

FRANCO FARINELLI

*Il labirinto anfibio:  
Riccardo Bacchelli e gli scenari padani*

Curiosamente, alla fine della propria «Ricognizione poetica» delle coste italiane, e precisamente alle prese con la questione de «La forma dell'Italia», Bacchelli espunge la val padana dal corpo della penisola, che non è uno stivale ma piuttosto una «immagine musicale» impostata soltanto su due temi, il marino e l'appenninico: come se la pianura (che, eravamo già stati avvertiti, nasconde uomini e cose) alla fine arrivasse a nascondere addirittura se stessa — fatto tanto più sorprendente per un autore che anche nel cuore della grande piana del Po avverte, e con frequenza, il riflesso della luce del mare<sup>1</sup>. Ma al riguardo un'ammissione va subito pronunciata: non si tratterà, nell'esercizio che segue, della rievocazione o dell'illustrazione della sensibilità paesaggistica del Bacchelli, e perciò del catalogo dei toni e dei colori, dell'inventario delle sfumature e delle vibrazioni, perché non si saprebbe aggiungere granché a quanto è stato già sapientemente fatto — ad esempio da Mario Saccenti<sup>2</sup>.

Né si tratta di un tentativo di rintracciare la fondazione per così dire storico-geografica della grande produzione bacchelliana, e specialmente della «magnanima trilogia»: anche in questo caso si è stati preceduti — recentissimamente da Elisabetta Graziosi<sup>3</sup> prima ancora che, in questa stessa sede, da Franco della Peruta — in maniera tale che ben poco resta, passabilmente, da dire. Non parlerò insomma, sebbene geografo, «il linguaggio commovente della geografia umana». Si tenterà qui invece, con qualche esitazione, un diverso percorso, si sperimenterà — per dirla ancora con Bacchelli, da cui l'ultima espressione è tratta<sup>4</sup> — un altro passo: volto alla ricostruzione non più di fondali o «cartoni», quinte o al massimo modelli della descrizione, ma del concreto complesso dei paradigmi spaziali (così va inteso infatti il termine «scenari») che dell'opera del Bacchelli costituiscono la nemmeno sempre tanto nascosta struttura. Essi sì, i paradigmi, in virtù della loro costante ma costantemente implicita presenza,

<sup>1</sup> R. Bacchelli, *La forma dell'Italia*, in *Tutte le opere*, XX, Milano, Mondadori, pp. 668-73.

<sup>2</sup> M. Saccenti, *Riccardo Bacchelli*, Milano, Mursia, 1973.

<sup>3</sup> E. Graziosi, *Dal «Mulino»: uno sguardo sul Po*, di imminente pubblicazione sulla rivista «Padania».

<sup>4</sup> R. Bacchelli, *Ferrara città ispirata*, in *Tutte le opere*, XVII, p. 347.

addirittura l'apparente esclusione dell'ambito padano dalla finale «descriptio Italiae»: apparente dunque — per tornare all'iniziale curiosità e risolverla — soltanto perché formale, nel senso che poi, di fatto, tutta la descrizione è non soltanto riferita ad esso, ma ricavata per differenza rispetto alle sue caratteristiche — dunque da tale ambito doppiamente e sotterraneamente determinata, al punto che la sua esplicita menzione diventa pleonastica.

E se poi si volesse anche di tale descrizione indicare l'archetipo, bisognerebbe allora rimontare un poco più su del Daniello Bartoli ferrarese che Emilio Cecchi individua come il più antico progenitore del Bacchelli<sup>5</sup>, e arrivare a quel Giovanni Antonio Magini — padovano di nascita ma bolognese di adozione e cultura — autore del più importante monumento della cartografia pregeodetica italiana: appunto dell'atlante d'Italia pubblicato postumo a Bologna nel 1620<sup>6</sup> dove per la prima volta il corpo intero della penisola italiana appare insieme, e strutturato esattamente come per Bacchelli esso resta: un'unica rete di città che comunicano tra loro soltanto per via liquida, per mezzo di fiumi e canali — il complesso di «atti d'acque» che testimoniano della «loro amicizia con le case e le strade degli uomini»<sup>7</sup>, il paese delle «acque dolci», secondo un'espressione che sarà anch'essa del nostro autore, paese già per il Magini alla lettera attraversato da un unico percorso terrestre, da una sola strada: esattamente la via Emilia — che, si noti, nella descrizione del Bacchelli non collega Rimini con Piacenza, ma il Po con il Rubicone<sup>8</sup>, ha insomma per terminali due corsi d'acqua prima che due città, e con una decisa inversione rispetto alla storia della sua stessa costruzione.

Proprio nell'adozione come criterio di raffigurazione dell'intera penisola della sintassi territoriale idrico-urbana specifica del dominio padano consiste la scelta strategica del Magini, sulla cui base la geografica «reductio ad unum» gli riesce. E a tale «spazio di rappresentazione», per dirla con il linguaggio di Henri Lefebvre<sup>9</sup>, a tale scenario appunto, se non a tale riduzione, Bacchelli resterà sempre fedele: al punto da minacciare di sparare sui primi lavoranti alla copertura (cioè all'interramento) del «Tombone di San Marco», dello slargo del milanese Naviglio nei pressi dell'omonima chiesa<sup>10</sup>. Ovvero al punto di coniare, sempre durante il suo

<sup>5</sup> E. Cecchi, *Riccardo Bacchelli*, in AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana, Il Novecento*, II, Milano, Garzanti, 1987, p. 332.

<sup>6</sup> G.A. Magini, *Italia*, Bononie, Impensis Ipsius Auctoris, 1620.

<sup>7</sup> R. Bacchelli, *La luce di Treviso*, in *Tutte le opere*, XX, p. 220.

<sup>8</sup> R. Bacchelli, *Il diavolo al Pontelungo*, in *Tutte le opere*, III, p. 253.

<sup>9</sup> H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, I, Milano, Moizzi, 1976, pp. 54 e ss.

<sup>10</sup> R. Bacchelli, *Il tombone di San Marco*, in *Tutte le opere*, XX, p. 33.

prolungato viaggio in Italia l'espressione «Tavoliere di Lombardia», cui la chiastica movenza conferisce il potere di trasferire alla siccitosa Puglia l'abbondanza acquifera della più settentrionale regione «pianigiana». Per non dire (subito: ma vi accennerà tra poco) dell'acqua «portatrice di natura e d'anarchia», vale a dire dell'antitesi bacchelliana tra Stato (da detestare) e città (che invece vanno amate).

Ma subito ricordando la sua protesta verso la nozione «puramente chilometrica», cioè autostradale, del mondo<sup>11</sup> — e, rammentava Lucio Gambi qualche anno fa, il carattere mostruoso dell'autostrada consiste propriamente nel definitivo «spaiamento» della storica integrazione tra fatto urbano e asse viario<sup>12</sup>. Oppure, sempre sul tema, le celebre ed ironica invettiva sull'abbattimento delle mura bolognesi e sugli sventramenti «in onor del Traffico»<sup>13</sup> — protesta e invettiva, va invece immediatamente anticipato, che ancora ci si ostina a considerare passatiste e conservatrici quando al contrario sempre più appaiono oggi avvertite e lungimiranti, esattamente in virtù dello stesso Progresso che a Bacchelli andava in alcune sue versioni stretto, ma che adesso, assumendo la veste dell'informatizzazione dello spazio e della smaterializzazione della produzione, ristabiliscono l'estrema attualità (diciamola la parola) del nostro autore. Il quale in fin dei conti, testimoniando della crisi se non della fine dell'idraulico, del palustre, del «vallivo» (le valli Vallona e Giralda a ridosso delle bocche del Po, che egli torna a cercare nel dopoguerra ma che trova prosciugate)<sup>14</sup> altro non fa che testimoniare della specifica veste assunta dalla (tardiva) nascita dello stato centralizzato moderno nel nostro paese, appunto fondato — sull'esempio dell'Europa continentale e come il modello dello spazio euclideo prescrive — sulla continuità, sull'omogeneità e sul carattere isotropico (in breve: sulla natura letteralmente terrestre, cioè terricola, e non acquatica) della propria base territoriale. Sicché viene davvero in mente Vico, quando spiega che il tempo è soltanto la relazione tra due o più spazi, di cui almeno uno in movimento<sup>15</sup>. Definizione che se fatta

<sup>11</sup> R. Bacchelli, «L'Adda ha buona voce», in *Italia per terra e per mare*, Milano, Rizzoli, 1952, p. 195.

<sup>12</sup> L. Gambi, *Strade e città nell'area padana*, in *La salvaguardia delle città storiche in Europa e nell'area mediterranea: Atti del convegno internazionale di studi, Bologna novembre 1983*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 129-37.

<sup>13</sup> R. Bacchelli, *La demolizione delle mura*, in *Tutte le opere*, XX, p. 368.

<sup>14</sup> R. Bacchelli, *Cerco un'antica via*, *ibid.*, p. 667.

<sup>15</sup> G. Vico, *L'antichissima sapienza degli Italici da estrarsi dalle origini della lingua latina* (1710), in *La Scienza nuova e altri scritti*, a cura di N. Abbagnano, Torino, UTET, 1976, p. 221.

corrispondere allo spazio dell'acqua e a quello della terra appunto sottolinea la specificità e la grandiosità del contesto padano e giustifica perciò il carattere esemplare della sua storia. E se simultaneamente applicata *anche* al testo bacchelliano diventa invece nuovo possibile scandaglio delle sue intime tensioni, a partire da quelle appena esposte.

Perciò con più precisione e maggior rispetto forse ci si esprime se si dice che nella storia e nel romanzo, con un autentico capovolgimento rispetto ai ruoli naturali, lo spazio che si muove è lo spazio *tout court*, lo spazio cioè topografico che è il vettore e insieme il prodotto del processo di unificazione nazionale, e di cui la rappresentazione cartografica è depositaria e veicolo: lo spazio astratto che nella trilobata architettura del racconto fluviale si impossessa progressivamente dello spazio immobile (e che resiste, e che fa attrito) dei luoghi, attraverso la loro crescente sussunzione all'interno del processo di omologazione — di riduzione alla generale equivalenza — di cui appunto la linea retta (l'eredità della romana *celeritas*, del principio di riduzione della molteplicità locale a tempo di percorrenza) funziona da imperterritito agente: processo il cui crescendo (dall'imposizione della tassa sul macinato alla «rottura» del versuro e del suo antico piantamento, per non dire del destino dei mulini galleggianti) diventa nel *Mulino* l'autentico protagonista. Si pensi soltanto alla descrizione che, altrove, Bacchelli lascia di Torino. «Trionfo della squadra e dell'archipenzolo», e perciò appunto esaltazione della rettilinearità, essa è costruita «più per gli spazi che per gli uomini», al punto che il nostro autore, «viaggiatore stendhaliano» secondo la formula di Sergio Solmi<sup>16</sup>, vi perde la strada o l'orientamento più che in qualsiasi altra città, perché la molteplicità delle linee rette finiscono con il tradire e confondere sottilmente il passeggero. Ed evoca il delirio del vecchio Paolo Uccello quando la dolcissima prospettiva gli toglieva il sonno: perché Torino pare a Bacchelli immersa in una luce astratta, e mentale, proprio simile a quella della prospettiva e della teoria delle ombre. Finché, andando verso il Po, iniziando il piano della città a scendere insensibilmente verso il «fiume sovrano», torna la grazia perché s'annuncia la «graziosa resa della città severa alla natura sottostante del suolo, alla dolcezza della riva del fiume». E si confronti tale brano scenico con quello relativo a Mantova, alla piazza davanti la reggia dei Gonzaga: il cui sommo riguardo, e perciò il segreto incanto consiste all'opposto nelle «sue varie e diverse pendenze», che la rendono «stranamente rusticale e bellamente negletta», e che Bacchelli

<sup>16</sup> S. Solmi, *Bacchelli 1930*, in *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 115.

immagina rispetti la forma naturale di un sottostante dosso, forse addirittura dell'isolotto della dantesca Manto, la profetessa randagia<sup>17</sup>.

Da tempo la critica letteraria ha distinto in Bacchelli il «topografico» dal «paesistico»<sup>18</sup>, e proprio dove — come ad esempio nella *Barca di mattoni*<sup>19</sup> — all'immagine cartografica (il Po che, disegnato sulla carta, sembra «la rete delle vene») viene fatto esplicito ricorso. Pure al riguardo l'analisi, ancora da intraprendere in maniera sistematica, si presta ad essere immediatamente sviluppata. Notando ad esempio che tutto il *Diavolo* è giocato alla lettera sul contrasto tra il fenomenologico mondo-della-vita e la carta topografica di Bologna: è guardando quest'ultima che Bakùnin esclama: — «Bisogna finirla anche con le insurrezioni dell'improvvisazione avventuriera. Ci vuole il Moltke della rivoluzione; è l'epoca del metodo, del calcolo. Questa sarà la prima insurrezione strategicamente condotta»<sup>20</sup> — e però già Bacchelli ci aveva a più riprese messo in guardia sul fatto che si tratterà invece dell'ultima delle insurrezioni possibili, non dell'inizio ma della fine di un'epoca. E ancora più diretto, sebbene più ambiguo, è il discorso che a proposito della rappresentazione cartografica il Bacchelli rivolge a se stesso. «Tutte le carte geografiche conducono al deserto» si legge nei *Poemi lirici* del 1914<sup>21</sup>, e cosa per deserto debba intendersi verrà precisato più tardi: «deserto» nel significato del linguaggio ascetico e contemplativo, l'eremo dove che sia, l'isolamento, di cui nel caso personale viene specificata anche la forma: che passa attraverso la rivendicazione di essere (anzi, di essere stato) l'ultimo sopravvissuto «scrittore di materia romanzesca ferrarese e padana». Ma guai a cadere nel tranello esistenziale che qui Bacchelli dispone, e sbrigativamente concludere che tutte le rappresentazioni cartografiche conducono a Bacchelli. Cui la solitudine serve soltanto a stabilire l'identificazione con i «principi guerrieri e terrieri del Po e del Reno», con i protagonisti della civiltà padana tra Cinque e Seicento, «la più caduca o la sola totalmente interrotta civiltà italiana», nel senso che nella storia d'Italia «né Mantova né Ferrara né Piacenza né Bologna, e neppure Urbino, furono Roma, Firenze e Napoli o Torino; e ciò perché questi principi cercarono qualcosa di singolarmente in ritardo e in contrasto con la storia»: essi furono «gli ultimi cavalieri e gli ultimi poeti cavallereschi» (e l'identificazione non potrebbe essere a questo punto

<sup>17</sup> R. Bacchelli, *Confidenze di un passeggero e Cose d'Italia*, in *Tutte le opere*, XX, pp. 266 e ss. e 312 e ss.

<sup>18</sup> M. Saccenti, *op. cit.*, p. 226.

<sup>19</sup> R. Bacchelli, *La barca di mattoni*, in *Tutte le opere*, XIII, p. 49.

<sup>20</sup> R. Bacchelli, *Il diavolo al Pontelungo*, *cit.*, p. 292.

<sup>21</sup> R. Bacchelli, *Poemi lirici*, 1914, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 46.

più evidente) proprio perché, in fin dei conti, predilessero il mobile e l'anfibio rispetto al fisso e all'univoco, il liquido rispetto al solido, il trascorrente rispetto al saldo<sup>22</sup>. Né va trascurata, nella citazione, la discreta allusione a ciò che Giorgio Chittolini ha chiamato la *Kleinestaaterei* dell'area padana e soprattutto dell'asta immediatamente in fregio al Po, la sua diffusa microterritorialità, l'interna moltiplicazione cioè degli organismi politici dovuta proprio alla sua funzione di nevralgico asse di collegamento e anzi cerniera tra il Mediterraneo e l'Europa continentale. Lo stesso fenomeno cui, in occasione della celebrazione del centenario dell'unità d'Italia lo stesso Bacchelli definirà come «estrosa concordia discorde» di «una pluralità tanto numerosa quanto valida di Stati indipendenti quanto originali», significativamente aggiungendo che proprio su tale pluralità si fonda l'«essere e carattere» dell'unità regionale emiliana, piuttosto che sull'esistenza dell'antica via consolare da cui pure essa prende nome — piuttosto insomma che sull'agente della sua topografica unitarietà<sup>23</sup>.

Si torni perciò al «topografico» — che è in fondo un «principio filosofico», come scopre anche Filippo de Pisis, andando nel 1917 in bicicletta da Ferrara a Rovigo<sup>24</sup>. Gli storici dell'arte sanno da un pezzo che la prospettiva e la cartografia sono in pratica la stessa cosa, da quando hanno avanzata l'ipotesi dell'esistenza di un nesso tra la regola del Brunelleschi e la di poco precedente riscoperta — sempre fiorentina — della *Geografia* di Tolomeo, vale a dire dell'arte della proiezione cartografica<sup>25</sup>. E è tale coincidenza, si può azzardare, che segretamente affanna il Bacchelli quando, negli scritti ariosteschi, confessa di non comprendere più appieno il concetto burckhardtiano dello stato rinascimentale come opera d'arte, nel senso che gli pare esso non debba soltanto adombrare «un concetto estetico, ma la definizione di uno stato fondato e progressivo su e verso basi definite: economiche, legali, politiche e militari»<sup>26</sup>. Tutto ciò accade, insomma, perché l'opera d'arte da cui Burchkardt fa dipendere

<sup>22</sup> R. Bacchelli, *Sul far della sera, Cerco un'antica via e Una giornata lungo il Mincio*, in *Tutte le opere*, XX, pp. 157, 667, 300, 301, 303.

<sup>23</sup> R. Bacchelli, *Regioni e Nazione*, in AA.VV., *La celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia*, Torino, Comitato per la Celebrazione del I Centenario dell'Unità d'Italia, 1961, p. 321.

<sup>24</sup> F. De Pisis, *Andata e ritorno (Ferrara - Rovigo in bicicletta)*, in M. Farnetti e G. Rimondi (a cura di), *Fuori le mura. Antologia di paesaggi letterari della pianura ferrarese*, Ferrara, Spazio Libri Editori, 1991, p. 19.

<sup>25</sup> S. Edgerton jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Basic Books, 1975, pp. 93 e ss., e K.H. Veltman, *Ptolemy and the Origins of Linear Perspective*, in M. Dalai Emiliani (a cura di), *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 403-7.

<sup>26</sup> R. Bacchelli, *La congiura di don Giulio d'Este*, in *Tutte le opere*, XV, p. 93.

la forma dello stato moderno è la rappresentazione (che appunto è anzitutto fatto artistico) della cartografia — e d'altronde, non ha spiegato Heidegger che il Moderno è appunto «l'epoca dell'immagine del mondo», cioè dell'immagine che si sostituisce al mondo<sup>27</sup>? E «immagine del mondo» (*Weltbild*) non è il primo e miglior modo per indicare la carta geografica? Tutte cose che Bacchelli non sapeva, si dirà. Probabilmente. Il che non toglie che esse agiscano prepotentemente dentro la sua opera, che nel superamento dello stesso «topografico» trova dunque la sua più profonda ragion d'essere. Ed è proprio in tale superamento che lo scenario emiliano risulta decisivo, perché fornisce il modello dell'opera stessa, del suo stile e del suo senso.

«Proiezione, più o meno vaga e distante, di un punto che sempre sfugge»: così Cecchi definisce l'arte del Bacchelli, affrettandosi ad aggiungere che Bacchelli potrebbe benissimo sostenere, all'occorrenza, punti di vista contrari a quelli che sostiene — né la cosa gli pare ingiuriosa<sup>28</sup>. E Gadda, dopo aver chiarito che nel caso del *Mulino* l'autore «ha posto mano al Molteplice anziché all'Uno» conclude con la gnoseologica lezione — che gli sembra la lezione stessa della storia — «che non la causa ma 'le' cause, non l'effetto ma 'gli' effetti costituiscono l'infinita consecuzione del mondo»<sup>29</sup>. E in tale inconsapevole perché apparentemente soltanto metaforica demolizione dell'ethos cartografico da parte dei critici si potrebbe continuare: mobilità e anzi reversibilità del punto di proiezione, pluralità degli schemi causali — mentre Husserl spiega al contrario, all'inizio del suo ragionamento sulla crisi delle scienze europee, che ogni schema geometrico (e di conseguenza cartografico) implica uno ed un solo modello di causalità<sup>30</sup>. Sino ad arrivare al Contini, che sottolinea la mobilità e la pluralità dei centri connesse al «narrato-dal-di fuori» del «trino romanzo»<sup>31</sup>. E meglio ancora di nuovo al Saccenti, che dopo aver ribadito la «molteplicità nominalistica cui costringe l'ampiezza del discorso bacchelliano» (mentre sulla carta, è noto, esistono soltanto nomi propri, nel senso che la relazione tra il nome e la cosa è rigorosamente biunivoca), il Saccenti dicevo mette in rilievo l'assenza di traiettorie continue, sostituite

<sup>27</sup> M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 71-101.

<sup>28</sup> E. Cecchi, *op. cit.*, p. cit. e 333.

<sup>29</sup> C.E. Gadda, «*Il Mulino del Po*» di Riccardo Bacchelli, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, Milano, Garzanti, 1991, pp. 832-33.

<sup>30</sup> E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 65.

<sup>31</sup> G. Contini, *Il Mulino del Po e la carriera letteraria di Riccardo Bacchelli*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 303, 305, 311.

da altre necessità, da un'altra logica, fino a chiedersi addirittura se vere e proprie azioni (cioè progetti) esistano, e dove il loro inizio e la loro fine vadano semmai collocati. Insomma, ed è sempre il Saccenti: ciò che si avverte, nel plurimo romanzo, è la «difficoltà del disporsi prospettico, gerarchico dei temi e dei piani, e del chiudersi tra un principio e un termine»<sup>32</sup>.

Debbo ad Andrea Emiliani, tra le altre cose, l'iniziazione alla pratica tutta bacchelliana del viandare urbano, che a Bologna significa anzitutto iniziazione alla *perspectiva* non già *artificialis* ma *naturalis* dei portici. Sicché oso in parte avventurarmi sotto il suo portico e chiedere se la citazione appena riportata non valga così bene per Bacchelli come — alla lettera — per Morandi: se cioè Morandi e Bacchelli non abbiano in fondo compiuto, ciascuno con i propri mezzi e con distanti e anzi tecnicamente opposte soluzioni (il primo annullando il punto di fuga, il secondo invece moltiplicandolo) la medesima operazione, restituendo libertà di movimento all'occhio dell'osservatore (del lettore), fino ad allora paralizzato dalle regole della prospettiva classica — la quale, ha spiegato Pavel Florenskij, funziona soltanto se il soggetto sta fermo come se fosse stato avvelenato dal curaro<sup>33</sup>.

Come che sia, resta la questione: da dove concretamente Bacchelli ha tratto il modello dell'andamento sinuoso e allo stesso tempo policentrico? Qui la troppo celebre perché troppo ripetuta metafora del Cardarelli dell'arte bacchelliana come di un fiume che scorra in pianura davvero non tiene, soprattutto se questo fiume è il Po: il quale si distingue da tutti gli altri grandi fiumi del continente europeo esattamente per la relativa assenza di centri abitati — appena due milioni di persone abitano oggi lungo le sue rive, e si pensi al contrario a quel che accade in Francia sulla Senna e in Germania lungo il Reno. Non resta che una possibilità: che «con una di quelle trovate che nessuna pazienza può dare», come Contini avrebbe detto<sup>34</sup>, Bacchelli abbia messo insieme e per così dire contaminato la policentricità della via Emilia (di una strada costellata di città e allo stesso tempo sorta come strada di un'unica estesissima città) con l'illinearità del corso padano, che abbia dunque mescolato la struttura materiata dell'asse euclideo (la cultura) con la forma della fluviale topologia selvaggia (la natura): e che proprio tale ibrido sia all'origine della sua tendenza al «misto» e all'«impuro»<sup>35</sup>, che proprio tale eterogeneo percorso stabilisca

<sup>32</sup> M. Saccenti, *op. cit.*, pp. 40, 41, 223, 234.

<sup>33</sup> Cit. in N. Misler, *Il rovesciamento della prospettiva* in P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma, Casa del Libro Editrice, 1983, p. 3.

<sup>34</sup> G. Contini, *op. cit.*, p. 312.

<sup>35</sup> M. Saccenti, *op. cit.*, p. 215.

cioè l'interna tensione del suo discorso, teso a raccogliere e a miscelare — e nella misura del possibile ad armonizzare — generi e toni, dati e riflessioni, informazioni e figurazioni, voci e sensazioni. E ciò appunto mediante la traduzione e la fusione di due distinti e anzi opposti modelli spaziali (corrispondenti agli opposti estremi della regione emiliana: e questa volta in senso letteralmente geografico) in un unico *continuum* temporale. Se fosse vero, davvero Bacchelli sarebbe l'erede del Tasso, sarebbe anzi riuscito nell'impresa che al gran poeta cortigiano costò la vita: trovare lo spazio unico — per parlare il linguaggio di Michel Serres<sup>36</sup> — al cui interno raccordare topografia e topologia, la cui vicinanza è impossibile e impraticabile; afferrare il nuovo «nomos della terra» (quel nomos che per il Tasso era inscritto nella rettilinea struttura dell'addizione erculea ferrarese) e conciliarlo con l'antico: appunto il tentativo che portò il Tasso alla follia<sup>37</sup>.

Resta a questo punto soltanto un altro passo da compiere. Esso principia coll'accorgersi che le prime parole del *Mulino* sono in realtà le prime parole che l'autore rivolgerebbe, se potesse, al lettore giunto al termine dell'opera: «— Vi pare lo stesso? — chiese ai soldati l'ufficiale indicando il fiume». L'ufficiale è il capitano Aurelio Mazzacorati, il fiume è il Vop e tra i soldati che si ritirano dalla Russia nell'autunno del 1812 figura il pontiere Lazzaro Scacerni. Il cui discendente, che porta lo stesso nome, muore costruendo un ponte (e il ponte per Bacchelli vale come il più potente simbolo della vita)<sup>38</sup> nell'autunno del 1918, sul fiume Piave: e così termina il romanzo. Sicché la domanda, apparentemente rivolta ai soldati ma in realtà a chi legge (a chi ha letto) significa: Il Vop vi pare lo stesso che il Piave? È chiaro che dal punto di vista topografico la risposta è negativa, ed entrano subito in ballo chilometri, distanze e tutto il resto. Ma è altrettanto indubbio che tutte le pagine dell'opera hanno un unico scopo: convincerci che in realtà si tratta dello stesso fiume. Meglio: che «nel tempo che volge e rivolge coi giorni e con noi ogni cosa nel segreto di Dio» il Vop e il Piave finiscono con l'essere un unico fiume — «cominciata anche su un fiume», e non «su un altro fiume» definisce il Bacchelli, con le ultimissime parole, «la gesta dei mugnai e del mulino del Po». Ma se alla sinuosità e alla virtuale policentricità aggiungiamo infine

<sup>36</sup> M. Serres, *Discorso e percorso*, in C. Levi-Strauss (a cura di), *L'identità*, Palermo, Sellerio, 1980, specie alle pp. 36-39.

<sup>37</sup> F. Farinelli, *La Gerusalemme catturata: ipotesi per una geografia del Tasso*, in A. Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, catalogo della mostra omonima, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 75-82.

<sup>38</sup> R. Bacchelli, *Epilogo*, in *Tutte le opere*, XX, p. 44.

in tal maniera la circolarità e l'assoluta coincidenza tra entrata ed uscita, tra l'inizio e la fine, lo scenario più profondo e riposto della grande impresa bacchelliana si rivela improvvisamente — e paurosamente — per quello che è sempre stato: un immane, anfibio labirinto.

Proprio per questo, e si tratta dell'estrema citazione, un giovanissimo ma dimenticato poeta locale già nel 1914 scriveva che il nomadismo (inteso non come semplice girovagare, ma anche forse come assenza di radici urbane) è «una buffonata»<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> R. Bacchelli, *Poemi lirici*, cit., p. 16.