

Due inediti di Ezio Raimondi su letteratura, paesaggio e sostenibilità del lessico Con una nota di Forte Clò

Alberto Di Franco

Pubblicato: 3 agosto 2023

Abstract

In view of the XXVI National Congress of the Association of Italianists *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*, are offered two unpublished papers by Ezio Raimondi dedicated to this theme. The first, *The Environment and Landscape in Italian Literature*, dates back to 1998; the second, *The Lexicon of Sustainability*, is from 2001.

In vista del XXVI Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*, si propongono due inediti di Ezio Raimondi dedicati a questo tema. Il primo, *L'ambiente e il paesaggio nella letteratura italiana*, risale al 1998; il secondo, *Il lessico della sostenibilità*, è del 2001.

Parole chiave: ambiente; letteratura italiana; natura; paesaggio.

Alberto Di Franco: Università degli Studi di Bergamo
✉ alberto.difranco@unibg.it

È assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell'Università di Bergamo. Con Gian Mario Anselmi, Loredana Chines, Veronica Bernardi e Andrea Severi ha curato l'antologia *Leggere i classici italiani* (Pàtron, 2019). Nel 2022 ha pubblicato con Pàtron la monografia *Un lettore curioso. La formazione culturale di Ezio Raimondi*.

1. Premessa

Nel corso del 1996 Vittorio Prodi, Presidente della provincia di Bologna, mi affidò la delega all'ambiente. Cominciò così un'avventura per la quale gli sono ancora oggi molto grato. Fra le cose che ritenni necessario mettere in campo c'era l'esigenza di proporre una lettura della questione ambientale che tenesse insieme la consapevolezza dei segnali, già molto evidenti, delle gravi minacce incombenti e delle emergenze in atto, con una lettura dei fatti che non ignorasse il legame con il grande patrimonio culturale del nostro paese e non solo.

Ho ancora in mente il grande favore di interesse e partecipazione che incontrò la prima iniziativa che venne proposta, il cui titolo era stato pensato con il Prof. Giorgio Celli e il Dott. Giorgio Nicoli, all'epoca stimatissimo sindaco di San Giovanni in Persiceto. Un titolo originale, provocatorio, ricco di un pensiero lungo: ... *delle specie neglette ovvero quanto costa un rospo*.

Da lì nacquero molte attività a tutela della biodiversità: il *Progetto Pellegrino* fu il primo, realizzato anche con finanziamenti europei. A questo ne seguirono altri riconosciuti e premiati da associazioni ambientaliste, come il Wwf (in quegli anni la Provincia di Bologna si aggiudicò due Panda d'oro) e da istituzioni europee.

Si continuò poi con una vera e propria rassegna di incontri, che chiamammo *Le serate del rospo* e di pubblicazioni che titolammo *I quaderni del rospo*.

Molti e illustri gli ospiti: da Margherita Hack a Mathis Wackernagel, padre dell'idea e del calcolo dell'impronta ecologica (questo incontro si tenne sulla montagna della discarica di via Guelfa a Bologna). Gli argomenti furono davvero tanti, dalla musica con Giorgio Zagnoni al flauto e il Maestro Specchi al pianoforte, alla pittura con la Dott.ssa Marilena Pasquali e il Prof. Eugenio Riccomini, solo per citare un paio di avvenimenti. Non mancò l'apporto di vari attori bolognesi come Vito Bicocchi (bellissimo il suo monologo sul rospo) e Luciano Manzalini (il magro dei Gemelli Ruggeri) con una magistrale interpretazione di un pipistrello.

Nell'ambito della 'rassegna' non mancarono incontri su temi quali la letteratura e il lessico: la presenza del Prof. Ezio Raimondi era, ovviamente, obbligatoria. Due incontri molto importanti che si tennero fra il 1998 e il 2001: il primo a Imola, presieduto dal carissimo Quinto Casadio. Una sala stipata che ascoltò in religioso silenzio la conferenza del professore sul tema *L'ambiente e il paesaggio nella letteratura italiana*.

Il secondo incontro (9 ottobre 2001), il cui titolo era *Il lessico della sostenibilità*, si tenne nell'aula Giorgio Prodi in San Giovanni in Monte. A quel dibattito, particolarmente vivace, parteciparono, oltre al Prof. Raimondi, Alessandro Bergonzoni, Francesco Guccini, Lorian Macchiavelli, Mario Cobellini e il sottoscritto; Vittorio Prodi aprì la serata.

Ho conservato con cura sia l'audiocassetta dell'incontro di Imola con la voce del professore, sia il *Quaderno del rospo* con gli atti dell'incontro a San Giovanni in Monte, stampati da una tipografia locale e che per questa ragione possono dirsi ancora inediti.

L'idea di pubblicare, oggi, a distanza di molti anni, gli interventi che il Prof. Raimondi fece allora l'ho trovata molto bella e opportuna. Ringrazio il Prof. Gian Mario Anselmi e il Dott. Alberto Di Franco, che mi hanno offerto la possibilità di pubblicare gli inediti su rivista.

Un piccolo e doveroso ricordo di un grande intellettuale.

2. Introduzione

Il XXVI Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti si terrà a Napoli, in presenza, dal 14 al 16 settembre 2023 e verterà sul tema *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*. Per l'occasione desideriamo proporre all'attenzione dei lettori due inediti di Ezio Raimondi, il primo incentrato su *L'ambiente e il paesaggio nella letteratura italiana*, il secondo su *Il lessico della sostenibilità*.

Le profonde ed encomiabili motivazioni culturali da cui prendono vita i due interventi sono state esposte da Forte Clò, che ringraziamo per aver messo a disposizione della comunità degli studiosi gli inediti in suo possesso. Per questa ragione, mi limiterò soltanto a collocare rapidamente le due conferenze nella bibliografia degli scritti di Raimondi allestita da Andrea Battistini.¹

L'*excursus* delineato dal professore ne *L'ambiente e il paesaggio nella letteratura italiana* (Petrarca, Tasso, Manzoni, fino a giungere ai narratori di tradizione padana) pare inserirsi appieno in una delle possibili forme di dialogo tra ecologia e letteratura illustrate da Niccolò Scaffai, in particolar modo quella improntata sulla relazione che i protagonisti di un'opera letteraria stabiliscono con l'ambiente umano e naturale in cui agiscono.²

Molti degli spunti ermeneutici contenuti nella prima conferenza derivano da una imponente mostra interdisciplinare, tenutasi a Bologna nella Galleria d'arte moderna nel 1981, dal titolo *Paesaggio: immagine e realtà*.³ La sezione «Paesaggio e letteratura» era affidata a Ezio Raimondi, il quale con Bruno Basile, in un articolo risalente allo stesso anno, nell'impossibilità di tracciare una mappa descrittiva univoca di modi di rappresentazione del paesaggio letterario che prescindesse dal concreto orizzonte storico, avvertiva l'esigenza di chiarire alcuni principi chiave a cui si era ispirata la mostra. I due autori spiegavano, pertanto, il tentativo di abbozzare insieme a un'*équipe* composta da giovani collaboratori un sontuoso itinerario storico-letterario che, senza rinunciare al problema relativo ai rapporti tra segno verbale e paesaggio figurativo, tentasse di affrontare alcuni snodi decisivi inerenti alla descrizione dello spazio naturale nel testo letterario, dal Medioevo al tardo Ottocento, quando «all'universo naturale subentra, a poco a poco, quello urbano – da Hugo a Zola, da Flaubert a Baudelaire – mentre il paesaggio si trasforma da modello consolatorio in ricerca di simboli di provocazioni destrutturate. Una Waste Land malinconica si estende dal ventre de Paris zoliano ai docks del Tamigi eliotiano». ⁴ Nel catalogo della mostra non mancavano inoltre pertinenti accenni all'urbanesimo, alla 'patologia dell'industria' e della 'mercificazione', al mito della città e all'ideologia della folla, che hanno scorporato in tempi brevi il piacere descrittivo dell'habitat: «le villes tentaculaires, le periferie asfittiche, le strade snaturate dalla pubblicità (di cui parla Joyce nell'*Ulisse*) sostituiscono

¹ Cfr. A. Battistini, *Bibliografia degli scritti di Ezio Raimondi*, in *Ezio Raimondi lettore inquieto*, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 279-338.

² N. Scaffai, [Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive](#), in A. Campana, F. Giunta (a cura di), *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), Roma, Adi, 2020, p. 8.

³ Cfr. *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981.

⁴ E. Raimondi, B. Basile, *Un paesaggio è uno stato d'animo*, «Bologna-incontri», XII, 1981, 11, pp. 26-27: 27.

l'integrazione uomo-ambiente, ormai solo rimpianta dalla letteratura, dal Sartre della *Nausea* al Pasolini del *Pianto della scavatrice*.⁵

Venendo ora alla storia e alle funzioni del paesaggio nella letteratura italiana, Raimondi, nella prima conferenza, introduce un tema a lui particolarmente caro: lo spazio romantico. Ferma l'attenzione sul capitolo XVII dei *Promessi sposi*, al momento in cui Renzo da fuggiasco si dirige verso l'Adda per attraversare il Ducato di Milano ed entrare nella Repubblica di Venezia. L'episodio, con al centro il corpo e lo sguardo di Renzo, sarà riproposto e analizzato più a fondo in un saggio del 2007, poi rifluito ne *Il senso della letteratura*.⁶ Qui Raimondi, oltre a introdurre la distinzione tra ambiente come *contenuto* e paesaggio come *forma* (Scaffai utilizza la suggestiva immagine della «natura fatta monumento»),⁷ spiega come si faccia strada, nel capitolo XVII del romanzo, la distinzione tra un paesaggio estetico, che induce alla contemplazione, e un paesaggio biologico, che corrisponde invece al ritmo, alla sensorialità, al sangue, alla paura:⁸

Uno dei momenti più straordinari del racconto è la ricerca dell'Adda [...]. È un'operazione geniale poiché l'immaginazione di un povero contadino diventa tutt'uno col suo sentire ciò che ha intorno, non un paesaggio, ma un ambiente, il mondo che gli è vicino, che lo tocca, che lo colpisce e che qualche volta lo angoschia. Poi, a poco a poco, ecco un rumore, «il mormorio dell'acqua corrente», la corsa fino all'Adda, il riposo travagliato su un improvvisato giaciglio, scandito dai rintocchi del campanile di Trezzo, e finalmente l'alba, il cielo coi suoi colori straordinari, degni di un quadro di Constable, il famoso «cielo di Lombardia così bello quand'è bello, così splendido, così in pace». Ma anche in questo caso tendiamo a leggere il testo con una intonazione elegiaca, mentre è una cadenza narrativa a più voci, dove l'affettività partecipata di Renzo è subito seguita dal commento del narratore che osserva come ben altre erano le preoccupazioni del giovane in quel momento sicché non c'era tempo per abbandonarsi alla contemplazione estetica. L'ambiente non è il paesaggio, ma qualche cosa che si lega ai bisogni vitali e quindi va di là dall'estetico: l'uomo abita lo spazio, che è parte della sua storia, ne è intriso e, in qualche modo, ne offre anche uno strano rispecchiamento. Nei *Promessi sposi* troviamo appunto questo ambiente in movimento, un uso dello spazio volto a far emergere nel personaggio quello che in antropologia si definisce tecnicamente l'istinto esplorativo.⁹

Per Ezio Raimondi, sul quale agiva la lezione dei grandi studi di storia regionale condotti a termine nella cerchia delle «Annales», riflettere sull'idea del paesaggio in letteratura vuol dire innanzitutto porre al centro della meditazione il complesso rapporto tra natura e storia in modo da ancorare consapevolmente il fatto pittorico o letterario alla geografia di una tradizione culturale.¹⁰ Sulla base di queste premesse comprendiamo la sua esigenza di riportare le forme estetiche romantiche a una struttura mentale e a una spinta emotiva di cui sono necessariamente interpreti.

Se i poli d'idillio e di evasione si sono rivelati costanti nella tipologia letteraria tra Tre e Cinquecento, da Petrarca a Tasso, e il mito di una integrazione tra uomo e ambiente era ancora

⁵ *Ibidem*.

⁶ E. Raimondi, *Sentire lo spazio*, in *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 169-181.

⁷ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 24. A proposito dei rapporti tra ecologia e letteratura, oltre al volume di Scaffai, cfr. S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Ambiente, 2006; C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

⁸ Cfr. E. Raimondi, *Tra le parole e le cose. Editoriali e articoli per la rivista Ibc*, Bologna, Bup, 2014, pp. 114-115.

⁹ E. Raimondi, *Sentire lo spazio*, cit., pp. 177-178.

¹⁰ E. Raimondi, *Letteratura e paesaggio*, «L'ippogrifo», 1988, 1, pp. 111-114: 112. Ringrazio il Dott. Pietro Tabarroni per avermi segnalato in corso d'opera questo saggio di Ezio Raimondi.

possibile, la frattura di questo nodo dialettico avviene nel cuore del Seicento, quando nell'età delle rivoluzioni scientifiche, di ampliamenti di confini geografici e cosmologici, la fenomenologia del reale diviene più complessa.¹¹ L'avvento della nuova scienza modifica il rapporto tra l'uomo e la natura e nasce un nuovo modo di percepire lo spazio. Nella prospettiva di un'estetica dinamica e copernicana, Francesco Arcangeli nel celebre saggio *Lo spazio romantico* apparso nel 1972 sulla rivista «Paragone», il cui estratto si conserva con dedica dell'autore nel Fondo Ezio Raimondi della Biblioteca di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, spiega lucidamente che l'esplorazione del cuore dei romantici «è la scoperta d'un illimito che la psicologia tradizionale ignorava; e rivela infinite diramazioni e aperture che fanno della coscienza un luogo imprecisato e senza confini, proprio perché infinitamente sorgivo» [vd., in calce, fig. 1].¹²

L'attenzione di Raimondi si sposta in un secondo momento sulle poetiche del *locus amoenus* e del *locus horridus*, i due termini correlati, fin dall'antichità, alla dialettica di speranze e di sgomenti sempre uniti all'evocazione di un habitat. Con gli apporti teorici di Curtius e di Gombrich, lo studioso sostiene che dalla letteratura delle origini, sino ad arrivare alla prima metà del Cinquecento, il rapporto fra scrittura e paesaggio è mediato nell'operazione letteraria da schemi descrittivi ricorrenti.¹³ Non a caso allude a una sorta di retorica dei luoghi prossima a una topologia della visione. In accordo con quanto ha osservato in tempi molto recenti Scaffai, Raimondi aggiunge che il primo testo letterario a esprimere emblematicamente una «prospettiva alterna» tra l'io e il paesaggio è il Petrarca della lettera familiare indirizzata a Dionigi da Borgo San Sepolcro, in cui il poeta racconta la propria ascesa al Monte Ventoso. Sulla via che congiunge l'io al paesaggio – scrive Scaffai – «l'elemento essenziale è proprio la scrittura, cioè il libro (le *Confessioni* di Agostino) che Francesco ha con sé e che rende significativa, anche per confronto e opposizione, l'esperienza contemplativa».¹⁴

Ma è con il Tasso della *Gerusalemme liberata*, sottolinea Raimondi, che ci allontaniamo da una considerazione solo estetica del paesaggio, per fare di quest'ultimo qualcosa di vivente: non l'oggetto di una contemplazione distanziante, bensì il risultato fattuale di una prassi complessa. Molto prima del celeberrimo studio del 1980, dedicato alla topologia della *Liberata*,¹⁵ il professore in una delle lezioni introduttive dell'a.a. 1960/61 si soffermava sull'episodio della purificazione di Rinaldo al monte Oliveto (*Lib.*, XVIII, 12-17) e, rivolgendosi agli studenti, dichiarava quanto segue:

È un episodio in cui si sente un autentico spirito religioso. Possiamo certo partire dalla premessa che dietro vi siano motivi tradizionali della nostra letteratura: ma sotto questi motivi scopriamo anche una specie di rituale mitico, dell'uomo che attraverso certe prove o certi atti diviene degno per sé e per gli altri. L'episodio, allora, va sì inserito nel particolare cattolicesimo tassiano, con le sue sfumature di straordinario estetismo, ma in esso il poeta adombra anche quella che è la storia permanente dell'uomo. Il paesaggio, di una compiaciuta e acclarata bellezza, non ha solo un effetto 'estetico': quell'atmosfera di pace è anche necessaria affinché si celebri il rito della redenzione, della purificazione, del ritorno cioè dell'uomo alla luce, all'armonia con le cose. È un momento che il Tasso sente intensamente: non è detto che mettendolo in relazione col mito vi scopriamo

¹¹ E. Raimondi, B. Basile, *Un paesaggio è uno stato d'animo*, cit., p. 26.

¹² F. Arcangeli, *Lo spazio romantico*, «Paragone», CCLXXI, 1972, pp. 3-26: 12.

¹³ Cfr. G. Gabbi, *Descrizione e paesaggio letterario*, in *Paesaggio: immagine e realtà*, cit., pp. 41-42.

¹⁴ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia...*, cit., p. 25.

¹⁵ Cfr. E. Raimondi, *Il dramma nel racconto. Topologia di un poema*, in *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 71-202.

valori poetici diversi; tuttavia ci rendiamo maggiormente conto, ad esempio, della peculiarità di questa poesia rispetto quella, anche più grande, dell'Ariosto in cui però questi motivi sono tenuti prevalentemente nell'intelletto.¹⁶

Per il trapasso dal paesaggio retorico, scandito sulle convenzioni dei *tòpoi*, al paesaggio estetico, unico e irripetibile per essere filtrato dall'individualità dell'osservatore che se ne appropria, occorrerà attendere il Settecento. In questo clima innovatore, in contrappunto con la nuova analitica descrittiva dell'occhio razionalmente scientifico, si aggiunge il fascino dell'esotico e del diverso rivelato dai viaggiatori tra ultimo Seicento ed età illuministica (pensiamo, riducendo ai minimi termini la rosa degli esempi possibili, ai resoconti dei viaggi in Italia di Joseph Addison e di Charles de Brosses, o ai *Viaggi di Russia* di Francesco Algarotti). Se nella prima metà del secolo – scrive Andrea Battistini – «la mente dell'osservatore s'interpone a condurre il caos al cosmo dell'idillio, a ordinare la congerie dei fenomeni in un sistema dominato ancora dalla ragione»,¹⁷ nella seconda metà del Settecento, con la *Vita* di Vittorio Alfieri, lo scenario nordico (*Vita*, Ep. III, cap. IX) muove a una *Stimmung* ben diversa rispetto all'Algarotti e l'«unica via da percorrere è quella del sublime, con cui l'orrore si coniuga al piacere, per il disorientamento che segue alla vista delle distese indefinite e uniformi».¹⁸ Alle pagine sull'avventura di Alfieri tra i ghiacci del Nord, Raimondi aveva riservato una particolare attenzione nel corso monografico dell'a.a. 1960/61:

Si tratta di una pagina, specialmente nel finale, meritatamente famosa, ove più intensa risuona la poesia alfieriana, legata alla scoperta di un mondo emotivo-fantastico, che non si trova nel '700 'illuministico', mentre ha qualche presentimento nell'altro '700, quello ' preromantico'. Di spiccatamente suo l'Alfieri vi aggiunge quel senso dell'indefinito, quel 'vasto silenzio' che è la sua più profonda invenzione. Per trovare nella nostra poesia accenti altrettanto profondi bisogna arrivare al Leopardi, in cui quei sentimenti non sono più legati al fascino di un mondo esotico, ma sorgono da un mondo familiare, quotidiano: un colle, la luna, un piccolo borgo.¹⁹

Per dare conto della storia letteraria del paesaggio e delle sue metamorfosi tra Sette e Ottocento, Raimondi si rifà alla silloge di Attilio Momigliano *Dante Manzoni Verga*. Prende in esame il capitolo *La rielaborazione degli «Sposi Promessi»*,²⁰ ampiamente sottolineato e postillato a lapis nella copia conservata nel Fondo Ezio Raimondi del Ficlit [vd., in calce, fig. 2]. Lo studioso piemontese, per definire il diverso modo di guardare le cose del Manzoni nel passaggio dalla redazione del *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, aveva riservato molta attenzione agli antecedenti manzoniani, alla trafila di autori artefici di una «prosa puramente descrittiva» del Settecento e del primo Ottocento (Algarotti, Baretti, Alessandro Verri). Tra questi modelli spiccava il nome del riminese Aurelio de' Giorgi Bertola, al quale nel dicembre 1998 veniva dedicato un convegno

¹⁶ E. Raimondi, *Introduzione allo studio letterario*, appunti dalle lezioni dell'anno accademico 1960/61 (ciclostilato), p. 128. Le dispense dei corsi di Raimondi si conservano presso la Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna.

¹⁷ A. Battistini, *Italia ed Europa: i luoghi bifocali dei viaggiatori settecenteschi*, in *Paesaggio: immagine e realtà*, cit., pp. 71-75: 71.

¹⁸ Ivi, p. 72.

¹⁹ E. Raimondi, *La «Vita» dell'Alfieri*, appunti dalle lezioni dell'anno accademico 1960/61 (ciclostilato), p. 77.

²⁰ Cfr. A. Momigliano, *Dante Manzoni Verga*, Messina-Città di Castello, D'Anna, 1944, pp. 61-144.

internazionale di studi nel bicentenario della morte.²¹ A dire il vero, Bertola era già presente in uno dei lavori del giovane Raimondi dedicato al «bello stile» dell'*Ortis*, nel quale, sulla scia del Walter Binni di *Preromanticismo italiano* (1947), metteva in luce, fra le altre cose, delle analogie fra il Bellori e il «garbatissimo Bertola, anche lui devoto della pittura, al punto di derivare dalla lingua della critica d'arte lo strato più delizioso e quasi preromantico del suo stile descrittivo».²²

Lasciamo alla curiosità del lettore il desiderio e il piacere di scoprire attraverso la parola di Raimondi i mutamenti del paesaggio nella letteratura tra Otto e Novecento. Resta solo da aggiungere che, in veste di Presidente dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, dal 1992 al 2011, Raimondi continuerà a mettere al centro la letteratura, per mostrare come il rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda, il suo farsi quadro e immagine, contemplazione e esplorazione, è sempre carico di cultura. D'altro canto, in uno degli editoriali della rivista dell'Istituto si legge: «Anche i beni culturali non possono essere adeguatamente intesi e proposti senza il quadro naturale di cui fanno organicamente parte. Per questo si parla di paesaggio: non un'entità estetica, ma un'unità di vita, un quadro totale di un reale vivente che dobbiamo imparare a 'sentire' come momento costitutivo della nostra esistenza e del suo senso visibile».²³

È facile scorgere in queste parole un'eco di Lucio Gambi, primo Presidente dell'Ibc (1975-1976), il quale non parlava di 'uomo ecologico', ma di 'uomo storico', di «uomo» – ricordava Raimondi nel suo intervento alla giornata in memoria di Gambi – «come entità sociale, con le sue istituzioni, con i suoi modi, con le sue forme e tutto questo fa parte di ciò che chiamiamo paesaggio».²⁴ Erano ipotesi di lavoro già presentate nel volume einaudiano del 1973 *Una geografia per la storia*:

Ma al di là dell'uomo dell'ecologia vi è l'uomo della storia: che non può negare il valore del primo – come realtà naturale – e anzi lo lascia svilupparsi secondo i suoi canoni, i suoi ritmi, i suoi bisogni; ma insieme lo ingloba in sé (e pure in diversa misura da caso a caso) lo domina e fa agire. E poiché l'uomo è unità, questa non può realizzarsi che sul piano della storia – che per l'uomo è una totalità – e non sul piano dell'ecologia che dell'uomo investe elementi e forme meno universali.²⁵

Il secondo inedito, intitolato *Il lessico della sostenibilità*, è incentrato sulla responsabilità delle parole e sulla funzione sociale del linguaggio.

Il riferimento a George Orwell può essere chiarito ritornando a un lavoro di Ezio Raimondi del 1990 intitolato, per l'appunto, *Orwell: un'etica del linguaggio*.²⁶ Prendere in esame le pagine di *Politics and the English Language* significava ribadire, ancora una volta, quanto i «fantasmi prefabbricati del linguaggio pubblico» possano nuocere a una società:

²¹ Cfr. A. Battistini (a cura di), *Un europeo del Settecento. Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, Ravenna, Longo, 2000. Il comitato scientifico del Convegno era composto da Andrea Battistini, Arnaldo Di Benedetto, Giovanna Gronda, Piero Meldini, Antonio Piromalli, Ezio Raimondi e Lea Ritter Santini.

²² E. Raimondi, *Un episodio dell'«Ortis» e «lo bello stile»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX, 1953, 391, pp. 351-367: 352 (nota 2).

²³ E. Raimondi, *Di là dalle immagini*, in *Tra le parole e le cose...*, cit., p. 75.

²⁴ E. Raimondi, *Ricordo di Lucio Gambi*, intervento alla giornata in memoria di Lucio Gambi, Bologna, 15 novembre 2007, pp. 1-8: 3 [pagina consultata il 4 luglio 2023].

²⁵ L. Gambi, *Una geografia per la storia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 151.

²⁶ E. Raimondi, *Orwell: un'etica del linguaggio*, «L'informazione bibliografica», XVI, 1990, 2, pp. 205-207.

Oggi molte cose si sono chiarite, certi equivoci non sono più possibili, anche se il conformismo può nascondersi sotto molte maschere e dietro la facciata di facili eresie che non impegnano chi le professa a nessun sacrificio, e ancor meno alla solitudine. Per questo può tornare utile riproporre le pagine di *Politics and the English Language*, invitando a rileggerle nel contesto reale di questa fine di secolo, mentre uno scienziato come Claude Hagège auspica per la linguistica e il suo 'uomo dialogale' un rapporto più profondo con l'etica, con l'universo molteplice delle culture e delle tradizioni, con l'alterità irriducibile degli esseri viventi.²⁷

La feroce e oramai nota critica di Raimondi verso un'epoca dominata dai nuovi linguaggi mediatici digitali e di massa, «con il trionfo dell'immagine e della sua reificazione virtuale»,²⁸ aveva ragione d'essere proprio in virtù del timore di una decadenza etica del linguaggio. Poco più avanti, infatti, si dice:

Anche se insidiata da una retorica sorridente che sa convertire in figura di spettacolo l'ingiusto e l'inumano, la libertà della coscienza comincia, ieri come oggi, dalla sua integrità solida e trasparente, dal suo potere, come osservava Benjamin, riferendosi a Karl Kraus, di percorrere il pensiero linguistico in lungo e in largo senza cadere nel banale. E la banalità non è solo nemica dell'immaginazione, ma anche della speranza.²⁹

Ma le parole e le azioni prive di un contesto non hanno alcun significato. E il nostro dovere – sembra suggerirci Raimondi con il Gregory Bateson di *Mente e natura* – è di recuperare quel senso di unità di biosfera e umanità «che ci legherebbe e ci rassicurerebbe tutti con un'affermazione di bellezza».³⁰

3. Nota ai testi

Il primo testo, *L'ambiente e il paesaggio nella letteratura italiana*, è frutto della trascrizione del contenuto di un'audiocassetta donatami da Forte Clò, ora conservata presso il Fondo Ezio Raimondi della Biblioteca di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. La datazione dell'inedito è incerta, ma il riferimento di Quinto Casadio, nel corso della presentazione dell'ospite (per ovvie ragioni omessa), al libro fresco di stampa *Letteratura e identità nazionale*, lascia ipotizzare che la conferenza risalga al 1998. Fatta eccezione per i necessari interventi di punteggiatura, ho scelto di conservare nello scritto l'andamento orale della conversazione.

Il testo della seconda conferenza, invece, è trascritto dal volume *Il lessico della sostenibilità. La sostenibilità del lessico*, patrocinato dall'Assessorato Ambiente della Provincia di Bologna e stampato in una tipografia locale qualche mese dopo il convegno del 9 ottobre 2001 menzionato da Forte Clò.³¹

È sembrato opportuno, infine, inserire delle note a piè di pagina per orientare il lettore nei testi citati dal professore.

²⁷ Ivi, p. 206.

²⁸ E. Raimondi, *Un'etica del lettore*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 73.

²⁹ E. Raimondi, *Orwell: un'etica del linguaggio*, cit., p. 207.

³⁰ G. Bateson, *Mente e natura*, trad. it. di G. Longo, Milano, Adelphi, 1984, p. 33.

³¹ Il saggio non è presente nella *Bibliografia degli scritti di Ezio Raimondi* curata da Andrea Battistini (cfr. *supra* la nota 2).

L'ambiente e il paesaggio nella letteratura italiana

Ezio Raimondi

Comincio dicendo che parlare di paesaggio e ambiente nella letteratura esige a sua volta da colui che ne deve parlare di tentare una sorta di paesaggio critico, che è difficile contrarre in un tempo così breve. Forse più che un paesaggio sarà appena uno schizzo, con alcuni itinerari e con alcuni elementi di riflessione, insieme con l'indicazione di una serie di momenti della nostra letteratura che danno il senso, se non dello sviluppo, della continuità di un'esperienza, che è poi uno degli elementi decisivi in una modernità che non riguarda soltanto noi. Non leggerò testi, perché il tempo è troppo breve, ma all'inizio si deve partire da un testo e mi si perdonerà se, ancora una volta, parto dal romanzo del Manzoni, che è alle origini della nostra modernità, se insieme a lui collochiamo subito anche la voce poetica di Leopardi.

Il momento da cui voglio partire è il finale di un capitolo che più ambientale di così non si potrebbe; mi riferisco al capitolo XVII dei *Promessi sposi*: Renzo fugge da Milano, si avvicina all'Adda e deve scoprire il punto per traghettare. Attende nella notte con tutta una serie di sensazioni straordinarie, l'ambiente è al tempo stesso sensazione; poi, la mattina successiva, si alza e ha preso fiducia dopo la paura della notte (i cani che uggiolavano nelle case chiuse qua e là, le ombre, qualche luce e lo stormire delle fronde) e si muove verso l'Adda. È un pezzo abbastanza famoso, quasi un virtuosismo, ma nel virtuosismo si disegnano dei problemi, diciamo così, quasi d'epoca: «E non vedendo nessuno, cercò con l'occhio il sentiero della sera avanti; lo riconobbe subito, e prese per quello».³² Come si vede è un occhio che viene avanti ed è l'occhio del protagonista, ma con l'occhio del protagonista – lo vedremo tra poco – è presente un altro occhio più avanzato di quello del protagonista:

Il cielo prometteva una bella giornata: la luna, in un canto, pallida e senza raggio, pure spiccava nel campo immenso d'un bigio ceruleo, che, giù giù verso l'oriente, s'andava sfumando leggermente in un giallo roseo. Più giù, all'orizzonte, si stendevano, a lunghe falde ineguali, poche nuvole, tra l'azzurro e il bruno, le più basse orlate al di sotto d'una striscia quasi di fuoco, che di mano in mano si faceva più viva e tagliente: da mezzogiorno, altre nuvole ravvolte insieme, leggiere e soffici, per dir così, s'andavan lumeggiando di mille colori senza nome: quel cielo di Lombardia, così bello quand'è bello, così splendido, così in pace.³³

Ma è ciò che viene dopo che ci interessa. Fino a questo momento ci siamo trovati di fronte a una pagina di straordinaria qualità coloristica, dove il colore diventa nello stesso tempo movimento, dove la sensazione diventa quasi senso vitale con un gioco che è dato anche da un

³² Si cita da A. Manzoni, *I Promessi sposi*, a cura di E. Raimondi, L. Bottoni, Roma, Carocci, 2021, p. 358. L'edizione commentata del romanzo uscì in tiratura limitata nel 1987 presso Principato. La ristampa del 2021 si deve all'impegno di Silvia Contarini.

³³ Ivi, pp. 358-359.

ritmo straordinariamente vivo. In questo momento sono pochi gli scrittori in Europa che giungono a una maestria di questo genere: dovremmo pensare per la Francia a Chateaubriand e poi dovremmo pensare forse a grandi pittori come Constable e Corot, gli scopritori del paesaggio nel senso romantico tutto moderno. Ma la cosa che mi importa è la battuta che viene dopo. In realtà, se si sta attenti già alla tenuta dell'insieme, si scopre poi che dentro questo che sembra un umore così delicato, con cadenze qua e là che potrebbero persino sembrare leopardiane, c'è già invece una voce seconda che è ironica. Non dimentichiamo che quel cielo di Lombardia «così bello quand'è bello» è una controvoce, è quasi un ammiccamento, uno scrivere molto più complesso di quanto non paia. Questa prosa di cose omogenee è piena di trasalimenti. Ma ciò che ci interessa viene ora: «Se Renzo si fosse trovato lì andando a spasso, certo avrebbe guardato in su, e ammirato quell'albeggiare così diverso da quello ch'era solito vedere ne' suoi monti». ³⁴ È già un'operazione ironica, perché Renzo non l'ha guardato questo cielo, l'ha guardato qualcun altro, che è l'occhio del narratore, che è poi a sua volta una sorta di altro protagonista che rende anche per questo molto moderna, più di quanto non crediamo, questa nostra narrativa: «Se Renzo si fosse trovato lì andando a spasso», cioè se fosse stato una sorta di turista, se fosse stato uno che doveva soltanto intrattenersi con ciò che era intorno, avrebbe guardato tutte queste cose. E il narratore aggiunge: «ma badava alla sua strada, e camminava a passi lunghi, per riscaldarsi, e per arrivar presto». ³⁵ Renzo non aveva una ragione – noi diremmo oggi – estetica, ma aveva soltanto un bisogno pratico. Aveva freddo, doveva riscaldarsi e doveva arrivare al più presto per passare dall'altra parte. Aveva solo una finalità pratica, una finalità d'ordine vitale. E il narratore aggiunge ancora: «Passa i campi, passa la sodaglia, passa le macchie, attraversa il bosco, guardando in qua e in là, e ridendo e vergognandosi nello stesso tempo, del ribrezzo che vi aveva provato poche ore prima», ³⁶ e comincia tutto questo movimento.

La cosa che andrebbe sottolineata è che dietro questo camminare di Renzo, ma è un camminare con una funzione strettamente pratica, c'era già un'altra esperienza, di altrettanta alta resa paesaggistica. Esistono tutta una serie di consonanze tra questo muoversi in mezzo alla sterpaglia di Renzo a quello che era stato raccontato, invece, in un dramma come l'*Adelchi*, con protagonista il Diacono Martino che saliva attraverso le Alpi e attraverso le Alpi trovava una strada sconosciuta per giungere fino a Carlo Magno e indicargli questa strada, per poter poi colpire i Longobardi. Solo che in quel caso era tutto un movimento in montagna, era la scoperta delle vette e qui, invece, si ha una terra bassa. ³⁷ Lo scrittore ha compiuto qualcosa di straordinario perché da un'azione straordinaria, illuminata quasi dalla Grazia, che si muove tra albe, montagne e grandi silenzi è passato a un 'poveretto' che sta fuggendo, perché è stato quasi accusato di essere il protagonista di una sedizione mancata e ha freddo, sente tutte queste cose intorno, sente il luogo come una serie di sensazioni più spiacevoli che piacevoli. Ma adesso non ci interessa questo, se non per dire che dentro questa costruzione c'è poi di fatto una delle scoperte, questo sì, che si danno tra il Sette e l'Ottocento: l'immissione di ciò che chiamiamo il

³⁴ Ivi, p. 359.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Per il parallelismo di questo passo manzoniano con l'*Adelchi*, oltre al commento allestito con L. Bottoni, cfr. il cap. IV (*Lo spazio del cuore*) di E. Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, a cura di L. Rodler, Milano, Mondadori, 1997, pp. 83-84; Id., *Sentire lo spazio*, in *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 178; Id., *Tra le parole e le cose. Editoriali e articoli per la rivista Ibc*, Bologna, Bup, 2014, pp. 114-115.

paesaggio dentro il discorso letterario come un momento decisivo in quella che è l'esperienza di una persona e di un individuo intimamente legato a un ambiente. Ma non è di questo che voglio ora parlare. Voglio invece parlare di questa contrapposizione: c'è un occhio, quello del narratore, che è un occhio già estetico, che vede, per così dire, la bellezza di questo spettacolo e poi c'è un altro occhio, invece, un occhio pratico che non si accorge quasi di niente o potrebbe accorgersene soltanto se lo sguardo del narratore si mettesse a sua disposizione e che invece passa attraverso queste cose e le sente soltanto come presenze pratiche, come qualche cosa che ingombra il suo corpo, come qualche cosa che fa parte del suo destino, che è quello di sottrarsi, con la fuga, a quella che potrebbe essere una nuova cattura.

Il narratore, in questo modo, ha come messo insieme due momenti diversi: un momento che potremmo chiamare tradizionale e un momento che potremmo invece chiamare nuovo e di natura estetica. È un fatto che ciò che diciamo estetica è dopotutto una operazione, un'esperienza della riflessione, della sensibilità che ha luogo nel corso del Settecento. Ora possiamo parlare anche con il Manzoni dentro queste pagine di un'esperienza estetica, ma il protagonista non è portatore di questa esperienza, ha semplicemente con la natura un rapporto di ordine pratico. Tocca al narratore di farci sentire la natura, diciamo la parola giusta, come paesaggio. Ma per chi come Renzo appartiene alla consuetudine della vita dei campi, il paesaggio è semplicemente ciò che ha intorno su cui deve lavorare e su cui non ha tempo in pratica, come in questo caso, di fare delle riflessioni di ordine estetico. Nella pagina c'è un occhio che vede la natura e la vive come paesaggio e c'è un occhio, invece, che appartiene alla tradizione e che sente la natura come parte di sé e vede sé come parte della natura e basta. C'è quindi il passato da una parte e, nello stesso tempo, il presente e la modernità dall'altra, se diciamo subito, alterando un poco l'ordine del racconto (dico il racconto critico), che ciò che chiamiamo esperienza estetica, che ciò che diciamo il senso dello spettacolo naturale (il senso dell'ambiente) appartiene soltanto al secondo Settecento e matura dentro quella che chiamiamo l'esperienza romantica, che poi avrà nella pittura cime altrettanto alte e qualche volta forse più intense di quanto non si dia anche nella letteratura. È certo, però, che in queste pagine, in queste pagine cosiddette descrittive, ma dire descrittive è troppo poco, il narratore che abbiamo ascoltato è di una cifra assolutamente europea. Intorno agli anni '20 dell'Ottocento soltanto lo Chateaubriand più alto sa tenere il passo con la qualità e l'intensità di questa scrittura, e però è vero che alla fine si rappresenta poi attraverso questo gioco un rapporto vitale con l'ambiente. Quello che Renzo ha vissuto nelle ore precedenti è proprio una esplorazione dell'ambiente, il rapporto con le cose, il corpo scoperto che sente l'intensità di ciò che ha intorno da amico e di nemico. E tuttavia si tratta di un'esperienza semplicemente vitale e soltanto il narratore come più avanzato e come intellettuale moderno ne può trarre anche, per così dire, una ragione estetica. Dicendo così, sarei tenuto anche a dire che si dà come una sorta di mutazione nel corso del Settecento.

È con il Settecento che ciò che chiamiamo il paesaggio diventa la dimensione nuova della natura, come un rapporto nuovo tra ciò che chiamiamo il soggetto che guarda, la persona, l'individuo e ciò che è intorno. Vuol forse dire questo allora che il rapporto con la natura non esisteva nelle fasi precedenti, tanto più poi all'interno di quel codice speciale che è il codice della letteratura? Diciamo subito un'altra cosa: se a livello figurativo ciò che chiamiamo la scena (il paesaggio) esiste anche prima del Seicento, è solo tra la fine del Cinquecento e Seicento che si costruisce a livello europeo un genere figurativo speciale che chiamiamo il quadro di paesaggio.

E debbono esserci delle ragioni che fanno sì che il paesaggio figurativo, che fino a quel momento era, quando c'era, scenario di accompagnamento, ma secondario, diventa invece soggetto introducendo le figure umane all'interno del paesaggio o addirittura rimuovendole e facendo sì che solo il paesaggio sia vivo.

È probabile che in tutto questo ci sia poi un fenomeno più complesso che tra il Cinque e il Seicento è la mutazione totale dell'idea del cosmo, che da cosmo tolemaico-aristotelico, costruito con al centro l'uomo e la terra, si passa a un universo prima galileiano e poi newtoniano dove l'uomo non è più al centro della terra e la terra non è più il centro dell'universo. E nasce quindi una nuova dimensione della spazialità, che coloro che nel corso del Seicento riflettono su tutto questo dà luogo a un senso persino di vertigine e alla sensazione che qualche cosa di stabile sia andata perduta. Dunque abbiamo alle spalle dei fenomeni estremamente complessi che sta allo storico disnodare e che poi in un modo o in un altro si riproducono anche in quella che è l'esperienza della parola.

Ma nella parola le cose sono ancora più complesse, perché nella parola questo rapporto diretto con le cose che ci viene rappresentato in questa pagina, per secoli e secoli, invece, viene mediato da quella che potremmo chiamare una sorta di convenzione. Il paesaggio esiste, ma è un paesaggio ideale fondato su alcuni elementi che si riproducono quasi in modo stabile e che potremmo, ritornando al mondo antico, esemplare tra un paesaggio epico, che è quello di Omero, e un paesaggio arcadico o bucolico, che è quello di Teocrito, che poi ritroviamo entrambi in Virgilio e che di lì si sposta in una civiltà cristiana che diventa la civiltà medievale e che in tempi molto rapidi rispetto all'Europa ha immediatamente uno straordinario inventore come Dante. È un paesaggio ideale quello che ci troviamo di fronte, che cioè non seleziona qualche cosa che nasce da un'esperienza diretta con l'ambiente, costruisce un ambiente, lo ricostruisce a suo modo con elementi, che sono sempre elementi tipici o, per così dire, stilizzati.

Quando il nostro Pascoli rimproverava a Leopardi di mettere insieme le rose e le viole rimproverava ancora a quel grande scrittore di aver usato degli elementi convenzionali che non corrispondevano interamente alla realtà. Pascoli guardava alla botanica e aveva il senso, quindi, delle cose dirette e di quella che è l'esperienza del quotidiano. Anche in Dante, che pure è così ricco di luoghi e di cose, ciò che viene costruito nella *Commedia* è poi un insieme di paesaggi che si dividono fra due momenti: un paesaggio che nella logica della retorica medievale, che riprende il mondo antico, è il paesaggio del *locus amoenus*, cioè del luogo ridente, del luogo che alla fine, in prospettiva, è il Paradiso terrestre e dall'altra, invece, il *locus horridus*, che è la selva, che è la foresta, con cui del resto comincia per l'appunto l'*Inferno*. Ed è un insieme di elementi che hanno una funzione di realtà per un verso e, per un altro, un effetto di idealità o di allegoria. Sono luoghi che rappresentano altrettante condizioni dell'uomo. Ed è vero che tutto questo continua per alcuni secoli e corre attraverso la realtà europea. Ci sono poi anche i primi cronisti, i primi viaggiatori che cominciano a introdurre altri elementi che vengono dall'osservazione diretta, ma nel mondo della letteratura sono questi schemi generali che contano. Lo stesso vale per il Petrarca, lo stesso vale per il Boccaccio e possiamo trasferirci fino all'età umanistica. Tra la prosa del Sannazaro e in Poliziano è sempre questo luogo ideale che viene, per così dire, rappresentato nei suoi momenti positivi o nei suoi momenti negativi. E tutto questo si lega anche a una realtà che non dobbiamo dimenticare, perché per secoli e secoli la nostra cultura – dico la cultura europea – ha sempre fatto attenzione, prima che alla natura, a quella particolare

natura che è il giardino, che è stato uno dei veicoli attraverso i quali si è ricostruita la natura. E nel Petrarca, come nel Boccaccio, ci sono giardini, come nell’Arcadia; non per niente Sannazaro lo chiama Arcadia ed è un paesaggio arcadico in senso lato che circola con un’Arcadia che può diventare anche un’Arcadia lugubre, quando appunto al giardino si sostituisce quello che ho chiamato il bosco o la foresta. È poi vero che nella storia reale il mondo medievale è pieno di foreste. Se ascoltiamo alcune pagine del nostro Vito Fumagalli è la foresta che domina, ma è come una realtà di là dalla parola letteraria.

La parola letteraria registra certe cose, anche se noi oggi siamo in grado di sommare alla letteratura queste altre dimensioni. Ho qui sottomano un libro di un grande medievista come Paul Zumthor, intitolato *La misura del mondo*, che è proprio dedicato alla rappresentazione della natura e dello spazio nel mondo medievale, con quel particolare elemento che è insieme, con la natura selvaggia, la strada [vd., in calce, fig. 3].³⁸ Senza la strada la letteratura probabilmente non si immaginerebbe e meno che meno poi la letteratura narrativa: non per niente Dante sta a mezzo tra la lirica, il sogno e la narratività. E quindi, per alcuni secoli, continua questa sorta di rappresentazione. Non so chi di loro abbia visto un libro che bisognerebbe sempre leggere, come il libro di Ernst Robert Curtius, finalmente tradotto in italiano, sopra *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Lì c’è un grande capitolo dedicato proprio al paesaggio ideale che spiega con straordinaria lucidità ed evidenza questo processo.³⁹ C’è una sorta di convenzione, per così dire, fissata da alcune grandi retoriche, le *artes poeticae* nel mondo medievale, che definisce come deve essere descritto un luogo: ci deve essere un luogo, ma quel luogo è istituzionalizzato con certi caratteri, poi la realtà vera è molto più ampia, con tante altre esperienze, ma esse solo lentamente entrano dentro la letteratura.

La natura nell’*Orlando furioso* è tutta vista in velocità, il personaggio non può mai fermarsi dentro la natura. Qualcosa succede invece, ma siamo alla fine del Cinquecento, quando arriviamo alla *Gerusalemme liberata*, dove per una serie di ragioni che adesso non sto a spiegare il soggetto si scopre dentro la natura sia nella sua dimensione femminile, sia nella sua dimensione maschile e comincia, prima di quel Settecento che ho detto, un’esplorazione (l’arte poi precede certe codificazioni) che inizia a essere quella che potremmo chiamare l’esplorazione esistenziale dello spazio, l’assonanza tra sé e le cose, non più com’era accaduto con il Petrarca, ma viceversa con qualche cosa di più profondo, il trovare in ciò che è intorno la propria misura, il proprio essere. Con il Tasso la consonanza comincia a diventare dissonanza, ricerca travagliata del rapporto con ciò che è intorno, cui si affida il proprio sentimento e da qui si ricava una parte delle proprie emozioni. Comincia ad affacciarsi lo spazio-distanza. Ma, alla fine del Cinquecento, sappiamo bene che si sono già dati i grandi viaggi, è già cominciata la percezione di un altro universo che è il mondo americano da una parte e il grande oriente dall’altra, c’è un’aria che circola e tutto questo si riflette anche nella rappresentazione diretta delle cose. E dunque, dicevo, il Tasso sembra corrispondere quasi in qualche maniera a ciò che accade nel mondo dell’arte, dove il paesaggio a poco a poco assume una nuova funzione, assume una funzione che è di soggetto primario, insieme esistenziale e insieme musicale. E del resto, quando avevo cominciato a

³⁸ Cfr. il cap. VIII (*La strada*) di P. Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, trad. it. di S. Varvaro, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 163-178.

³⁹ Cfr. il cap. X (*Il paesaggio ideale*) di E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Macerata, Quodlibet, 2022², pp. 261-285.

leggere la pagina manzoniana, in qualche modo, avevo suggerito anche di sentire questa specie di movimento armonico, questa specie di orchestrazione che corre dentro la descrizione in movimento dell'occhio. L'occhio che guarda è uno strumento intonato che risuona sulla sollecitazione delle cosiddette sensazioni visive e ottiche. Il Tasso ha scoperto il senso della distanza, della distanza che crea il movimento delle emozioni, che dà, per così dire, spazio al desiderio, all'aspirazione e alla nostalgia. E non soltanto il Tasso della *Liberata*, ma anche il Tasso dell'*Aminta*, dove attraverso il racconto nascono dei paesaggi straordinari dentro i quali avviene poi quella sorta di favola dei sentimenti, del movimento tra felicità e infelicità, fino alla conclusione felice della coppia che si è cercata a lungo attraverso la natura. E di lì a poco, poi, pensiamo a un grande scrittore come Shakespeare, che nella *Tempesta* creerà nello stesso tempo un mondo che è un mondo naturale e un mondo di costruzione magica. E probabilmente la magia ha una parte nel creare il senso della distanza.

È pur vero che, viceversa, per altre ragioni, Petrarca ha compiuto alcune operazioni decisive in questo caso. Da una natura costruita in modo convenzionale – dico dentro la parola letteraria – si passa a una natura che diventa momento di un'esperienza, la scoperta di sé attraverso la natura e della scoperta della natura attraverso di sé. È il Petrarca latino della prima lettera, mi pare, del quarto libro delle *Familiari*, che racconta della salita al Monte ventoso.⁴⁰ È vero che qualcuno ha cercato di mostrare in tempi più recenti che potrebbe essere un discorso completamente allegorico e che quella salita è una salita tutta spirituale. Ma il vecchio Jacob Burckhardt, quello della *Civiltà del Rinascimento in Italia*, segnalava che in quelle pagine lo scrittore ha un senso nuovo della natura.⁴¹ Comincia prima del Settecento quel movimento che va verso la fruizione estetica: il paesaggio, le cose, l'ambiente come qualche cosa che è finale, che è punto di riferimento, che non rimanda ad altro, che non porta né alla metafisica né alla filosofia, che crea invece una fruizione che è una estetica, un piacere e quindi una specie di abbandono a quella che è la contemplazione dell'occhio. È poi vero che Petrarca rilegge una pagina di Agostino, dove Agostino censura coloro che si abbandonano a questa sorta di concupiscenza dell'occhio. Ma non c'è dubbio che in quella pagina, di là dal problema interpretativo, se sia poi anche una rappresentazione simbolica o allegorica, la genialità petrarchesca ha dato degli elementi nuovi e non è un caso che si tratti di un'ascesa, di un'ascesa per giungere a un punto privilegiato dal quale si può poi contemplare un insieme armonico, un insieme che tende a diventare armonico e che in quanto armonico è, per l'appunto, un paesaggio. Siamo ancora dentro un mondo, come dicevo, aristotelico-tolemaico, è un cosmo che stabilisce una gerarchia di valori dove c'è un cielo, che è il luogo della perfezione, e un mondo sublunare, il nostro, che è il mondo della imperfezione, dove l'uomo è ancora il centro dell'universo. È l'occhio privilegiato per il quale è stato costruito tutto l'insieme del cosmo, quel cosmo che per i vecchi greci era il luogo della teoria e della riflessione filosofica.

Nel corso del Cinquecento troviamo da una parte le nuove scoperte (dopo Copernico), dall'altra le sperimentazioni dei viaggi, la relativizzazione che comincia su quelli che sono i costumi, l'Europa che comincia a scoprire (è un'operazione molto lenta) altri universi, altre tradizioni, che non appartengono alla storia ebraico-cristiana, greco-latina. Tutto questo porta

⁴⁰ Cfr. F. Petrarca, *Le Familiari*, Introduzione e libri 1-4, a cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1933, pp. 362-377.

⁴¹ Cfr. il cap. III (*Scoperta del bello nel paesaggio*) di J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Nuova ed. accresciuta per cura di G. Zippel, Firenze, Sansoni, 1911, vol. II, pp. 19-31.

a scombinare quello che avevamo chiamato il rapporto tra macrocosmo e microcosmo. Nasce un nuovo ordine, nasce soprattutto un'altra funzione dello spazio. Le vecchie simboliche tendono a diminuire, si ha di più la sensazione della grandezza. Comincia, quindi, una nuova idea dell'ascesa, della montagna, dell'esplorazione, del rapporto, per così dire, con ciò che ci sta intorno. Dall'età delle esplorazioni, il luogo comincia a essere esplorato, però è anche vero che l'uomo si integra sempre in questo ambiente. Le grandi invenzioni architettoniche danno sempre la sensazione di un rapporto armonico con la natura, di un'interpretazione con l'ambiente che non turba l'ambiente ma si aggiunge all'ambiente come un'altra figura, come un altro momento.

Fra Cinque e Seicento accadono poi altri fenomeni e nel corso del Settecento comincia quella che si chiama la Rivoluzione industriale: si costruiscono dal Seicento in avanti le grandi città. Il fenomeno dell'urbanizzazione, l'accumulo dei personaggi e delle figure e come dicevo prima, nel corso del Settecento, si aprono nuove filosofie e c'è un momento nuovo, che è quello dell'estetica. Non esiste la parola estetica nella nostra accezione prima del Settecento, come non esiste, se non per certi collezionisti, la parola museo, che comincia ora a proporsi con una fruizione nuova della letteratura e dell'arte nel momento in cui cominciano anche delle riflessioni sul rapporto non più naturale con la natura e dunque anche con l'ambiente. Nella fase in cui la nostra letteratura 'convenzionalizzava' il paesaggio, il rapporto con la natura era un rapporto naturale. Nel momento in cui, dal Settecento, la natura diventa paesaggio si scopre che il rapporto con la natura è un rapporto, per così dire, arduo, non più naturale, non è un punto di partenza ma è un punto quasi di arrivo, una sorta di ricerca. Così accade che nel corso del Settecento si definisce una funzione estetica che è la funzione del pittoresco, ciò che è il paesaggio romantico in accezione inglese. Nel corso del Settecento pittoresco è ciò che ci sta intorno, è il mondo della natura che splende nella sua immediatezza. È la naturalezza che è ancora possibile. Ma siamo negli stessi anni in cui Rousseau mostra che la civiltà ci ha allontanato dalla natura, ci ha, per così dire, corrotti, che la natura è qualche cosa a cui dobbiamo tornare, ma che forse abbiamo perduto. In un grande testo della fine del Settecento, intitolato *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Schiller dice che noi non siamo più natura, la dobbiamo per così dire ricercare e tutto questo mentre nasce intorno una grande pittura di paesaggio e tutta la letteratura scopre il paesaggio e la natura come una specie di soggetto nuovo.

Ho detto la parola pittoresco, ma dovrei aggiungere la parola sublime, la riflessione sulla nuova possibilità, anche di ordine estetico, che non si fonda più sui sentimenti della tradizione, ma che congiunge invece l'orrore e il piacere, e che è data in prima battuta dalla spazialità, dalla dimensione notturna, da ciò che è l'altezza e dunque da ciò che è anche la montagna. Tutti questi elementi si mescolano insieme e danno luogo a ciò che, con la fine del Settecento, è la costruzione del paesaggio anche dentro la letteratura come momento necessario della scoperta del soggetto e dell'individuo e, nello stesso tempo, di una ricerca come luogo, non di ciò che è già dato, ma che si deve riscoprire. È una presenza ma, al tempo stesso, una sorta di desiderio e non per niente la musica entra anche nella prosa proprio per concertare questa sorta di aspirazione, questa sorta di desiderio, in parte anche questo non possesso ma nostalgia, movimento in avanti.

Il giovane Leopardi non conosce quasi nulla di questa realtà, ma conosce qualcosa che gli viene dal profondo e mentre parla per un verso della natura, scopre per un altro che noi viviamo

in una sorta di snaturamento e dice poi che ciò che ci sta intorno può vivere soltanto attraverso il ricordo di come gli antichi avevano raccontato del rapporto con la natura, perché noi viviamo nell'età dell'artificio e quelli, invece, vivevano nell'età della naturalezza e dunque nel primitivo ordinato e felice.

Dicevo che nel corso del Settecento, dal paesaggio convenzionale, anche se straordinariamente vivo della tradizione letteraria, esce un nuovo paesaggio, che è ciò che chiamiamo paesaggio nell'accezione anche nostra, ma è una nuova parabola che poi è, a sua volta, un'altra storia, un altro destino.

Fermiamoci per un momento adesso su alcuni momenti della nostra letteratura. Col Barocco, dunque col Seicento (siamo in età galileiana), l'occhio descrittivo nuovo si ferma sulle cose, sugli oggetti e sulle rappresentazioni naturali come non era accaduto prima. È l'istinto esplorativo, chiamiamolo così, che governa anche il movimento della parola nel momento in cui con il Barocco assistiamo a un tripudio di metafore, di colori, di ragioni. Un'architettura della parola non diversa da quella che è la grande architettura tra Bernini e Borromini, se vogliamo fare quel riferimento, ma è con il Settecento che irrompe il soggetto moderno anche nella letteratura italiana. Non attraverso il romanzo, che è più tardo rispetto ad altre letterature o non ha perlomeno la stessa forza: non abbiamo avuto nessun Cervantes ai principi del Seicento, non abbiamo avuto nessun Verdi per il Settecento o nessun altro scrittore di Francia o di Inghilterra, però abbiamo altri testi che rappresentano, per così dire, il farsi di una prosa che è una prosa che prende la natura, che comincia a dare un senso più diretto dell'ambiente. Attilio Momigliano in un saggio che loro possono leggere in questa raccolta *Dante Manzoni e Verga*, dedicato alla riscrittura degli *Sposi Promessi*⁴² – allora non si diceva ancora *Fermo e Lucia*, la prima redazione dei *Promessi sposi*, ma aveva ancora questo titolo – tentava una storia del paesaggio dentro la nostra letteratura tra Sette e Ottocento con una serie di indicazioni certamente di notevole qualità [vd., in calce, fig. 3]. Ricordava che ci sono certi viaggiatori del Settecento che proprio perché descrivono i luoghi stabiliscono con la parola un nuovo rapporto con la natura: c'è l'Algarotti dei *Viaggi di Russia*, ma c'è pure, ricordiamolo di più, il riminese Aurelio Bertola a cui si deve un viaggio, lo chiamiamo così, sentimentale sul Reno, che è certamente una operazione di pittoresco letterario in questa nuova chiave moderna. È una specie di traversata sul Reno, con i vari luoghi, le varie dimensioni: è la vecchia logica del Barocco, che diventa ormai imitazione del Rococò settecentesco e un pittoresco amabile, come era amabile lo scrittore. Ma se vogliamo passare invece a una sensazione diversa, prendiamo quella strana idea di romanzo che non diventò un romanzo, che è la *Vita dell'Alfieri*. E lì ci sono pagine straordinarie proprio sui luoghi e gli spazi, quando si percorre in slitta gli spazi settentrionali, quando in una specie di zattera attraversa il baltico, quando in compagnia del suo cameriere e amico Elia (che poi in realtà è il controllore che gli aveva dato la famiglia, sapendo bene che l'Alfieri era un personaggio un po' fuori regola) attraversa la Spagna a cavallo con vicino il muletto come se lui fosse Don Chisciotte e il cameriere-custode Sancio Panza: lì sì che ci sono descrizioni straordinarie, così come nelle pagine su Londra: la città a poco a poco viene fuori, anche se non c'è ancora una forte rappresentazione.

⁴² Cfr. la nota 19 della mia *Introduzione*.

È semmai in una lirica come quella di Parini che comincia, sia pure in chiave satirica, a presentarsi anche la città. Nel Settecento, se da una parte c'è la natura, il verde, gli alberi, le colline, la pianura, i fiumi, dall'altra c'è un'entità, che è poi il luogo della perdita della natura, che è la scoperta della città e della metropoli. E proprio sulla fine del Settecento, a chi congiunge insieme il Settecento pittoresco e il dramma post-alfieriano, cioè al Foscolo, si deve il primo paesaggio moderno nella nostra letteratura, che è quello, per l'appunto, delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, dove la tragedia del personaggio – l'Alfieri lo aveva appena presentato nel *Saul* – vive tutta attraverso i luoghi e le cose e quindi definisce questa nuova funzione dall'estetica settecentesca in avanti, che è il rapporto necessario e problematico tra l'individuo e l'ambiente con le cose e con – questo è importante – il senso delle rovine. Il pittoresco e il sublime si portavano dentro dal Seicento in avanti il senso anche delle rovine come elemento necessario del paesaggio. E se lo ricordano, io avevo parlato dei giardini e proprio nel Settecento abbiamo il giardino all'inglese diverso dal giardino francese o all'italiana, che riproduce la natura, per così dire, selvaggia. Il *locus horridus* della vecchia tradizione che, per l'appunto, diventa un altro momento di questa ricerca esasperata della naturalezza. Dietro Foscolo non c'era soltanto la pratica descrittiva, quella anche legata alla rappresentazione dei quadri. Dal Seicento in avanti la descrizione diventa qualche cosa che non nasce soltanto attraverso la natura, ma anche attraverso il paesaggio codificato della natura, che è appunto la pittura, e c'è un'altra tradizione di cui non avevo parlato, che è la tradizione romanzesca, soprattutto del romanzo nero, che è giocato tutto tra le montagne, i picchi, le distanze straordinarie, il senso dell'orrido e dall'altra parte ciò che è il misterioso notturno: le prigioni, i castelli misteriosi, le donne perseguitate. Dicendo questo loro capiscono che ho già detto qualcosa che poi passa anche nei *Promessi sposi* con una straordinaria ironia: dal Foscolo al Manzoni è come se il rapporto con le cose diventasse sempre più vero.

Nel Foscolo la teatralità si sovrappone alla natura. Con il Manzoni, invece, la natura tende a diventare di più ritmo vitale e vengono scelti dei personaggi non più alti, ma medi. È, per così dire, un occhio comune e quando l'occhio comune non basta, come hanno sentito, interviene anche un altro occhio, che però alla fine vuole interpretare quello del protagonista e non sostituirsi. Ed è a questo punto una rappresentazione che diventa sempre più legata a quella che potremmo chiamare il ritmo del quotidiano.

È cominciato il mondo della sensazione, quello che è il raccapriccio della notte, la pelle che rabbrivisce, che è definita non più soltanto dal piacere, ma da sentimenti negativi. Già il Tasso aveva cominciato a parlare dei 'non so che', cioè di stati d'animo misti, compositi, che non sono più quelli della tradizione. D'altro canto avevo detto, e bisogna riflettervi, che l'estetica del sublime, questa estetica che è legata al romanzo nero da una parte e alla nuova pittura dall'altra, aveva insistito nel dire che il sublime sta poi in una situazione che è insieme di piacere, di paura o di orrore. È quindi una mescolanza diversa, è nata ormai una psicologia moderna. Ho già parlato di Rousseau, potevo citare anche altri, e a questo punto il rapporto con la natura diventa la percezione anche del proprio corpo, diventa anche la scoperta di sé. E non sarebbe difficile, se io restassi per un momento all'interno dei *Promessi sposi*, indicare che uno dei protagonisti del romanzo è lo spazio, è il movimento della natura, sono le strade. Il romanzo non comincia per caso con quella descrizione. C'è una ragione intanto tecnica ed è che il romanzo storico di Walter Scott, ma era una scoperta per la fine del Settecento, cominciava sempre con la descrizione

di un luogo dentro al quale si ubicavano e si collocavano come viventi personaggi che dovevano essere personaggi in carne e ossa dentro un tempo comune e insieme storico. Manzoni forse è più artista di Walter Scott e quindi introduce una nuova finezza, ma ciò che conta, alla fine, è questo mondo ricuperato della sensazione attraverso il quale si stabilisce un rapporto tra l'uomo e l'ambiente, nel momento in cui diventa problematico il senso dell'appartenenza dell'uomo alla natura ed è nato anche un antagonismo tra l'uomo e la natura, che non sarebbe stato concepibile nei secoli precedenti. È entrato il mondo della dissonanza, del non ordine, della non coincidenza. E l'esplorazione progressiva della natura, per ciò che noi diciamo oggi naturale, va di pari passo con tutto questo e, non per caso, la letteratura per un verso, la poesia per l'altro, scoprono la grande città, che diventa uno dei soggetti. E nella grande città qualcuno scoprirà poi quella che un tempo era stata la foresta, il luogo della perdizione, il luogo dell'errore, il paradiso perduto. Per tutti, a metà del secolo, parliamo di *Les Fleurs du mal* di Baudelaire che scopre Parigi e la inventa come un grande luogo, ma tutto il romanzo dell'Ottocento europeo, citiamo Dickens per tutti, scopre la città come l'altra faccia della dimensione della natura. Quindi la progressiva esplorazione della natura diventa tutt'uno con la scoperta anche di ciò che abbiamo perduto con la natura. E che c'è qualche cosa dalla parte dell'uomo, e la città ne è la dimostrazione, che tende a sopraffare la natura e a creare un equilibrio di tipo nuovo: l'idea dell'uomo Prometeo, che nasce da certi altri scrittori romantici, porta anche a questo rischio, porta anche a questa sfida.

Ma torniamo un attimo indietro e fermiamoci ad alcuni scrittori nostri, che a questo punto possiamo introdurre in questa sorta di movimento, di esplorazione, dove ciò che è importante è che alla fine conta l'esplorazione del proprio io, l'esplorazione del proprio soggetto, altri parleranno della pittura, ma non è un caso che uno dei più grandi pittori dell'età romantica, il tedesco Friedrich, rappresenti dei luoghi naturali in perfetta solitudine, dove solo da una parte esiste l'individuo che guarda. È però l'interiorità che tende a riversarsi in una natura e a cercare un rapporto con la natura nel momento in cui la natura non è più un'entità tutta certa, tutta sicura, tutta protettiva. Ricordiamoci per un momento di come finiscono i *Canti* di Leopardi: con la ginestra e il Vesuvio e con una natura distruttiva alla quale l'uomo deve contrapporre soltanto le sue deboli forze. E la ginestra, questa pianta così fragile, diventa alla fine l'unico simbolo a cui riferirsi, ma questo è un aspetto su cui non debbo intrattenermi.

La prosa del nostro Ottocento ha tutta una serie di sperimentazioni che sono di varia natura e non tutte di genere alto. *I Promessi sposi* si propongono come un romanzo storico, mentre invece si tratta di tutt'altra cosa e i manzoniani certo non amministrano quella eredità con una forza pari a quello che era stato quel modello, che era stato, per così dire, l'archetipo della dimensione romanzesca moderna, in una letteratura che scopriva tardi, rispetto alle altre letterature, il romanzo. Ma citiamo per un momento il manzoniano o non manzoniano Tommaseo, che con *Fede e bellezza* ci dà alcune pagine veramente intense, anche perché ci portano verso Parigi. Comincia a esserci una possibilità descrittiva che qualcuno ha chiamato preimpressionista, perché dà già qualche annuncio di quello che, di lì a pochi decenni, diventerà quest'altra straordinaria pittura di paesaggio cittadino e non cittadino, che è per l'appunto l'Impressionismo.

E subito dopo, a metà del secolo, e qui è un altro occhio che viene scoperto, pensiamo al Nievo delle *Confessioni*, che nella prima parte fa vivere un occhio infantile che percorre uno spazio

che non è soltanto la cucina di Fratta, ma è poi anche la scoperta del mare, della pianura, della laguna, il senso dell'infinito con – cosa importante – l'occhio infantile, che diventa un nuovo soggetto di percezione, che è un'altra di quelle ricerche di ciò che è perduto, se è vero che da Rousseau in poi l'esplorazione del proprio io aveva comportato anche la ricerca attraverso la memoria dell'infanzia perduta e, dunque, l'inserzione dell'infanzia come non si era mai data, come soggetto della rappresentazione letteraria e anche della percezione e della conoscenza del reale. Sono alcune delle pagine alte del Nievo che vengono sempre antologizzate, ma se lette con ben altro percorso prendono un nuovo significato, legato, per l'appunto, all'esplorazione, al modo con cui si esce da un piccolo mondo familiare chiuso e si vede la distesa infinita (non è più l'infinito leopardiano, diventa una misura più corretta, più corrente, più evidente).

Poi, se ci spostiamo verso la fine del secolo, i nostri romanzieri in un modo o in un altro, con diverse fortune, continuano questa sorta di esplorazione e sono attenti qualche volta ai nuovi eventi pittorici. Citiamo Fogazzaro, che dovrebbe essere recuperato dal *Piccolo mondo antico* a *Malombra*. Qui il paesaggio diventa un'entità romantica, quasi da poema sinfonico tra Brahms, se non Wagner, e la musicalità diventa tutt'uno con quello che è il tentativo di recuperare il senso delle cose, con un brivido che è dato anche da quel senso di mistero, che nel tardo romantico Fogazzaro è uno degli elementi che forse in certe pagine lo rende ancora leggibile. Certo, la sua maestria è diversa da quella del D'Annunzio che percependo tutto ciò che accade in Europa e saccheggiandolo, ma con straordinario ingegno, fa anche del paesaggio un'entità nuova straordinaria. Citiamo soltanto *Il Piacere*: chi può dimenticare la Roma di quelle pagine (la nevicata)? E poi pensiamo al *Fuoco* con Venezia, il labirinto e così via, anche se è sempre una natura – usiamo la parola tra virgolette – 'decadente', diciamo meglio, 'simbolistica-impressionistica', ma tutta giocata su questa dimensione di musicalità che del resto, avevo detto, sembra connaturata alla rappresentazione della natura nella sua dimensione moderna. E se poi passiamo a Svevo, dove troviamo la città, che resta sempre Trieste, da *Senilità* a *La coscienza di Zeno*. Anche lì vengono fuori certi elementi, anche se è una musica tutta diversa, molto più aspra, fatta di dissonanze brevi e persino di spiacevolezze. È un altro stile, un'altra ragione, un'altra fermezza. Certo, non abbiamo da questo punto di vista qualche cosa da mettere vicino a certi grandi testi, per esempio, della civiltà austriaca. Chi ha letto *La marcia di Radetzky* di Joseph Roth – siamo già nel pieno del Novecento – sa di questo autunno, di questo mondo straordinario dove lì sì la musica, da Brahms a Mahler, diventa anche la rappresentazione di una storia che si sussegue negli anni. E chi ha letto almeno le prime pagine, ma non solo quelle, de *L'uomo senza qualità* di Musil non può certamente dimenticare la città, quasi una rappresentazione post-futuristica della metropoli e quindi di Vienna. È l'ambiente, ma è un ambiente dove la natura diventa artificio, dove tutto tende a capovolgersi e si danno delle situazioni ancora più complesse e cominciano le interrogazioni. È probabile che la letteratura anticipi certe percezioni e anche il senso di certi pericoli. La sua naturalezza è anche altro e quindi è capace di intendere quello a cui invece arriviamo faticosamente o per altre strade.

A meno che non apriamo certe tradizioni come quella anglosassone, soprattutto americana, dove il rapporto con la natura crea un'altra serie di effetti. È poi di lì che nascono alcune delle ragioni di quello che chiamiamo il pensiero ecologico moderno. Ma si tratta di recuperare anche quello che viene dalla letteratura, che non scopre soltanto la sociologia attraverso di sé, rappresentando con il romanzo la città, ma scopre anche i punti di difficoltà e di rapporto con le cose

e con gli oggetti. E se poi veniamo al Novecento, vediamo ancora tutta una serie di scrittori che si muovono dentro al descrittivo. La prima generazione vociana è tutta giocata sul rapporto con la natura, per definire in questo tardo Romanticismo la scoperta del proprio io. *Un Uomo finito* di Papini è tutta una costruzione del mondo toscano; *Il mio Carso* di Slataper, come dice lo stesso titolo, è il rapporto con un altro luogo; per un non narratore, che aveva qualità di narratore come Serra, certa Romagna vive attraverso certe pagine, ma non si tratta di finestre che si aprono semplicemente per il compiacimento dell'occhio. Si tratta, invece, in realtà di un'esplorazione, di un rapporto con le cose, perché alla solitudine dell'individuo deve corrispondere una qualche solidarietà che viene da tutto ciò che è intorno, se torna ad animarsi di ragioni umane di là dal pericolo delle sue ragioni disumane.

Lascio stare il romanzo della prima metà del secolo, ma viene naturale citare Bacchelli, anche se con un'opulenza che qualche volta sovrappone alla sensazione viva una specie di compiacimento verbale. In un altro scrittore come Giuseppe Raimondi le cose sono viste invece con uno sguardo più diretto, un poco come quello del Renzo manzoniano e però, se ci muoviamo ancora in avanti, vediamo altri scrittori soprattutto di tradizione padana.

Certi scrittori padani sembrano avere un interesse particolare per il paesaggio, magari perché hanno percepito intanto il vento dei nuovi problemi e la messa in discussione del nostro modo di essere, del nostro modo di vivere, dei nostri possibili equilibri in una realtà che diventa sempre più instabile e dove il senso della minaccia tende a crescere. Era una vecchia eredità di ciò che ho chiamato le poetiche del sublime l'idea della minaccia. E qui c'è un'idea della minaccia: la catastrofe, l'esplosione; tutto questo porta avanti altri archetipi e altre situazioni che, probabilmente, hanno le loro radici in quel Settecento da cui sono partito. Pensiamo a scrittori come Cavazzoni, pensiamo a scrittori soprattutto come Celati; pensiamo ai nostri uomini vicini, ma che sono in qualche modo scrittori, da Antonioni a Fellini: i luoghi diventano una parte essenziale della storia. Nel *Deserto rosso* di Antonioni tutto è presentato anche in questa dimensione non più implicitamente, ma esplicitamente esplosiva.

Questo cammino non finisce come si vede, è un'esperienza che continua, di una storia che ha ragioni interne alla letteratura e ragioni che portano alla condizione dell'uomo, alle mutazioni della società, ai grandi modelli antropologici su cui viviamo. E quali sono i nostri modelli oggi? Che immagine abbiamo del cosmo? Un'immagine forse molto imprecisa, o perlomeno non definita come in altri tempi. Come si collocano insieme le paure e le insicurezze? Perché di nuovo il ritorno all'astrologia? Perché il piacere di certe cose? Che volontà di sicurezza c'è sotto? Sono una serie di domande su cui soprattutto gli scrittori che vanno più nel profondo (speriamo ce ne siano anche da noi in questi ultimi anni di secolo) non possono non fermare l'attenzione se la parola ha ancora una parte importante.

Ma mi viene a mente una scrittrice, l'americana Mary McCarthy, che in un libretto di qualche anno fa intitolato *La scritta sul muro* dedicava un saggio, che era poi la fine di un'analisi compiuta in altri libri sul romanzo, a quello che chiamava il 'tocco di natura'.⁴³ E si chiedeva perché, mentre nell'Ottocento la natura è un grande soggetto nel romanzo e nella poesia, essa diceva, tende a perdere questa forza quando si arriva all'età contemporanea. La sua diagnosi era

⁴³ Cfr. M. McCarthy, *Un tocco di natura*, in *La scritta sul muro e altri saggi letterari*, trad. it. di A. D'Anna, Milano, Mondadori, 1973, pp. 227-256.

che si è proprio incrinata, rispetto a ciò che era avvenuto in altri tempi, la nostra relazione con il paesaggio. È nata un altro tipo di solitudine a cui si provvede in altri modi. Ma di là da questa diagnosi, resta ancora una volta il problema. Che senso abbiamo della natura nel momento in cui ne abbiamo perduto tanti elementi? Che cosa dice a un giovane la parola foresta, la parola bosco? Che cosa dice a un giovane questo o quel termine? Abbiamo forse diminuito la nostra sensibilità, mentre abbiamo arricchito quella che chiamiamo la nostra sensibilità virtuale. Se gli scrittori hanno ancora qualcosa da dire, se gli scrittori hanno ancora una parte in un mondo dove sono nati altri linguaggi, è probabile che attraverso la loro parola si ponga ancora il problema del rapporto con realtà, con ciò che è fuori dalla nostra finestra, con ciò che è sui lembi della città, con ciò che vediamo attraverso le periferie. È probabile che gli scrittori ci dicono ancora che la natura non è poi soltanto un dono, ma una nostra responsabilità. E dal rapporto con ciò che ci resta con la natura dipende anche il nostro equilibrio umano. Mai come in questo caso forse è vero che l'equità verso ciò che ci sta intorno è la garanzia dell'equità con noi stessi e soprattutto con gli altri.

Grazie.

Il lessico della sostenibilità⁴⁴

Ezio Raimondi

Sono un lettore che è passato dal dialetto (che mi veniva fatto divieto di parlare, anche se vivevo in un mondo dialettale), per arrivare fino al congiuntivo. Figuratevi! Anche se è vero, poi, che l'odio per il congiuntivo potrebbe essere attenuato perché il congiuntivo insegna a distinguere tra il possibile e il reale, e quindi è uno strumento di sobrietà, esattezza e ritegno, ammesso che nel linguaggio, quando si stabiliscono dei rapporti, valgano ancora alcune di queste ragioni. Non dimentichiamolo, il linguaggio è – mai questo è vero come oggi – intimamente legato al costume e il costume è intimamente legato a valori non dichiarati, ma che di fatto esistono, e che qualche volta creano poi le contrapposizioni gergali.

Credo sia importante, soprattutto oggi, prendere di nuovo conoscenza del linguaggio, che predetermina in molti casi i nostri gesti, che ci governa a nostra insaputa. Alla fine, di là dalle parole, non ci sono soltanto le cose, ma ci sono gli esseri viventi come reale misura di valore, cosa che diventa tanto più drammatica oggi, quando le immagini cancellano quello che è il senso del corpo vivente. Mentre la parola è intimamente legata al corpo vivente, come sa un attore che su questo inventa alcune delle sue invenzioni più straordinarie: la parola più comune, proprio perché l'attore la sa riempire di ragioni, diventa qualche cosa di straordinario e ci arriva come se appartenesse ad un altro lessico, mentre invece l'avevamo pronunciata tante volte, grigia, liscia, senza nessuna significazione.

Ci sono scrittori che hanno riflettuto nel tempo presente, soprattutto quando in loro c'è una forte passione etica, proprio sul mutare delle parole e il fatto che le parole come simboli non solo possono svelare, ma possono coprire. È vero, possono dire la verità, ma sono altrettanto abili nel dire la menzogna e dove è il discrimine. E qui si capisce che non è più un fatto linguistico, diventa di altra natura. È il nostro orientamento nei confronti degli altri. È la nostra presa di posizione, cioè la nostra responsabilità.

Mi ha sempre fatto effetto, anche rileggendolo di recente – gli anni sembravano non passati – un vecchio pezzo che è un classico inglese, anche se oggi lo si cita meno, di George Orwell, *Il linguaggio inglese e la politica*.⁴⁵ Era scritto poco dopo la guerra, la seconda, ma si riferiva ancora a quelle esperienze e si esaminava il fatto che nella lingua pubblica, nella fattispecie poi nella lingua politica dei bollettini di guerra, il lessico diventava straordinariamente copioso, ricco di tante forme per dire una cosa opposta a quella che doveva essere detta, per cancellare in fondo la verità. E Orwell faceva questo singolare esercizio di raffronto: prendeva una pagina della

⁴⁴ E. Raimondi, *Il lessico della sostenibilità*, in *Il lessico della sostenibilità, la sostenibilità del lessico*, a cura dell'Assessorato Ambiente della Provincia di Bologna, Tipografia Moderna, Bologna, 2001, pp. 41-54.

⁴⁵ Il saggio di G. Orwell *Politics and the English Language* viene pubblicato per la prima volta nell'aprile 1946 sulla rivista «Horizon».

Bibbia nella traduzione di King James, cioè un grande testo, e lo metteva a paragone con una pagina di comunicazione politico-militare per mostrare come nel primo caso tutto andava direttamente alle cose, non c'era niente che veniva, per così dire, rimosso, tutto era lì, chiaro, nudo; dall'altra parte cominciava un gioco complesso di sfumature, di tecnicismi, di pezzi già prestabiliti, di formule già date, buttate lì per dare autorità, un'autorità esterna che, nel confronto con l'altro, si rivelava completamente vana. Sono pagine su cui conviene riflettere perché, di là da ciò che noi diciamo il politichese e tutto il resto, si danno poi anche oggi fenomeni esattamente dello stesso genere.

E poiché viviamo in un'età altamente tecnologica, di solito nel linguaggio medio una delle formule più insidiose è quella di ordine tecnico, che non viene più decifrata nei suoi significati originari, ma viene a poco a poco allontanata dal contesto e si rischia qualche volta di avere un significato opposto a quello che essa aveva nel suo enunciato – se si tratta di questo – di scoperta scientifica.

Si potrebbero fare tutta una serie di analisi a questo proposito, ma – chiamiamolo così – questo esordio, questo insieme di battute mi serviva per dire che è necessario riflettere sulle parole, perché dalla riflessione sulle parole dipendono in realtà dei giudizi che siano critici, che siano sobri, come è detto, cioè non coperti da nulla, che vedano la cosa in modo diretto, che ripropongano un rapporto vero tra le parole e le cose, riconoscendo, poi, che le cose sono metafore degli uomini e che alla fine ci sono delle ragioni umane. Non ci sono le cose astratte; ci sono le cose che determinano dei rapporti e nei rapporti ci sono degli uomini e con gli uomini ci sono i dialoghi e i conflitti; e abbiamo già visto quante volte sulle parole nascono i conflitti più atroci.

D'altro canto, non dimentichiamolo, se torniamo per un momento indietro, alla seconda metà del Cinquecento, vediamo che sulle parole, cioè sull'interpretazione del testo sacro, si giocano ragioni politiche e guerre. La Notte di San Bartolomeo nasce così. E quindi i conflitti di parole sono qualche cosa di estremamente grave; e se noi non siamo un poco educati, umilmente educati a guardare le parole in ciò che esse significano, cadiamo tanto più facilmente in questa sorta di insidia che mette in gioco ciò che definiamo solidarietà e tutto il resto. Anziché aprirsi, la parola chiude. Ed è vero che esistono posizioni che ci dicono che ogni lingua è una visione del mondo imparagonabile ad altre.

È vero che c'è anche questo, ma è vero, al contrario, che esistono pure delle ragioni umane che vanno di là dalle differenze linguistiche, e questa è una delle sfide, questa è una delle responsabilità che ci toccano, che incidono davvero su quello che è il nostro modo di intendere i rapporti quando essi diventano conflitti e diventano quasi una dimensione tragica. È stato detto tante volte che la tragedia è scomparsa come genere letterario, ma la tragedia è riemersa invece in altre ragioni e ci costringe a pensare in modo diverso da come ci eravamo abituati.

E chi di noi ha il ricordo della seconda guerra mondiale pensava che certe cose fossero finite e certe sensazioni terribili che non hanno possibilità analogica – sono quelle, soltanto quelle – non si dessero più, che certe cose fossero state il destino di certe generazioni, ma non di altre. E viceversa. E le parole, le parole che poi vengono anche dal passato, sono piene invece di tutto questo.

Se noi torniamo ad avere insieme fiducia e sfiducia nelle parole, sono compagne e nemiche secondo le volte, secondo che ci si muova su quel doppio spazio che vede la menzogna e la

verità. Qualche volta neppure noi siamo in grado di distinguerlo. Quindi il riflettere sulle parole è soprattutto oggi un compito tanto più per i giovani, che solo così si liberano da linguaggi precostruiti e da tutto ciò che continua a circolare e che pregiudica il nostro giudizio. Il nostro modo di vedere falsifica, in molti casi, indipendentemente dall'ideologia, falsifica la nostra ansia di guardare in modo corretto, di fare giustizia all'altro, di prenderlo sul serio. Dietro la parola 'dialogo' ci sono tutte queste difficoltà e riflettere sulle parole è certamente qualche cosa che ci compete, soprattutto se poi, a questo punto, pensiamo che è il mondo delle parole che stabilisce alla lettera ciò che chiamiamo, alla fine, solidarietà. Le parole chiamano gli altri, non escludono gli altri, se a un lessico indebolito sostituiamo di nuovo un lessico forte, dove si diano delle convinzioni.

Orwell non era uno scrittore che guardava in modo pacifico alle cose, sperimentò davvero che cosa fu la prima metà del secolo passato. Lo vide in tutto ciò che è drammatico, in ciò che è passione, menzogna, grandezza, miseria; e quindi gli si può dare in questo caso ascolto, anche se è figlio del suo tempo, con i suoi errori e le sue limitazioni. Guardare dentro alle parole vuol dire renderci conto che le parole non hanno un potere illimitato, hanno un potere limitato e definiscono qualche cosa che è anche il nostro essere limitati. Se non guardiamo a tutto ciò che è intorno come qualche cosa che è semplicemente una realtà d'uso, dobbiamo invece pensare a ciò che è intorno come una realtà di rapporto e quindi di colloquio, perché verrebbe da pensare che il nostro rapporto con le cose è un rapporto povero. Noi le facciamo parlare le cose? Restituiamo loro ciò che sono state prima di quel momento? Le vediamo come possibilità di relazione? Ho sempre in mente uno scrittore come Chatwin che divideva il mondo fra nomadi e stanziali (lui era un po' l'uno e un po' l'altro), quando dice che le cose – poi diceva le opere d'arte, gli oggetti – sono metafore di appartenenza ed espressione della gente che vive in un certo territorio, che è ricostruire l'insieme. E la parola non deve escludere l'insieme, deve restituire l'insieme.

Io appartengo a vecchie generazioni del secolo passato per le quali a malapena esisteva per qualcuno la radio e nient'altro, senza che vi fossero altri mezzi, come è invece accaduto in tempi più recenti. Quando parlo di linguaggio non dimentico che esistevano poi le grandi corralità radiofoniche dei regimi totalitari, che però venivano sentiti al bar, perché pochi avevano l'apparecchio radiofonico. E questo significava già certe cose: enfasi, ma anche altro. Parliamo in questo momento con formazioni interne radicalmente diverse e probabilmente, se ad un certo punto andassimo a riconoscere certi termini, troveremmo che essi hanno associazioni diverse, un contenuto d'esperienza notevolmente diverso. E se questo non viene dichiarato, come possiamo intenderci, a meno che non ratifichiamo il principio, che è un principio ideologico, del conflitto inevitabile delle generazioni? Soltanto nel momento in cui si sciolgono quelli che sono gli scenari esterni delle parole ed ognuno di noi viene in primo piano con quella che è la sua piccola storia, certe cose cominciano non a dividere, ma probabilmente anche ad unire. Ma torno a quella domanda: abbiamo nella nostra formazione mentale il senso di un insieme e ci sentiamo parte di un insieme? Capisco che è una domanda fastidiosa, ma è una domanda poi molto elementare. È come dire, nel momento in cui siamo in un luogo se quel luogo è soltanto il punto in cui siamo o è anche altro? Qualcuno dice che più che di luogo bisogna parlare di posto e che non si può concepire la vita senza un posto. Ma il posto è qualche cosa di più vasto del piccolo momento in cui siamo collocati. Che insieme abbiamo in mente? È vero, oggi parliamo

del corpo così come non se ne parlava sessant'anni fa. La corporeità ha preso una forza, un'evidenza, una presenza anche di tipo lessicale che non era in altri tempi. Ma a quest'idea di corpo corrisponde poi un'unità maggiore che dia, sino in fondo, al corpo la sua funzione facendoci intendere che siamo parte di una comunità non solo umana, più ampia, dove i valori non appartengono soltanto a ciò che abbiamo inventato come cultura, ma anche ad altro? Non voglio adesso cercare di definire meglio questo altro.

Forse non è un caso che l'Assessore Clò abbia voluto che questo colloquio, dove poi alla fine si deve parlare di natura, se ho capito bene, abbia luogo qui nella sala Giorgio Prodi, perché Giorgio Prodi è stato uno scienziato che prima, e più di altri, ha sentito proprio il problema di questa unità, di questo sistema di relazioni; e forse varrebbe la pena rileggerlo oggi. Era poi uno scienziato-scrittore, perché dobbiamo cominciare a renderci conto che molti scienziati, quanto più si pongono il problema di non parlare soltanto alla comunità di scienziati ma ad una comunità più ampia, non sono dei volgarizzatori, sono degli scrittori che inventano una serie di ragioni e di modi per far sì che un certo sapere si cali non come mistificatore, ma come strumento di verità nel linguaggio corrente. E un linguaggio cresce quanto più questi elementi vengono immessi e anziché essere coperture sono degli strumenti di illuminazione di qualche cosa. Anche perché, lo scienziato lo sa bene, la formula tende a diventare uno stereotipo e lo stereotipo si svuota progressivamente delle sue ragioni originarie e però attende a qualche cosa, copre un ragionamento. Alla fine, forse, non soltanto lo rende parziale, ma lo mistifica.

Gli scienziati sono degli scrittori, oggi tendono anche a forme nuove, i letterati ad altro, proprio perché sentono, quando sono vittime di una mistica della scienza astratta, anzi pretendono di avere anche questo senso di responsabilità. Giorgio Prodi era uno scienziato di questo genere. Poteva anche amare il gioco delle parole. Nella parola c'è anche un gioco di parole e il gioco può portare alla verità. Prima si parlava di follia. Pensiamo al *fool* shakespeariano che, dicendo delle battute, ha la possibilità di dire il vero al potere, che in quel caso gli concede di parlare impunemente, ed è il folle, è il buffone. Qui poi c'è tutto il problema di come il comico può invadere la parola, e che parte può avere nell'agitarla, nel sommuoverla, nel non farla solo tranquilla.

Tra pensiero e parola c'è un rapporto profondo, anzi, direi tra pensiero, parole e corpo, perché ognuno di noi è questa entità limitata che è l'unico suo modo di rapportarsi agli altri e di essere nello spazio.

Quando prima dicevo del problema degli 'insieme', dell'unità, sottolineavo che c'è sotto quella che è una delle grandi insidie della scienza moderna, tanto più quanto la scienza si congiunge alla tecnologia. Il linguaggio è uno dei luoghi della complessità e la scienza più avvertita sa che non può cancellare questa complessità e ridurre a fenomeni elementari quello che è composito, pena la riduzione delle cose; e però dicono che alle spalle c'è quella che fu – ma non è una lezione di filosofia, i tempi ci mostrano quali sono stati i sentieri che abbiamo percorso – la famosa contrapposizione di Cartesio tra mente e corpo, come due entità diverse. Oggi sappiamo che sono due entità congiunte, che vanno restituite nella loro totalità e per essere restituite nella loro totalità bisogna far ricomparire la nozione di natura.

Ma, domanda: che cosa vuol dire per ognuno di noi oggi la parola 'natura', che in altri tempi aveva dei significati precisi? Cosa vuol dire per noi? Che aggregati vi leghiamo? E che cosa voleva dire – gli scrittori le capiscono certe cose – Leopardi quando diceva che l'uomo moderno

era dentro un processo invece di snaturamento, cioè di perdita del rapporto con la natura? È un problema molto complesso. Da una parte c'è la varietà, la molteplicità, l'aggregazione, la pluralità, irrelata, che io metto insieme pezzo dopo pezzo, è quello che certi analisti oggi chiamano 'il mondo della frammentazione'; dall'altra parte sono venute meno le ideologie come garanti di grandi sistemi totalitari chiusi, dove tutto trovava un senso cancellando tutto ciò che non obbediva a quel senso.

Che cos'è invece ancora quest'entità che chiamiamo natura, che è poi un luogo, che è poi un ambiente? Qui la parola tedesca certe volte è molto più significativa perché dice *Umwelt*, che vuol dire, tradotto alla lettera, 'mondo intorno'. Questo è l'ambiente: mondo intorno. Ma tutto questo che cos'è veramente per noi? E in che modo nel nostro linguaggio fluiscono e quindi influiscono nozioni, parole, concetti che vanno o in una direzione o nell'altra, qualche volta indipendentemente da quelle che sono le nostre aspirazioni, i nostri desideri?

Ecco un problema: nel nostro lessico tutta una serie di termini che cosa significano propriamente? Quando parliamo di paesaggio è la natura o è soltanto una parte che va riproposta in termini più ampi? Che cosa vuol dire, in ogni caso, sentirci parte di qualcosa di più ampio? E quali sono le sensazioni, gli stati d'animo, i flussi, i brividi – chiamiamoli come vogliamo? La domanda potrebbe avere anche quest'altra modalità: che senso vero abbiamo dello spazio? La spazialità ci riguarda o non ci riguarda? Fa parte del nostro lessico e quindi dei nostri orientamenti?

Qualche anno fa si parlava di un personaggio come Gregory Bateson, che non è soltanto un pensatore-scrittore che parla di ecologia. Il suo libro, che ha un titolo in inglese più pittoresco, più vero che in italiano, *Verso un'ecologia della mente*, è invece *Steps to an Ecology of Mind*, cioè 'passi'. È molto più vero. Ho qui sottomanò un altro suo scritto, che è intitolato per l'appunto *Mente e natura*, un discorso che parte dal fatto che siamo anche noi per una parte enti naturali, così come è vero che il linguaggio è naturale e culturale nello stesso tempo. E qui ci sono tutta una serie di categorie anche scientifiche, qui la biologia diventa parte anche del nostro linguaggio comune. Ma questo è il problema vero della scienza, di diventare anche una verità – lo sanno bene gli scienziati – del senso comune.

Io non so se Clò accetta queste mie considerazioni, credo però che, prendendo la formula della sostenibilità come una sorta di elemento simbolico di un grande complesso lessicale, analizzando quel complesso lessicale si esaminano anche poi modi di pensare, nello stesso tempo delle convenzioni e dei pregiudizi, delle modalità per entrare anche nelle nostre strade cosiddette interne – i passi sono anche in noi – per vedere più chiaro, e per vedere più chiaro perché questo non appartenga soltanto al nostro ego, ma appartenga anche in qualche modo agli altri. È qui che nasce la nozione di rispetto delle cose. È qui che nasce la nozione di legame con ciò che è intorno, che è così un presente e insieme anche un passato. È qui che comincia la nostra responsabilità, e non c'è dubbio che così come in altri tempi si scoperse che attaccare il linguaggio significava attaccare gli uomini, è altrettanto vero che assumere ciò che chiamiamo natura e il mondo delle cose come qualche cosa di ostile è già un modo per aggredirlo e mancare a una parte del nostro compito, che non è di essere padrone dell'universo, ma umile ordinatore dell'universo.

Grazie.

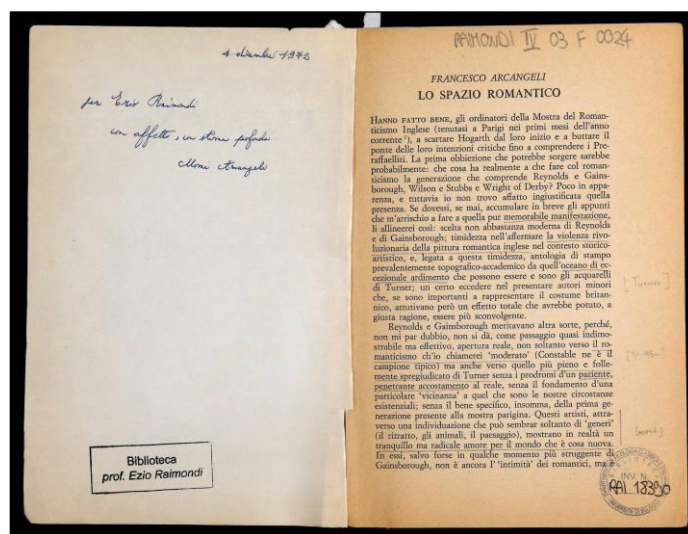


Fig. 1 – Francesco Arcangeli dedica un estratto del saggio *Lo spazio romantico* a E. Raimondi: «Per Ezio Raimondi con affetto, con stima profonda. Momi Arcangeli».

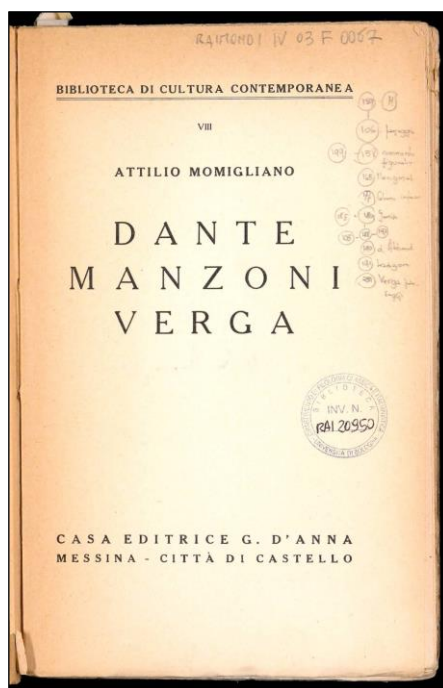


Fig. 2 – Copia del volume di A. Momigliano, *Dante Manzoni Verga* con gli appunti di lettura di E. Raimondi.



Fig. 3 – Copia del volume di P. Zumthor, *La misura del mondo* con gli appunti di lettura di E. Raimondi e il materiale documentario allegato.