

Una terra di letteratura: il paesaggio veneto nei poemetti di Giuseppe Barbieri

FRANCESCA FAVARO

e fea d'intorno
Giardineggiar la Valle e la Collina
(*I Colli Euganei*, vv. 477-8)

È sempre un interrogativo affascinante, complesso e ricco di implicazioni, chiedersi con quali occhi (esteriori, ma soprattutto dell'anima) un poeta riesca a contemplare la realtà che lo circonda e che vuole evocare, attraverso quali filtri la rielabori e la metamorfosi, per tramutarla in parola.

Se ci si attiene alla considerazione che Giacomo Leopardi sferra, a ineluttabile rifiuto, contro chi ritiene legittimo attribuire anche alle arti una lineare nozione di progresso, il poeta più grande deve essere il più antico, visto che egli, ed egli solo, poté volgersi alla natura – alla terra, al cielo, al mare – con occhi illimpiditi da verginità conoscitiva, illuminati dall'innocenza di una visione primigenia e aurorale.¹ Agli altri, agli epigoni delle età successive, tale immediatezza d'approc-

¹ «Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli [...], e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi [...] perchè essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'uni-

cio, foriera di intensa sincerità d'emozione, rimase fatalmente interdotta proprio dall'accumulo, nel tempo e nella storia della cultura, di una poesia già cantata: cosicché, nel posare il proprio sguardo su terra, cielo e mare, qualsiasi poeta non antico, impossibilitato a tendersi nell'arco di un vibrante e primario impulso immaginativo, fu costretto a percepire e modulare l'ispirazione sull'onda melodica del già detto, sul filo di una tradizione cui sarebbe stato vano tentare di sottrarsi, poiché ormai scorrente nel sangue e nel respiro stesso della poesia.

La storia letteraria, contrassegnata, in fasi alterne di emulazioni schiette e di agonistici contrasti, dall'inevitabile confronto con il passato, si configura dunque, secondo il pensiero di Leopardi, alimentato da rimpianto struggente per la felicità delle origini, per la dimensione esistenziale in cui l'uomo non coglieva alcuna dolorosa frizione fra sé e i ritmi vitali e non avvertiva il suo sentire scisso dalla natura, come una sorta di progressivo accecamento che, depositatosi strato dopo strato sulla pupilla interiore dei poeti, ne appanna la visione, incatenandoli all'erroneo convincimento di riuscire a scorgere ciò che invece resta vietato, poiché accessibile solo attraverso una sequenza condizionante (se non, in qualche caso, addirittura coercitiva) di precedenti elaborazioni.

In un'epoca per l'Italia incandescente (sotto il profilo sia storico sia strettamente culturale), un'epoca memore, come sempre, delle proprie radici classiche ma aperta anche alle sollecitazioni provenienti dal resto d'Europa, quale furono i decenni, fervidi per svariate esperienze, disposti tra Sette e Ottocento, il problema dell'intreccio di suggestioni che presiede alla percezione e descrizione del paesaggio appare pertanto questione di notevole rilievo.

Significativa, in tal senso, risulta la produzione di Giuseppe Barbieri. Il discepolo prediletto dell'abate Cesarotti,² al quale fu legato, come testimonia l'epistolario,

verso vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato; e questo perchè essi e imprimente i Greci non avevano modelli, o non ne faceano uso, e noi non pure ne abbiamo, e ce ne gioviamo, ma non sappiamo farne mai senza, onde quasi tutti gli scritti nostri sono copie di altre copie [...]» (*Lettera ai Sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. La Baronessa di Staël Holstein ai medesimi*; si cita da G. LEOPARDI, *Poesie e Prose*, a cura di M.A. Rigoni e R. Damiani, vol. II, *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1988, pp. 437-438).

² Nato a Bassano il 26 dicembre del 1774 (i genitori erano Antonio e Anna Lantana), Barbieri entrò nel 1795 tra i Benedettini dell'abbazia di Praglia, ma uscì dall'ordine dopo alcuni anni. Una volta abbandonata la vita religiosa, si dedicò pienamente all'insegnamento, sostenuto dall'assistenza collaborativa di Cesarotti, che in varie occasioni si prodigò per fargli ottenere incarichi e cattedre. A testimonianza dell'affetto e della stima nutriti da Cesarotti per l'allievo, si rammenta che, poco prima di morire, a Selvazzano, egli affidò a Barbieri i suoi manoscritti e i suoi libri nonché la cura delle sue opere. Prestigiosi furono anche i discepoli di Barbieri (che a Padova fu docente di diritto, di filologia e di estetica): tra di loro si ricorda Niccolò Tommaseo. Con il 1819 si fa coincidere la sua piena dedizione all'*otium litterarium*: in questo periodo, infatti, si ritirò nel podere che aveva acquistato presso Torreglia per immergersi negli studi. Si spense a Padova il 9 o 10 novembre 1852. Le *Iscrizioni funerarie* esposte in sua memoria in San Francesco di Bassano nel giorno 24 gennaio 1853, che si diffondono sul suo magistero di devozione e sulla sua abilità di predicatore, lo celebrano in prima istanza, nell'epigrafe posta da un lato, «Verso la porta», in qualità di «discepolo del Cesarotti». (Queste iscrizioni si leggono grazie alla stampa dell'editore Roberti, sempre in data 1853). Sulla vita e sugli studi di Barbieri si veda, come informazione

da solidale e feconda devozione per un'intera vita, praticò a più riprese un genere poetico che si potrebbe definire descrittivo,³ riservando al Veneto, sua terra natale, il poemetto *Bassano*, edito nel 1804, e il poemetto *I Colli Euganei*, di poco posteriore (uscì infatti nel 1806). Sebbene il Veneto non venga esplicitamente menzionato nel titolo, ampi squarci descrittivi della regione e delle sue principali città compaiono inoltre nel poemetto forse più noto di Barbieri, *Le Stagioni*, pubblicato nel 1805.⁴

Che Giuseppe Barbieri guardi alle località venete maggiormente care al suo cuore e più legate alla sua esperienza di vita – si tratti della nativa Bassano o delle alture, punteggiate di piccoli, ma significativi borghi, poste a cornice dell'adottiva Padova – con un occhio intriso, per così dire, di letteratura, è considerazione che suona persino troppo ovvia.

Nel seguire, in un'ideale trasposizione cartografica, il disegno del Veneto da lui amato che Barbieri formula in versi, chiunque abbia familiarità con la letteratura coeva e possieda un orecchio minimamente allenato a captare il gioco allusivo e l'incastro delle reminiscenze non può che avvertire, a vari livelli, una forte dose di letterarietà.

Questa letterarietà, in un autore che è stato lungamente annoverato tra i minori, ma del quale è doveroso riconoscere quantomeno la competenza e la solidissima cultura, si dispone in una sfaccettata gamma di possibili toni e di prospettive.

In primo luogo, muta il timbro stilistico. Mentre traccia gli scenari veneti prediletti, Barbieri rivela scopertamente di richiamarsi a differenti tradizioni.

generale, la voce compilata da G. GAMBARIN per il *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, VI, 1964, pp. 230-231.

3 Il tema descrittivo, proposto in prosa e non in poesia, domina anche nelle *Lettere campestri* di Barbieri. Nel *Ragionamento sulla poesia descrittiva letto alla R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova* (riportato nell'edizione *Poemetti descrittivi e didascalici del Professore Giuseppe Barbieri da Bassano*, Firenze, Tipografia Chiari, 1829, pp. 8-19), Barbieri proclama, in apertura del discorso: «La poesia, ch'è una pittura, non può non essere descrittiva» (p. 8).

4 Si citerà – correggendo i più evidenti errori tipografici – dalle prime edizioni di *I Colli Euganei*, Padova, Per Giuseppe e fratelli Penada, 1806; *Bassano*, Bassano, dalla tipografia remondiniana, 1804. Per *Le Stagioni* (1805) si citerà da *Le Stagioni*, Padova, dalla tipografia Crescini, 1823. A conferma della propensione descrittiva mostrata da Barbieri nei confronti del Veneto si ricordano poi il poemetto *Valsanzibio*, uscito per la tipografia Crescini di Padova nel 1847, e i *Versi ad Ebe euganea. Viaggio da Bassano alla Grotta d'Oliero* (in *Opere dell'abate Giuseppe Barbieri*, Padova, nel Seminario, vol. II, 1831, pp. 51-65). Per completezza d'informazione si rammenta inoltre che il suo esordio, risalente al 1804, lo vide cimentarsi, dietro lo pseudonimo di Fileremo Limonio, con una sorta di "epitalamio botamico" dal titolo *Gli amori delle piante*; di tutt'altro argomento rispetto ai poemetti dedicati a Bassano e ai colli Euganei, sebbene dal taglio sempre descrittivo, è la raccolta in tre canti, del 1807, riservata alla *Sala di fisica sperimentale*. In merito a questa fase dell'attività di Barbieri, cui negli anni seguenti sarebbe stata più gradita la scrittura in prosa rispetto alla composizione poetica, è utile l'intervento di V. ZACCARIA, che analizza l'alternata fortuna e il dibattito critico seguito a tali pubblicazioni nel saggio *Sui poemetti giovanili dell'abate Giuseppe Barbieri (con lettere inedite di Cesarotti Barbieri e Bettinelli)*, Estratto dagli Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, vol. LXXXVII (1974-75), parte III: Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, Padova, Società cooperativa tipografica, 1975, pp. 269-295.

Si susseguono così endecasillabi che paiono protendersi, nella tensione emulativa, verso la risonante solennità dei poemi cosmogonici antichi (e affiora tenuemente il profilo di Esiodo, sullo sfondo), allorché ad esempio l'autore, nel poemetto riservato ai Colli Euganei (che sarà in queste pagine oggetto d'attenzione privilegiata) si sofferma sull'orografia, sui movimenti della materia, di terra e mare insieme, da cui derivarono le alture;⁵ a questi endecasillabi gravi s'intrecciano poi versi illeggiadriti da luminescenze neoclassiche, finalizzati a popolare le plaghe venete di sorridenti e maliose creature attinte al serbatoio del mito (e il lettore assiste dunque allo sfilare leggiadro di ninfe tra i campi e nell'ombra delle boscaglie, al tralucere della loro diafana bellezza sul pelo dell'acqua di fiumi e sorgenti);⁶ infine, ineludibile riesce il magistrale retaggio dell'*Ossian*, che inasprisce le ambientazioni e le atmosfere, incupendo i tocchi pittorici conferiti alle cime, spaccate in gole impervie difficilmente compatibili con l'effettiva, arrotondata dolcezza del paesaggio euganeo, e a boschi nereggianti di rami densi e di sgomentevole silenzio.⁷

5 Il Caos originario viene rammentato, quasi in apertura del poemetto, in forma di litote: «No dal Caosse e dalla notte antiqua / Voi non sorgeste, o dell'Euganea terra / Vezzosi poggi» (vv. 19-21); ciò nonostante, sebbene l'*incipit* paia negare un travaglio orografico al territorio euganeo, una manciata di versi successivi, in cui mito, scienza e storia vengono fusi insieme nella riflessione sul trasmutare delle cose, descrive le eruzione vulcaniche sottomarine che, con ribollire di lave, portarono all'emersione delle isolette montuose e dei gioghi che sarebbero diventate le colline venete (vv. 44-108).

6 Mentre elabora in chiave mitologica il *topos* del contrasto campagna-città, Barbieri tenta di dissuadere le Ninfe Euganee dall'abbandono delle loro dimore d'acqua o di foresta per gli ingannevoli dilette di caotiche cittadine. «Deh!» conclude il poeta «risalite ai vostri Colli, e ratto / Dai profani spettacoli torcete / Il guardo e il passo. Delle Muse amico, / E devoto cultor de' vostri altari, / Anch'io vi seguo e colassù m'ascondo» (vv. 194-198). A conferma delle presenze mitiche in terra veneta, appare rilevante l'interrogativa retorica che Barbieri formula sull'opportunità di rammentare gli dèi Cerere, Bacco, Vertumno, Pale, Pomona: sebbene sotto preterizione, il poeta finisce per constatare che queste divinità, rappresentanti i lavori agricoli, non necessitano affatto di menzione esplicita, visto che il loro intervento è riconoscibile grazie alla fecondità dei campi e all'abbondanza delle messi e dei frutti. L'operoso fervore indicato da queste creature del mito si unisce all'elemento "decorativo" offerto da un corredo di Ninfe danzanti e Zeffiretti morbidi, che ingentiliscono di piacevolezza l'agreste operosità (vv. 386-397).

7 Nella descrizione del monte Venda, a versi che sembrano librarsi di aereo chiarore – «ma leggieri augelli / Che beon rugiada, e vivono di luce / Questi gioghi rallegrano col canto» (vv. 212-214) – fa seguito una lunga pausa meditativa sulla rovina cui andranno incontro i manufatti anche più imponenti realizzati dall'uomo, conclusa, in una sorta di *climax* ascendente di cupezza, da pennellate insistenti su scuri tipicamente ossianeschi: «E quel ch'io veggio / Là d'un fianco abujarsi orrido luco / D'atri cipressi, e nericanti abeti / Foltissimo profondo, ah! non è desso / Il consacrato inviolabil chiostro / Di Romualdo [...]» (vv. 263-268). Un significativo accenno all'*Ossian* come codice definitorio di un paesaggio compare in una delle *Lettere campestri*, indirizzata al professor Antonio Meneghelli e intitolata *Il Casino di Torreglia*; nel descrivere la vista di cui gode dalla sua tenuta Barbieri scrive infatti: «A ponente ho Venda e Bjamonte, due gioghi altissimi fra gli Euganei: e tra questi e il mio Casino una vallata maravigliosa, di carattere ossianesco, secondochè vi piaccia di nominarla» (dalle *Lettere campestri*, Firenze, Tipografia Chiari, 1829, pp. 27-32, p. 29). Si deve rammentare, in merito all'importanza rivestita dalla resa cesarottiana dei *Canti di Ossian*, che da queste versioni promana una netta influenza anche sulla prima stesura dell'*Ortis* di Foscolo. Nella redazione del romanzo epistolare datata 1798 (peraltro

Tali esempi (una ridottissima, minima ‘campionatura’) della varietà stilistica adottata da Barbieri nel poemetto, sembrano indicare che il poeta ambisce a ottenere, con la sua poetica tavolozza di sfumature e di cromatismi, quel medesimo effetto di mirabile alternanza che attribuisce al paesaggio euganeo, sagomato in una «sempre nova, e sempre varia, e sempre / Cara discordia di color di forme».⁸

La letterarietà peculiare dei poemetti di Barbieri, tuttavia, non si esaurisce nel ventaglio di riecheggiamenti stilistici di cui la sua penna si mostra capace.

La letterarietà consiste anche nell’identificazione dell’importanza dei luoghi citati con i rappresentanti della cultura che lì nacquero o furono attivi: la geografia dei Colli Euganei o di Bassano equivale pertanto a una carrellata di artisti e di poeti. Il luogo coincide con il pittore o con il poeta che vi operò e che entro la cornice di quel paesaggio viene ricordato e fatto oggetto di celebrazione. La terra veneta appare dunque una terra fertile (oltre che, naturalmente, di laboriosi contadini e di abili artigiani) di sapienti, di artisti e di poeti.⁹

Ma è ora necessario soffermarsi su di un argomento importante perché meglio si colgano le caratteristiche della percezione e rappresentazione del paesaggio proprie dei poemetti di Barbieri.

incompleta), rimandano infatti all’*Ossian* non solo Teresa, che vi compare avvolta, secondo la tipologia femminile consueta nell’*Ossian*, da vellutate chiome corvine (le successive redazioni la tramuteranno in una figura petrarchesca, cinta da una nuvola di capelli d’oro), ma anche il paesaggio euganeo, colto dall’occhio appassionato e inquieto di Jacopo in un’alternanza di gole e forre irte e taglienti, nell’addensamento di nuvole pregne di pioggia e di tormento. (Cfr., a riguardo, il saggio di E. FARINA, *Aspetti dell’ossianismo ortisiano*, in *Aspetti dell’opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, vol. II, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 597-617).

8 *I Colli Euganei*, vv. 343-344. È bene rammentare, visto quest’accenno alla teorizzazione stilistica soggiacente al poemetto, che il testo uscì corredato dalla stesura scritta di un discorso, pronunciato da Barbieri all’Accademia di Padova in difesa delle proprie scelte espressive, concernente lo stile poetico; in merito, si rimanda ancora al lavoro di V. ZACCARIA, *Sui poemetti giovanili dell’abate Giuseppe Barbieri (con lettere inedite di Cesarotti Barbieri e Bettinelli)*, cit., p. 289.

9 Nella rassegna dei possibili esempi (tra cui si annoverano, per Bassano, il pittore Giacomo da Ponte e il gesuita Giambattista Roberti, cui dobbiamo gli accattivanti poemetti didascalici su *Le fragole*, del 1752, e *Le perle*, del 1756 [agli “artisti bassanesi” Barbieri dedicò inoltre un’ode, proposta alle pp. 45-47 nel II volume delle sue opere, cit.], e per i Colli Euganei Pietro d’Abano, Pietro Bembo e, naturalmente, con modi espressivi del tutto particolari, Petrarca), spicca per la genuinità del coinvolgimento emotivo la citazione di Cesarotti, cui Barbieri si rivolge a più riprese con parole colme non solo di riconoscenza, ma di autentico affetto. Verso la fine del poemetto *Bassano*, dedicato alla cittadina natale, mentre medita sulla propria passione letteraria, Barbieri non può non rievocare il profilo del maestro Meronte: con toni di nostalgia e di gratitudine, egli immagina allora il «Chiario di Pindo Sacerdote e Nume» (v. 658) che, circondato dalla quiete amata di Selvazzano, si dedica tenace al sapere e alla poesia. Analogo è il tono grato e struggente con cui Barbieri rievoca la villa di Selvazzano nel canto III delle *Stagioni*, *L’Autunno* (vv. 171-243); della commozione che invade Cesarotti quando sentì recitare questo stralcio poetico riferisce V. ZACCARIA, *Sui poemetti giovanili dell’abate Giuseppe Barbieri (con lettere inedite di Cesarotti Barbieri e Bettinelli)*, cit., p. 279. Sulla villa di Selvazzano, scolpita nella sua memoria dalla sacralità degli incontri con il maestro, di cui era cornice, Barbieri tornò nelle *Memorie intorno alla vita ed agli studi dell’ab. Cesarotti (Opere*, cit., vol. III, pp. 195-228, pp. 221-222) e nell’*Orazione* pronunciata per i funerali di Cesarotti.

Non si deve dimenticare che il giro d'anni in cui i poemetti furono dati alle stampe s'inserisce nei decenni, disposti tra XVIII e XIX secolo, durante i quali il dibattito e la riflessione teorica sul tema del paesaggio e del giardino s'intensificarono e videro un'appassionata partecipazione di letterati e di poeti. Sarebbe esorbitante rispetto ai fini di questo saggio anche ripercorrere le linee di una questione transdisciplinare, qual è la storia del giardino,¹⁰ che nel XVIII secolo si presenta con tratti di grande complessità ed estese ramificazioni in contesto non solo nazionale ma europeo (e che vanta una bibliografia sterminata); si ricorda però che uno dei punti focali del dibattito concerne l'affievolirsi del discrimine tra il concetto di paesaggio e quello di giardino, inteso quale *hortus conclusus*: se il giardino moderno (il giardino all'inglese, per intendersi) limita – o dissimula – i propri confini, quasi nell'aspirazione a fondersi con una più ampia prospettiva d'orizzonte, paesaggio e giardino tendono, se non a identificarsi *tout court*, senza dubbio, quantomeno, ad avvicinarsi.

Il dibattito, che sul finire del Settecento si articola in un ventaglio di proposte, soluzioni e teorizzazioni in tutta Europa, per quel che concerne l'Italia e il Veneto ha tra i protagonisti più ragguardevoli Cesarotti e Pindemonte.¹¹ E, in un'epoca in cui il rapporto tra giardino e poesia si salda, serrandosi in una reciprocità ancora più stretta rispetto al passato, i poeti non si limitano a proporre idee astratte in merito al giardino, ma mostrano di volerle concretizzare.¹²

A quest'aspirazione non sfuggì Cesarotti, che mise in opera la propria idea del giardino perfetto, quale sintesi di natura e di arte, nella tenuta di Selvazzano (o Selvaggiano, come definiva la località in cui trascorse l'ultima parte della sua esistenza). Le sue scelte e la sua realizzazione appaiono cariche di un significato che, scrive Venturi nel presente volume, va ben oltre il «“capriccio” letterario legato alla moda del giardino moderno o all'antico *topos* della vita solitaria», ma equivale piuttosto a «un vero e proprio trattato di poetica», improntato alla nuova propensione, diffusa in tutta Europa, a interpretare e intendere il paesaggio rendendolo «leggibile come una poesia o contemplabile come un quadro».

La villa cesarottiana di Selvazzano, studiata con amore in ogni dettaglio e sofisticatissima nella corrispondenza stabilita tra le delimitazioni (di natura e d'arte: viali, anfratti, recessi, grotte) e le frasi (epigrafi e citazioni) prescelte per

¹⁰ Il giardino, luogo della nostalgia nutrita dall'uomo di ogni tempo verso l'Eden perduto, è 'immensamente' affascinante, sia nei suoi aspetti concreti sia in quanto dimensione spirituale, per la compresenza di arti diverse – pittura, scultura, poesia – che racchiude in sé.

¹¹ Cfr. in merito gli altri saggi del presente volume.

¹² D. SERGEEVIČ LICHACHEV, nell'osservare che «l'arte di parchi e giardini e l'arte della parola e della pittura non sono mai così legate tra loro come durante il Romanticismo e il Preromanticismo», fa risalire l'origine di quest'inscindibile connessione all'esperienza di precursori-poeti «che non si limitano a ideare differenti parchi, ma che li progettano in prima persona». Tra gli scrittori che più emblematicamente incarnano questo connubio fra parola e giardinaggio direttamente praticato Lichačev riporta i nomi di Pope e di Goethe. (*La poesia dei giardini*, Torino, Einaudi, 1996, p. 333).

accompagnare e illustrare gli spazi, corrisponde dunque, secondo Venturi, alla traduzione della cultura del giardino propria di un'intera epoca, traduzione effettuata con il ricorso a parole fuse insieme a materia vivente, arborea e floreale: appare esaustiva, in tal senso, la definizione che Cesarotti stesso si compiacque di attribuire alla sua dimora, detta il suo «poema vegetabile».

Alla stregua dell'*Ossian*, alla stregua dell'*Iliade* dapprima volgarizzata in prosa e in seguito modulata in endecasillabi che la tramutano nella *Morte di Ettore*, la tenuta di Selvazzano è dunque un'opera di poesia. Non è un semplice giardino: è un 'giardino-paesaggio d'anima' che parla grazie alle lettere, in cui citazioni e parole vengono scelte a circoscrivere e illuminare di senso gli spazi cui sono preposte.

E il discepolo prediletto, il seguace fedele di un'intera vita, il medesimo poeta che nel canto I delle *Stagioni*, *La primavera*, si abbandona a un'aspra digressione contro i "giardini simmetrizzati" e stigmatizza la pretesa di chi si ostina a coartare la libertà della natura sottoponendo piante e fiori al controllo di forbici, cesoie e altri strumenti d'artificio,¹³ non mostra perplessità in merito all'operazione compiuta dal maestro (di cui sostanzialmente condivide il principio ispiratore)¹⁴ e ne offre testimonianza nell'opuscolo *Selvaggiano od Iscrizioni e abbellimenti letterari collocati nella villa dell'ab. Cesarotti*.¹⁵

13 Questa sorta di requisitoria occupa i i versi 206-249 del canto.

14 In una delle sue *Lettere campestri*, indirizzata A Giuseppe Furlanetto con il titolo *Le Iscrizioni di Torreglia*, Barbieri si pronuncia in questi termini: «Un giardino senza Iscrizioni mi pare cosa in difetto. [Corsi miei]. Perché la Iscrizione al giardino è come la parola alla musica, o se vi piace la imagine di quel buono Zoccolante, è come il testo alla predica. Ella concentra o determina i sentimenti, che il luogo ispira, o che altri suppone di dover ispirare» (ed. cit., pp. 35-48, p. 36). Nel prosieguo del passo, tuttavia, Barbieri nota che la moda di porre iscrizioni nel giardino le ha rese talvolta predominanti rispetto agli alberi stessi, con l'effetto di operare nell'animo di chi si inoltra nel giardino uno straniamento rispetto alla natura, e non un invito a immergersi maggiormente nella sua bellezza e nella sua quiete. Tra coloro che caddero vittima di questa tentazione, e che rischiarono di sbilanciarsi verso l'eccesso, Barbieri rammenta anche «il buon Cesarotti» con la sua «Selvaggiano», la cui scelta fu dettata peraltro non da mancanza di finezza culturale (difetto insospettabile nel maestro), bensì dal «soverchio delle belle conoscenze della cui esposizione egli desiderava circondarsi» (ibid.). Nonostante la lieve riserva qui formulata sul ritiro di Cesarotti, il valore dell'iscrizione quale completamento del giardino rimane indubbio per Barbieri, il quale trascrive per il destinatario della sua missiva, giustificandone le modalità espressive, le iscrizioni latine da lui stesso composte per la dimora di Torreglia.

15 Edita a Padova per la tipografia del Seminario nel 1876, in occasione delle nozze di Maria Panciera di Zoppola con il dottor Giovanni Battista Valvassori, in quell'anno proprietario della villa, la memoria composta da Barbieri documenta uno stato che, a detta della nota editoriale aggiunta al testo, già a quel tempo non sussisteva più. Le pagine di Barbieri vennero dunque idealmente consegnate, quale dono di nozze, nelle mani di una sposa che non sarebbe stata circondata dagli ambienti descritti, ma che avrebbe potuto assaporarne la suggestione in virtù della testimonianza affidata alla carta. Questa la sequenza degli argomenti e delle sezioni nell'operetta di Barbieri: *Pitture e iscrizioni sull'esterno del casino*; *Pitture e iscrizioni poste nell'interno del casino*; *Iscrizioni poste lungo il viale che conduce al boschetto funebre*; *Pitture e iscrizioni poste in varie facciate d'una fabbrica rusticale annessa al casino*; *Pitture e iscrizioni poste nel boschetto funebre*; *Iscrizioni poste in vari cantoni prospettivi del giardino*; *Iscrizioni poste ne' vari cantoni dell'orto*; *Iscrizioni poste alla grotta*. A uno studio sulla villa di Selvazzano e sulla sua importanza quale opera

Ancora una volta, il paesaggio coincide con la rievocazione della grandezza e della fama di un letterato. Se non che, diversamente da quanto si verifica in altri passi del poemetto, a dettare e definire la letterarietà dell'episodio non è la pura citazione (e il profilo di conseguenza tracciato) del personaggio che si vuole celebrare.

Non solo, infatti, la sagoma dell'iniziatore e incontrastato maestro del Petrarchismo cinquecentesco si appanna e sbiadisce subito, sullo sfondo, per far posto al vero Cigno che visse ad Arquà e che lo nobilitò con la sua presenza (e al paragone del cui canto le melodie bembesche risuonano alla stregua di una tenue eco, di un evanescente e fiavole riflesso), ma non appena il vero Cigno – Francesco Petrarca – compare sulla scena, mutano del tutto, legate come sono a doppio filo, sia la modalità celebrativa del poeta sia la modalità descrittiva del paesaggio.

Il volto di Petrarca si sovrappone al volto di Bembo, nel recupero del timbro originario di quella poesia di cui il veneziano non fu che l'emulo, e d'improvviso è il paesaggio stesso che sembra parlare: Arquà parla, smaterializzandosi nella sua concretezza morfologica per venire a identificarsi con i versi di Petrarca, mediante sintagmi e stilemi dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*.

In virtù dell'aver dato asilo, negli ultimi anni della sua vita, al cantore di Laura, Arquà è divenuto agli occhi di Barbieri un paesaggio-giardino definito dalla poesia – un autentico, vivente e perenne giardino della poesia – che non ha bisogno di epigrafi, iscrizioni e liriche visibilmente inserite a corredo e complemento di una natura la quale, solo se fosse priva di quest'invisibile poeticità, divenuta suo respiro, risulterebbe muta; non ne ha bisogno perché la sua parola, le sue iscrizioni ed epigrafi, idealmente scolpite e incise nell'eternità della memoria culturale (anche se trasparenti e inesistenti agli occhi), sono proprio le liriche di Petrarca, sono i versi di Petrarca: e queste liriche e versi permeano a tal punto il luogo da diventare paesaggio essi stessi, da diventare, appunto, Arquà.

È un'eloquenza, infinita, che si esaurisce in sé e che di sé s'appaga. Ogni altra descrizione, ogni aggiunta, sarebbe superflua:

[...] Ah! no, ben d'altro,
Ben d'altro Cigno è questa voce, a cui
L'erbetta verde e i fior di color mille
Certo commossi per dolce vaghezza 615
Si drizzan tutti aperti in loro stelo,
E il Ciel di vaghe e lucide faville
S'accende in vista, e par che d'onestate
Amoroso s'infiarmi!... E chi potria
Non avvisarti, o peregrina voce, 620
Se frondi erbe ombre antri onde aure soavi
Tutti sembrano dir: qui regna Amore!
O Cigno almo di Sorga, etereo Cigno,
Che per fermo nascesti in Paradiso

[...]
(vv. 612-624)

Le citazioni petrarchesche sono evidentissime anche per chi, pur non essendo un devoto di Petrarca, ne conosca anche in parte la raccolta.

Tuttavia, non pare sufficiente la giustificazione apposta in nota dall'autore, che dichiara pudico (augurandosi peraltro la riconoscenza dei lettori) «d'aver fatto in guisa, che il Petrarca medesimo sia quello che fa l'elogio al Petrarca [poiché] niun'altro stile avrebbe potuto adeguare quella insigne eleganza, delicatezza, e unzione di sentimento, ch'è tutta di Lui».¹⁶

Questa spiegazione sembra rimanere, tutto sommato, alla superficie di una visione interiore del paesaggio, di una percezione che, senza nemmeno accorgersene, sacrifica l'immagine concreta, tangibile, all'immagine trasmessa dalla letteratura.

Nei Colli *Euganei* Arquà parla sì con voce e labbra petrarchesche, ma, con questa voce e queste labbra, il piccolo borgo non descrive certo se stesso.

Gli stilemi riecheggianti e tessuti insieme da Barbieri appartengono infatti a liriche composte, in massima parte, quando il poeta d'Arezzo non risiedeva in terra veneta; inoltre, è in ogni modo molto difficile riconoscere alla penna di Petrarca, incline alla sublimità della generalizzazione e alla soavità dell'indistinto, il tratto di un'oggettiva esattezza rappresentativa.

Gli stilemi recuperati da Barbieri appartengono ad alcune tra le liriche più famose e struggenti, nell'alone melodico di indefinitezza che le contraddistingue, dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (i sonetti 61, 90, 159, 192, 279, 303, e la canzone 126): sono quindi stilemi che sfumano le linee di Arquà in pura onda evocativa.

Tale indefinitezza (che rischia di corrispondere all'illiceità del reimpiego di questi stilemi nella descrizione di un luogo per cui non furono nemmeno lontanamente concepiti) non suscita peraltro nessun dubbio o esitazione in Barbieri.

Il fatto che l'«erbetta verde e i fior di color mille», che le «frondi erbe ombre antri onde aure soavi» da lui convocati a dare voce ad Arquà non siano mai appartenuti, nell'intenzione di Petrarca, ad Arquà (del resto, potrebbero appartenere a

16 Su questa forma di lode nei confronti di Petrarca (a suo dire insolita, ma graziosa), si pronuncia con favore Bettinelli, che però include nel giudizio complessivamente positivo tributato ai Colli *Euganei* l'aggiunta di una riserva: imputa infatti a Barbieri la scorrettezza di aver descritto, nel passo che segue i versi dedicati a rievocare la figura di Petrarca, la casa del poeta ad Arquà come una dimora in rovina, degradata a causa della trascuratezza dei contemporanei (cfr., per la missiva inviata da Bettinelli, V. ZACCARIA, *Sui poemetti giovanili dell'abate Giuseppe Barbieri con lettere inedite di Cesarotti Barbieri e Bettinelli*, cit., pp. 289-291). In effetti, la ragione sta per lo più dalla parte di Bettinelli, poiché già in quegli anni lo stato di conservazione della dimora petrarchesca non versava esattamente nelle condizioni di incuria biasimate da Barbieri; un'analogha deformazione in negativo, tesa a sottolineare il disfacimento di quello che avrebbe dovuto essere il sacro monumento di una gloria nazionale, compare peraltro nella famosa lettera dell'Ortis in cui Foscolo descrive la 'gita' compiuta ad Arquà da Jacopo insieme a Teresa: stigmatizzare gli Italiani per la mancanza delle attenzioni che dovrebbero dispiegare intorno a quella che fu l'ultima abitazione di Petrarca non solo accentua l'intensità patetica della rappresentazione (rispondendo anche al gusto per la poesia delle rovine diffusa in Europa sulla fine del Settecento), ma anche, soprattutto nel romanzo foscoliano, vale a confermare della generale insipienza della patria. Quale recente contributo sull'argomento, si veda l'articolo di A. COLOMBO, *Fra segno letterario e simbolo ideologico: Ugo Foscolo e le rovine della casa del Petrarca*, in «Studi e problemi di critica testuale», 71, 2005, pp. 189-213.

Ciò che si può leggere nel *Canzoniere* corrisponde ai tratti del paesaggio di Arquà.

Al di là della pur comprovata realizzazione del suo amato orticello,¹⁹ Petrarca fu, dunque, un 'poeta giardiniere', che seppe integrare e stupendamente arricchire l'intrinseca poeticità della natura:²⁰ come tale, dunque, viene onorato da Barbieri.²¹

Per sempre, in virtù della raccolta di rime petrarchesca – un prodigio artistico, un irripetibile, ma pervasivo soffio di grazia poetica – un lembo di Veneto si tramutò non solo in terra di letteratura, bensì, in modo più semplice, in modo assoluto, in letteratura: quasi un nuovo Eden, in cui la tragica lacerazione tra natura e parola cessa di esistere.²²

Ben più profondamente che Villa Cesarotti a Selvazzano, segnata dall'evidenza dell'inserito poetico esplicito, della spiegazione denudata ed esposta, dalla sovrapposizione di parola a natura, il paesaggio d'Arquà è un vero giardino della poesia e dell'anima: è poesia pura, che parla con le stesse rime a chiunque vi si inoltri e ne contempi la bellezza. Bellezza formata da parole e da linfa, da rime e da petali, da accenti e da brezze: quello che, nel miracolo petrarchesco, secondo Barbieri è lo stesso.

19 «Un elenco di poeti che abbiano mostrato una decisiva influenza sull'arte dei parchi e dei giardini può iniziare con il Petrarca, il quale non solo offrì nelle sue opere un programma di giardinaggio artistico, ma fece egli stesso esperienza come giardiniere» (D.S. ЛИХАЧЕВ, *La poesia dei giardini*, cit., p. 10).

20 «Madonna la reverenda madre Natura è poetessa ella medesima», dichiara Barbieri nella lettera campestre, già ricordata, per Giuseppe Furlanetto (*Lettere campestri*, cit., p. 39). In un'altra epistola, *Dell'Amore alla Campagna*, indirizzata ad Antonio dalla Porta e Timoteo Caritato, Barbieri osserva che «Alla dolcezza del Virgiliano colorito nel dipingere i vari oggetti della Campagna, niun altro s'accosta meglio del nostro Petrarca; con questo più, che il Petrarca ci aggiugne una certa platonica divozione, una certa, direi quasi, unzione di mistico sentimento, la quale è maravigliosa a portare negli animi soavità e tenerezza» (ivi, pp. 99-108, p. 105. Si noti la corrispondenza fra la definizione qui impiegata per i modi poetici peculiari di Petrarca cantore della campagna e il giudizio che Barbieri formula in una nota, prima ricordata, apposta al poemetto *I Colli Euganei*).

21 Il bassanese non poteva che condividere l'inclinazione per la quiete agreste propria del maestro del *Canzoniere*, come rammentano le Iscrizioni funerarie a lui dedicate nel 1853. Se una delle epigrafi, collocata su di un lato della porta della chiesa di San Francesco a Bassano, lo definisce infatti «dolce e flebile» alla stregua del poeta d'Arezzo, un'altra dichiara che «Ebbe comuni al Petrarca / Il sentimento religioso / I dilette campestri e il ritiro nei Colli Euganei».

22 Il concetto del rispecchiamento natura-arte poetica realizzato dalla meravigliosa alchimia del *Canzoniere* affiora nella lettera per Antonio dalla Porta e Timoteo Caritato, in cui Barbieri convoca, a riprova della squisitezza di sentire propria di Petrarca nel volgersi alla natura, le sue rime, «tesoro inestimabile di melica poesia, dove l'acqua, l'aria, la terra è piena d'amore, sicchè ogni anima gentile a ben amare si riconsiglia. I boschi, le valli, i monti, le rupi, l'erbe, le piante, i sassi, tutto risponde alla sua voce, tutto a' suoi sguardi si rabbellisce ed infiora. La solitudine è muta? Abbiti a lato il Petrarca, e t'avrai dolcissima compagnia di pensieri, d'affetti, d'immagini peregrine. O Linterno! o Selva Piana! o Arquà! o testimonj di quella vita preziosa! Ma di voi è meglio tacere, che dirne poco» (*Lettere campestri*, cit., pp. 105-106). La reticenza della conclusione – è preferibile il silenzio a un inadeguato elogio per i luoghi, sacri alla poesia petrarchesca, che con essa vengono a identificarsi – ricorda la modestia professata dall'autore dei *Colli Euganei*, che dichiara di non potersi esimere dal concedere a Petrarca la lode di sé: e nel poemetto a parlare è dunque, come si è detto, con voce e labbra petrarchesche, il borgo di Arquà, che nella voce e nelle parole di Petrarca si riconosce e che, grazie a quella voce e a quelle parole, esiste davvero.