

DALLO SPAZIO AL PAESAGGIO NEI POETI CREPUSCOLARI

Daniela CRĂCIUN
Universitatea “Ovidius” Constanța

Abstract: *The article aims to describe the forms and ways of spatial and landscape representation in the texts of some Italian poets from the first years of the XX century (Guido Gozzano, Corrado Govoni, Marino Moretti) considering the two concepts of reference (space and landscape), not separately, but in dialectical relation. In our analysis we will consider, on the one hand, the connection between spatiality and subjectivity, and on the other hand the disconnection of the landscape from simple contemplation of nature, emphasizing, in identifying the functions of the landscape (as built, delimited space), especially the dissolution of original connections as a sign of modernity.*

Keywords: *landscape, space, Crepusculars, modernism, poetic perspective of the city*

Il paesaggio e soprattutto le immagini-paesaggio dominano il mondo contemporaneo, diventando un fenomeno onnipresente e universale che implica una sovraesposizione culturale.

Il problema del paesaggio appare in seguito al cambiamento che si verificò nei contenuti e nella concezione dell'arte tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo in area nordeuropea. Secondo l'argomentazione di Angela Fariello (2010) in quel periodo si assiste al passaggio dall'arte razionalistico-intellettuale all'arte naturalistico-emozionale. Questo cambiamento ebbe luogo in seguito a un nuovo modo di rapportarsi alla natura, contesto in cui la natura gode di una posizione centrale e la cui principale conseguenza è rappresentata dall'avanzare dei suoi aspetti paesaggistici.

Il problema teorico del paesaggio è uno di data abbastanza recente. Negli ultimi decenni il termine paesaggio è stato accolto nei più disparati campi scientifici: geografi e storici, sociologi, archeologi, antropologi, studiosi di letteratura e d'arte, ma anche architetti e urbanisti ne fanno frequente uso. Quello del paesaggio non è un semplice tema tra gli altri riguardo la tradizione della lirica moderna, ma un tema costitutivo, strutturale allo sviluppo e alle peculiarità di questo genere letterario. È evidente che l'ambiguità del concetto di paesaggio e la varietà degli approcci critici e scientifici ne aumentano le differenze e la complessità del termine.

La definizione del paesaggio verte su due aspetti fondamentali: il paesaggio come pezzo di territorio delimitato dalla vista umana, cioè dalla percezione; e il paesaggio come risultato di fattori naturali o addirittura antropici. Se viene spostata l'attenzione dall'aspetto materiale (che vede il

paesaggio come oggetto di studio delle scienze appartenenti al campo storico-geografico) al modo con il quale è osservato, allora il paesaggio può essere visto come configurazione simbolica, cioè come costruito definito da specifiche necessità culturali. Per Georg Simmel l'immagine e la percezione istituiscono un legame articolato nell'ambito del problema più vasto del rapporto tra arte e vita: «Dove effettivamente vediamo un paesaggio e non più una somma di singoli oggetti naturali, abbiamo un'opera d'arte nel momento del suo nascere [...]. Con quella visione la forma artistica [...] ha acquistato forza, ma, incapace di giungere a una creazione propria, vibra perlomeno nel desiderio, nel preludio interiore di un tale atteggiamento creativo» (Simmel 61). La dimensione artistica precede e ordina ogni esperienza sensoriale. Il paesaggio è il prodotto di una mediazione artificiale: senza il genere pittorico l'uomo moderno -borghese, esteta, urbanizzato- non avrebbe mai potuto vedere la natura come un paesaggio. Nel descriverla, infatti, il linguaggio non si comporta semplicemente *ut pictura*, ricorrendone all'intensità cromatica, ma impone una «specifica tensione conoscitiva»: nell'organizzare lo spazio secondo le proprie dimensioni prospettiche, sviluppa un'ottica e una visione speciali, o piuttosto, più precisamente, una *retorica dello sguardo* (cfr. Bagnoli 8).

Di conseguenza, il paesaggio è un limite tra soggetto ed oggetto, e solo il poeta riesce a restituirlo agli altri, appropriandosene, unicizzandolo e non semplicemente descrivendolo. La natura secondo Jakob non è accessibile per mezzo della pura visione estetica, ma per mezzo della ragione, del discorso. L'uomo considera Jakob «apprezza di più la natura plasmata dall'uomo, dove l'elemento naturale e quello antropico si incontrano, dove ci sia un'identificazione tra natura e soggetto» (Jakob, *Il paesaggio* 77). Per questo, il paesaggio letterario esiste solo laddove ci sia la grande città, la metropoli, dove l'uomo è isolato dalla campagna circostante: «è il cittadino a creare l'idea della natura e del paesaggio, colui che vive separato da questa e non il contadino che la vive direttamente» (idem). Anche Angela Fariello identifica nella lontananza e nel distacco dalla natura l'origine del paesaggio, l'origine dell'atteggiamento che ritaglia nel decoro naturale un paesaggio: «Perché l'occhio e la mente umani possano appropriarsi esteticamente del paesaggio naturale nel suo aspetto autentico, nelle sue manifestazioni sia rassicuranti che aspre sarà necessario che inizi e si approfondisca il distacco materiale da esso, che le comunità umane, aggregandosi in centri urbani sempre più estesi, ne avvertano la mancanza, trasformino la mancanza in scoperta, la scoperta in desiderio e il desiderio in nostalgia» (Fariello 15).

La città è diventata protagonista assoluta della letteratura moderna, attraversando tutte le suggestioni da quella ottocentesca del Bildungsroman a quella simbolista e delle avanguardie. Queste nuove prospettive sullo spazio della città non puntano più sulla costruzione di una privilegiata ambientazione,

come il paesaggio, ma vedono la città come «una forma complessiva dell'esperienza» (Bagnoli 161), come allegoria di una situazione morale e antropologica: il paesaggio viene importato nella città e la «città si amplia al paesaggio» (Bagnoli 162).

Per arrivare a discutere la funzione del paesaggio nella poesia italiana dell'inizio del Novecento, in specie quella dei crepuscolari dove la città si costituisce come spazio prediletto, si deve partire da alcune premesse teoriche.

Per una definizione del paesaggio ci rivolgiamo agli studi sull'argomento dello studioso svizzero Michael Jakob, autore di *Il paesaggio* (2009) e di *Paesaggio e letteratura* (2005). Jakob sottolinea come «il dibattito contemporaneo sul paesaggio non si esprime più attraverso un idioletto esclusivo, ma ha preso piuttosto la forma di una babele paesaggistica incessante che invade tutti i domini della vita» (Jakob, *Il paesaggio* 9). Per cavarsela in questa babele anche teorica, lo studioso propone una definizione del paesaggio, cui è possibile dare una forma estesa, narrativa del tipo: «il paesaggio è una distesa di paese abbracciato dallo sguardo di un soggetto», ossia «il paesaggio è un brano di territorio che viene percepito in un solo colpo d'occhio» (Jakob, *Il paesaggio* 59). Sempre Jakob fornisce una formula breve, una specie di promemoria, una formula pratica: $P = S + N$, dove P indica il paesaggio, S il soggetto e N rappresenta la natura (cfr. Jakob, *Il paesaggio* 59-60). Il paesaggio, dunque, rimanda a tre elementi costitutivi: a un soggetto (non parliamo di paesaggio in assenza di un soggetto); alla natura (non c'è paesaggio fuori dalla natura) e, finalmente, a una relazione tra i due elementi di prima, soggetto e natura, indicata dal segno “+” (nessun paesaggio senza contatto, legame, incontro tra il soggetto e la natura). Il soggetto rappresenta l'elemento più importante in questa equazione, l'elemento necessario alla comparsa e alla costituzione del paesaggio. Già Georg Simmel nella *Filosofia del paesaggio* affermava che il semplice contenuto di un campo visivo non è paesaggio. In questo modo è il paesaggio a introdurre il soggetto nella natura: «Quel che fa l'artista è delimitare nella corrente caotica e nell'infinità del mondo immediatamente dato una parte, concepirla e formarla come un'unità, che ora trova il proprio senso in sé stessa, tagliando i fili che la collegano al mondo e riallacciandoli nel proprio punto centrale» (Simmel 58). Lo stato attuale della ricerca considera che il paesaggio non sia la natura determinata e misurata, né lo spazio nella sua realtà, ma una delimitazione visuale stabilita dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi, dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista. Si tratta, dunque, di un ritaglio determinato, percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante e che rappresenta una totalità.

Non si può realizzare un paesaggio dove non vengono sviluppati modelli visivi in grado di catturare la natura da un determinato punto di vista soggettivo. La grammatica e il lessico del paesaggio prescritti dalla poesia e

dalla pittura implicano una retorica del vedere collegata alla percezione prospettivistica della natura. Nel processo di costituzione del paesaggio il primato spetta alla pittura; ciò è sottolineato dal fatto che i paesaggi sono fondamentalmente percepiti alla maniera di un quadro. Se la pittura, sin dal Quattrocento si sviluppa all'insegna della centralità del soggetto (fondato sulla finzione di un osservatore immobile che rende possibile l'invenzione o la costituzione della prospettiva), nella letteratura fino al XVIII secolo, cioè all'inizio della modernità, ci saranno pochi tentativi di organizzare il visibile dal punto di vista di un osservatore fisso.

Definire il paesaggio nella letteratura (o il paesaggio letterario) è problematico perché nel paesaggio letterario si tratta appunto di una forma di descrizione del tutto specifica. Sempre Jakob distingue (in questo ambito) la descrizione letteraria della natura da una parte e paesaggio letterario dall'altra. Le descrizioni letterarie «compilano solo inventari della natura, ciò che in esse viene riprodotto è sempre un'immagine essenzializzata ed irreale della natura» (Jakob, *Paesaggio e letteratura* 37). Il paesaggio letterario appare nel momento in cui la soggettività viene ancorata saldamente nel testo e produce nuove ed espressive immagini della natura: «Possiamo parlare di paesaggi letterari quando direttamente o indirettamente viene connotata l'esperienza vissuta della natura da parte di un osservatore o di una coscienza» (Jakob, *Il paesaggio* 40). Il paesaggio suppone il primato della vista, l'organizzazione visiva degli elementi rappresentati da un punto prospettico centrale che serve da punto di fuga all'intero testo.

Nel suo tentativo di ricostruire la storia del paesaggio letterario, Michael Jakob accenna alla difficoltà di identificare l'origine storica del paesaggio letterario e partendo dalla letteratura greca, passando per quella ellenistica, romana, medievale, biblica, rinascimentale (indicando nel Petrarca il primo autore moderno di paesaggi letterari) si ferma al romanticismo, dedicando una profonda e accurata analisi alle *Affinità elettive* di Goethe. Jakob sembra considerare il periodo della fine del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento un momento-soglia per il paesaggio e lascia aperta la strada a ricerche che focalizzino la transizione dal paesaggio post-romantico a quello contemporaneo.

Il paesaggio come tema della poesia moderna da un lato sviluppa una tendenza oggettivista che azzerà la componente soggettiva dell'esperienza del mondo (e si tratta qui dei poeti ottocenteschi), da un altro lato segue una tendenza solipsistica che dissolve il mondo in vissuti privati (e con questa soluzione ci avviciniamo alla poesia novecentesca). Nella poesia dei crepuscolari l'ottica sul paesaggio è quella dell'osservatore: il poeta non guarda e descrive il mondo ma lo ricostruisce e lo ricolloca nello spazio ristretto e delimitato di una cornice. Focalizzato in questo modo, «lo sguardo

sul paesaggio» assume «la forma letteraria del rapporto con la conoscenza del mondo» (Bagnoli 21).

La presenza del paesaggio nel testo come “immagine prodotta” (nel senso di “costruita”, non naturale: si potrebbe dire *artificiale* oppure *culturale*) è comunque il risultato di un tentativo di leggere il mondo e di renderlo leggibile. Lo spazio del testo in entrambi i casi prospetta un’immagine del mondo, non la impone come presente (cfr. Bagnoli 18).

Soffermandoci sui crepuscolari, poeti con cui comincia il canone moderno, quasi esclusivamente poeti della città, dobbiamo osservare dall’inizio che nei loro testi si sviluppa la percezione della natura come paesaggio, dato che c’è in loro quella necessaria distanza di chi non vive più a diretto contatto con la natura e non dipende più totalmente da essa. Il paesaggio, però, perde il ruolo di primo piano, i crepuscolari essendo piuttosto poeti dell’interno domestico, degli spazi limitati e ristretti, che vanno dal salotto borghese del 1850, pieno di «buone cose di pessimo gusto» gozzaniane alla farmacia di Marino Moretti, o allo spazio ancora più ristretto del foglio di carta, della pagina del libro, sempre di Moretti, dove il poeta si rifugia per sottrarsi alla realtà: «*qui all’angolo di questo foglio, e in questo / foglio su cui con tutto il cuor mi arresto*».

Vale la pena interrogarsi se nel loro avvicinarsi alla natura, negli esiti di questo approccio, possiamo ancora parlare del fenomeno paradossale che è il paesaggio, nei termini finora discussi. In questi poeti dei primi anni del Novecento, il paesaggio, però, non è più protagonista: nei loro versi mancano le ampie prospettive visive della letteratura ottocentesca, che nelle poetiche dei romantici avevano una funzione bene definita. Nel caso dei moderni italiani si tratta di immagini, brevi inserzioni, quadri che rispondono ad esigenze simboliche piuttosto che accuratamente descrittive. Gli elementi paesaggistici ridotti, gli esili elementi naturali che compaiono nei testi dei crepuscolari creano un tipo di paesaggio che soltanto parzialmente può essere descritto dalla equazione proposta da Jakob.

Sono ormai famosi i quattro sonetti di Corrado Govoni che rappresentano la sezione *Ventagli giapponesi* del brevissimo ma altamente significativo volume del 1903, *Fiale*. Nei quattro *Ventagli* govoniani lo spazio si configura come paesaggio: uno dei sonetti che fanno parte della sezione *Ventagli Giapponesi* si chiama addirittura *Paesaggio*; gli altri tre sono *Criptomerie*, *Interno* e *Alito di ventaglio*. Il decoro che fa da paesaggio non viene più ritagliato dalla prospettiva del soggetto, di un io-lirico che guarda e delimita un frammento di realtà, ma dall’inquadratura. È la cornice del ventaglio quella che ritaglia lo spazio:

*La casina si specchia in un laghetto,
pieno d’iris, da l’onde di crespone,*

*tutta chiusa nel serico castone
d'un giardino fragrante di mughetto.
Il cielo dentro l'acque un aspetto
assume di maiolica lampona;
e l'alba esprime un'incoronazione
di rose mattinali dal suo letto
Sul limitare siede una musmè
trapuntando d'insetti un paravento
e d'una qualche rara calcedonia:
vicino, tra le lacche ed i netzkè,
rosseggia sul polito pavimento,
in un vaso giallastro una peonia. (Govoni 9)*

C'è qui la prospettiva soggettiva di un Govoni di gusto nipponico che traccia cornici e confini, «aree di esposizione» dai materiali paesaggistici ricavati dalla poesia decadente e simbolista. La lirica si costituisce in una descrizione appunto della facciata di un ventaglio a tematica giapponese, in una prospettiva distaccata, ironica e diminuita (non sono risparmiati i diminutivi -casetta, laghetto-, né il gioco che svela il falso: *le onde di crespone* e il profumo del mughetto che non c'è). Si nota l'uso quasi abusivo del complemento di luogo che mette in funzione un meccanismo complesso dell'inclusione *a specchio* delle immagini: la casina, di fatto la sua immagine capovolta, appare nelle onde false del laghetto, a sua volta contenuto nel giardino; anche il cielo e l'alba sono riflessi nelle acque. Lo sguardo del soggetto difforma il reale e mira a costruire prospettive inedite.

L'inquadratura del ventaglio che racchiude un falso paesaggio si trasforma in una prospettiva davvero bizzarra in *Dipinto ad olio sopra vetro*. Il soggetto osserva ciò che sta fuori dalla finestra guardando il riflesso di un quadro sul vetro. Viene in questo modo creata una doppia cornice, con una deformazione delle distanze e un effetto di completo disorientamento. A completare questa immagine disorganizzata la posizione del quadro che si trova in pendenza, fatto che aggiunge un più di sviamento e asimmetria.

Non meno singolari altre inquadrature, come per esempio ne *Il sole muore all'orizzonte*, dove il paesaggio al tramonto è contemplato dall'interno di una stanza.

*Il sole muore all'orizzonte
simile a una giorgina gialla;
ne le placide impronte
dei miei vetri s'ostina una farfalla.
La campana de le Teresiane
agucchia i suoi pizzi;*

*cadono dalle porcellane
dei fiori vizzi.
Le acqueforti dei tetti
s'identificano con le facciate.
Si ritirano gli uccelletti.
La sera chiude le grate.
Le case contemplative
turano i loro orecchi;
sbocciano de le sensitive
dentro le serre de gli specchi. (Govoni 11)*

Mentre i vetri e la cornice della finestra allontanano l'esterno, che appare appiattito come in un quadro o in una stampa, nell'oscurità qualcosa si anima all'interno della stanza: è un ramo di mimose. Si tratta però di una doppia illusione perché quel pezzo di natura da una parte è incorniciato dallo spazio della finestra, dall'altra è riflesso soltanto «nelle serre degli specchi».

La stessa funzione del ventaglio govoniano spetta nella lirica di Guido Gozzano alla finestra, all'«abbaino secentista» della *Signorina Felicita ovvero la Felicità*. La finestra rappresenta lo spazio dello sguardo iscritto entro una cornice, con funzione di indicare il limite, e la quale si rifa alla tradizione iconografica del paesaggio che dev'essere riconsiderata per comprendere il quadro generale, dominato dalla preponderanza dello sguardo.

*Allora, quasi a voce che richiama
esplorai la pianura autunnale
dall'abbaino secentista, ovale,
a telaietti fitti, ove la trama
del vetro deformava il panorama
come un antico smalto innaturale.
Non vero (e bello) come in uno smalto
a zone quadre, apparve il Canavese:
Ivrea turrata, i colli di Montalto,
la Serra dritta, gli alberi, le chiese;
e il mio sogno di pace si protese
da quel rifugio luminoso ed alto. (Gozzano 174)*

Il protagonista guarda il paesaggio del Canavese (la zona di Ivrea) attraverso l'abbaino ovale che, con i suoi vetri antichi e tagliati in piccoli riquadri, «deforma» il panorama e lo fa apparire «innaturale», cioè come se fosse non vero bensì dipinto «su un antico smalto». Proprio perciò il paesaggio (separato dalla realtà e assimilato ad un dipinto antico) appare bello al poeta. Il canavese, Torino (la famosa *Torino d'altri tempi*, illuminata da un sole non

vero, lo stesso che illumina le vecchie stampe) non pretendono di essere Torino e campagna nelle vicinanze di Torino, sono infatti sguardi, prospettive sul Canavese o su Torino. Il procedimento viene qui applicato in riferimento a filtri d'arte e di cultura, non letteraria, ma pittorica.

Anche per Marino Moretti l'inquadratura, la finestra delimita la vista della natura, stavolta il mare. In una raccolta pubblicata nel 1908, agli inizi crepuscolari della sua attività di letterato, in un testo che si intitola *Sentimento*, Moretti dedica al mare un testo in cui spicca il sentimento di distacco dall'elemento naturale e in cui manca ogni traccia di partecipazione affettiva. Un primo ritaglio viene operato dalla finestra della casa dalla quale vedeva il canale, cioè il *suo* mare. Una seconda delimitazione viene operata dalla descrizione e dalla definizione che ne dà del mare: «È un lago, un lago immenso» (Moretti 23), come per neutralizzarne la potenza e la vastità.

La risorsa principale di questi scrittori «sembra non essere più soltanto la metamorfosi, ma l'anamorfo: la modificazione prospettica deve restituire senso etico al variare del punto di vista» (Bagnoli 180). Di conseguenza, la scelta di una posizione laterale e non centrale rispetto al paesaggio non significa ritirarsi nella tranquillità del margine, che potrebbe in fondo essere un'altra faccia della torre d'avorio; per loro l'urgenza è invece quella di essere consapevoli, partecipi criticamente, capaci di distinguere in modo che questo sguardo assuma la portata di uno strumento di conoscere. Nell'ambito dei nuovi paradigmi dell'inizio del Novecento che vedono il crollo non solo della consueta concezione del tempo, ma anche di quella dello spazio, l'incontro tra centralità del soggetto e mutata categoria dello spazio fa sì che le descrizioni cessino di essere meramente referenziali per diventare chiave di lettura attraverso cui indagare l'osservante piuttosto che l'osservato.

Nella poesia dei crepuscolari, rispetto ai paesaggi dell'età romantica e preromantica, la natura, il reale quasi non importa più. Ritorna ad occupare la scena non più il soggetto e la sua prospettiva, quanto l'inquadratura, il ritaglio che funziona come una sorta di soglia, di filtro tra soggetto e spazio naturale. Questo schermo assume la funzione di deformare il reale e di renderlo più accettabile al soggetto. Lo straniamento dovuto alle sorprendenti inquadrature deformanti definisce l'approccio alla natura nei testi dei poeti crepuscolari italiani e rileva come il paesaggio non si costituisce più come descrizione o dipinto di un frammento del reale, né come specchio dell'anima, ma soltanto come metodo di indagine e conoscenza a disposizione del soggetto.

Bibliografia

Bagnoli, Vincenzo. *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*. Bologna: Pendragon, 2003.

- Fariello, Angela. *Paesaggio e sentimento nella letteratura italiana. Dal preromanticismo al decadentismo*. Roma: Bulzoni Editore, 2010.
- Govoni, Corrado. *Fuochi d'artificio*. A cura di Francesco Targhetta. Edizione e-book. Macerata: Quodlibet, 2013.
- Gozzano, Guido. *Tutte le poesie*. Testo critico e note a cura di Andrea Rocca. Introduzione di Marziano Guglielminetti. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1980.
- Jakob, Michael. *Il paesaggio*. Edizione e-book. Bologna: Il Mulino, 2020.
- Jakob, Michael. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Leo S. Olschki, 2017.
- Moretti, Marino. *In verso e in prosa*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1991.
- Simmel, Georg. *Saggi sul paesaggio*. A cura di Monica Sassatelli. Roma: Armando Editore, 2006.