



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe X

Tesi di Laurea

Lingua e terra. Andrea Zanzotto e il paesaggio vissuto

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureando
Giovanni Echerle
n° matr. 1176015 / LTLT

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

| | |
|--|-------|
| Introduzione | p. 2 |
| 1. Zanzotto e il paesaggio | p. 4 |
| 1.1. La figura di Nino | p. 14 |
| 1.2. Il paesaggio veneto tra arte e letteratura | p. 17 |
| 1.3. La corruzione dell'<i>Heimat</i> | p. 26 |
| 2. Zanzotto e Merleau-Ponty: un dialogo possibile | p. 34 |
| 3. Paesaggio e idioma | p. 41 |
| 3.1. L'esperienza linguistica zanzottiana | p. 44 |
| 4. <i>Dietro il paesaggio</i> | p. 54 |
| Bibliografia | p. 62 |

Introduzione

L'argomento di questa mia tesi sarà lo strettissimo rapporto che sussiste tra il paesaggio o, in senso più esteso, la natura e la figura di uno dei poeti e scrittori tra i più rilevanti del Novecento non solo italiano. Si tratta di Andrea Zanzotto. Le motivazioni che mi hanno convinto a produrre una tesi di laurea su Zanzotto sono variegata e non si esauriscono nel solo interesse personale nei confronti della letteratura contemporanea ma vanno altresì ricercate nell'amore per la natura, per l'architettura e l'urbanistica, per l'arte a soggetto paesistico soprattutto di area francese e inglese, per le tradizioni popolari più autentiche - di cui Zanzotto sarà un instancabile sostenitore - e soprattutto per il dialetto. Pur non avendo mai trattato la figura di Zanzotto nei corsi universitari se non *en passant*, per ovvie ragioni di economia di tempo e di programma, è soprattutto l'uso del dialetto e la sperimentazione linguistica da lui intrapresa che hanno contribuito a convincermi sempre più della sua enorme importanza nella letteratura contemporanea. Questo mio personale interesse per il dialetto lo devo soprattutto a mio prozio, Giovanni Rossin, poeta trilingue come Bandini e grande sostenitore della poesia in lingua morta, in latino ma soprattutto in veneto, oltre ad alcuni miei docenti che hanno fatto maturare in me una viva consapevolezza della ricchezza dei dialetti. A rendere poi tutto più convincente e meritevole di essere approfondito è stata la tematica del paesaggio, centrale nella produzione di Zanzotto.

Il lavoro quindi si snoderà principalmente su tre nuclei tematici. Nel primo, che è anche il più corposo ed esteso, cercherò di mettere in evidenza come Zanzotto intende il paesaggio e i luoghi, cosa significa per lui abitare il paesaggio, il rapporto tra uomo e natura, io e paesaggio. Seguirà poi una descrizione del paesaggio (soprattutto ma non solo veneto) visto attraverso gli occhi di pittori e di scrittori, tra cui Giovanni Comisso e Goffredo Parise, entrambi amici di Zanzotto e amanti della terra veneta. Poi, a quella che è la parte più idillica e incontaminata della natura, si andrà a mettere in luce lo sfacelo e l'oltraggio che si è compiuto a partire dagli anni Cinquanta dello scorso secolo instaurando un dialogo con la figura centrale di Pier Paolo Pasolini. Nella seconda sezione, tra tutte quella di carattere più intertestuale, cercherò invece di mettere in evidenza attraverso la scelta di alcuni *specimina* dei nuclei tematici inerenti alla dinamicità del paesaggio confrontando Andrea Zanzotto con Maurice Merleau-Ponty, filosofo e fenomenologo francese tra i più grandi del '900.

La terza sezione invece vedrà il paesaggio zanzottiano messo in strettissima relazione con la sua lingua e si analizzerà questo rapporto tra natura e idioma che in Zanzotto riveste una grande importanza nell'intera sua opera, dal suo esordio del 1951 fino alla sua ultima raccolta del 2009. Seguirà poi la sezione più tecnica della lingua. Sondando le particolarità e le diversità che questa assume negli anni saranno enucleate le sue principali caratteristiche, non solo attraverso l'analisi di

alcuni versi raccolti in opere di anni distanti tra di loro ma anche attraverso alcuni legami che sussistono tra la linguistica e la psicoanalisi, soprattutto di impronta lacaniana. In conclusione il tema del paesaggio e della natura sarà fatto emergere nella sua prima raccolta *Dietro il paesaggio*, opera del giovane Zanzotto ancora legata alla tradizione ermetica, nonostante presenti qualche difformità e scarto rispetto all'ermetismo più classico degli anni Trenta. Anche in questo caso saranno analizzati alcuni testi significativi della raccolta in cui già possiamo intravedere quelle tematiche che diverranno poi centrali nel Zanzotto successivo.

1. Zanzotto e il paesaggio

Il tema del paesaggio ricorre con insistenza e pervasività nella poesia e nella riflessione poetica di Andrea Zanzotto fin dal suo esordio con la raccolta *Dietro il paesaggio* del 1951 fino ad arrivare a *Conglomerati* del 2009, raccolta con cui si conclude la straordinaria esperienza letteraria e linguistica del poeta trevigiano. Il paesaggio dunque lo possiamo considerare come perno zanzottiano che attraversa diacronicamente la sua opera, è epicentro da cui scaturisce e termina l'esperienza umana di Zanzotto che è profondamente radicata nella sua amata Marca.

Dissociarsi dal sostenere che il paesaggio in Zanzotto è tema predominante, il filo conduttore che attraversa con chiara pregnanza la sua intera produzione, è indubbiamente tesi ardua da sostenere, anche se, come osserva Matteo Giancotti nella sua introduzione a *Luoghi e paesaggi*, in cui scrupolosamente ha riunito diciotto testi zanzottiani in prosa pubblicati spesso in sedi editoriali occasionali, sarebbe più consono parlare in Zanzotto della presenza di un *non-paesaggio*¹. Questo perché alla serenità di quell'amatissima Pieve di Soligo, rifugio-riparo di una intera esistenza, viene ad affiancarsi e a contrapporsi un indefinito o meglio, per usare un neologismo deliziosamente zanzottiano un'«ininfinito», ovvero qualche cosa che continuamente ci sfugge e ci rende impossibilitati ad una presa definitiva. Proprio questa impossibilità è causata da un «vuoto originario» ovvero un vuoto che, come afferma Stefano Dal Bianco, si avverte dietro ciò che è visibile² ma oltre a questo lo stesso Giancotti afferma che quando un particolare tema diventa quasi ossessivo e predominante smette di essere un luogo comune, un tema in quanto tale, per diventare «modo del discorso, scrittura, visione del mondo»³. La cifra caratterizzante però del pensiero e dell'opera di Andrea Zanzotto è quella della convivenza tra paesaggio e io lirico, in un continuo intreccio di uno sull'altro; è proprio lo stesso poeta a dirci che le realtà naturali, i luoghi e i paesaggi non sono entità assolute, slegate in principio dagli uomini ma sono una parte del tutto cosmico. Tra di essi, uomo e paesaggio, «esiste dunque un *Eros* in riposta fermentazione, un gioco di *Poros* e *Penia*, di ricchezza e povertà, che si scambiano continuamente messaggi: messaggi che possono anche essere fraintesi, messaggi comunque ricchi»⁴. Insomma, si potrebbe parlare di una comunione nella e della natura. L'uomo non si dà senza paesaggio e il paesaggio non si dà senza la presenza dell'uomo per il fatto che lo stesso uomo lo plasma, lo immagina ma il più delle volte lo trasfigura e lo 'corrompe' alterandolo e contaminandolo irreversibilmente. L'originaria comunione tra uomo e

¹ M. GIANCOTTI, *Radici, eradicazioni*, introduzione a *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 10.

² S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, p. LXIII.

³ M. GIANCOTTI, *Radici, eradicazioni*, introduzione a *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 10.

⁴ A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra* (2006) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 34.

paesaggio, tra essere umano e natura, proprio perché intrecciate fin dal principio, corrono però il rischio di cadere in quello che potremmo chiamare un trauma comunicativo e «la caduta della comunicazione tra paesaggio e individuo può dipendere da cause oggettive (la rovina dei luoghi) o soggettive, coincidendo con momenti di tracollo interiore»⁵. Infatti è proprio quello stesso paesaggio che, come afferma Zanzotto, nei momenti di forte crisi, sia sociale che individuale, è più che mai esposto al pericolo di una disintegrazione. Si diceva che fin dal suo esordio, ma potremmo benissimo dire fin dai suoi anni infantili, il paesaggio si pone come necessaria condizione della vita e soprattutto alla quotidianità della vita stessa prima ancora di quella letteraria.

A questo proposito non si può fare a meno di richiamare un celebre verso tratto dalla raccolta *La Beltà* del 1968, che Zanzotto scriverà e amerà ripetere più volte, cioè «ho paesaggito molto». L'esistenza di Zanzotto è motivata e percorribile solo se inscritta, solo se l'uomo è *en situation* cioè situato e situante nei propri luoghi, vale a dire nei colli del Solighese, nella sinuosità quasi pittorica dei versanti delle Prealpi, nel Piave, nel Montello o negli edifici nelle circostanze. Tra questi uno tra tanti sarà amato con particolare intensità dallo scrittore per tutta la sua vita ed è il Molinetto della Croda. Questo è un umile mulino risalente al secolo XVI, le cui pale sono mosse dal torrente Lierza e che si colloca in prossimità della Rosada di Rolle, nome che come altri verrà trasfigurato e reso poeticamente da Zanzotto in 'Dolle' nel noto componimento *L'acqua di Dolle*. Di questo storico edificio locale il poeta scrive:

«È una piccola opera [il Molinetto], nel suo genere assai caratteristica, e potremmo dire che l'interesse e la bellezza del Molinetto non è in sé quanto piuttosto nel fatto di essere profondamente inserito nel paesaggio. Qui, infatti, in questa zona del Quartier del Piave - perché è una zona, non è un monumento il Quartier del Piave -, possiamo dire che troviamo ancora conservata quella profonda, viva partecipazione delle piccole opere umane alla carnalità stessa della terra, del paesaggio»⁶.

È interessante notare che il poeta in questa descrizione tratta da *Andrea Zanzotto... e il Quartier del Piave* del 1974 associ la 'carnalità', quindi un tratto intrinsecamente umano e animale, alla terra. Di fatto questo può sembrare strano ma mette in chiara evidenza ciò di cui si diceva, il paesaggio che intraprende un fecondo rapporto con chi lo vive e abita ma anche con chi, purtroppo, ne decide le sue tragiche sorti. Questa solidarietà uomo e paesaggio viene intensificata dalle «piccole opere umane», viene «dunque ad animarsi e a meglio risplendere nel lavoro umano che vi opera, perché al di sotto della sua apparente insignificanza esistevano elementi che un "giusto" antropocentrismo

⁵ M. GIANCOTTI, *Radici, eradicazioni*, introduzione a *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 11.

⁶ A. ZANZOTTO, *Andrea Zanzotto... e il Quartier del Piave* (1974) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 201.

ha fatto risaltare»⁷. È un antropocentrismo che quindi potremmo chiamare buono e che ha il vantaggio di favorire nel territorio un «insediamento-fioritura» e non un «insediamento-piaga», per usare una accoppiata di termini coniata dal Zanzotto⁸. Tuttavia, questa inclinazione speranzosa dello scrittore di un insediamento armonico con la realtà circostante provocherà in lui convinte diffidenze e delle inquietanti solitudini. L'interruzione della «corrente di desiderio» che doveva unificare io e paesaggio diventa più marcata, inesorabile e castrante, se vogliamo usare questa parola nell'accezione strettamente psicoanalitica, cioè lo strozzamento del desiderio *tout court*. Zanzotto evidentemente però non poteva essere così ciecamente avverso all'animale uomo a tal punto di ometterne totalmente la presenza, dimenticarne il suo ruolo fondamentale nella creazione del paesaggio bensì vedeva in questa armonizzazione del soggetto con il paesaggio l'attuarsi stesso del luogo, luogo che attraverso questa eradicazione si dota di *morphé* e dunque di forma, di concretezza. Da questa prospettiva lo scrittore potrebbe essere messo in relazione con alcuni esponenti e teorizzatori dell'*anthropic principle* (il principio antropico), termine questo che Brandon Carter coniò negli anni Settanta. Verrebbero qui in mente le constatazioni sul paesaggio che spesso era solito fare Giovanni Michelucci, tra i maestri dell'architettura dell'intero Novecento, il quale vedeva nel paesaggio toscano - e nel suo caso la bellezza del contado fiorentino di Fiesole di boccacciana e dannunziana memoria - la presenza di Giotto.

La presenza del paesaggio toscano, così sinuoso e variopinto nella sua alterità, nelle tele giottesche lascia trasparire l'*homo agens*, l'uomo che agisce e che crea, ma quell'agire è commisurato alla bellezza della realtà che vi si trova attorno concorrendo così ad un innalzamento e ad una sublimazione dell'armonia originariamente presente tra *àntropos* e *physis*, tra uomo e natura. In Michelucci quindi, così come in Zanzotto, non si dà paesaggio se non in rapporto costante e necessario con la comunità di appartenenza e questa corrispondenza con l'esterno è pienezza di partecipazione alla vita. Il paesaggio viene modellato e plasmato dall'uomo, l'uomo ne detiene i segreti e il sottofondo più autentico e primigenio e questo pare spetti, secondo Zanzotto, soprattutto alle comunità locali e rurali, che tanto amava e considerava. Queste umili comunità nei suoi scritti sono infatti messe in antitesi con l'uomo contemporaneo, deturpatore dell'autentico e preda dei particolarismi economici, e verranno considerate come «vero sangue dell'uomo»⁹. Sempre a questo proposito Zanzotto afferma:

⁷ A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà* (1967) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 70.

⁸ *Ivi*, «E allora l'insediamento-piaga scompare per lasciare posto all'insediamento-fioritura, che un ambiente terrestre deve essere pronto a ricevere, anzi è in qualche modo predestinato a ricevere».

⁹ A. ZANZOTTO, «...dell'opera di queste plebi rurali, di queste masse, di questo vero sangue dell'uomo che, appunto, trovava modo di dare vita poi a tutta la società, a tutta la grande creazione della bellezza che era fruita soprattutto dalle classi superiori», da *Andrea Zanzotto e... il Quartier del Piave* (1974) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 205.

«Anche oggi i piccoli gesti, nonostante tutto, somigliano un po' a quelli di ieri: la gente, il popolo, la sua creatività, sono duri ad andarsene, sono, ancora oggi, in attesa, sempre più cosciente, di un "via" per l'azione, sono un'orchestra o una compagnia di atto che ha molti vuoti ma che sarebbe sempre in grado di stupirci con un *impromptu*»¹⁰.

La ricchezza umana di questi abitanti riserva una spiccata creatività, una capacità fabbrile di realizzare manufatti che rasenta l'opera d'arte e un insieme di gesti che pur essendo «piccoli» sono 'radicali', nel senso più etimologico del termine ovvero che hanno a che vedere con le radici. dunque intrisi di autentica genuinità e proprio per questo restii nell'essere rimossi. Quello zanzottiano quindi è un paesaggio che vibra di umano ma è anche un umano che vibra di paesaggio, quasi in un *refrain* continuo tra i due che si rilancia in continuazione, facendo sì che il paesaggio si animi e si accenda della presenza umana proprio perché, come scrive Zanzotto in un passo di *Architettura e urbanistica informali* del 1962, al di sotto della sua apparente insignificanza esistevano delle strutture che un giusto antropomorfismo aiuta a vedere¹¹. E proprio in riferimento a questa originaria saldatura paesaggio-comunità e allo scambio reciproco tra le due entità Zanzotto conierà il neologismo di *biologale*, - che ritroviamo anche in un componimento della raccolta *IX Ecloghe* del 1962 - il quale secondo Giancotti è da intendersi «che gli individui e la comunità, alla cui formazione il paesaggio dà un contributo fondamentale, arricchiscono a loro volta il paesaggio di una qualità spirituale che trascende la mera esistenza fisica e biologica degli aspetti che lo compongono»¹². L'uomo quindi in quanto 'gettato' nel mondo - per riprendere qui l'espressione verbale di gettatezza (*Geworfenheit* in tedesco) tanto cara ad Heidegger -, partecipa e concorre alla spiritualizzazione del paesaggio e del luogo in cui esso è circoscritto e lì, come scrive Zanzotto nella meravigliosa prosa *Un paese nella visione di Cima* del '62, l'uomo si vede ovocellula. È «*magnus Iovis incrementum*». Del resto sarà proprio per l'importanza che Zanzotto affida alla sperimentazione della quotidianità, al lavoro della comunità innervata nei suoi luoghi e al *fare esperienza del paesaggio*, che la sua poesia si caricherà di un notevole peso in quanto *corpus vivens*, un corpo vivente che abita il paesaggio. Andrea Cortellessa, oggi tra i più autorevoli critici letterari, in un recente seminario¹³ dedicato al centenario della nascita del poeta di Pieve di Soligo ha sostenuto come si possa usare il sintagma di 'abitare il paesaggio' per Andrea Zanzotto, il quale però è paradossale perché il concetto di paesaggio ereditato dalla modernità è quello legato ad una immagine di apertura mentre quello di 'abitazione' - tramandatoci nell'accezione attuale fin dal

¹⁰ A. ZANZOTTO, *Venezia, forse* (1977) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 102.

¹¹ A. ZANZOTTO, *Architettura e urbanistica informali* (1962) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 125.

¹² M. GIANCOTTI, NOTE in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 207.

¹³ «Mani, lingua e respiro». *100 anni di Andrea Zanzotto*.

trattato architettonico vitruviano *De architectura* - prevede contrariamente uno stare al chiuso. Di questa idea di trovare riparo e conforto nel «grembo della natura», nell'*Heimat* materna, Zanzotto farà un motivo ricorrente dell'intera sua produzione letteraria e che costituirà, o perlomeno cercherà di costituire, uno scudo poiché «il grembo solighese sarà sempre più contaminato dai conflitti planetari e dalla distruzione dell'ecosistema, sempre più abitato dai segni del «megatempo» incistati in un paesaggio lirico e psichico dai confini sempre più dilatati»¹⁴. Zanzotto in *Il paesaggio come eros della terra*, articolo pubblicato nella miscellanea di studi raccolti dal Gruppo Giardino Storico dell'Università di Padova nel volume *Per un giardino della terra*¹⁵, scriverà:

«Il paesaggio, a ben vedere, ovvero quello che noi chiamiamo «paesaggio», irrompe nell'animo umano fin dalla prima infanzia con tutta la sua forza dirompente (...). Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro»¹⁶.

L'intera 'esperienza' vitale di Zanzotto è un affondo nel suo luogo natio, di cui ne riuscirà ad individuare il sostrato più arcaico e incorruttibile, l'animo e lo spirito di coloro che lo abitano, ma anche gli episodi e gli scempi che si manifesteranno a partire dai primissimi anni Sessanta e che contribuiranno a creare in lui traumi, urti emotivi, insanabili lacerazioni. Ma quella di Zanzotto è innanzitutto una presenza statica nel luogo - seppur dinamica poeticamente - dove però restare fissi in un luogo non significa tanto possederlo quanto essere posseduti dallo stesso. Nell'*Arcadia* di Pieve di Soligo infatti il poeta ci rimarrà sempre dato che, come ci ricorda lo stesso nella prosa *Tra viaggio e fantasia* del 2009, lui non sarà un *voyageur* alla pari di un Parise, un Comisso o un Piovene bensì di viaggi ne farà gran pochi a causa della salute cagionevole e dell'insonnia che lo accompagnerà costantemente nella vita. A questo proposito uno dei maggiori critici letterari del Novecento, Gianfranco Contini, nella prefazione alla raccolta zanzottiana del *Galateo in Bosco* del 1978 edita nella collana mondadoriana «Lo Specchio», definì l'ossessione stanziale di Zanzotto come un «rigoroso immorare in luogo»¹⁷. Proprio questa stanzialità inoltre si è avuto modo di studiarla da una prospettiva psicologica, attraverso delle lenti psicoanalitiche ma questo però non per farne la tediosa 'patografia', ovvero sia il cercare dei riscontri o dei complessi psichici nell'individuo partendo *a priori* dalle sue opere (in altre parole il fornire una spiegazione dell'opera artistico-letteraria a partire dal vissuto dell'artista-autore), bensì per comprenderne più a fondo la

¹⁴ E. ZINATO, *Il grembo e il fosforo*, introduzione a *Dietro il paesaggio*, Padova, Padova University Press, 2021, p. 16.

¹⁵ *Per un giardino della terra*, a cura di Antonella Pietrogrande, Firenze, Olschki, 2006.

¹⁶ A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra* (2006) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 32-33.

¹⁷ G. CONTINI, prefazione a *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1978.

pluralità di significati che un «tessuto» letterario sempre ci sottopone, specie se chiamato in causa è un autore centrale del '900 come Zanzotto. Qui un ruolo centrale è svolto simbolicamente dalla figura paterna ed è un episodio della sua infanzia in particolare a segnare per sempre la sua esistenza, a tal punto che Zanzotto su questo episodio ritornerà svariate volte. Il padre Giovanni infatti, che fu apprezzato pittore e decoratore oltre che maestro nella stessa Pieve, a partire dall'anno 1929 smise di ricevere commissioni a causa del suo rifiuto di aderire al plebiscito indetto dal fascismo per costringere i cittadini italiani ad approvare il piano politico e quindi di lì a poco il padre di Andrea dovrà partire per la Francia e poi per il Belgio, lasciando così la propria famiglia a Pieve in condizioni economiche miserevoli. Prima della straziante partenza però Giovanni, «il modesto signore di Lorna»¹⁸, volle realizzare un affresco parietale nella stanza da pranzo della propria casa di Cal Santa con soggetto una ambientazione esterna, una suggestiva scena bucolica a mo' di *trompe l'œil*. Qui noi possiamo osservarne la rigogliosa vegetazione, la varietà arbustiva e un frutteto, ma soprattutto la presenza del piccolo Andrea, 'gettato' nel paesaggio e lì per sempre destinato a rimanervi. Lo troviamo acconciato come un signorino d'altri tempi, elegante e dallo sguardo compiaciuto, reggente in mano dei frutti e che sembra beneficiare della bellezza del luogo. Andrea si trova avvolto da questo paesaggio idillico ma a questo senso di *beatitudo*, che il poeta chiama «fascia paradisiaca», si affianca anche un senso d'angoscia, se preferiamo di *angst*¹⁹, una costrizione ineliminabile dalla quale non può uscire. Ma come ci ricorda Cortellessa 'paradiso' in greco significa «giardino di dovizie» ma la sua etimologia va rintracciata e prelevata ancora più in profondità nell'antico persiano «luogo separato». Ed è in quest'ultima accezione che meglio si accoglie il senso e l'esperienza del Nostro dal momento che in questi *incunabola* paradisiaci Zanzotto si sentirà, come verrà affermando in alcune interviste, «imbalsamato e handicappato». Questo suo essere fasciato e quindi metaforicamente inibito degli stessi movimenti articolatori lo costringe per l'intera esistenza a non fare esperienza di una alterità (la quale sarà ampiamente recuperata sul piano della sperimentazione linguistica), all'essere chiuso in questo luogo *non-luogo* che viene visto come opprimente condizione di separatezza ed estraneità dal *kosmos*.

A dimostrazione di questa situazione che si viene a delineare Cortellessa dà vita ad un accostamento di tipo pittorico con una ben nota tela del 1933 di René Magritte, esponente di spicco del Surrealismo di area belga. Si tratta de *La condition humaine*, «la condizione umana». Qui ciò

¹⁸ A. ZANZOTTO, *I paesaggi primi*, da *Vocativo* (1957) v. 15.

¹⁹ A. ZANZOTTO, «(...) di conseguenza è diventata sempre maggiore la necessità di entrare in contatto con questo *Deus reconditus* o "x", o "enigma" (preferisco usare la parola *enigma* perché la sua radice è fonicamente prossima a quella dell'*angst*, dell'angoscia "che soffoca", del nodo scorsoio» in *Il paesaggio come eros della terra* (2006) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 30-31.

che noi vediamo è una finestra aperta su un paesaggio ma lo stesso paesaggio è sostituito da una pittura di paesaggio sorretta da un cavalletto. È la rappresentazione pittorica, ma in senso ampio poetica e letteraria, che va a sostituirsi alla realtà circostante e quindi è la realtà che viene filtrata dall'io, dal *moi-profond*, per usare una espressione proustiana. Ma al padre non si deve però solo questa 'costrizione' ma anche un tentativo di avvicinarsi - una fantasia di avvicinamento direbbe Zanzotto -, attraverso l'arte e la pittura, alla bellezza circostante e al *genius loci* che vi dimora. Tutto ciò avrebbe favorito e instaurato così nel giovane un profondissimo dialogo io-natura e trovandovi in essa una inesauribile fonte di slanci immaginativi, di rivelazioni imprevedute, di agganci esistenziali. Ma questo io però ben presto comincerà ad intravedere le prime increspature e dissonanze. Alla serena corrispondenza con la natura dei primi anni subentrerà una desolazione esistenziale sempre più accentuata e il poeta avrà quindi la necessità di ripararsi nel grembo materno della natura - che ne diventerà l'*alter ego* - e lì, nell'aperto del paesaggio chiudersi attutendo i colpi e contraccolpi della Storia e soprattutto esercitando quello che Zanzotto ha definito il proprio «sguardo dalla periferia». A questo proposito una *mise en page* di questo castigante, ma anche dispiegante, rapporto padre e figlio ci viene data dai *Paesaggi primi*, poesia tratta dalla raccolta *Vocativo* del 1957. Qui di seguito possiamo leggere il testo:

Del mio corpo la coltre di neve
rimuovi, padre, e il sole
sei che brusco mi anima:
e alle mie dita
comporti frutti e fiori intensi 5
in un soffice inverno che pur duole
pur duole ovunque su in collina?
Dal tuo pennello fervido,
ma talvolta più algido che specchi
che cieli perduti nei cieli, 10
lavorano di luci
e muschi i paradisi ed i presepi
che tutt'intorno hai già, che sulla
bianca parete a me seduci,
tu modesto signore 15
di Lorna che creasti e che ti crea,
tu artefice
di me, di un mai sopito amore.

(I paesaggi primi, da *Vocativo*)

Il testo ci restituisce con fedeltà in versi la raffigurazione pittorica che il padre Giovanni aveva realizzato con il «pennello fervido» nella sala da pranzo della casa solighese. Plasticamente possiamo ritrovare il giovane Zanzotto che tiene tra le mani «frutti e fiori intensi», immerso nel suo

locus amoenus natio, in quella fascia di paradiso in cui si richiamano i «muschi i paradisi ed i presepi», il tutto orchestrato pittoricamente dal padre che qui è signore (ma «modesto») di Lorna. Lorna è luogo zanzottiano poeticissimo, corrispondente ad uno dei luoghi nelle vicinanze di Pieve e corrispondente nella toponomastica ad Arfanta; così sarà per la già citata Dolle che corrisponde a sua volta a Rolle di Val Marino. A chiusura, nei versi 16-18, possiamo mettere in evidenza come sia sottile la comunione di uomo-paesaggio dal momento che il pittore crea Lorna ma a sua volta Lorna ha generato lo stesso pittore («di Lorna che creasti e che ti crea») ma parimenti il pittore è «artefice» di Andrea, un sole che «brusco» lo anima e che lì l'ha destinato. Quella di Zanzotto sarà dunque pura «vita abitante», per riprendere parte del titolo di un recente libro di Giorgio Agamben²⁰ dedicato ad una delle figure più amate dallo scrittore e cioè il poeta svevo Hölderlin, che secondo Cortellessa è concetto applicabile a Zanzotto. Secondo Agamben una «vita abitante» infatti è una vita priva di slanci e di scopi, assente di orientamenti, una vita atta ad occupare asetticamente uno spazio. Ma di questo spazio, insieme di luoghi che traboccano di arcaiche bellezze, Zanzotto ne farà il proprio orizzonte arcadico dominato dalla *ingens silva* del Montello, sulle rive del fiume Gasparina e dell'Anassillide, un luogo edenico apparentemente rassicurante e imperturbabile ma che dietro allo stesso si cela la corruzione del consorzio umano, la guerra e le sue sciagure ma soprattutto il napalm della Storia²¹, come leggiamo nella *Beltà*.

L'Arcadia zanzottiana di rado assume la valenza di un idillio boschereccio e bucolico, di un territorio ameno incorrotto dalla presenza umana. Se questa Arcadia, che in lui avrà sempre un vivo riscontro nelle tele di Poussin, per taluni aspetti rappresenterà come si è detto un rifugio certo, un *enclave* protettiva che si vuole sottratta dagli urti e dai tumulti del «Megatempo», per altri aspetti è inafferrabile, non si concede mai una volta per tutte proprio perché il paesaggio stesso «resta sempre in sospeso, non è mai passibile di una definizione totalizzante»²². Questo sfugge in continuazione alla presa e ad un possibile tentativo di decifrazione umana del reale. Il paesaggio e la natura di contro sono anche creatori di equivoci, latori di una certa ambiguità o meglio di una *quiddità* per usare un termine zanzottiano, un «concetto-termini con cui la filosofia scolastica e Dante si riferivano al carattere essenziale delle cose, e la modernità poetica alla loro intenzionalità epifanica»²³. Ne consegue perciò che l'orizzonte paesistico in cui noi stessi siamo situati, non sarà mai posseduto nella sua completezza bensì sarà «sempre eccedente, sempre “più in là” rispetto alle

²⁰ G. AGAMBEN, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante*, Torino, Einaudi, 2021.

²¹ A. ZANZOTTO, *La Beltà*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1968.

²² A. ZANZOTTO, *Verso-dentro il paesaggio* (1994) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 47.

²³ E. ZINATO, *Il grembo e il fosforo*, introduzione a *Dietro il paesaggio*, Padova, Padova University Press, 2021, p. 12.

effettive potenzialità dell'esperienza umana»²⁴. Il paesaggio quindi non essendo entità calcolante e calcolabile - e soprattutto in ciò si discosta dall'uomo in quanto animale smanioso di possedere una totale osservanza delle cose - serba in sé improvvise traiettorie, inaspettati percorsi senza una meta o 'sentieri erranti nella selva'. Degli *Holzwege*, per riprendere il titolo dell'opera heideggeriana spesso citata da Zanzotto. Come dirà lo stesso Heidegger «ogni *Holzweg* s'inoltra per conto suo»²⁵ e sono i sentieri stessi a dischiudersi all'uomo *viator* e mai lo stesso ad intraprenderli appositamente. La progettualità naturale è l'esatto opposto della progettualità umana proprio perché priva di calcolo e di obiettivi cui andare a parare, è l'esaltazione dello spontaneo e della spontaneità, dell'inatteso e del non previsto ma che a sua volta soggiace ad un obiettivo più profondo e spirituale, smaterializzato, alla *lex* del creato e dell'armonia. Di questo divario progettuale tra uomo e natura Zanzotto dirà:

«A differenza di quelli umani, i "progetti" della natura non si presentano mai come "progetti", essendo "genesi" anch'essi, poiesis nel senso più arcaico della parola, che è il far essere quello che non si prevedeva potesse esserci: li si potrebbe allora rappresentare come una serpentina, un grande albero con i rami potati, come Holzwege, strade perse o sentieri nel bosco che si perdono nel nulla»²⁶.

E poi ancora:

«Tuttavia l'essere umano "progetta" qualche cosa e, così facendo, si colloca nella "presunzione". (...) L'essere umano "progetta" qualche cosa di irraggiungibile al di fuori dell'effettivo decorso naturale delle cose: al posto di una linea rastremata, estremamente complicata, pone allora una linea retta, perché il suo è un progetto di tipo ingegnerile, mentre il mondo può anche sembrare la peggior prova in fatto di ingegneria»²⁷.

Di questa irruzione dell'inatteso in natura, del «far essere quello che non si prevedeva potesse esserci», oltre alla fortuna di imbattersi in rivelanti e inaspettate scoperte che spesso si presentano agli occhi dell'autore come eventi epifanici o perturbanti, lo scrittore inglese ed esponente di spicco del romanzo gotico Horace Walpole (1717-1797), esponente di spicco del romanzo gotico, coniò a metà del XVIII secolo il sostantivo *serendipity* (poi italianizzato in serendipità) traendolo dal titolo dall'antica favola persiana *The three princes of Serendip*. La serendipità quindi è l'imbattersi in scoperte, spesso importanti e determinanti ma estranee e non previste da quanto ci si era proposti di

²⁴ A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra* (2006) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 33.

²⁵ in M. HEIDEGGER, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Milano, Bompiani («Il pensiero occidentale»), 2019.

²⁶ *Ivi*, p. 35.

²⁷ *Ivi*, p. 36.

ricercare. Si tratterà perciò di «intivarghe»²⁸, un cogliere nel segno, avvicinarsi al paesaggio fiduciosi di trovarvi degli stimoli, dei connotati di speranza o perlomeno dei tentativi di ricomposizione tra bosco e galateo, tra natura e sostrato culturale. Questo scopo sarà rivestito proprio dalla poesia a cui spetta il recupero del *lógos*, termine chiave della filosofia antica ripreso da Zanzotto, il quale però manterrà sempre una inafferrabilità, un'impossibilità nel rinsaldare soggetto e oggetto.

Il concetto stesso di *lógos* si caricherà, come ha sottolineato Francesco Zambon in un recente seminario²⁹, di uno spessore teologico con l'allusione all'espressione evangelica di *logós erchómenos* (letteralmente «parola che viene»), che compare nella raccolta *Filò* del 1976 e che verrà poi sostituita in *Fosfeni* con *veniente*. Anche qui, per comprenderne più a fondo l'allusione, un contributo rilevante è stato dato da Giorgio Agamben che in un suo saggio introduttivo ad un libro incentrato sul Zanzotto dialettale, edito nella collana «Ardilut» di Quodlibet³⁰, ha scritto proprio su questo tema dispiegando così interessanti piste interpretative per la comprensione dell'opera zanzottiana. In sintesi quella istanza fondativa della lingua, che corrisponde in Zanzotto certamente al *vecio parlar* materno, ha imprescindibile sede in un *non-luogo*, è *lógos* che sopraggiunge in *gnesun luogo* (nessun luogo). In Zanzotto, dice Agamben, il luogo è l'«elemento messianico per eccellenza» ma non per questo è visibile solo con lenti religiose perché ai rimandi biblici e teologici subentrano anche allusioni filosofiche e letterarie, soprattutto quelle di impronta esistenzialistico-fenomenologica alimentate da alcuni saggi heideggeriani e di Blanchot. Tuttavia *erchómenos* è termine greco la cui valenza tecnicamente è quella di Messia ma questa dimensione messianica, nella poetica e nel pensiero zanzottiano, è strettamente legata all'esperienza linguistica materna. È perciò legata non alla grammatica - la lingua nazionale, fissata e normata - bensì a quella più sorgiva e sotterranea del dialetto, che è sempre veniente e «che rimane 'quasi' infante pur nel suo dirsi»³¹. Ma di questo profondo rapporto con il dialetto si avrà modo di parlare successivamente.

²⁸ «C'è sempre un *quid* di fortuna: bisogna «intivarghe» - per usare un bel verbo dialettale che viene da *typos* «intipare» - bisogna entrare nella sagoma della realtà, e siccome ci siamo già dentro, può essere che il nostro cervello ritrovi la chiave senza eccessive fatiche». A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra*, (2006) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 35-36.

²⁹ F. ZAMBON, *Mi sono sentito togliere la terra sotto i piedi. L'esperienza del paesaggio-idioma nel Filò di Andrea Zanzotto*, seminario di poesia SEMPER 20-21, Università degli studi di Trento, 1 dicembre 2020.

³⁰ G. AGAMBEN, nota introduttiva in *Andrea Zanzotto. In nessuna lingua in nessun luogo. Le poesie in dialetto 1938-2009*, Macerata, Quodlibet («Ardilut»), 2019.

³¹ «Il dialetto è sentito come veniente di là dove non è scrittura (quella che solo migliaia di anni) né grammatica: luogo allora di un *logos* che resta sempre 'erchomenos', che mai si raggela in un taglio di evento, che rimane quasi infante pur nel suo dirsi, che è comunque lontano da ogni trono» in A. ZANZOTTO, *Note in Filò*, 1978, pp. 542-543.

1.1. La figura di Nino

Come si è detto in Zanzotto riveste una certa centralità l'idea di una compartecipazione tra uomo e natura, tra soggetto e realtà circostante. Questa compartecipazione è dotata di una tale vivacità a tal punto da permettere una ricerca dell'uno nell'altro, un 'vedersi' e un «illuminarsi a vicenda proprio in quel particolare campo di consapevolezza che deve unificare paesaggio e insediamento, in modo che questo appaia davvero “nascente” di quello»³². Zanzotto infatti si convinceva che alcuni luoghi, e in particolare il loro sostrato più profondo e antropico, avessero la facoltà di umanizzarsi e perciò di trasferirsi ed incarnarsi in alcuni soggetti che sono veri detentori dello spirito e del *genius* comunitario-culturale del luogo stesso. Rammentando nei suoi scritti questi germinanti 'protettori' dei luoghi, questi *patres patriae* sprovvisti di blasoni e stemmi, Zanzotto adorava ricordare una figura briosa, originale e intrisa di uno sconfinato eclettismo. È la figura di Nino, il «Duca della Rosada di Rolle» - come lo incoronerà Comisso -, che in Zanzotto ricorre in più sedi e che di seguito ne vediamo una sua presentazione:

«Ecco Nino, un uomo dei campi molto vecchio, molto indipendente, in un angolo della provincia veneta, in una felice zona collinare, che però di anno in anno resta sempre più deturpata, mentre le strutture reali e le “forme visibili”, paesistiche, della civiltà agricola si stanno sempre più modificando. Egli gode fama di indovino, profeta, botanico, poeta, astronomo e gastronomo ecc. (come risulta dal suo biglietto da visita) e si rassegna ad abbandonare del tutto il suo podere, la sua vigna, fino a qualche anno fa meravigliosamente curati»³³.

È «deliziosamente folle» Nino Mura (1892-1988), sfuggente ad ogni tentativo di incasellamento in schemi predefiniti, difficile è fornirne una sua definizione totalizzante, impossibile apporgli un'etichetta, tale è la sua anarchica e difforme genialità. Ma Nino è soprattutto un agricoltore, un detentore di un sapere atavico che con lo scorrere dei giorni è sempre più severamente minacciato dall'avidità individuale e dagli esiti opprimenti di un tempo che guarda più a distruggere che a creare. È un produttore e un sostenitore di una genuinità che caparbiamente protegge contro quegli «acidi, tossici, veleni» contemporanei anche quando ormai il suo feudo ha le chine *incretinite* perché è «scalpato d'ogni vite»³⁴. Nino è soprattutto fedele alla sua “tradizione personale”, non ha moglie né figli e per questo motivo preminente è il ruolo dell'amicizia, un *coté* di amici dove svolgere la sua «parte di leader, centro di interesse, attore comico-sapienziale, dotato com'è di un

³² A. ZANZOTTO, *Architettura e urbanistica informali* (1962), in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 127.

³³ A. ZANZOTTO, *Colloqui con Nino* (1987-2005) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 157-158.

³⁴ A. ZANZOTTO, *Nino negli anni Ottanta*, in *Idioma*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1986, vv. 6-7.

fisico aiutante eppure tutto scatti mimici»³⁵. Si direbbe quasi che in lui convivano, in modo del tutto inscindibile, due anime della classicità latina: un'anima tibulliana, che risponde ad un fierissimo attaccamento alla sapienza contadina, al lavoro nei campi e alla più serena pace agreste, e un'anima oraziana, che fa dell'amicizia e del banchetto il suo epicentro. È proprio a questi immancabili conviti (o meglio *summit*, come scriverà Zanzotto nelle *Profezie di Nino* al verso 33) Nino teneva le sue mitiche «conferenze stampa» sui più disparati temi d'attualità (dalle macchie solari alla corsa allo spazio, passando per l'inquinamento), dove presenziavano le più diverse personalità tra cui queste scrittori come Giovanni Comisso - delle quali era instancabile frequentatore -, Ferdinando Camon ma anche critici come Pier Vincenzo Mengaldo.

Nino è soprattutto, come Zanzotto sottolinea nella prosa *Colloqui con Nino*, un irradiatore di buonumore, inteso come quel forte attaccamento alla vita e alla sopravvivenza, un portatore di una «esasperata vitalità», potremmo dire per alterare un noto sintagma pasoliniano, un mostrarsi col ghigno nel mezzo delle tragedie che incombono nel quotidiano. Insomma di farsi ginestra nel deserto, dove questo deserto è per Nino l'affievolirsi dell'orizzonte contadino e di pari passo della lingua, la quale acquista in lui innumerevoli sfumature e livelli. Nino infatti possiede una innata attitudine teatrale e attraverso la sua mirabile capacità mimica «raddoppia gli effetti dei vari livelli linguistici tra i quali egli si sposta dal rustico pievese, ad un “veneto” o “veneziano” da classe alta, ad un italiano spesso reinventato con le destrezze di tipo folenghiano»³⁶. Ma Nino è «quasi una parte integrante del paesaggio» perché la sua «più bella profezia | non può mettere boccio che nei clinami di Dolle»³⁷, dove il «clinami» è latinismo (da *clinamen*, «inclinazione») inerente alla fisica epicurea ripreso dal *De rerum natura* lucreziano. Così Zanzotto, in un verso delle *Profezie di Nino*, poesia presente nella sezione *Profezie o Memorie o giornali murali* della raccolta *La Beltà*, descrive la ‘radicalizzazione’ di Nino nel suo feudo, nella sua patria solighese intrinsecamente connaturata al suo essere e al suo Esserci, direbbe Heidegger. Lì, tra gli amici e i luoghi di una vita, risiede Nino, nei bassifondi e nel sostrato geologico e conglomeratico della sua Pieve, sospeso continuamente tra realtà e immaginazione, tra vita e finzione. Le storie di Nino «si avviticchiano l'una all'altra», la memoria straripa di una lunghissima serie di gesta, di motteggi d'ogni tipo, di *boutade* ricche di pungente sarcasmo o di invettive contro il «meschino delirio degli uomini d'oggi». Proprio di questa sua bonaria e spontanea inclinazione all'affabulazione Zanzotto scrive:

³⁵ A. ZANZOTTO, *Colloqui con Nino* (1987-2005) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 158.

³⁶ A. ZANZOTTO, *Colloqui con Nino* (1987-2005) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p.166.

³⁷ A. ZANZOTTO, *Le profezie di Nino*, in *La Beltà (Profezie o memorie o giornali murali)*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1968, vv. 5-6.

«[...] storie che si implicano e si avviticchiano l'una all'altra attraverso i decenni, con risacche di rimandi, splendidi diverticoli, topologie colorite di slanci e ritorni a lacciolo, di ogni genere. Le compagnie di ieri sono anche “la compagnie” di oggi, quella che non manca mai intorno a Nino»³⁸.

La sua figura, e con lui il suo mito, ogni qualvolta che la si richiama è continuamente rilanciata e rivitalizzata, è soggetto emergente dalla sua terra con coloriture sempre diverse e inaspettate ma questo richiamare il soggetto Nino significa anche richiamare il paesaggio che lo ha accolto. Se nelle prime raccolte zanzottiane però Nino è *corpus vivens* all'interno del paesaggio e con esso 'veniente', in *Sovrimpressioni* del 2001 sarà invece Nino a proiettarsi e a incontrarsi nei suoi luoghi. Nonostante siano trascorsi diversi anni da quel 1988, anno della sua dipartita, Nino è più che mai vivo e presente nella sua Pieve ma non solo nella memoria degli abitanti del luogo e dei 'conviviali', che sono sempre di meno, bensì nelle vigne e nei fiori del suo adorato e arcadico feudo che «pare ancora oggi aver la forza di rigenerarsi, di riapparire in una serie di metamorfosi o conferme, di continuità e si direbbe volentieri di metempsicosi»³⁹. A Nino spetta il compito ora come non mai di custode della tradizione, conservatore di un passato armoniosamente innervato nel paesaggio. È colui che si sente privilegiato per essere nato nelle colline trevigiane, nella zona tra Piave e Montello e per avere la fortuna di trascorrere delle sere nel nome di valori autentici come quello dell'amicizia. È il *cavaliere antiquo* che con temperanza lotta contro «orgoglio e dismisura», come Dante afferma nel XVI canto della cantica infernale (v. 74), causa sempre alla moda della corruzione dei popoli.

³⁸ A. ZANZOTTO, *Colloqui con Nino* (1987-2005) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 163-164.

³⁹ *Ivi*, p. 169.

1.2. Il paesaggio veneto tra arte e letteratura

Il tema del paesaggio in Zanzotto come abbiamo avuto modo di dire è pervasivo e onnipresente, vero *leitmotiv* della sua poetica, tuttavia quando il paesaggio affiora nei suoi versi o nei suoi scritti prosastici è soprattutto un paesaggio situato nei luoghi del vissuto zanzottiano. Ne consegue dunque che l'idea del paesaggio elaborata da Zanzotto è soprattutto un'idea che pone le sue radici in quei luoghi già prima convocati, vale a dire la zona del Piave e del Montello, di Solighetto e di Cison di Valmarino, ma potremmo estendere quest'area all'intero circondario solighese o per ulteriore dilatazione al paesaggio veneto *tout court*. Certamente però è possibile scontornare questo paesaggio dalla sagoma individuale dell'io poetante, del soggetto abitante, ed estendere perciò l'idea di paesaggio ad un più ampio respiro e di pensarlo in quanto tale, senza patine e coloriture localistiche. In altri termini elaborare quella che Zanzotto nella prosa *Verso-dentro il paesaggio* del '94 ha definito come «una certa idea di paesaggio»⁴⁰. È però fuori di dubbio che il paesaggio veneto sia per Zanzotto l'orizzonte di senso, il paesaggio elevato a paesaggio ideale per antonomasia e che trova una sua privilegiata chiave di lettura soprattutto nella pittura dei maestri veneti del Quattro e del Cinquecento, da Cima da Conegliano a Tiziano passando per Giorgione, ma anche nei grandi maestri francesi dell'età moderna, tra i quali una predilezione è rivolta a Nicolas Poussin e a Camille Corot. A più riprese Zanzotto sosterrà che è il paese veneto che ha fatto la pittura veneta, e «l'ha fatta anche la società organizzatasi in «quella patria»⁴¹, proprio a rimarcare l'importanza di questa felice saldatura uomo-paesaggio che altro non è che l'«insediamento-fioritura» di cui si parlava in precedenza, l'armonizzazione dell'umano con il paesaggio.

Qui centrali sono due scritti zanzottiani di carattere estetico-artistico che hanno come argomenti il paesaggio veneto, la pittura e la compartecipazione uomo-natura ovvero *Un paese nella visione di Cima* e *Verso-dentro il paesaggio*. Nel 1962, anno in cui Treviso dedica una mostra presso il Palazzo dei Trecento a Cima da Conegliano (1459/60-1517), Zanzotto scrive un articolo sulla rivista «La Provincia di Treviso», con la quale collabora di frequente. È questa la sede in cui lo scrittore, oltre a rendere omaggio all'artista coneglianese, parla del paesaggio veneto soffermandosi prevalentemente su due aspetti: la presenza umana e la ricchezza cromatica del paesaggio filtrata dai capolavori dei maestri veneti. In questo articolo del '62, che poi verrà per metà ripubblicato con il titolo *Umanità del paesaggio veneto* nel 1963 nel periodico «Lettere Venete», Zanzotto scrive:

⁴⁰ A. ZANZOTTO, *Verso-dentro il paesaggio* (1994) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 47.

⁴¹ «Il paese veneto ha fatto la pittura veneta; è l'ha fatta anche la società organizzatasi in «quella patria», come parve al Berenson e ad altri» in A. ZANZOTTO, *Un paese nella visione di Cima* (1962) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 41.

«Nella vigna sovrabbondante dei colori-natura l'uomo si colloca vendemmiatore, dio, centro di "attività" anche quando è composto nell'armonica quiete che supera la tensione degli incontri e delle situazioni più diverse. (...) Il tutto vive nell'uno e viceversa: grazie alla fusione raggiunta nel fervore dell'invenzione cromatica»⁴².

L'uomo è «centro di attività», *homo faber*, fecondamente abitante il paesaggio. Questo noi lo possiamo vedere in alcune sue opere tra le quali la *Madonna con Bambino* (Cardiff) del 1500, in cui compare un cavaliere turco nello sfondo, oppure *Paesaggio costiero con due combattenti* del 1510-15. Quello di Cima è un paesaggio abitato in cui la presenza umana è necessario complemento del luogo, in cui il sacro atemporale si unisce alla realtà temporalizzata del consorzio umano, o se la presenza umana non è plasticamente visibile lo è attraverso il suo operato nel paesaggio. Zanzotto con uno splendido esercizio di *ékphrasis* descrive con queste parole un paesaggio visto dal pittore veneto:

«Le strutture geologiche, mare piana colli e vette tutti a portata d'occhio; il manto agreste condizionato dall'uomo, il manto boscoso (in altri tempi favolosamente esteso), gli alberi e il loro individuo definirsi nella fantasia dei fogliami, il soave trapasso di ciascuno di questi elementi nell'altro. Dalla roccia all'ordinato anelito delle foglie, ai cori delle selve (modulazione e melodia sia nel riposo che nel movimento). La tastiera dei legni, delle essenze vegetali, dal nocciolo e dal sambuco - sottigliezza, umile snellezza - fino al rovere primordialmente forzuto. *Robur*: forza di linfe terrestri cresciute al massimo, in visibilità, in aggressività di verzure. E poi folle di erbe, nubi, acque - il trapasso perlato delle acque, la loro stasi sognante -, argentee arterie, fini tendini, polpa di ombre e di muschi nel seno del mondo»⁴³.

In questo spezzone possiamo ritrovare, attraverso la grande capacità linguistica di Zanzotto, questo confondersi della sfera naturale e paesistica con quella più strettamente umana e sensoriale. Ecco quindi che le foglie anelano, le selve intonano dei cori, le erbe si affollano tra di loro, le ombre e i muschi sono di polpa, a rafforzare proprio questa idea di carnalità che è insita nel luogo. Infine nel «seno del mondo» è un sintagma in cui possiamo intravederci la sinuosità e la dolcezza collinare trevigiana raffigurata da Cima e dagli altri grandi maestri della scuola veneta ma anche l'accezione di un sostentamento-nutrimiento. È l'*alma mater* o la deà Reitia, la sacra divinità venetica legata al culto della natura e della fertilità, rimembrata più volte da Zanzotto. Nello scritto del '94 invece Zanzotto, partendo sempre dai maestri della scuola veneta dei secoli XV e XVI, traccia un breve *excursus* del paesaggio in pittura, evidenziandone soprattutto il cambiamento percettivo che l'uomo sviluppa in sé in rapporto all'ambiente. La pittura di paesaggio fino ad un certo periodo era

⁴² A. ZANZOTTO, *Un paese nella visione di Cima* (1962) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 40.

⁴³ A. ZANZOTTO, *Verso-dentro il paesaggio* (1994) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 47 (sottolineature proprie).

soprattutto pittura di genere e Zanzotto afferma che questo «concetto di paesaggio inserito nel “genere” (che andava dall’ideale, antico eroico al pastorale e campestre), quale era stato fissato nei trattati del Seicento e del primo Settecento, favoriva il pregiudizio accademico, tanto che da Chambers il paesaggio è stimato «uno de’ rami inferiori della pittura»⁴⁴. Sappiamo del resto che alla metà del Seicento era lecito raffigurare un determinato tipo di paesaggio e soprattutto il paesaggio non era di per sé il centro della realizzazione pittorica bensì fungeva da elemento scenico rispetto all’episodio centrale, che molto spesso era tratto dalla classicità e dalla mitologia come nel caso del Lorrain. Tuttavia il paesaggio inizia a guadagnarsi una maggiore dignità e «in un primo momento irrompe quasi in sordina nella pratica pittorica attraverso l’infinito campionario di campagne, colline, valli, alberi, casette, fiumiciattoli che occupano indifferentemente tutta la scena [...] facendo perdere alla figura umana quel predominio, assoluto o quasi, che aveva avuto in precedenza lungo i secoli»⁴⁵. La figura umana inizia a perdere la sua egoistica pretesa di centrismo. All’umano si affianca la natura e un balzo in avanti significativo nella modernità lo avremo in età romantica dove Constable, Turner e Marlow avanzeranno, seppur in modo molto diverso, le idee cardine romantiche di sublime e di pittoresco - elaborate da teorici come Price, autore del saggio *On the picturesque*, oltre che all’importantissimo *Trattato del sublime* - e che diverranno la cifra costitutiva di un’intera generazione di artisti e pittori. Di seguito, e siamo all’altezza degli anni ’20 e ’30 dell’Ottocento, una figura essenziale sarà quella del francese Jean-Baptiste Camille Corot, pittore amatissimo dallo stesso Andrea Zanzotto.

Per il poeta «il paesaggio pittoresco dalla figurazione esterna, quasi asettica, depurata in ogni irrequietudine all’immagine che lascia trasparire un abbandono inconsapevole alla e nella natura, nella sottintesa connessione con le illimitate accezioni che si possono attribuire a questo termine, e con la definizione dell’istante significatio, può e deve esser ricercato in Camille Corot»⁴⁶. Corot crea ed instaura un rapporto nuovo con la natura, è un sentire più profondo e spirituale dove il paesaggio «deve darsi pienamente». Di lì a poco partirà la pratica della pittura *en plein air* e l’Impressionismo farà il suo dirompente ingresso nell’arte dell’800. Ciò che è interessante notare è come Zanzotto faccia partire una traiettoria franco-veneta che ha il suo inizio in Corot e il suo termine in alcuni pittori di area veneta del ‘900 (Guglielmo Ciardi, Pietro Fragiaco, Giacomo Favretto, Luigi Nono, Ettore Tito, Noè Bordignon, tra quelli che cita ma ci aggiungerei anche l’amico Giani Sartor) in nome proprio di una più intima immersione nella natura così di «entrare nel paesaggio, di arrivare alla definizione del momento che fissa un legame tra l’emozione e il segreto tremito

⁴⁴ *Ivi*, p. 49.

⁴⁵ *Ivi*, p. 48.

⁴⁶ A. ZANZOTTO, *Verso-dentro il paesaggio* (1994) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 50.

dell'ambiente che la suscita»⁴⁷. Significativo inoltre è il fatto che in questo *coté* di pittori veneti Zanzotto riconosca un posto anche al padre, quel Giovanni Zanzotto che attraverso l'affresco parietale della stanza da pranzo lo costrinse ad «immorare il luogo» - come Contini scrisse nella prefacendo *Il Galateo in Bosco* -, quella stanza le cui pareti domestiche riportavano in lui «l'appello dei colori», che Andrea vedeva «nel grande “fuori”, pur così piccolo geograficamente». Così il passaggio zanzottiano:

«Al punto terminale di questo tipo di esperienza vedo anche quella appartata di mio padre, insegnante di disegno, miniaturista e pittore, i cui paesaggi mi riportavano tra le pareti domestiche l'infinitudine dell'appello dei colori che mi vedevo intorno, nel grande “fuori”, pur così piccolo geograficamente, i luoghi dove sono nato e che non ho mai abbandonati. Sicuramente a questi antichissimi stimoli visivi, grazie a mio padre che era così devoto a Corot come alla tradizione veneta, si ricollega una certa mia idea-emozione fondante nata dal e nel paesaggio»⁴⁸.

Il poeta sarà un sostenitore fino ai suoi ultimi giorni della bellezza paesistica veneta, dell'armonia e della biodiversità che la caratterizza più a fondo. La sua è una forma di fedeltà incontrastata al paesaggio e alla comunità veneta più arcaica e rurale ma se la riflessione sul paesaggio veneto in un versante viene condotta attraverso l'arte e la pittura dei grandi maestri nell'altro non può di certo mancare la letteratura dei grandi prosatori e poeti. Tra questi molti andrebbero convocati ma se volessimo limitarci ai più grandi e veramente rappresentativi dello scorso secolo indispensabile è il ricordo di Comisso, Parise, Meneghello, Buzzati, Rigoni Stern, Piovene e tra i poeti Bandini e Cecchinell. Per esempio il Veneto nella visione di Giovanni Comisso (1895-1969), grande scrittore trevigiano che giovanissimo fu legionario dannunziano nell'epopea fiumana, è soprattutto un Veneto che si smarca da quella concezione romantica in cui un io si riconosce nell'ambiente e armonicamente si instaura una felice e panica fusione uomo-natura. Quello di Comisso è un Veneto in un certo qual senso 'ellenizzante', non è attuale ma fuori dalla storia e quindi atemporale, un Veneto calato in una luce classica e primordiale in cui è saldissimo il rapporto uomo e terra. La concezione del paesaggio in Comisso però, pur essendo al di fuori del tempo e classicheggiante, paga il pedaggio ad un vivo realismo mercantile e qui una centralità assume la figura del contadino, del *pauper agricola* tibulliano. Comisso stesso alterna infatti agli spazi di *otium* letterario quelli della più rustica e intraprendente vita di campagna: una semplice compravendita di sementi con i contadini locali può essere ciò che fa scattare in lui il meccanismo creativo. Svestendosi così dei «panni curiali», di cui parlava Machiavelli nella *Lettera a Francesco Vettori* del 1515, Comisso si

⁴⁷ *Ivi*, pp. 57-58.

⁴⁸ *Ivi*, p. 58.

scopre umile lavoratore e astuto mediatore di terre. Conducendo una vita da contadino finisce per assorbire i tratti tipici dell'*homo umilis*, la consapevolezza della fatica del lavoro quotidiano ma anche l'insorgere di alcuni tratti comportamentali che caratterizzano spesso le persone più rustiche perché, come dirà in un testo del 1968, «maniera per resistere nella vita di campagna è di avere il senso avaro della terra»⁴⁹.

Lo spirito avventuriero ed erratico di Comisso è dettato proprio dal suo instancabile desiderio di conoscere nuovi luoghi e paesaggi «che funzionavano come potenti richiami»⁵⁰, di 'culture altre' che in quelle terre si sono insediate e che hanno contribuito al farsi della comunità. La partenza e l'avventura comissiana, al contrario della ossessiva stanzialità di Zanzotto prima richiamata, implica però sempre un ritorno nella sua Treviso. È quella consapevolezza di avere un luogo-rifugio che amorevolmente lo attende e la sicurezza di un approdo certo che suscita in lui lo slancio conoscitivo di altri luoghi, è l'essere consci dell'esistenza di un grembo materno. Questo approdo è quello della sua terra natia, una terra in cui rintracciamo il millenario sostrato comunitario e l'autentica tradizione contadina, una terra che profuma di fieno e di paglia ma soprattutto in Comisso il Veneto è, come ha scritto Guido Piovene, «realità di *partenza, esistenza*», «paesaggio esterno ed interiore rappresentazione»⁵¹. È dunque uno spazio in cui vivere sensualmente attraverso le risonanze del proprio vissuto, con emotività ma nello stesso tempo con un vivace realismo. Proprio questa attrazione per la sua terra lo porterà, di ritorno dai suoi numerosi viaggi in Medio ed Estremo Oriente, a stabilizzarsi nell'amata campagna veneta e lì tutte le sue peregrinazioni confluiranno nell'acquisto della casa a Zero Branco che sarà ben descritta nel libro *La mia casa di campagna*, un libro di memorie tra i più noti di Comisso e la cui gestazione si protrasse per quasi trent'anni. Così lo scrittore scrive in *Le mie stagioni*:

«Vivere in campagna nella sovrana pianura veneta, con il cielo ventilato ora dal mare, ora dai monti, giovò a darmi *intero me stesso*, decimando tutti i rimpianti per le terre lontane dove mi ero per poco radicato con ebbrezza»⁵².

Ben presto Comisso si amalgama con il proprio paesaggio, si ritrova in esso, ci si specchia, vede sovrapporsi i paesaggi e i luoghi visti durante i *reportages* effettuati per il «Corriere della Sera»

⁴⁹ G. COMISSO, *La mia casa di campagna*, Milano, Longanesi, 1968, p. 159.

⁵⁰ «Forse la ragione dei miei viaggi per il mondo non è stata altro che una ricerca di paesaggi, i quali funzionavano come potenti richiami. Forse vi è in me ancora di quell'istinto che doveva dominare le razze emigratrici, istinto che era sete di paesaggi nuovi e meravigliosi, prima ancora di essere istinto di preda e di conquiste» in G. COMISSO, *Veneto felice*, a cura di N. Naldini, Milano, Longanesi, 1984, p. X.

⁵¹ G. PIOVENE, in G. COMISSO, *Veneto felice*, a cura di N. Naldini, Milano, Longanesi, 1984, p. X.

⁵² G. COMISSO, *Le mie stagioni*, Milano, Longanesi, 1963, p. 366.

nella sua campagna trevigiana. Pure i tetti delle case dei contadini di Zero occhieggiano all'Asia, i campi gialli di colza di Nicco paiono quelli di primavera a Sciangai. Ma si accorge soprattutto che non ha più tanto senso il viaggiare, lo spostarsi in continuazione - quasi a riprendere una notissima epistola senecana delle *Epistulae morales ad Lucilium*, ma che Comisso vede da una angolatura differente - poiché «tutto il mondo sta in un metro quadrato»⁵³. Altro grande autore oltre a Comisso è Goffredo Parise. Parise non si è mai sentito un patriota nell'accezione nazionale ma di certo nell'accezione regionale e di questo non ne ha mai fatto mistero. «Sono profondamente convinto che la parola e il sentimento di Patria è rappresentato fisicamente dalla terra, dalla regione dove uno è nato», scriveva in *Il mio Veneto*, scritto e pubblicato nel «Corriere della Sera» il 7 febbraio del 1982, «e se la mia regione ha ormai spazi internazionali il mio sentimento è piccolissimo e fortissimo ed è tutto racchiuso nel Veneto specie sulle immense ghiaie infuocate del Piave durante l'estate e l'azzurro torrente che vi scorre in mille rivoli e pozze gelide»⁵⁴.

Potremmo considerare le vite di Comisso e di Parise, suo amico, quasi delle 'vite parallele' dal momento che entrambi avranno lo stesso destino, ovvero da *reporter* lontani dalla terra natia e instancabili avventurieri al ritorno nell'amata campagna. Parise però diversamente da Comisso non è trevigiano ma vicentino. In quella Vicenza - l'*Aznèciv* dell'amico Fernando Bandini -, che descriverà come «un teatro senza nome», vivrà la sua giovinezza fino alla maggiore età per poi trasferirsi a Milano, nella capitale e infine nel mondo. Avrà modo di viaggiare molto durante la sua vita: nel 1961 sarà in America, poi sarà la volta di Cina, Laos, Vietnam, Malaysia e ancora Tokyo, Giacarta e molte altre. Collaborando con varie testate giornalistiche, soprattutto con il «Corriere della Sera», si farà ben presto apprezzare per la sua capacità giornalistica nel realizzare *reportages* dall'estero come nel caso di *Cara Cina* del '66, *Due o tre cose sul Vietnam* del '67, *L'eleganza è frigida* con tema il Giappone dell'82, tra i principali. Ma nonostante questa inclinazione e propensione al viaggio di Parise la sua anima risiede nel Veneto, soprattutto in quello più campagnolo e autentico. Di quel Veneto, che dirà «barbaro di muschi e nebbie» in un suo straordinario articolo del 1° luglio del 1983 pubblicato nel Corriere, Parise amerà soprattutto la zona trevigiana del Montello - la stessa del nostro Zanzotto -, quella ampezzana di Cortina e Falzarego ma soprattutto la laguna veneziana, di cui si sentiva figlio. Zanzotto in un passo della prosa *Lagune* (1997) ricorda l'introduzione che definisce «mirabile» di Parise ad una raccolta di foto scattate dal veneziano Fulvio Roiter in cui rivela una «straordinaria ricognizione delle forze, dei misteri e delle

⁵³ *Ivi*, p. 327.

⁵⁴ G. PARISE, *Il mio Veneto* (1982) in *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, Bologna, Minerva editrice («I luoghi dei sentimenti»), 2013, p. 17.

evidenze lagunari». Ed è sempre qui che Zanzotto mette in evidenza in Parise la compartecipazione dell'uomo con la natura, lo sradicato che ha nei suoi luoghi le proprie radici:

«Parise, amante della caccia in botte sapeva cogliere il farsi lento dell'alba, sul finire di diacce notti invernali, e arrivava poi a individuare i recessi ideali per ogni *déraciné*, come lui si sentiva pur essendo più che mai radicato proprio in questi paesaggi, tra questi fulgori cromatici, fra strane e dolci convivenze a poca distanza, che egli fa notare con particolare amore ed attenzione: convivenze di orti, cannuce, verzure diverse, “stagni”»⁵⁵.

Come Comisso, una volta ritornato in Italia, Parise deciderà di stabilirsi nella campagna veneta. Il luogo è Salgareda a Ponte di Piave, nella Marca trevigiana, mentre la casa - che sarà poi nota come Casa delle fate - è di una semplicità disarmante. Pochi arredi, un tavolo con una macchina da scrivere, qualche quadro ma lì vicino al Piave, dove spesso va a cavalcare, «le rane cantano dentro piccoli stagni e ruscelli che si gettano nel Piave, le lepri, all'alba giocano all'amore in coppia, in piedi, una rivolta verso all'altra come danzando»⁵⁶. Un tratto che accomuna e caratterizza questi grandi scrittori veneti è certamente l'elemento della neve, in Goffredo Parise ma soprattutto in Andrea Zanzotto e Fernando Bandini, a tal punto che potremmo parlare di una 'fenomenologia della neve'. In Zanzotto la neve ha valenza salvifica e quasi sacrale, in Bandini è uno «dei numerosi e precisi rinvii alla stagione invernale, rinvii che ora si traducono metonimicamente nella concretezza di un fenomeno metereologico, ora si affidano alla suggestione evocativa di un riferimento calendariale⁵⁷», in Parise invece la neve e il paesaggio innevato assumono quasi un valenza campanilista, localistica. Le Tofane e l'intera Conca Ampezzana, ma anche il monte Lagazuoi nel bolzanese, hanno nelle loro «grandi e scintillanti distese» una tale qualità delle neve che fanno dire a Parise che quella è la sua patria, è uno dei motivi che lo caratterizzano in quanto veneto. È una neve che accompagna, in inverno e in primavera, meravigliosamente i suoi sci e che lo rendono davvero un 'soggetto *per* il paesaggio'. È la neve in senso assoluto in quanto è la neve della sua Patria. È un riconoscersi nel proprio paesaggio quello di Goffredo Parise, è quasi un'appendice di se stesso, un prolungarsi del suo essere nei suoi luoghi. La neve della Conca è un toccasana, «un bagno di fresca vita» rigenerante e che viene quasi dotata di una sua anima e umanizzata. «La neve della mia Patria è sempre stata l'elemento primo della mia vita»⁵⁸, arriverà a dire nell'articolo del

⁵⁵ A. ZANZOTTO, *Lagune* (1997) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 115.

⁵⁶ G. PARISE, *Il mio Veneto* (1982) in *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, Bologna, Minerva editrice («I luoghi dei sentimenti»), 2013, p. 19.

⁵⁷ A. BARBIERI e L. RENZI, *Bandini d'inverno*, in «Studi novecenteschi», Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2008, p. 579.

⁵⁸ G. PARISE, *Il mio Veneto* (1982), in *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, Bologna, Minerva editrice («I luoghi dei sentimenti»), 2013, p. 18.

febbraio 1982 già richiamato, a sigillare questa dolce intimità che legava la figura dello scrittore vicentino alla natura del suo amato Veneto. Anche in Comisso e in Parise, proprio come abbiamo avuto modo di sottolineare in Zanzotto, il paesaggio è un paesaggio soprattutto dell'uomo, abitato, plasmato e pensato da una millenaria presenza umana che spesso trova la sua migliore rappresentanza in alcuni singolari ed esuberanti soggetti. Questi per lo più sono persone del contado, agricoltori e artigiani, genuine creazioni nate e cresciute nella terra e per la terra e che spesso sono portatori di antichissime credenze locali, miti, leggende popolari, spesso bizzarre e surreali. Qui è spontaneo il legame con l'amico di Zanzotto, il duca Nino, che tanto aiutò il poeta in periodi emotivamente e psichicamente difficili. Ma Nino però è solo una di queste 'anime belle' dei luoghi e, anche se irripetibile per molti aspetti, la sua fortuna la si deve soprattutto alla penna dell'amico che ha saputo immortalarlo, saldandone per sempre la sua figura in quel suo luogo natio, tra ricordi e continue reminiscenze involontarie. Se è vero che ogni luogo conserva e porta in sé questi *tutores*, a Salgareda, il «piccolo Eden profumato di sambuco»⁵⁹ dove verdi boschi affiancano il Piave, Parise conobbe l'anziano signor Vittorio. La pittrice Giosetta Fioroni, al tempo compagna dello scrittore, così lo descrive:

«Vicino alla casa dove abitavamo viveva un contadino quasi centenario di nome Vittorio [...] Lavorando farfugliava di eventi che si riferivano alla campagna circostante. A "esseri", o animaletti, o apparizioni. Vaghe storie incomprensibili di minacce, dispetti, accadimenti lillipuziani, intrecciati al tempo, al maltempo, alle stagioni, con misteriose ricorrenze lunari. Così si parlava molto di Elfi, di Gnomi e di Salbanelli e Salbani... una setta di spiritelli locali inventata da Goffredo, con possibilità magiche di ogni tipo»⁶⁰.

Vittorio ricorda Nino, lo ricorda per questa sua componente ancestrale e profetica che è tipica poi del sostrato più profondo delle società arcaiche e contadine e che per alcuni aspetti è senz'altro attuale. L'osservazione infatti delle ricorrenze lunari, le imprecazioni al maltempo e alle stagioni - con un occhio di riguardo alle semine e al raccolto - non è mitologia, ignorante superstizione o falsa credenza bensì schietta quotidianità, autentico modo d'essere di uomini destinati tragicamente a svanire nel vortice omologante del megatempo. Proprio di quel mondo fantastico, qui richiamato dalla presenza di Salbanelli e Salbani che ben ricordano i fauni e i vati di cui trattava certa parte della letteratura latina più arcaica, si farà portavoce un altro grande scrittore veneto che è Buzzati. In molti dei racconti buzzatiani infatti, soprattutto nei *Miracoli di Val Morel* (1971), l'amato

⁵⁹ G. PARISE, *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, in «Corriere della Sera», 1 luglio 1983.

⁶⁰ *La piccola casa*, in G. PARISE e L. CAPELLINI, *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, Bologna, Minerva edizioni, 2009, p. 15.

paesaggio montano bellunese - che Buzzati conosceva alla perfezione - costituirà lo sfondo privilegiato per dare voce al represso, all'inconscio e all'irrazionale.

1.3. La corruzione dell'*Heimat*

In Zanzotto quella natale appartenenza ai luoghi del Montello, del Piave, di Soligo e Solighetto è riconducibile poeticamente al concetto di *Heimat*, di «piccola patria» o «luogo natio». Nell'Ottocento tedesco i radicali cambiamenti socioculturali che si instaurarono a seguito dell'unificazione a traino prussiano della Germania e della cavalcata arretrante della modernità industriale, portarono ben presto al massiccio spopolamento delle campagne verso i centri cittadini, di conseguenza sempre più urbanizzati. Questo concetto, che trova i suoi migliori esempi in fondamentali scrittori tedeschi come Hölderlin, Schiller, Herder precedentemente e Thomas Mann nel '900, si carica soprattutto di una valenza nostalgica, di struggente rimpianto di un tempo svanito e perso definitivamente, spianato dal vorticoso sopraggiungere dei tempi moderni. Questo amore per la propria «piccola patria», per l'antico e familiare insediamento umano nei propri luoghi, lo possiamo vedere anche in un passo del *Notturmo* dannunziano in cui il poeta vate descrive la sua amata terra pescarese in bilico tra vecchio e nuovo:

«Le mura di Pescara, l'arco di mattone, la chiesa screpolata, la piazza coi suoi alberi patiti, l'angolo della mia casa negletta. È la piccola patria. È sensibile qua e là come la mia pelle. Si ghiaccia in me, si scalda in me. Quel che è vecchio mi tocca, quel che è nuovo mi repugna. La mia angoscia porta tutta la sua gente e tutte le sue età». (G. D'Annunzio, *Notturmo*, 1921)

In Zanzotto ciò che si trova è «soprattutto una risemantizzazione solighese dell'*Heimat*»⁶¹, una strenua difesa del luogo delle origini contro quei polverulenti cantieri urbani - descritti nei *tableaux parisiens* baudelairiani e nelle poesie di Mallarmè - e che può essere ridotta nella dicotomia campagna *versus* città. La città chiaramente si schiera dalla parte più nociva e contaminata e la campagna nella pura esaltazione della natura, nell'armonioso rapporto uomo-paesaggio. L'*Heimat* è il nido, «il centro-favo che protegge col suo ronzio di presenze famigliari»⁶², il luogo dell'infanzia e degli affetti, il grembo materno che porta con sé «la particolare sensazione che colleghiamo alle nostre origini, la sicurezza e la felicità correlate al senso di identificazione, e nello stesso tempo, la percezione di aver perso tale appartenenza», prendendo in prestito le parole del regista tedesco Edgar Reitz. Lo stesso Comisso, instancabile esploratore di luoghi, in un passo presente in *Veneto Felice*, paragonerà il proprio paesaggio natale trevigiano al volto materno considerandolo «indiscutibilmente bello perché adorato»⁶³, perciò insostituibile in quanto *alma mater*, madre-terra.

⁶¹ E. ZINATO, *Il grembo e il fosforo*, introduzione a *Dietro il paesaggio*, Padova University Press, 2021, p. 15.

⁶² F. BANDINI, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori («I Meridiani») cit., p. LX.

⁶³ G. COMISSO, *Veneto felice*, a cura di N. Naldini, Milano, Longanesi, 1984, p. 7.

Tuttavia sul finire degli anni Cinquanta questa *Heimat* inizia ad essere assediata. L'industrializzazione avanza con passi intrepidi, l'omologazione si fa sempre più massificata, il consumismo dilagante e la martellante televisione sempre più presente nelle case degli italiani stanno facendo il proprio barbaro corso. La «mutazione antropologica», notissimo sintagma che Pier Paolo Pasolini impiegherà in un articolo del 1974 dal titolo *Gli italiani non sono più quelli* - poi raccolto negli *Scritti corsari* - ormai è attuata e l'Italia, di punto in bianco, si scopre non più contadina ma industriale, tecnicamente progredita. Proprio questo radicale cambiamento sociologico e culturale, unito ad un impoverimento del rapporto uomo-natura, sarà la causa prima della perdita di identità dei luoghi ma soprattutto dell'abbruttimento del paesaggio.

Questa è una tematica il cui percorso è stato battuto in svariate sedi da Andrea Zanzotto, sia nella poesia che nella prosa. Fin dal dopoguerra inizia già a percepire un'aria di cambiamento considerevole e le sue stesse terre vengono elette a luogo d'osservazione privilegiato per comprendere la portata maligna di certi interventi infrastrutturali. Dirà a questo proposito Zanzotto in una prosa risalente al 2005:

«La storia del nostro “Nordest” interpreta bene questi contrasti. Rapidissima e meritoria crescita di iniziative che però nel nostro Paese degenerò nel modo più spaventoso fino a portare alla sua distruzione fisica oltre che a quella del paesaggio, e al crollo di un'etica fondamentale»⁶⁴.

È uno sfregio etico, sociologico, oltre che paesistico per il semplice fatto che l'uomo è connaturato al luogo, cresce e si realizza con esso e di conseguenza se viene a mutare l'uno evidentemente giocoforza muterà anche l'altro. Zanzotto stesso individuerà negli anni appena successivi alla guerra dei diversi comportamenti nella società; dapprima quest'ultima fu animata da un desiderio di ripartenza e di ricostruzione dopo la desolazione del secondo conflitto mondiale, dopodiché a questo coinvolgente spirito di rinascita si farà spazio una dilagante fiducia nella tecnica e nel progresso tecnico, spesso con risvolti ed effetti non sempre virtuosi e lodevoli. Questo progresso e la smania di crescita ossessiva della nuova civiltà postmoderna Zanzotto la sintetizzerà in «Di tutto, di più»⁶⁵ ma che è anche la civiltà «del desidera pure ciò che vuoi», degli *slogan* «vietato vietare» tipici del Sessantotto italiano, il clone mal riuscito del maggio francese portato avanti da coloro che combattevano la borghesia pur facendone disgraziatamente parte - come Pasolini meravigliosamente scrisse nella *lettera Il PCI ai giovani* -, tutti già desoggettivati e omologati in

⁶⁴ A. ZANZOTTO, *In margine a un vecchio articolo* (2005) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 122.

⁶⁵ «Di tutto, di più» è oggi lo slogan che esprime il terribile mito di una crescita senza fine, di un'immortalità macchinina mossa peraltro dai più bassi istinti dell'*homo oeconomicus* e quindi spezzata da crepe successive, soffocata dalla sua stessa plethora» in A. ZANZOTTO, *In margine a un vecchio articolo* (2005) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 121.

bon ton, immancabilmente con eskimo e Clarks. Rivoluzionari ma allineati all'americanismo dei consumi più becero, è *Il fascino discreto della borghesia*, per riprendere il titolo del capolavoro di Buñuel. Ecco dunque che per Zanzotto «il male da cui ha avuto origine “questo” uomo dipende proprio dall'essersi volontariamente sradicato dalle proprie origini, all'essersi gettato in spregiudicata balia del dogma capitalistico, inabissato nella melma di una superfetazione di minime-massime violenze che trovano un'esclusiva giustificazione nella cruda meschinità di interessi particolaristici»⁶⁶. È l'essersi staccato dalla natura, l'avergli voltato brutalmente le spalle, che fa di quest'uomo un soggetto disumanizzato e disumanizzante ed è ciò che Zanzotto mette in evidenza. Sono perciò gli esiti che questa ventata di progresso (o presunto tale) produce nei suoi luoghi, nel suo paesaggio solighese, ad interessare lo scrittore.

Questo travolgimento lo si può sintetizzare in buona sostanza in due punti nevralgici: il tramonto della più arcaica civiltà contadina e l'abbruttimento dell'*Heimat*. Di fatto saranno proprio quei suoi luoghi, a parere suo, che ne risentiranno in modo più marcato di questa *damnatio*. Una grandissima parte della «soave terra veneta», che si estende dalle lagune alle Dolomiti, ben presto sarà divorata dalla «lebbra» e da «una società troppo “privatistica” in cui le attività e le iniziative, sordamente “singole”, si svolgono al di fuori di benché minime considerazioni estetiche morali e sociali, con danno di tutti, danno anche economico»⁶⁷. Da questo scollamento uomo-natura derivano delle realizzazioni urbanistico-architettoniche 'fuori misura', delle smodate iniziative economiche dettate da interessi particolaristici di ogni tipo che irrimediabilmente alterano la sottilissima e facilmente perturbabile armonia di quei luoghi. Luciano Cecchinell, autore della raccolta dialettale *Sanjut de stran*, così descrive l'attuale corruzione dei luoghi zanzottiani e la nostalgia che ne segue ricordandone l'originaria purezza:

«Oggi ai vigneti si alternano i capannoni industriali o costruzioni che del paesaggio non sono certo a misura. Poche sono le parti rimaste intonse, in genere piccole aree marginali all'interno di colline e montagne. Ed è a dire che in zone geologicamente mosse come le mie anche una sola costruzione fuori luogo può avvelenare un intero paesaggio, spingendo a riattivare il ricordo di ciò che era ed il rimpianto su ciò che è stato»⁶⁸.

I vergini paesaggi conosciuti da Zanzotto fin dalla sua infanzia sono a partire dagli anni Cinquanta ormai minati da un proliferare cementizio inarrestabile, da uno *sprawl* - questo il termine anglosassone usato per l'espansione incontrollata delle periferie delle città - sregolato, e che è

⁶⁶ A. ZANZOTTO, *Sarà (stata) natura?* (2006), in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 150-151.

⁶⁷ A. ZANZOTTO, *Architettura e urbanistica informali* (1962) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 129.

⁶⁸ L. CECCHINELL, *La dama bizzarra, i nuovi paesaggi e altre cose. Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Autografo», 2011, 46, p. 192.

testimone dell'«inesausta invadenza dell'economia a tutti i livelli del mondo dell'uomo»⁶⁹. Ma questo abbruttirsi del paesaggio porta con sé un cambiamento complessivo e radicale della società italiana contemporanea, quello del paesaggio è lo sfacelo che noi visibilmente e concretamente possiamo osservare ma che è l'esito di ragioni che vanno ricercate molto più in profondità e in quel quadro di generale ammodernamento del paese. Al presunto ammodernamento e progresso Zanzotto conferisce però una accezione non proprio positiva ma di dubbia e incerta portata, quello che è stato chiamato miracolo economico è da tradursi come il sopraggiungere di un maggior benessere e comodità. *L'homo oeconomicus* e l'edonismo capitalista invadono sempre più gli spazi della civiltà contadina e sono responsabili e causa prima di una «proliferazione casuale e mostruosa delle città» oltre che della «devastazione della campagna che sta coprendosi di un caotico e sfilacciato tessuto urbano»⁷⁰, tuttavia però «ci si accanisce nel sacrificare gli ultimi brandelli di paesaggio e gli storici profili delle città, in zone già saturate oltre ogni limite della cementificazione e dai “centri commerciali” che alterano le antichissime strutture di cittadine e paesi»⁷¹. È la fine che spetta a Ligonàs, luogo che possiamo considerare paradigmatico di questa aggressione infrastrutturale, dettata più dalle schiette e cieche logiche di guadagno che da criteri di armonia con la natura e il paesaggio:

E così il purulento, il cancerese, il cannibalese
s'increspa in onda, sormonta
tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese
doveva difenderti, Ligonàs, circondato
ormai da funebri viali di future “imprese”,
da grulle gru, sfondamenti di orizzonti
che crollano in se stessi
intorno a te.

(da *Addio a Ligonàs*, in *Conglomerati*)

Ligonàs, zona nel solighese che per metafora zanzottiana indica un luogo non ancora scalfito dall'oltraggio umano, è ormai vittima dell'«irruzione del brutto». I suoi viali non sono più vitali, abitati da verdi acacie e gelsi, ma sono «funebri» perché destinati ad ospitare «future imprese» mentre le «grulle gru» - la cui geometrica durezza metallica di contro all'irregolare sinuosità dei rami degli arbusti è accentuata dal suono allitterante del nesso consonantico *gr* - contribuiscono a sfondare gli orizzonti «che crollano in se stessi».

⁶⁹ A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra* (2006) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 30.

⁷⁰ A. ZANZOTTO, *Architettura e urbanistica informali* (1962) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 128.

⁷¹ A. ZANZOTTO, *La memoria nella lingua* (1999) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 147.

Zanzotto per comprendere più a fondo questo deturpamento dei luoghi e del paesaggio àncora la propria riflessione estetica in «un settore che condiziona da vicino la nostra vita quotidiana, come quello architettonico-urbanistico»⁷². Da questo ne deriva un elogio delle antiche abitazioni della civiltà contadina, dimore rustiche, casali e fienili le cui architetture pulite si manifestano come «un istintivo fatto architettonico e urbanistico, quasi sempre rispondente appieno sia alle esigenze della funzionalità pratica sia a una volontà di decoro e di rispetto amoroso per l'ambiente naturale»⁷³. Proprio a queste architetture tradizionali il poeta andrà a contrapporre realizzazioni visivamente rumorose, per usare una sinestesia, architetture che con ironia chiamerà «informali» e che sono a suo modo di vedere edifici stroncanti l'armonia naturale. L'interesse di Zanzotto per un armonioso insediamento architettonico nel paesaggio non è tardo ma risale ai primi anni Sessanta ovvero nel momento in cui lo scrittore, dopo essersi sposato nel 1958 e aver avuto nel '60 e '61 i figli Giovanni e Fabio, decide di costruirsi una casa per ospitare la famiglia. Questa sua ricerca di un lotto di terreno per la realizzazione dell'abitazione è testimoniata da una prosa, tra le più lunghe in Zanzotto se non la più lunga, che reca come titolo *Premesse all'abitazione*, risalente al 1964 e pubblicata nella raccolta creativa *Sull'Altopiano*. Successivamente questa straordinaria prosa troverà una sua fissa sistemazione nel Meridiano *Poesie e prose scelte* del 1999 curato da Stefano Dal Bianco e da Gian Mario Villalta, affiancati dalla vigile sorveglianza dell'autore. Questa ricerca di un 'ritaglio di paesaggio' in Zanzotto per l'edificazione della sua casa sarà appunto la premessa e il preludio per una riflessione sul senso dell'abitazione e dell'abitare i luoghi. In Zanzotto dunque «il delicatissimo strumento architettonico-urbanistico diventa spia della presenza, in un ambiente, di un'umanità integrale in ogni senso; dalla razionalità-armonia si passa alla moralità e in definitiva al sentimento sociale che ne è l'approdo, si ripercorre tutto l'itinerario dello sviluppo spirituale dell'uomo»⁷⁴. L'abbruttimento estetico va di pari passo con l'abbruttimento degli uomini. *L'aisthètikè* e *l'èthos* sono legati tra di loro da un nesso inseparabile, è l'antico concetto di *kalokagathìa* degli antichi greci poi ripreso dai tedeschi dell'Ottocento tra cui Novalis, Baumgarten e Hegel. Di questa alterazione dei luoghi come conseguenza dell'alterazione degli uomini Pasolini, che può essere messo benissimo in relazione con Zanzotto, ne parlò in tempi non sospetti e verrebbe qui da richiamare un notissimo sceneggiato datato 1974 in cui l'intellettuale bolognese si reca nella città di Sabaudia, città da lui amatissima ma anche *buen retiro* di altri scrittori tra cui l'amico Moravia. Qui mette in evidenza la decadenza della contemporaneità, incapace ormai di riflettere sul senso estetico

⁷² A. ZANZOTTO, *Architettura e urbanistica informali* (1962) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 129.

⁷³ A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà* (1967) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 71.

⁷⁴ A. ZANZOTTO, *Architettura e urbanistica informali* (1962) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 127.

ed emotivo dei luoghi giacché preda di una voracità capitalistica implacabile, di un presente ormai assalito dalla società consumistica e «perduto in un gigantesco sfacelo», per citare un verso di *Riapparizione poetica di Roma*, presente in *La religione del mio tempo* del 1961. Se Sabaudia, città prodotto del regime fascista, non è riuscita ad omologarsi alla visione razionalista, estetizzante e accademica ideata dal regime mantenendo così l'identità locale più autentica della macchia mediterranea, gli anni successivi - che sono da considerarsi 'democratici' e non improntati al totalitarismo - sono perfettamente riusciti nell'intento omologante, appiattendosi di conseguenza le realtà particolari. Da qui partirà la convinzione pasoliniana che il potere dei consumi è il vero fascismo, o meglio il «fascismo fascista», che è ben peggiore del fascismo incasellato in una precisa categoria storico-culturale. Quello di Pasolini è soprattutto però un amore per un autentico passato, il suo è un amore per i luoghi pregni di storia e di tradizione, per i borgatari e i ragazzi di vita che sono autentica realtà sedimentata nei propri luoghi, umiltà umana che vive con piena armonia nelle proprie abitazioni «a forma d'uomo», di contro alla più lancinante omologazione che tutto appiattisce e distrugge poiché «industrialesimo e capitalismo rappresentano infatti - quantomeno negli anni sessanta frontiere ormai stabili per le società avanzate e obiettivi irrinunciabili per chi si propone di raggiungere lo stesso benessere»⁷⁵. Questo suo amore per un passato ormai destinato ad una inesorabile decadenza lo troviamo in alcuni suoi celebri versi tratti da una nota poesia⁷⁶ contenuta in *Poesia in forma di rosa* (1960-64) dove compare, per prendere a prestito le parole di Edoardo Esposito, uno «squarcio d'Apocalisse»:

Io sono una forza del Passato. 22

Solo nella tradizione è il mio amore.

Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi,
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.

Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone. 29

O guardi i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta. 37

⁷⁵ E. ESPOSITO, prefazione a P.P. PASOLINI, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 2020, p. VII.

⁷⁶ P.P. PASOLINI, *10 giugno 1962*, in *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 2020, pp. 23-24.

E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.

(P.P. Pasolini, *10 giugno 1962*, da *Poesia in forma di rosa*, vv. 22-39)

Sono gli esiti della Dopostoria, termine pressoché coincidente con quello di Megatempo zanzottiano. L'uomo moderno è «un cane senza padrone» che si aggira con andamento rabdomantico in cerca di fratelli («che non sono più») in un luogo che ormai non è più il proprio perché sfigurata e oltraggiata è non solo la natura del paesaggio ma anche l'essere umano stesso. Ecco dunque che a Zanzotto risulta del tutto spontaneo lanciare un grido di resistenza, fare in modo che «queste abitazioni intanto vengano investite dal presente, dall'attenzione e dalla coscienza presenti e sia almeno consentito scommettere che esse non avranno mai la triste fine dell'oggetto obsoleto, dello strumento disusato (...) perché dietro a queste case è sempre vivo quel contesto che è il più ricco e perenne in cui sia dato inserirsi e al quale esse di fatto continuano ad armonizzarsi, cioè quel paesaggio che acquistò in esse alcuni tra i suoi più validi “punti di evidenza” umani»⁷⁷. L'armonia dell'insediamento umano con la natura si manifesta in «elementari strutture originate da elementari bisogni», abitazioni in piena continuità con l'attività quotidiana dell'uomo che comprendono «la loggetta dalla quale si può godere il sole ed esporre al sole i prodotti del campo» oppure «una sola colonna, o accenno di colonnato che pure ha identificato un suo ritmo, o la finestrola, o la serie di finestre talvolta delicatamente ornate, che hanno cieli nevi e boschi da inquadrare nella lenta fantasmagoria delle stagioni»⁷⁸. È l'abitazione pensata in relazione all'abitante e alla natura, consapevolmente edificata tenendo conto delle necessità del vivere umano, considerare perciò lo spazio non come contenitore ma come luogo vitale, poiché l'abitare, come sosteneva l'esponente di spicco del modernismo in architettura Lloyd Wright, è un'attività organica rispondente alle sole leggi della natura. Tuttavia la regione veneta non lascia barlumi di speranza, il progresso scorsoio avviluppandosi in se stesso si auto annienta e in tal modo «sembrano cadere a pezzi la regione veneta, il vecchio mondo veneto, mitizzato come quiete rosea e un po' tabaccosa, il delicato tono nervoso veneto (...) e cade a pezzi anche tutto un insieme di spazi e di prospettive umane»⁷⁹. La rasserenante rosea quiete, che ricorda alcuni dei luminosi cieli settecenteschi del Tiepolo, lascerà ben presto spazio al grigiore e alla cancerosità dell'atmosfera e, come ci dice

⁷⁷ A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà* (1967) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 75.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 72-73.

⁷⁹ A. ZANZOTTO, *Il Veneto che se ne va* (1970) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 131.

Zanzotto in un passo di *Sarà (stata) natura?*, «gli stessi sfondi paesaggistici dei nostri Giorgione e Tiziano, non trovando più una corrispondenza nella realtà geografica che siamo costretti ad abitare, hanno assunto un'evidenza fantascientifica»⁸⁰. Ed ecco che le plastiche 'altamente performanti' (o meglio, *highly performing*) e i finti legni soppianderanno i secolari travi di castagno, le credenze di noce, le tonalità calde del laterizio e del tufo etrusco, le pareti di sasso dei vecchi casali di campagna. Il calmiere di rame vicino al quale nei nebbiosi e freddi inverni veneti ci si radunava in masnade, non avrà più alcuna ragione di esistere perché sentito lasciato di un passato rozzo, incapace di modernizzarsi e di 'progredire'. Del resto bisogna stare a passo con i tempi, per usare una delle frasi più frivole ancora molto frequentate dalla pochezza di alcuni soggetti, è preferibile la tecnologia tuttofare di Alexa che la millenaria creatività umana perché non c'è spazio per l'emozione e il sentimento nella notte del mondo, per riprendere una espressione di Heidegger, a sua volta mutuata da Hölderlin.

⁸⁰ A. ZANZOTTO, *Sarà (stata) natura?* (2006) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 152-153.

2. Zanzotto e Merleau-Ponty: un dialogo possibile

La concezione zanzottiana dei luoghi e del paesaggio, intesa soprattutto come la percezione che un io ha dell'ambiente circostante, può essere a mio avviso confrontata con la figura di Maurice Merleau-Ponty. Merleau-Ponty, francese, fu uno dei più importanti filosofi e fenomenologi della metà dello scorso secolo, appartenente perciò a quell'indirizzo specifico della filosofia del '900 inaugurato dal tedesco Edmund Husserl. Condirettore, assieme all'amico Jean-Paul Sartre, della rivista filosofica «Les temps modernes», il suo nome è legato ad opere di grande levatura e importanza: *La struttura del comportamento* (1942), *Senso e non senso* (1948), *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione* - che raccoglie le note del corso tenuto al Collège de France nel '53 -, *Segni. Fenomenologia e strutturalismo. Linguaggio e politica* (1960), *L'occhio e lo spirito* (1960) e l'opera postuma del 1964 *Il visibile e l'invisibile*. L'opera però che meglio si presta ad un dialogo con Zanzotto, per le tematiche trattate soprattutto in alcune sezioni, è *Fenomenologia della percezione* del 1945, probabilmente il suo libro di maggior successo.

Un concetto chiave che attraversa più opere del filosofo è quello di *coistituzione*. In sostanza individuo e alterità, soggetto e ambiente, si co-istituiscono cioè concregono sviluppandosi di pari passo. L'essere umano è *chair*, «carne», soggetto incarnato che fa esperienza del mondo attraverso il proprio sentire percettivo. La fenomenologia è infatti proprio quell'approccio - o stile filosofico - che si innesta sulla corporeità e sulla percezione dell'umano, ma per potere esprimere compiutamente questa idea Merleau-Ponty si avvale dell'arte e in particolare della pittura di paesaggio. L'artista prediletto per potere svolgere il suo pensiero è il francese Paul Cézanne, amato dallo scrittore ma anche artista molto peculiare nel panorama artistico del Novecento. L'interesse che Merleau-Ponty rivolge al pittore - a cui dedica in precedenza il saggio *Il dubbio di Cézanne* - si spiega soprattutto con il fatto che l'ambizione principale dell'artista di Aix-in-Provence non è quella di dipingere una montagna che è lì davanti a lui statica e immobile bensì di capirla, comprenderla attraverso una percezione totale dei sensi, riuscire a coglierla nel segno e cioè, come dice Zanzotto con un'espressione dialettale, di «intivarghe». La percezione dunque come attività dove il corpo percipiente e il mondo percepito si coappartengono, si coistituiscono per l'appunto, ma anche si fondono proprio perché il discorso husserliano e merleau-pontiano è teso non al riconoscimento di forme a priori bensì a mostrare l'intreccio del visibile e dell'invisibile. Ed è su questo versante del non stabile, del dinamico, che possiamo intravedere delle somiglianze tra il nostro poeta e il fenomenologo. In Zanzotto il paesaggio infatti non è mai immobile e inalterabile bensì è in un continuo movimento naturale e geologico. Il soggetto è in movimento nel mondo ma questo è anche un movimento *del* mondo perché lo stesso si muove con noi. Si è detto in precedenza però che Zanzotto non è stato un viaggiatore o un esploratore di luoghi come gli amici Comisso e Parise, per

l'intera sua vita è stato 'immobilizzato' in quel paesaggio che il padre Giovanni ha affrescato prima della sua partenza per la Francia. Si potrebbe dire però che, nonostante questa scarsa dinamicità del poeta, la sua sia stata un'esperienza di un «fermo ma non di un inerte», per riprendere uno dei tanti motti dannunziani che spesso campeggiavano nelle carte e negli scartafacci del poeta soldato. Pur avendo vissuto da fermo, quello trascorrere intere giornate sulle colline solighesi e quell'accostamento percettivo ai luoghi e alla natura in un certo senso dovevano quasi restituire quella pienezza di movimento, improvvisi cambi di rotta ma anche impreviste epifanie poetiche. Ecco che lo scrutare quotidianamente gli stessi luoghi natali non costituiva un noioso passatempo ma un tentativo di avvicinamento ulteriore ai quei luoghi, una immersione patica (da *pathos*) ed emotiva atta ad una comprensione sensoriale completa degli stessi. Così Zanzotto:

«Muoversi, formicolare, stare negli Euganei e glissare di là tutte le direzioni del cosmo, cogliere i possibili della tortuosità di una o di dieci stradine su dieci diversi orizzonti e assaggiare la sana festosità e la pacatezza dei tanti olivi e dei tanti olii sufficienti ad alimentare per sempre lucerne interiori e fluidità di fantasie»⁸¹.

E ancora:

«In realtà questi sono fenomeni che si formano continuamente in qualunque sito, specie tra i monti: vi interferiscono di continuo ore, luci, stagioni, minuzie che ci fanno desolatamente sentire come nulla vi sia di stabile, come tutto cambi anche se immoto, perché tutto è proiettato all'irraggiungibile in-sé»⁸².

L'alternarsi stesso delle ore, delle luci e delle stagioni sono la manifestazione più visibile di come tutto concorra ad un movimento cosmico più grande in cui nulla si cristallizza e in cui tutto è eccedente. Tuttavia è proprio questo eccedere e non stabilizzarsi dei luoghi che li rendono sempre sfavorevoli ad una presa definitiva e «per quanto li si pensi e ripensi, o li si colga tutti insieme come in un plastico fissato da una prospettiva dall'alto, mai si riuscirebbe a precisarne una vera "mappa"»⁸³. È possibile però provare a comprendere i luoghi a fondo attraverso una immersione sensoriale negli stessi ed è ciò che, attraverso la pittura di Cézanne, Merleau-Ponty cerca di spiegare; la pittura di Cézanne serve allo scrittore soprattutto per educare a vedere il mondo in modo diverso, per uscire dalla consuetudine di una visione appiattita da un unico *focus*. Sono senz'altro molto note le tele che il pittore provenzale ha dedicato alla montagna Sainte-Victoire (vero e proprio feticcio dell'artista) e i tentativi che lo stesso ha intrapreso per capirne l'essenza più

⁸¹ A. ZANZOTTO, *Colli Euganei* (1997) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 79.

⁸² *Ivi*, p. 84.

⁸³ *Ivi*, p. 78.

profonda del luogo. Merleau-Ponty in un passo di *Phénoménologie de la perception*, proprio a proposito della pittura cezanniana, afferma:

«Cézanne diceva che un quadro contiene in sé persino l'odore del paesaggio. Egli voleva dire che la distribuzione del colore sulla cosa [...] esprime da sola tutte le risposte che emergerebbero dall'interrogazione degli altri sensi, voleva dire che una cosa non avrebbe questo colore se non avesse anche questa forma, queste proprietà tattili, questa sonorità, questo odore, e che la cosa è pienezza assoluta che la mia esistenza indivisa proietta di fronte a se stessa»⁸⁴.

È la compartecipazione dei sensi che porta ad una maggiore comprensione dei luoghi. A proposito di questo intramarsi di diverse sensorialità il poeta Paul Claudel (1868-1955) - che Merleau-Ponty cita nella sua opera - parlava di *L'œil écoute* cioè «l'occhio ascolta», a rimarcare proprio questo gioco sinestesico di reversibilità dei sensi. Cézanne è latore di questa idea in cui tutto si tiene, in cui un colore è tale perché risiede in quella forma e una forma è tale perché ha una certa sonorità e tattilità. Tutto concorre così ad una «pienezza assoluta» e più questi legami sensitivi con un luogo «si fanno leggibili e più lentamente si cancellano»⁸⁵ perché l'uomo maggiormente si radica in essi. Questo 'sprofondarsi' nel luogo è quello che compie Cézanne, esercita la propria visione *nel e del* mondo, educa il proprio modo di vedere la montagna Sainte-Victoire ogni volta da una diversa prospettiva. Merleau-Ponty negli ultimi scritti ricorrerà spesso, per sottolineare la reciprocità dello sguardo tra uomo e natura, alla figura del chiasmo e quindi dell'incrocio. La lettera greca *chi* andrebbe perciò ad indicare questa visione incrociata: è l'uomo che guarda la montagna - in Cézanne, ma possiamo pensare la Sainte-Victoire come metonimia della natura *tout court* - ed è la montagna che guarda l'uomo. Il pittore, o lo scrittore, si sente guardato dalla natura ma sentirsi guardato implica anche un riconoscersi della stessa stoffa, un rispecchiarsi e un proiettarsi su di essa. Per potere davvero incontrare la natura io soggetto devo rendermi disponibile ad accoglierla con pienezza, devo sentirmi osservato e partecipe del paesaggio. Attività e passività non sono più scindibili tra di loro bensì sono parte di un tutto e quindi bisogna essere un soggetto *per* il paesaggio, come già abbiamo avuto modo di vedere in Andrea Zanzotto.

«Muoversi, aggirarsi, stare [...] in una di queste aree comporta sempre un senso di sprofondamento, di peso sulle spalle, e insieme di spinta verso altri orizzonti, verso altezze atmosferiche e perfino stellari»⁸⁶.

⁸⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Il mondo percepito in Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2018, p. 416.

⁸⁵ A. ZANZOTTO, *La memoria nella lingua* (1999) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 137.

⁸⁶ A. ZANZOTTO, *La memoria nella lingua* (1999) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 142.

Lo sprofondare nel paesaggio è connesso al movimento. I concetti di *kinesis* («movimento») e di *aesthesis* («percezione»), trattati nell'opera merleau-pontiana, sono perfettamente adattabili anche al pensiero zanzottiano.

È attraverso il muoversi che meglio si fa esperienza sensibile del paesaggio e si incrementa una visione totale, dato che la visione non è né una soglia soggettiva né una soglia oggettiva. La nostra abitudine infatti ci porta a pensare che la visione è l'attività che un soggetto compie verso l'esterno ma Merleau-Ponty ci insegna che le cose possono essere pensate altrimenti ossia che l'esterno può vedere il soggetto e quindi la natura può, paradossalmente, assorbire quelle facoltà che sono proprie dell'umano come la visione. Così il fenomenologo scrive:

«Come la natura penetra sino al centro della mia vita personale e si intreccia con essa, così i comportamenti discendono nella natura e vi si depositano sotto forma di un mondo naturale»⁸⁷.

Troviamo quindi questo scambio natura e soggetto. La natura subisce una antropomorfizzazione, accoglie in sé l'umano e la sua predisposizione oculare, la sua soggettività, ma soprattutto attende che un occhio la sappia comprendere e interpretare. Ci deve essere l'occhio e lo spirito, per riprendere il titolo dell'opera di Merleau-Ponty del 1960, perché come afferma Zanzotto nello scritto *Un paese nella visione di Cima* i «paesaggi erano “preparati”, attendevano l'occhio capace di vederli [...], hanno generato quest'occhio, sono divenuti “occhio”»⁸⁸.

Il paesaggio e la natura però sono, soprattutto per un poeta come Zanzotto, cassa di risonanza del proprio io. Infatti «questo scambio consisterebbe in un gioco che si svolge all'interno dell'io, all'interno del cervello, che però noi dobbiamo riconoscere a sua volta inserito dentro il paesaggio, orizzonte dentro orizzonte»⁸⁹. Si avrà perciò un orizzonte psichico dentro un orizzonte paesistico, un paesaggio quindi in cui le fratture, l'abbruttimento estetico e i soprusi edilizi si riflettono sull'esistenza del singolo individuo. Ne consegue perciò che la piena consapevolezza da parte dell'autore del delirio infrastrutturale che minaccia Pieve di Soligo a partire dagli anni '50 è causa prima del suo trauma, quel «venire meno della terra sotto i piedi» - come dirà Zanzotto in un suo celebre scritto - comporterà quel tentativo di rinsaldatura tra io e paesaggio natale, pur essendo lucidamente conscio della sua impossibilità. Ciò lo possiamo ravvisare anche in Maurice Merleau-Ponty:

«Il mondo, nel senso pieno della parola, non è un oggetto, ha sí un involucro di determinazioni oggettive,

⁸⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Il mondo percepito in Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2018, p. 452.

⁸⁸ A. ZANZOTTO, *Un paese nella visione di Cima* (1962) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 40.

⁸⁹ A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra* (2006) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 33.

ma anche delle spaccature, delle lacune attraverso le quali le soggettività si introducono in esso, o meglio: queste spaccature, queste lacune sono le soggettività stesse»⁹⁰.

Questa struttura soggetto-paesaggio - sebbene Merleau-Ponty parli di un soggetto-mondo - è centrale nell'opera del filosofo. È utile notare però, ai fini di una corretta comprensione del pensiero merleau-pontiano, che queste due entità non sono per nulla separabili, difatti soggetto e paesaggio concretescono insieme e continuamente si co-implicano. Anzi, potremmo dire che queste non solo si sviluppano insieme ma addirittura possono modificarsi e reinventarsi attraverso il sensibile. È proprio attraverso il nostro mondo percipiente (l'udito, il tatto, il gusto e l'olfatto) che noi cogliamo l'esterno e l'alterità contribuendo al *farsi* del mondo, il quale però è anche un formare il mondo, ed è questo un concetto chiave presente in molte pagine di Merleau-Ponty. Quell'interazione particolare di soggetto e mondo esterno non può rispondere a criteri razionalistici e oggettivi perché quei sensi possono anche commettere degli errori percettivi, lontani dall'evidenza rigorosamente scientifica oggi galoppante. Il percepire in sostanza può anche scartare dalla realtà ma forse è proprio questo *écart* che contribuisce a rivedere le medesime figure da una angolatura ogni volta diversa poiché ogni esperienza percettiva non è mai staccata dal proprio vissuto individuale. Da ciò ne deriva che «la coscienza altera la struttura dei paesaggi», come afferma Merleau-Ponty, i paesaggi vengono visti quindi con le lenti psichiche dell'io.

Questa irruzione del nuovo nei luoghi trova riscontro in alcuni scritti zanzottiani. Nonostante la monotonia e la staticità di Zanzotto, che Contini ha ben messo in evidenza, una camminata nei suoi amati luoghi costituisce per lui sempre un tentativo di ritornare alla prima impressione visiva e percettiva. Il vedere svariate volte una pianta, un singolare tronco ricurvo, un inaspettato accordo di colori che vagamente magari associa ad una pennellata di un colorista francese del primo '900, fa sì che quell'impressione ritorni alla verginità iniziale. Tra gli *exempla* che si potrebbero citare, ne possiamo vedere uno in particolare:

«La stanchezza e la ripetitività comunque non spengono mai quella pulsione, quell'incontrare e identificare intensamente ogni albero, ogni ramo, ogni foglia che rimangono così intrisi del senso intimo dell'autocrearsi della natura, ricordando non solo i luoghi, magari trasfigurati, ma la loro essenza, il loro potere di rinvio a un "altro luogo"»⁹¹.

Quel vedere lo stesso luogo per anni rilancia la sensazione originaria, la pulsione dell'incontro scorre portando con sé il rinvio ad un altro luogo e la corrente del desiderio crea una circolarità che

⁹⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Il mondo percepito in Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2018, p. 431.

⁹¹ A. ZANZOTTO, *Verso-dentro il paesaggio* (1994) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 53.

lega a doppio filo la sensazione all'immedesimazione del luogo natale. È l'essenza dei luoghi e anche il loro sostrato socio-comunitario ad interessare maggiormente il poeta di Pieve, come già abbiamo avuto modo di dire. Sono le figure di Nino in Zanzotto e di Vittorio in Parise. Possiamo intravedere anche qui qualche analogia tra i due autori, nel fatto cioè che una comunità oltre ad essere radicata nei suoi luoghi si riflette anche in ciò che realizza. La stretta correlazione che sussiste tra bello ed utile lo si vede soprattutto dagli arnesi più umili e scarni, essenziali nella loro forma, che la comunità - o forse si direbbe meglio la civiltà - crea per se stessa.

Va da sé che per civiltà Zanzotto intenda primariamente quella contadina, quella che meglio riesce ad instaurare con la propria terra un rapporto autentico, più teso al rispetto e alla conservazione di quella memoria storica che quotidianamente viene valorizzata attraverso tutto un campionario di umili gesti. Scrive Zanzotto:

«In effetti la vera opera d'arte si confonde con ciò che è artigiano - arte e artigianato in un tutto unico -; anzi, opere e giorni: quotidianità»⁹².

Mentre Merleau-Ponty:

«La civiltà alla quale partecipo esiste per me con evidenza negli utensili che essa si dà. Se si tratta di una civiltà ignota o straniera, sulle rovine, sugli strumenti infranti che ritrovo o sul paesaggio che percorro, possono porsi svariati modi d'essere o di vivere»⁹³.

È l'elogio dell'unicità, la manualità e il manufatto di contro all'appiattimento della produzione industriale che tutto omologa ma che niente varia. La civiltà dunque esiste negli utensili che inventa, che pensa, che ripara ma che non getta e in cui troviamo quella «gioia del fare» e dell'agire abbellendo⁹⁴, che è poi tipica delle popolazioni più vere e intraprendenti dell'umanità.

Possiamo concludere con l'affermare che le due figure di Zanzotto e di Merleau-Ponty sono state più volte ricondotte ad un ecologismo *ante litteram*, anticipando così non di pochi anni i recenti interrogativi sulla questione climatico-ambientale. L'attualità di alcuni scritti zanzottiani, se riletti e interpretati al giorno d'oggi, è davvero sconvolgente. La scollatura dell'uomo con la natura non si è mai fatta così forte come in questi ultimi decenni e sembra quasi spontaneo per alcuni considerare l'insediamento umano nell'ambiente più un ostacolo (l'«insediamento piaga») che una risorsa.

⁹² A. ZANZOTTO, *Andrea Zanzotto e... il Quartier del Piave* (1974), in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 201.

⁹³ M. MERLEAU-PONTY, *Il mondo percepito* in *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2018, p. 452.

⁹⁴ «Questa gioia del fare, di questa possibilità offerta all'uomo nei momenti di riposo potremmo dire; perfino il contadino che a un certo momento crea un suo attrezzo con la gioia di renderlo un po' più bello, là troviamo quest'arte nascente, quest'arte che non ha bisogno di nulla e che rampolla su fino ai livelli più alti della cultura universale» cit. in A. ZANZOTTO, *Andrea Zanzotto e... il Quartier del Piave* (1974), in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 202-203.

L'umanità è fatta di numerosi individui che si muovono freneticamente, compiono scelleratezze a scapito di una maggiore armonia e giustizia sociale, seguono degli interessi particolaristici di contro a quelli collettivi e, soprattutto, pensano che l'intero universo sia al servizio dell'uomo. È ciò che vede il gigante Micromégas - il protagonista dell'omonimo racconto voltairiano -, il quale una volta scacciato dalla propria stella Sirio approda sul pianeta Terra e ha qui l'impressione di trovarsi di fronte ad un brulicante formicaio⁹⁵.

⁹⁵ cit. da A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà* (1967), in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 69.

3. Paesaggio e idioma

Si è parlato di un profondo rapporto che lega l'uomo al paesaggio, il soggetto al mondo. La figura di Merleau-Ponty, e soprattutto il concetto di spazio vissuto o di vita abitante, ci permette ora di fare un balzo verso la tematica linguistica e in particolare verso il rapporto che esiste tra paesaggio e idioma. Proprio l'estetica e la fenomenologia, prima ancora degli studi di sociolinguistica, si sono dimostrate più sensibili a cogliere quella dimensione affettiva dei luoghi e cioè quella particolare esperienza sensitiva che un soggetto fa di un determinato luogo e spazio fin dalla sua infanzia. In anni recenti questi studi si inseriscono all'interno del *Linguistic Landscape*, il «paesaggio linguistico» - inaugurato da Bourhis e Landry nel 1997 -, a sua volta appartenente alla più vasta corrente dello *spatial turn*.

La sociolinguistica, così come altre scienze sociali, intende il paesaggio non solo come elemento e realtà strettamente tangibile ma soprattutto come processo di sedimentazione storica che tiene unite tradizioni, costumi, usi linguistici di una comunità che abita quel paesaggio. La sola conoscenza euclidea e calcolante dello spazio non è sufficiente per la comprensione della percezione umana ma questa si carica di una dimensione affettiva e familiare, di un sovrasenso comunitario e antropologico. Ecco quindi che la sociolinguistica inizia a vedere la spazialità legata anche ad uno specifico gruppo sociale che abita un certo luogo, con un interesse chiaramente rivolto verso problematiche di tipo linguistico. Il soggetto è *chair*, «carne» nel mondo, che attraverso una conoscenza olistica esperisce lo spazio (o l'Altro) essendo gettato heideggerianamente nel mondo. Qui si colloca poi la differenza tra lo spazio percepito e lo spazio sentito, parole che non sono da fraintendersi perché come afferma Erwin Straus «lo spazio del sentire sta allo spazio della percezione come il paesaggio sta alla geografia»⁹⁶. Si ha quindi una distinzione di fondo tra paesaggio e geografia, l'uno più prossimo alla sfera affettiva ed emotiva e l'altra più oggettiva e gnoseologica.

Per Zanzotto questo spirito dei luoghi, questa *poétique de l'espace* (la poetica dello spazio) per citare Gaston Bachelard, si lega soprattutto all'idioma. La lingua è il riflesso di una comunità, spesso l'essenza, «l'italiano siamo noi» dirà Zanzotto e questo un po' rimanda alle famose affermazioni «Minha pátria é a língua portuguesa» del *Libro dell'inquietudine* di Bernardo Soares di Pessoa e «Où j'ai une patrie: la langue française» di Camus. Perderla significa perdere la

⁹⁶ E. STRAUS, *Il movimento vissuto* (1935; trad. italiana 2005). Erwin Straus (1891-1975) è stato uno psichiatra, neurologo e psicologo appartenente a quella generazione di medici-filosofi che, alla luce della fenomenologia husserliana e dell'esistenzialismo francese, hanno contribuito alla nascita di quella corrente che si usa definire psichiatria fenomenologica. Ad essa appartengono, per citare i più rappresentativi, Eugène Minkowski in Francia, Karl Jaspers, Ludwig Binswanger e Viktor Emil von Gebsattel in Germania, David Cooper e Ronald David Laing in Inghilterra, Franco Basaglia, Agostino Pirella e Eugenio Borgna in Italia.

memoria della propria comunità di appartenenza, le origini, la sua storia e le tradizioni perché «una vera memoria è infatti propria della lingua, nelle profondità in cui diviene continuamente e continua ad essere “lingua nascente“ (...), in contatto e legame con la “fisica“ antropologica e geografica dell’ambiente in continue interazioni»⁹⁷. In sostanza l’idioma solighese in Zanzotto giunge nel momento in cui la memoria comune e il paesaggio si stanno tragicamente dissolvendo e sarà proprio quel sentimento d’angoscia (l’*angst* kierkegaardiana) e quel suo «sentire mancare la terra sotto i piedi» che lo porterà verso un’ascesa lungo le vie del linguaggio. Il recupero dell’oralità e di quel «brusio quotidiano», del dialetto che mai deve essere scritto ma solo parlato, permette al poeta di entrare empaticamente nei propri luoghi, di scoprirli attraverso le più sottili *nuances* linguistiche, «assaggiando le pronunce e le locuzioni idiomatiche» e «sentendovi la fragranza di questo o di quel luogo»⁹⁸.

Questo profondo legame tra idioma e paesaggio Zanzotto lo intravede soprattutto nei toponimi locali e nella più remota etimologia dei luoghi, vede nella modulazione stessa del paesaggio quasi un riflesso delle varianti e delle specificità delle parlate. Ecco dunque che dalla mobilità stessa delle acque e delle barene della Laguna veneziana ne deriva una lingua mai fissa, ma ricca di apporti linguistici esterni che l’arricchiscono e anche la corrompono (il che è pur cogliere la vita, dirà il poeta), ecco che dall’esercizio divisorio del “pettine” dei fiumi - così come si esprime Zanzotto in *La memoria nella lingua* del 1999 - si forma «un alternarsi incredibilmente netto di situazioni linguistiche e antropologiche distinte lungo quelle linee»⁹⁹.

I toponimi quindi nel loro stesso esistere portano con sé questa forza-resistenza, che è anche soprattutto una speranza e una fiducia nei luoghi, nella storia e nell’insediamento umano, dato che «ognuno di questi nomi-pendii ammicca uno spiritello che non si lascerà intruppare, né annebbiare, né smussare nella sua acuta individualità»¹⁰⁰. A questo proposito Zanzotto scrive:

«Ma ecco che rispetto a questa singolarità estrema, che vede le parlate della montagna farsi quasi mappa vivente della montagna stessa, io mi sforzavo di ritrovare, e ritrovavo fantasticando, nelle resistenze dell’etimologia, nelle analogie e nelle distorsioni dei “viaggi” storici delle parole, quella più vasta opera che fa riconoscere in una pronuncia singolare, una singolare contrada, il segno di un popolo e dei tempi numinosamente lontani in cui questo popolo si è formato»¹⁰¹.

⁹⁷ A. ZANZOTTO, *La memoria nella lingua* (1999) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 144.

⁹⁸ *Ivi*, p. 140.

⁹⁹ A. ZANZOTTO, *La memoria nella lingua* (1999) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 138.

¹⁰⁰ A. ZANZOTTO, *Il Veneto che se ne va* (1970) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 133.

¹⁰¹ A. ZANZOTTO, *La memoria nella lingua* (1999) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 140.

I nomi di poderi in pendio come Col Parsór, Col de Fer, Calamónt, Castàoi, Spin Grant sono dei toponimi che innescano in Zanzotto un profondo e compiaciuto senso di toponimia, un sentirsi integralmente parte di una comunità e di una identità, l'essere appunto soggetti *nel e per* il luogo. Il solo nominarli e preservarli equivale dunque a rilanciare il luogo-paesaggio e le sue tipicità, fare da scudo alla barbara tendenza di creare un'unica grande lingua a scapito di una Babele di idiomi, perciò di «mantenere una minima continuità antropologico-culturale, prima di sprofondare nella più completa perdita d'orizzonte»¹⁰².

¹⁰² *Ivi*, pp. 147-148.

3.1. L'esperienza linguistica zanzottiana

Il rapporto di Zanzotto con la lingua è profondissimo e di fondamentale importanza. Sono pochi infatti gli autori che hanno intrapreso, nell'arco della loro intera produzione, una sperimentazione linguistica così intensa e variegata. Dopo la sua prima raccolta *Dietro il paesaggio*, di cui avremo modo di parlare successivamente, che prende le sue mosse dalla corrente ermetica - seppur con qualche diversità -, Zanzotto inizia un percorso di continua e implacabile sperimentazione con la lingua dove centrale è la ricerca del limite del linguaggio. Ricerca perciò di cosa si può e non si può dire. L'intera opera zanzottiana è caratterizzata quindi da questo inquieto sperimentare, dal sondare le più svariate potenzialità del linguaggio. Dopo la raccolta d'esordio ermetizzante del 1951, è fondamentale anche per ciò che caratterizzerà lo Zanzotto successivo la raccolta *Vocativo* del 1957, che raccoglie poesie composte tra il '49 e il '56. Qui infatti la rigidezza formale e «il gioco sfrenato delle analogie»¹⁰³ della prima raccolta cedono il posto ad uno stile più espressionistico che acquista una maggiore mobilità e instabilità, vengono introdotti più latinismi e arcaismi oltre ad un glossario precluso alla tradizione lirica italiana precedente. Quelli che sono i termini del linguaggio quotidiano fanno il loro inaspettato ingresso nei testi e vengono accostati a poetismi e aulicismi di lunga durata. Del 1968 è *La Beltà*, opera di grande importanza e dal forte sperimentalismo che anticipa alcune tendenze della poesia postrema. Qui il poeta devia sempre più, fino a romperlo definitivamente, quello che è il consolidato legame tra significante e significato, «il significante non è più collegato a un significato o a molteplici significati possibili, ma si istituisce esso stesso come depositario e produttore di senso»¹⁰⁴. Lo sperimentalismo, come detto già presente in *Vocativo*, raggiunge nella raccolta del '68 probabilmente la sua massima realizzazione: latinismi, arcaismi, francesismi, dialettismi, neologismi, linguaggio settoriale e specialistico - tratto soprattutto dalla psicoanalisi e dalla scienza - convivono con originalità negli stessi versi.

La psicoanalisi di Jacques Lacan e anche la filosofia heideggeriana sono determinanti per la comprensione della raccolta *La Beltà*. In Lacan si possono intravedere molte analogie con lo scrittore di Pieve di Soligo, soprattutto se ci focalizziamo sui primi sette capitoli del Seminario V, *Les formations de l'inconscient*. Sappiamo che centrale in questo *seminaire* parigino di Lacan è proprio l'idea che l'inconscio freudiano è strutturato come linguaggio, un'idea ripresa da Freud e avvalorata anche dagli studi di filosofia del linguaggio. Per dimostrare questo, il grande psicoanalista francese si avvale soprattutto di grandi scrittori e poeti appartenenti alle più disparate correnti letterarie e culturali, suoi contemporanei e non, addirittura riprendendo alcuni grandi lirici

¹⁰³ P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 870.

¹⁰⁴ S. AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 18-19.

trobadorici. Lacan infatti fa parte, insieme a personalità di gran levatura come Stendhal, Weil e Pound nel '900, di quel gruppo di studiosi che nel campo della moderna provenzalistica vengono definiti i *connoisseurs*, ovvero coloro che si sono serviti e avvicinati ai lirici provenzali con prospettive e intenti diversi. Tra questi scrittori e poeti chiamati in causa da Lacan non compaiono però italiani ma se volessimo proprio introdurre non forzatamente un italiano, questo non potrebbe che essere Zanzotto. L'interesse del poeta per la psicoanalisi e anche per la linguistica - quella che è stata definita dallo scrittore «la croce psicoanalisi-linguistica» - grossomodo risale all'inizio degli anni Sessanta ed ha la sua manifestazione più lampante nella raccolta *Vocativo*, in cui si possono già intravedere delle «sintomatiche quanto straordinarie coincidenze e magari anticipazioni»¹⁰⁵ con Lacan.

Potremmo dire che la vicinanza tra il poeta e lo psicoanalista ha almeno due possibili punti di tangenza: in primo luogo la già citata dimostrazione della struttura linguistica dell'inconscio, in secondo luogo il centrale rapporto tra Io ed Altro, o se preferiamo io e mondo. È soprattutto attraverso quest'ultimo tema che possiamo capire molto dell'evoluzione del pensiero zanzottiano e secondo Stefano Agosti, critico letterario e amico di Zanzotto, sarà proprio lo sfaldarsi del luogo in cui il poeta è cresciuto, il suo continuo essere minacciato dal *caos* del megatempo, la causa prima della disgregazione dell'io. L'io e l'altro sono impossibilitati a convivere pacificamente e a ciò consegue non più la ricerca di significati assoluti e puri ma una inevitabile disgregazione del rapporto significante-significato. La lingua, slegandosi da questo naturale rapporto saussuriano, procede così per continue metonimie, per sussulti, storture, spesso con un andamento singhiozzato. Ne consegue che la lingua della poesia zanzottiana, specie quella più sperimentale di *La Beltà* del 1968 e di *Pasque* del 1973, risulta elitaria e complessa, mai immediata e di facile comprensione.

Lo sfaldarsi della lingua va dunque di pari passo con lo sfaldarsi del luogo e della realtà a lui circostante. Secondo Pier Vincenzo Mengaldo la raccolta del 1968 «è una catabasi nel sottosuolo indifferenziato e verminoso della lingua, ma nello stesso tempo è il tentativo di risalirne a ritroso la corrente, come l'anguilla montaliana, per ritrovarne una sua scaturigine autentica»¹⁰⁶. Sempre lo stesso critico ha parlato a questo proposito di un'«endoafasia», destinata ben presto a scivolare in una pura «regressione all'afasia» e dunque nell'impossibilità comunicativa della lingua. In questa raccolta non troviamo più una presenza dominante del paesaggio come nell'esordio del 1951, ormai sotto assedio dai 'tempi moderni', bensì troviamo l'inconscio che si manifesta attraverso una lingua che è, per prendere a prestito le parole di Fernando Bandini, una «melassa indifferenziata del

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 12.

¹⁰⁶ P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 873-874.

significante». La lingua diventa luogo del rimosso e della Storia ma soprattutto del «mancamento radiale» dove il termine ‘mancamento’ è da intendersi clinicamente. Qui, in questa circostanza ctonia e angosciante, due sono le sperimentazioni che Zanzotto mette in gioco: il *petèl*, la lingua con cui le nutrici si rivolgono ai piccoli emulandone i vagiti - e che possiamo affiancare al *frut* pasoliniano, ai *puerilia* di certa poesia latina, ai *pappo* e *dindi* danteschi nella *Commedia* -; il dialetto o lingua-madre, che costituisce per il poeta un possibile spiraglio di speranza. Proprio di questo tentativo di ascesa verso la luce dal buio afasico, in una prosa poco conosciuta del 1973 intitolata *Infanzia, poesia e scuoletta*, il poeta afferma:

«Ancora lungo le vie della psicoanalisi e delle linguistica il babil, la lingua delle nutrici, i dialetti come parlata reale di tanti fanciulli o degli stessi poeti al tempo della loro infanzia, le cantilene sempre esorcistiche, assumono in certa poesia d’oggi il valore di punti di emersione».

Ma significativa è anche la testimonianza rilasciata in una nota intervista degli anni Settanta:

«Io sono veramente cresciuto nel dialetto ma per certi aspetti rimuovendolo e mettendo invece davanti agli occhi, riservando alla zona illuminata alla coscienza, la lingua»¹⁰⁷.

Il dialetto è il grande tentativo intrapreso da Zanzotto di risalita verso le origini del linguaggio e dell’io ed è centrale comprendere che questo si fa preponderante nel momento in cui la sua *Heimat*, il paesaggio di quell’io abitante, sono minacciati da uno stravolgimento epocale di enorme portata. Spesso questo imporsi del dialetto verrà associato all’emersione dalle acque lagunari di quella «testa-tera» che osserviamo nel *Casanova di Federico Fellini*, il capolavoro del regista riminese del 1976 per il quale Zanzotto comporrà, non in solighese ma in una *koinè* veneta basata sul veneziano, il *Recitativo veneziano* e la *Cantilena londinese*. L’emergere di quella testa femminile, la basilissa paleoveneta Reitia, è perciò la figurazione di quell’emersione del *vecio parlar* solighese «che non capis pì gnesun» (che non capisce più nessuno). Per Zanzotto il dialetto è il momento sorgivo del linguaggio e proprio perché questo è instabile e fluido, non può essere formalizzato e appiattito a norma. Questa è poi la sostanziale diversità tra lingua e dialetto, l’artificialità di contro alla naturalità. Se seguiamo l’Alighieri l’una è la *gramatica*, che viene appresa attraverso lo studio nel corso degli anni, l’altra è lingua materna (la «lingua-tera» dirà Zanzotto) che è appresa *sine omni regula* (DVE, II 2) cioè senza alcuna regola proprio perché sorgiva, non *artificialis*.

La poesia dialettale zanzottiana fa parte di quell’insieme di esperienze liriche che si collocano nella seconda metà del secolo scorso. Figura centrale è certamente anche in questo caso Pier Paolo Pasolini, autore delle sensazionali *Poesie a Casarsa*, scritte per altro proprio in quel friulano al

¹⁰⁷ *Uno sguardo dalla periferia* del 1972.

quale Dante riserva nel *De vulgari eloquentia* un pessimo giudizio. Sarà infatti proprio questa contrapposizione lingua e dialetto l'argomento dell'ultimo memorabile intervento¹⁰⁸ tenuto nell'ottobre 1975 dal grande poeta bolognese, il quale darà grande slancio e consapevolezza alla produzione dialettale successiva. Seguendo la via tracciata dal Pasolini friulano, autori dialettali come Noventa, Giotti, Dell'Arco, Scataglini, Pedretti ed altri presentano il comune intento di promuovere il dialetto a lingua assoluta e pura, una *puritas* che si contrappone fortemente ormai a quell'uso meticciano e logoro della lingua odierna. La lingua della tradizione lirica italiana viene vista come sterile e falsa, incapace ormai di comunicare quei grandi temi che precedentemente erano veicolati proprio dalla stessa. Ne consegue che al dialetto non vengono più riservati come per consuetudine temi di bassa importanza, spesso legati al folklore e alle tradizioni locali, ma i grandi temi della poesia alta. Zanzotto impiega nei suoi componimenti dialettali l'arcaico idioma solighese con qualche tendenza e modulazione verso il veneziano, lingua culturalmente e letterariamente più alta, mentre le occorrenze che riserva al dialetto non si risolvono in un monotematismo. Il dialetto ha infatti un impiego plurale, non riconducibile ad un solo ambito, bensì risente dello sviluppo che investe l'intera sua poetica e produzione e se volessimo anche attuare una *reductio ad unum*, intravedere quindi un'unica preminenza tematica, questa dovrebbe essere intravista con certezza nella più profonda concezione del linguaggio dell'autore. Il dialetto infatti in Zanzotto si trova sempre in un rapporto dialettico con quello della lingua ed è necessario per una approfondita comprensione della sua intera riflessione estetico-linguistica. Sappiamo del resto che un certo bilinguismo è costitutivo di ogni intenzione poetica e non soltanto esistono diverse lingue ma addirittura all'interno delle stesse risiede un bilinguismo interno, se così possiamo dire, o forse più opportuno è parlare dell'esistenza di *bilinguismi*. Dante stesso infatti distingueva nel *De vulgari* oltre ad un bilinguismo principale anche uno ulteriore, la sottodivisione di volgare 'municipale' e volgare 'illustre'. E al grande trattato trecentesco lo stesso Zanzotto rinvia delle chiare e non velate allusioni, come nel caso dell'attribuire al suo solighese l'originalità di un «goccio di latte di Eva», figura questa che il sommo fiorentino usa per descrivere l'origine del linguaggio ma che allo stesso tempo rinvia anche alla provenienza amena dall'Eden. Zanzotto attribuisce al dialetto una valenza quasi messianica, sacrale, a tal punto di affermare che gli dèi nell'alto dei cieli vogliono ascoltare solo il *vecio parlar*, riprendendo qui un passo dantesco tratto non più dal *De vulgari eloquentia* ma dal canto XXVI del Paradiso in cui Dante attribuisce al dialetto - quindi alla *locutio vulgaris* - una natura divina. Non è certamente un caso che nel novembre del 1997, in occasione del giorno dei morti, il poeta avesse letto in un luogo non lontano dalla sua Pieve una traduzione in solighese di

¹⁰⁸ alludo alla *lectio*, e al successivo dibattito con gli studenti, che Pasolini tenne a Lecce il 21 ottobre 1975.

parte dell'ode *Al Signor di Montgolfier* (1784) del Monti. Scritta in un periodo di fede assoluta nei confronti del sapere razionalistico e del progresso illuministico, nella traduzione Zanzotto non ne riprende quello spirito che tanto ha contribuito in epoche successive a sfigurare il suo amato paesaggio bensì innalza un inno ai Mani, ai protettori dei luoghi e dei morti nella classicità latina, affinché proteggano quei pochi spazi verdi rimasti. E dato che gli dèi capiscono solo il *sermo umilis*, la lingua atavica dei luoghi, la ripresa per contrasto del testo di Vincenzo Monti non poteva che essere piegata nel suo veneto. Stefano Dal Bianco, uno dei curatori del Meridiano mondadoriano, ha proprio messo in luce questa sacralità dei luoghi intravedendo delle allusioni zanzottiane riconducibili alla produzione letteraria latina.

La sola dimensione in cui il dialetto per Zanzotto può ancora vivere è quella della memoria, memoria di una lingua che ormai più nessuno sa. Scompare il paesaggio e scompare tutto un campionario di soggetti che sono gelosi custodi di quella parlata solighese, dei Mani calati nella Terra, come nel caso del mitico duca Nino. Questa tematica nostalgica del dialetto, che è sempre dal grande poeta visto come lingua morta, è al centro della seconda sezione della raccolta *Idioma* (1986) in cui viene lanciato l'angosciante grido di *Onde eli?*, la traduzione in dialetto dell'*Ubi sunt* latino e che molto rinvia all'episodio in cui Dante incontra nella cornice degli invidiosi (Pg. XIV) Guido Del Duca. Possiamo leggere in relazione a questa idea del dialetto come lingua morta e della memoria, alcuni magnifici versi dell'amico Bandini tratti dalla raccolta *Santi di Dicembre* del 1994:

Sta lingua la xe quela
che doparava me nona stanote
vardandome da dentro la soàsa.
La boca stava sarà, le parole
mi le sentiva ciare.
(...)

Sta lingua mi
la so ma no la parlo,
la xe lingua de morti.

(da *Sta lingua*, vv. 1-5 e 33-35)

Questa lingua è quella
che mia nonna adoperava stanotte
guardandomi da dentro la cornice.
La bocca restava chiusa, le parole
io le sentivo chiare.
(...)

Questa lingua io
la so ma non la parolo,
è lingua dei morti.

Il poeta vicentino dirà che i poeti in dialetto e in latino - come d'altra parte era lo stesso Bandini - sono allo stesso modo dei «poeti di lingua morta». La diversità consiste nel «più sottile diaframma che ci separa dal mondo di sentimenti e di cose una volta espresso dal dialetto» infatti «quel mondo dorme nel fondo della nostra coscienza e rovistarlo significa trovarci coinvolti in qualcosa che avevamo dimenticato ma che pure ci era appartenuto»¹⁰⁹. Il dialetto è la lingua che risiede nel sostrato comunitario, è «inconscio arlecchinesco» e rumore di fondo come Calvino scrive a

¹⁰⁹ F. BANDINI, *Santi di Dicembre*, Garzanti, Milano, 1994, p. 119.

proposito dell'attualità dei classici. Va detto anzitempo che la scrittura in dialetto per molti di questi autori, e Zanzotto in prima istanza, è attività di pari dignità a quella in lingua ovvero non troviamo una lingua *maior* e una lingua *minor* ma esse convivono in modo consustanziale. Ecco dunque che si tratterà di operare di volta in volta una 'cesura' con la lingua nazionale, un abbandonare per poi ritornare, rinsaldando questa lacerazione. E non possiamo qui fare a meno di richiamare Cecchinell, amico intimo di Zanzotto e autore di *Sanjut de Stran*, raccolta che ottenne un'ottima accoglienza da parte della critica oltre al favore di Cesare Segre. Ne leggiamo una poesia, *Tai e dontura*, che mette al centro proprio questo tema del bilinguismo e che porta con sé un continuo allontanarsi ed avvicinarsi, uno smarcarsi dalla lingua normata per accostarsi alla *lengua de la malora* (come viene chiamato il dialetto), per poi ritornare alla madre norma:

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| lengua dà zendadura | lingua già spaccatura bruciante |
| che scaturida | che atterrita |
| tu zabotéa, tu pèz la ziera, | balbetti, perdi la cera, |
| tu te incanta e tu crida | ti inceppi e gridi |
| che pò de òlta tu inpenis la boca | che poi d'improvviso riempi la bocca |
| fa na ziespa Madura | come una prugna matura |
| ma par farte calèfa straca | ma per farti sberleffo stanco |
| fa de 'n òs dur che dura | come di un osso duro che dura |
| lengua de la malora | lingua della malora |
| sol par an miel de stela | solo per un miele di stella |
| o 'n coat de pezòla: | o un covo d'erica: |
| <u>lengua tai e dontura</u> | lingua taglio e giuntura |

Sappiamo che l'esordio del Zanzotto dialettale risale al 1976, anno in cui il poeta pubblicò il poemetto *Filò*, ma l'interesse nei confronti del dialetto è da rintracciare ancora prima di *Vocativo* a tal punto che si conservano alcuni abbozzi poetici in dialetto di un giovanissimo Zanzotto che risalgono al 1938¹¹⁰. La difesa-resistenza del dialetto da parte dell'autore viene messa in atto soprattutto in alcuni scritti di riflessione teorica, saggi ma anche articoli spesso inediti e pubblicati solo successivamente. Tra questi ricordiamo *Lingua e dialetto* del 1960, *gli Appunti e abbozzi per l'Ecloga in dialetto sulla fine del dialetto* del 1969 in cui con un atteggiamento metaletterario si usa il dialetto per parlare della morte dello stesso, *Un'esperienza comune nel dialetto* del 1998 e il saggio *Tra lingue minime e massime* (il *babel* e il *babel*, rispettivamente). Possiamo dire che per Zanzotto quel «parlare schietto come una manciata di fieno» - come meravigliosamente definirà il dialetto -, è anche un modo di opporsi linguisticamente a quell'omologazione di cui parlavamo in

¹¹⁰ rimando per una analisi dettagliata alla nota introduttiva di G. AGAMBEN in *Andrea Zanzotto. In nessuna lingua in nessun luogo. Le poesie in dialetto 1938-2009*, Macerata, Quodlibet («Ardilut»), 2019.

precedenza. Proprio in quell'ultimo intervento pasoliniano del 1975, tenuto due settimane prima della morte del poeta presso la biblioteca del Liceo classico Palmieri, si insistette molto sul rapporto tra dialetto e scuola (dunque dialetto-lingua), anzi tema centrale era proprio il genocidio perpetrato dei dialetti attuato attraverso la costituzione di una lingua nazionale. I moderni sistemi di informazione, e la televisione a spron battuto, cominciano fin dagli anni Sessanta ad entrare nelle case degli italiani contribuendo così a soffocare quelle parlate locali, quelle sottili sfumature linguistiche dei luoghi, che non avrebbero dovuto costituire un ostacolo bensì una ricchezza o una risorsa come in ogni pluralità. È ciò che in parte accade al giorno d'oggi con la lingua inglese, sempre più invadente nel nostro quotidiano e che sostituisce, spesso con insensatezza, la lingua italiana. Il mercato e una certa economia, se non altro quella più barbara e che devia dall'*ethos* e dal più comune buon senso, hanno l'ambizione di elevare a merce anche la lingua e questa lingua mercificata e *prêt-à-porter*, la si riscontra oggi più che mai nell'inglese aziendalistico o nell'*aziendalese*, come viene spesso definito. È l'inglese degli studenti di economia - che lo sfoggiano con impareggiabile *nonchalance* -, è l'inglese *chic* che è figlio del suo tempo, un tempo in cui l'*homo oeconomicus* ormai regna incontrastato sotto ogni aspetto dell'agire umano. Come si comprenderà, va da sé che non si tratta dell'inglese di Virginia Woolf e di Wilde, meno ancora quello di Shelley, di Coleridge e di Shakespeare, bensì è un inglese iper tecnicistico, povero semanticamente, semplificato all'estremo. Il parlare dialetto non può e né deve essere considerato una stramberia, un lascito rozzo e passatista di cui provare vergogna, bensì autenticità, naturale sovrapporsi di lingua e ambiente, cultura e luogo, in cui questa si è sviluppata armoniosamente nello scorrere dei secoli.

Possiamo dire inoltre che Zanzotto accoglie nei suoi componimenti, soprattutto in quelli degli anni Settanta e Ottanta, alcune tendenze comuni alla poesia a lui contemporanea. Sappiamo che la poesia del secondo '900 porta con sé alcuni capisaldi contenutistico-formali ed è il caso ad esempio di una maggiore libertà metrica, l'inclusività della poesia, l'ibridazione tra i generi, la metapoesia e soprattutto un uso «areato» della *mise en page* - per usare un termine impiegato da un critico letterario francese - di cui sarà fatto uso massiccio da alcuni esponenti del Gruppo 63. Ed è proprio sulla punteggiatura bianca, cioè sullo spazio e il vuoto grafico, che Zanzotto intraprende una nuova sperimentazione ottenendo alcuni tra i risultati più interessanti su questo versante, e che vanno a fiancheggiare la deflagrazione grammaticale già attuata in *La Beltà*. In *Pasque* per esempio, in cui troviamo temi già in parte ricorrenti in *Dietro il paesaggio* come il tema pasquale (anticipato in *Elegia pasquale* della raccolta del '51) e quello della veglia, troviamo una nuova modalità di disporre gli elementi nella pagina. Ne risulta una testura meno ordinata e sorvegliata, più spezzettata e dagli accordi ritmico-tonali inusuali, dove si predilige più l'intermittenza che la continuità.

Proprio per questo non sono mancati degli accostamenti tra il testo poetico e lo spartito musicale - ed è il caso di Genette in *Figure II* - e soprattutto con la dodecafonia di Schoenberg, la quale si basa proprio sul concetto di dissonanza tra le note.

Possiamo a questo proposito vedere tre endecasillabi (di cui uno solo regolare) di *Pasqua di maggio*, una delle poesie più complesse della raccolta zanzottiana e in cui compare un uso frequente della vocale anteriore 'o' assolutamente singolare:

ovi come infinite more o scivolo
d'uova o coltivato d'uova primizie
maggior prato spazio scivolo o

La vocale, lontana dalla restante tessitura versuale, acquista un significato figurato che eccede dal semplice grafema. La 'o' viene semantizzata e, come ha sostenuto Dal Bianco, diventa un «ovetto»¹¹¹ cioè uno dei simboli sacri per eccellenza, evidentemente legato alla ricorrenza pasquale. Al verso 104, sempre dello stesso componimento, si assiste invece ad un frequente accostamento in Zanzotto tra la 'o' di tipo disgiuntivo e la 'oh' dell'interiezione (o chiaccherette o silenzi in corimbi oh peggio) inoltre «la 'o' disgiuntiva si trova spesso - e cito sempre il critico - "sulla soglia del silenzio", a fine verso a fare da tramite fra elementi logicamente distanti, o come a separare due strofe ideali». È qui il caso di (*Sotto l'alta guida*)(*abbondanze*) presente nel *Galateo in Bosco*:

più violenta di foresta fin nel
suo essere solo pellagra o cinereo verde di un immenso ieri.

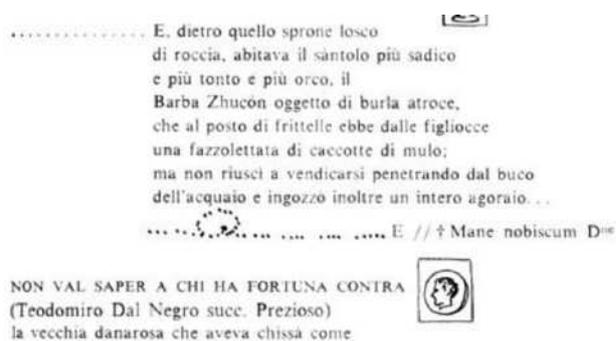
In un altro testo, *XXX° anniversario*, contenuto in *Pasque* e che fa riferimento all'anniversario di un episodio depressivo del poeta, possiamo vedere che oltre ad un uso innovativo degli spazi e del linguaggio, fanno la loro comparsa delle sbarrette, segno grafico che allude al limite e all'impossibilità espressiva del linguaggio. Sono molti i grafemi che Zanzotto spesso adotta e questi oltre ad avere dei precisi significati fonici e ritmici sono anche segni iconici che contribuiscono a potenziare maggiormente l'allusività fino al punto di renderla densissima. Nella raccolta *Sovrimpressioni* del 2001 il ventaglio dei segni grafici si allarga ulteriormente fino ad arrivare ad originalissime soluzioni. Ne è un esempio *After hours* del 1996 dove all'improvviso compaiono tratti che simulano l'andamento sinuoso di un serpente, tracciati di un sismografo che preannunciano una catastrofe geologica, lunghe sfilze di puntini sospensivi con intento divisorio.

A proposito di questo innovativo impiego di segni e simboli, Zanzotto afferma:

¹¹¹ S. DAL BIANCO, *Una figura di Zanzotto nel tempo*, in *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo* (Atti del Convegno Internazionale del 23 novembre 2006), a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Edizioni Aspasia («Petali»), 2007, pp. 227-228.

«Gli artifici grafici che uso, del resto con molta parsimonia rispetto alla tradizione della poesia visiva sono indicazioni che potrebbero anche essere tradotte in situazioni foniche. Le sbarrette verticali (come quelle usate nei testi di metrica latina) indicano una cesura, cioè una interruzione del discorso e nello stesso tempo visualizzano una frattura, una ferita nel tessuto della poesia. Dal momento che le nostre lingue sono molto povere di segni di interpunzione, ho sentito il bisogno di inventarne altri ad esempio i puntini di sospensione non in una linea retta ma in una curva orientata su stessa vorrebbero indicare una sospensione non amorfa, statica, ma piena di oscillazioni. A me non interessano l'aspetto visivo in sé e per sé né la forma fonica e basta; nella poesia ci sono sempre contemporaneamente un momento visivo ed un momento fonico, che devono integrarsi per non far perdere qualcosa della pienezza del fatto poetico (...) La poesia non è soltanto "tono", è anche testualità, cioè pagina. Pensiamo all'importanza della visualità nei manoscritti medievali; per non parlare poi della tradizione grafica delle lingue orientali»¹¹².

A questa sperimentazione spaziale e grafica si accompagnano talvolta anche disegni e frecce. In una raccolta come *Il Galateo in Bosco* del 1978 - la prima che compone la cosiddetta «pseudotrilogia» insieme a *Fosfeni* del 1983 e *Idioma* del 1986 - troviamo semplici disegni che molto ricordano le *maniculae* dei codici medievali, dei richiami al lettore ad opera dei copisti atti a richiamare la sua attenzione in un determinato passo. Quasi come in un *patchwork*, in un testo sempre raccolto nel *Galateo*¹¹³, campeggia un'effigie e un gladio romano, una coppa-calice che sembra richiamare le epopee cavalleresche del Graal ma anche serie di punti come asole, *cruces desperationis*. Ne possiamo vedere una immagine di seguito:



Ecco dunque che nel *Galateo in Bosco* oltre a quel «dire sovrabbondante e deviato»¹¹⁴ vengono ad aggiungersi tutta un serie di disegni, di figure, ma non è una rarità trovare anche molte frecce, le quali in Zanzotto inevitabilmente alludono a quella «mobilità pendolare» e a quella dinamicità *del e*

¹¹² A. ZANZOTTO, *Intervento*, in *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, p. 1283.

¹¹³ *Diffrazioni, eritemi*.

¹¹⁴ G.L. BECCARIA, *Poesia del Novecento: il detto e il non detto* in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M.A. Bazzocchi e F. Curi, Bologna, Pendragon, 2003, p. 50.

nel paesaggio a cui facevamo riferimento proprio trattando della pittura cezanniana. Al paesaggio e alla natura, indicati mediante la metafora del bosco, fanno la loro comparsa i cartelli e le indicazioni, il chiaro segno del processo di civilizzazione umana rappresentato del galateo. Possiamo concludere ricordando che la sperimentazione che Zanzotto intraprende con una lingua ‘altra’ non si riduce al solo uso del dialetto ma comprende anche lingue europee (il francese prima, l’inglese poi). Ciò avviene soprattutto in concomitanza con un altro capitolo molto interessante del Zanzotto sperimentale degli anni Ottanta, quello degli *haiku*, nome dei brevi componimenti tradizionali giapponesi.

4. *Dietro il paesaggio*

Con la raccolta d'esordio del 1951 Zanzotto entra a pieno titolo nella repubblica delle lettere, oltre che nel grande Novecento letterario. Bisogna però ricordare che le poesie qui contenute non sono le primissime poesie zanzottiane ma sono certamente le prime che vengono sottoposte al vaglio e al giudizio critico e che di fatto entrano nel circuito letterario del tempo. Zanzotto, infatti, fin dalla giovanissima età di sedici anni dà prova di brillanti capacità poetiche e questo giovanile mettersi in campo produce dei componimenti che vanno perlopiù nella direzione di un marcato pascolismo. Negli anni Trenta il giovane Andrea Zanzotto è uno svogliato balilla che si affaccia all'adolescenza con numerosi crisi depressive aggravate da frequenti episodi allergici di tipo asmatico ma oltre a ciò, ad appesantire la già complicata situazione, si affaccerà uno stato di povertà familiare dovuto al rifiuto del padre di aderire e sottostare alle direttive del PNF. Di lì a poco il padre Giovanni emigrerà all'estero e Andrea crescerà con la madre e le sorelle Maria e Angela ma privo della figura paterna, ormai «evaporizzata» per riprendere un noto concetto lacaniano. Si spiega in questo senso il pascolismo psicologico dei primi versi del poeta, l'adesione al Pascoli più lacrimevole e depressivo ma che è una adesione soprattutto contenutistico-lessicale più che metrica dato che si possono vedere dei tentativi di evasione dal novenario dattilico - riportato in auge proprio dal Pascoli nel Novecento - in direzione di un metro più raro come il novenario trocaico. Stupisce in Zanzotto soprattutto non il pascolismo lessicale più scontato e di facciata, non il Pascoli onomatopeico, bensì quello sintattico-retorico e stupisce allo stesso tempo che un sedicenne sia riuscito a comprendere con acume critico straordinario quelle che Contini individuerà - in un noto saggio¹¹⁵ del '55 - essere le caratteristiche peculiari della sintassi pascoliana. La sintassi pascoliana si caratterizza soprattutto per l'uso della paratassi, dell'asindeto, per una costruzione quasi stenografica dei versi fino quasi ad avvicinarsi a dei tratti sintattici minimalisti mentre la retorica è essenzialmente retorica della ripetizione, spesso ossessiva e dalle chiare implicazioni nella sfera psicologica. Questa tendenza verso un pascolismo sintattico-retorico è stata ben sottolineata da Francesco Carboognin che in un suo recente libro¹¹⁶ mette in luce l'adozione da parte di Zanzotto non tanto dell'onomatopea o dei *tricola* quanto del Pascoli più ricercato e sofisticato, quella cioè che è stata definita dagli antipascolisti la 'sofisticheria pascoliana'.

Affianco però all'evidente pascolismo dei primi versi del giovane Zanzotto, possiamo notare anche l'ingresso all'altezza degli anni 1937-42 del ricorrente tema paesistico, che come abbiamo visto è centralissimo nella sua opera *omnia*. Pascoli inoltre offre al poeta solighese, attraverso il repertorio

¹¹⁵ mi riferisco al saggio *Il linguaggio di Pascoli*, titolo anche di una conferenza tenuta dal grande critico a San Mauro di Romagna.

¹¹⁶ F. CARBOGNIN, *Andrea Zanzotto. Erratici. Disperse e altre poesie (1937-2011)*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 2021.

del simbolismo, quella possibilità di creare un paesaggio che ha un suo dietro, un dietro che non è da intendersi ermeticamente come fiducia nella parola o nel linguaggio, quanto la Storia e l'io psichico dello scrittore che si celano dietro allo stesso paesaggio. Questa presenza *in nuce* del paesaggio e un certo simbolismo ci portano diretti a *Dietro il paesaggio*, un esordio che è stato definito dalla critica fuori tempo massimo. Il Zanzotto infatti della raccolta *Dietro il paesaggio* è ermetizzante ma il suo è un ermetismo che in parte si discosta da quell'ermetismo lussureggiante fiorentino, se non altro se ci soffermiamo *stricto sensu* ai contenuti. Possiamo definire infatti il Zanzotto del 1951 indubbiamente ermetico se ci riferiamo alla facciata del testo poetico e all'uso che fa del linguaggio, ma certamente non nella fiducia che riserva alla parola poetica. Il poeta non crede che la parola debba staccarsi dalla Storia né tantomeno che possa essere investita di un valore salvifico. Quella sua è, come ha sottolineato Emanuele Zinato, una posizione soprattutto di compromesso.

È interessante soffermarci, seppur anche brevemente, sull'accoglienza che questa raccolta ebbe da parte della critica del periodo. Oltre alla nota affermazione mengaldiana di un «eroico epigonismo ermetico»¹¹⁷, anche un altro grandissimo critico come Fortini spese delle parole a riguardo. È noto che il secondo Novecento è stato anche un periodo di scontri, di diverbi e di accese *querelles*, che «hanno visto protagonisti, incontrandosi e sfidandosi sulle colonne e sulle pagine delle riviste più prestigiose, molti dei nostri maggiori autori»¹¹⁸. E tra questi uno memorabile porta proprio i nomi di Franco Fortini e Andrea Zanzotto. Nel mese di giugno del 1952, quindi a quasi un anno dall'uscita presso Mondadori di *Dietro il paesaggio*, Fortini recensisce sulla rivista olivettiana «Comunità» l'esordio zanzottiano. Così inizia il critico toscano:

«Ad una prima lettura i versi di questo friulano [sic] paiono nati dalla presunzione. Tutto il repertorio dell'avanguardia che nel '14 aveva vent'anni e più, e che s'è accortamente spesa fra le due guerre, ci torna innanzi, impettito e volontario, in immagini convulse e glaciali».

E poco dopo:

«Zanzotto ha due qualità minori: la bravura di orecchio, e una certa unità eidetica; e una maggiore, che gli deve aver valso il premio S. Babila e che Pampaloni m'ha fatto notare: un robusto senso del ritmo. La bravura è nei giochi stupiti delle analogie; l'unità eidetica è data dal paesaggio – monti, alberi, nevi, acque di torrenti – lucido e mentale, continuo pretesto o stimolo. Il supporto, l'intrigo di questi versi sdegnosi d'ogni facilità sentimentale è quello del consueto idillio ermetizzante; ma sopra di esso ora sta l'araldica

¹¹⁷ P.V. MENGALDO, *Fortini e "I poeti del Novecento"* in «Nuovi argomenti», n.s. gennaio-marzo 1979, 61, p. 159.

¹¹⁸ A. CORTELLESA, *Il sangue, il clone, la madre norma. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti* in *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo* (Atti del Convegno Internazionale del 23 novembre 2006), a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Edizioni Aspasia («Petali»), 2007, p. 97.

dei plurali e la meccanica delle analogie ed inversioni ora la volontà d'urtare, a fin di stupore, gli aspetti ragionativi del periodo (affidati ad avverbi e a verbi) con quelli "veggenti" affidati (con una notevole monotonia) agli aggettivi. Ne vien fuori una immagine d'uomo ed una voce nelle quali, ad una seconda lettura, riconosci non tanto presunzione quanto superbia ed un autentico furor letterario».

Fortini vede superbia nel linguaggio del poeta solighese, «autentico furor letterario», versi che sono «sdegnosi d'ogni facilità sentimentale», freddi e privi di slancio emotivo, da ermetismo frigido per usare un aggettivo parisiense. Ciò già basterebbe a sminuire i versi del poeta ad una certa bassezza ma Fortini è pronto anche a riconoscergli «un robusto senso del ritmo» e una «bravura nei giochi stupiti delle analogie», e sono delle considerazioni non di poco conto, soprattutto se a sostenerle è un critico come Fortini. Sono chiaramente le analogie ad avere un impiego preponderante nella raccolta del 1951 ma Zanzotto impiega tutto un campionario di stilemi che sono tipicamente ermetici. Oltre ad uno spinto analogismo, troviamo l'uso del plurale in senso astratto e generalizzante, l'ellissi degli articoli, l'uso della preposizione 'a' con valore semantico ambiguo. Nei testi sono notevoli anche i rimandi e le citazioni, le fonti sono spesso intrecciate e fuse originalmente tra di loro e fanno sì che la raccolta sia, come afferma Dal Bianco, «un grande mosaico di citazioni assimilate da una memoria formidabile»¹¹⁹. Tra queste, oltre alla presenza della corrente ermetica spesso nella sua forma più estrema (ed è il caso di autori come Quasimodo e De Libero) possiamo scorgere anche il surrealismo di Éluard e di Garcia Lorca, la poesia di Rilke, il modernismo di Eliot, oltre ai frequenti e prediletti rimandi ad Hölderlin e Leopardi. Di fatto questo assorbire nei propri testi più fonti e più autori non si limita al solo ambito poetico e letterario ma si estende anche alla filosofia o alla psicoanalisi, alle scienze umane e psicologiche. Infatti se in *Dietro il paesaggio* è fondamentale il rapporto che sussiste tra io e Altro, o io e mondo che dir si voglia, si possono convocare qui autori attivi in Francia che a partire dagli anni Trenta hanno lungamente scritto e ragionato su questo aspetto. Non solo Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan ma anche Henri Michaux, Georges Bataille e Michel Leiris del Collège de Sociologie, scrittori che tra l'altro Zanzotto - e questo lo sappiamo perché vengono da lui citati - ha letto negli anni di *Vocativo*. In *Dietro il paesaggio* si celano quindi riferimenti coltissimi e spesso inattesi, allusioni e prelievi più o meno trasparenti che anticipano una pratica abitudinaria del Zanzotto successivo ma che sono già qui pienamente in azione.

Nelle primissime raccolte zanzottiane degli anni Cinquanta, per l'appunto *Dietro il paesaggio*, *Elegia e altri versi* e *Vocativo*, appare evidente un'assolutizzazione del paesaggio. Il paesaggio è onnipervasivo e compare in perenne *liaison* con la Storia, con il processo storico e soprattutto con lo sfacelo del secondo conflitto mondiale. Così diceva il poeta nel 1981 a questo proposito:

¹¹⁹ S. DAL BIANCO, *Andrea Zanzotto. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, p. XIV.

«volevo solo parlare di paesaggi, ritornare a una natura in cui l'uomo non avesse operato. Era un riflesso psicologico alle devastazioni della guerra. Non avrei potuto più guardare le colline che mi erano familiari come qualcosa di bello e di dolce, sapendo che là erano stati massacrati tanti ragazzi innocenti»¹²⁰.

A questa devastazione il poeta risponde rifugiandosi nel suo paesaggio, prima lacerato e brutalmente devastato dalla guerra, poi sfigurato dalla «lebbra cementizia» e infine, soprattutto in *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, dalla distruzione dell'ecosistema operata dall'animale uomo. Pieve di Soligo e il circondario diventano il grembo materno, il «centro-favo» con Bandini, dove si sviluppa un proprio mito personale, familiare ed esistenziale e in cui il poeta si ripara dal caos del megatempo e dagli urti della Storia. Ma oltre al tema del paesaggio, con tutte le implicazioni ad esso legate, è interessante notare che già a quest'altezza Zanzotto sviluppa l'idea della dinamicità e della dimensione non fissa dei luoghi. Questo avviene testualmente attraverso non solo l'impiego di deissi binarie (*qui e là, questo e quello, su e giù*) ma soprattutto con i frequenti ricorsi ai *dentro, attraverso, oltre*, che danno una certa idea di ansiosa mobilità del soggetto lirico nello spazio. Per prendere a prestito le parole di Zinato, «il rapporto deittico in *Dietro il paesaggio* è multidimensionale (...), è un sistema complesso, orientato a rendere mobili la posizione e l'identità del soggetto rispetto al centro deittico»¹²¹ e proprio questo, il reciproco concretere di uomo e natura, l'occhio che si muove sul mondo, ci rimanda a quello che abbiamo visto attraverso alcuni passi di *Fenomenologia della percezione*. Un verso come «io sono spazio frequentato», presente in *Distanza*, sarebbe stato condiviso infatti senza la minima esitazione dal fenomenologo francese.

Ci sono però anche delle altre anticipazioni in *Dietro il paesaggio*, e non meno significative. Oltre all'idea di una natura vivificante e al tema pasquale, di cui abbiamo fatto menzione in precedenza e che sarà il grande tema di *Pasque*, è l'idea di una natura e di una geologia modellante - tema per altro di quell'eccezionale *Inno nel fango* del '53, il primo saggio zanzottiano dedicato a Montale in cui il poeta dimostra una acutezza critica impressionante - a costituire un motivo prioritario nelle raccolte più tarde. Tra queste rientra *Conglomerati* del 2009, il cui titolo rinvia alle specificità geologiche del territorio del poeta, zona di formazione conglomeratica e quindi costituita da una stratificazione di rocce avvenuta nel corso dei millenni. È presente poi anche molto silenzio, la cui semantica è veicolata non solo dalla ricorrenza della parola «silenzio» al singolare ma anche dalle numerose occorrenze al plurale («e l'acquario temperò nei suoi *silenzi* | nelle sue trasparenze» in *Quanto a lungo*; «che con miti bandiere ti accolse tra i gerani | e ti offrì *silenzi* di fanciulli» in *Montana*). Questa dimensione silente si ha proprio perché si verifica un'«assenza di dialogo tra il

¹²⁰ *Intervento* [1981] in *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), p. 1277.

¹²¹ E. ZINATO, *Il grembo e il fosforo*, introduzione a *Dietro il paesaggio*, Padova, Padova University Press, 2021, p. 13.

Salta agli occhi fin da subito una semantica del chiuso, della protezione, che allude certamente alla necessità per il poeta di un rifugio. La possiamo osservare nell'immagine del «bocciolo di neve», per metafora il bozzolo del baco che ormai si dischiude al sole, ma non solo, questo tema lo si può scorgere anche nelle caratteristiche geografiche specifiche dell'*Heimat* zanzottiana, zona collinare in cui le selve dei monti sono «alti parapetti» (vv. 19-20) che morfologicamente custodiscono l'io lirico. È presente al verso 19 soprattutto il tema del silenzio («trama *silenzi* d'alberi»), la natura-riparo porta con sé ancora delle isole edeniche e confortanti, estranee a quel rumoroso traffico umano e a quell'«innumerevole insidia delle formiche» che ben presto la sfigurerà irrimediabilmente. Va però rammentato che il paesaggio in questi versi è sì rifugio, condizione esistenziale necessaria per il poeta, luogo che si vorrebbe sottratto agli episodi nefasti della Storia, ma non è mai luogo totalmente estraneo all'insediamento umano. In filigrana è presente, sotto l'apparente e rassicurante presenza del paesaggio, la lucida consapevolezza che quella Storia non può e né potrà mai essere rimossa.

In *Dietro il paesaggio* troviamo numerosi «luoghi “sacri”»¹²⁴, come li definisce Dal Bianco, dei luoghi-feticcio della lirica zanzottiana che fanno parte della complessa e stratificata toponomastica dell'autore. Tra questi troviamo Campea, Lorna ma è soprattutto Dolle - il *senhal* zanzottiano per Rolle di Cison di Valmarino - che ricorre con insistenza ed è al centro di alcuni celebri componimenti come *L'acqua di Dolle (Dietro il paesaggio)* e *L'aria di Dolle (Conglomerati)*. Il feudo ducale della Rosada di Rolle (dove *rosada* sta per «rugiada»), che Zanzotto descriverà come «una cartolina inviata dagli dèi», come è stato ben messo in evidenza da Francesco Vasarri «appare una delle sedi privilegiate di attiva comunione tra l'uomo e paesaggio»¹²⁵, sede in cui avviene una felice convivenza dell'io con il mondo e in cui si attua quell'assunzione del luogo¹²⁶ cara a Bonnefoy. In un altro testo della stessa raccolta, *Con dolce curiosità* - contenuto nella seconda sezione *Sponda al sole* -, ritroviamo quei baci da seta di *Serica* a cui però si affiancano le «frescure affiorate» delle acque solighesi e il Molinetto di Refrontolo. Qui l'uomo si sente soggetto per il luogo ed è partecipe del «segreto di Dolle» (v. 4). La presenza antropica viene raffigurata da un mulino che si carica di tratti strettamente umani, è infatti «ridente» (vv. 7-8) ma anche taciturno, «non fa più rumore che foglia» ed instaura con la natura circostante - metonimicamente indicata con la salvia (v. 12) - una armoniosa complicità. Attraverso un gioco sinestesico il polso è singhiozzante

¹²⁴ S. DAL BIANCO, in *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, p. 1416.

¹²⁵ F. VASARRI, *Profezie e diacronie di Dolle*.

¹²⁶ Yves Bonnefoy (1923-2016), poeta e critico d'arte francese, si è soffermato spesso nelle sue opere di impronta fenomenologica sulla natura dei luoghi (la *poétique du lieux*) soprattutto in un'opera come *L'Arrière-pays* del 1972, poi tradotta in italiano con *L'entroterra*.

mentre le palpebre, per analogia, sono come delle ariste. Vediamo che ricorre nuovamente in questi versi il *leitmotiv* del silenzio, l'unione dell'uomo con la natura e allo stesso tempo notiamo la presenza delle «piccole genti», quelle anime belle in cui Zanzotto vedeva «un necessario appoggio, coincidente con la realtà del mondo agricolo e artigianale che stava tramontando»¹²⁷.

Con dolce curiosità
colli cresciuti qui dintorno
e voi, spazi accaldati:
il segreto di Dolle che ieri 4
assorbì tante piccole genti
stanche delle proprie ricchezze
non era che il mulino
ridente e servito dalle ombre; 8
era il mulino che fa trasalire
le frescure affiorate
per i lor cauti pori,
il mulino tra la salvia 12
il mulino che non fa
più rumore che foglia

Singhiozzava per esso il mio polso
con risentimenti di baco 16
quando mi si abbassavano
le palpebre come ariste
su un'indolenza lucente di paglia

(*Con dolce curiosità*, vv. 1-19)

Dietro il paesaggio si presenta come una raccolta di eccezionale importanza e vista al giorno d'oggi ci appare come un «fossile radiante»¹²⁸. Lo stesso amico-nemico Franco Fortini, che non mancò di criticare quell'atteggiamento stilistico superbo del '51, riconobbe l'importanza del tema del paesaggio come «unità eidetica» a tal punto che il titolo della raccolta fortiniana *Paesaggio con serpente* (1984) - che riprende il titolo di un dipinto di Poussin del 1648 -, è un chiaro rifarsi a quel tema intrinsecamente zanzottiano. Se il paesaggio è l'orizzonte in cui si dispiega quello spazio abitante di un soggetto, il serpente è nel variegato bestiario fortiniano il simbolo della redenzione e della incontenibile violenza della Storia, la quale è «un dente più velenoso di quanto pensiate». Quell'uomo a una dimensione, per riprendere il titolo dell'opera¹²⁹ di Marcuse, assuefatto dal solo

¹²⁷ A. ZANZOTTO, *La memoria nella lingua* (1999) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 138-139.

¹²⁸ E. ZINATO, *Il grembo e il fosforo*, introduzione a *Dietro il paesaggio*, Padova, Padova University Press, 2021, p. 17.

¹²⁹ *L'uomo a una dimensione* (1964). Insieme ad *Eros e civiltà* (1955) costituiscono le opere fondamentali di Herbert Marcuse (1898-1979), tra i maggiori filosofi e sociologi del '900 e tra le teste di serie della Scuola di Francoforte.

interesse di una spasmodica ricerca utilitaristica e «derivato da uno sviluppo scientifico non coordinato a un principio di natura»¹³⁰, a partire dalla metà dello scorso secolo comincia ad ardere l'ecosistema e il paesaggio. Il paesaggio lirico zanzottiano è giorno dopo giorno severamente minacciato dalla combustione omicida ma, come conclude Zinato nell'introduzione de *Il grembo e il fosforo*, «di quella cenere il poeta ha saputo fare *forma*, grazie alla quale lo spazio esterno informe e il caos della vita interiore possono essere percepiti, esplorati e resi abitabili»¹³¹.

¹³⁰ A. ZANZOTTO, *Sarà (stata) natura?* (2006) in *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 151.

¹³¹ E. ZINATO, *Il grembo e il fosforo*, introduzione a *Dietro il paesaggio*, Padova, Padova University Press, 2021, p. 18.

Bibliografia

- A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. GIANCOTTI, Milano, Bompiani, 2013.
- A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.
- A. ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993.
- A. ZANZOTTO, *Dietro il paesaggio*, Padova, Padova University Press, 2021.
- A. ZANZOTTO, *La Beltà*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1968.
- A. ZANZOTTO, *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1978.
- A. ZANZOTTO, *Idioma*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1986.
- A. ZANZOTTO, *Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999.
- E. ZINATO, *Il grembo e il fosforo*, introduzione a *Dietro il paesaggio*, Padova, Padova University Press, 2021.
- G. AGAMBEN, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante*, Torino, Einaudi, 2021.
- M. HEIDEGGER, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Milano, Bompiani («Il pensiero occidentale»), 2019.
- G. COMISSO, *Le mie stagioni*, Milano, Longanesi, 1963.
- G. COMISSO, *La mia casa di campagna*, Milano, Longanesi, 1968.
- G. COMISSO, *Veneto felice*, a cura di N. Naldini, Milano, Longanesi, 1984.
- G. PARISE, *Il mio Veneto (1982)* in *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, Bologna, Minerva editrice («I luoghi dei sentimenti»), 2013.
- F. BANDINI, *Santi di Dicembre*, Garzanti, Milano, 1994.
- L. CECCHINEL, *La dama bizzarra, i nuovi paesaggi e altre cose. Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Autografo», 2011.
- P.P. PASOLINI, *10 giugno 1962*, in *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 2020.
- M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2018.
- E. STRAUS, *Il movimento vissuto (1935; trad. italiana 2005)*
- P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- P.V. MENGALDO, *Fortini e "I poeti del Novecento"* in «Nuovi argomenti», n.s. gennaio-marzo 1979.
- G.L. BECCARIA, *Poesia del Novecento: il detto e il non detto* in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M.A. Bazzocchi e F. Curi, Bologna, Pendragon, 2003.
- F. CARBOGNIN, *Andrea Zanzotto. Erratici. Disperse e altre poesie (1937-2011)*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 2021.