Il passo come memoria o come amnesia?

Introduzione

di Michela Landi

La parole est un geste, et sa signification un monde
(Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945)

1. Fisionomie del passo: per una ricognizione teorica

Con una efficace formula di William Wordsworth¹ che riconduce, al contempo, ai temi dell'ospitalità e dell'incontro cari alla rivista abbiamo inteso indagare, nei suoi aspetti tematici, formali e socio-storici, il fenomeno, noto sin dall'antichità, della «poesia di viaggio» o «poesia odeporica»². Siamo andati così a ritagliare, dall'ampio ventaglio di testi ascrivibili alla cosiddetta «letteratura di viaggio», per lo più moderna e in prosa, uno specifico caso che, per più cogenti ragioni prosodiche, trae la sua coerenza e motivazione dal passo quale unità del verso e del viaggio. Se dunque la critica è piuttosto concorde sul fatto che la letteratura odeporica è un genere instabile (De Caprio)³, mal definito (Wolfzettel)⁴, o dallo statuto epistemologico incerto (Bertrand)⁵ per via della varietà delle forme sotto le quali si manifesta (collage, lista di luoghi visitati, raccolta di frammenti, diari, romanzi, etc.), ragione per la quale appare necessario identificarla attraverso costanti tematiche piuttosto che attraverso costanti formali (Monga)⁶, la poesia odeporica sembra poter vantare, per i requisiti formali sopra ricordati, una maggiore unitarietà.

Nota in Francia anche come «poésie viatique» e, nei paesi anglosassoni, come «viatic poetry», la poesia odeporica si caratterizza principalmente per forme e temi legati all'esperienza dello spazio, sia essa diretta

(viaggio a piedi) o mediata (mezzi di trasporto). Certo è che lo sviluppo industriale ha svolto, nella tematizzazione del mezzo di locomozione, un ruolo di prim'ordine; vi è un discrimine piuttosto significativo tra l'epoca pre-industriale, in cui l'esperienza pedestre appare predominante, e quella successiva dove invece, anche a seguito della centralità che assume il mezzo stesso quale amplificatore del movimento e della volontà, la scelta dello spostamento a piedi assume una inedita pregnanza. In rapporto al viaggio 'aumentato' con l'ausilio di mezzi di locomozione – viaggio eteronomo che paga la accresciuta opportunità di esperienze e la posizione di dominio del viaggiatore nei confronti dello spazio con la dipendenza dalle possibilità tecniche del mezzo stesso o dalla volontà del suo amministratore – il viaggio pedestre viene ad esemplificare l'autonomia del viaggiatore rispetto alla macchina, oltre che una relazione non predatoria, ma paritetica e pacifica con l'ambiente. È, infatti, un tratto peculiare della modernità industriale lo sviluppo di quel sottogenere della poesia odeporica noto come «poesia deambulatoria» («pedestrian poetry»; «poésie déambulatoire», secondo la definizione di Suzanne Bernard)⁷, il quale, pur non escludendo altri mezzi di spostamento, assume a fondamento vocazionale l'attività pedestre nelle sue diverse fattispecie (dalla *flânerie* metropolitana al vagabondaggio interurbano). Si intende infatti portare a coscienza (propriocettiva e intellettuale insieme) l'esperienza primaria dello spazio, quale avviene attraverso

il corpo in movimento. Quest'ultimo, *primum mobile* dell'esperienza del soggetto, costituisce il fulcro di tutte le sue percezioni ambientali e interazionali: percezioni di cui i mezzi di locomozione costituiscono allora, in qualità di ausiliari, l'espansione metonimica, funzionale e immaginale al contempo.

La posizione eretta, lo schema ideomotorio della deambulazione, una volta acquisiti, consentono al soggetto di attivare alcuni schemi dinamici di auto-percezione che si riflettono sulla formazione di schemi mentali, e, ad un ulteriore grado, di schemi culturali. È noto che l'origine della prosodia è nel passo umano e nella sua simmetria binaria, e che il ritmo è la 'formante' dinamica di una figura, di un'idea, di un'espressione. Vi è nel passo, secondo la *Gestalttheorie*⁸, un universale ideomotorio, coreutico, a carattere binario inscritto nel ritmo biologico: sistole-diastole; inspirazione-espiazione; protasi-apodosi; tensione-risoluzione; domanda-risposta, arsi-tesi⁹. Questo schema o «engramma» (secondo i neurobiologi) si riconosce, ad esempio, nel gambo o in altri ritmi binari, mentre schemi ritmici ternari sarebbero piuttosto da ricondurre alla danza, intesa (almeno da Quintiliano in poi) come espressione 'ornata' e, diremmo oggi, 'artistizzata' del passo stesso, dato appunto come unità metrica di riferimento.

Se è dal soffio che, secondo il Platone del *Timeo*, prende le mosse il ragionamento¹⁰, secondo la scuola peripatetica il movimento del corpo è condizione necessaria al movimento del pensiero. La tendenza a concettualizzare e storicizzare attraverso schemi culturali condivisi esperienze corporee fa sì che il modello di riferimento del passo venga trasceso in figure ritmiche (poetiche, musicali, coreutiche) vieppiù complesse: si alterneranno, nella tradizione metrica, modelli binari e ternari in forme semplici o complesse. Riconoscendo il corpo umano come un «condensateur d'énergie», Marcel Jousse individua nel ritmo pedestre tre fasi che coincidono grosso modo con l'aspetto del verbo: «inchoatif», «explosif», «dégrossif», tali che «un mimème s'amorce, explose et s'évanouit»¹¹. Ben si comprende come tale 'schema orchestico' tripartito, già contemplato nell'ambito della lingua e della cultura greco-latina attraverso l'aspettualità dell'azione, sia stato vieppiù trascurato dalle lingue e dalle culture moderne, che, per via di riduzione funzionale, considerano come pertinente alla prosodia il solo momento 'positivo', ossia l'*ictus*, dato come mo-

mento centrale, esplosivo, del battere (o del 'porre').

Conviene anche rammentare un'evidenza, la quale, se messa tra parentesi, può dare adito a una deriva ermeneutica: se una 'pulsione' verbo-motoria, reale o immaginale, sta all'origine dell'ideazione, non può darsi, fattualmente, compresenza di azione motoria e di azione scrittoria. Ragione per la quale l'esperienza viatica tematizzata e/o significata dalla poesia resta necessariamente limitata all'ambito della figurazione mentale, mentre il suo statuto resta nel dominio della metafora. La tendenza alla rimozione di questo discrimine temporale e concettuale tra lettera e metafora è, crediamo, all'origine di tanta poesia lirica di viaggio, come di tanta critica a carattere impressionistico.

Il processo di metaforizzazione dell'esperienza viatica si deve in buona parte alla speculazione filosofico-teologica, la quale, fondando il suo sistema di valori sulla bipartizione alto/basso, ha determinato un discredito (con relativa determinazione morale) di ciò che, in una visione antropomorfa del cosmo, sta a contatto con la terra: il piede. Ove Aristotele oppone nella *Poetica* uno «stile chiaro» ad uno «stile pedestre»¹² (ovvero umile e trascurato; Orazio vi si richiamerà nell'*Ars poetica*), la tradizione cristiana bandisce *Chorus et saltationes*: proprio al momento in cui si costituisce – precisa Zumthor – un «sens aigu de la signification des gestes», «d'innombrables documents ecclésiastiques au cours des XIIe et XIIIe siècles visent à modérer et contenir, au nom de la vertu, l'activité gestuelle»: proliferano provvedimenti contro le *gesticulationes* degli istrioni¹³. «De toto corpore fecera(n)t linguam», per parafrasare il da Celano a proposito del santo di Assisi¹⁴.

E purtuttavia, se ci atteniamo al Curtius, il modello circolare-coreutico della scrittura permane come un filone sotterraneo in Occidente. Il filologo menziona in proposito un passo di Paracelso secondo cui la terra è un volume (*volumen*: «rotolo») «le cui pagine si voltano con i piedi», e che occorre trattare da «viandanti, quali noi siamo»¹⁵. Della stessa funzione ermeneutica è investito il bastone del viandante. Come ricorda Benveniste nel *Dictionnaire des institutions indo-européennes*, la denominazione greca del bastone è *skêptron* (da *skêpto*: «s'appuyer sur»)¹⁶, da cui, attraverso il lat. *sceptrum*, l'italiano *scettro* e il francese *sceptre*. L'etnologo Campbell evoca in proposito la pratica propemptica di un rito funerario: «Ti abbiamo fatto un bel bastone per aiutarti nel cammino. Tienilo stretto e cammina sicuro, facendo attenzione ai tuoi

passi, sollevando e abbassando i piedi al suo ritmo»¹⁷. Da ausiliario simbolico del viaggio (spesso associato ad un rito di passaggio) il bastone acquisisce progressivamente la funzione di attributo allegorico del potere: la sua staticità figurale, e l'annessa valenza positiva e celebrativa ne hanno vanificato l'originario statuto rituale ed insieme ritmico-figurativo.

Pur consapevoli che la pratica della danza si riconduce ad esperienze cultuali, collettive, di apprensione e significazione dello spazio, che sarebbero dunque all'origine di uno schema culturale condiviso (Cassirer parla in proposito di «système spatiale»¹⁸) troviamo operativo, con riferimento al contesto secolare e razionalmente determinato al quale ci interessiamo¹⁹, distinguere il passo 'funzionale', di marcia, che si snoda in sequenze lineari, dal passo 'ornamentale' o di danza, atto a privilegiare la non-funzionalità, ovvero la circolarità e la reversibilità. Abbiamo così due schemi complementari che la storia del pensiero ha codificato: quello del cammino, figurato per via etimologica dalla prosa (*provorsa*: «che va sempre avanti», da *prorsus*) e quello della danza il cui modello è, appunto, il *versus* (il «tornare indietro»). Quest'ultimo, che, come è noto, rinvia al movimento bustrofedico dell'aratro condotto dai buoi (dal gr. traslitterato: *boustrophedón*), si ripropone nell'andamento antifonale della danza (strofe-antistrofe). Del punto di arrivo dello schematismo funzionale che ha investito, al contempo, il passo e la scrittura rende conto Paul Valéry, il quale ha fatto della interrelazione tra corpo e linguaggio uno dei punti saldi della sua poetica. Egli rivisita, nei suoi *Propos sur la poésie*, la nota equazione 'malherbiana': «La poésie est à la prose ce que la danse est à la marche ordinaire»²⁰. Laddove la prosa, data come *sermo merus*, sarebbe riconducibile al grado zero dell'espressione in ragione del basso tasso di investimento figurale del movimento corporeo e, per estensione, concettuale (da cui «prosaico» con valore peggiorativo), la poesia come massimo investimento di figure (ovvero come dispendio di parola) rinvierebbe appunto all' *ornatus*, che conferisce dall'esterno (il non-funzionale essendo reputato nella nostra cultura come socialmente nobilitante) un valore suntuario. Questa dicotomia, che è forse da ritenersi un complesso culturale dell'occidente, non tiene però conto del fatto che la poesia moderna, per quanto concerne il suo sistema ritmico-prosodico, trae buona parte dei propri fondamenti dalla prosa oratoria. La *concinntas* ciceroniana, in particolare, prende a

suo modello di riferimento il periodo, o «ambitus», il cui etimo è, non a caso, quello di «viaggiare intorno» (gr. *períodos*, 'circuito', der. di *hodós* 'via', col pref. *peri-*).

Altrettanto opportuno è rilevare una tendenza culturale alla polarizzazione di questi due fenomeni. Laddove la tradizione classica privilegia la circolarità e la spirality, in qualche modo coestensiva a una certa concezione del tempo, la cultura giudaico-cristiana, valorizzando finalismo e provvidenzialismo, pone precipua attenzione alla unidirezionalità del movimento: a fronte del destino salvifico del viaggio come itinerario della mente verso il divino (da Agostino a San Bonaventura a Dante), itinerario rappresentato dall'avanzamento unidirezionale, lineare della scrittura, l'andamento circolare è sovente riconosciuto come figura dello smarrimento, dell'erranza, indi del peccato. Se l'erranza come conseguenza del traviamiento o allontanamento dalla «retta via» è da considerarsi come l'effetto, ovvero la manifestazione 'visibile' dell'errore, lo *scandalum*, pietra d'inciampo che incontra sulla sua strada il peccatore (Is, 8, 14) assume, in molta poesia moderna, la fattispecie di un conflitto edipico con la legge divina in quanto legge del Padre: una renitenza, un recalcitrare del soggetto di fronte all'eteronomia impostagli da una legge progressiva che lo trascende, sia essa di matrice religiosa o laica. In tal caso, l'abasia, o impedimento a procedere, si fa espressione figurale dell'impedimento a dire, o afasia. Tale renitenza psichica all'obbedienza, o omoritmia (nozione trascesa da quella di 'armonia'), si appalesa talvolta attraverso alcune forme di disritmia funzionale. Nel suo corso al Collège de France intitolato *Comment vivre ensemble*²¹, Roland Barthes propone una dicotomia tra «dressage» sociale (che tradurremmo con: «addestramento») e «idioritmia» del soggetto: idiosincrasia processuale che, denotante l'incapacità di adattamento del soggetto medesimo all'ordine sociale, marca anche la sua eccentricità, la sua irriducibile singolarità. Frequentativo tardo del lat. *scandere*, il verbo *scandalizare* indica appunto, nella tradizione cristiana, lo zoppicamento del soggetto a seguito di un ostacolo che si frappone al suo avanzamento: disfunzionalità attraverso cui è figurata la devianza spirituale. Reinterpretando in senso moderno il motivo delle Scritture, possiamo contrapporre una *via recta* (termine connesso con le nozioni di: *regere*, *rectus*, *riga*, *regula*; *regulare*), caratterizzata da funzionalità e progressione verso un fine, e una *via rupta*, ovvero una disfunzionalità del passo: scoscendimento,

segmentazione, frizione, disruzione. È, d'altronde, per via di contrattempi e contraccolpi²² che si manifesta il fenomeno noto in psicoanalisi come coazione a ripetere, caratterizzato da un vuoto di destinazione e, quindi, di angoscia; uno dei suoi epifenomeni è, appunto, l'impedimento alla locomozione²³. Se all'origine del metro vi è un principio di utilità che è quello di esorcizzare il disordine per finalizzare il movimento portandolo verso una destinazione, nella destinazione stessa può essere infatti ravvisata una coazione: un asservimento del corpo al concetto, che Nietzsche restituisce attraverso la nota metafora dello «spirito in catene»²⁴. Se, come mostrano autorevoli studi neurobiologici²⁵, la sincronia interazionale tra soggetto e spazio attiva i cosiddetti «affetti di vitalità», tali che il soggetto esperisce, attraverso una tensione che è intenzione, la positività della propria esperienza (funzionalità, crescita, adattamento e arricchimento) un'esperienza penosa può riproporsi come coazione al fallimento attraverso un inciamppo reiterato. Nel seminario sulla *Lettre volée*²⁶, Lacan chiama *caput mortuum* il punto morto di non elaborabilità dell'evento sul piano del simbolico; si tratta infatti per il soggetto, come ben formula Alex Pagliardini²⁷, di «cogliere in presa diretta il piano dell'incidenza del significante, il suo puro accadere» (e non l'accadere «dedotto dall'accaduto»). Tale esperienza ritroviamo emblematicamente restituita in Baudelaire (*Le soleil in Les Fleurs du mal*):

Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés²⁸

Come scriveva lo stesso Baudelaire a Flaubert nel 1862, nel pieno sviluppo dell'industria del ferro che ebbe il suo idolo nel capolavoro di Gustave Eiffel: «Avez-vous observé qu'écrire avec une plume de fer, c'est comme si on marchait avec des sabots sur des pierres branlantes?»²⁹

Tra le più ricorrenti metafore scritte del passo vi è, per l'appunto, quella del «vergare», denominale da *virga* o bastone: in tal caso la penna, o stilo, è da intendersi come il correlativo immaginale del bastone, atto a segnare il ritmo sul foglio come *tellus inarata*³⁰. Metafore di tal fatta si riscontrano nelle *Fleurs du mal*; è il caso di *Le serpent qui danse*³¹ dove la renitenza psicologica alla legge si trasforma in ritmico impedimento all'avanzamento del verso:

À te voir marcher en cadence,
 Belle d'abandon,
 On dirait un serpent qui danse
 Au bout d'un bâton.

Sous le fardeau de ta paresse
 Ta tête d'enfant
 Se balance avec la mollesse
 D'un jeune éléphant,

Et ton corps se penche et s'allonge
 Comme un fin vaisseau
 Qui roule bord sur bord et plonge
 Ses vergues dans l'eau.

La sovraesposizione processuale, sacrificale, della «mécanique plumitive»³² dello scriba (la *probatio pen-nae* di ascendenza medievale) si riproporrà, ad esempio, nel *Coup de dés* di Mallarmé³³.

2. Il discorso come viaggio: per una ricognizione storico-tematica

Dobbiamo riconoscere che la topica dell'*homo viator* è una delle più fortunate della cultura occidentale; trovandosi all'origine di ogni mito di fondazione, il viaggio come metafora della conoscenza ha, per limitarci all'Occidente, radici tanto nella tradizione giudaico-cristiana quanto in quella greco-latina³⁴. Vi è sempre, all'origine del viaggio, un'infrazione del codice divino che, alterando l'armonia primordiale tra l'uomo e il suo ambiente, dà avvio all'erranza; erranza che prelude, appunto, ad una fondazione e dunque ad un ristabilimento dell'ordine in cui l'umano si appropria della legge e la esercita per i suoi pari. Il viaggio è anzitutto prerogativa dell'eroe culturale o eroe civilizzatore: a lui spetta il sacrificio qualificante dell'abbandono della sua dimora, per fondare una nuova geografia umana e una nuova episteme. Se è superfluo ricordare, in ambito giudaico-cristiano, l'erranza mitica di Adamo conseguente alla cacciata dall'Eden è, in ambito greco-latino, nella figura di Hermes che possiamo riconoscere il momento inaugurale del simbolismo viatico: col furto degli armenti di cui Apollo era il pastore e il legittimo proprietario, Hermes introduce nel mondo il disordine e l'erranza. Deputato alla confusione dei sentieri, in sé sussumendo senso e direzione (il *discursus*, come mostra il prefisso dispersivo, altro non

è, etimologicamente, che il correre in tutti i sensi: divagazione, digressione) Hermes è, dei sentieri stessi che confonde, anche il custode. Situate ai crocevia e ai confini delle proprietà in Grecia sin dall'epoca arcaica le erme, stele sormontate dal profilo del volto del dio, proteggevano i viandanti. Presenti anche presso i latini, le stele ermaiche attestavano la permanenza del valore rituale del viaggio pedestre³⁵, ancora legato all'idea ancestrale del nomadismo come status elettivo del profeta o dell'eroe culturale.

La presenza del mezzo di trasporto come ausiliario dell'esperienza viatica acquisisce implicazioni sociali e immaginali che vanno progressivamente codificandosi: essere esonerati dal battere la terra con i piedi delegandone l'animale, che con la terra ha, secondo la tradizione metafisica, un contatto più diretto, è indice di uno status sociale elevato. Mentre il cavaliere, quand'anche si trovi in condizione di 'erranza' e in attesa di salvezza o di riscatto, gode di signorilità, investito com'è di idealità guerresca, il pedone viene percepito come figura 'disfunzionale' al sistema. Ad eccezione dei pellegrini, dei *clerici vagantes* o dei mercanti la cui funzione, trascendente la pratica stessa del loro cammino, è riconosciuta come spiritualmente nobilitante o economicamente produttiva, il vagabondaggio appare come espressione dell'insicurezza, della marginalità e della miseria: i briganti, gli avventurieri bene esemplificano, in una società che va imborghesendosi (ovvero inurbandosi), quell'erranza morale di cui si è detto, e che si fa non di rado coincidere con lo spazio insignificante del bosco. Infatti, mentre la stanzialità e l'urbanità è garanzia di identità e appartenenza a un gruppo sociale, il vagabondo, sfuggendo ad ogni classificazione e categorizzazione, assurge a emblema dell'ignoto: il viandante è, appunto, lo «straniero», espressione di quei rischiosi margini della psiche da cui l'uomo dabbene si tiene lontano. Si oblitera così, nella cultura secolare, quel sapere ancestrale che assegnava al nomade funzione 'profetica': discendente dell'eroe culturale chiamato alla fondazione della città, egli era dotato di virtù sacre³⁶. La degradazione del sacro in forma comica proprio del processo di secolarizzazione investe anche la figura del viandante. Non è un caso che il termine francese «pitre» (buffone), così come l'aggettivo «piètre» (meschino), abbiano origine etimologica nel lat. <*pedester*, alla stregua dei peggiorativi «pedestre» o «pedissequo» in italiano.

Non è forse un caso che la «poesia odeporica», pur

prendendo l'abbrivio dalla tradizione epica greca (ne attesta la rivisitazione, da parte di Virgilio, dei poemi omerici) assurga, a Roma, a genere autonomo. In Orazio il *viator* urbano è esposto all'accidentalità dell'incontro; è dall'intrusione di uno sconosciuto nel raggio di percorrenza del poeta che scaturisce il tratto comico, se ci ricordiamo dei noti versi incipitari della *Satira* I:

Ibam forte via Sacra...
Accidit talem...

Dello stesso autore si ricorda l'*Iter Brundisinum* (*Satire*, I, 5) assunto a illustre esempio del genere odeporico qui richiamato da Alessandro Fo. Pur avendo attinto il motivo odeporico dall'epopea, Lucilio (con il *Viaggio in Sicilia* evocato nelle *Satire*) e Orazio da un lato, Ovidio dall'altro (*Pontica*, *Tristia*), vanno a rideclinare nel contesto della satira o dell'elegia emancipandosi così, attraverso forme autoctone, dalla tradizione greca. Ad Ovidio dobbiamo, ad esempio, la topica del «libro viaggiatore», in cui il libro, personificato, è eletto a narratore delegato dell'esilio dell'autore. È noto che i poeti tardo-latini si sono richiamati a loro volta ad Ovidio, da cui hanno mutuato il motivo elegiaco del viaggio. Se in epoca tardo-latina è opportuno ricordare Ausonio (*Mosella*, poemetto in esametri), o Venanzio Fortunato, che dedica al viaggio diversi componimenti, è il pagano Rutilio Namaziano, ancora ricordato da Fo, che rende conto, nel *De Reditu suo*, del ritorno in Gallia via mare da Roma. Benché Rutilio Namaziano pratichi la mescolanza degli stili (elegiaco, satirico, epidittico, didattico), è con lui che la poesia viatica si afferma e stabilizza come 'genere'.

Nel medioevo numerosi sono, sulla scorta della tradizione ovidiana, i testi in cui il poeta, col pensiero o tramite la sua carta, tocca i porti di varie città dove lascia un messaggio ad ogni amico. In tal caso assistiamo ad una interessante commistione tra la tradizione odeporica e quella aporetica. Altro filone viatico, per lo più a scopo sotierologico, si deve alla mistica cavaleresca: del viaggio di salvezza intrapreso dal fanciullo folle e puro attestano le varianti antroponime: Perceval/Parsifal/Parzival/Perlesvaus (Chrétien de Troyes, Gerbert de Montreuil, Wolfram von Eschenbach...). Se il più celebre poema odeporico della storia della letteratura europea, la *Commedia* dantesca, è da considerarsi come una vasta rivisitazione immaginifica della metafora cristiana dell'*homo viator*, l'ascesa al Monte

Ventoso evocata da Petrarca nella lettera a Dionigio da Borgo San Sepolcro (*Familiares*, IV 1) ripropone, attraverso una sintonia fisica e mistica al contempo, la profonda sinergia interazionale tra il corpo e lo spazio³⁷. Se i «passi tardi e lenti» con cui Petrarca «misura», nel sonetto *Solo e pensoso...*, «i più deserti campi» ci conducono ad una topologia più realistica, l'omologia, diffusasi nel Medioevo, tra andamento tardigrado e malinconia del soggetto è una topica che ritroveremo, ad esempio, nella poesia 'saturnina' di Verlaine.

Hieronymus Balbus, umanista attivo a Parigi, è considerato l'iniziatore della poesia odeporica moderna³⁸: con le *Hodoeporica* (raccolta poetica dedicata ai suoi viaggi) egli rilancia, all'inizio del XVI secolo, la tradizione classica³⁹. Alla risorgenza dell'odeporica in forma prevalentemente poematica, incentrata sul resoconto dei viaggi dell'autore, si associa in ambito umanistico la riproposizione del genere propemtico (letteralmente: «avviare, accompagnare»), già praticato da Saffo prima e da Orazio poi, in cui l'autore incoraggia un amico sul punto di mettersi in cammino augurandogli la buona sorte e anticipandogli certe esperienze che lo attendono. Se permangono, in questa tradizione (come attesta il tratto 'incoativo' del genere propemtico) alcuni schemi percettivi connessi al movimento e loro implicazioni ritmiche, la progressiva canonizzazione della prosodia in modelli astrattivi e normativi sembra potersi associare ad un certo controllo culturale del movimento corporeo sulla base di un codice sociale insieme comportamentale e rappresentazionale: è noto, ad esempio, il valore socialmente distintivo del viaggio in carrozza, come è noto il valore sontuario della poesia ereditata della tradizione cortese: praticata negli ambienti aristocratici, l'attività poetica è sostenuta dal mecenatismo monarchico in virtù della sua rappresentatività sociale. Questa disfasia tra corpo e concetto sembra ridursi con l'avvento dell'Illuminismo europeo alorché si diffonde, tra le classi più elevate, la prassi del viaggio di formazione, come è il caso del Grand Tour. La componente avventurosa, evenemenziale, della scoperta orienta la percezione del viaggiatore stesso: il viaggio, precedentemente inteso come esperienza (spiritualmente) mistica o (fisicamente) degradante, assume ora, in sintonia con il pensiero illuminista, carattere edonistico ed etico al contempo: la conoscenza è un dovere e un piacere.

Il connubio tra corpo e concetto affermatosi con il

sensualismo settecentesco si riconferma con la *wilderness* romantica. Quest'ultima, cogliendo tuttavia il solo momento regressivo della filosofia sensualista, rovescia il paradigma culturale di matrice urbana in paradigma naturalistico. Abbandonato il principio civilizzatore fondato sul progresso lineare la letteratura si affida adesso – ci sarà perdonata una certa semplificazione – al modello 'circolare' della natura, il cui insegnamento si sostituisce a quello libresco. Femminizzata e sacralizzata, la Natura è assunta a maestra di vita e di esperienza da parte del divino autodidatta: il riferimento è Rousseau, autore delle *Rêveries du promeneur solitaire* (1778). Nel camminatore romantico, di cui Wordsworth e Hugo possono essere citati a mo' di esempio, vi è ora una spinta eroica e fallica insieme verso il possesso mitico dell'immenso corpo mistico e panico della Natura: camminare, come qui bene mostra Fausto Ciompi a proposito di Shelley, significa ammirare, contemplare, ma anche possedere, dominare; indi, nominare. Al carattere prevalentemente orfico di questo approccio si associa infatti una marca prometeica tributaria del pensiero dei Lumi, e improntata al dominio e possesso del corpo della natura⁴⁰: in tal caso, il passo assurge ad atto simbolico di 'predazione' e conquista dello spazio attraversato. Dunque, la fuga dall'ecumene come fuga dal giudizio sociale per ripiegare nel grembo accogliente della Madre sembra accompagnarsi, nel poeta romantico, alla riaffermazione di una virilità ancestrale, non più mediata dal discorso, di cui il Padre è il detentore, ma significata dal movimento corporeo di conquista e di possesso. Non è un caso che il riferimento di questi nuovi poeti-camminatori sia, sovente, Petrarca, con la sua ascensione al Monte Ventoso. La postura 'epifanica', à *vol d'oiseau*, si fa allora espressione del godimento naturalistico, o, se vogliamo, del possesso e padroneggiamento della natura stessa attraverso la visione panoramica. E non a caso *L'Infinito* leopardiano è frequentemente posto in relazione con il *Vandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich. Il vedutismo si traduce in una implicita devalorizzazione della cornice spaziale (e, per estensione, formale), percepita, anch'essa, come legge castratrice: in assenza di tale cornice normativa, il libero movimento del corpo nello spazio aperto del poema genera una sequenzialità debole, spesso paratattica e associativa, come nel caso di certa poesia hugoliana, dove la penna, il passo e l'occhio fanno tutt'uno:

Partout où va la plume et le flocon de laine ;
 Que ce soit une mer, que ce soit une plaine,
 Une vieille forêt aux branchages mouvants,
 Iles au sol désert, lacs à l'eau solitaire,
 Montagnes, océans, neige ou sable, onde ou terre,
 Flots ou sillons, partout où vont les quatre vents⁴¹.

Tale libertà di movimento appare non infrequentemente come la conseguenza di una decolpabilizzazione del soggetto a seguito della felice rimozione del peccato che lo ha condotto, appunto, all'erranza. È questo uno dei temi portanti della figura romantica del *Wanderer*, moderna fattispecie dell'Ebreo errante: il viaggio nello spazio imperscrutabile della natura è, per definizione, senza causa e senza mèta. Goethe, Heine, Leopardi (e Schubert nel *Viaggio d'inverno*) fanno dell'estetica della 'lontananza' il motivo stesso della imperscrutabilità dell'origine: la ragione di quell'erranza è remota quanto rimossa. Frattanto, la figura del viandante avoca a sé il vago retaggio di quel nomadismo ancestrale cui il romanticismo torna a riassegnare una valenza mitica.

Se vi è, in ambito anglo-germanico, una preponderanza tematica del *viator* solitario immerso in una natura selvaggia e spesso inospitale, la Francia ottocentesca, sempre confrontandosi con l'eredità illuministica e rivoluzionaria (la quale aveva assunto, conviene ricordarlo, la «marche» a metafora del progresso sociale) assume il tema conciliandolo con la propria vocazione civile. Lo spazio urbano, talvolta associato a quello arcaico della natura che le funge da comparante, favorisce la dimensione funzionale del cammino, sulle strade di Parigi o, metaforicamente, nei cieli soprastanti (si veda l'intervento di Matteini sulla poesia aerostatica). Mentre Balzac, con la sua *Théorie de la démarche* (Teoria del passo, 1835), ironicamente denunciava l'attenzione riservata al passo ricomprendendola nell'ambito di una «patologia della vita sociale», alla mistica post-rivoluzionaria della «marche» si associano, da Hugo a Rimbaud, messianismo e palingenesi. Sul passo epico, eroico, di un Victor Hugo – passo ubiquo, in patria come in esilio, nella metropoli come nei boschi – sempre funzionale al benigno e illimitabile progresso e titanicamente indenne da costrizioni ritmico-normative (il dettato giovanneo (Gv 3,8): *spiritus ubi vult spirat* fu il suo motto) Baudelaire ebbe ad ironizzare cavalcando proprio la metafora da cui abbiamo

messo in guardia, ovvero la deriva metaforica che ci fa immaginare una compresenza tra scrittura e passo:

Bien des fois je me suis demandé, le voyant si souvent apparaître dans la turbulence des fêtes ou dans le silence des lieux solitaires, comment il pouvait concilier les nécessités de son travail assidu avec ce goût sublime, mais dangereux, des promenades et des rêveries. Cette apparente contradiction est évidemment le résultat d'une existence bien réglée et d'une forte constitution spirituelle, qui lui permet de travailler en marchant, ou plutôt de ne pouvoir marcher qu'en travaillant⁴².

Apostrofando il suo contemporaneo con il poco lusinghiero epiteto di «statue de la Méditation qui marche»⁴³ Baudelaire denunciava, con effetto dirompente, la «finzione» odeporica della letteratura che, nell'invocare il cammino come metafora del progresso, patteggia di fatto con una società pigra e borghese, votata, oramai, alla stanzialità e alla stabilità della posizione conquistata. Baudelaire, di cui Sartre rimarcava l'andamento «haché, heurté» e l'«imprévisibilité explosive»⁴⁴ e di cui Benjamin ricordava, con Gautier e Nadar, l'andatura 'spezzata'⁴⁵, ebbe a scrivere a Sainte-Beuve nel 1862: «heureusement j'ai des soubresauts et des crises dans le caractère qui remplacent, quoique très insuffisamment, l'action d'une volonté continue»⁴⁶. I «soubresauts de la conscience» cui Baudelaire fa riferimento nella prefazione allo *Spleen de Paris*⁴⁷ in nome della sua avversione per la *scriptio continua* (lo «*style coulant, cher au bourgeois*»⁴⁸ pacificamente progressivo e progressista⁴⁹), mobilitano fino alla massima tensione lo spazio 'angusto' della forma chiusa. Soffocato o meglio paralizzato dalla morsa del sonetto, egli introduce nello spazio tortile da esso disegnato la frizione, il controtempo, l'inciampo, l'anisocronia e lo zoppiamento. Andando a raccomandare nella sua *ars poetica* il verso impari come più 'solubile'⁵⁰ Verlaine recupera momentaneamente la decolpabilizzazione romantica, affrancando la *imparilitas* del verso dalla sua determinazione morale. D'altronde, il *poème en prose*⁵¹ già rivendicato dallo stesso Baudelaire sul modello di Aloysius Bertrand come spazio 'periferico' della poesia esentato dal codice normativo, consente oramai, per via di banalizzazione, l'esercizio insindacabile della libertà, in una sorta di identificazione tra topologia ed epistemologia: lo spazio suburbano, in

qualità di spazio infra-ordinario, delegittima la norma e acconsente alla più pigra delle sue infrazioni. Di qui la libertà di movimento del soggetto nell'intricato dedalo delle vie di Parigi, così simile all'inconscio di là da venire: «c'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant»⁵².

Il puro dispendio, l'assenza di destinazione, la dissipazione del tempo già monetizzato da una società produttivista, rispondono ora alla provocatoria riaffermazione di una nuova aristocrazia dello spirito; ma anche alla riappropriazione, da parte del soggetto, di uno spazio organico, creativo, performativo, e, in ultima analisi, suntuario, capace di opporsi a quella legge formale che, facendosi utilitaria, ha preso il sembiante della macchina. Vocazione precipua del *flâneur* (dal normanno *flanner*, «bighellonare, perder tempo»: è a Balzac che si deve la prima attestazione)⁵³ è allora quella di andare in cerca, nello spazio secolare della metropoli, di reliquie storiche per un sacrario memoriale. Mentre nel centro urbano, luogo della panteonizzazione e monumentalizzazione, si cercano tracce di esperienze rimosse dalla grande narrazione, lo spazio periferico e industriale, caratterizzato da un'architettura funzionale e provvisoria, assurge, dopo Baudelaire, a luogo salvifico della regressione: dimenticanza e neutralità, anonimato e transitorietà. Nel 'discorso periferico', che potremmo far risalire a *Perte d'auréole* di Baudelaire⁵⁴, s'inquadra il nomadismo pedestre di Rimbaud ricordatoci qui da Jean-Michel Maulpoix: il fanciullo dalle «suole di vento», secondo l'epiteto conferitogli dai suoi contemporanei, rifunzionalizza poeticamente oggetti consunti o dismessi, come la vecchia scarpa impiegata a mo' di lira per accompagnare il canto in *Ma bohème*:

Rimant au milieu des ombres fantastiques,
 Comme des lyres, je tirais les élastiques
 De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur!⁵⁵

Se in molta poesia *fin de siècle* il mezzo di trasporto è percepito non infrequentemente, alla stregua di ogni oggetto industriale, come crudele, castratore e mortifero (sino a stritolare metaforicamente il soggetto nel suo meccanismo ciecamente obbediente alla legge progressiva)⁵⁶ le Avanguardie storiche riconoscono in esso, come in ogni prodotto industriale, un ausiliario, o meglio un condensatore energetico della pulsione vita-

le: esso ha facoltà di potenziare il movimento, insieme fisico e psichico e, con esso, la percezione totalizzante della presenza al mondo, euforica o disforica che sia. Mentre, notoriamente, Marinetti predilige l'automobile, eletta a modello cinetico della velocità futurista, ma anche l'aereo (*Le monoplan du pape*, 1912), Apollinaire e Cendrars sono considerati rispettivamente, con *Zone* (*Alcools* 1913) e *Pâques à New York* (1913)⁵⁷ i pionieri della cosiddetta «poesia deambulatoria». Si tratta di una poesia libera, o meglio 'liberata' dai vincoli dello spazio attraverso l'accelerazione ritmica con cui si avvicendano le immagini. Queste, date in rapida sequenza paratattica anche a seguito dell'influenza del mezzo cinematografico, tendono verso l'abolizione ideale del tempo di percorrenza: l'ubiquità, la simultaneità, il presentismo rispondono ad una paradossale eternità, ottenuta attraverso la rimozione dello sforzo processuale. Se il passo è ancora dato come modello dinamico di riferimento, il suo potenziamento costituito dal mezzo di locomozione (si veda, di Cendrars, *La prose du Transsibérien*) è foriero di una visione frenetica, quasi allucinatoria dei luoghi attraversati, spesso associata al rapimento estatico. La città come semi-sfera e come labirinto è al centro della prosa e della poesia dadaiste e surrealiste, da Breton ad Aragon: *Le Paysan de Paris* di quest'ultimo (1926), sebbene in prosa, è da considerarsi, accanto a *Nadja* del primo (1928), come un vasto poema segnaletico della metropoli, che, percorsa a piedi, dà l'avvio ad una prassi postmoderna: il *reportage*, o il fototesto. Il primato dell'evenemenzialità e della performatività espone l'arte alla stessa transitorietà del cammino: la poesia, dismessa la sua cornice formale, espositiva, museale, si 'dissemina' nello spazio urbano innervandosi del suo stesso tessuto. Contestualmente, il paradigma processuale-sequenziale che presiede al movimento, oramai scoverato dal suo valore memoriale o semantico, conferisce al poetico quello statuto amnesico che caratterizza il cosiddetto postmoderno. Fondamentale è, in tal senso, l'affermazione di una nuova coscienza cinetica data dall'omioritmia tra passo e visione⁵⁸. L'invenzione dell'occhio meccanico, col potenziare la visione stessa, segmenta il reale prima datoci aneddoticamente come *continuum* narrativo ed esperienziale. Il fotogramma in sequenza mutuato dal mezzo cinematografico, nel restituire una mobilità frammentata, porta a coscienza in poesia il disagio della civiltà frattanto illustrato da Freud⁵⁹: quell'andatura spezzata,

derealizzante, che Baudelaire sperimentava su di sé, rivive ora nella figura, così cara al primo Novecento, della marionetta. Mentre il cinema esibisce il montaggio a freddo di sequenze narrative già sezionate, isolate attraverso lo scatto fotografico, il testo poetico esibisce una motricità disfunzionale e alienata; quella del corpo 'artificiale' o del postumano, nato dal patteggiamento col mezzo meccanico.

Alla rimozione della singolarità – ovvero del momento memoriale, semantico – a favore del mero processo (l'unico, come sembra, atto a favorire una algoritmica equalizzazione tra i soggetti, non senza mostrare le sue radicali distorsioni)⁶⁰ si oppone in tempi recenti, come ben vede qui Sara Svolacchia, una poesia della

resistenza identitaria fondata sulla co-appartenenza 'politica' tra soggetto e territorio, la quale porta con sé una più o meno velata critica alla omologazione globalizzante. Il recupero della dimensione naturalistica, che ha un riscontro in pratiche escursionistiche di massa e in un ecologismo pedestre incoraggiato da nuove imprese turistiche, sembra potersi ascrivere – considerando che il mercato assorbe e recupera, quando non anticipa, il desiderio collettivo – a quel bisogno d' 'inattualità' già invocato da Nietzsche a seguito del danno operato dalla storia. Questa amnesia post-storica del camminatore, se appare ad alcuni salvifica, ad altri mostra il suo volto inquietante.

Note

- ¹ «*What you are stepping westway?*» – 'Yea'. /- 'T'would be a *wildish* destiny, / If we, who thus together roam / In a strange Land, and far from home, / Were in this place the guests of Chance: / Yet who would stop, of fear to advance, / Though home or shelter he had none, / With such a Sky to lead him on?» William Wordsworth, *Stepping Westward*, in *Poems* (2 voll.), London, Longman Hurst; Rees, Orme & Brown, vol. I, pp. 332-333. Si veda in proposito il volume di Florence Gaillet de Chezelles, *Wordsworth et la marche: parcours poétique et esthétique*, Grenoble, ELLUG 2007.
- ² Tra la ricchissima bibliografia anche recente che ripropone un 'recupero' della tradizione odepórica, ricorderemo il numero speciale degli «Annali d'Italianistica» vol. 21, 2003: *Hodoeporics Revisited/Ritorno all'odeporica*, Arizona State University.
- ³ Vincenzo De Caprio, *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio a Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma, Archivio Guido Izzi 1996.
- ⁴ Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France du moyen âge au XVIIIe siècle*, Paris, PUF 1996.
- ⁵ Gilles Bertrand, introduction à: *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XXe siècle*, sous la dir. de G. Bertrand, Paris, L'Harmattan 2004.
- ⁶ Luigi Monga, *The Unavoidable «Snare of Narrative»: Fiction and Creativity in Hodoeporics*, in «Hodoeporics Revisited/Ritorno all'odeporica», cit., pp. 7-45.
- ⁷ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet 1959, p. 118.
- ⁸ Si veda in proposito, anche per la bibliografia di riferimento, Michela Landi, *Macchine e affetti. Sul canto di lavoro*, in «Semicerchio» 48-49/2013, *Poesia del lavoro*, pp. 7-23.
- ⁹ Nelle *Etymologiae*, Isidoro segue l'etimo greco facendo corrispondere l'arsi all'elevazione e la tesi alla posizione (III, 13, 2). Isidoro, *Etimologie o origini*, ed. a cura di A. Valastro Ca-

nale, Torino, UTET 2006 (2 voll.), vol. I, pp. 314-315. È noto che, nell'accezione corrente, il significato dei due termini è opposto. Essi hanno subito infatti, nella trattatistica medievale successiva, un processo di inversione semantica a seguito del passaggio dalla metrica quantitativa a quella accentuativa: il termine *arsis*, con cui si indicava una *sublatio pedis* (sollevamento del piede o del dito) fu erroneamente interpretato come *sublatio vocis* (cioè «accento della voce», tempo forte) e *thesis*, che rispondeva ad una *positio pedis* (battuta, colpo del piede o del dito) fu interpretato come *positio vocis* (riposo o abbassamento della voce). L'errata interpretazione è stata convenzionalmente accolta tanto nella prosodia musicale quanto in quella poetica, cosicché i due termini vengono sempre invertiti: tesi va indicare il tempo debole e arsi il tempo forte. Rinvio su questi aspetti a: Michela Landi, *Il Castello della speranza. I poeti simbolisti e il corpo arcano della musica*, Pacini, Pisa 2011, p. 60.

- ¹⁰ Platone, *Timeo*, xxxviii, in *Dialoghi*, Torino, Einaudi 1970, p. 489.
- ¹¹ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard 1974 (2 voll.), vol. I, pp. 144-145.
- ¹² Aristotele, *Poetica*, 22, in Aristotele, *Poetica*. Introduzione e note di D. Lanza, Milano, Rizzoli 1987, p. 195. Il traduttore propone significativamente l'aggettivo: «sciatto».
- ¹³ Si veda Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris, Seuil 1974, pp. 280-281. Il Concilio di Avignone del 1209 decreta, ricorda Zumthor (*ibidem*) che «aux vigiles des saints, il n'y aurait pas, dans les églises, de ces danses de théâtre, de ces réjouissances indécentes, de ces réunions de chanteurs et de ces chants mondains, lesquels provoquent l'âme des auditeurs au péché»; successivamente, il Concilio di Bayeux (all'inizio del XIV sec.) prevedeva per le *saltationes* una penitenza di tre anni, mentre il papa Giovanni XXII lamentò in una bolla l'eccesso di gesti che duplicavano, mimandole, le parole cantate.
- ¹⁴ Si veda Leo Spitzer, *L'Armonia del mondo. Storia semantica*

- di un'idea, Bologna, il Mulino 1967, p. 237.
- ¹⁵ Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 356-357.
- ¹⁶ Emile Benveniste, *Dictionnaire des institutions européennes*, Paris, Minuit 1969 (3 voll.), vol. II, p. 31.
- ¹⁷ Joseph Campbell, *Mitologia primitiva*, Milano, Mondadori 1990, p. 392. Cf. Michela Landi, *Il Castello della speranza*, cit., p. 52.
- ¹⁸ Si veda Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit 1972 (3 voll.), vol. III, *Phénoménologie de la connaissance*, p. 175. Cassirer ricorda che il rito è l'anticamera del dogma. Infatti, l'uomo esteriorizza la propria religione «en la dansant», prima di codificarne le leggi. *Ibidem*, vol. II, *La pensée mythique*, p. 258.
- ¹⁹ Si veda Roland Barthes, *Y-a-t-il une écriture poétique?*, in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil 1953, pp. 35-42, scil. p. 35.
- ²⁰ Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, in *Œuvres*, I, sous la dir. de J. Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1957, p. 1370. Come qui ricorda Valéry, si tratta di una citazione apocrifa, riportata da Racan, allievo di Malherbe, in una lettera a Chapelain. Si veda in proposito: Jean Hytier, *Autour d'une analogie valéryenne*, «Cahiers de l'Association Internationale des études françaises», 1965, n. 17, pp. 171-189.
- ²¹ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, édité par C. Coste, sous la dir. d'É. Marty, Seuil/IMEC 2002.
- ²² Su questo aspetto mi permetto di rinviare a: Michela Landi, *Sur un motif rythmique en musique, en vers et en prose: le contretemps*, « Archiv für Textmusikforschung » (ATeM), 5, 2, 2020, Innsbruck University Press, Innsbruck ATeM I ISSN 2707-4102 | www.atem-journal.com Nr. 5,2, 2020 | DOI 10.15203/ATeM_2020_2_09
- ²³ Sigmund Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia* (1925), Torino, Bollati Boringhieri 1981, p. 22.
- ²⁴ Friedrich Nietzsche, *La mia vita. Scritti autobiografici, 1856-1869*, Milano, Adelphi 1992, p. 113.
- ²⁵ Rinviando qui nuovamente al nostro articolo: *Macchine e affetti. Sul canto di lavoro*, cit., pp. 7-8.
- ²⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire sur 'La lettre volée'*, «La Psychanalyse», 2, 1956, pp. 1-44, scil. p. 6
- ²⁷ Alex Pagliardini, *Lacan. Clinica ed etica del godimento*, «Doppiozero», 16 luglio 2016: <https://www.doppiozero.com/materiali/lacan-clinica-ed-etica-del-godimento>, cons. il 28 dicembre 2020.
- ²⁸ Charles Baudelaire, *Le soleil*, in *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1, 1975, p. 83.
- ²⁹ Ch. Baudelaire, lettera a Gustave Flaubert del 31 gennaio 1862, in *Correspondance*, choix et présentation de C. Pichois et J. Thélot Paris, Gallimard 2000, pp. 271-272.
- ³⁰ Per l'espressione «tellus inarata», si veda Ovidio, *Metamorfosi* I, 89-112.
- ³¹ Ch. Baudelaire, *Le serpent qui danse*, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 30.
- ³² Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, cit., p. 136-137.
- ³³ «Choit la plume rythmique [...] à ne désigner que la coupe».
- Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1945, p. 455 sq.
- ³⁴ Giorgio Camassa, *Fasce Silvana* (a cura di), *Idea e realtà del viaggio: il viaggio nel mondo antico*, Genova, E.C.I.G. 1991.
- ³⁵ Sulle stele ermaiche, apparse in Attica nel VI secolo, cf. *Corps de dieux*, sous la direction de Ch. Malamoud et J.-P. Vernant, Paris, Gallimard 1986, p. 268.
- ³⁶ Sul tema del nomadismo profetico si veda Marius Schneider, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi [1970] 1999, pp. 248-251.
- ³⁷ Si veda per questi aspetti Jacques Bertchold, « L'effet thérapeutique du séjour en montagne. Le Haut-Valais de Saint-Preux et le Ventoux de Pétrarque », in *Littérature et voyages de santé*, sous la dir. de Ch. de Buzon et O. Richard-Pauchet, Paris, Classiques Garnier 2017, p. 263 sq.
- ³⁸ Si vedano: Frank Lestringant, *L'Atelier du cosmographe, ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel 1991 e Numa Broc, *La Géographie de la Renaissance*, Paris, CTHS 1986.
- ³⁹ Lotichius, autore anch'egli di *Hodoeporica*, viaggia solitario in Polonia in una notte glaciale in mezzo a immense pianure, supplicando la luna di non ostinarsi a nascondere il suo volto e a non esser, con ciò, causa della morte del viaggiatore. Non possiamo dimenticare, infine, Nicolas e Jérémias Reusner, autori dell' *Hodoeporicum sive Itinerum totius fere Orbis libri VII*, del 1580.
- ⁴⁰ Si vedano a tale proposito Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard 2004 e Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, il Mulino 2009.
- ⁴¹ Victor Hugo, *Pan*, in *Les Feuilles d'automne* (1831), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Ollendorf 1909, vol. 17, p. 124. Il componimento reca in epigrafe un frammento da Clemente Alessandrino che traduciamo dal greco: «Tutto spirito, tutta luce, tutto occhio».
- ⁴² Ch. Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, I. Victor Hugo*, in *Œuvres complètes*, vol. 2, 1976, p. 129.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 130.
- ⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard [1947] 1975, pp. 35 e 39.
- ⁴⁵ Walter Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi [1965] 1992, pp. 94-99.
- ⁴⁶ Ch. Baudelaire, *Correspondance*, cit., p. 33.
- ⁴⁷ Ch. Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, prefazione a *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, cit., p. 276.
- ⁴⁸ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibidem*, p. 686.
- ⁴⁹ «Le style coulant, horreur. Le progrès, horreur». Ch. Baudelaire, lettera a Narcisse Ancelle del 18 febbraio 1866, in *Correspondance*, cit., p. 377.
- ⁵⁰ Paul Verlaine, *Art poétique*, in *Jadis et naguère*, Paris, Vanier 1884, p. 23.
- ⁵¹ Si ricorda in proposito almeno il classico: Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet 1974.
- ⁵² Ch. Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, cit., p. 276.

⁵³ Rinviamo a: Giampaolo Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, FUP 2013.
⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Perte d'auréole*, in *Le Spleen de Paris*, cit., p. 352.
⁵⁵ Arthur Rimbaud, *Ma bohème*, in *Poésies complètes*, avec une préface de Paul Verlaine, Paris, Vanier 1895, p. 91.
⁵⁶ Laforgue associa per via etimologica il treno merci al lamento funebre (*threnos*): «Que tristes sous la pluie les trains de marchandise!» Jules Laforgue, *Grande complainte de la ville de Paris*, in *Les complaintes*, prés. par J.-P. Bertrand, Paris,

Garnier-Flammarion 1997, p. 135.

⁵⁷ Si veda, di questo testo, la traduzione proposta da Giovanni Tuzet in «Semicerchio» nn. 58-59/2018, *Ecopoetry*, a cura di N. Scaffai, p. 118 sq.

⁵⁸ André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, Paris, José Corti 1949.

⁵⁹ Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà (1929) e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri 2013.

⁶⁰ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil 1992.