

# «God is Silent, Venice Remains». Aesthetic Perspectives on Dwelling and Literary Traversal of Venetian Space

---

Stefano Bottero

## Abstract

The article explores the concepts of transit and dwelling within the urban spatiality of Venice through literary analysis. It begins with an examination of Josif Brodskij's *Watermark*, followed by an exploration of Guido Ceronetti's philosophical perspective as presented in *Un viaggio in Italia*. By adopting a critical-philosophical approach, the analysis delves into the thematic and aesthetic elements of both texts, grounded in the authors' viewpoints. The article then discusses comparative aspects, preceded by an overview of relevant theoretical frameworks. Through a focus on the creative processes of the works, a shared philosophical alignment is highlighted.

## Keywords

Josif Brodsky, *Watermark*, Guido Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, Venice, Urban studies.

«Dio tace, resta Venezia».  
Prospettive estetiche su abitazione  
e attraversamento letterario  
dello spazio veneziano

Stefano Bottero

**Introduzione**

Le questioni di abitazione e attraversamento dello spazio cittadino veneziano costituiscono, per il canone occidentale, un vero e proprio *topos* letterario e artistico. In questo frangente, speciale rilievo acquista *Watermark* di Josif Brodskij (1992) – che costituisce il primo caso di studio del presente articolo. La fortuna del *topos* veneziano e la sua «fama secolare» (Gaeta 1961: 60), ad ogni modo, determinano una ingente proliferazione delle opere dedicate alla città. L'adozione di una metodologia comparativa nell'analisi di queste ultime risulta, per questo motivo, particolarmente utile. La lettura critica della prosa brodskijana è qui connessa a un approfondimento sulla prospettiva filosofica di Guido Ceronetti, adottata al momento della tematizzazione dello spazio veneziano nel suo *Un viaggio in Italia* (1983). Tra le due prose, è infatti possibile registrare dei significativi punti di convergenza.

Oltre alle questioni teoretiche generali, questi si osservano con particolare rilevanza – per esempio – a proposito della scansione dei rapporti tra soggettività individuale e proiezione speculativa in specifico riferimento alla località cittadina di Marghera. Tali questioni comparative (che costituiscono lo spunto per le considerazioni conclusive) sono trattate nel terzo paragrafo dell'articolo, e vengono precedute da una panoramica sulle prospettive teoretiche contemporanee più rilevanti per una lettura della fenomenologia abitativa dello spazio veneziano, in senso ontologico ed estetico. È stato così adottato un *focus* critico-filosofico, particolarmente utile nella lettura delle questioni in oggetto, in funzione della loro radicazione nelle poetiche autoriali brodskijana e ceronettiana. Le concezioni di entrambi

gli autori risultano infatti significativamente stratificate a livello teoretico, e si riflettono nella materia testuale determinandone l'orientamento, sia a livello tematico che poetico-formale.

Focalizzando lo sguardo sui processi compositivi delle opere in oggetto è possibile osservare il riflesso di un'afferenza condivisa a una specifica prospettiva filosofica – declinata da Brodskij in chiave memoriale e da Ceronetti nell'ambito di un discorso critico non privo di aperture retorico-poetiche.

### ***Watermark*: dialettica tra spazio veneziano e poiesi testuale**

Nell'incipit di *Watermark*, Brodskij introduce la propria riflessione ponendo le basi, in senso programmatico, per l'articolazione discorsiva dell'intero libro. In quest'ultimo, come esemplificato chiaramente dal passaggio iniziale, la prospettiva del soggetto scrivente verso lo spazio circostante appare orientata da ragioni sia diacroniche che sincroniche, così come sia extra- che intra-soggettive. È la confluenza di queste direttive a determinare la struttura della prosa: la relazione tra il soggetto scrivente e l'oggetto – la città di Venezia – è fondata su una pluralità di livelli di elaborazione sensoriale, logica e memoriale. Scrive il poeta:

Many moons ago the dollar was 870 lire and I was thirty-two. The globe, too, was lighter by two billion souls, and the bar at the stazione where I'd arrived on that cold December night was empty. I was standing there waiting for the only person I knew in that city to meet me. She was quite late. (Brodsky 1992: 3)

Nel primo periodo sintattico, incipitario dell'intera opera, si registra l'affiancamento tramite coordinazione di due considerazioni, relative al passato a cui la memoria si rivolge nel momento presente della scrittura. Di queste, la prima è dedicata a uno stato di cose esteriore, socioeconomico; la seconda, al contrario, all'io. Il periodo successivo ripropone lo stesso schema: a una prima considerazione riferita a un orizzonte allargato (quello della densità demografica mondiale) segue un'indicazione sullo stato esperienziale soggettivo. Nei primi due periodi sintattici su quattro, l'auto-contestualizzazione della persona del poeta nel frangente esperienziale è così condotta in parallelo a una descrizione fenomenica. Nei secondi due, il dato extra-soggettivo esteriore è sostituito dall'altro da sé: l'azione dell'io è mos-

sa dall'attesa di una persona femminile – il cui ritardo impone al soggetto scrivente, addirittura, una postura fisica: «I was standing there» (*ibid.*).

Il passaggio costituisce un momento archetipico all'interno del testo brodskijano: il *modus* compositivo di associazione tra il dato scrittoria extra-soggettivo e lo scavo interiore è adottato come vera e propria direttiva estetica nella stesura di *Watermark* – o, come secondo il titolo della traduzione italiana a cura di Gilberto Forti, di *Fondamenta degli incurabili*. Il testo ha infatti una storia linguistica atipica: composto originariamente in inglese, viene pubblicato in una prima edizione in italiano, segmentata internamente in singoli frammenti di testo numerati, nel 1989 (Russo 2015: 16) e solo in seconda battuta in lingua originale.

Nell'ambito dell'analisi sui processi poetici ed estetici dell'opera, l'alternanza del codice costituisce un fatto fondamentale. Lo statuto linguistico di *Watermark* appare il risultato di una contaminazione onnipervasiva, che interessa il testo a livello strutturale. Il dato è già registrato da Michele Russo, che sottolinea come

occorra notare che *Watermark* è percorso e ripercorso da parole italiane, come «stazione» (9), «pensione» (16), «campi» (17), «matrona» (4), «Merde Statale» (4), «Movimento Sociale» (4), «Morte Sicura» (4), «carbonaro», «panino» (66), «chinotto» (66), «Capito?» (72), «A destra, a sinistra, dritto, dritto» (46), «frontone» (32), «O sole mio» (127), «uno, due, tre!» (118), «commendatore» (111), «acqua alta» (100), «bersaglieri» (120), «nebbia» (58). Il lessico che emerge da questo elenco è ampio e spazia dal campo politico alla vita quotidiana e circostanziata di Venezia, come «acqua alta». Il carattere neutrale e indefinito della città si riflette anche nella lingua locale, di cui l'autore confessa una conoscenza a tratti sempre maggiore, ma anche e pur sempre insufficiente. (*Ibid.*: 152)

Rilevare l'integrazione della lingua italiana come parte del processo compositivo, permette di contestualizzare il rapporto tra l'Io scrivente e l'alterità spaziale nei termini di un radicamento. La coesistenza dualistica dei codici trova infatti un riscontro speculare nell'orientamento espressivo – che, come osservabile nell'incipit, segue il tracciato binario della compresenza prospettica intra- ed extra-soggettiva. La prosa di Brodskij in *Watermark*, dedicata a Venezia, è così costruita seguendo il tracciato di una duplicità non solo estetica, ma ontologica.

Alla scissione (linguistica e tematica) osservabile sul piano formale, è associata dal soggetto scrivente la descrizione di un sentimento di frat-

tura esistenziale – che determina, in ultima battuta, la sua «separazione» dal dato spaziale. In un passaggio corrispondente, nell'edizione italiana, al quarantaduesimo segmento del testo, per esempio, il poeta scrive:

Assuming that beauty is the distribution of light in the fashion most congenial to one's retina, a tear is an acknowledgment of the retina's, as well as the tear's, failure to retain beauty. On the whole, love comes with the speed of light; separation, with that of sound. It is the deterioration of the greater speed to the lesser that moistens one's eye. Because one is finite, a departure from this place always feels final; leaving it behind is leaving it forever. (Brodsky 1992: 109)

Il quadro espressivo, stabilito dall'integrazione di diverse prospettive linguistiche e diegetiche, fornisce così la base per una trattazione del rapporto tra il soggetto scrivente e lo spazio cittadino-lagunare. Il sentimento di separazione esperito dall'Io è tematizzato e 'trascritto' secondo i parametri del duplice orientamento poetico. Si osserva quindi una sovrapposizione tra il *modus* e il *quid*: Brodskij scrive della sua abitazione di Venezia adottando una prospettiva espressiva modellata sullo stesso sentimento di frattura che esperisce in tale abitazione – dunque, integrando lingue diverse.

L'operazione testuale di *Watermark* è così basata sulla convergenza tra la direttiva ontologico-esperienziale e quella compositivo-poietica. L'assetto linguistico del testo, determinato in questi termini, coincide con quanto il poeta presenta come uno stato del corpo (e dunque del suo movimento) nello spazio. Facendo nuovamente riferimento al testo incipitario, a questo proposito, è significativo notare come la conclusione del segmento di testo isolato da Forti nella prima unità, si concluda proprio con: «ripresi le mie valigie e uscii all'aperto» (Brodskij 2018: 10) – secondo l'originale: «So I lifted my bags and stepped outside» (Brodsky 1992: 4). Il contesto cittadino coincide così per il soggetto con l'accadere 'in sé' dell'«aperto» di Venezia – che, come testimoniato dalle diffuse intersezioni linguistiche, confluisce in maniera immediata nell'atto compositivo.

Il poeta, in altre parole, inquadra lo spazio cittadino-veneziano nei termini di un fenomeno in cui si immette fisicamente con la scrittura. La partecipazione ad esso è tuttavia irrimediabilmente interinale, come viene affermato a più riprese. Si legge, ad esempio: «If that night portended anything at all, it was that I'd never possess this city» (*ibid.*: 16). Vista la coincidenza, nell'opera, tra il contesto fenomenico-abitativo e quello compositivo, attestata sia sul piano tematico che su quello formale-compositivo, è possibile osservare come tale carattere di caducità connoti entrambi gli

orizzonti. A livello esistenziale, se ne registra infatti l'espressione nei termini di una consapevolezza – derivata, ancora, dall'esperienza dello spazio, e contestualizzata sul piano ontologico soggettivo. In apertura del paragrafo coincidente, per la lezione italiana, con il quindicesimo segmento testuale, si legge per esempio: «Perhaps the best proof of the Almighty's existence is that we never know when we are to die» (*ibid.*: 21).

## Prospettive teoretiche di attraversamento

Se riportate in un frangente di analisi estetica allargata, le rilevazioni sul testo di *Watermark* qui presentate assumono un valore significativo in funzione, come si è detto, dell'oggetto tematico della prosa – la città di Venezia. Lo statuto di *unicum* dell'opera a livello compositivo acquista, in altre parole, un particolare risalto proprio in considerazione del dato spaziale trattato. Tanto in epoca moderna quanto contemporanea, la particolarità estetica della città di Venezia determina infatti la formazione in un *topos* artistico e letterario altrettanto particolare<sup>1</sup>. A questo proposito, un esempio-chiave è offerto dalla scelta traduttiva di Forti a proposito del titolo dell'opera, in cui si registra il passaggio da un originale sostantivo genericamente riferibile a un fenomeno acquatico (o, in alternativa, al concetto di 'filigrana'), all'espressione di una coordinata onomastica figurata (appunto, quella delle *Fondamenta degli incurabili*). La poiesi del testo risulta così – ancora – orientata in maniera non-mediata dallo spazio cittadino, la cui topizzazione avviene in diretta conseguenza della sua specificità estetico-spaziale.

Il fenomeno è già registrato da Jean-Paul Sartre, che in un saggio dedicato al Tintoretto, pubblicato nel settembre del 1957 su «Les tempes modernes», scrive:

Il genio non esiste: è l'audacia vergognosa del nulla; il piccolo tintore invece esiste, e [...] vuole ricucire lo strappo. Ciò che chiede è una modesta pienezza: che cosa se ne fa dell'infinito? [...]. Dio tace, resta Venezia: Venezia che riempie i buchi, colma le sacche, tappa i fori, arresta le emorragie, le perdite. (Sartre 2005: 89)

---

<sup>1</sup> Un approfondimento sulla dimensione atavica di tale «mito», nello specifico dei suoi aspetti di intersezione artistico-letteraria e politica, è offerta in: Pecchioli 1962.

La prospettiva del filosofo rivela una concezione dello spazio veneziano come elemento agente nella fenomenologia compositiva del pittore. Dunque, come un elemento che si immette nel suo atto poetico orientandolo a livello formale. Si tratta della stessa dinamica osservata a proposito della contaminazione linguistica nel testo di Brodskij: la scelta della disposizione della materia verbale viene orientata dallo spazio – che trae la sua agentività dall'essere spazio specificamente veneziano.

Un ulteriore riferimento teoretico utile per inquadrare la dinamica approfondita, scollegato stavolta dalla riflessione su Venezia, è offerto dalla prospettiva di Paul Celan, che presenta una concezione dell'opera estetica-verbale come «il luogo dove tutte le metafore e tutti i tropi vogliono essere condotti *ad absurdum*» (Celan 1993: 17). Come ricordato da Edoardo Ferrario, «tutto si gioca» per il poeta «nel “passo” e nel “passaggio” di una “strettoia”, di una “strettura”, di una “stretta” o di uno “stretto”» (Ferrario 2015: 263) – in altre parole: in un movimento condizionato dall'ipertensione dei suoi margini, verso la liberazione soggettiva.

Scrivere infatti Celan: «Allargare l'arte? / No. Vai, piuttosto, con l'arte, nella tua più propria angustia [*Enge*]» (*ibid.*)<sup>2</sup>. È l'attraversamento di quest'ultima a proiettare la soggettività singolare avverso la liberazione da essa – continua Celan: «E realizza [così] la tua libertà» (Celan 1993: 18). Ciò avviene entro lo spazio dell'«arte» – in cui gli elementi abitanti («metafore» e «tropi») «vogliono essere condotti *ad absurdum*» (*ibid.*: 17). Nella loro tensione si riflette, in maniera speculare, la dinamica di pressione interiore del soggetto-attraversante l'angustia dello spazio.

Si delinea così una corrispondenza tra il termine teoretico del «liberarsi» e quello dell'«*absurdum*», che risultano accomunati nella fenomenologia interna all'oggetto estetico-spaziale come vertici ultimi di una tensione (autorale) soggettiva. La stessa che, come si è visto, appare descritta da Brodskij nell'abitazione interinale dello spazio veneziano – la cui incidenza sia attesa, per il soggetto, sia sul piano ontologico che su quello poetico, negli stessi termini di Celan.

---

<sup>2</sup> Il passaggio è nuovamente tratto dal *Der Meridian* celaniano (Celan 1993: 18), ed è oggetto dell'analisi di Ferrario che, nello stesso paragrafo del saggio, sottolinea: «La parola *Enge* richiama qui *Engführung* (*Stretta* o *Stretto*), il poema scritto due anni prima del Meridiano, in cui Celan aveva descritto l'epos di una « parola » che si avventura in quella stretta o in quello stretto, in quell'estraneità separata in se stessa, da se stessa: due e una al tempo stesso, discernibili e indiscernibili, divisibili e indivisibili» (Ferrario 2015: 263).

La peculiarità della trattazione brodskijana a proposito dell'abitazione dello spazio cittadino di Venezia appare quindi fondarsi su una prospettiva di attraversamento. Questo, come già osservato, è prefigurato nei termini interinali di un'impossibilità di permanenza. La negatività assoluta di questa dinamica appare in *Watermark* come un fattore impossibile da trascendere, connaturato all'esperienza veneziana in maniera ineluttabile. Si tratta di un ulteriore punto di coincidenza con la prospettiva di Sartre, che scrive:

se il sipario levato su un naufragio miracolosamente interrotto cala su un naufragio senza miracolo, è perché Venezia, a cose fatte, ha aggiustato tutto per marchiare un bambino con la sua futura vecchiaia. Nulla accade e nulla dura, la nascita è lo specchio della morte; tra le due c'è terra bruciata [...]. (Sartre 2005: 49)

Considerando il carattere di interinalità introiettato dalla prospettiva di Brodskij rispetto alla propria abitazione di Venezia, questa appare in risonanza con il passaggio del filosofo, che pure mostra una polarizzazione del proprio sguardo in senso esiziale. Ciò che consegue al superamento dello spazio cittadino-empirico (celanianamente parlando, al raggiungimento dell'«*absurdum*» come termine ultimo dell'attraversamento) è così l'accesso a uno spazio di fine – già specchiato nel momento primo della «nascita» presso lo spazio empirico, che prelude alla sua abitazione.

Allargando ancora lo sguardo, nel frangente della cultura letteraria ed estetica contemporanea questo concetto trova una declinazione archetipica nelle parole sconnesse del Pozzo beckettiano, dove l'argomento della sartriana «terra bruciata» appare formulato in termini cimiteriali. Si legge infatti in *Aspettando Godot*: «[le donne] partoriscono a cavallo di una tomba» (Beckett 2000: 115). Se Beckett, tuttavia, attesta il concetto come una realtà ontologica negativa onnipervasiva, in Sartre – e in Brodskij – il tratto di sospensione tra i momenti dell'esistenza e della non-esistenza non è connotato dall'annichilimento. Al contrario, esso consiste in un'abitazione effettiva.

Brodskij dichiara infatti il suo movimento in uno spazio e in un tempo: la relazione con essi non determina un'aporia di significato, ma dota il soggetto di una consapevolezza relativa all'interinalità del fenomeno stesso dell'abitazione. Lo spazio empirico è invece per Beckett «mondo che nessun 'Godot' abita e abiterà mai», secondo la lettura del filosofo Giuseppe Di Giacomo, «e sul quale è possibile avanzare solo a taston» (Di Giacomo 1999: 218). La prostrazione del corpo, che ostruisce il movimento nello spazio del «mondo» (dunque, nel tempo della vita empirica), è congiunto all'azzeramento del significato dell'opera estetica. Il non-senso di

quest'ultima si manifesta come riflesso dello spazio stesso, allegoricamente disertato da Godot e rappresentato, sulla scena, come una landa desolata – in cui «non c'è dunque nulla da cercare e nessuna opera può offrirci una redenzione» (*ibid.*).

Un ulteriore termine di raffronto utile per inquadrare la prospettiva brodskijana-sartiana, contrario alle coordinate beckettiane di annichimento assoluto, è offerto dalla riflessione teorica di Czesław Miłosz. Negli scritti filosofici e critici raccolti in *Il cagnolino lungo la strada*, si registra una sovrapposizione sistematica a opera del poeta tra le prospettive di attraversamento spaziale e la consapevolezza di alterità locativa dettata, in definitiva, dall'attraversamento stesso. Il concetto è espresso da Miłosz a più riprese – per esempio, nell'ambito della tematizzazione esperienziale dei propri sogni, la cui stessa «terra», scrive, «ha una sua geografia» (Miłosz 1992: 97). È infatti l'«essenza spaziale» (*ibid.*) del sogno, per il poeta, a fornire un'indicazione sull'alterità delle proprie componenti locative – siano essi «indicatori di direzioni» (*ibid.*), elementi geografici naturali o antropici.

Nella lettura di Miłosz si osserva così una nuova contraddizione della prospettiva beckettiana: pur essendo soggetta a un'interinalità irrimediabile (con Sartre), la concezione del fenomeno abitativo-spaziale è basata su un'istanza di tipo memoriale. La radicazione identitaria nei luoghi abitati è infatti posta come un fattore d'esistenza a-storico, basato su un presupposto di transitorietà sia ontologica che estetica (altrove si legge: «Niente può veramente essere riprodotto, e invano le tesi di dottorato si sforzano di riesumare i particolari», *ibid.*: 88). La categoria della fine – e, in senso esistenziale, della morte – è connaturata per Miłosz all'atto stesso della presenza attraversante. La fenomenologia di quest'ultima, determinata da una transitorietà irrimediabile, appare come ragione non solo della caducità dei rapporti tra soggetto e spazio abitato, ma anche delle relative espressioni letterarie e artistiche.

### **«Atroce avvinghiarsi»: polarizzazioni spaziali e focali**

Se si considera il carattere topico associato alla città di Venezia come fonte ispirativo-estetica, la prospettiva qui identificata assume un particolare carattere di interesse. Essa si colloca infatti all'interno di una fitta rete di comparazioni intertestuali possibili, il cui numero è moltiplicato proprio dalla concezione paradigmatica dell'abitazione di Venezia come 'momento' d'ispirazione.

In linea con questo dato, l'adozione di una prospettiva intertestuale risulta particolarmente funzionale all'analisi della poetica di abitazione

brodskijana. Un caso di studio significativo, in questo senso, è offerto da un'altra opera letteraria identificabile come topica per il suo genere: *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti, composta da una raccolta di scritti datati 1981-1983 e redatti nell'arco di un attraversamento della penisola. Relativamente allo spazio di Venezia, è interessante notare come il letterato esprima una prospettiva (e dunque imposti la propria narrazione) ancora in maniera dualistica ma, a differenza di Brodskij, scandendo la binarietà non nel senso di un'opposizione tra soggettività ed esterno, ma tra esterni interdipendenti.

Assecondando una tendenza contrappositiva di stampo manicheistico, la prospettiva assunta da Ceronetti nel momento compositivo (coincidente, come in *Watermark*, con quello abitativo) determina un posizionamento antitetico dello spazio di Venezia a quello, sulla terra ferma, del polo di Marghera. Scrive:

Dopo il temporale, nei toni grigi crepuscolari di un paesaggio di Guardi, ecco le fiamme, i fumi, l'inferno gassoso e metallico, la gola cancerosa, la ferraglia appestata – l'éclat de forge bosco – di Marghera. È una visione di orrore, che però mi fa un'impressione, dopo Venezia, ogni volta, non cattiva del tutto: come di un'altra faccia ugualmente necessaria, quasi l'atroce avvinghiarsi delle due architetture, il loro assoluto non compatirsi e respingersi, trovassero pace in una superiore armonia placatrice. Se la visione di Marghera fosse separata da Venezia, di cui è il cancro corrodente, la malattia mortale, sarebbe un più doloroso, un più perduto inferno; ma Venezia e Marghera sono parti di uno stesso dittico, che si può leggere da destra a sinistra, da sinistra a destra, paradiso – inferno [...]. (Ceronetti 1983: 8)

La polarizzazione negativa dello spazio di Marghera è dimensionata da Ceronetti in un rapporto di codipendenza con quella, positiva, di Venezia. La descrizione cittadina, dall'alto grado metaforico, è scandita su un piano di concettualizzazione speculativa: il dato spaziale non è inquadrato nell'ambito di una registrazione di coordinate empiriche e di assetto, ma come parte di una riflessione filosofica sul 'senso' del suo spazio in relazione a quello veneziano. Si tratta di un punto di interesse, considerando la sostanziale convergenza con la lettura brodskijana che, pure, si riferisce a Marghera impiegandone la citazione come parte di una riflessione non condotta in termini descrittivi, ma speculativi:

everybody has designs on her, on this city. Politicians and big businesses especially, for nothing has a greater future than money. It

is so much so that money feels synonymous with the future and tries to order it. Hence the wealth of frothy outpourings about revamping the city, about turning the entire province of Veneto into a gateway to Central Europe, about boosting the region's industry, expanding the harbor complex at Marghera [...]. (Brodsky 1992: 110-111)

In *Watermak* Marghera è quindi collocata in una più ampia riflessione sociologico-politica, dove appare presentata come l'oggetto di prospettive di investimento finanziario. Oltre alla coincidenza nell'orientamento della prospettiva (come si è detto: nel solco di una concettualizzazione non legata al dato empirico del territorio) Marghera è 'guardata' da Brodskij da un punto di prospettiva estrinseco. Come per Ceronetti, il rivolgimento alla città avviene dunque nell'ambito di un ragionamento speculativo non basato su un atto di abitazione, ma di «visione».

La questione assume una particolare rilevanza in funzione di quanto osservato a proposito della compenetrazione, invece, nella tematizzazione dello spazio veneziano, tra presenza fisica sul territorio e poiesi estetica ad esso riferita. Compenetrazione che, oltre che in *Watermark*, si registra in *Un viaggio in Italia*.

È l'una di pomeriggio, Venezia è tutta un solo enorme ventre, un laboratorio di masticazioni. Passo un paio d'ore al caffè Florian correggendo bozze, dopo essermi schiaffeggiato con un caffè per non soccombere al sonno. Una grossa virago straniera con grandi occhi pazzi mi fa domande da un tavolino vicino: – Lei è scrittore? Che cosa scrive? – (Ceronetti 1983: 219)

Nel passaggio, esemplare, ritornano una serie di elementi già osservati nello scritto di Brodskij: la localizzazione sul piano topografico, la contestualizzazione dello stato esperienziale-fisiologico dell'Io, il rapporto tra quest'ultimo e un'alterità antropologica (anche qui, femminile). Laddove Marghera è 'vista' da entrambi nel corso di una riflessione, Venezia è invece un «ventre» (*ibid.*): uno spazio tematizzato dal suo interno, e la cui entità spaziale si riflette in maniera non-mediata sull'atto compositivo.

Appare tuttavia significativo osservare come la polarizzazione binaria adottata da Ceronetti – che, come si è detto, vede in Marghera «il cancro corrodente, la malattia mortale» (*ibid.*: 8) di Venezia – determini la negativizzazione della località terrestre solo nel caso in cui questa venga separata da quella lagunare. Lo statuto infernale dello spazio di Marghera è così ridimensionato dall'autore – che fornisce, di essa, una lettura disallineata

rispetto all'assunto teoretico celaniano dell'«*absurdum*» locativo-significativo. In altre parole: Marghera non è intendibile come un inferno attuato, ma in potenza. Nell'orizzonte estetico del testo, il parossismo negativo offerto dalla sua natura infernale è subordinato a un annullamento, per coincidenza, con la positività veneziana. Il bilanciamento dei due poli cittadini azzerà così il conflitto, che resta iscritto nella sola comparazione estetica – priva di un attraversamento empirico da parte del soggetto scrivente. L'assenza di un'abitazione fisica del polo negativo (come si è detto, semplicemente "visto" dall'autore), appare quindi in linea con l'istanza di relativizzazione di Marghera a inferno potenziale – cancerogena, ma non del tutto.

Se si considera che l'indicazione di Celan sull'attraversamento è posta nei termini di una *conditio sine qua non* per il raggiungimento dell'«*absurdum*» estetico, è inoltre possibile notare come il posizionamento di Ceronetti e Brodskij in assetto unicamente speculativo (e non abitativo) della negatività appaia funzionale alla costruzione di un testo letterario dove la tensione soggettivo-interiore resti, in definitiva, irrisolta. Questa impostazione coincide con una prospettiva teoretica adottata in senso allargato da Ceronetti, che fonda la sua prassi compositiva impiegando in maniera programmatica una fitta rete efrastica e interrelativa.

Come registrato da Mario Cianfoni, un esempio chiave in questo senso è offerto dall'analisi dei suoi rapporti, in sede poetica, con la materia del canone pittorico. Le costanti intersezioni tra quest'ultima e quella semico-verbale nello spazio dei testi determina, infatti, non solo un «alto livello simbolico» (2019: 341) nel loro contesto estetico, ma implica in essi delle vere e proprie «configurazioni di enigma» (*ibid.*) e, dunque, di irrisoluzione. Il dimensionamento dell'esperienza dell'Io nel «ventre» della città di Venezia si rivela così come un fattore orientativo sia a livello ontologico che compositivo.

Nello specifico della forma testuale brodskijana, come si è detto, tale coincidenza appare attestata nelle dinamiche di interscambio e compresenza linguistica. Ancora, il concetto incontra un'attestazione coincidente nella prospettiva di Ceronetti, come si rileva ad esempio dalla lettura del breve scritto *La Grecia e l'oblio dell'Ellade*. Qui, al pari del caso di Venezia, si registra una connotazione "maternalizzata" dello spazio nazionale greco, connessa a una dichiarazione di uno stato di cose linguistico definito proprio dalla sovrapposizione tra codici (identitario-atavico da un lato e contingente dall'altro) «entro i confini greci» (Ceronetti 2015: 49), dunque in uno spazio geograficamente delimitato. La stessa prospettiva è inoltre adottata nella *Premessa* aggiunta alla riedizione di *Un viaggio in Italia* nel 2014:

Consegno qualcosa, qui, in forma di libro, che non appartiene piú [...] al Visibile. Questa penisola, per molti aspetti, non è già piú materialmente viva, il suo fondale arrotolato è custodito nell'*Unsichtbar* rilkiano – la realtà che, dopo essere apparsa, ritorna nell'Invisibile. Se così è, sto perdendo il tempo che mi rimane nel tentativo disperatissimo di difendere da un quotidiano massacro la lingua italiana, mura smattonate che cingono un'identità nazionale che credevamo reale mentre ha vocazione a disfarsi. (2014: 5)

Lo "smattonamento" delle «mura» della lingua riflette una compromissione implicata nel sistema linguistico da una tensione ontologica sovrasoggettiva, collocata entro un orizzonte geografico concluso. La dinamica decostruttiva, in altre parole, coincide con la manifestazione nell'oggetto semico di un sintomo di disfacimento collettivo: il non essere «già piú materialmente viva» della «penisola» (*ibid.*) è indissolubilmente legato a una corrosione del dato verbale. Questa interessa lo spazio empirico della nazione, prossimo (in termini rilkiani e sartriani) all'annichilimento.

Il riferimento alla nona elegia duinese – «*Unsichtbar*» come «invisibile» a cui la terra stessa tende (Rilke 1978: 58-59) – esprime così la localizzazione, da parte di Ceronetti, della componente esiziale nella lingua stessa. Questa è stratificata non solo nel senso della contaminazione e dello scambio, ma dello smontamento progressivo determinato dalla «vocazione [ontologica] a disfarsi» (Ceronetti 2014: 5). Ancora, si osserva il dualismo prospettico: all'oggetto (positivo) della lingua è iscritta la «vocazione» (negativa), così come allo spazio (positivo) di Venezia è associato quello (negativo) di Marghera. Come per le due aree lagunari, a proposito della questione linguistica, l'autore adotta quindi lo stesso focus: si colloca nel primo termine come soggetto attraversante e guardante (passa il tempo «al caffè Florian», tentando di «difendere» la lingua del suo spazio); da lì, osserva il male che gli è indissolubilmente connesso (il «cancro», la «vocazione» a morire).

## Angolo visuale ceronettiano

Adottando un'espressione già centrale nella riflessione di Franco Gaeta sul "mito veneziano", la prospettiva ontologica ed estetica di Ceronetti traduce un «angol[o] visual[e]» (1961: 60) sullo (e assunto nello) spazio di Venezia. Si tratta di una precisazione importante, perché permette di operare due diverse considerazioni: la prima riguarda ancora il confronto con Brodskij, da cui emerge una diversificazione dell'assetto prospettico a fronte, come si è visto, della comunanza oggettiva. Entrambi gli autori

esperiscono infatti il riflesso non-mediato di Venezia sul proprio atto compositivo nel momento dell'attraversamento (interinale) del suo territorio, e tematizzano la negatività di Marghera da questo interno. L'«angolo» di Ceronetti, tuttavia, coglie quest'ultimo aspetto nel solco di un bilanciamento: il suo non-essere fisicamente dentro Marghera gli consente di trovarla «non cattiva del tutto» (cosa che, al contrario, fa il poeta).

La seconda considerazione ha a che vedere con un allargamento della prospettiva critica – sia nello specifico letterario e filosofico ceronettiano, sia della trattatistica estetica sull'area veneziana. Osservare la specificità teoretica dell'«angolo visuale» dell'autore, nel contesto dell'attraversamento dello spazio veneziano, permette infatti di contestualizzarla nell'orizzonte allargato della sua opera – e di sottolinearne i punti di organicità e disallineamento da essa.

Un esempio emblematico, a questo proposito, è offerto da uno scritto raccolto nella miscellanea del 1976 *La carta è stanca*, dedicato alla polarizzazione oppositivo-binaria: “città e campagna”. Nel testo, che precede dunque *Un viaggio in Italia*, si legge:

Non è certo come un impossibile ritrapiantarsi di orti e di ulivi nei morti tessuti urbani che questa ottusa canaglia immagina la sua riduzione dell'antitesi [campagna-città]. Sa che si tratta di una via a senso unico: l'estensione dei mali urbani [...] a ogni barlume superstite di campagna. La conosco questa campagna dove si è venuta via via riducendo la famosa antitesi, e davanti ai suoi tratti deturpati l'orrido puro, il deforme puro, la malattia assoluta della città mi sembrano meno laidi e meno sconfortanti. È una campagna che somiglia a una bambina bellissima, che un cancro ha devastato in un solo lato del viso, cancellandone un occhio, e lasciando l'altro aperto per lo stupore e il silenzioso rimprovero. (2000: 18)

In prima battuta, è possibile notare come il passaggio e quello relativo a Marghera convergano sul piano terminologico: il «cancro», la «malattia» e l'orizzonte di deturpamento sono comuni a entrambe le narrazioni. La corrispondenza, inoltre, è estesa al lato positivo della dialettica: la campagna è ricondotta allegoricamente alla femminilità, in risonanza con il «ventre» (1983: 219) della città di Venezia – screziata, ma non uccisa.

Tale orizzonte di coincidenze mostra l'assunzione, già negli anni Settanta, di una prospettiva simile a quella di *Un viaggio in Italia* rispetto al fenomeno di urbanizzazione – considerato negativo ma non del tutto. La sua “accettabilità”, ancora, è determinata da un bilanciamento dialettico: gli

stessi «tratti deturpati» della campagna, a causa contaminazione cittadina, attutiscono lo «sconforto» derivante dal male di quest'ultima.

Particolare risalto, in questo senso, è ad ogni modo assunto dalla specificazione relativa alla 'conoscenza', da parte dell'autore, di «questa campagna». Come poi nel rapportarsi allo spazio veneziano, infatti, il testo presenta già un quadro di vicinanza spaziale del soggetto scrivente al polo positivo: è da esso che l'autore osserva la componente maligna – così come osserverà Marghera, anni dopo, da Venezia. Proseguendo nella lettura dello scritto, si legge:

Ma il male urbano, che sta dirigendo i suoi raggi di morte su tutte le campagne, è così profondo che non si può misurarlo tutto e con precisione. Il mio piccolo catalogo di mali è soltanto un'osservazione di giornalista che non ha tempo e arte di vedere altro prima di ripartire. Il quadro dei sintomi non ci dà la chiave di questa lebbra, che si sottrae alla nostra penetrazione razionale. (2000: 19)

Nei confronti del polo negativo della dialettica città-campagna è quindi adottato lo stesso approccio riservato in seguito a quella Venezia-Marghera. Il «male» è parte di un'«osservazione» operata in un momento di transito, e non di abitazione dello spazio. Laddove dichiara di aver stretto con la campagna un rapporto sul piano soggettivo («la conosco»), quello del «cancro» cittadino è invece «soltanto» un fenomeno guardato.

Il bilanciamento della malignità in un livello accettabile corrisponde quindi alla sua non-abitazione. Tale mancata presenza, come già sottolineato, comporta secondo la prospettiva di Celan e di Miłosz il mancato raggiungimento dell'*absurdum* estetico. Il bilanciamento stesso tra bene e male (nello specifico dei luoghi: Venezia-Marghera, campagna-città) risulta quindi come un esito teoreticamente coerente, dato il fatto che il versante maligno dello spazio è osservato, in entrambi i casi, e non esperito.

L'esempio di *La carta è stanca* mostra dunque come la prospettiva assunta da Ceronetti nei confronti dello spazio veneziano coincida con una sua più generale concezione del rapporto con l'orizzonte geografico extra-soggettivo<sup>3</sup>. Nel caso di Venezia, tuttavia, non mancano elementi che

---

<sup>3</sup> Alle radici gnostiche e manicheistiche che soggiacciono a tale prospettiva, ha dedicato un approfondimento lo studioso Michele Felice in un intervento del ciclo seminariale *Saverio Bellomo* presso l'Università Ca' Foscari Venezia (18 aprile 2023). L'argomento è inoltre tematizzato nella sua tesi di dottorato presso lo stesso ateneo, di cui si attende una felice prossima pubblicazione.

suggeriscono come la sua concezione, in funzione della specificità locativa della città, assuma una declinazione particolare.

Un esempio, a questo proposito, è offerto da una riflessione di Piero Bevilacqua, che sottolinea: «[Venezia] si è sempre vissuta come un organismo speciale e minacciato, costretta a osservare ogni pur minimo mutamento che si verificasse entro il suo spazio anfibio» (2000: 20). Tale considerazione traduce sul piano dell'aderenza geografico-empirica quella sartriana dello spazio veneziano come «terra bruciata» (2005: 49) esistenziale – sospesa, come poi in Ceronetti, tra i due poli distinti e contrapposti: nascita e morte. È possibile notare come questo specifico aspetto della dimensione spaziale di Venezia incida in maniera diretta sulla prospettiva dell'autore, che riconosce ad essa un carattere resistenziale dato proprio il bilanciamento assoluto dei suoi due poli.

A questo proposito, l'analisi comparativa tra i testi di *Un viaggio in Italia* e di *La carta è stanca* torna nuovamente utile. Nel momento in cui l'autore tematizza la dialettica tra “spazio sano” e “spazio malato” localizzandola negli orizzonti allargati (fino quasi alla generalizzazione) di città e campagna, riconosce in essa un carattere di decadimento: «il male urbano [...] sta dirigendo i suoi raggi di morte su tutte le campagne» (2000: 19). Al contrario, la sua narrazione di Venezia descrive un equilibrio imperituro, perché basato sulla reciproca necessarietà delle due «facce» (1983: 8).

A fronte dell'assenza del versante di interdipendenza spaziale, quest'ultimo carattere resistenziale, inoltre, è proprio anche della narrazione di Brodskij. Nella prospettiva del poeta, l'andarsene dalla città, in ogni sua declinazione, è un momento 'di addio' definitivo (Brodskij 1992: 109) – corrisposto dalla fugacità dell'attraversamento di essa. La concezione di Ceronetti integra, dunque, due differenti radici: la prima determinata in senso organico alla propria prospettiva filosofica allargata; la seconda, orientata dallo specifico locativo dello spazio veneziano. Quest'ultima componente si pone in continuità con una lettura di tale spazio condivisa, nella contemporaneità, in sedi critiche (ad esempio, con Bevilacqua), letterarie (con Brodskij) e teoretico-filosofiche (con Sartre).

## Conclusioni

L'osservazione comparata tra le prospettive teoretiche e poetiche di Brodskij e Ceronetti rispetto all'attraversamento letterario della città di Venezia si rivela, a livello analitico, particolarmente utile per mettere in risalto alcuni punti fondativi delle rispettive produzioni testuali. Le divergenze

che si registrano nella prassi compositiva dei due autori rispondono infatti a una diversa scansione dei fenomeni di rapporto allo spazio cittadino-lagunare, che influiscono in entrambi i casi in maniera immediata sull'orientamento del testo.

Coerentemente alla prospettiva di Sartre, in *Watermark* è possibile osservare un ampio orizzonte di incidenza dello spazio sulla prassi poetica, sia a livello linguistico sia, in senso allargato, estetico. Allo stesso modo, l'adozione da parte di Ceronetti di un'angolatura binaria nella tematizzazione dei rapporti tra Venezia e Marghera interagisce in maniera diretta con lo stabilirsi di una prospettiva di attraversamento, che fonda la speculazione riflessiva. Lo spazio, per Ceronetti, è così manifestazione del senso dello spazio: il legame di corrispondenza positivo-negativa nella diade "Venezia : Marghera" è indissociabile, e determina l'orientamento della scrittura negli argini chiusi di una lettura manicheistico-binaria. Su quest'ultima, la specificità spaziale veneziana esercita una particolare influenza, come mostrato dal raffronto allargato con altri testi dell'autore e dalla bibliografia critica e letteraria relativa.

Per entrambi gli autori, inoltre, la presenza interinale dell'Io nello spazio della città costituisce un fattore determinante nell'indirizzo dell'elaborazione del dato esperienziale che fonda l'atto scrittorio. A fronte di una consapevolezza di interinalità (con Rilke e, ancora, con Sartre), la non-adozione della categoria nichilistica beckettiana mostra una concettualizzazione dell'attraversamento letterario dello spazio come momento abitativo-estetico. In linea con la concezione di Celan, il movimento compositivo non è infatti teso a un'aporia delle forme e dei significati, ma veicola il raggiungimento del grado «absurdo» delle stesse, come momento fisico di passaggio.

In questi termini, sia per Brodskij che per Ceronetti, basare l'atto scrittorio sull'elaborazione di un dato esperienziale-abitativo consente di rapportarsi in senso stratificato ai fenomeni di contatto soggettivo con lo spazio – dotato di un'agentività che si riflette direttamente sulle forme composte dei testi. Tale approccio, inoltre, determina l'attestarsi in essi di un contenuto memoriale. In definitiva (con Miłosz) è quest'ultimo a generare il senso di alterità che assume il dato geografico rispetto al soggetto, e che si riflette sia sul piano descrittivo della composizione, in Brodskij, sia su quello speculativo, in Ceronetti.

## Bibliografia

- Brodsky, Joseph, *Watermark*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1992; trad. it. *Fondamenta degli incurabili*, Milano, Adelphi, 2018.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Parigi, Les Éditions de minuit, 1952; trad. it. *Aspettando Godot*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bevilacqua, Piero. *Venezia e le acque. Una metafora planetaria*, Roma, Donzelli, 2000.
- Celan, Paul, *Gemmetle Werke*, band III, Frankfurt am Main, Surkhamp Verlag, 1983; trad. it. *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993.
- Ceronetti, Guido, *Un viaggio in Italia*, Torino, Einaudi, 1983.
- Ceronetti, Guido, *La carta è stanca. Una scelta*, Milano, Adelphi, 2000.
- Ceronetti, Guido, *Un viaggio in Italia 1981 – 1983. Con Supplementi 2004 e Appendice 2014*, edizione digitale, Torino, Einaudi, 2014.
- Ceronetti, Guido, *Tragico tascabile*, Milano, Adelphi, 2015.
- Cianfoni, Mario, “«La gabbia dei segni non limita niente»: la pittura come paradigma nella poesia di Guido Ceronetti”, *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD 22-24 giugno 2017, Tomo I, Pisa, ETS, 2019: 335-341.
- Di Giacomo, Giuseppe, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Ferrario, Edoardo. “«Hasenoöhrchen». Paul Celan e l'epoché della poesia”, *Archivio di Filosofia*, 83.1/2 (2015): 251-272.
- Gaeta, Franco. “Alcune considerazioni sul mito di Venezia”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1 (1961): 58-75.
- Miłosz, Czesław, *Piesek przydrożny*, Cracovia, Znak, 1997; trad. it. *Il cagnolino lungo la strada*, Milano, Adelphi, 1992.
- Pecchioli, Renzo. “Venezia e la crisi fiorentina intorno al 1500”, *Studi storici*, III, 3 (1962), pp. 451-492.
- Rilke, Rainer, Maria, *Duineser Elegien*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1923; trad. it. *Elegie duinesi*, Torino, Einaudi, 1978.
- Russo, Michele, *Iosif Brodskij. Saggi di letture intertestuali*, Milano, Led edizioni universitarie, 2015.
- Sartre, Jean-Paul, “Le Séquestré de Venise”, *Situations*, IV, Parigi, Gallimard, 1964; trad. it. “Il sequestrato di Venezia”, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Milano, Christian Marinotti, 2005: 46-102.

## The Author

### Stefano Bottero

Stefano Bottero is a PhD candidate in Italian Studies at Ca' Foscari University of Venice. He is an editor for *Polisemie* (University of Warwick Press) and has published articles in academic journals such as *La modernità letteraria*», *L'Ulisse*, and *Rossocorpolingua*. He collaborates as a contributing writer and translator with reviews including *Nuovi Argomenti* (Officina Poesia online) and *Lingua italiana* (Treccani). His research focuses on contemporary literature and aesthetics.

Email: stefano.bottero@unive.it

## The Article

Date sent: 30/05/2024

Date accepted: 31/08/2024

Date published: 30/11/2024

## How to cite this article

Bottero, Stefano, “«Dio tace, resta Venezia». Prospettive estetiche su abitazione e attraversamento letterario dello spazio veneziano”, *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 37-55, <http://www.between.it/>