

IRENE PALLADINI

*Nel prisma di Aurelio De' Giorgi Bertola.  
Per un'antropologia dello sguardo nel paesaggio campestre*

In

*Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

IRENE PALLADINI

*Nel prisma di Aurelio De' Giorgi Bertola.  
Per un'antropologia dello sguardo nel paesaggio campestre*

*Il presente contributo propone un'analisi delle modalità percettive e rappresentative che informano gli scenari paesaggistici delle Lettere campestri di Aurelio De' Giorgi Bertola. In particolare, lo studio intende cogliere alcuni elementi di modernità che sostanziano la resa del landscape nell'opera del riminese, il quale, anche mediante una peculiare topica dello sguardo in movimento, supera esangui coordinate arcadiche. Infatti, ben oltre il bozzetto agreste e l'idillio manierato, Bertola fonda un paesaggio ad alto coefficiente sensuale, commotivo ed etico, non senza additare, agli amici sodali, un percorso possibile di eudaimonia, calato nella più increspata delle temporalità.*

Le quattro *Lettere campestri* di Aurelio De' Giorgi Bertola<sup>1</sup> fondano una paesologia complessa, infulcrata sulla dialettica di mistero e chiarezza, quale emerge dal ritratto di Isabella Teotochi Albrizzi,<sup>2</sup> denso di rifrazioni ermeneutiche, secondo le letture proposte da Ezio Raimondi e Andrea Battistini.<sup>3</sup> In effetti, ben oltre la volatilità della «animula vagula blandula»,<sup>4</sup> la percezione e rappresentazione paesaggistica che serpeggia<sup>5</sup> nelle «carte miniate»<sup>6</sup> del «riminese d'Europa»<sup>7</sup> si

---

<sup>1</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Lettere campestri*, in *Operette in verso e in prosa dell'Abate De' Giorgi Bertola*, Giuseppe Remondini, Bassano, 1785, tomo secondo, 133-176. In assenza di edizioni moderne delle *Lettere*, a questo volume si farà riferimento nel corso della presente analisi.

<sup>2</sup> ISABELLA TEOTOCHI ALBRIZZI, *Ritratti*, 1807, a cura di G. Tellini, Palermo, Sellerio, 1992. Si accoglie, in questa sede, il pregevole affondo critico di Ezio Raimondi, il quale esorta il lettore moderno a sfrondare il campo dall'aneddotica, restituendo al ritratto di Isabella Teotochi Albrizzi la giusta prospettiva ermeneutica: «Più volte ci siamo rifatti, in un modo o in un altro, al ritratto della Teotochi Albrizzi, dal quale scaturiscono considerazioni che portano di là da ciò che potremmo chiamare l'incanto, la malizia psicologica, la storia personale. Alcune di quelle battute possono servire a noi per entrare, invece, nell'operazione di comprensione vicina e mediata che è sempre propria dello storico, il quale cerca di restituire il senso di un altro tempo e, contemporaneamente, di metterlo in rapporto con il nostro. Quando, nel suo profilo intessuto della sapienza dei *grands esprits*, la Teotochi dice che il nostro eroe esprime cose finissime con una certa aria di mistero e insieme di chiarezza, afferma forse una verità che noi abbiamo scoperto durante queste giornate: dietro la semplice linearità di Bertola agiscono aspetti che tendono a nascondersi, decifrabili solo andando al di là di quella che è la costruzione delle apparenze, per cui ci sembra di aver indovinato, mentre non si è fatto altro che prestare ascolto». E. RAIMONDI, *Quasi un epilogo*, in *Un Europeo Del Settecento A. De' Giorgi Bertola Riminese*, a cura di A. Battistini, Longo, Ravenna, 2000, 438.

<sup>3</sup> A. BATTISTINI chiosa: «Evidentemente, quando nel suo ritratto bertoliano la Teotochi Albrizzi ammoniva di “non fissar nulla sopra di lui, perché quando credi appunto di poterne disporre, egli t'è già scappato le mille miglia”, tanto che ritrarlo è come “le forme cogliere d'un uomo che non istesse mai fermo”, non disegnava solo una figurina dal carattere capriccioso, ma lasciava intravedere, quasi che il suo fosse il compendio di un'impresa araldica, un programma di vita e di poetica, costruito sulla paradossale coerenza di un ruolo fondato sull'incoerenza», *La sensibilità pittorica della linea serpentina*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 241-242.

<sup>4</sup> D'uopo il rimando al sopracitato contributo di Raimondi, 439, il quale, richiamando l'annotazione lapidaria dell'Amaduzzi, riconduce la formula al sostrato affascinante della cultura settecentesca: «Quando l'Amaduzzi ripete: “animula vagula blandula”, una citazione che Pater riprenderà per definire il suo Mario l'Epicureo, quando dell'amico ricorda che accoglie cento desideri all'ora, che vuole essere sempre in un altro luogo, a che cosa allude? Evidentemente siamo di fronte a un vero rappresentante di quella che è la cultura settecentesca nelle sue dimensioni più affascinanti». Del medesimo avviso è Andrea Battistini, che, nel fondamentale studio *La sensibilità pittorica della linea serpentina...*, 239, osserva che la critica «si è limitata a tratteggiare lo schizzo umorale di una personalità volubile e leggera, senza forse comprendere le implicazioni più profonde, accontentandosi spesso di fare propria l'iconografia trasmessaci dai suoi contemporanei».

<sup>5</sup> La scelta verbale contiene, *in nuce*, un rimando al già citato intervento di Battistini che, attraverso la esemplare indagine condotta a ridosso della linea serpentina, evidentemente incistata nelle anse e viluppi del Reno, e trasfigurata attraverso una costante coazione metamorfica, dischiude orizzonti nuovi di ricerca inerenti la sensibilità pittorica e la tensione conoscitiva di Bertola. Dello stesso studioso, si veda anche il più

articola su una tripartizione che nulla concede alla sclerosi classificatoria. Ovvero, dall'impressionismo pastoso,<sup>8</sup> tutto «morbide coloriture»,<sup>9</sup> che informa la *sensiblerie* pittoresca, il paesaggio trascolora in una vibrante grazia sensuale,<sup>10</sup> sentimentale<sup>11</sup> e morale, come sostenuto da Duccio Tongiorgi, il quale osserva che, per Bertola, «le manifestazioni naturali diventano episodi ad alto contenuto simbolico, carichi di un significato morale [...]»,<sup>12</sup> autorizzando così il concetto di «paesaggio bertoliano»,<sup>13</sup> densamente *improved*, «secondo i dettami del paesaggio ideale rappresentato da pittori quali Claude Lorrain, i Poussin e Salvator Rosa».<sup>14</sup>

---

recente *Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal bello al sublime, passando per il pittoresco*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», III (2014), 293-311.

<sup>6</sup> La formula è desunta da un passo tratto dalla lettera di Clementino Vannetti del 12 gennaio 1791, in risposta a Bertola, il quale invitava Vannetti a esprimere un giudizio e a fornirgli suggerimenti per il proseguimento del *Viaggio sul Reno*, di cui l'abate olivetano aveva pubblicato, in un periodico, una sezione, composta da cinque lettere. Vannetti così scriveva: «[...] in verità, ed in coscienza non Le posso altro dire, se non ch'èle sono in quel genere, e gusto meravigliose. E' mi pareva non di leggere carte scritte, ma di veder carte miniate, e miniate non dal pennello, ma dal sole nella camera ottica. La precision de' siti vi gareggia per cotal modo con l'evidenza delle tinte, che rimane incerto qual sia maggiore. Egli v'è collocato, divisato, contornato, e colorito ogni cosa, acque, sponde, colli, monti, ville, città, castella, giri, fauci, seni, voltate, orrori, amenità, lumi, ombre, vicini, lontani, e perfino arie, e cieli, ch'egli è un prodigio di fantasia viva, e tenace, e di penna ubbidiente, e ricchissima [...]». La lettera è stata parzialmente trascritta da A. FABI nel suo *Il carteggio Bertola-Vannetti*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 82, cui si rimanda per una dettagliata analisi della corrispondenza tra i due interlocutori.

<sup>7</sup> E. RAIMONDI, *Quasi un epilogo...*, 437. Naturalmente, il cosmopolitismo culturale, di matrice europea, è segnalato dalla buona parte degli interventi inclusi negli Atti del Convegno riminese del '98. Non a caso, Battistini inaugura la sua accurata prefazione *Le sorprese di un ritratto* proprio sotto l'egida di una precoce apertura europeistica, peraltro non estranea alla vivacità antropologica della terra di origine dell'abate: «vissuto in un Settecento cosmopolita, ha bene interpretato della sua terra la vocazione europeistica, l'ampiezza degli orizzonti culturali, l'antropologia curiosa e aperta a ogni esperienza, come si conviene a un mondo che, prima con l'attività marinara, poi con il turismo, non ha mai rinnegato la nativa estroversione». Al proposito, si veda, inoltre, il contributo di M. CERRUTI, *Un riminese in Europa* in *Un Europeo Del Settecento...*, 17-24.

<sup>8</sup> Di «pastosità» scrive Raimondi, intese in un'apertura plurale, ovvero in relazione all'impressionismo pittorico, all'evidenza concreta dei fenomeni osservati e alla densa intelaiatura della scrittura «cultà» di Bertola. Si rinvia, più specificamente, alla intera pagina 444.

<sup>9</sup> A. FABI, *Il carteggio Bertola-Vannetti...*, 82.

<sup>10</sup> Di «rapporto sensuale con la natura» scrive, tra gli altri, anche G. ANTONELLI nel suo pregevole contributo critico *Lingua e stile di Aurelio Bertola viaggiatore*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 394. Ma si consulti l'intero paragrafo, significativamente intitolato *Esattezza e sensualità*, ivi, 394-397.

<sup>11</sup> E di vibrazione sentimentale scrive Battistini, il quale, delineando il ritratto, solo all'apparenza cordiale e affabile, di Bertola, osserva che, senza le lacerazioni di quella che, di lì a poco, sarà la rivoluzione romantica, il poeta conferisce «qualche inedita vibrazione sentimentale al classicismo italiano altrimenti inamidato e sequestrato dalla vita [...]», *Le sorprese di un ritratto...*, 10. L'affondo critico può essere esteso alla *sensiblerie* paesaggistica dell'autore.

<sup>12</sup> D. TONGIORGI, *L'eloquenza in cattedra. La cultura letteraria nell'Università di Pavia dalle riforme tassiane alla Repubblica Italiana (1769-1805)*, Bologna, CISALPINO. Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi Editore, 1997, 86.

<sup>13</sup> Data l'acutezza e profondità dell'analisi, si cita per intero il passo che, benché inerente il paesaggio renano, perfettamente attiene al *landscape* delle *Campesstri*. Scrivono Michèle e Antonio Stäuble: «Bertola ha tratto dalle fonti non solo informazioni concrete (geologia, mineralogia, storia, situazione confessionale), ma anche (ed è quello che ci interessa di più), spunti e idee da sviluppare con l'aiuto dell'immaginazione. Ha trasformato cioè un paesaggio reale (sia quello visitato e documentato per noi dai *Diari*, sia quello sconosciuto, ma descritto dalle fonti) in un paesaggio ideale, un paesaggio "bertoliano", modellato secondo il gusto personale dello scrittore e secondo criteri che egli stesso talvolta teorizza in astratto, talvolta esemplifica concretamente». *Sul Reno: dalla realtà all'immaginazione*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 334-335.

<sup>14</sup> J. LINDON, *Il «Reno Pittorico» di Bertola e i suoi prodromi inglesi* in *Un Europeo Del Settecento...*, 346.

Il tutto è filtrato da una peculiare antropologia del *regard* che, sottratto a immobile fissità, si concretizza e inverte nel dinamismo poliprospectico, poi ricomposto in un «ordine stereoscopico»,<sup>15</sup> sintetizzato nella nozione persuasiva di *Kinema*, con esplicito richiamo al «breve *Dialogue upon the Gardens at Stow*, pubblicato anonimo ma oggi attribuito a William Gilpin»,<sup>16</sup> e senz'altro estensibile al paesaggio in movimento di Bertola, «all'interno di una realtà spaziale sempre varia, dell'osservatore e della corrispondente "response", ossia reazione emotiva, sempre mutevole anch'essa». <sup>17</sup> Uno sguardo anatomico<sup>18</sup> ora espanso, ora attorto, teso a innervare un fitto reticolo di connessioni, tanto che le sinuosità, prima ancora che nel profilo di scorci, si addensano nello sguardo stesso, naturalmente ondivago, del «creator paesista». <sup>19</sup> Uno sguardo che non si esaurisce nel descrittivismo pittorico latamente individuato in ambito critico, ma che si oggettivizza nella costruzione di una teatralità prospettica. Cruciale, al proposito, il rilievo di Andrea Battistini: «L'altro modo per sottolineare il senso della prospettiva e insieme gli aspetti spettacolari del paesaggio consiste, con un ulteriore richiamo alla componente visiva, nei fitti riferimenti a situazioni di tipo teatrale». <sup>20</sup>

Si tratta di una teatralità che, nella sua accezione etimologica,<sup>21</sup> si configura come preludio necessario alla costruzione identitaria, ad alta densità sociale, della spazialità. Pertanto, gli scenari campestri, intrisi di cromatismi crepuscolari, perfettamente confacenti al culto delle «mezzetinte»,<sup>22</sup> di contrasti chiaroscurali di profonda risonanza patetica,<sup>23</sup> di suadenti ombreggiature e dissolvenze di contorni, pur tingendosi di una sensualità percettiva, sono al contempo investiti di un *pathos*

---

<sup>15</sup> Per la prismatica appercezione del paesaggio renano, A. BATTISTINI, *La sensibilità pittorica della linea serpentina...*, 245 – peraltro riprendendo alcuni spunti offerti da A. BALDINI in *Il «Diario svizzero» del Bertola (1787)*, in *Studi su Aurelio Bertola*, Steb, 1953, 36 e 43 – riconosce a Bertola «una visione poliprospectica che il suo occhio ricomponde da ultimo in un ordine stereoscopico». Il dato si presta anche alla stratificata multifocalizzazione delle *Campestri*, elevata a prassi scrittoria.

<sup>16</sup> J. LINDON, *Il «Reno Pittorico» di Bertola...*, 346.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> A. M. CERRUTI, *Un riminese in Europa...*, 21, si deve il merito di aver antologizzato un cruciale estratto dal bertoliano *L'Estate. Poemetto*, in Lucca, presso Giuseppe Rocchi, 1777, laddove il poeta teorizza l'urgenza di internarsi e anatomizzare. Si consideri, almeno, il seguente passaggio: «Dopo di aver considerato, delineato, e lumeggiato un punto di prospettiva, o di simmetria, mi pareva di aver nell'orecchio ora la voce di Thompson, ed ora quella del mio Gessner, che mi avvertivano di non appagarmi dei primi abbozzi, di tornar indietro, di spiare nuovamente, d'internarmi, di anatomizzare».

<sup>19</sup> E. RAIMONDI, *Quasi un epilogo...*, 444, ricorre alla espressione bertoliana per indicare lo scrittore che «riprende questa animazione, questo aspetto vitalistico anche se non possiamo parlare di panteismo».

<sup>20</sup> A. BATTISTINI, *La sensibilità pittorica della linea serpentina...*, 257.

<sup>21</sup> Si suggerisce, a questo proposito, il rimando all'analogia ontologica fra teatro e paesaggio introdotta da M. VENTURI FERRIOLO, *Paesaggi in movimento. Per un'estetica della trasformazione. Con un quaderno di viaggio per immagini*, Roma, DeriveApprodi, 2016. In particolare, 8-9: «Lo sguardo dello spettatore a teatro ha introdotto il termine nel suo significato pregnante di indagare in profondità per scandagliare le misure di un luogo. Il teatro è, infatti, il punto privilegiato di osservazione paesaggistica. Il nome greco *theatron* accoglie l'insieme della luce e della vista con il suo orizzonte critico. Ha uno stretto rapporto con il paesaggio circostante, una relazione inclusiva che fa comprendere la sua posizione e il suo orizzonte visivo, se ci spogliamo dell'idea del teatro moderno chiuso. Non c'è paesaggio senza teatro: è un assioma da tenere presente». E, di seguito: «Il teatro offre l'esperienza dello sguardo: l'ingresso in un luogo per provare emozioni con la scoperta, favorite dalla buona visibilità dell'insieme».

<sup>22</sup> Puntuale il rilievo di Battistini che, in relazione alle mezzetinte care al gusto di Bertola, puntualizza quanto siano aliene «dagli scenari estremi dell'infinito sublime» (258), consuonanti, semmai, con dissolvenze cromatiche tese a sfumare i contorni troppo accesi e spigolosi delle cose.

<sup>23</sup> S. CONTARINI, *La «gradatio» patetica: Bertola e Sulzer*, in *Un Europeo Del Settecento*, 217-236. In particolare, l'autrice individua ne «l'artificio del contrasto e della risonanza patetica», 219 un tratto distintivo della scrittura bertoliana.

memoriale – e di una memoria anche letteraria<sup>24</sup> – e immaginativo, entrambi legati a doppio filo. La funzione rammemorante sottesa alle *Campesetri* non si esaurisce, infatti, nella riproduzione mimetica e, in quanto «trasfigurativa, dunque inventiva»,<sup>25</sup> si sgrana nella memoria dell'immaginazione,<sup>26</sup> la quale permea i luoghi che fondano un'intima appartenenza. Luoghi d'internamento sorvegliato, apollineo, direi proprio, come traluce dalla nota raimondiana:

fino alla creazione dei paesaggi che non sono più semplicemente esterni, ma proiettivi di sé, in quanto rimandano anche ad altro, a quell'internamento, a quell'andare dentro di cui anche Bertola parlava, ancorché si fermasse poi a un certo punto dinanzi alle zone oscure, ai naufragi lontani, ai momenti di perdita vera di sé: erano gli elementi lasciati ai margini, l'esistenza da esorcizzare.<sup>27</sup>

Tuttavia, il paesaggio sensuale e sentimentale si carica di una valenza etica, nell'indicare, al cenacolo di sodali eletti e illuminati, accomunati da istanze di filantropia cosmopolita,<sup>28</sup> un ideale di vita pacificata, di fiducia nella natura,<sup>29</sup> sotto la costellazione di una *eudaimonia*,<sup>30</sup> «modello non solo di costume, ma esistenziale»,<sup>31</sup> non confinata nell'altrove dell'eutopia, ma calata nel sentimento della temporalità.<sup>32</sup> Sebbene con le dovute cautele, la pregnanza etica e filosofica conferita da Bertola ai

---

<sup>24</sup> È quanto osserva E. RAIMONDI, *Quasi un epilogo...*, 444-445, a proposito di «una seconda memoria, la memoria, chiamiamola così, della letteratura, che reinventa tutto sommandosi a una prima memoria interna allo stesso racconto quando, per esempio – ed è un'operazione compiuta più volte –, il Bertola dice che certi luoghi assomigliano ad altri».

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> A. M. e A. STÄUBLE, *Sul Reno: dalla realtà all'immaginazione*, 343-344, va il merito di avere introdotto la formula, di memoria calviniana, in relazione al sentimento del paesaggio di Bertola. Nonostante la locuzione osmotica sia introdotta per l'odeporica renana, nondimeno la trasfigurazione dei luoghi, oscillanti fra memoria e immaginazione, si rifrange anche nelle *Campesetri*: «Bertola, già durante il viaggio stesso, immagina un'alterazione possibile della realtà, e si ricorda di ciò nel momento in cui scrive; insomma il fenomeno che è stato acutamente individuato da Italo Calvino nel rievocare con la memoria le vicende di una battaglia partigiana attorno al villaggio montano di Baiardo, nell'entroterra di San Remo». Puntualmente i due studiosi riportano le parole di Calvino: «La memoria dell'immaginazione è anche quella una memoria di allora perché sto tirando fuori cose che avevo immaginato a quel tempo», *Ricordo di una battaglia*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1974, poi in *La strada di san Giovanni*, Milano, Mondadori, 1995, 67.

<sup>27</sup> E. RAIMONDI, *Quasi un epilogo...*, 445.

<sup>28</sup> Si veda, di G. GIARRIZZO, *Aurelio de' Giorgi Bertola massone*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 25-35, per una conoscenza dei «modelli cosmopolitici di sociabilità, fondati su “fraternità” e amicizie al tempo stesso solidali e selettive».

<sup>29</sup> E. RAIMONDI, *Quasi un epilogo...*, 443, riconosce nella «fiducia profonda nella natura» l'*animus* che sostanzia il viaggio renano e molte delle avventure paesaggistiche di Bertola.

<sup>30</sup> G. SCIANATICO, *Paesaggio adriatico. Una Lettera campestre del Bertola*, «Adriatic Jadran, rivista culturale tra le due sponde» 2/2007, Fondazione Ernesto Giammarco, patrocinato dal Comune di Pescara. Atti del IV Congresso Internazionale della Cultura Adriatica, a cura di M. Giammarco e A. Sorella, Pescara, Split, 4-7 settembre 2007, 41, riconduce l'intera produzione campestre a «un modello eudemonistico di felicità, fondato sul rapporto positivo di società (di civiltà) e natura, e rivolto a sanarne i conflitti».

<sup>31</sup> Chiarisce G. SCIANATICO, *Paesaggi campestri*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 301: «Lettere e arti, sensibilità e gusto artistico, sapere e filantropia: è un modello non solo di costume, ma esistenziale che viene proposto, in cui si conciliano solitudine e sociabilità, sentimento individuale dell'esistenza e legami socialitari, meditazioni contemplative e attività agricole».

<sup>32</sup> G. SCIANATICO, *Paesaggio adriatico. Una Lettera campestre del Bertola...*, 44, specie in relazione al colorismo e luminismo pittorico di Bertola, rileva quanto la descrizione dinamica dello spazio sia calata nella sensibile «variazione della temporalità». La percezione della mutevolezza, connaturata al fattore tempo, può senz'altro essere ascritta alla fenomenologia paesaggistica di Bertola, nella sua totalità immanente. Nondimeno, il sentimento del tempo azzerava qualsiasi connotazione metafisica e gli scenari campestri abdicano alle esangui sopravvivenze di una Arcadia epigonale. E, in relazione al superamento di attardati moduli e stilemi arcadici, validissimo risuona il giudizio formulato da A. PIROMALLI, *Bertola: dal classicismo al neoclassicismo e oltre*, in *Un*

suoi scenari agresti non appare poi tanto dissimile dai quadri lucreziani, specie quello che inaugura il poema, circonfuso del lucore della «effusione auratica»<sup>33</sup> di Venere sorgiva. A ben riflettere, il verso delle *Georgiche* virgiliane, posto da Bertola in epigrafe al florilegio poetico delle poesie campestri, rimanda al poeta che indaga i *corpora prima*.<sup>34</sup> E non stupisce l'omaggio che l'abate rivolge a Lucrezio, «in una minuta, senza data, degli ultimi anni della sua vita (il titolo è *Lettera sopra la lettura di que' poeti che convengono a un repubblicano*)»<sup>35</sup> trascritta da Antonio Piromalli. Lo studioso chiarisce, inoltre, che Bertola «risente ideologicamente delle concezioni lucreziane e penetra nella natura con un moralismo didascalico che è il segno di un diverso atteggiamento psicologico e artistico».<sup>36</sup>

Ciò premesso, si propone in questa sede un'analisi, necessariamente scorciata, del paesaggio delle *Campestri*, con l'invito a rileggere le belle pagine di Giovanna Scianatico, incentrate sui quadri agresti delle *Lettere*.<sup>37</sup> Nella prima delle missive, indirizzata al marchese di Sagramoso,<sup>38</sup> da Nocera dei Pagani, è possibile cogliere alcuni degli elementi cruciali, variamente declinati, che sostanziano l'etica del paesaggio di Bertola. Sin dall'incipit, alla meticolosa resa topografica del luogo è coniugata «la gioia dell'occhio»<sup>39</sup> dinamicamente proteso e pervaso da continue diffrazioni prospettiche. Pertanto, il diletto del pittoresco, alluso nell'attacco, non concerne soltanto la varietà sinuosa del *landscape*, ma si agglutina nell'occhio stesso, fino all'esito estremo di una prosa per gli occhi,<sup>40</sup> di un pittoresco dello sguardo, necessariamente elettivo: «Eppure queste valli e questi monti han bellezze fatte per gli occhi d'un gentile amator della campagna suo pari».<sup>41</sup>

---

*Europeo Del Settecento...*, 160: «Con tale predilezione Bertola oltrepassa il classicismo arcadico, rigoroso e compassato, giudiziario e definitorio [...]».

<sup>33</sup> C. LERI, *Poesia e pittura nel «Saggio sopra la grazia nelle lettere ed arti»* in *Un Europeo Del Settecento...*, 168.

<sup>34</sup> In epigrafe alle *Nuove poesie campestri e marittime* (Genova, 1779) è incluso il passo virgiliano, tratto dalle *Georgiche*: «*Felix, qui potuit rerum conoscere causas! Fortunatus et ille, Deos qui novit agrestis*». I versi rinviano al sostrato della poesia lucreziana.

<sup>35</sup> A. PIROMALLI, *Bertola: dal classicismo al neoclassicismo e oltre...*, 164. Si fornisce, di seguito, il testo antologizzato da Piromalli: «da più parte de' poeti sono gli adulatori de' tiranni: anzi non è forse alcuna razza d'uomini che abbia meglio de' poeti prestato servizio alla tirannia. Voi non avete bisogno ch'io vi ricordi Virgilio, Orazio e gli altri tutti di quell'età. Pochissimi si arrischiano di farsi i protettori della libertà: anzi in tanta moltitudine voi non trovate che due i quali abbiano avuto questo coraggio [...]. Lucrezio è il primo, grande nel vero e possente persecutore della schiavitù; ma siccome non è da me il distinguere nettamente ciò che egli dice circa i tiranni del cielo da quello che vuoi inteso detto contro i tiranni della terra, così la lettura del medesimo non è da proporsi che agli uomini che abbiano lo spirito ben formato» (Raccolta Piancastelli di Forlì).

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> G. SCIANATICO, *Paesaggi campestri...*, 299-303.

<sup>38</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Al Signor Marchese Bali' Sagramoso, Nocera de' Pagani 23. Settembre 1779*, in *Operette in verso e in prosa dell'Abate De' Giorgi Bertola...*, 135-144.

<sup>39</sup> Si deve ancora a E. RAIMONDI, *Quasi un epilogo...*, 443, la formula di «gioia dell'occhio». In particolare, lo studioso osserva quanto la felicità della contemplazione, di fatto, trasformi tutto il cupo e il tetro della natura nella morbida piacevolezza delle cose. Raimondi approda alla nozione di «romanzo dell'occhio» che senz'altro suona appropriata al *wordscape* renano, ma, per le *Campestri*, più opportunamente occorre parlare di «prosa dello sguardo», dacché le sequenze descrittive-diegetiche non producono, mi pare, sviluppo romanzesco.

<sup>40</sup> Qualcosa di analogo, per chiarire, al rilievo critico inerente la prosa di Gessner, laddove Bertola scrive: «se non che per gli occhi han l'aspetto della prosa». Cfr. *Elogio di Gessner*, Pisa, Dalla Nuova Tipografia, 1798, 68.

<sup>41</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Al Signor Marchese Bali' Sagramoso...*, 135.

Le dislocazioni prospettiche e spaziali, veicolate dall'impiego sistematico di deittici, vagamente leopardiani, e dalla formula iterata, ai limiti del *refrain*, «quà e là»,<sup>42</sup> cui Giuseppe Antonelli ha dedicato pagine acute,<sup>43</sup> correlandola alla dialettica dei bilanciamenti statici e dinamici,<sup>44</sup> si compongono nella teatralizzazione del paesaggio, tanto pervasiva è la *imagerie* della scena spettacolare offerta dall'anfiteatro della natura.<sup>45</sup> Mi pare che la osmosi *theatron*-sguardo possa essere interpretata come un superamento dell'oraziano *ut pictura poësis*, come già rileva Tommaso Scappaticci,<sup>46</sup> sotto la costellazione, appunto, di quel dinamismo icastico che costituisce il tratto peculiare della scrittura di Bertola, per certi versi più incline all'altro monito oraziano, ovvero all'inscindibile binomio *prodesse et delectare*. Infatti, sebbene nella prima delle *Campestri* diffusi siano i rimandi alla identificazione scrittura-pittura,<sup>47</sup> fino alla similitudine pittorica di impianto ottativo,<sup>48</sup> è altresì vero che, sul piano programmatico, Bertola intenda la scrittura in una prospettiva emulativa, volta al superamento dell'immobilità dell'immagine, poiché la poesia sarebbe propriamente consona a «esprimere la successione degli affetti».<sup>49</sup>

Ancora, nella lettera, di sicuro interesse si rivela l'insistenza sulla varietà come ineludibile fonte di vaghezza, a stornare qualsiasi impressione di monotona uniformità.<sup>50</sup> Al proposito, la *varietas*, in quanto connessa alla familiarità dei luoghi, non originerebbe il terebrante terrifico e, invitando alla

---

<sup>42</sup> «Nocera colle sue contrade sparse qua e là mi rompe l'uniformità della verdura», 139; «Fra questi uno ve n'ha che sembra propriamente segnato dall'arte: giovani nespoli e susini, il cui tronco s'avviluppa in folta siepe di rusco, qua e là leggermente l'ombreggiano [...]», 142. Alla movenza ondivaga avverbale è da associare anche l'indicatore spaziale «quì» e «quivì»: «Quì una più viva impressione farebbono nel suo cuore le pastorali dell'elegantissimo suo Pompei», e: «Se frema gagliardamente il mare che bagna la costiera d'Amalfi, quì se ne sente lo strepito», 140; «e quivì a un tratto la vista è limitata e ristretta: quivì trovo talvolta contente famiglie di agricoltori, che vi si uniscono a interrompere e ristorare l'affanno de' lavori col cibo», 142.

<sup>43</sup> «Le frequenti notazioni spaziali implicano, inoltre, una nutrita presenza di deittici. A essere reiterato è – in particolare – il sintagma *qua e là*, suscettibile anche di essere scomposto nei due elementi (*qua e là*), con un effetto di contrapposizione tonale che è parte integrante dell'estetica paesistica del Bertola». Cfr. G. ANTONELLI, *Lingua e stile di Aurelio Bertola viaggiatore...*, 377.

<sup>44</sup> Per la dialettica dei bilanciamenti, peraltro estesi in direzione di una progressiva concatenazione, si veda ancora lo stesso saggio di Antonelli, 378-379. Bilanciamenti che, beninteso, sono ricondotti dallo studioso alla paesologia marcatamente bertoliana: «[...]Ma più che la ricerca di un effetto realistico, bisognerà vedere, nei rapidi accostamenti a cui questi bilanciamenti "dinamici" danno luogo, la volontà di creare squarci di quello che per Bertola è il paesaggio ideale: un assieme variegato e mai uniforme nel quale le varie parti s'intonano tra loro. Non va dimenticato, infatti, il suo gusto per un paesaggio artificiale, in cui le cose sembrano "collocate da artificioso capriccio" (LC 139): i suoi panorami sono spesso frutto dell'immaginazione più che dell'osservazione».

<sup>45</sup> Si consideri, almeno, il seguente rimando dalla prima delle *Campestri*, 137: «Volgendosi indietro, il vasto anfiteatro della natura pompeggia grandiosamente».

<sup>46</sup> «ma all'equazione classicistica dell'*ut pictura poësis* si viene sostituendo il riconoscimento di un primato della poesia che, senza rinnegare la contiguità con la pittura e l'utilizzo delle sue tecniche rappresentative, riesce meglio a cogliere la bellezza articolata in molte e diverse particolarità e ad attuare la tecnica della gradazione». Cfr. T. SCAPPATICCI, in *Tra retorica ed estetica*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 191.

<sup>47</sup> Si consideri, almeno, dalla *Lettera* prima di Bertola, 137-138: «un pittore avrebbe quindi come trarre di belle fantasie pel patetico». Naturalmente, le torsioni aggraziate, cromatiche e luministiche, rimandano a una imprescindibile matrice pittorica.

<sup>48</sup> Ivi, 143: «se mi fosse riuscito di delinear copia veramente fedele, io vivrei certo d'averla invogliata di vagheggiar l'originale».

<sup>49</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Discorso preliminare al dottiss. e preclariss. Monsign. Lodovico Agostino De' Conti Bertozzi Vescovo di Cagliari in Nuove poesie campestri e marittime*, Genova, 1779, 5.

<sup>50</sup> La nozione di varietà pervade intensamente la prima lettera, basti considerare almeno l'iterazione del lemma, ai limiti dell'ipertrofia percussiva, nel seguente passo: «de quadrature poi de' campi di varia grandezza e di vario colore; i varj aspetti delle colline [...]». In merito alla esigenza di interrompere la monotonia percettiva, si veda: «Nocera colle sue contrade sparse qua e là mi rompe l'uniformità della verdura». Ivi, 139.

grazia dell'immaginazione, rimanda alla serrata difesa degli idilli dell'amato Gessner, con i toni di un'autodifesa.<sup>51</sup> Peraltro, l'*Elogio di Gessner* necessiterebbe, anche in questa sede, di una più diffusa analisi, per il rilievo accordato all'etica del paesaggio, improntato a quella consolazione lirica e commotiva effusa dai luoghi, adombrata nella loro amena tranquillità e nella serenità coniugale, e più ampiamente teorizzata nel *Discorso preliminare al dottiss. e preclariss. Monsign. Lodovico Agostino De' Conti Bertozzi Vescovo di Cagli*.<sup>52</sup>

L'eideica, ad alto coefficiente morale, che informa la prima delle *Lettere* contempla, inoltre, la laboriosa operosità dell'uomo,<sup>53</sup> ma, si badi bene, senza la presunzione di esercitare una qualche forma di dominio antropocentrico, sancendo, al contrario, l'armonia con la natura, mai offesa dalla nevrosi di possesso e mai sgraziata nella ruvidezza percettiva. Finanche la rappresentazione di rovine non cede al fascino lugubre della lirica sepolcrale e, grazie alla strategia del distanziamento visivo, si ammantava di una prossimità che esorcizza il terrore e predica la forza della vita nel tripudio vegetale.<sup>54</sup> Restano da chiarire, in ultimo, alcune peculiarità del *wordscape* bertoliano, senz'altro ascrivibili all'intero *corpus* delle *Lettere*. Giova rilevare, in prima battuta, il gusto, di ascendenza

---

<sup>51</sup> Necessario si impone il riferimento a *Elogio di Gessner*, Pisa, Dalla Nuova Tipografia, 1798. Il tributo offerto al poeta zurighese, «alla memoria di lui immortale», 2, si configura come fondamentale anche per la fondazione di un'etica del paesaggio. L'opera contiene, come è noto, una strenua difesa degli *Idilli* di Gessner, a torto accusato, da certa miope critica, di monotonia, prodotta dall'uniformità delle immagini poetiche. Nel passo, la grazia elegante della prosa bertoliana si fa fremente, si increspa, ad acuire l'impressione di un'autodifesa. Bertola riconosce all'amato Teocrito svizzero «l'artificio di modificare», 20, e lancia strali contro l'esame frettoloso della lirica di Gessner, contro le calunnie ingiuriose ad opera di presunti critici, più propensi a liquidare che a intendere: «Dov'è però una pagina sola in cui si faccia l'analisi delle sue immagini, in cui se ne cerchi l'origine, se ne indaghi la collocazione, se ne misuri l'effetto; in cui si entri in qualche particolarità intorno a questo carattere di poetare che vien detto uniforme?» ivi, 18-19. Quanto a Bertola premesse vanificare l'infondata accusa di monotonia rivolta a Gessner è testimoniato anche da un ampio passo nella terza delle *Lettere*, laddove l'autore riminese osserva che le descrizioni campestri di Gessner «mai non istancano», 161. Ma si veda l'intera sequenza pp.160-161. Dello stesso avviso è GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua e stile di Aurelio Bertola viaggiatore...*, 396, il quale chiarisce: «già nelle pagine dell'EG, d'altra parte, trovava posto un'apologia di Gessner che suonava anche come un'autodifesa».

<sup>52</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Discorso preliminare al dottiss. e preclariss. Monsign. Lodovico Agostino De' Conti Bertozzi Vescovo di Cagli*, cit, 2-3. Si suggerisce di rivedere l'intera dedica prefatoria per la fondazione di un'etica consolatoria del paesaggio. Infatti, sin dalla *ouverture*, le «miniature campestri» si configurano come scenari pacificanti che possono lenire il dolore della perdita luttuosa. Sicché «l'innocente sorriso della natura campestre» trascende il raffinato virtuosismo della prosopopea per sedimentarsi nelle fibre dell'animo.

<sup>53</sup> Si consideri il seguente quadro: «Case e capannette, ove si crede meno, chiuse da siepi di granati e d'abrostini: coltivatori da per tutto, che fanno invito all'attività». Cfr. AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Al Signor Marchese Bali' Sagramoso...*, 138.

<sup>54</sup> Ivi: «L'altura che primeggia presso che nel centro della valle offre le rovine di un vecchio castello, e molti cipressi all'intorno [...]», 137. In seguito, si appalesa la bellezza umbratile di un tempietto, a torto trascurato da viaggiatori distratti: «Un mezzo miglio fuori della strada maestra è un oggetto che appagherà ancora il suo fino gusto per le arti: quasi tutti i viaggiatori lo trascurano a gran torto: è un antico tempio, le cui colonne e per la materia e per la forma han pregio esimio», 143. Si evince da questi rapidi scorci quanto il fascino delle rovine sia avulso dall'estetica sepolcrale e quanto esse siano, al contrario, investite di una chiarezza familiare, inscritte nell'orbita del paesaggio *heimlich*. Per intendere l'estetica bertoliana, sottesa alla rappresentazione di paesaggi diroccati, si veda A. BATTISTINI, *La sensibilità pittoresca della linea serpentina* (260-261): «L'avallo a preferire costruzioni dirute ad architetture finite giunge una volta di più da Gilpin e da Price, anche se invece di campeggiare in primo piano, come voleva l'iconografia sublime del romanzo gotico reso popolare a fine Settecento da Horace Walpole, i "diroccamenti" sono collocati dal gusto pittoresco in lontananza, per evitare che lo spettatore divenga preda del terrore». Per quanto concerne il vitalismo correlato all'efflorescenza arborea, lo studioso puntualizza: «Senonché il *topos* del "memento mori" o della "vanitas vanitatum" è mitigato dal contesto vegetale che con la sua rigogliosa vitalità ribadisce la forza della natura, negli anni in cui i fisiocratici raccomandavano di avere fiducia nella sua fecondità inesauribile».

tassiana, anche del Tasso prosatore,<sup>55</sup> della dittologia sinonimica,<sup>56</sup> orientata, talora, in direzione diendiadi ossimoriche, sovente concatenate,<sup>57</sup> per esprimere la compiuta sintesi degli opposti. Insistito, inoltre, l'uso di diminutivi vezzeggiativi<sup>58</sup> che, senza alcuna lambiccata leziosità, predicano la familiarità dei luoghi e l'istanza psichica, soffusa di tepore accudente, delle *rêveries* poetiche, in una prospettiva che rimanda, per certi versi, alla poetica dello spazio di Bachelard.<sup>59</sup> Ma è alla prosopopea che Bertola accorda un ruolo preminente per l'antropomorfizzazione sensuale, virata al corporeo delle forme, del suo paesaggio. A buon diritto, Antonelli osserva: «il Bertola si serve spesso di tali usi figurati per definire gli aspetti del paesaggio che si trova di fronte, col risultato che il fiume, i monti, le valli, acquistano un aspetto vagamente antropomorfo». <sup>60</sup> Ma alla consueta «schiena di qualche collina»<sup>61</sup> occorre associare il sintagma «le colline ridono»<sup>62</sup> per comprendere appieno l'animazione, sillabata in «pronunzie filocinetiche»,<sup>63</sup> della natura, anche se depurata da accenti panteistici. In ultimo, si segnala la percezione sinestetica<sup>64</sup> e plurisensoriale del *landscape*, accesa di frementi notazioni acustiche,<sup>65</sup> a esprimere la immersione, per quanto sorvegliata, del soggetto nella «mossa trepidazione»<sup>66</sup> del paesaggio. Che poi tutte le *Lettere* assumano, per la schietta e naturale eleganza prosastica, un andamento melodico, avviluppato in morbide pausazioni e volute interiori, è dato indiscutibile, tanto da autorizzare la formula di sinfonia nel profondo del paesaggio.<sup>67</sup>

---

<sup>55</sup> Al proposito, si segnala il finissimo contributo di G. CUSATELLI, *Bertola e Gessner: proposta per una fonte dell'«Elogio»*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 263-268. Il lavoro ha il pregio di indagare il ruolo svolto da Tasso prosatore nella genesi dello schietto andamento prosastico di Bertola. Nello specifico, il saggio analizza la prosa tassiana del Dialogo *Il padre di famiglia*, scritto nel 1580 ed edito a Venezia, per Manuzio, nel 1583, architetto per la formulazione dell'*Elogio*.

<sup>56</sup> Non si contano, nel testo, gli innesti dittologici, di marcata ascendenza tassiana. Si consideri, quantomeno, il seguente, benché parziale, scrutinio: l'ingresso fra le montagne Cavesi appare «ameno e maestoso»; «varia e rigogliosa», si appalesa la cultura del piano, 136. Di seguito, compare il sintagma «orrida e scoscesa montagna», che, peraltro, interessa in quanto si rivela una delle rare concessioni all'estetica di un sublime fosco, presto stornato. A seguire, si innervano, nel testo: «fiorita e facile schiena», 137; «praticelli morbidi e freschi»; «cupo e ampio bosco», 138; «erbe utili e rare», 140. La coazione dittologica non investe soltanto il pittoresco del paesaggio, ma anche l'iridescenza di uno sguardo, tutto prismi interiori, dacché la vista è «limitata e ristretta», 142.

<sup>57</sup> Senz'altro esige menzione l'ossimoro, 136: «simmetrie bizzarre de' monti», il quale coglie, nella sua quiddità, l'assenza del disordine organizzato e ragionato in una sinuosità armoniosa, cifra dell'estetica del pittoresco.

<sup>58</sup> Si veda almeno la seguente, necessariamente parziale, campionatura: «praticelli», 138; «augelletti», 143; «boschetto», 137 e 143; «violetti», 143.

<sup>59</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, trad. di Ettore Catalano, *La poétique de l'espace*, prima ed. 1957, Paris, Presses Universitaires de France.

<sup>60</sup> G. ANTONELLI, *Lingua e stile di Aurelio Bertola viaggiatore...*, 394.

<sup>61</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Lettere campestri...*, 137.

<sup>62</sup> Ivi, 142.

<sup>63</sup> A. BATTISTINI, *La sensibilità pittoresca della linea serpentina...*, 241.

<sup>64</sup> Si considerino i «praticelli morbidi e freschi», 138, per la vigorosa osmosi sinestetica.

<sup>65</sup> Ivi, 140-143: «Se frema tagliardamente il mare che bagna la costiera d'Amalfi, quì se ne sente lo strepito»; «[...] e così più volte finché giugnesi a un boschetto crescente presso all'abitato, ove melodia di augelletti dolcissima».

<sup>66</sup> W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985, 203.

<sup>67</sup> Una valenza programmatica assume un passo, a questo proposito decisivo, desunto dalla prima delle *Lettere*, 136, laddove Bertola attribuisce a Nocera la facoltà di predisporre l'osservatore a cogliere, con tutto lo stupore e struggimento dell'epifania, la bellezza del golfo di Salerno o quello di Napoli, suscitando un effetto analogo a quello «che suol produrre un adagio in una bella Sinfonia». Per gli interessi musicali di Bertola, si rimanda al documentato studio di E. MATTIODA, *Monodramma e Melodramma* in *Un Europeo Del Settecento...*, 305-315.

Indirizzata da Sorrento a Caterina Castiglion<sup>68</sup> gentildonna, da intendersi nella precipua accezione di *pluralia tantum*, come da avvertenza di Luisa Ricaldone,<sup>69</sup> la seconda lettera presenta, accanto agli elementi già rilevati, alcune irriducibili specificità. Mi pare, infatti, che i «trasporti della immaginazione»<sup>70</sup> siano qui implementati e che pure sia potenziata l'*allure* di incanto connessa al paesaggio,<sup>71</sup> quasi contemplato attraverso la superficie vitrea della lanterna magica tematizzata nel testo, la quale, affrancata dalle ipoteche di un illusionismo scenografico di matrice barocca, si pone come «guida al vedere».<sup>72</sup> Vieppiù, ai consueti chiaroscuri, ai già noti intarsi luministici, agli innesti cromatici, agiti anche nelle forme verbali, autentici «verbi coloristici»,<sup>73</sup> si associa l'*amplificatio*, rispetto alla precedente epistola, di forme curvilinee e serpeggianti del paesaggio, riconducibili alla simbologia del seno.<sup>74</sup> A motivare l'insistenza ricorsiva dell'immagine soccorre Giuseppe Antonelli, il quale ancora il dato a una matrice prettamente sensuale: «avrà forse una qualche parte anche la forte attrazione del Bertola per il seno femminile».<sup>75</sup> Il dato è noto a tutti i lettori delle *Rime e prose proibite*, in cui la morbidezza sinuosa del corpo delle donne è associata a declivi e pendii,<sup>76</sup> in un cortocircuito pervasivo, tutto stimoli percettivi ed erotici. Peraltro, è proprio Luigi Tassoni, nella sede prefatoria, a sondare l'affinità tra le *Campestri* e il libello proibito: «Un'altra dimostrazione degli interessi bertoliani, in sintonia con il nostro libretto, la ritroviamo nelle *Lettere campestri*, là dove il paesaggio nell'essere percepito materialmente coinvolge il corpo».<sup>77</sup>

<sup>68</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Alla Signora Donna Caterina Castiglion Del Ponte Casabona, Sorrento, 21 Ottobre 1780*, 145-153.

<sup>69</sup> L. RICALDONE, *Aurelio De' Giorgi Bertola e la gentildonna (con un'appendice di lettere inedite)*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 119-150. Osserva la studiosa, 119: «Il termine "gentildonna", nel contesto del titolo, va evidentemente inteso come *pluralia tantum*, adeguato – ci pare – oltre che a definire l'insieme numerico delle donne con cui Bertola strinse una relazione sentimentale, anche a sottolineare le affinità di situazioni, le uniformità di atteggiamenti e la ripetitività negli sviluppi dei rapporti d'amore dell'intellettuale riminese quali emergono dai carteggi delle sue interlocutrici».

<sup>70</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Alla Signora Donna Caterina Castiglion Del Ponte Casabona...*, 152. Che la contemplazione del paesaggio alimenti il piacere vago dell'immaginazione è attestato anche dall'enfasi esclamativa che connota il seguente passo: «Che non mette nell'anima di nuovo e di grande quel punto di vista! E quanti castelli in aria non mi ha fatto fare!», 151.

<sup>71</sup> Già nell'attacco, 145, è dato leggere: «Soffra dunque, che io le descriva così com'io so quello, che mi ha qui incantato per lo spazio di sei giorni [...]». L'aura di incantamento pervade l'intera missiva, se è vero che, narrando della bellezza preziosa del Golfo di Napoli e di Salerno, Bertola, 150, scrive: «si figuri una specie d'incantesimo».

<sup>72</sup> Il riferimento alla lanterna magica non cede all'artificio rutilante di matrice barocca, ma si eleva a principio percettivo e compositivo sorvegliato: «guida al vedere [...] che educa l'occhio della fronte a esplorare anche dentro di sé, sommandosi all'occhio interiore» A. BATTISTINI, *La sensibilità pittorica della linea serpentina...*, 262. Il richiamo alla lanterna magica figura in un passo della *Campestre*, 147-148, destinata alla gentildonna: «io mi fermo a contemplar dall'alto le fatiche de' pescatori, a quel modo a un dipresso, che le vedrei pel vetro di una lanterna magica».

<sup>73</sup> G. ANTONELLI, *Lingua e stile di Aurelio Bertola viaggiatore...*, 388. Ma, per una diffusa analisi della scrittura paesaggistica di Bertola, trapuntata di un lessico dinamico-coloristico, si suggerisce la lettura del paragrafo nella sua interezza: *L'icastica e il cromatismo pittorico*, 388-393, dal già citato contributo di Antonelli.

<sup>74</sup> «Con quale maestà, s'è permessa questa espressione, fa essa serpeggiare su pel turchino del cielo le sue vortice scariche di fumo!» 149; «e tratto tratto il golfo, che ora ti si mostra tutto quant'è, ed ora imprigionato in parte nella curvità d'un senetto popoloso [...]», 151; e, più semplicemente, si pensi alle digradanti e fruttifere «collinette» 150.

<sup>75</sup> G. ANTONELLI, *Lingua e stile di Aurelio Bertola viaggiatore...*, 394.

<sup>76</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Rime e prose proibite*, a cura di L. Tassoni, Roma, Carocci, 2003.

<sup>77</sup> Ivi, L. TASSONI, *Introduzione, Immagini di seduzione del Settecento*, 21.

La corporeità sensuale, in questa lettera, è dunque incrementata e, senza voler perlustrare gli interstizi della logica immaginativo-desiderante,<sup>78</sup> occorre quantomeno rilevare, nel testo, la incidenza di immagini prensili di derivazione tattile,<sup>79</sup> per quanto adombrata, e acustica, sebbene offuscata dalle tenui accensioni di un vibrato onomatopeico.<sup>80</sup>

La tensione immaginativa si amplifica sin dall'esordio della terza lettera, indirizzata da Portici *Al signor Abate D. Angelo Vecchi*, poiché all'incantamento del paesaggio subentra, per slittamento metonimico e concettuale, la percezione del *paysage* circonfuso di un'alea di portento<sup>81</sup> e di miracolo, evocato nell'apologo del Danese che, nella stupefazione di Portici, avrebbe addirittura recuperato la vista.<sup>82</sup> Benché narrato con lucido distacco intellettuale, l'episodio si carica di una valenza emblematica per intendere, e condividere con il destinatario, l'impressione di una sostanziale meraviglia, connaturata alle cose stesse,<sup>83</sup> rifuggendo da forzature di un illusionistico *trompe-l'œil*. La magia del paesaggio<sup>84</sup> scaturisce, inoltre, dalla esatta percezione del limite che circoscrive i luoghi, dacché all'occhio vegetativo e corporeo è preclusa la possibilità di contemplare l'immensità del tutto. Eppure la coscienza della finitudine invita allo slancio immaginativo: «[...] è d'uopo perder qui talvolta di vista il mare, onde vagheggiarlo poi meglio»,<sup>85</sup> configurando un autentico prodromo leopardiano, poiché l'orizzonte, inteso come «limite puramente mentale»,<sup>86</sup> si fa varco di «ogni prospettiva possibile»,<sup>87</sup> nel perdurare del tempo interiore e nella rarefatta figurazione delle cose.

In questa lettera di Bertola, è, inoltre, intensificata la polarizzazione dello sguardo percipiente, che ora si snoda e si eleva, pencolante sul vertice vesuviano,<sup>88</sup> ora indugia sull'impercettibile tremolio di foglie battute dal vento.<sup>89</sup> Questa dialettica che, con una buona dose di approssimazione, potremmo definire bilicante fra macro e microcosmo, è teatralmente predisposta e architettonicamente organizzata, sicché anche l'elemento dissonante risulta perfettamente organato. L'impressione prodotta è quella, dunque, dell'armoniosa sintonia delle parti, correlativo

---

<sup>78</sup> Senz'altro condivisibile l'analisi di S. CONTARINI, *La «gradatio» patetica: Bertola e Sulzer*, 223, la quale sonda gli interstizi dell'immaginazione desiderante di Bertola, che «trasforma la natura immaginata in pittura, sostituendo alla descrizione della realtà il quadro più mosso e variato di un'immaginazione poetica che scompone e ricompone gli elementi del paesaggio seguendo la logica del desiderio».

<sup>79</sup> Per le impressioni tattili: «Che le dirò poi delle vie, dove la frescura regna per fin sul mezzodi poco meno che entro una grotta», 151.

<sup>80</sup> *Ibidem*. Penso, soprattutto, alla grazia de le «fontane che van susurrando», verso che assomma, al presente progressivo e incoativo, il vibrato onomatopeico.

<sup>81</sup> Nella *Lettera Al Signor Abate D. Angelo Vecchi, Portici, 20 Febbraio, 1781*, 154, Bertola scrive: «è d'uopo perder qui talvolta di vista il mare, onde vagheggiarlo poi meglio; è d'uopo soffrir la noja e l'inciampo di qualche lava, a voler godere de' colpi d'occhio più portentosi, a voler impadronirsi di tutti gli aspetti e di tutti i colori di questo magico orizzonte».

<sup>82</sup> «Mi ricorda fra gli altri di un entusiasta Danese, il qual si era fitto in capo di aver recuperato in quest'aria l'acutissima vista che avea perduta, e di scernere quindi i più sottili effetti della luce, siccome gli accadeva un giorno», 156.

<sup>83</sup> *Ibidem*. «Avete voi posto mente a quello spettacolo che offrono qui gli alberi battuti dalla luce, quando agiti le lor foglie alcun venticello? Più volte ho veduto meravigliare gli stranieri, che queste foglie così dalla luce battute e così mosse dal vento miravano brillar come gemme».

<sup>84</sup> Il senso di magia inscritta nell'orbita del paesaggio pervade tutta la lettera, ma è esplicitata nell'*imagerie* del «magico orizzonte», 154.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> G. GUGLIELMI, *L'infinito terreno, Saggio su Leopardi*, Lecce, Manni, 2000, 55.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Si veda l'ampia sequenza incentrata sul Vesuvio, gigante della montagna, 155-156.

<sup>89</sup> «Avete voi posto mente a quello spettacolo che offrono qui gli alberi battuti dalla luce, quando agiti le lor foglie alcun venticello?», 156.

della *eudaimonia* cui si è fatto riferimento. Non a caso refrattario ai notturni,<sup>90</sup> Bertola è cantore di un'alba ridesta che, con la morbidezza di un palpabile sfumato, si offre alla contemplazione sensuale, sentimentale ed etica del poeta.<sup>91</sup> Viepiù, un tratto distintivo della lettera consiste nell'accresciuta percezione multisensoriale, tutta impressioni tattili, benché filtrate *in absentia*, quasi a smussare l'immediatezza rasposa del contatto, e olfattive. Infatti, con-fuse alle consuete annotazioni auditive<sup>92</sup>, favorite dall'angustia del limite che occlude la visione, le sensazioni epidermiche e odorose che si sgranano nell'arabesco del testo<sup>93</sup> concorrono a veicolare la grazia sensuale del paesaggio. Al proposito, Clara Leri, in merito all' «interrelato universo sinestetico»<sup>94</sup> del riminese, rileva la centralità dell'olfatto relazionato a una grazia non svaporata nell'indeterminatezza metafisica, «vietata dall'edonismo sensistico bertoliano»,<sup>95</sup> ma trasfusa, e come rappresa, in una dimensione tutta corporea: «All'occhio, prerogativa insostituibile dell'accoglienza riservata alla grazia, si aggiungeva infine l'olfatto che sottilmente la percepiva come «una sorta di fragranza».<sup>96</sup> La grazia olfattoria di Bertola collimerebbe, per certi versi, con l'estetica ricezionale della catarsi aristotelica, intesa come ostensione fisiologica di umori segreti.

Alla stregua di un novello Ulisside<sup>97</sup> – altrove l'eclettico *promener* si era comparato, con plausibile intento nobilitante dell'«odeporica minore»,<sup>98</sup> e non senza ammicco ironico, a un Colombo e Cook<sup>99</sup> dei tempi moderni – Bertola inscena, nell'ultima delle quattro lettere, indirizzata *Al Signor Cavalier Planelli*, il *nostos* nell'amata città natale.<sup>100</sup> Mi pare che la lettera riminese assuma un andamento epico, ricondotto a una cifra minimale, intima e memoriale. L'*epos* schivo della rimembranza, fondato sulla reciprocità dell'*agnitio*, nella coscienza della fugacità delle illusioni<sup>101</sup> e del trascolorare del tempo, pervade i luoghi. Dipanandosi lungo il binario convergente della *quête* e

<sup>90</sup> Per valutare adeguatamente il radicale scarto di Bertola dal fascino notturno e lugubre del *youngismo*, si rimanda all'intervento di A. DI RICCO, *L'esordio poetico: le «Notti clementine»*, in *Un Europeo Del Settecento...*, 271-285.

<sup>91</sup> «Il levar del sole bello è dappertutto; ma qui certamente più bello che altrove: non so se abbiate sorpreso mai i primi raggi, allorchè vengono alzandosi dietro al Vesuvio: il fumo di questo colori va prendendo così varj e scherzevoli da vincer l'iride d'assai: rimpetto il tremolar sempre più lucente del mare [...]», 155.

<sup>92</sup> «Da queste vie segrete, da queste alture romite odesi discretamente lo strepito di carrozze e di gente che battono la strada di Portici: un tale strepito, il fiotto del mare, il travaglio de' pescatori, il fumo del vulcano spirano un'aria singolare di vita e di attività [...]», 160.

<sup>93</sup> «Io li traverso per vie domestiche solo a' coltivatori, odorosissime una gran parte dell'anno di un grato misto di terra e di mare: vicin di esse mandano l'onde talvolta alcuno spruzzo, ma non così temerario che le tocchi», 159.

<sup>94</sup> C. LERI, *Poesia e pittura nel Saggio sopra la grazia nelle lettere ed arti...*, 168.

<sup>95</sup> Ivi, 169.

<sup>96</sup> Ivi, 176.

<sup>97</sup> AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Al Signor Cavalier Planelli, Rimini 12. Maggio 1783*, 164: «[...] ed io torrei volentieri di errar come Ulisse, a gustar poi meglio il sovrano piacere di riveder la mia Itaca».

<sup>98</sup> G. SCIANATICO, *Paesaggio Adriatico, Una lettera campestre di Bertola...*, 42.

<sup>99</sup> «I vostri occhi han da questi poggi dominato intorno ampiamente: ma uscendo su per essi alquanto fuori di mano, avreste fatto ancora scoperte nuove. Io delle mie son così superbo, che parmi talvolta di essere un Colombo o un Cook», in *Al Signor Abate D. Angelo Vecchi, Portici 20 Febbraio 1781*, 156-157.

<sup>100</sup> Per una più ampia e dettagliata analisi della lettera conclusiva, si veda il contributo di G. SCIANATICO, *Paesaggio adriatico. Una Lettera campestre del Bertola*, già altrove citato, e incentrato, appunto, sulla lettera riminese. Il saggio si segnala anche per gli articolati rimandi alle arti figurative, specie alle *fêtes galantes* di Fragonard e di Watteau che, con la loro preziosa eleganza miniata, costituiscono un quadro di riferimento obbligato per la definizione della paesologia del monaco olivetano.

<sup>101</sup> «Illusioni, dirà taluno; lo sieno: son care e preziose quanto la realtà», 170.

del riconoscimento,<sup>102</sup> con il timbro di un patetico umbratile, tutta la vita e la scrittura si addensano nella *imagerie* del fiume. E sarà l'Amarano, il fiume della infanzia, prima ancora del Reno, a trasfigurarsi in *madeleine*.

Il dopo pranzo fu mio primo pensiero di andar visitando i contorni. Scesi dalle colline alla volta di un fiumicello: quali memorie! Presso quel fiumicello ch'è detto Amarano, io ho passati alquanti mesi della mia fanciullezza.<sup>103</sup>

L'interiorizzazione del paesaggio sentimentale e filosofico raggiunge, così, un esito altissimo, tingendosi delle sfumature cromatiche, e metaforiche, del languore del tramonto.<sup>104</sup> Saldando la nostalgia dell'infanzia agli accordi melanconici della maturità, Bertola delinea un paesaggio trasecolante che, nelle zone liminari di albe e crepuscoli, allude, senza la fiacchezza di un determinismo allegorico, al cammino di ogni uomo. E i luoghi, rischiarati da bagliori iridescenti, intonano gli accenti di segrete corrispondenze, traducendosi in un ritratto increspato, alla stregua di quello tratteggiato da Isabella Teotochi Albrizzi. Luoghi che non finiscono di sorprendere, dunque, ovattati nella chiarezza del loro mistero.<sup>105</sup> Come nell'apologo di Borges, ogni luogo rispecchierà sempre il volto del suo cartografo d'elezione<sup>106</sup> e spettatore e attore si scambieranno sempre i paesaggi nel teatro della natura e nello sguardo della scrittura.

---

<sup>102</sup> «Come esprimervi le commozioni e l'ardore, con cui sono andato ricercando da capo a fondo le ripe e i campi vicini, riconoscendo e segnando a dito le siepi, gli alberi, presso a' quali io avea inseguito tante volte le farfallette, o avea seduto ascoltando la melodia de' rosignuoli?», 170-171.

<sup>103</sup> Ivi, 170.

<sup>104</sup> «Lo spettacolo della campagna si rinnova al tramontar del giorno in una maniera che la pittura mal sa ricopiare. Quadri del mattino ho veduto leggiadrissimi: ma nessun pittore ancora ha potuto impadronirsi di quelle mezzetinte, onde verso sera pompeggiano le nuvole, che trasparenti e riunite intorno al sole formano a' nostri occhi montagne d'ombre e di luce in un certo disordine maestoso, il qual risveglia una così dilettevole ammirazione: nessun pittore ha ben colpito quel lucido misto di croco e di porpora che ricama la verzura, e sfugge a traverso delle foglie in sottilissime laminette» 173. A. BATTISTINI, *La sensibilità pittorica della linea serpentina...*, 259, riconduce la fascinazione melanconica dei tramonti alla peculiare cifra cromatica di Bertola, incline al languore delle mezzetinte: «In questo senso quale occasione più propizia, per esaltare al massimo le tonalità intermedie, del tramonto?».

<sup>105</sup> A. BATTISTINI, *Le sorprese di un ritratto...*, 7-13.

<sup>106</sup> J.L. BORGES, *L'Artefice*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1999. Recita così l'*Epilogo* di Borges, 195: «Un uomo si propone di disegnare il mondo. Nel corso degli anni popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di vascelli, di isole, di pesci, di case, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto (Buenos Aires, 31 ottobre 1960)».