

Acqua e terra, dove finisce il mondo. Ghirri, Celati, Ariosto, le colonne e l'argine

Corrado Confalonieri
(Università degli studi di Parma)

Publicato: 14 settembre 2023

Abstract – The article aims at offering a new interpretation of some photographs of Luigi Ghirri's *Il profilo delle nuvole*. Once separated from the linear sequence in which they are arranged in the book and recomposed in a panel inspired by Aby Warburg's Bilderatlas *Mnemosyne*, these images reveal a hidden genealogy that, taking into account both Luigi Ghirri's suggestions and readings of his work by Marco Belpoliti and Gianni Celati, traces the figure of the columns back to 15th- and 16th-century motifs, in particular to the columns of Hercules in the Age of Discovery. It is then possible to create a connection between *Il profilo delle nuvole* and a text which is apparently distant from it, namely Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso*, a poem that just like Ghirri's photo-text feature two crucial elements of landscape in the Po Valley such as the columns and the embankment. By establishing what Carlo Ginzburg would call an intentionally anachronistic and asymmetric dialogue between these texts, a new hypothesis is made about Luigi Ghirri's understanding of the relationship between the columns and the embankments, a relationship that is entrusted with the task of showing that it is possible to take care of reality by taking care of its representation.

Keywords – Aby Warburg; Gianni Celati; Ludovico Ariosto; Luigi Ghirri; Po River.

Abstract – L'articolo intende proporre una nuova interpretazione di alcune fotografie del *Profilo delle nuvole* di Luigi Ghirri. Separate dalla sequenza lineare in cui sono sistemate nel libro e ricomposte in una tavola che le inserisce in una più ampia rete di relazioni ispirandosi all'atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg, queste immagini rivelano una genealogia nascosta che, rispettando ma sviluppando sia i modelli riconosciuti dall'autore che le indicazioni di alcuni dei suoi maggiori interpreti (Marco Belpoliti e Gianni Celati), ricollega la figura delle colonne a motivi di origine quattro-cinquecentesca e in particolare alle colonne d'Ercole. Viene così a istituirsi un dialogo a distanza tra testi che prevedono la compresenza di due elementi decisivi del paesaggio intorno al Po quali le colonne e l'argine: il *Profilo delle nuvole* di Ghirri, appunto, e l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Da questo dialogo, le ragioni del cui anacronismo sono difese sulla base di un recente lavoro di Carlo Ginzburg, deriva la nuova ipotesi sul significato che Ghirri attribuiva al rapporto tra le colonne e l'argine, un rapporto a cui era affidato il compito di dimostrare che è possibile prendersi cura della realtà prendendosi cura della sua rappresentazione.

Parole chiave – Aby Warburg; Gianni Celati; Ludovico Ariosto; Luigi Ghirri; Po.

Confalonieri, Corrado, *Acqua e terra, dove finisce il mondo. Ghirri, Celati, Ariosto, le colonne e l'argine*, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 13-31.

corrado.confalonieri@unipr.it
10.6092/issn.2785-2288/17974
finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Corrado Confalonieri
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Riaffermarsi al mondo: rappresentazione come cura della realtà*

In una lezione tenuta all'Università del Progetto di Reggio Emilia il 3 febbraio 1989, Luigi Ghirri espose un'idea presentata come «una teoria molto personale», quella che «dietro ai disastri dell'ambiente, a parte i meccanismi insiti in un determinato tipo di sviluppo», vi fosse una «disaffezione» che l'uomo aveva sviluppato nei confronti dell'ambiente nei trenta o quarant'anni precedenti, una disaffezione alla quale aveva corrisposto «una fondamentale incapacità di relazionarsi con l'ambiente attraverso la rappresentazione»¹. Sulla base di questa teoria, l'«atteggiamento di incuria nei confronti delle problematiche ambientali, ecologiche», era ritenuto l'effetto – e non la causa – di una «progressiva disattenzione», di una preesistente incapacità di rapportarsi con lo spazio cui corrispondeva «un'assenza di rappresentazione»². A monte della questione ecologica ci sarebbe stato quindi un «disastro visivo colossale»³ – nel 1991, in una conversazione con Arturo Carlo Quintavalle, Ghirri avrebbe detto che «l'incapacità di guardare all'esterno determina la possibilità di deturpare qualsiasi luogo senza che nessuno se ne accorga»⁴ – e a questo disastro visivo la fotografia poteva rimediare perché in grado di permettere il recupero di «un rapporto più diretto con l'ambiente [...], un'apertura di maggiore complessità», non limitata cioè alla «bellezza» ma rivolta anche a «valori di altro segno»⁵.

Sono considerazioni a cui Ghirri affiancava alcune sue fotografie, per esempio quella dell'Arsenale di Venezia modellata su una precedente veduta di Canaletto, una veduta per cui Canaletto si era servito di una camera oscura per tracciare i contorni delle architetture che doveva dipingere⁶, e quella del portale seicentesco di Villa Riva Berni a Bagnolo San Vito (**IMG. 1**), vicino a Mantova, una fotografia di lì a poco inclusa nel *Profilo delle nuvole*⁷.

¹ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, con uno scritto biografico di G. Celati, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 56.

² Ivi, p. 57.

³ Ivi, p. 54.

⁴ Id., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste 1973-1991*, introduzione di F. Zanot, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 340.

⁵ Id., *Lezioni di fotografia*, cit., p. 58.

⁶ Cfr. ivi, pp. 58-59 e Id., *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 57.

⁷ Id., *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1989.



IMG. 1 ©Eredi di Luigi Ghirri

In entrambi i casi si trattava di sottolineare l'importanza della «visione progettuale» e della «ripresa» rispetto alla «stampa» dell'immagine⁸, e più precisamente dell'«impianto scenografico» in cui Ghirri riconosceva sì un proprio «modo di vedere», ma insieme anche il «modo corretto di intendere l'immagine fotografica» vista come «sistema di registrazione della realtà o di rappresentazione della realtà» che rispetto al cinema, al documentario, alla televisione, era (e ancora è) caratterizzata da una «forma di lentezza dello sguardo» tale da consentire «ancora di vedere le cose»⁹. A proposito di questo impianto scenografico, Ghirri si soffermava sull'«escamotage» di inserire delle specie di «quinte»¹⁰, di cercare nella realtà quadri che apparissero come scenografie già costruite e che esprimessero il processo di inclusione e di scarto che c'è in ogni fotografia: «la fotografia», diceva Ghirri nella stessa lezione, «è sempre escludere il mondo per farne vedere un pezzettino»¹¹.

⁸ Id., *Lezioni di fotografia*, cit., pp. 58-59.

⁹ Ivi, pp. 54-55.

¹⁰ Ivi, p. 54.

¹¹ Ivi, p. 53.

Questo delle inquadrature già presenti nella realtà – le «inquadrature naturali»¹² valorizzate fin dal testo del 1984 che apprezzava la «sapiente regia» con cui il fotografo Vincenzo Castella si mostrava capace di «rendere visibili le scenografie del teatro del mondo»¹³ – è un punto su cui Ghirri sarebbe tornato con ulteriori dettagli in una lezione dell'anno successivo, quella del 19 gennaio 1990, tenuta poco dopo la pubblicazione del *Profilo delle nuvole*. In quella lezione Ghirri si concentra su cose anche molto semplici, come per esempio un cancello, che però riescono a guidare il nostro sguardo in determinate direzioni. Proprio riferendosi a una fotografia del *Profilo delle nuvole* (**IMG. 2**), Ghirri sottolinea come ci siano «le colonne, che rappresentano dei limiti, dei segni, dei traguardi, dei confini entro cui lo spazio si rappresenta. E non sono molto diverse dal mirino della macchina fotografica. Sono la soglia di qualcosa, la soglia per andare verso qualcosa»¹⁴.



IMG. 2 ©Eredi di Luigi Ghirri

Qui sono le colonne, appunto – l'immagine è scattata all'ingresso di una casa colonica a Formigine, in provincia di Modena, il paese dove Ghirri abitava negli anni Ottanta¹⁵ –, ma ci

¹² Ivi, pp. 159-168.

¹³ Id., *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 91.

¹⁴ Id., *Lezioni di fotografia*, cit., p. 157.

¹⁵ Cfr. V. Codeluppi, *Vita di Luigi Ghirri. Fotografia, arte, letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2020, ma si vedano anche i materiali raccolti in M. Mussini (a cura di), *Luigi Ghirri*, repertorio iconografico di P. Borgonzoni Ghirri e

sono diverse «strutture di questo genere» nella pianura padana, strutture «spesso ad arco, dall'aspetto monumentale, poste in una posizione tale da guardare al paesaggio aperto, su nient'altro di importante o di rilevante»¹⁶: sono strutture che, in fotografie come quella del portale di Bagnolo San Vito (**IMG. 1**), «diventano come soglie di accesso a qualcosa, di accesso al mondo esterno»¹⁷.

Ghirri osserva poi come il paesaggio italiano sia ricco di elementi di questo tipo, «infiniti elementi disseminati all'interno del paesaggio, dell'architettura, delle città»¹⁸. Un esempio è dato da una celebre fotografia notturna della piazza di Brescello, una fotografia che «segue l'orientamento determinato da oggetti presenti sulla piazza e dalle due colonne che risultano appena accennate»¹⁹.

È attraverso questi elementi che è possibile «attivare lo sguardo e cominciare a scoprire nella realtà cose che non si vedevano [...], attivare un campo di attenzione diverso»²⁰, dare avvio a quello «scambio continuo fra la rappresentazione della realtà e la realtà stessa»²¹ per cui si crea qualcosa che rende difficile distinguere tra realtà e rappresentazione. In una delle prime lezioni dello stesso ciclo Ghirri aveva ricordato come questo scambio si fosse verificato in passato con la pittura, e in proposito aveva citato la città ideale di Urbino come «modello per la rappresentazione e la costruzione di città reali»²². Rispetto all'immagine pittorica – ma anche rispetto a quella letteraria o architettonica, diceva Ghirri – la fotografia aveva il vantaggio di essere una tecnica nuova, titolare di una freschezza che permetteva «un rapporto meno stanco con la realtà»²³: ciò che non variava e non varia, in un caso e nell'altro, è il principio dello scambio tra realtà e rappresentazione della realtà (e quindi della possibilità di agire sulla rappresentazione per modificare il nostro rapporto con la realtà, di prendersi cura della realtà attraverso la cura prestata alla rappresentazione), un principio che rimane valido per entrambe le tecniche, pittura e fotografia.

2. *Le colonne e l'argine (I). Un'archeologia 'warburgiana' per Luigi Ghirri*

Seguendo le osservazioni di Ghirri e le immagini (fotografie e dipinti) che dovevano accompagnarle durante il corso, si possono riunire alcune di queste figure svincolandole dal formato dell'illustrazione che si ritrova nel volume *Lezioni di fotografia* e ricomponendole invece come in

M. Mussini, profilo biografico e apparati a cura di L. Gasparini, Milano, Federico Motta, 2001, e l'intervista di Marco Belpoliti effettuata proprio a Formigine nel 1984 e ora disponibile in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., pp. 283-289.

¹⁶ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 159.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 162.

²¹ *Ivi*, p. 160.

²² *Ivi*, p. 22, ma cfr. anche *Id.*, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 57.

²³ *Id.*, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 23.

una tavola dell'atlante *Mnemosyne* di Warburg, un'idea del resto legittimata da un principio che lo stesso Ghirri aveva esposto subito all'inizio del suo ciclo di lezioni: il principio in base al quale oggi (nel 1989, quindi) è impossibile pensare a un'immagine, ma più in generale a un'opera, come a qualcosa di chiuso all'interno di una storia specifica²⁴.



IMG. 3 ©Eredi di Luigi Ghirri

In linea col modello di Warburg²⁵, questa tavola (**IMG. 3**) prevede l'inserimento di alcune immagini non direttamente citate da Ghirri, immagini che tuttavia possono entrare in rapporto tanto con quelle da lui richiamate e con le osservazioni contenute nelle sue lezioni, quanto con le stesse immagini che via via si andavano raccogliendo sulla tavola nel corso della sua preparazione. Questo lavoro di preparazione, infatti, comporta un processo continuo di composizione, lettura e ricomposizione della tavola che segue sia il metodo di Warburg sia le indicazioni degli interpreti che hanno messo in luce le strategie e le possibilità di lettura delle tavole di *Mnemosyne*, tavole in cui i «nessi» tra le immagini «non sono univoci e rispecchiano la

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 7.

²⁵ Su questo modello cfr. i materiali raccolti sul sito della rivista «Engramma»: http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=3465 (ultima consultazione: 25 marzo 2023).

complessità dei processi associativi della mente»²⁶, in cui è possibile che *incipit* ed *explicit* fungano da punti cardinali del tracciato o che la struttura compositiva graviti attorno a una o più immagini-guida non necessariamente centrali. Si tratta di un processo di decontestualizzazione e di ricontestualizzazione che può assumere una funzione euristica, in grado com'è di creare nuovi ambiti di senso per accostamento e simultaneità: per esempio, l'accostamento e l'inserimento in una più estesa rete di rapporti di due immagini che nel *Profilo delle nuvole* sono già presentate l'una a fianco dell'altra (**IMG. 2** e **IMG. 4**), consentono di impostare in maniera innovativa la questione dell'argine – e in particolare dell'argine di Po – nella letteratura e nell'arte.



IMG. 4 ©Eredi di Luigi Ghirri



IMG. 2 ©Eredi di Luigi Ghirri

Sulla fotografia di destra (**IMG. 2**), scattata come già visto a Formigine, si è soffermato di recente Marco Belpoliti, che in *Pianura* l'ha descritta così:

Due pilastri che reggono un cancello, che appare spalancato [...]. Il cancello quasi non si vede; sembra piuttosto un confine. Ci introduce in un mondo che si spalanca al di là dell'ingresso, davanti a chi guarda, uno spazio che la nebbia circonda e limita: appare aperto e insieme chiuso. Una soglia da varcare. La strada è lì e ci attende con la sua promessa a percorrerla.²⁷

Per quanto riguarda l'immagine a sinistra (**IMG. 4**), in cui si vede l'uscita verso il Po dalla piazza di Pomponesco, sulla sponda mantovana del fiume, ci si può riferire a un passo di Gianni Celati, che in *Verso la foce* aveva descritto proprio Pomponesco come un paese di «pochi abitanti», di «strade dritte e silenziose» in cui «viene l'idea d'essere in un lontano stanziamento di frontiera»²⁸. Ma subito dopo questa considerazione Celati indugia precisamente sul punto fotografato da Ghirri²⁹:

²⁶ M. Centanni, K. Mazzucco, *Lecture da «Mnemosyne»*, in K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'«Atlante della Memoria»*, a cura di M. Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 166-238: 167.

²⁷ M. Belpoliti, *Pianura*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 37-38.

²⁸ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 46.

²⁹ Sulla collaborazione tra Celati e Ghirri si vedano M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004 e M. Spunta, «Inhabiting Displacement»: Narrating the Po Valley in *Contemporary Fiction and Photography*, in G. Ania, A. Hallamore Caesar (eds.), *Trends in Contemporary Italian Narrative*

Il paese si stende attorno alla meravigliosa piazza rettangolare, non umiliata dal cemento e dal nuovo. La prospettiva delimitata in fondo da due colonne a ridosso dell'argine, imbuto d'una strada silenziosa con belle case antiche, porta l'occhio verso l'aperto. Là in fondo l'aperto si presenta dietro un orizzonte, facendo sentire l'indistinta lontananza che dà un senso alla nostra collocazione spaziale pilastri che reggono un cancello, che appare spalancato [...]. Il cancello quasi non si vede; sembra piuttosto un confine.³⁰

A una prima verifica, le due descrizioni potrebbero apparire indipendenti, dato che in *Pianura* – libro che ha una geografia prevalentemente pur se non esclusivamente emiliana – né il paese né la foto di Pomponesco, sulla sponda lombarda del fiume, vengono mai nominati. Se però si estende il confronto al di là di un singolo punto sulla mappa, è possibile ricostruire una genealogia dello sguardo per cui il modo di vedere e di descrivere le immagini di Ghirri da parte di Belpoliti si mostra sempre mediato dai testi (e ancora di più dalla figura) di Celati. Tra i testi, anzi, *Verso la foce* ha una presenza apparentemente più ridotta di quella che la parziale sovrapposibilità geografica farebbe supporre: non citato nei riferimenti bibliografici conclusivi, *Verso la foce* è infatti menzionato solo una volta in *Pianura* per ricordare un personaggio che comunque si trova anche in altri libri di Celati, l'amico fotografo Luciano Capelli³¹. Per quanto la scarsità di rinvii espliciti non debba portare a sottovalutare i rapporti con un testo che forse è tenuto in secondo piano proprio perché inevitabile termine di confronto³², a spiccare è piuttosto ciò che, di Ghirri, Celati ha detto o raccontato al Belpoliti di *Pianura* («una volta Celati mi ha raccontato che quando Luigi aveva comprato la casa di Roncocesi...»), si legge verso la fine del secondo capitolo, *Bencini Comet*)³³. È a partire da questa relazione tra persone, tra amici, che si articola poi il legame tra i testi.

Nel successivo capitolo *Luce scoppiata*, Belpoliti scrive di essere impegnato nella preparazione di un articolo e contemporaneamente in viaggio: con sé ha un libro di Celati, «il suo più bello»³⁴, non ancora citato in maniera diretta – lo sarà poco più avanti, proprio riguardo al ritratto di schiena che Ghirri fece di Celati e che fu utilizzato per la copertina della prima edizione³⁵ – ma facilmente riconoscibile per l'indicazione del titolo della «storia di nebbia»³⁶ che contiene, *Bambini pendolari che si sono perduti*. Il libro è *Narratori delle pianure*, che la cartina geografica iniziale

1980-2007, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 50-71; sul caso specifico del *Profilo delle nuvole* cfr. inoltre Ead., «Il profilo delle nuvole»: Luigi Ghirri's Photography and the 'New' Italian Landscape, «Italian Studies», LXI, 1, 2006, pp. 114-136 e G. Iacoli, *In cerca di una relazione, e di un genere. Tre vicende del photo-text in Italia (Strand-Zavattini; Ghirri-Celati; Messori-Fossati)*, «Contemporanea», 12, 2014, pp. 91-108.

³⁰ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 46.

³¹ M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 33.

³² Si veda però un passo il seguente, che omette il titolo preciso del libro ma che non nasconde il riferimento di un termine squisitamente celatiano: «Intorno ci sono villette e condomini [...], case geometrili, come le chiamava Gianni Celati» (ivi, p. 22). Di «villette», «palazzine» e «cassette geometrili» Celati aveva per l'appunto parlato in *Verso la foce*, cit., p. 24, 32, 88-89 e 103.

³³ M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 19.

³⁴ Ivi, p. 30.

³⁵ Cfr. ivi, p. 39.

³⁶ Ivi, p. 30.

basterebbe a far inserire tra gli ipotesti di *Pianura*, dove si ritrova una mappa dei luoghi, stavolta disegnata a mano, che, a certificare una relazione del resto ovvia, reca il nome di Celati in corrispondenza del delta del Po. Più decisivo di questa vistosa analogia è però il rapporto tra la frase conclusiva della storia che Belpoliti sceglie di citare – una frase trascritta integralmente: «Avevano fatto tanta strada venendo da lontano in cerca di qualcosa che non fosse noioso, ma senza mai trovare niente, e adesso per giunta chissà quanto tempo ancora avrebbero dovuto restare nella nebbia, col freddo e la malinconia, prima di poter tornare a casa dai loro genitori. Allora è venuto loro il sospetto che la vita potesse essere tutta così»³⁷ –, la meditazione sulla nebbia e, attraverso questa meditazione, la costruzione dello sguardo adatto a interpretare la nebbia delle fotografie di Ghirri e di lì infine il mondo che quelle fotografie rappresentano.

«La nebbia consente di immaginare, di guardare, di vedere quello che non si riesce a vedere quando tutto è completamente visibile»³⁸, osserva Belpoliti subito dopo aver citato il finale di *Bambini pendolari che si sono perduti*; è impegnato in una ricerca che non ha ancora un oggetto preciso, la sola forma di ricerca autentica («Continuo la lettura dei racconti. Sto cercando qualcosa, però non so bene cosa sia. Forse questo è l'unico modo per trovare»)³⁹, e che prosegue l'indomani, di nuovo in viaggio, con un altro testo di Celati («Il giorno dopo sono partito dalla Stazione centrale diretto a Modena. Ho con me un altro racconto, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, si trova nel libro di Celati intitolato *Quattro novelle sulle apparenze*»)⁴⁰. Protagonista di quest'altro racconto è «il dipintore d'insegne» Emanuele Menini, colui che nel libro si pone «il problema della nebbia»⁴¹ e nel quale Belpoliti riconosce in via ipotetica ma univoca proprio Luigi Ghirri («Nel racconto sono racchiuse varie considerazioni sulla luce, sulla percezione sul vedere, osservazioni che fanno pensare che dietro la figura del pittore Menini si celi quella di Ghirri, compagno d'esplorazioni nella Pianura»)⁴². Sono le osservazioni di Menini, trascritte su un taccuino e riferite dall'uomo che narra la storia in prima persona («senza dubbio Celati stesso, anche se non lo dice»)⁴³, il lungo indugiare su «foto di nebbia»⁴⁴ di Ghirri, le ripetute esplorazioni nella Pianura che, queste sì, rievocano il viaggiare «pieno di incertezze»⁴⁵ di *Verso la foce* («Andavamo avanti così, a naso [...]. Improvvisamente alla nostra sinistra si sono aperti i campi. Una immensa distesa di terra arata e coltivata a dismisura. L'orizzonte è amplissimo e

³⁷ G. Celati, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 25, citato in M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 31.

³⁸ M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 31.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*. Cfr. G. Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in Id., *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987.

⁴¹ M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 32.

⁴² Ivi, p. 34. Va detto che la figura di Menini non è necessariamente da identificare soltanto con quella di Ghirri, ma «nasce da un insieme di elementi che Celati utilizza per costruire un labile contorno»: nel personaggio coesisterebbero così tratti riferibili a Ghirri, certo, ma anche altri riconducibili al Filippo Ottonieri di Leopardi e al pittore Giorgio Morandi (cfr. M.A. Bazzocchi, *Gianni Celati e Giorgio Morandi. Linea, luce, lontananza*, «Recherches», 24, 2020, pp. 45-55: 52).

⁴³ M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 32.

⁴⁴ Ivi, p. 34.

⁴⁵ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 10.

si fa fatica ad afferrare dove finisca. Forse contro il cielo, là in fondo)»⁴⁶, a consentire a Belpoliti di formulare una prima ipotesi su che cos'è la Pianura, sulla sua essenza:

La Pianura è questo: una sorta d'incommensurabile, dove però c'è sempre una misura; qui lo smisurato contiene dentro di sé la propria misura. Tutto sembra senza fine, ma non lo è. Un miraggio, come una cosa vista dentro la nebbia, in un sogno molto nitido. Così sono le fotografie di Ghirri, non credi? Per questo la nebbia è lo stato perfetto in cui vedere questo spazio: l'aperto è incommensurabile e la nebbia non lo lascia guardare.⁴⁷

I motivi della compresenza di «incommensurabile» e di «misura», l'aprirsi di uno spazio che sembra senza fine ma che non lo è, tornano di lì a poco nella descrizione della fotografia scattata a Formigine («uno spazio che la nebbia circonda e limita: appare aperto e insieme chiuso») e consolidano per via testuale, attraverso una triangolazione che richiama le note di Celati su Pomponesco, la necessità di un confronto già voluto da Ghirri con la scelta di accostare le immagini nel *Profilo del nuvole*, dove sono le prime due vere fotografie affiancate nel libro (alla pagina precedente si trovano accostate una veduta di Fellegara dipinta dallo zio di Ghirri, Walter Iotti, e la visione frontale di un letto matrimoniale nella camera di un albergo di Boretto, nella Bassa reggiana)⁴⁸.

La ricostruzione del modo in cui Belpoliti arriva a descrivere la fotografia delle colonne nella nebbia, ciò che si è indicato prima come 'genealogia dello sguardo', lascia intendere che dietro quel passo di *Pianura* c'è un'interpretazione delle osservazioni di Celati sui pilastri e sull'argine di Pomponesco come se fossero a loro volta una descrizione della fotografia di Ghirri. Tanto Belpoliti quanto Celati parlano di una soglia o di un limite – «confine», si legge in *Pianura*; «frontiera», in *Verso la foce* –, di un'apertura che è anche una chiusura, secondo una caratteristica che per un cancello collocato sul lato opposto delle colonne della piazza di Pomponesco fotografate nel *Profilo delle nuvole* lo stesso Ghirri aveva messo in rilievo in uno scritto del 1987⁴⁹: uno spazio aperto che si perde nella nebbia fino a chiudersi, «non sguardo all'infinito», si potrebbe dire prendendo a prestito una frase che Celati aveva usato per un dipinto di Cosmè Tura sempre in *Verso la foce*, «ma sguardo su ciò che svanisce»⁵⁰; un'apertura verso un orizzonte marcato in modo da dividere, come per l'appunto una frontiera, il 'qui' della nostra collocazione spaziale e il 'là' dell'indistinta lontananza⁵¹. Il confronto diretto tra le due immagini fa vedere come in entrambi i casi ci sia una via segnata, l'indicazione di un percorso possibile: nella foto di Formigine, la via è al di là delle colonne e sfuma nella nebbia; nella foto di Pomponesco, la via – marcata dalle tracce lasciate delle ruote nella neve – è al di qua, mentre al di là delle colonne

⁴⁶ M. Belpoliti, *Pianura*, cit., pp. 36-37.

⁴⁷ Ivi, p. 37.

⁴⁸ Sull'analogia tra la simmetria frontale delle due fotografie di Formigine e Pomponesco e quella del letto monumentale dell'albergo di Boretto si veda già G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, cit., senza numeri di pagina.

⁴⁹ Cfr. ora L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 155.

⁵⁰ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 78.

⁵¹ Su questa lontananza cfr. M.A. Bazzocchi, *Gianni Celati e Giorgio Morandi*, cit., pp. 48-49.

c'è l'argine, reso ben visibile dagli alberi che spuntano dietro il terrapieno dove la neve «omogenizza gli oggetti, uniforma il cielo e la terra»⁵². È vero che la neve «rende difficoltoso riconoscere le distanze»⁵³, eppure gli alberi rivelano comunque la presenza dell'argine, che in ogni caso, nel libro cartaceo (il dettaglio fatalmente si attenua nella riproduzione digitale)⁵⁴, rimane ben visibile per effetto della luce, della luminosità del momento in cui la foto è stata scattata: si ricorderà peraltro qui che, poco prima di essere trovato morto, il pittore d'insegne di *Condizioni di luce sulla via Emilia*, Emanuele Menini, «aveva detto d'aver visto una palazzina nelle campagne [...], e d'essere riuscito ad osservarla bene perché l'aria era molto limpida dopo la nevicata, e la neve lasciava spuntare bene i contorni delle cose», quest'ultimo segmento di frase che è tra le osservazioni di Menini citate espressamente in *Pianura*⁵⁵.

È proprio la presenza dell'argine a dare forma a una diversa relazione con lo spazio tra un'immagine e l'altra: innanzitutto perché l'argine – insieme alle tracce delle ruote, come ha visto bene Sarah Hill – è un esempio di come «noi lasciamo il nostro segno sul paesaggio»⁵⁶, cosa che unita alla presenza «trasformata e trasformante»⁵⁷ della neve ci ricorda come la costruzione del paesaggio sia sempre l'esito di un rapporto tra natura e cultura; ma inoltre anche perché l'argine interviene a delimitare quello stesso spazio al di là delle colonne verso cui proprio le colonne in funzione di «quinte»⁵⁸ spingono lo sguardo. In entrambe le foto, cioè, le colonne sono «la soglia di qualcosa, la soglia per andare verso qualcosa», come diceva Ghirri⁵⁹: in un caso verso un aperto che svanisce nella nebbia fino a chiudersi; nell'altro verso un confine che è «la linea di divisione fra il mondo terrestre e il mondo delle acque», l'unico elemento che in pianura consente di tentare una risposta alla domanda che Zavattini si faceva in un viaggio verso il Delta effettuato nell'agosto del 1963 e poi raccontato in un *Viaggetto sul Po*: «Acqua e terra terra e acqua, dove finisce il mondo?»⁶⁰.

⁵² V. Codeluppi, *Vita di Luigi Ghirri*, cit., p. 83, ma dell'orizzonte che, nelle campagne intorno al Po, «confonde quasi sempre cielo e terra» aveva già parlato L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 155.

⁵³ V. Codeluppi, *Vita di Luigi Ghirri*, cit., p. 83.

⁵⁴ Celati ricordava peraltro che Ghirri avrebbe voluto pubblicare *Il profilo delle nuvole* «su carta ruvida, come quella da disegno» e che non era per niente soddisfatto della carta patinata poi utilizzata («quando l'ha vista gli è venuta l'ulcera»): cfr. M. Barbolini, *A passeggio con un raddomante*, «Pulp libri», 76, dicembre 2008, ora in G. Celati, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti, A. Stefi, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 481-492: 489.

⁵⁵ G. Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, cit., pp. 56-57 (per l'ultima frase, «da neve lasciava spuntare bene i contorni delle cose», cfr. M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 34).

⁵⁶ S. P. Hill, *Fictions to Live in: Landscape, Writing, and Photography in the Works of Gianni Celati and Luigi Ghirri*, Master Thesis, Auckland, The University of Auckland, 1996, p. 93 (trad. mia).

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 54.

⁵⁹ Ivi, p. 157.

⁶⁰ C. Zavattini, *Viaggetto sul Po* (1967), in Id., *Opere 1931-1986*, a cura di S. Cirillo, Milano, Bompiani, 1991, pp. 725-751, su cui cfr. M. Criscione, *Fiume Po (1996): la nascita di un progetto di Cesare Zavattini e William M. Zanca*, «Rivista di Studi di Fotografia (RSF)», 8, 2018, pp. 8-26; M.V. Novati, «*Viaggetto sul Po*»: un flusso di coscienza tra appartenenza ed estraneità, in A. Cinquegrani, I. Crotti (a cura di), «*Un viaggio realmente avvenuto*». Studi in onore di Ricciarda Ricorda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 301-309; S. Fantini, «*Relitti di vecchie tristezze*»: i rottami nei viaggi lungo il Po,

Il motivo del «confine» o della «frontiera» e quello dell'«indistinta lontananza» che dà senso al nostro 'qui' – il «richiamo dell'altrove», come lo ha definito Davide Papotti concentrandosi sulle similitudini che alcuni scrittori hanno usato per paragonare la pianura a luoghi lontanissimi nel mondo⁶¹ – suggeriscono la mossa ispirata a Warburg e alle tavole di *Mnemosyne* di affiancare a queste fotografie di Ghirri le colonne d'Ercole (**IMG. 3**, in alto a destra), una mossa che permette di chiedersi se Ghirri intendesse dialogare con la figura delle colonne, sempre per il principio in base a cui, con le parole scritte da Celati in occasione di recensione rimasta per anni inedita della prima edizione di *Niente di antico sotto il sole*, la raccolta di saggi e interviste di Ghirri, «non esiste un'immagine unica, perché ogni immagine porta in sé il riconoscimento di qualcos'altro, di altre immagini, visioni, apparizioni»⁶².

3. *Le colonne e l'argine (II). Di come Ariosto (non) risponde alle nostre domande*

Sulla possibilità di servirsi nella ricerca storica di domande anacronistiche – le 'nostre' domande, di noi osservatori che viviamo nel presente – ha insistito negli ultimi anni Carlo Ginzburg, che in un saggio da poco tradotto in italiano e intitolato per l'appunto *Le nostre parole, e le loro. Una riflessione sul mestiere di storico, oggi* ha difeso il valore euristico dell'anacronismo sostenendo che sia possibile partire da domande e categorie estranee all'orizzonte culturale del passato oggetto d'indagine a patto di correggere progressivamente queste categorie sulla base delle evidenze guadagnate nel corso della ricerca, e di arrivare così a formulare questioni e a ottenere risposte che sono rilevanti per la cultura degli attori, reimpostate cioè con le «loro» parole⁶³.

Perché è utile richiamare questo problema di metodo? I testi letterari e fotografici che hanno consentito di pensare l'argine nei termini di un «confine», di una «frontiera», e quindi di accostarlo attraverso le colonne ritratte da Ghirri alla figura delle colonne d'Ercole sono tutti novecenteschi o addirittura più recenti (da Zavattini a Belpoliti, passando per Ghirri e Celati, tutto è compreso tra gli anni Sessanta e il 2021). Una volta individuata la possibilità di questi rapporti – argine come confine o frontiera da un lato, colonne che si trovano nella valle del Po con le colonne d'Ercole dall'altro –, ci si può chiedere se essi fossero già presenti in passato, ed eventualmente ci può chiedere che cosa significasse per una determinata cultura del passato la loro presenza o la loro assenza.

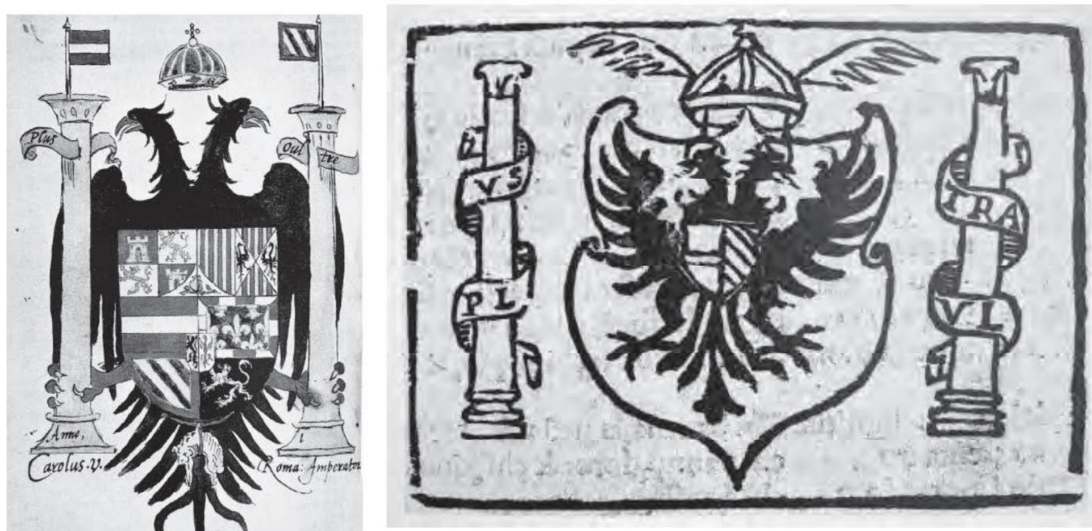
«Rivista di Studi Italiani», XXXVI, 3, 2018, pp. 245-261; D. Papotti, *La navigazione fluviale nella fonte letteraria: note geografiche su due resoconti narrativi di discesa del fiume Po*, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXXI, 1, 2019, pp. 61-74.

⁶¹ D. Papotti, *Geografie della scrittura. Paesaggi letterari del medio Po*, Pavia, La Goliardica Pavese, 1996, pp. 159-163. Sul caso particolare di Daniele Benati cfr. ora M. Spunta, «Tra la via Emilia e il West»: *Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati*, «Italia», LXXXIII, 3-4 2006, pp. 649-665.

⁶² G. Celati, *Luigi Ghirri, leggere e pensare per immagini*, in M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., pp. 205-209: 208.

⁶³ C. Ginzburg, *Le nostre parole, e le loro. Una riflessione sul mestiere di storico, oggi* (2012), in Id., *La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 67-85.

Sono domande che rimarranno aperte, data la possibilità di rivolgerle a campi di indagine potenzialmente molto estesi. Ci sono però due motivi che consigliano di rivolgersi al Quattro-Cinquecento, e di tentare di proporre da questo caso specifico una prima risposta e alcune conclusioni provvisorie. Da una parte, è lo stesso Ghirri a puntare sull'origine rinascimentale, quattrocentesca, dell'espediente di inserire ciò che indica come «quinte» all'interno dell'immagine; dall'altra, invece, è quello il momento in cui, con le scoperte geografiche, le colonne d'Ercole e il fatto di varcarle diventano di grande attualità, come basterebbe a documentare l'impresa di Carlo V con le colonne e il motto *Plus Ultra* (IMG. 5) proposto dall'umanista Luigi Marliani⁶⁴.



IMG. 5

Non si intende dire che prima di allora il limite delle colonne d'Ercole non fosse stato di attualità: si potrebbero ricordare, tra gli altri, il «folle volo» (*Inferno* XXVI, 125) che nella *Commedia* porta Ulisse e i compagni oltre il punto «dov'Ercule segnò li suoi riguardi, | acciò che l'uom più oltre non si metta» (XXVI, 108-109)⁶⁵, o, per stare più vicino al momento in cui le colonne furono effettivamente superate, il *Morgante* di Pulci, pubblicato nel 1483, in cui il diavolo Astarotte spiega come sia «un error lungo e fioco» (*Morgante* XXV, 228, 5), un'«opinione

⁶⁴ Sull'impresa di Carlo V, cfr. E. Rosenthal, «*Plus Ultra*», «*Non Plus Ultra*», and the Columnar Device of Emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, pp. 204-228; Id., *The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, pp. 198-230; H. Walter, *Le colonne d'Ercole. Biografia di un simbolo*, in L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *Il simbolo dall'antichità al Rinascimento. Persistenze e sviluppi*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1995, pp. 247-306; A. Ferrari, *Carlo V novello Ercole: la Rotella D63 della Real Armeria di Madrid*, «*Gilgameš*», 1, 2016, pp. 145-151.

⁶⁵ Cfr. la recente ricerca, ricca di riferimenti bibliografici, di G. Corazza, *Dante 'cosmographus'. Indagini sulla ricezione della geografia reale della «Commedia» nell'esegesi dei primi secoli e nella letteratura geografica trecentesca*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2019, pp. 90-98.

vana» (XXV, 229, 1), l'idea delle colonne d'Ercole e dell'impossibilità di navigare oltre quel limite («Era più grossa allor la gente umana | tal che potrebbe arrossirne le gote | Ercule ancor d'aver posti que' segni, | perché più oltre passeranno i legni», dice appunto Astarotte di fatto profetizzando, almeno dalla nostra prospettiva *ex post*, il viaggio di Colombo: *Morgante* XXV, 229, 5-8)⁶⁶.

Ma perché la reazione alle scoperte producesse effetti visibili sui testi letterari – meglio, sulla cultura che quei testi documentano – doveva passare un po' di tempo: persino Cristoforo Colombo, del resto, come si è scritto con una battuta solo apparentemente paradossale, «scoprì il Nuovo Mondo senza uscire lui stesso da quello Antico»⁶⁷. Dell'*Orlando furioso*, per esempio, esistono com'è noto tre edizioni (1516, 1521 e 1532), ma solo nella terza e ultima, quella del 1532, Ariosto inserisce, in linea con un programma che include varie correzioni storiche⁶⁸, alcune ottave dedicate ai «nuovi Argonauti e nuovi Tifi» (*Orlando furioso* XV, 21, 3) che – si dice dalla prospettiva di una storia ambientata più di sette secoli prima del viaggio di Colombo – saranno capaci di «aprire | la strada ignota al di presente» (XV, 21, 4) e di «lasciar le destre e le manicine | rive che due per opra Erculea fêrsi» (*Orlando furioso* XV, 22, 5-6).

L'*Orlando furioso* è un testo importante per la domanda a cui si cerca qui di rispondere (ma che prima ancora si cerca di formulare, seguendo le indicazioni di metodo di Ginzburg). Oltre che delle colonne d'Ercole, infatti, nel poema si parla del Po, in questo caso fin dall'edizione del 1516. Sul fiume si svolge una sequenza mai modificata nel corso delle tre edizioni – diversa ne è soltanto la collocazione all'interno del poema, più lontana dal finale, dovuta all'aggiunta di nuovi materiali nella versione del 1532 –, la sequenza in cui Rinaldo, dopo aver sostenuto la cosiddetta «prova del nappo»⁶⁹ nei pressi di Mantova, si imbarca di notte lungo il Po nel tentativo (destinato a rivelarsi vano) di raggiungere il luogo dove si tiene il triplice duello che di fatto darà la vittoria ai cristiani (il viaggio in barca del paladino si segue nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi, pubblicata a Venezia nel 1556)⁷⁰.

⁶⁶ Su questa sequenza del *Morgante* e più in generale sull'interesse di Pulci per la navigazione oltre le colonne d'Ercole si vedano J.P. Garrido, *Au-delà des colonnes d'Hercule: Luigi Pulci et l'esprit renaissant de découverte*, «Chroniques italiennes», XXXVI, 4, 1993, pp. 101-126, e A. Decaria, *Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del Morgante*, in I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli (a cura di), *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2012, pp. 299-339.

⁶⁷ G. Gusdorf, *La révolution galiléenne*, vol. I, Paris, Payot, 1969, p. 85, cit. in N. Broc, *La geografia del Rinascimento. Cosmografi, cartografi e viaggiatori. 1420-1620* (1989), a cura di C. Greppi, Modena, Panini, 1996, p. 11.

⁶⁸ Cfr. almeno A. Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

⁶⁹ Su questo episodio, decisivo per l'epistemologia del poema, si vedano M. Santoro, *La prova del «nappo» e la cognizione ariostesca del reale*, in Id., *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, pp. 133-151; A.R. *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 326-327; G. Ferroni, *Canto XLIII*, in A. Izzo, F. Tomasi (a cura di), *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, vol. II, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 507-527.

⁷⁰ Cfr. A. Benassi, S. Pezzini, *Mappe ed efrasi nell'edizione Valgrisi del 1556*, in *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, direzione scientifica di L. Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 183-226.

Il testo citato di seguito è tratto dall'edizione del '32, ma al di là di qualche minima variazione grafica non ci sono differenze tra un'edizione e l'altra (il brano si sposta dal canto XXXIX al XLIII, su un totale che passa da quaranta a quarantasei canti):

Così tosto come ebbe il capo chino,
il cavallier di Francia adormentosse;
imposto avendo già, come vicino
giungea a Ferrara, che svegliato fosse.
Restò Melara nel lito mancino;
nel lito destro Sermide restosse:
Figarolo e Stellata il legno passa,
ove le corna il Po iracondo abbassa.

De le due corna il nocchier prese il destro,
e lasciò andar verso Vinegia il manco;
passò il Bondeno [...]. (*Orlando furioso* XLIII, 53-54)

Questo passo è stato stranamente sottovalutato dalla critica: lo è stato sia da chi ha studiato il *Furioso* dal punto di vista della cartografia – in uno degli studi più completi sull'argomento si osserva addirittura che questa sequenza si può sorvolare perché qui Ariosto non aveva bisogno di una carta geografica, dato che doveva conoscere la strada per averla fatta in prima persona⁷¹ – sia in generale dai commenti, che, attraverso il riferimento alle «corna» del fiume, da un lato rinviano all'ottava 6 del canto XXXV, quella dove San Giovanni predice ad Astolfo il futuro di gloria di Ferrara, allora «piccol borgo» ma destinata a diventare «la più adorna di tutte le città di Italia», un brano che appunto individua Ferrara con una perifrasi sulla sua posizione collocata «tra le altiere corna del re de' fiumi», e allo stesso canto XLIII, dove si parla di una «città», sempre Ferrara, che il Po difende «tra minacciose e fiere corna» (XLIII, 32, 1-2)⁷²; dall'altro, sempre a partire da questi due passi, rimandano alle *Georgiche* di Virgilio, sicura fonte dell'immagine del Po come «re dei fiumi» ripresa anche nel canto XL del *Furioso* (*fluviorum rex Eridanus*, I, 482, dove l'esonazione del fiume è uno dei segni che annunciano le guerre civili successive alla morte di Cesare) e anche probabile riferimento per «corna» (*et gemina auratus taurino cornua voltu* | *Eridanus*, IV, 371-372). Nessuno, però, ha pensato di soffermarsi sull'aggettivo che accompagna il Po, descritto appunto come «iracondo», termine che ha occorrenze piuttosto limitate nel Cinquecento e che soprattutto, quando compare, è sempre associato a una persona

⁷¹ Cfr. A. Doroszlaï, *Ptolomée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise a l'épreuve des cartes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 166. Sul *Furioso* dal punto di vista della geografia e della cartografia si vedano inoltre D. Papotti, *Geografie ariostesche. Coordinate verticali ed orizzontali nell'«Orlando furioso»*, «Romance Languages Annual», 9, 1998, pp. 293-299; M. Rossi, *La geografia del «Furioso». Sul sapere geo-cartografico alla corte estense*, in M. Bordin, P. Trovato (a cura di), *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 97-138; V. Copello, *Le similitudini geografiche dell'«Orlando furioso»*, «Italianistica», XLII, 1, 2013, pp. 89-104; C. Montagnani, *Canto XV*, in G. Bucchi, F. Tomasi (a cura di), *Letture dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 385-398.

⁷² Sulla celebrazione di Ferrara in questo canto cfr. C. Confalonieri, *Rinaldo's Return to Ferrara: Ariosto, the Prophecy and its Reversal*, «Romanische Studien», Beihefte 3, 2020, pp. 107-120.

o a un personaggio, come accade nello stesso *Furioso* negli altri due casi in cui Ariosto lo usa (*Orlando furioso* XXVII, 70, 4; XLIV, 92, 2).

Perché Ariosto qualifica il Po come «iracondo» subito dopo aver nominato le località di Ficarolo e Stellata? È probabile che in questo aggettivo sia da cogliere un'allusione alla cosiddetta 'rotta di Ficarolo', un evento che l'impossibilità di rifarsi a fonti affidabili impedisce di chiarire definitivamente ma che avrebbe avuto luogo intorno alla metà del secolo XII (l'anno esatto sarebbe il 1152, ma la data è incerta e incerto anche il fatto che si fosse trattato di un evento singolo e non di una sequenza di rotte avvenute nel corso di un più lungo periodo)⁷³. Secondo la *Chronica parva ferrariensis* del notaio Riccobaldo, una cronaca trecentesca su cui si basa la storiografia ferrarese successiva⁷⁴, la rotta sarebbe stata causata in realtà dagli uomini (*Hec pars Padi que dicitur rupta Ficaroli hominum opus fuit*, annota Riccobaldo), dovuta all'azione degli abitanti di una delle due sponde del fiume che avrebbero tagliato per motivi di rivalità l'argine sulla riva opposta e causato – ecco il fatto decisivo per la storia di Ferrara – il mutamento d'alveo del Po, lo spostamento del fiume verso Nord, cioè verso Venezia, che avrebbe lasciato la città originariamente fluviale di Ferrara su un ramo in via di abbandono.

Pur nell'incertezza dei documenti, ci sono alcune osservazioni da fare. È innanzitutto da notare il probabile anacronismo di Ariosto, visto che la storia del *Furioso* è ambientata ben prima della rotta: ma l'anacronismo non è comunque l'unico, se si pensa che riguardo alla storia di Ferrara già i commentatori cinquecenteschi avevano rilevato alcune oscillazioni, forse non tutte intenzionali, tra una città alle volte presentata come un centro già importante e altre volte come un «piccolo borgo» o poco più di qualche casa in una zona ancora paludosa⁷⁵. Ma ancora più importante è sottolineare il fatto che, qualificando il Po come «iracondo», Ariosto implicitamente corregge l'interpretazione dolosa della rotta fornita da Riccobaldo, vale a dire dalla fonte storica che in altri casi – per esempio nella genealogia degli Este – lui stesso aveva invece seguito. Se il Po è «iracondo», se lo è stato a Ficarolo, minore o nulla è la responsabilità degli uomini, quella responsabilità alla quale viceversa Riccobaldo aveva esclusivamente imputato l'evento.

4. *Le colonne e l'argine (III). Per immagini, far pace col mondo*

Le colonne d'Ercole, l'argine. Per trovare entrambi questi elementi occorre estendere la lettura del *Furioso* oltre un passo singolo, e così recuperare in brani tra loro distanti i tratti isolati

⁷³ Sulla 'rotta' si vedano M. Tchaprassian, *Breve nota sulla presunta Rotta di Ficarolo*, «Padusa», II, 1, 1991, pp. 6-7; Id., *Mille anni di lotta con l'acqua*, in *La bonifica tra Canal Bianco e Po. Vicende del comprensorio Padano Polesano*, introduzione di A.M. Martuccelli, Rovigo, Minelliana, 2002, pp. 257-271; Id., *Idrografia e territorio*, in E. Zerbinati (a cura di), *Fiesso Umbertiano. Momenti di storia, arte e vita sociale*, Monselice, Graficompos, 2008, pp. 15-36.

⁷⁴ Il testo si legge in Riccobaldo da Ferrara, *Chronica parva ferrariensis*, introduzione, edizione e note di G. Zanella, «Monumenti della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria», IX, 1983.

⁷⁵ Cfr. per esempio A. Lavezuola, *Osservazioni sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584.

nelle fotografie scattate da Ghirri a Formigine e a Pomponesco (colonne, confine, frontiera, argine). E tuttavia i passi del *Furioso* discussi fin qui, quello aggiunto nella terza edizione sulle colonne d'Ercole e quello sul Po «iracondo», se vale l'ipotesi di leggere nell'aggettivo un richiamo all'evento della rotta di Ficarolo, sono sufficienti per riformulare la domanda di partenza – la 'nostra' domanda, elaborata oggi – e far emergere alcune differenze nelle categorie usate dagli attori del passato e in quelle di noi osservatori che viviamo nel presente. Tanto nel riferimento alle colonne d'Ercole quanto nell'allusione al carattere «iracondo» del Po, la soggettività, la capacità di agire umana – la *agency*, si potrebbe dire – non ha davvero spazio: non è umana l'operazione compiuta da Ercole di dividere le due rive dello stretto di Gibilterra (le «rive che due per opra Erculea fêrsi») né ha a che fare con l'azione dell'uomo il comportamento del fiume, un comportamento «iracondo» che mette in secondo piano se non fuori gioco quel che l'uomo può fare o non fare perché il Po si dimostri tale (si è visto invece come per Riccobaldo l'episodio della 'rotta' fosse da imputare alla responsabilità umana).

È semplicemente una questione di tempo, di cronologia? Si devono spiegare cioè queste caratteristiche del testo di Ariosto soltanto pensando a una discontinuità tra la nostra prospettiva che assegna la responsabilità all'azione umana – le colonne della foto di Ghirri sono chiaramente umane, opera umana è l'argine, umano quindi il tracciamento di un «confine», di una «frontiera» esito del combinarsi delle colonne e dell'argine – e la prospettiva di un passato in cui quella responsabilità non era avvertita?

Non basta dire 'sì' o 'no'. Come si è scritto in un libro recente, infatti, la pianura padana è una «piatta distesa di terre modellate nei secoli dall'azione congiunta dei fiumi» – del Po, ma anche dei suoi affluenti – «e degli uomini»⁷⁶, un'azione congiunta che, anche ammettendo che un episodio come quello della rotta di Ficarolo si debba o si possa spiegare diversamente da come lo spiegava Riccobaldo, risale comunque a molto tempo prima che Ariosto scrivesse, sia per il Po che per i suoi affluenti (basti il caso della migrazione del torrente Crostolo nel corso del Duecento da est a ovest della città di Reggio Emilia, dove scorre ancora oggi, per effetto di deviazioni volute e di rotte accidentali)⁷⁷. Del resto non mancava neppure la coscienza di questa interazione: a testimoniarla è sufficiente lo stesso Riccobaldo, ma esistono numerosi esempi che possono documentare una tempestiva consapevolezza del rapporto tra azione umana e azione del fiume⁷⁸.

Il dibattito degli ultimi anni sull'Antropocene ha comportato una discussione sull'individuazione del momento in cui l'uomo è diventato un agente di trasformazione dell'ambiente⁷⁹ e su quello in cui è emersa una consapevolezza di questo ruolo, ma ciò che c'è in gioco di propriamente letterario (e in senso lato di estetico-artistico) in tale questione è piuttosto un'analisi delle

⁷⁶ F. Cazzola, *Uomini e fiumi. Per una storia idraulica ed agraria della bassa pianura del Po (1450-1620)*, Roma, Viella, 2021, p. 11.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, pp. 34-35.

⁷⁸ Un ampio repertorio di esempi si trova nel volume di Cazzola citato nelle note precedenti.

⁷⁹ E. Padoa-Schioppa, *Antropocene. Una nuova epoca per la Terra, una sfida per l'umanità*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 61-91.

condizioni discorsive della rappresentazione di questa consapevolezza⁸⁰. Si tratta della necessità di superare il piano tematico, cioè prevalentemente contenutistico, di un certo *ecocriticism* soprattutto nordamericano, una necessità messa bene in luce nei lavori di Niccolò Scaffai e di Carla Benedetti⁸¹, e che è presupposta all'idea che, data la difficoltà di «stabilire in modo univoco quando ha avuto inizio l'Antropocene», sia «sbagliato chiedersi se autori vissuti in un passato più o meno remoto abbiano espresso o anticipato preoccupazioni ecologiche secondo il significato che diamo oggi a quest'espressione»⁸².

Si ritorna al problema individuato dalla battuta sulla mancata uscita di Colombo dal mondo antico pur all'atto di scoprire – inconsapevolmente? – il nuovo: per quanto riguarda il Po al tempo di Ariosto, negli anni subito successivi alle scoperte geografiche, l'antropomorfizzazione del fiume, la caratterizzazione del Po stesso come «re dei fiumi», risalivano a Virgilio, così come alla letteratura classica⁸³ risale l'opinione che le colonne d'Ercole fossero un confine naturale (divino, certo, ma qui 'divino' e 'naturale' si equivalgono in quanto entrambi non-umani). Sono posizioni che contrastano con la possibilità di vedere nell'argine un confine che l'uomo traccia per separare il mondo delle acque dal mondo della terra («acqua e terra terra e acqua, dove finisce il mondo?»), secondo la frase di Zavattini: la funzione necessaria che ha l'argine in pianura, dove, «uniche alture in un mare di fango», proprio gli argini «hanno rappresentato per le genti della bassa pianura il solo luogo in cui porre in salvo se stessi, gli animali e le poche povere cose strappate all'acqua dilagante»⁸⁴. Questa funzione è peraltro accentuata dalla stessa azione degli argini nel tempo, dato che è precisamente l'opera di arginatura ciò che costringe il fiume Po e i suoi affluenti a depositare i materiali di erosione in alveo, e quindi a scorrere su un letto pensile, a sopraelevarsi a poco a poco sul piano di campagna fino a superare talvolta il livello dei tetti delle case⁸⁵.

L'argine è perciò un confine – umano – tra la terra e l'acqua, ed è questa la funzione che attraverso «quinte»⁸⁶ non più soltanto scenografiche ma specificamente epistemologiche la fotografia di Ghirri riesce a rappresentare. L'«indistinta lontananza» che «dà un senso alla nostra collocazione spaziale» di cui parlava Celati⁸⁷ nello scorcio di Pomponesco fotografato da Ghirri nel *Profilo delle nuvole* è il risultato di un'azione umana – umana, appunto: non divina, non naturale – che tuttavia assegna a sé stessa un limite altrettanto vincolante di quello divino o naturale rendendo visibile la separazione del 'là' dal 'qui', e meglio rendendo visibile come il 'qui', il nostro 'qui', prenda senso nel riconoscimento della necessità questa separazione. Il «tentativo

⁸⁰ A questo proposito cfr. F. Deotto, *L'altro mondo. La vita in un pianeta che cambia*, Milano, Bompiani, 2021.

⁸¹ Cfr. rispettivamente N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, e C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

⁸² N. Scaffai, *Introduzione*, in Id., *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi, 2022, pp. v-xxiv: xiii.

⁸³ Cfr. H.G. Nesselrath, *Le colonne d'Ercole: un confine mitologico e il suo significato nell'antichità classica*, «Eikasmós. Quaderni Bolognesi di Filologia Classica», 22, 2011, pp. 131-149.

⁸⁴ F. Cazzola, *Uomini e fiumi. Per una storia idraulica ed agraria della bassa pianura del Po (1450-1620)*, cit., p. 67.

⁸⁵ Cfr. *ibidem*.

⁸⁶ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 54.

⁸⁷ G. Celati, *Verso la foce*, cit. p. 46.

di pacificazione col mondo esterno» di cui parlava Ghirri per la sua ricerca sul paesaggio – un tentativo che Ghirri sarebbe arrivato a mettere in parte in contrasto proprio con quello di Celati, disposto al contrario a «indicare anche la degradazione ambientale»⁸⁸ – punta così a una forma di armonia tra essere umano e mondo dove l'umano riconosce attivamente il limite della propria azione: le colonne, l'argine, hanno questa funzione di dirci dove finisce il mondo – dove deve finire il 'nostro mondo' – perché lo si possa abitare, perché ci si possa stare dentro.

⁸⁸ Così secondo lo stesso Luigi Ghirri, come si legge in P. Ghirri, E. Taramelli (a cura di), *Luigi Ghirri: Vista con camera. 200 fotografie in Emilia Romagna*, Milano, Motta, 1992, p. 53. Va detto che a indicare questa differenza Ghirri arrivò qualche anno dopo aver riferito al Celati di *Narratori delle pianure* un'espressione che lo stesso Celati aveva coniato per Walker Evans, fotografo amato da entrambi: come le foto di Evans, i racconti di Celati sarebbero stati allora «come carezze fatte al mondo» (cfr. L. Ghirri, *Una carezza fatta al mondo*, «Panorama», 30 giugno 1985, poi in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di), *Gianni Celati*, Milano, Marcos y Marcos, 2008, p. 176 nonché L. Ghirri, *Le carezze fatte al mondo di Walker Evans*, «Gran Bazaar», 46, ottobre-novembre 1985, pp. 18-19, ora in Id., *Niente di antico sotto il sole*, cit., pp. 70-71). Su questa espressione si sono soffermati tra gli altri E. Grazioli, *Gianni Celati e Luigi Ghirri*, in P.S. Lausten, N. Palmieri (a cura di), *Le strategie del comico nelle opere di Gianni Celati & Co.*, «Nuova Prosa», 59, 2012, pp. 143-154 e M. Belpoliti, *Nella nebbia e nelle apparenze. Celati e Ghirri*, «Recherches», 24, 2020, pp. 113-121.