti fondamentali della teorica paesaggistica, passando da Assunto a Simmel a Jakob.

A differenza dello *spazio* che appare caratterizzato, almeno in apparenza, da una maggiore *neutralità*, il concetto di *paesaggio* esibisce con evidenza una specifica connotazione storico-culturale che è stata più volte illustrata e ricostruita, sia che lo si intenda come soggetto di fruizione estetica e rappresentazione artistica, sia che lo si consideri come tema culturale di fondamentale importanza rispetto alla nascita e all'affermazione della cosiddetta *modernità*. In proposito, un valido 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, pur intersecandosi, rimangono di fatto separati: se infatti lo spazio non può 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»), il paesaggio «è spazio, ma non è *soltanto* spazio, perché il concetto di

¹ Biamonti, 2008, p. 17.

paesaggio include in sé note che non sono proprie del concetto di spazio in quanto tale»². Proseguendo, Assunto individua poi nella *limitatezza* uno dei requisiti fondamentali perché il paesaggio possa sussistere; ed è un'acquisizione importante, che porta a escludere, di conseguenza, lo «spazio *illimitato*» qual è, per esempio, quello della 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*»³.

La lettura estetica di Rosario Assunto risente inevitabilmente di quella artistico-filosofica di Georg Simmel (1858-1918), autore di un saggio fondativo come *Philosophie der Landschaft* (1912-1913), punto di riferimento essenziale per tutta la discussione a venire. Come noto, secondo Simmel sono due i punti essenziali del discorso: da una parte, il paesaggio come *ri-quadatura*, nel senso che si interrompe il *continuum* della natura per visualizzarne una parte come se fosse un ritaglio operato dallo sguardo, facendo emergere il finito e l'*individualizzato*; dall'altra, il concetto di *Stimmung*, qualità specifica che è propria del singolo paesaggio, e che prescinde dallo stato d'animo di chi osserva. Se il processo di *delimitazione* della natura è rilevante per il costituirsi del paesaggio in quanto tale, l'altro elemento che vi concorre è dunque la *Stimmung* (stato d'animo o tonalità emotivo-spirituale): essa non è una qualità soggettiva, non è cioè una qualità del soggetto, propria di colui che, secondo l'impostazione romantica, *proietta* il proprio stato d'animo sul paesaggio; è, di contro, una qualità intrinseca del paesaggio, una sua qualifica propria e irrinunciabile. Come Paolo D'Angelo asserisce, la *Stimmung* «è sempre soltanto del singolo irripetibile paesaggio, con il quale finisce per coincidere, senza possibilità che venga da esso staccata»⁴.

La nascita del paesaggio può essere dunque 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 una crisi irreversibile del «sentimento unitario della natura universale»⁵. Indicazioni decisive, queste, in quanto affermano l'esigenza di cogliere il paesaggio inquadrandolo nel suo *statu nascenti*, come momento non di serena contemplazione della natura ma, appunto, di *lacerazione* e di allontanamento allorché si assiste alla «dissoluzione dei legami originari e delle unioni in entità particolari differenziate»: è in questo momento, afferma Simmel, che si vede «per la prima volta il paesaggio nella natura»⁶. È a partire da questo *lutto* nei confronti di un'unità originaria irrimediabilmente perduta che la forma *paesaggio* verrebbe a configurarsi come «una visione in sé compiuta, sentita come uni-

² Assunto, 1994, p. 27.

³ Assunto, 1994, p. 27.

⁴ D'Angelo, 2009, p. 31.

⁵ Simmel in D'Angelo, 2009, p. 43.

⁶ *Ibidem*.

tà autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso, fluttuante [...]»⁷.

A riprendere e sintetizzare queste posizioni teoriche è stato in anni recenti Michael Jakob, comparatista e teorico del paesaggio. La sua definizione, ribadendo la non identità di natura e paesaggio, rimanda alla concezione espressa da Simmel in *Filosofia del paesaggio*, saggio da cui riprende due elementi fondamentali: il concetto di *delimitazione* e l'idea – essenziale per il dischiudersi del paesaggio – della centralità dello *sguardo dell'osservatore*: «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, [...]»⁸. Se nella costruzione dell'idea di paesaggio la vista ha un ruolo dominante, si tratta però anche di una vista *doppia o sentimentale*, e il paesaggio non può essere solo il dato realistico: «Il paesaggio è insieme visibile e invisibile, si rivela e si occulta [...] è duale in sé. Il modo di essere del paesaggio, situato sul confine tra soggettività e oggettività, libertà e necessità, è affine a quello dell'opera d'arte»⁹.

Il paesaggio è dunque un'*unità autosufficiente*, un'entità che non esiste in natura ma si determina *estheticamente* in virtù dello sguardo che la sostiene e, per così dire, *la fa esistere* 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.

Giovanni Segantini e la personalizzazione del paesaggismo

Natura Memoria Simbolo

In ordine a tali plurime disamine afferenti uomo, tempo e paesaggio importa segnalare l'interpretazione della pittura di paesaggio e/o della natura manifesta nel *corpus* grafico e pittorico di Giovanni Segantini (Arco 1858 - Schafberg 1899) – uno dei principali pittori divisionisti italiani nonché significativo protagonista del simbolismo – che interpreta i momenti più significativi dell'interazione fra le tre istanze chiamate in causa, assumendo sia significato estetico sia valenza etica nell'interiorità.

La figura di questo artista è strettamente legata al territorio svizzero, ove trascorre buona parte della sua breve vita (muore a soli quarantun'anni mentre è impegnato in una intensa sessione di pittura *en plein air* in alta montagna). La sua opera è caratterizzata da tematiche di tipo rurale, sociale e bucolico, dapprima in chiave verista, raffigurando scorci e scene di vita

⁷ Boella, 1988, p. 62.

⁸ Jakob, 2005, p. 14.

⁹ Jakob, 2005, p. 7.

campestre della Lombardia, poi dedicandosi al naturalismo ispirato dalla scuola di Barbizon, e infine virando verso il simbolismo, utilizzando quindi la natura come allegoria per presentare riflessioni e messaggi. Il passaggio graduale al simbolismo coincide anche con un cambio di tecnica importante, allorché a poco a poco Segantini abbandona i colori mischiati tra loro per introdurre la tecnica divisionista. Questa tecnica, derivante direttamente dal puntinismo, consiste nel dipingere le forme accostando tocchi e linee di colore puro, in modo che a un colpo d'occhio generale compaia la scena senza utilizzare contorni netti (*mescolare i colori nella tavolozza è una strada che conduce verso il nero: più puri sono i colori che si gettano sulla tela, meglio si conduce il dipinto verso la luce, l'aria, la verità*).

Temi ricorrenti nelle sue opere sono la campagna (stalle con bovini, greggi di pecore, donne che lavorano i materiali), la maternità, inizialmente presentata in modo verista per poi virare verso la condanna delle donne che la rifiutano e il paesaggio montano. Iscrittosi alle lezioni serali dell'Accademia di Belle Arti di Brera, che riesce a pagare lavorando presso la bottega del decoratore Luigi Tettamanzi, ha come professore Giuseppe Bertini, pittore romantico e verista, e non a caso le sue prime opere presentano l'influsso del verismo lombardo. Segantini espone le sue tele al pubblico per la prima volta durante l'annuale mostra dell'Accademia nel 1879, attirando l'interesse della critica e in particolare dell'artista, critico e mercante Vittore Grubicy de Dragon, con il quale collabora a lungo, soprattutto dal momento in cui questi apre a Milano, assieme al fratello, una galleria d'arte che si rivela fucina di vari artisti lombardi e in particolare degli scapigliati. Fra le amicizie di Segantini figura anche Carlo Bugatti, *designer* ed ebanista, che diventa poco dopo suo cognato, avendo il Nostro sposato Bice Bugatti, sorella dell'amico, con la quale si trasferisce presto in Brianza. Continua a lavorare negli anni successivi grazie al sostegno di Grubicy, essendo peraltro firmatario di un contratto di esclusiva per la sua galleria nel 1883, anno in cui vince la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Amsterdam per *Ave Maria a trasbordo* (nella prima versione del 1882) e un premio ad Anversa per *La tosatura delle pecore* (1883-1884).

È con *Alla stanga* che nel 1886 si assicura gli onori più importanti, in quanto oltre a vincere un'altra medaglia d'oro ad Amsterdam, riceve un'offerta di acquisto dallo Stato Italiano per la GNAM – Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ove tutt'oggi l'opera è conservata. Segantini si trasferisce dunque in Svizzera, a Savognin, ove si avvicina alla tecnica divisionista, mentre nel frattempo Grubicy e la sua fervida attività promozionale gli garantiscono maggiore fama internazionale: partecipa infatti all'Italian Exhibition di Londra e diviene famoso e ricercato come collaboratore di riviste d'arte.

In seguito, nel 1894, l'artista inizia a manifestare il desiderio di ritirarsi in solitudine a meditare e coltiva una personale tendenza al misticismo, per cui si trasferisce nuovamente scegliendo Maloja, nella valle svizzera dell'Engadina, circondato solo dalle imponenti vette alpine fra intense atmosfere terse e trascendenti, percependo la spiritualità di una natura colta come

simbolo e metafora di un tutto da rivelare; il paesaggio così maestoso e isolato è assoluto protagonista delle opere successive. Qui decide di costruire un padiglione dedicato all'Engadina per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900, pensato come una struttura circolare che doveva contenere un'enorme riproduzione su tela del paesaggio locale; i costi proibitivi del progetto lo costringono tuttavia a ridimensionarlo e a trasformarlo nelle tre celebri tele riunite sotto il titolo *Trittico delle Alpi*, invero rifiutato dai committenti del padiglione, in quanto non idoneo a dar conto adeguatamente dell'immagine turistica del territorio che desideravano mostrare a Parigi, tanto che il trittico viene esposto nel padiglione italiano.

Partendo dalle opere giovanili, si annoverano tra le più importanti *Il coro della chiesa di Sant'Antonio Abate in Milano* (1879), in cui il pittore dimostra uno studio della luce di livello molto elevato e una resa decisamente fedele dei particolari dello scorcio rappresentato, e *Il Naviglio a Ponte San Marco* (1880), ove ancora la resa della luce conferisce grande qualità al dipinto. Le opere successive annoverano scene di genere ambientate nelle campagne lombarde, che portano sulla tela frammenti di vita del tempo, oggetti e indumenti tipici, con echi alla pittura di Barbizon e a quella di Jean-François Millet: fra le più significative si ricorda *Zampognari in Brianza* (1883-1885 c.) – una scena semplice che tuttavia diventa articolata per quel che riguarda la resa dei protagonisti, tra gli zampognari che danno il titolo all'opera che sono in realtà posizionati a lato, in penombra, e ritratti in posizioni arzigogolate, e le donne in abiti tipici che li ascoltano mentre lavorano (in particolare si noti la differenza tra le più giovani che vengono distratte dalla melodia mentre la più anziana continua imperterrita nel suo lavoro), mentre *La raccolta dei bozzoli* del 1882 mostra tre donne di generazioni diverse che lavorano in una stanza rurale, con la luce del sole che sapientemente illumina il lavoro in corso, e il resto della stanza è al buio.

La benedizione delle pecore (1884) e *A messa prima* (1885-1886) – che prelude alla più rarefatta, semplificata e sobria riflessione evocativa del *Matutino* (1901) di Vincenzo Cabianca –, mostrano i primi accenni di simbolismo, individuabili nella scelta di riprodurre le vedute brianzole di Inverigo e la scalinata e la balaustra della chiesa barocca di Verduggio in modo riconoscibile ma non fedele, rielaborandole in modo da dare maggiore monumentalità al quadro; nella seconda, la chiesa dovrebbe comparire ruotata di 180 gradi rispetto alla scalinata, mentre nell'opera è stata spostata per isolare maggiormente il sacerdote e conferirgli solennità.

Segantini in queste opere si concentra sulla verticalità dello scorcio per enfatizzare la carica spirituale dei personaggi ecclesiastici rappresentati. Importa segnalare altresì *A messa ultima* (1886-1887), ove il travisamento del dato architettonico conferisce alla scalinata una monumentalità che non ha nella realtà e il carattere simbolico diviene meditazione sull'infinito ciclo della natura. La fase naturalista raggiunge il culmine con *Alla stanga* (1886), che ottiene successo di critica e pubblico, ultima opera in cui i colori vengono applicati sulla tela sfumati e mischiati, prima del passaggio al divisionismo.

Il paesaggio riprodotto è riconoscibile ma non del tutto aderente al vero, in quanto unisce e coniuga immagini di luoghi differenti; la sensazione di apertura data dallo scorcio molto vasto suggerisce l'espedito della veduta paesaggistica non per riprodurre un luogo ben preciso ma per arrivare a rappresentare l'infinito, la pittura della natura.

Nel 1888 si trasferisce in Svizzera e inizia a inserire elementi decisamente più simbolisti nelle sue opere. Riprende il tema (già esitato nel periodo naturalista) della maternità che declina al massimo dell'intento allegorico: in *Ave Maria a trasbordo* (1882) era già presente una madre che stringe teneramente il figlio, in modo realista, ma nelle *Due madri* (1889-1890) compare un preciso parallelismo sulla maternità umana e animale: sono invero presenti una donna che fa addormentare un neonato in braccio e una mucca che fa riposare il suo vitellino sulla sua zampa. L'opera viene riproposta dieci anni più tardi con lo stesso titolo, ma questa volta vengono rappresentati una madre e un bambino che percorrono un sentiero in montagna insieme a una pecora e il suo agnellino, e la tecnica risulta ormai ampiamente divisionista a differenza della prima versione.

È alla Prima Triennale di Brera del maggio 1891 che due opere considerate divisioniste ricevono massima attenzione: Segantini espone le dette *Due madri* – opera che presenta ciò che ci si aspettava di trovare, una rappresentazione materna, una sacralizzazione della famiglia legata alla tradizione e ai temi pastorali – e Gaetano Previati *Maternità* (1890-1891), opera d'esordio del neoimpressionismo italiano – nonché manifesto del divisionismo – e punto di svolta per l'arte moderna in Italia, dato poi l'impiego dei temi simbolisti nell'*Art Nouveau*. Previati dunque destruttura, crea l'iconografia con immagini di angeli fluidi ove si fatica a riconoscere i contorni delle figure; la disposizione scientifica del colore in filamenti puri è da vedere con gli occhi del cuore; proprio come nella segantiniana *Ave Maria a trasbordo*, concepita in due versioni (1880; 1886) – il trasbordo è quello di una famiglia di pastori, padre, madre e figlioletto, e del loro piccolo gregge di pecore, da una riva all'altra del lago di Pusiano, nella Brianza lombarda, ove Segantini risiedeva –, ove l'atmosfera è sospesa, in ordine a una sorta di contemplazione, un processo ascetico di purificazione dei mezzi espressivi in forza del quale egli anticipa le svolte formali del Novecento nel segno della luce. In Previati: madri e angeli non ineriscono a realtà e fisicità; la maternità viene trasfigurata con l'impiego dell'oro, in un paesaggio irrealista ove parla l'aria tersa che genera una sospensione fra dato reale e naturale, dato ideale e simbolico. Previati ha conoscenza della percezione del colore nell'occhio dello spettatore e ne sostiene la risonanza emotiva e spirituale, esponendo le sue teorie pittoriche in diversi scritti: da *Memorie sulla tecnica dei dipinti* del 1896, a *La tecnica della pittura* del 1905 e *Principi scientifici del divisionismo* del 1906, fino al 1913 con *Della pittura. Tecnica e arte*. Insieme a lui, Segantini, Pelizza, Morbelli e altri, apprezzati come i maggiori esponenti divisionisti, sono tutti a contratto presso la Galleria dei fratelli Grubicy. Come detto, Vittore è uno dei primi teorici e sostenitori della tecnica, promuo-

vendo opere attraverso mostre ed esposizioni nazionali e parigine, come il Salon des Peintres Divisionnistes Italiens del 1907, attirando pittori da altre regioni d'Italia, dal Piemonte, la Liguria e la Toscana.

Segantini sostiene che *l'arte non ha nulla a che fare con l'imitazione del reale, perché la creazione è possibile solo attraverso la spinta dello spirito e l'anima umana*. Così come Previati, il quale scrive che *compito dell'artista non è quello di copiare letteralmente tutto ciò che vede, ma è una funzione intellettuale sulle forme e i colori del vero*. Il divisionismo si incentra nella rappresentazione del paesaggio e su visioni ispirate alla quotidianità e allo stesso tempo simboliste, quali interpretazioni delle condizioni sociali, riguardanti le idee in alcuni casi politiche dei suoi esponenti. L'opera più famosa e rappresentativa del movimento divisionista è di Pelizza, ossia *Il Quarto Stato* del 1901: una marcia di lavoratori del proletariato in sciopero, diretti verso la loro emancipazione sociale.

La maternità ricorre anche nelle due tele ancora più simboliste del Nostro quali *Le cattive madri* (1894) e *L'angelo della vita* (1895), realizzato in diverse versioni. Per la prima tela – manifesto di assoluta visionarietà che mostra definitivamente un uomo solo davanti alla natura che scruta e contempla, avvertendone la potenza e il dominio – Segantini si ispira a concetti desunti da un testo del Nirvana del librettista Luigi Illica; segnato nell'infanzia dalla perdita prematura della madre, utilizza il testo in questione per condannare tutte le donne che per qualsiasi motivo rifiutano la maternità a favore dei piaceri sessuali e per rappresentare il concetto simbolista del dualismo tra donna-madre e donna-femmina. Nell'opera si riconosce al centro una figura femminile che, come nel testo di riferimento, è imprigionata in un albero di betulla ed è tormentata dalle voci dei bambini che non ha mai avuto; le teste dei bambini emergono dai rami e dalle radici degli alberi e una di queste si attacca al seno della donna, e questo gesto dà il via a un percorso di redenzione che la condurrà al Nirvana; tutto avviene in un ambiente circostante gelido in cui si stagliano alberi spogli e contorti, enfatizzando la sensazione di disagio e di tormento provata dalle donne peccatrici, pur se avviate verso il perdono.

L'angelo della vita invece è una sorta di contraltare pagano della Vergine col Bambino, tema classico nella pittura sacra. La madre, eterea, viene rappresentata seduta su un trono fatto di rami di betulla contorti con in braccio un bambino piccolo; i rami, alcuni fioriti e altri secchi, simboleggiano il ciclo della vita e della morte, sul quale la maternità sovrasta in modo eterno. Nell'*Amore alla fonte della vita* (1896), che ritrae una coppia di amanti che si avvicina a una fonte ove incontrano un angelo che la custodisce, Segantini utilizza l'espedito divisionista per dipingere sia il paesaggio che le figure dei due protagonisti, realizzando un'opera che risulta leggera, eterea e rarefatta, ma in pieno movimento. Si accentua la componente mistico-simbolica nel citato *Trittico delle Alpi* (o *Trittico dell'Engadina*, 1898-1899), in cui diversi momenti della giornata simboleggiano – come nei rami secchi e fioriti de *L'angelo della vita* – il ciclo della natura: *La vita*, dà conto del tema della

maternità con la figura della mamma col bambino inseriti in un paesaggio che lascia intendere anche un riferimento alla madre terra; *La natura*, che registra il momento del rientro del pascolo e *La morte* (interrotta dalla sua fine improvvisa), rappresentata da un gruppo di donne vestite a lutto che, alle prime luci dell'alba, attende l'inizio di un funerale. In tutti e tre i dipinti si conferma la componente divisionista nell'utilizzo di filamenti di colore, dispiegati sapientemente per rendere la modulazione della luce in base ai vari momenti della giornata. Si tratta del suo testamento spirituale (unione mistica con la natura per varcare le soglie dell'infinito *finito* leopardiano), in cui il pittore riflessivo e quasi filosofo, che avverte la necessità di un contatto continuo con la forza primigenia della natura, manifesta il credo che nella natura tutta la vita ritorni in un ciclo continuo di *Vita, Natura, Morte*; quest'ultima, solo un episodio e poi l'inizio di una nuova vita, non a caso è simbolicamente dipinta al sorgere del sole, mentre una nuvola figura irradiata di luce.

Segantini, pittore della luce e in fuga dalla modernità, crea liberamente quello che lo spirito gli detta, dimostrando che attraverso la rappresentazione della natura e l'aderenza alla vita si possono illustrare valori universali. I suoi *Idilli pastorali* palesano il superamento di un facile sentimentalismo grazie all'elaborazione di un personale *stato d'animo dell'assoluto* legato all'ambiente che è fonte d'ispirazione. L'osservazione della vita è in relazione allo sviluppo di un naturalismo carico di partecipazione emotiva verso l'uomo e l'animale che evolve in un linguaggio sintetico, elaborato come ristrutturazione di elementi di realtà esistenziale. In Segantini la luce permea prevalentemente scene di natura incontaminata con uno stile identificativo e personale, colore corposo e larghe inquadrature, trasformando le teorie divisioniste in visioni, e immedesimandosi completamente nella vita naturale.

In ordine ai diversi codici e linguaggi che nel corso del tempo hanno contribuito a fare del *paesaggio* un'esperienza che può realizzarsi anche in differita, la modalità dell'*interpretazione traduzione e riproduzione* sonora diviene vero e proprio strumento di conoscenza sensibile e sensoriale. In particolare, che Riccardo Zandonai (Sacco ma Rovereto 1883 - Pesaro 1944) sviluppi gradualmente l'idea di un'associazione tra la vibrazione sonora e la ricerca pittorica sulla luce del divisionismo di Segantini, diventa chiaro nel momento in cui egli compone nel 1931 il poema sinfonico *Quadri di Segantini – L'aratura* (1890), *Idillio* (1882-1883), *Ritorno al paese natio* (1895), *Meriggio* (1891) –, non un semplice tributo a un artista conterraneo, ma un vero trionfo della tecnica della *pulsazione* sonora. Tentare di stabilire una similitudine tecnica diretta tra il divisionismo e tale tecnica compositiva, come fecero alcuni recensori dell'epoca, sarebbe però azzardato: quello che i due procedimenti potrebbero avere in comune è piuttosto il fine, ossia l'idea di riprodurre artisticamente con i mezzi propri delle rispettive arti l'effetto della luce attraverso la sua rifrazione o vibrazione nei differenti colori o timbri.

Bibliografia

- Biamonti F. (2008). *Breve nota autobiografica*, in Id., *Scritti e parlati*, a cura di G.L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone. Torino: Einaudi
- Boella L. (1988). *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*. Milano: Unicopli
- Jakob M. (2005). *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki
- Quinsac A.-P. (1982). *Segantini. Catalogo generale*, 2 voll. Milano: Electa
- Simmel G. (2009). *Filosofia del paesaggio*, in P. D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*. Bologna: il Mulino
- Verso la luce. Giovanni Segantini, dalla maniera scura alla pittura in chiaro (Dem Lichtentgegen. Giovanni Segantini, von der dunklen zur lichten Malerei)*, cat. a cura di N. D'Agati, Galleria Civica G. Segantini, Arco 2023

Paesaggi nell'arte contemporanea

di Carlo Tamanini

Grazie per l'invito! È un piacere esser qui stamattina! Ringrazio Bruno Mellarini e tutto lo staff di IPRASE per l'iniziativa e per le numerose suggestioni offerte dagli interventi che hanno aperto questa sessione.

Il tema affidatomi è estremamente ricco di sollecitazioni. Penso alle ricerche contemporanee di natura estetica e pedagogica, a quelle sulla paesologia e sui paesaggi emotivi, sulla resistenza dei borghi rurali e montani¹, alle ricerche di collettivi, designers, artiste e artisti... che sostengono nuovi sguardi sul mondo, nuove aperture e nuove visioni. Una decina di anni fa il Mart, dove lavoro, ha proposto uno straordinario progetto espositivo intitolato "Perduti nel paesaggio". La mostra era stata affidata al critico d'arte cubano Gerardo Mosquera. Cristiana Collu, all'epoca direttrice del Mart, nell'introduzione scriveva così:

Banditi dal giardino per antonomasia, siamo entrati da banditi nel paesaggio e da allora non abbiamo smesso di farne luogo di perdizione, di danni irreparabili, di rovine materiali e spirituali. Non esiste Paradiso che non sia perduto e non esiste luogo di questa terra che non lo diventi una volta che ci abbiamo messo piede. L'esperienza del paesaggio esprime il nostro modo di vivere sulla terra e ci permette di pensare all'infinito contemplando il finito².

L'arte contemporanea indaga questi temi e crea occasioni generative di dialogo, riflessione e consapevolezza.

Per il mio intervento di oggi, in considerazione del tempo affidatomi, ho selezionato nove artisti e artiste che penso possano offrire interessanti suggestioni. Inizio da un artista particolarmente amato, il canadese-statunitense Geoff McFetridge, autore di alcuni dei progetti grafici più iconici dell'ultimo decennio e già presente nelle collezioni del Mart³. Un giorno gli viene chiesto perché il paesaggio occupi uno spazio rilevante nella sua articolata ricerca. La sua risposta mi sembra interessante:

¹ Lorenzoni (a cura di), 2022.

² Mosquera, 2014, p. 15.

³ Tamanini (a cura di), 2014.

Gran parte del mio lavoro nasce dal guardarmi dentro, da un'introspezione che ha a che fare con i miei luoghi di vita, i miei paesaggi del cuore... alla ricerca di connessioni. È curioso: amo i paesaggi naturali ma anche le periferie della città dove vivo, Los Angeles. Per me, fare arte significa rappresentare la vita ed estendere questa rappresentazione comprendendo le mie esperienze, il mio rapporto con la natura e i miei percorsi psicologici, meditativi, trascendentali. Adesso esco: penso sempre meglio quando sto all'aperto. Nel paesaggio mi piace il caldo, il freddo, bagnarmi nella pioggia, rimanere nell'oceano al tramonto. Creo all'interno di una stanza ma i miei interessi e le mie ispirazioni sono all'aperto, nel paesaggio. Fare arte è guardare dentro me stesso!

Al centro è l'idea del paesaggio come punto di snodo della propensione umana di dialogare con lo spazio, per costruire esperienze che possano diventare relazioni, memorie, pensieri, sensibilità...

Sul tema del paesaggio come interlocutore e specchio di noi e del nostro tempo, nel 2006 fa il giro del mondo l'immagine dell'opera d'arte dell'artista tedesco Ekkehard Altenburger *Mirror House*. L'archetipo di una casa che riflette il paesaggio è un invito a riflettere sull'ambiente e sul nostro, fondamentale rapporto con la natura. Le superfici specchianti di questa installazione riflettono e invitano alla riflessione. Si tratta di un'opera cubica, 180 cm x 180 cm, alta, al centro, 2 metri, collocata nell'isola scozzese di Tyree. Il paesaggio è per Altenburger la casa dell'umanità. La casa stessa è paesaggio, raccoglie le rocce, l'acqua e il cielo e dialoga riflettendoli. I confini tra dove la casa inizia e finisce e dove inizia e finisce il paesaggio si fanno sfumati.

L'artista cinese Huang Yan, esposto al Mart in occasione della già citata mostra "Perduti nel paesaggio", è noto per i suoi disegni di paesaggi su corpi umani. Disegni effimeri e non tatuaggi, come, forse, transitori sono a volte i nostri ricordi e i nostri paesaggi del cuore. Per l'artista, ogni persona porta sulla propria pelle i paesaggi che segnano la personale avventura della vita. Secondo Huang Yan i paesaggi del cuore possono avere una loro evidenza, mantenersi nel tempo oppure scolorire, svanire lentamente... Nella serie *Paesaggi cinesi*, riprende gli stili pittorici tradizionali dell'epoca Song. Usando il corpo umano come una tela, rafforza i concetti taoisti dell'armonia tra umanità e ambiente. L'ambiente ci plasma e l'uomo plasma l'ambiente. Occorre pertanto un atteggiamento meditativo e rispettoso, ben rappresentato dagli atteggiamenti dei modelli. Racconta: «In fondo uso il corpo umano come una tela, dipingendo paesaggi, motivi tradizionali, fiori e natura su volti e corpi. Nella cultura cinese, la pittura di paesaggio appartiene all'élite. Ma penso debba coinvolgere tutte le persone. Dipingere paesaggi su parti del corpo è un mio modo per sottolineare il rapporto tra umanità e natura».

Un artista contemporaneo estremamente interessante è lo sloveno Marko Pogačnik, professore ordinario dello IUAV di Venezia, nel 2016 nominato 56esimo *Artista per la Pace* dell'UNESCO. A 27 anni Pogačnik elabora le sue prime opere, alla ricerca di "forme di coesistenza e cooperazione tra

tutti gli esseri viventi”. Il paesaggio diventa lo spazio per una nuova pratica artistica che chiama “litopuntura” e che prevede il posizionamento di pietre in punti selezionati di un paesaggio naturale.

Gli esseri umani sono responsabili dell’atteggiamento aggressivo sviluppato contro la natura, compresi i conflitti all’interno della famiglia umana. Ho sviluppato metodi di ciò che chiamo “Guarigione della Terra”, che si basano sugli strumenti sviluppati nella mia pratica artistica combinati con la conoscenza della medicina alternativa. Principalmente utilizzo un metodo di agopuntura terrestre che chiamo “litopuntura” e forme di lavoro di gruppo con il suono e l’immaginazione.

Alcuni lavori di litopuntura si svolgono su entrambi i lati del confine tra Irlanda del Nord e Irlanda, in Germania, Repubblica Ceca, Austria... Nel libro *Venezia. Embrione del nuovo spazio terrestre*⁴, presenta le sue visioni sulla città, custode di segreti che possono indicare all’umanità il sentiero da percorrere in questa nostra epoca di intensa trasformazione. Attraverso l’esplorazione geomantica, Pogačnik propone la scoperta dei significati nascosti dei luoghi e di alcune delle più preziose opere d’arte della Città d’Acqua, in risonanza con le forze cosmiche e terrestri: «La particolarità di Venezia risiede nella capacità di essere riuscita, nell’arco della sua storia millenaria, a incorporare fenomeni di energia vitale nel proprio tessuto urbano e ad esprimerli in modo artistico e architettonico. Persino le forme e i ritmi dell’urbanistica sono in sintonia con l’organismo energetico del luogo».

Il paesaggio come luogo di studio emerge anche nelle opere dell’artista svizzera Silvia Bächli, rappresentante della Confederazione elvetica alla Biennale di Venezia del 2009. Molti suoi lavori nascono da esplorazioni nel paesaggio, alla ricerca di linee, colori, tonalità, segni e pattern. Scrive:

I miei lavori sono un invito ad entrare dentro il disegno o il dipinto e ad esplorarli. Guardare l’arte può offrire un affinamento di senso, un’intensificazione dell’istante, un risveglio nei confronti delle correnti d’aria. Svincolata da forme conosciute, ogni opera è un invito a seguire linee e colori e a creare collegamenti con paesaggi noti.

Il repertorio di suggestioni estetiche offerte dal paesaggio diventa reportage fotografico e invito a ritrovare nello spazio gli stessi toni di colore e di luce. «Ogni mia opera deve conservare qualcosa di incompiuto, una possibilità per chi la guarda di creare relazioni, scivolarci dentro, continuare a esplorare. Il mio visitatore ideale, se avesse il gesso sulla suola delle scarpe, farebbe un ampio disegno sul pavimento disegnando, come se pattinasse. Avanti e indietro, più vicino, girando e tornando a spirale di nuovo. Poi si sederebbe su una sedia e continuerebbe a pattinare con gli occhi, attraverso la stanza».

⁴ Pogačnik, 2023.

Avvalendosi di una ricerca molto personale, il finlandese Rafael Minkkinen realizza scatti che trasformano parti del suo corpo in elementi del paesaggio, in una spirituale identità con l'ambiente naturale. L'essere umano non vive fuori dal paesaggio ma costituisce un elemento che vive al suo interno. Al senso di appartenenza si aggiunge anche l'identificazione con i luoghi e i rispettivi paesaggi prodotta dalla compenetrazione dell'essere umano con la natura. L'essere umano si identifica con i paesaggi e i paesaggi, a loro volta, si identificano con gli esseri viventi, in un processo di reciproca costruzione. «Agiamo sui luoghi dove viviamo o attraverso i quali passiamo, ma questi lasciano un'impronta sostanziale su di noi, ci *formano*». A partire da quest'esperienza si sente e si crea il paesaggio e proprio a questo punto si rinnova l'integrazione soggetto-oggetto che ne è propria.

La natura e i paesaggi sono al centro della mia ricerca. La natura indirizza l'obiettivo della mia macchina fotografica. Mi interessa riflettere sul posto dell'umanità nel mondo. Ne siamo solo una parte. Così, vivo la natura e i paesaggi come parte integrante di me, non solo come qualcosa che mi circonda. Voglio diventare la roccia nell'acqua su cui un insetto può posarsi. Voglio arrampicarmi su un albero e diventarne ramo.

L'artista catalano Pere Jaume Borrell, noto come Perejaume, di formazione autodidatta, riceve evidenti influenze da artisti come Joan Brossa, con il quale condivide l'idea di una stretta interrelazione tra pittura e poesia. La sua ricerca, spesso basata sull'uso di metafore, si concentra sul rapporto dell'essere umano con la natura e sull'uomo come parte del paesaggio. Camminare e scrivere diventano mezzi per indagare e vivere appieno il paesaggio. Nell'opera *Intemperie*, del 1993, propone un gioco tra realtà e rappresentazione, cercando di trasmettere la molteplicità di ciò che ci circonda. Attraverso le cornici disposte in moduli casuali ma coincidenti, Perejaume crea un paesaggio nel paesaggio, in cui ogni frammento è a tutti gli effetti un'opera a sé stante e diventa simbolo delle proiezioni umane, degli infiniti modi di vedere la stessa cosa. La struttura è alta 3 metri. L'effetto pinacoteca è ottenuto con cornici che hanno all'interno una parte dorata a sbalzo e all'esterno il rovescio, rossastro, come il paesaggio intorno.

L'artista giapponese Sohei Nishino esplora paesaggi urbani e montagne. Nei suoi fotomontaggi, realizzati con gli scatti della sua macchina fotografica, combina frammenti senza preoccupazioni di esattezza, e compone anti-mappe che non servono per orientarci ma per offrire una visione personale dei suoi percorsi di *flâneur* nei paesaggi del mondo, in un collage di opere fotografiche documentaristiche realizzate soggettivamente. «Porto sempre con me la mia macchina fotografica. Esploro paesaggi urbani e naturali e li documento. La fotografia mi sembra la memoria dei paesaggi. Le mappe mi aiutano ad orientarmi e poi, quando le creo, a ricordare. Quando mi immergo in un luogo e nel suo paesaggio, sento il mio corpo svuotarsi: tutto si amplifica ed entra in relazione».

Il paesaggio diventa un mezzo per esplorare il dialogo tra distanza e appartenenza implicito nell'idea stessa di paesaggio. La rappresentazione dell'ambiente naturale o urbano non costituisce di per sé una missione: è un mezzo per la costruzione di un messaggio artistico, per provocare un'esperienza o tentare di indagare e conoscere. L'arte contemporanea articola attorno al paesaggio un discorso appassionato che supera confini e culture.

In conclusione, l'artista statunitense Michelle Stuart, nata nella città di Los Angeles dove vive McFetridge. Quasi un cerchio che si chiude. La sua ricerca ha a che fare con la creazione di opere complesse, molto grandi, che mescolano fotografie, disegni, dipinti, terre, lavori in cera d'ape, stampe. «Racconto storie attraverso suggestioni visive tratte dal paesaggio. Devo molto a mio padre. Gli piaceva mostrare a me e a mia madre i paesaggi, i deserti e l'oceano e ci portava con sé. Mi ha, poi, dato il dono di amare i libri. Ci vogliono molte cose diverse per diventare un'artista». Michelle Stuart realizza "scatole di terra":

Mi interessa conservare la terra. Amo il modo in cui la terra mi ha sempre accolta e abbracciata. C'è sempre stato uno speciale dialogo tra me e la terra. L'incredibile bellezza dei paesaggi racconta la storia e il vero panorama è, in fondo, il tempo.

Il tempo trasforma, tutto fluttua e cambia, nei paesaggi, in noi, esseri viventi, e nel cosmo.

Bibliografia

- Bonito Oliva A. (2008). *Eurasia. Dissolvenze geografiche dell'arte*. Milano: Skira
- Cepollaro G. e Zanon B. (a cura di) (2019). *Il paesaggio, spazio dell'educazione*. Pisa: ETS
- Dallabona C., Tamanini C., Zoccatelli B. (2007). *Avventure urbane. Perlustrazioni nello spazio abitato*. Bazzano: Artebambini
- Lorenzoni G. (a cura di) (2022). *Paesi perduti. Appunti per un viaggio nell'Italia dimenticata*. Rovereto: Mart
- Mosquera G. (a cura di) (2014). *Perduti nel paesaggio*. Rovereto: Mart
- Munari B. (1971). *Da lontano era un'isola*. Mantova: Corraini
- Pogačnik M. (2023). *Venezia. Embrione del nuovo spazio terrestre*. Scandicci: Stella matutina
- Tamanini C. (2014). *Piccolo Museo. L'ABC del Mart in 100 opere*. Sesto Fiorentino: All'insegna del Giglio

La poesia è un occhio

Leggere e scrivere poesia con i preadolescenti

di Linda Cavadini

In un quadro di Magritte¹ un gigantesco occhio occupa tutta la tela, l'iride sembra riflettere un cielo azzurro con grosse nuvole e la pupilla sembra un inquietante sole nero. Allo spettatore che guarda resta il dubbio che l'occhio rifletta il cielo, ma il titolo *Il falso specchio* svela la realtà: la pupilla è cieca, non guarda, quel cielo è dentro l'uomo, è dentro l'occhio e rappresenta la sua capacità di vedere oltre. Mi sembrava l'immagine perfetta per rappresentare la caratteristica principale della poesia: vedere oltre, sia in termini di sguardo metafisico sia nel senso della capacità di descrivere la realtà, trasformandola in qualcosa d'altro, o di più.

L'astrofisico John David Barrow² era solito dire che nessuna descrizione non poetica della realtà potrà mai essere completa, sottolineando dunque come la poesia ci fornisca altri strumenti per definire, conoscere e indagare il mondo che ci circonda, creando quasi una nuova realtà³. Prendiamo ad esempio il celeberrimo verso dell'*Odissea*:

Quando mattutina apparve Aurora dalle rosee dita
ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ἥως (Omero, *Odissea*, IX, v. 152)

Mentre leggiamo, nella nostra mente si incrociano, e in un certo qual modo possiamo dire "friggono", più immagini: il momento dell'alba in cui il chiarore e il rosa lasciano spazio all'azzurro; il colore rosa o il fiore

¹ René Magritte, *Il falso specchio* - 1928 - olio su tela, 54 x 80,9 cm., The Museum of Modern Art, New York.

² John D. Barrow (1952-2020) è stato un cosmologo, matematico e astrofisico britannico, professore di matematica all'Università di Cambridge. Autore di centinaia di articoli e di decine di saggi è considerato uno dei maggiori esperti al mondo della moderna ricerca cosmologica. Tra le sue opere divulgative si segnala *1 + 1 non fa (sempre)* 2. *Una lezione di matematica* (2020).

³ Non credo sia un caso che l'etimologia della parola poesia derivi dal *poësis*, risalente al gr. *poiësis*, forma derivata dal verbo *poiéō* 'faccio, produco, costruisco'.

stesso, tanto più che la traduzione più letterale vorrebbe “dita di rosa”; le dita, e qui ciascuno di noi credo immagini dita diverse che si è trovato a stringere nella propria vita; e poi, se abbiamo conoscenze mitologiche, il ricordo di Aurora, la dea sposa di Titone, costretta a restare sempre giovane a fianco di un marito immortale come lei, ma privo dell’eterna giovinezza⁴.

L’immagine che si crea da questo verso e ciò che rende l’epiteto efficace e immortale è altro da la visione oggettiva del fenomeno, è quasi un mondo altro creato dalla nostra mente.

Restiamo in ambito mitologico ma spostiamoci nel Novecento con una poesia di Toti Scialoja:

Basta sbarcare ad Itaca
Per capire che è antica
E affondare la pertica
Lungo l’erta a fatica

Traversare le ortiche
Dell’orto fino al pero
Del pianto e i rami morti
Irti nel cielo nero⁵.

Con la semplicità complessa che lo caratterizza⁶, Scialoja intreccia il suono ai luoghi: il primo verso è tutto composto da *a* che allargano lo sguardo, esattamente come capita quando si va per mare, ma poi lo chiudono di getto con le consonanti *b* e *s* di *basta sbarcare*. Il poeta arriva al porto e vede l’isola antica: noi qui ci aspetteremmo rimandi a Ulisse, alla classicità a Omero e invece no, ci sono una pertica che affonda nel terreno a causa della ripida salita, le ortiche, l’orto e il pero. Immagini che si richiamano tra loro anche grazie alle *r*, ma che ci sprofondano nella desolazione finale di un mondo in cui tutto è secco e irto verso il cielo, che, manco a dirlo, è nero. In questa poesia suoni e immagini ci restituiscono un’isola diversa da quella costruita dalla nostra immaginazione attraverso la visione reale dell’isola o l’immaginario costruito dalla lettura di Omero: per il poeta Itaca è in rovina, come forse tutto il mondo antico o la percezione di esso.

Questi sono solo due esempi, anche abbastanza estemporanei, del lavoro di scavo, di scoperta e interpretazione che è implicito nella lettura di un’opera poetica e della sfida e possibilità che rappresenta l’affrontarla in classe.

⁴ Secondo il mito raccontato da Esiodo (*Teogonia*, vv. 371-374) la dea Aurora si innamorò di Titone e lo sposò, da Zeus ottenne per lui l’immortalità ma si dimenticò di chiedere l’eterna giovinezza.

⁵ Scialoja, 1989, questa raccolta, progettata dall’autore, raccoglie tutte le sue poesie. Il componimento cui si fa riferimento si trova nella sezione IV *paesaggi senza peso*, che raggruppa i testi scritti fra il 1979 e il 1980.

⁶ Ivi, prefazione di Paolo Mauri, p. 3.

La poesia è, a torto, considerato il genere più complesso da affrontare con gli studenti: vuoi per le difficoltà del linguaggio, vuoi per la differenza di stile con la prosa e la stratificazione dei significati. Tuttavia se viene presentata attraverso un percorso di riappropriazione e di scoperta, che ha il suo centro nella lettura e nella scrittura, essa diventa un linguaggio che gli studenti possono comprendere, praticare e vivere. Nelle pagine che seguono proveremo a tratteggiare come leggere, comprendere e, perché no, scrivere poesie in classe con i preadolescenti.

La poesia a scuola

Quando pensiamo alla poesia, spesso noi docenti siamo scossi da un brivido: ci spaventano il linguaggio difficile, a torto ritenuto troppo lontano dai ragazzi, le questioni stilistiche metriche, i discorsi sulla poetica degli autori e delle autrici e via dicendo; far scrivere una poesia ci pare, poi, o un esercizietto da piccoli o una sfida impari e spesso priva di senso.

Con i nostri studenti e studentesse, invece, i vantaggi di partire dal testo poetico sono molteplici:

si tratta di testi brevi ma ricchissimi di elementi linguistici, strutturali e stilistici. Il testo poetico permette al lettore-scrittore di sperimentare la propria espressività, di applicare strategie di lettura e tecniche di scrittura su un testo contenuto e quindi più gestibile. Favorisce inoltre la cura nelle scelte lessicali, nella revisione a livello di singola parola, nel legame tra musica e parole;

la poesia è profondamente inclusiva: ciascuno è in grado, se incontra versi che sente come sfidanti ma vicini, di comprenderli e interpretarli, di rispondere alla loro chiamata e poi, se opportunamente guidato, di scrivere a sua volta poesia;

la poesia insegna fin da subito a discutere e negoziare il significato: non è l'insegnante a fornire un'interpretazione, ma sono gli studenti che devono confrontarsi sui possibili significati profondi del testo poetico. Le strategie di lettura sono la base per queste discussioni che introducono via via maggiore complessità interpretativa.

La poesia quindi, da ostacolo, può trasformarsi nel trampolino di lancio per una didattica attiva e motivante della lettura e della scrittura, ma per prima cosa è necessario liberarla da quello che si dice intorno ad essa e permettere che risuoni libera in classe: i poeti scrivono per avere dei lettori, prima che dei critici.

Portare la poesia in classe 1: risuonare libera tra i banchi

La poesia è un linguaggio con sintassi, suoni e lessico propri, e come capita con una lingua straniera per studiarla, comprenderla e “saperla par-

lare” bisogna entrarci in contatto, ascoltarla, sentirla in qualche modo familiare. Per questo, prima di affrontare la poesia con gli studenti, leggo ad alta voce testi, senza commentarli, senza interpretarli. Una delle prime poesie che leggo in classe (partendo dalla prima della Secondaria di Primo grado) è *Io sul fondo del Mare* di Alfonsina Storni:

In fondo al mare
c'è una casa
di cristallo.

A una strada
di madreperle
conduce.

Un grande pesce d'oro,
alle cinque.
mi viene a salutare.

Mi porta
un ramo rosso
di fiori di corallo.

Dormo in un letto
un poco più azzurro
del mare.

Un polipo
mi fa l'occhietto
attraverso il cristallo.

Nel bosco verde
che mi circonda
- din don... din dan... -
dondolano e cantano
le sirene
di madreperla verdemare.

E sulla mia testa
ardono, al crepuscolo,
le ispidi punte del mare⁷.

⁷ Storni, 1997. Alfonsina Storni (1892-1938) è nata in Svizzera, all'età di quattro anni si trasferì in Argentina con la sua famiglia. Sin da giovanissima svolse diversi lavori, poi a quindici anni si unì a una compagnia teatrale. In seguito fu anche giornalista e maestra elementare. La poesia si trova in Cavadini, De Martin, Pianigiani, 2023, p. 444.

Sottopongo alla classe la poesia attraverso tre letture: la prima è fatta ad occhi chiusi e costringe a soffermarsi sulle parole, sui suoni che arrivano all'orecchio senza alcuna mediazione dell'occhio; la seconda implica che si osservi me che leggo, in questo caso la mia prossemica si aggiunge alle parole; la terza e ultima lettura prevede il libro di testo (e anche l'illustrazione che si accompagna ai versi). Alle letture segue la discussione: è cambiato qualcosa, nell'idea che vi eravate fatti sul testo, tra la prima e la seconda lettura? Quale lettura vi è piaciuta di più? Cosa avete provato?

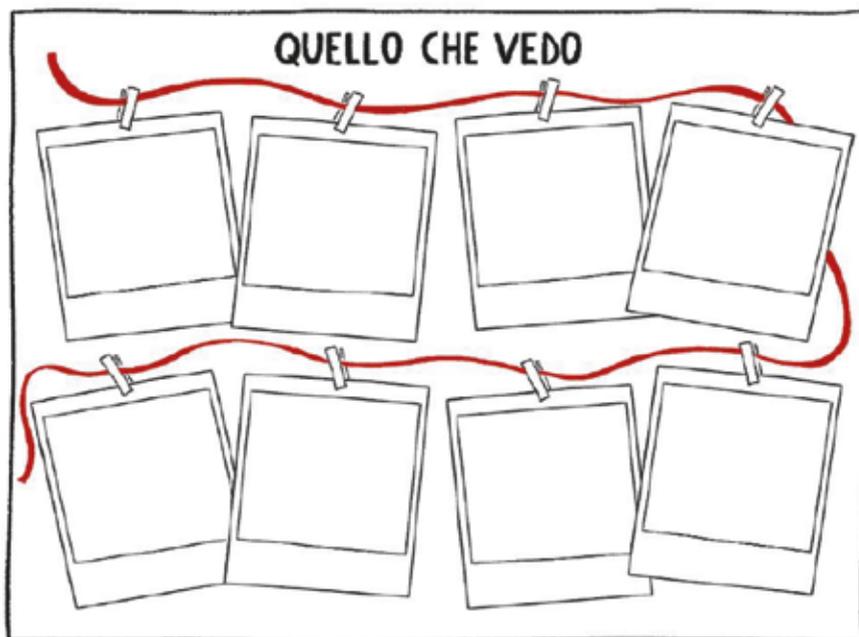
A questo punto chiedo loro di visualizzare la poesia attraverso questo organizzatore grafico tratto dal volume *L'avventura più grande*⁸ che ho curato insieme a Loretta De Martin e Agnese Pianigiani.



DI CHE COSA PARLA LA POESIA

Una serie di istantanee di parole

1. Completa l'organizzatore grafico disegnando o descrivendo a parole l'elemento naturale presentato in ogni strofa della poesia.



Saper visualizzare è una forma importante di comprensione del testo, attraverso la rappresentazione grafica i ragazzi danno forma a un testo e lo ricollegano a ciò che ci è più naturale (giacché siamo nati per vedere e non per leggere), il linguaggio iconico.

⁸ Cavadini, De Martin e Pianigiani, 2023, p. 445.

Portare la poesia in classe 2: liberare la poesia da quello che si dice sulla poesia

Offrire ai nostri alunni testi diversi è una delle chiavi per permettere loro di accedere a questo linguaggio, ma per farlo è necessario spogliare la poesia dalla retorica di cui spesso è ammantata e che tanta parte ha nelle aspettative degli studenti e delle studentesse:

Perché odio la poesia

Odio la poesia
Perché è un insieme
Di rime sceme.
La odio quando sprema
Il succo delle stagioni
Il sangue degli ideali
I nomi alle emozioni
La poesia del genere
Che spegne le parole
In cuori posacenera
Odio la poesia
Che mi indica col dito
Perché sono lo stupido
Che non ha capito⁹.

Il libro di Chiara Carminati, *Viaggia verso: poesie nelle tasche dei jeans*, si apre con questa poesia; nella pagina a fianco Pia Valentinis, l'illustratrice, ha disegnato un ragazzo in bianco e nero con la bocca serrata e lo sguardo interdetto: tiene in mano il filo di un palloncino che cade alla pagina successiva, esattamente alla fine dell'ultimo verso. La scelta non mi pare casuale: il palloncino, simbolo classico dell'età infantile, non vola verso il cielo, ma si sfilaccia e ricade giù sgonfio, sensazione comune ai preadolescenti e certamente quella che prova il narratore. L'*incipit* di questa raccolta è, di fatto, un elenco dei motivi per cui qualcuno gli ha reso odiosa la poesia: perché si ostinano a proporgli rime e rime, perché è d'occasione (*le stagioni, gli ideali, le emozioni*), perché canta il romanticismo e l'amore stereotipati (*spegne le parole in cuori posacenera*), ma soprattutto perché attraverso la poesia si sente giudicato.

Il volume è a una raccolta poetica che si rivolge ai preadolescenti e sceglie i versi liberi per raccontare una storia che è fatta di eventi piccoli, non stereotipati e personali: una poesia che parla lo stesso linguaggio dei ragazzi.

Se la poesia che respinge gli adolescenti è quella pomposa, aulica, d'occasione, ecco che la poetessa ci fornisce la chiave per scrivere una poesia: «pesa le parole/ passale al setaccio/ mescola i silenzi/ taglia lungo

⁹ Carminati, 2017, p. 7.

il tempo/ riempi di respiri/ ogni spazio bianco» *PER SERVIRE UNA POESIA* (Carminati, 2017, p. 53). Carminati ribadisce l'artigianalità della composizione poetica, la sua familiarità con una ricetta che «come colazione/ da gustare a letto/ è un regalo perfetto».

Se vogliamo che gli studenti incontrino la poesia dobbiamo permettere loro di incontrare opere e autori che a loro si rivolgono.

Portare la poesia in classe coi preadolescenti 3: quali testi?

La storia della poesia per l'infanzia in forma autonoma¹⁰ è relativamente recente: a fianco di poeti che hanno scritto occasionalmente per bambini, allettati anche dalle pressioni del mercato¹¹, si sono affermati autori che si rivolgono principalmente all'infanzia¹²: Rodari¹³, Piumini, Lamarque¹⁴, Tognolini, Scialoja, Munari, Quarenghi, Carminati, Vecchini. Più difficile è trovare raccolte di poesie per gli adolescenti: troppo spesso la scelta ancora ricade su poeti classici o contemporanei che affrontino dei temi vicini ai ragazzi o, più spesso, che noi adulti riteniamo tali. Se è vero che in alcune raccolte per bambini trovano spazio componimenti che affrontano tematiche più legate all'adolescenza, è solo a partire dall'ultimo decennio che sono apparsi libri di poesia, prevalentemente di autrici femminili, dichiaratamente rivolti ai ragazzi e alle ragazze di quella «età di transizione da una totale dipendenza alla semiautonomia» (Pellai, 2017, p. 45) che va dagli undici ai quattordici anni e che coincide con la frequenza alla Scuola secondaria di Primo grado.

¹⁰ Zanzotto rileva come, fin dagli inizi del Novecento, tre siano le tendenze della poesia per bambini e ragazzi: la prima comprende quegli scrittori che producono solo occasionalmente per un destinatario diverso da quello a cui solitamente si rivolgono; la seconda invece comprende autori che producono specificamente per bambini, con l'intenzione di creare una letteratura che sia loro adatta; la terza riguarda opere in cui gli autori siano bambini stessi. Rispetto a questa terza categoria un esempio notevole è il volume *Ma dove sono le parole?* in cui la poetessa Chandra Livia Candiani insieme ad Andrea Cirolla edita le poesie scritte con i bambini delle periferie multietniche durante i suoi laboratori di scrittura.

¹¹ Si pensi al Pascoli delle novelline in prosa poetica e versi *La Cunella* (1906) e *Pin* (1908), al Moretti di *Sentimento. Pensieri, poesie, poemetti e novelline per la giovinezza* (1907) e *Poemetti di Marino* (1913), al *Libro del bambino*, pubblicato da Corrado Govoni nel 1913 e al *Sigaro di fuoco* (divenuto nel 1963 *Il Vaporetto*), raccolta di poesie per l'infanzia composta da Alfonso Gatto nel 1945.

¹² Meno nota ma certamente interessante l'esperienza poetica di Lina Schwarz (1876-1947), poetessa autodidatta e attenta alle questioni sociali, autrice di tre raccolte: *Il libro dei bambini, Ancora, ...e poi basta*.

¹³ «In quanto ai contenuti e ai toni, la gran maggioranza dei libri per ragazzi segue la tradizione di derivazione deamicisiana e pascoliana di buoni sentimenti edificanti, moralismi leziosi e logori, patetismi lacrimevoli. In una situazione di così marcato conformismo, la scelta di Rodari di mettersi al servizio dell'infanzia risulta per più aspetti rivoluzionaria. Lo è sul piano dei contenuti [...]. È rivoluzionaria, la scelta di scrivere per l'infanzia, perché ha il coraggio di ritagliarsi il pubblico nelle classi povere» (Boero- De Luca, 1995, pp. 259-260).

¹⁴ Di Vivian Lamarque sono più note le poesie per bambini, ma la raccolta *Madre d'inverno*, in cui descrive gli ultimi giorni della madre adottiva e il suo rapporto con quella naturale, è decisamente rivolta a un pubblico adulto.

I ragazzi e le ragazze di questa età vivono in mezzo alla perenne effervescenza emotiva, al desiderio spasmodico di vivere relazioni sociali intense, a un'alternanza apparentemente illogica di accelerazioni e stasi: i testi che andrò a illustrare provano a muoversi in questo contesto dall'interno. Non si tratta infatti dell'adulto che riflette sul passato, lo osserva da fuori come esperienza ormai superata¹⁵: in queste raccolte lo sguardo è interno, gli autori e le autrici assumono il punto di vista di un preadolescente, prevale il tempo presente, l'azione si svolge *hic et nunc*. A parlare è, dunque, l'io adolescente del poeta, senza mediazioni col ricordo, come se ciò che narra avvenisse in quel preciso momento. Si tratta però di una visione strabica: l'identificazione totale non è possibile, l'adulto conserva una parte irrinunciabile del suo punto di vista, garantendo quell'alterità che è caratteristica fondante della letteratura¹⁶. Con il termine preadolescenti voglio qui indicare gli alunni della Scuola secondaria di Primo grado che hanno tra gli undici e i quattordici anni: si tratta di tre anni molto diversi fra loro, tra l'infanzia e l'adolescenza, un'età di mezzo e di confine.

Il primo anno della Scuola secondaria di Primo grado è in continuità con la scuola primaria: i ragazzi sono ancora legati alla dimensione dell'infanzia, desiderosi di compiacere gli adulti e pieni di entusiasmo. Una raccolta poetica particolarmente adatta a questa fascia d'età è quella di Giusi Quarenghi *E sulle case il cielo*. L'io narrante è un bambino o una bambina che si stupisce del mondo intorno: dell'alternarsi delle stagioni, del cielo di un colore simile all'occhio del suo cane, dell'estate calda e viva che sta per vivere; ha ancora le paure dell'infanzia per il temporale, i mostri nel buio, la notte; ama e racconta dei suoi gatti e del suo cane. L'occasione della poesia *C'è un cane che mi ama* (Quarenghi, 2008, p. 60) è un cane chiuso dietro un cancello incontrato durante il tragitto che il nostro protagonista fa verso scuola: l'argomento è personale, il lessico è semplice, concreto e specifico (*lecca le orecchie, zampa su zampa, muso, coda*), le ripetizioni garantiscono musicalità e tono colloquiale. In questa raccolta però iniziano a emergere argomenti più complessi: in *Vado via* il poeta grida di voler andar in una casa «dove nessuno mi sgrida se sbaglio/ dove mangio se mi pare/ quanto mi pare quel che mi pare» (Quarenghi, 2008, p. 28), in *Voglio bene a te* si fanno strada i primi turbamenti amorosi «voglio bene a te/ e ai tuoi capelli corti/ ai tuoi lacci sciolti/ a come sei se ridi/ e a quando metti il muso» (Quarenghi, 2008, p. 56). Anche nella raccolta *Acerbo sarai tu* di Silvia Vec-

¹⁵ Come avviene invece nelle raccolte: *Linea intera, linea spezzata* di Milo de Angelis o *L'adolescenza e la notte* di Luigi Fontanella e in *Poesie per ragazze di grazia di fuoco* di Keen Finneyfrock, Rachel Mckibbens, Mindy NettiFee.

¹⁶ «Si tratta di un aspetto ineliminabile ma anche arricchente perché il lettore giovane non vuole trovare soltanto la sua prospettiva di vita, cioè il suo modo di essere, di pensare e di sentire, ma si aspetta qualcosa di diverso. La letteratura non può proporsi infatti come una riproduzione fedele del mondo interiore del ragazzo, altrimenti perde la sua essenziale peculiarità, che consiste nell'aprire l'immaginario a mondi "altri" al fine di ampliare e dilatare le esperienze di vita» (Blezza Picherle, 2020, p. 49).

chini la musicalità e la serenità delle raccolte per l'infanzia lasciano spazio alla dissonanza, alla crisi e a uno stile sicuramente più franto.

Le illustrazioni hanno pennellate di colori accesi, le figure sono rappresentate in modo non realistico e decisamente espressionista, in queste immagini l'errore e la correzione sono parte integrante del disegno. Il font scelto è, di nuovo, in stampato maiuscolo, e rappresenta il grido e la rabbia, *topoi* dell'intera raccolta, fin dalla poesia di apertura che muove una precisa accusa all'interlocutore: «UN'ETICHETTA / UNA PAROLA UN VERBO / MA PER CORTESIA / NON ACERBO / ACERBO SARAI TU» (Vecchini, 2019, p. 8).

L'adolescente, contrariamente al bambino, non desidera più compiacere l'adulto, con cui cerca lo scontro, la possibilità del confronto, e da cui vuole essere compreso e non giudicato: «NON GUARDARE INDIETRO/ SONO IO NON TU A MISURARMI/ CON IL TUO METRO» (Vecchini, 2019, p. 15). Si tratta di un ragazzo o di una ragazza che chiede all'adulto di esserci: «PAPÀ, SENZA OFFESA CREDO / CHE LE ORE PASSATE IN SILENZIO / SIANO FINORA LE MIGLIORI CHE ABBIAMO AVUTO» (Vecchini, 2019, p. 42) ma di non invadere i suoi spazi senza permesso: «SE NON TE LO DICO IO / SE NON TI INVITO AL CENTRO / DELL'ESPLOSIONE / STAI FUORI DALLA MIA TESTA NON DOMANDARE» (Vecchini, 2019, p. 14).

In queste raccolte, dunque, prevale il punto di vista preadolescente: la prima scoperta di sé e del proprio corpo, i primi scontri con gli adulti e le regole sociali, il desiderio di affermazione di sé e di accettazione da parte dei pari, la ricerca di luoghi in cui isolarsi per esplorare e conoscere sé stessi, ma insieme a questo slancio verso il nuovo persistono i ricordi dell'infanzia, epoca che si sono scrollati da poco di dosso ma a cui talvolta desidererebbero tanto tornare.

Nel 2004 uscì per Mondadori la traduzione di *Love that dog, Amo quel cane*, di Sharon Creech, un romanzo in forma poetica: il volume è oggi ristampato insieme a *Amo quel gatto*¹⁷. Si tratta di una serie di epistole in forma poetica che Jack scrive alla sua insegnante: mi pare curioso che anche questa raccolta si apra, al pari di Carminati, con una dichiarazione critica sulla poesia, a commento di *La carriola rossa* di William Carlos Williams: «Non capisco/ La poesia/ Sulla carriola rossa/ E le bianche galline [...] allora ogni frase/ Può essere una poesia» (Creech, 2004, 7). Tutto il volume, in realtà, esplora il linguaggio poetico: Jack, proprio attraverso la poesia, quella proposta dalla maestra (Frost, Blake, Worth, Adoff) e quella scritta a fatica da lui «ci ho provato/ non ci riesco/ ho il cervello vuoto» (Creech, 2004, 6) comprenderà meglio sé stesso e il mondo intorno. Diverse invece le voci del libro di Laura Bonalumi *Tutta colpa del bosco*, in cui due ragazzi raccontano in forma poetica il loro incontro e il loro innamoramento. La scrittura femminile è caratterizzata dal tondo, quella maschile, che le risponde, dal corsivo:

¹⁷ Creech, 2023.

posti come botta e risposta, potrebbero essere in realtà pagine autonome di due diari. Il libro esplora l'attesa, la paura, la nascita del sentimento.

In *Prima che sia notte* di Silvia Vecchini, prosimetron in cui si racconta la storia di Carlo, che vede solo da un occhio e di sua sorella, l'autrice riesce a sostenere il punto di vista di un adolescente. Il libro alterna alla poesia pagine di prosa in terza persona.

Le poesie sono della sorella di Carlo (di cui ignoriamo il nome) che ci racconta quello che succede e quello che prova con due lingue poetiche differenti: una immediata e quasi rabbiosa in cui trovano spazio onomatopee, uso esasperato delle ripetizioni, dell'anafora, del ritmo spezzato e della rappresentazione grafica della poesia; l'altra più riflessiva e prosastica.

Le raccolte poetiche rivolte ai preadolescenti devono essere a disposizione nelle biblioteche scolastiche ed è bene che i docenti le inseriscano come prassi nella loro programmazione annuale, insieme a testi della tradizione, crescendo come lettori i testi si fanno via via più sfidanti, perché a nessuno piace ciò che è facile, chi legge ama fare la fatica buona di scandagliare le profondità di un testo.

Portare la poesia in classe 4: il laboratorio di lettura e scrittura

La poesia, a differenza di testi narrativi più estesi come il racconto e il romanzo, lascia maggiore spazio all'interpretazione personale. Il lettore deve procedere per inferenze, collegamenti e associazioni per ricostruire il significato profondo del testo poetico, il che insegna fin da subito a discutere e negoziare il significato: le strategie di lettura sono la base per queste discussioni che aprono via via a una maggiore complessità interpretativa.

Dopo aver guidato i ragazzi e le ragazze a entrare nel mondo e nel linguaggio della poesia, il mio compito come docente è insegnare loro a comprendere, interpretare e rispondere al testo: attraverso gli esempi che vedremo, che seguono la metodologia del reading workshop, appare evidente che non è l'insegnante a fornire da subito un'interpretazione, ma sono gli studenti a confrontarsi sui possibili significati profondi del testo poetico; è solo a questo punto che si inserisce la mediazione del docente, lettore competente, che ha il compito di guidare l'interpretazione inserendo nella discussione le sue conoscenze relative all'immaginario del testo e alla storia della critica. La comprensione è un processo complesso che lavora con un movimento a spirale: sebbene si possano identificare tre momenti, la ricostruzione del testo, l'interpretazione e la risposta ad esso (cioè la capacità di mettere l'opera in relazione con il proprio immaginario), essi non sono compartimenti stagni ma ricorsivi. Quando ricostruisco, interpreto e nel momento in cui sto cercando i significati profondi del testo ho bisogno di metterli in relazione con la ricostruzione. Quando poi si tratta di opere della tradizione, lontane nel tempo e nello spazio, si aggiunge un altro movimento che potremmo definire "a fisarmonica": dal testo, alla ricezione in classe, alla

ricerca sull'immaginario e di nuovo alla discussione sul testo da parte della classe (docente e studente insieme), per giungere poi (ma questo soprattutto alla Secondaria di Secondo grado) all'analisi critica attraverso pagine di studiosi e ricercatori.

Il primo passo: la ricostruzione

Dopo l'ascolto, la lettura e le prime impressioni è il momento di provare a ricostruire cosa ci sta dicendo il poeta, qual è il significato immediato del testo. Le strategie che si possono applicare sono diverse, qui ne esemplificheremo alcune soprattutto rivolte a studenti al primo incontro con il testo poetico: esse si avvalgono spesso di organizzatori grafici¹⁸, che sfruttano il canale grafico, iconico e testuale e organizzano i processi mentali. Il lettore competente, infatti, compie il processo di interpretazione potremmo dire "tenendo tutto insieme", i lettori comuni, che spesso sono a digiuno sia di lettura poetica che di strumenti interpretativi, hanno bisogno di muoversi per gradi, di costruire la competenza scomponendo prima e ricomponendo poi. Non si tratta di esercizi che restano sul quaderno e al più prevedono correzione da parte del docente, ma di vere e proprie strategie che implicano sempre un momento di discussione in classe e di negoziazione dei significati, strategie che sono riproposte in modo ricorsivo, così da diventare routine e poi parte del patrimonio di conoscenze implicito di ciascuno studente.

Gli esempi di strategie di ricostruzione che si elencheranno qui sono tutti ricavati da Cavadini, De Martin e Pianigiani, *L'avventura più grande*, vol.1 e ovviamente non esauriscono il tema.



¹⁸ Cavadini, De Martin, Pianigiani, 2021, pp. 44-48.

Questo organizzatore¹⁹ chiede di illustrare il testo non in modo didascalico, ma di realizzare un'immagine simbolica che va poi spiegata e decrittata in classe. La parte a sinistra permette di indagare le prime impressioni: molto importante la domanda *Lo capisco da*, che ricorre costantemente all'interno della metodologia del reading and writing workshop e che invita i ragazzi a dimostrare e trovare nel testo giustificazione di ogni loro affermazione.

Certamente anche la parafrasi è una forma di ricostruzione, indubbiamente tra le più complesse perché prevede conoscenze di linguistica e storia della lingua, oltre alla capacità di muoversi agilmente con la sintassi e lo stile dell'autore. Proponiamo dunque una parafrasi guidata che sia più al servizio della comprensione che della trasposizione puntuale del testo da una lingua all'altra.

L'esempio è tratto dal lavoro proposto per *Solo et pensoso* di Petrarca²⁰: nella colonna di sinistra ci sono domande che guidano l'interpretazione, in quella di destra gli spazi da completare: non dovendosi concentrare sull'intera frase i ragazzi possono riflettere sulla parola e sceglierne una (o eventualmente usare una perifrasi) che traduca l'originale nell'immaginario corrente. Al termine della riscrittura, di ogni strofa viene chiesta una piccola sintesi.

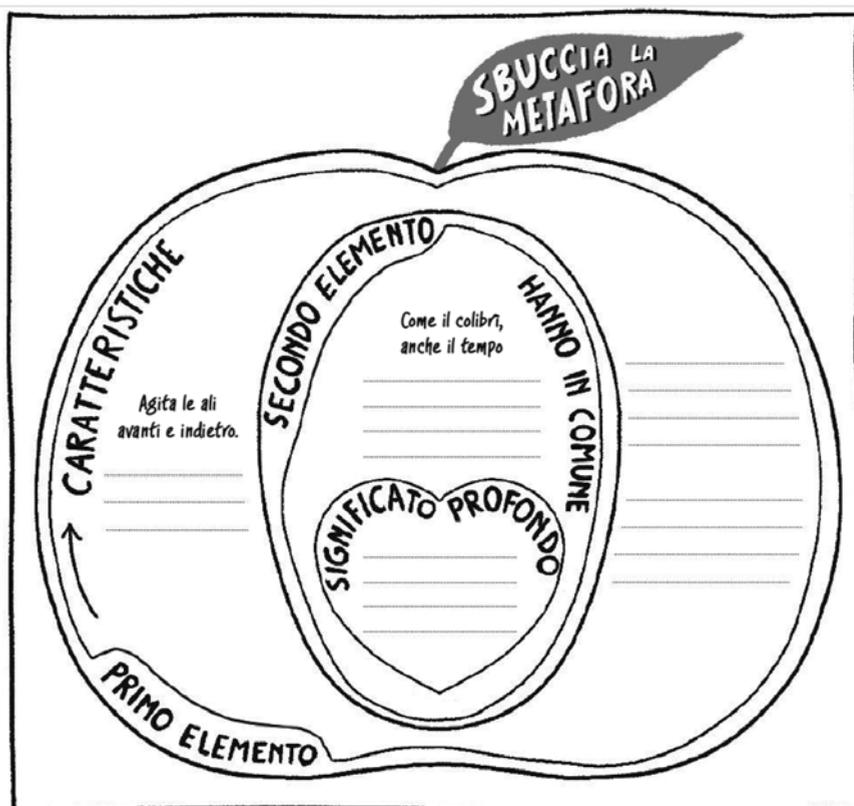
<p>Prima strofa, domande guida: c'è qualcuno con il poeta? Che cosa sta facendo? Dove tiene posati gli occhi e perché?</p>	<p>Io, solo e _____, percorro i territori _____ con passi _____ e tengo _____ attenti per evitare luoghi dove _____ umana resta impressa _____.</p> <p>La strofa in poche parole</p> <p>_____</p> <p>_____</p>
<p>Seconda e terza strofa, domande guida: perché frequentare luoghi solitari è una difesa? Da che cosa il poeta deve difendersi? Che differenza c'è tra come appare il poeta e come è dentro? Di che cosa è convinto?</p>	<p>Io non trovo _____ che mi protegga dal fatto che la gente si accorga di come sto, perché nei miei atteggiamenti privi di _____ appare chiaro da fuori _____ : così che io sono convinto che _____</p> <p>Le strofe in poche parole Frequentare luoghi isolati è l'unico modo per impedire che tutti conoscano il dolore del poeta.</p>
<p>Quarta strofa, domande guida: che cosa non sa trovare il poeta?</p>	<p>Ma io non so trovare vie _____</p> <p>La strofa in poche parole</p> <p>_____</p> <p>_____</p>

¹⁹ Cavadini, De Martin, Pianigiani, 2023, vol. 1, p. 443.

²⁰ Cavadini, De Martin, Pianigiani, 2023, vol. 3, p. 415.

Scoprire i dispositivi poetici

Per analizzare un testo è importante scoprire i dispositivi poetici: la sintassi della poesia, gli strumenti attraverso cui questo linguaggio suona in modo così diverso dalla prosa e si ammanta, dunque, di significati diversi. Si tratta di uscire dalla lista delle figure retoriche che spesso vengono sciorinate più come sapere erudito che altro; nel laboratorio i ragazzi imparano a riconoscerle, individuarle e a domandarsi quale effetto creano nel lettore e perché il poeta abbia scelto una figura invece di un'altra. Si prenda l'esempio della metafora, esemplificata sulla poesia *Ali* di Nicola Giardini²¹: l'organizzatore proposto "Sbuccia la metafora" permette di esplorare il senso e il significato della metafora, di smontarla per giungere al significato profondo del componimento. Tramite le metafore i poeti associano due elementi distanti tra loro che hanno però una qualche somiglianza: sta al lettore tendere il filo per comprendere appieno il senso della poesia.



²¹ Cavadini, De Martin, Pianigiani, 2023, vol. 1, p. 498: «Ali/ Il tempo qualche volta è un colibrì/ Agita le ali avanti e indietro in fretta/ Ma resta fermo come uno che aspetta/ Poi all'improvviso è già saltato lì».

Nella parte a sinistra gli studenti scriveranno le caratteristiche dei due elementi, il colibrì e il tempo; nella parte esterna, a sinistra ciò che i due elementi hanno in comune; a questo punto si completerà la parte nel cuore, cioè il significato profondo di questa metafora. Un discorso analogo è proposto sul concetto dell'allegoria a partire dalla poesia di Frost *La strada non presa*²².



Come vedete l'organizzatore impone una lettura attenta di ogni elemento allegorico, che porta all'individuazione del tema per poi terminare con l'individuazione del messaggio e in ultimo alla riflessione personale.

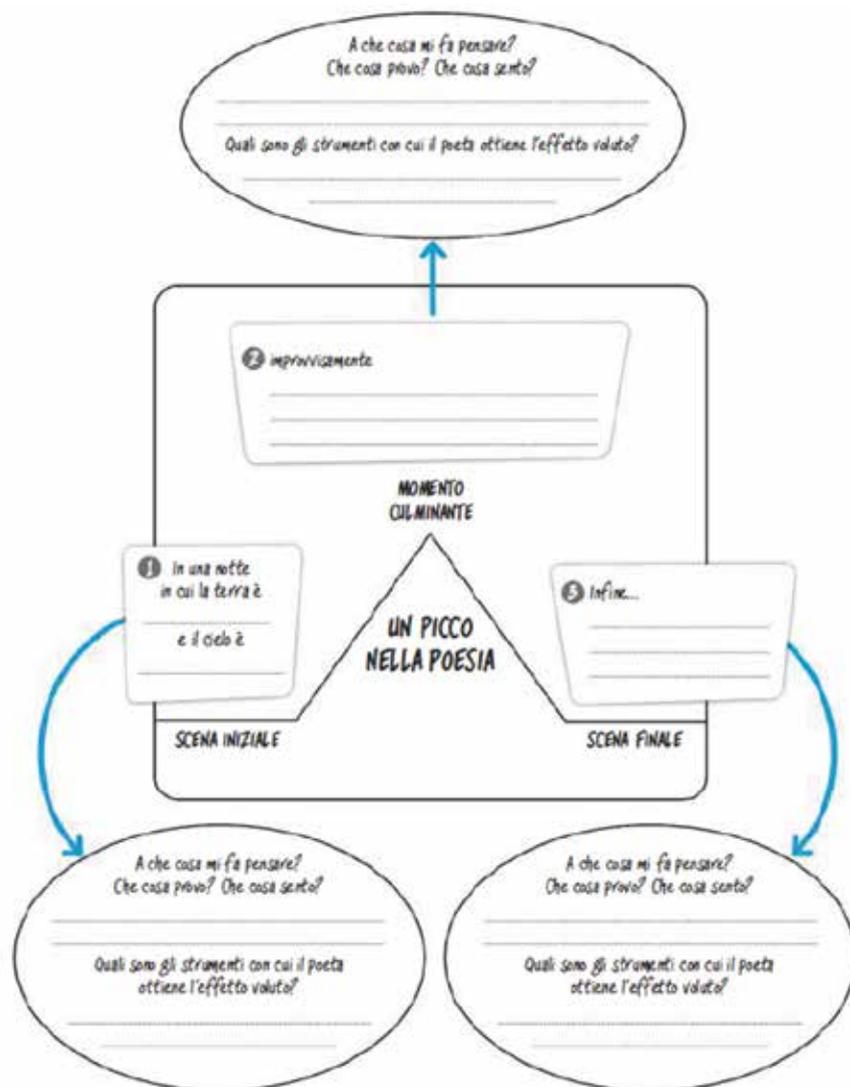
I significati profondi

Man mano che i ragazzi familiarizzano con la poesia, i testi proposti si fanno via via più sfidanti, alle poesie per ragazzi si aggiungono quelle della tradizione, italiane e straniere. A questo punto inizia la parte forse più interessante: mettere alla prova gli elementi fin qui analizzati e fornire un'interpretazione onnicomprensiva. Ogni volta che leggono una poesia i nostri studenti devono indagare le emozioni e le sensazioni che nascono in loro e gli strumenti con cui i poeti ottengono tali effetti. Ecco l'organizzatore proposto su *Il tuono* di Giovanni Pascoli²³. La poesia ha un andamento simile a un racconto: si passa da una situazione iniziale per arrivare a un momento

²² Cavadini, De Martin, Pianigiani, vol. 3, p. 400.

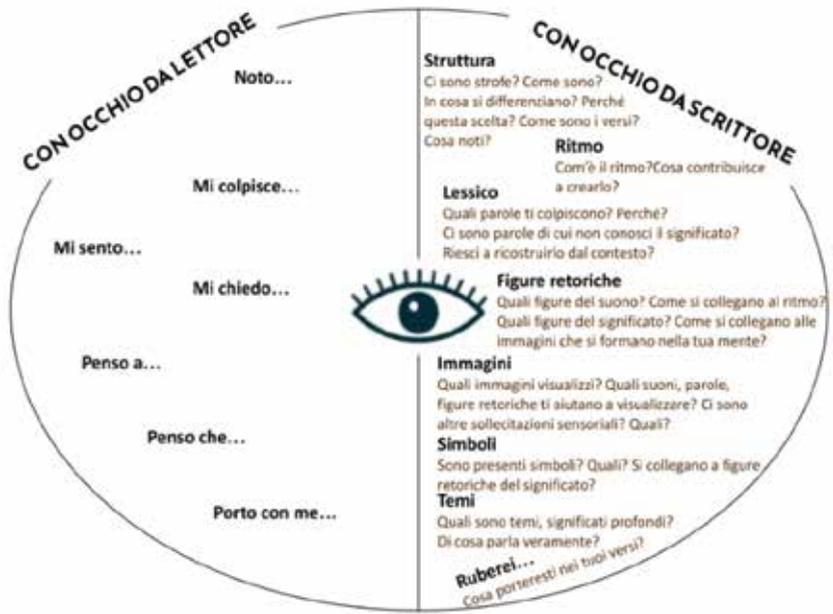
²³ Cavadini, De Martin, Pianigiani, vol. 1, p. 466.

culminante in cui la tensione sale a picco e infine scende nuovamente nella scena finale. A ciascun cambio di scena corrispondono diverse emozioni suscitate nel lettore.



Leggere, parlare e scrivere di poesia

Il lavoro di lettura di poesia a scuola porta necessariamente a insegnare a scrivere un commento: si tratta di un testo che tiene insieme tutte le competenze raggiunte e mette gli studenti alla prova come "critici letterari" per fare il punto sulle interpretazioni cui sono giunti e sul tipo di scrittura da scegliere per il testo argomentativo che dovranno stendere. Attraverso la metodologia del reading and writing workshop gli studenti imparano a interrogare il testo: ecco le possibili domande di fronte a un testo poetico.



Per raggruppare tutte le idee in fase di pianificazione può essere utile questo organizzatore²⁴ di sintesi:



²⁴ Cavadini, De Martin, Pianigiani, 2023, pp. 449-451.

A questo punto dovranno scrivere un testo argomentativo (tipologia che hanno già affrontato e conoscono) che faccia emergere la loro comprensione della poesia attraverso degli aspetti messi in evidenza dall'organizzatore: argomento, stile, tema e messaggio, riflessioni personali. Un lavoro di questo tipo viene proposto alla fine del terzo anno, quando hanno sperimentato più volte questa tipologia anche in prosa.

Scrivere poesie

Per la sua natura breve e libera, la poesia è l'ideale per avviare il laboratorio di scrittura: le strategie sono subito applicabili, le revisioni più veloci, le regole sintattiche meno stringenti.

Per tre anni immergiamo i ragazzi nella lettura della poesia e per tre anni insegniamo loro a scrivere poesie: non è qui possibile spiegare nel dettaglio come si articola il laboratorio di scrittura poetica, per sommi capi si tenterà di riassumere un percorso che prevede la scelta autonoma da parte dello studente e la sperimentazione laboratoriale di strategie. Il laboratorio di scrittura si sviluppa in classe in un tempo variabile di 3-4 settimane e prevede la stesura di due componimenti. La scansione del laboratorio segue questo andamento: la colonna "devi ricordarti di" indica le minilezioni che verranno svolte. Ogni anno della Scuola secondaria di Primo grado dedico un modulo alla poesia, sia in lettura che in scrittura. Questa la struttura del percorso di scrittura in classe seconda²⁵:

FASE DEL PROCESSO	DEVI RICORDARE DI...
1 PRESCRITTURA	<p>raccogliere le idee utilizzando</p> <ul style="list-style-type: none"> • l'attivatore "Piccola mappa delle cose trascurate"; • l'attivatore "Visto da vicino".
2 PIANIFICAZIONE	<p>dare forma alla tua idea</p> <ul style="list-style-type: none"> • utilizzando l'organizzatore "Che cosa c'è nella P.O.E.S.I.A."; • cambiando sguardo e punto di osservazione.
3 SCRITTURA	<ul style="list-style-type: none"> • tenere a mente le lezioni da non dimenticare; • sperimentare con la suddivisione in versi; • sperimentare parallelismi; • sperimentare tricolon e climax.
4 REVISIONE	<ul style="list-style-type: none"> • stupire chi legge inserendo un ossimoro; • stimolare i sensi di chi legge con sinestesia; • revisionare l'ordinario trasformandolo in poetico; • revisionare argomento e tema con la scala dell'astrazione.
5 EDITING	<ul style="list-style-type: none"> • controllare accenti e apostrofi.
6 PUBBLICAZIONE E AUTOVALUTAZIONE	<ul style="list-style-type: none"> • curare la pubblicazione finale copiando con attenzione e in modo ordinato, seguendo le indicazioni dell'insegnante; • scrivere un process paper completo e approfondito; • consegnare nei tempi stabiliti e con le modalità corrette.

²⁵ Cavadini, De Martini, Pianigiani, vol. 2, pp. 511-530. A queste pagine è descritto l'intero percorso di scrittura.

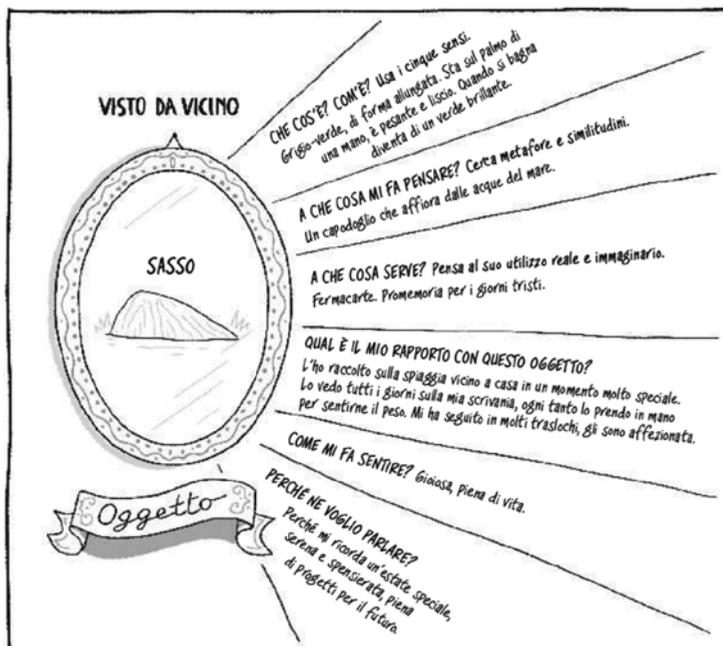
Nella fase di prescrizione, grazie agli attivatori, è possibile esplorare diverse idee di scrittura. Questo attivatore invita a esplorare gli oggetti che incontrano in un tragitto di strada

L'attivatore che segue ti allenerà a guardare con occhio da poeta la realtà che ti circonda.

1. Osserva l'attivatore già completato: vedi quanti oggetti o elementi naturali è possibile trovare, per esempio, lungo il percorso che compi ogni giorno da casa a scuola?



E poi a sceglierne uno da mettere sotto la lente:



La fase seguente è la pianificazione, il momento cioè di focalizzarsi sulla propria idea, aggiungendo dettagli che poi saranno plasmati e lavorati in modo da dar loro forma e struttura di poesia. Dopo la fase che insegna a “scrivere prima di scrivere”, cioè la prescrittura, inizia la scrittura vera e propria che sarà un percorso di scrittura, riscrittura, cancellature e sostituzioni. La routine scolastica prevede minilezioni di scrittura cui segue il momento per scrivere e sperimentare, nell’ordine di un terzo e due terzi dell’unità di lezione. Ogni minilezione consta di una prima fase di insegnamento esplicito, che riassume quale tecnica verrà spiegata e sperimentata, cui seguono l’esemplificazione su testi modello costruiti *ad hoc* oppure su testi d’autore e l’invito a mettere alla prova quanto imparato e infine a vagliare la possibilità di inserirlo nel componimento personale. A mero titolo di esempio si pone qui la strategia che fa riflettere su come andare a capo: le minilesson di tecniche di scrittura possono o riprendere testi affrontati in classe o essere scritti a partire da testi creati per l’occasione. In questo caso si parte dalla frase *Lei ama il suono del vento tra gli alberi* e si spiega il senso di tutte le possibili scelte di *enjambement* (ovviamente gli studenti hanno già nozione di cosa sia il verso libero), la fase successiva è il momento in cui provano ad applicare quanto osservato su un verso nuovo dato da noi. In ultimo lavoreranno a inserire o meno gli *enjambement* nel loro componimento, consapevoli del significato e dell’effetto per il lettore.

Lei ama il suono del vento tra gli alberi

Lei ama il suono del vento tra gli alberi.	Viene isolato il pronome “Lei”, perciò si vuole sottolineare l’unicità di questa persona. Anche la parola “suono” ha un posto importante, perché tra il secondo e il terzo verso c’è un <i>enjambement</i> .
Lei ama il suono del vento tra gli alberi.	Qui la parola messa in risalto è “ama”, tramite la tecnica dell’ <i>enjambement</i> che crea tensione tra il primo e il secondo verso.
Lei ama il suono del vento tra gli alberi.	Qui la parola messa in primo piano è “suono”, perché si trova alla fine del primo verso che forma un <i>enjambement</i> con il verso successivo. I versi sono più lunghi e quindi il ritmo più lento.
Lei ama il suono del vento tra gli alberi.	Unico verso lungo: ritmo simile a quello della prosa.

Adesso trascrivi sul quaderno la frase seguente e prova le combinazioni che preferisci, scrivendo accanto quali scelte hai operato e quale effetto intendi creare.

La pioggia cade incessante sul tetto della casa.



SPERIMENTA LA SUDDIVISIONE IN VERSI

- 11.** Quando scrivi una poesia stai attento a come spezzare i versi. Ricorda di:
- scegliere la lunghezza dei versi in base all’effetto che vuoi creare;
 - andare a capo in modo consapevole;
 - inserire gli spazi bianchi per isolare e illuminare una parola chiave.



CONSIGLI IN PIÙ

L’uso degli *enjambement* può aiutarti a variare il ritmo della tua poesia: non accontentarti di un tentativo, ma sperimenta diverse soluzioni e poi leggi ad alta voce.
Ricorda che anche la suddivisione in strofe è importante ed è una precisa scelta di stile: riunire i versi in un’unica strofa o in più strofe distanziate dallo spazio bianco varia il ritmo del tuo componimento e guida l’interpretazione di chi legge.

Seguono poi lezioni che riguardano la revisione (stupire chi legge inserendo un ossimoro; stimolare i sensi di chi legge con sinestesie; revisionare l'ordinario trasformandolo in poetico; revisionare argomento e tema con la scala dell'astrazione) e l'editing (controllare accenti e apostrofi).

La fase di pubblicazione e di autovalutazione richiede di scrivere un testo in cui si spiegano le scelte fatte in scrittura e si fornisce un commento del proprio testo. La traccia da seguire parte da queste domande:

- a. Dove hai trovato l'idea per la tua poesia?
- b. È stato semplice?
- c. Che cosa ti ha aiutato?
- d. Che cosa è importante notare dei tuoi versi? Come hai scelto come andare a capo?
- e. Hai suddiviso in strofe? Perché? Se l'hai fatto, quale criterio hai seguito?
- f. Hai inserito figure retoriche già note? Quali e dove? Con quale effetto?
- g. Hai inserito nuove figure retoriche come parallelismi, tricolon, climax, ossimori o sinestesie? Quali e dove? Con quale effetto?
- h. Hai revisionato il tuo testo trasformando l'ordinario in poetico? Fai un esempio.
- i. Ti sei assicurato che il tema emerga usando la scala dell'astrazione? Quali dettagli guidano chi legge nell'interpretazione?
- j. Quali sono i tuoi errori ricorrenti? Come hai controllato e corretto il testo?
- k. Sei soddisfatto della tua poesia? Quale parte ti piace di più? Quale potresti migliorare in futuro?
- l. Ti è piaciuto scrivere una poesia? Lo rifaresti in futuro?

Un esempio in seconda Liceo scientifico – opzione Scienze applicate

Galleggia mesta nel blu
la medusa.
Figlia del tempo
ha imparato a guarire
Così io,
come lei: sovrana degli abissi
libera ondeggia e nessuno aspetta,
osservo ammaliata
quest'immenso mare.

Chiara Bonavoglia

Questa è la poesia che Chiara ha presentato alla fine del laboratorio di poesia, svolto nella classe seconda del Liceo scientifico dove da due anni insegno (dopo venti alla Scuola secondaria di Primo grado), ho scelto i lavori dei ragazzi più grandi non perché qualitativamente migliori, ma perché sono la dimostrazione che scrivere poesia aumenta anche le

competenze in lettura. Questo è infatti l'*incipit* che Chiara inserisce nel suo process paper:

Non mi è mai piaciuto scrivere, non mi è mai piaciuto scrivere di me. Le parole si legano alla carta e sono indelebili, possono solo essere coperte da altre parole. L'idea di dover scrivere una poesia, una poesia che parlava di me, quasi mi ripugnava. Non sapevo come e dove muoversi, da cosa cominciare, che versi scrivere. Poi ho ragionato sulle cose che ci siamo detti in classe: le poesie possono essere interpretate, ma nessuno a parte l'autore stesso sa cosa davvero possano significare. Così ho iniziato a pensare a qualcosa che potesse davvero racchiudere la mia persona, rappresentarla almeno per alcuni dei suoi tratti.

Scrivere poesia è parlare di sé ma anche uscire dalla dinamica compito e valutazione, per concentrarsi su un testo reale, con lettori reali, come scrive nel suo testo Giorgia:

Sono abbastanza soddisfatta del mio lavoro, ho lavorato parecchio per trovare davvero quello che volevo dire e sono rimasta piacevolmente colpita dalla mia scelta di non pensare a ciò che stavo per consegnare ad un professore, senza quindi dare peso all'uso di parole forbite o a qualsiasi altro canone necessario per la ben riuscita di un lavoro che verrà poi valutato, ma al vero significato delle mie parole e alla mia scelta di utilizzarle. Mi importava solo di parlare di me, anche se in una lingua che solo io potevo capire.

Prima della consegna, ciascuno studente ha illustrato la propria poesia; io ho poi raccolto i componimenti in un unico file senza autori e chiesto loro di scrivere un commento del componimento preferito: è sufficiente leggere anche solo uno stralcio per rendersi conto di come il lavoro fatto in lettura e scrittura ritorni nei commenti:

La poesia "mamma" di un autore sconosciuto, parla di una persona infelice, stanca. Alla mattina si sveglia tardi, ha gli occhi spenti, non è più la stessa, non vuole più sorridere. Vengono ripetute all'inizio di tutte e tre le strofe che compongono la poesia le parole "Ogni volta". [...] "Nessuno" è in posizione forte alla fine del verso, per enfatizzare la sua importanza in contraddizione invece con il v. 9 dove si trova in posizione forte la parola "qualcuno".

Ma qual è il senso di scrivere un libro di poesie, senza idea di pubblicazione e solo per il gusto di farlo?

Penso che la realizzazione di un libro di poesie in classe sia una cosa alquanto strana, affatto banale. Trovo che sia davvero difficile riuscire ad instaurare un rapporto di completa fiducia all'interno di una classe, tanto da permettere ad ognuno di mostrarsi quasi trasparente agli altri, questo lavoro ha però permesso a tutti noi di conoscerci, di conoscere le realtà in cui viviamo e ciò che davvero proviamo. Ed è affascinante, leggere degli altri senza sapere di chi si tratta, commuoversi, ridere, fraternizzare, tutto questo solo leggendo delle poesie. Ho scoperto che alla fine scrivere non mi dispiace, parlare di me non è poi così difficile, e sapere che qualcuno mi sta ascoltando ma che non verrà mai a discutere delle mie idee, dei miei ricordi, di me, con me mi rincuora.

Concludendo

Esistono popoli senza scrittura, senza matematica, senza scienza, ma non è mai esistito alcun popolo senza poesia, forse perché essa è un modo per comprendere, descrivere, fare propria la realtà. Non credo esagerasse Donatella Bisutti nell'intitolare un suo libro *La poesia salva la vita*; certamente in classe leggere, comprendere e scrivere poesie è una possibilità per conoscere, comprendere e interpretare il mondo altro dei poeti, ma pure quello dei ragazzi e delle ragazze. Leggere e scrivere poesie non significa affatto crescere filologi e poeti, ha a che fare con crescere e sostare in ciò che ci rende umani. E ciò può fare la differenza.

Bibliografia

- Barrow J. D. (2020). *1 + 1 non fa (sempre) 2: una lezione di matematica*. Bologna: il Mulino
- Berardi Arrigoni A. e Marcolin M. (2018). *Poesie Naturali*. Milano: Topipittori
- Bignamini S. (2018). *I mutanti Come cambia un figlio preadolescente*. Milano: Solferino
- Bisutti D. (1992). *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*. Milano: Arnoldo Mondadori editori
- Bleza Picherle S. (2020). *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Una narrativa per crescere e formarsi*. Verona: QuiEdit
- Boero P., De Luca C. (2001, 2009). *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza
- Bonalumi L. (2019). *Tutta colpa del bosco*. Torino: San Paolo
- Candiani Chandra L. e Cirolla A. (a cura di), (2015). *Ma dove sono le parole?*. Milano: Effigie
- Carminati C. (2011). *Per la parola bambini e ragazzi nelle stanze della poesia*. Modena: Equilibri
- Carminati C. (2018). *Viaggia verso. Poesie nelle tasche dei jeans*. Milano: Bompiani

- Cavadini L., De Martin L., Pianigiani A. (2021). *Leggere Comprendere, condividere*. Milano: Pearson
- Cavadini L., De Martin L., Pianigiani A. (2023). *L'avventura più grande* (vol. 1-2). Milano: Sanoma
- Creech S. (2004). *Era quel cane*, trad. it. A. Molesini. Milano: Mondadori
- Creech S. (2023). *Amo quel gatto, odio quel cane*, trad. di Andrea Molesini. Milano: Mondadori
- Pellai A., Tamborlini B. (2017). *L'età dello tsunami*. Milano: De Agostini
- Quarenghi G. (2008). *E sulle case il cielo*. Milano: Topipittori
- Scialoja T. (1989). *Versi del tempo perso*. Torino: Einaudi
- Storni A. (1997). *Ultratelefono: poesie*, trad. di P. Allegrini. Chieti: Noubis
- Vecchini S. e Chiacchio F. (illustratore) (2019). *Acerbo sarai tu*. Milano: Topipittori
- Vecchini S. (2020). *Prima che sia notte*. Milano: Bompiani
- Zanzotto A. (1991). *Infanzie, poesie, scuoletta*, in Id., *Fantasie di avvicinamento*. Milano: Mondadori

Profili degli Autori

LINDA CAVADINI

È nata e vive a Como, dove insegna al Liceo linguistico e scientifico “Paolo Giovio” dopo venti anni alla Scuola secondaria di Primo grado. È redattrice del blog *la letteratura e noi* e fa parte degli *Italian Writing Teachers*, comunità di pratica che studia e sviluppa l’insegnamento della lettura e della scrittura a scuola; è autrice, insieme a Loretta de Martin e Agnese Pianigiani, dei volumi *Leggere, comprendere e condividere* e *Vedere le storie* per la casa editrice Pearson e dell’antologia per la scuola secondaria di primo grado *L’avventura più grande. Leggere e scrivere il mondo*, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori.

FILIPPO LA PORTA

È saggista e critico letterario. Scrive regolarmente su “la Repubblica” di narrativa italiana contemporanea. Tra le sue numerose pubblicazioni ricordiamo: *Pasolini* (2012), *Poesia come esperienza: una formazione nei versi* (2013), e *Roma è una bugia* (2014). Per Bompiani ha pubblicato *Dizionario della critica militante* (con Giuseppe Leonelli, 2007) e *Indaffarati* (2016), *Il bene e gli altri. Dante e un’etica per il nuovo millennio* (2018), e con Salerno Editrice *Come un raggio nell’acqua. Dante e la relazione con l’altro* (2021).

LUCA LENZINI

Diploma di Maturità classica (1973). Corsi di lingua inglese a Oxford e Cambridge. Laurea in lettere moderne (1978): tesi *Sulle traduzioni italiane da T.S. Eliot*, relatore il prof. F. Fortini. 1980: Diploma del Corso di perfezionamento in Storia e scienza della letteratura, Università di Urbino; tesi su *La parodia nella teoria letteraria novecentesca*, relatore il prof. P. Paioni. Dal 1995 membro del Centro di Ricerca Franco Fortini dell’Università degli studi di Siena. Redattore della rivista “L’ospite ingrato” (ediz. Quodlibet). Direttore degli “Annali di Studi Umanistici dell’Università di Siena” e membro del comitato direttivo de “Il Ponte” e “Altraparola”. Dal 1985 entrato a far parte del Dipartimento di Filologia e Critica della letteratura dell’Università di Siena; dal 1989 al 2021 Direttore della Biblioteca Umanistica dell’Università di Siena.

ELISABETTA G. RIZZIOLI

Ph. D. Art History all’Università di Pisa, docente, giornalista pubblicista, socia dell’Accademia Roveretana degli Agiati, è storica dell’arte e studiosa indipendente e i suoi interessi di ricerca vertono ora principalmente sull’arte italiana ed europea tra Cinquecento e Ottocento, con particolare attenzione alle questioni figurative e

plastiche neoclassico-romantico-puriste. Ha pubblicato numerose monografie, tra cui: *Domenico Udine Nani 1784-1850*, Osiride, 2003; *Antonio Rosmini Serbati conoscitore d'arte*, La Garangola, 2008; *Archimede. Immagini, iconografie e metafore dello scienziato siracusano dal Cinquecento all'Ottocento. Filosofia e scienza fra valori simbolici e paradigmatici*, Osiride, 2013; *L'officina di Leopoldo Cicognara. La creazione delle immagini per la Storia della Scultura*, Osiride, 2016; *Domenico Udine Nani. Nuove carte antiche*, Osiride, 2019.

ALESSANDRO SCARSELLA

Ha servito alla Biblioteca Marciana di Venezia fino al 2004; insegna dal 2005 Letterature Comparete presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Direttore scientifico delle riviste "Charta" e "IF. Insolito e fantastico"; codirettore delle riviste di classe A "Ermeneutica Letteraria" e "Comparatistica", è autore di numerose monografie, articoli scientifici e curatele. Ha pubblicato recentemente le monografie: *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico* (Amos, 2017); *Il fantastico nel mondo latino* (Biblion, 2018), *La Grande guerra. Letteratura e teoria di un conflitto mondiale* (Marietti, 2023) e, con D. Gachet, *Venise* (Bouquins – Laffont, 2016). È inoltre autore della narrazione-saggio *Neuronarratologia veneziana* (El Squero, 2016) e del volume di poesie *Corte della Temperanza* (MC, 2021).

CARLO TAMANINI

È uno storico dell'arte, coordinatore dell'Area Educazione-Mediazione del Mart (Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto). Da anni si occupa di ricerche sul rapporto arte-meditazione e sulle esperienze di educazione estetica maturate da artisti e designers. Ha curato studi e approfondimenti sul pensiero estetico, tra gli altri, di Joséphin Péladan, Gustav Gräser, Hundertwasser, Geoff McFetridge. È autore di *Esercizi d'arte* (ed. Rizzoli Education-Erickson); di *Piccolo Museo. L'ABC del Mart in 100 opere* (ed. "All'insegna del Giglio"); coautore, con Thea Unteregger, di *Io + museo. Incontri, arte, persone* (ed. Mart); coautore del *Kit della Comunità educante* (ed. Impresa Sociale Con i Bambini).

FRANCESCO VALESE

Ha conseguito nel 2022 il dottorato di ricerca in letteratura italiana presso l'Università di Genova con un progetto sulla metricologia italiana del XVII secolo. I suoi interessi riguardano in special modo la poesia del Seicento e del Novecento, con particolare attenzione agli aspetti metrico-stilistici e alle tangenze fra letteratura e musica: su tali argomenti ha pubblicato articoli in varie riviste e in atti di convegno. Collabora con recensioni alla sezione bibliografica "Seicento" de «La Rassegna della letteratura italiana». Ha inoltre curato la riedizione della rubrica giornalistica di Giovanni Giudici *Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997* (Manni, 2021). È professore di discipline letterarie e latino presso il liceo "F. Filzi" di Rovereto (TN).

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2024
Nuove Arti Grafiche (TN)