Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Antropologia Culturale, Etnologia, Etnolinguistica

Tesi di Laurea

Le parole del paesaggio.

Analisi antropologica di alcune rappresentazioni letterarie e linguistiche dei Colli Euganei

Relatore: Ch.mo Prof. Gianluca Ligi

Correlatore: Ch.ma Prof.ssa Ilaria Crotti

Laureando: Carlo Paganotto
matricola 975359

Anno accademico 2021/2022

Le parole del paesaggio.

Analisi antropologica di alcune rappresentazioni letterarie e linguistiche dei Colli Euganei

Indice generale p. 2

Abstract p. 4

Capitolo I. Introduzione p. 5

1.1 Indice commentato p. 5
1.2 Domande di ricerca p. 8
1.3 Motivazioni p. 8
1.4 Teoria I Paesaggio e Antropologia p. 12
1.5 Teoria II Antropologia e letteratura p. 22
1.6 Su alcuni modi di rappresentare il paesaggio p. 28
1.7 Metodologie p. 35

Capitolo II Il paesaggio tra realtà e mito: l'*Aponus* di Claudio Claudiano. p. 43

2.1. L'autore. p. 43
2.2 I *Carmina minora* p. 44
2.3 La sorgente p. 46
2.4. *Aponus:* il tema dell'acqua p. 50
2.5 *Aponus:* il carme p. 53

Capitolo III L'io e il paesaggio: le *Ultime lettere di Jacopo Ortis.* p. 59

3.1 Alcune riflessioni iniziali sul genere letterario p. 59

3.2. Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* p. 65

3.3. Il paesaggio nell'*Ortis* p. 69

Capitolo IV Andrea Zanzotto e i Colli Euganei p. 80

5.1.Qualche considerazione preliminare sulla poesia p. 80

5.2 Zanzotto: la poesia e il paesaggio p. 87

5. 3 Gli altri colli di Zanzotto: gli Euganei p. 97

Capitolo V Il paesaggio euganeo in un romanzo contemporaneo: *Lorenzo e Cecilia* di Giuliano Scabia p. 107

4.1 Nota introduttiva sul romanzo contemporaneo p. 107

4.2 Giuliano Scabia e *Lorenzo e Cecilia* p. 108

4.3 I Colli Euganei in *Lorenzo e Cecilia* p. 114

Capitolo VI I nomi del paesaggio
Colloquio-intervista con Antonio Mazzetti p.124

6.1 Il paesaggio e le parole p.124

6. 2 Interviste ad Antonio Mazzetti p. 128
6.2.1 Storia di una ricerca continua p. 128
6.2.2 I nomi della terra p. 136

Considerazioni finali p. 146

Appendici p. 150

Bibliografia p. 159

Abstract

Nella mia ricerca ho analizzato da un punto di vista antropologico alcune rappresentazioni letterarie e linguistiche dei Colli Euganei. Per far questo, ho cercato di collegare le riflessioni elaborate in due ambiti, quello del rapporto tra paesaggio e antropologia e quello della relazione tra quest'ultima e la letteratura. Per quanto riguarda il primo, i miei punti di riferimento sono stati gli autori che hanno teorizzato il concetto di paesaggio come sintesi di quelle percezioni, rappresentazioni e pratiche che caratterizzano il rapporto dell'uomo con lo spazio. Per il secondo, ho affrontato alcune temi emersi in questi ultimi decenni: il valore conoscitivo del testo letterario, il suo già essere una interpretazione della realtà, la sua capacità di far emergere motivi di rilevanza antropologica, la sua specificità e autonomia. Dopo alcune considerazioni di carattere generale, ho cercato di applicare ad una serie di opere letterarie, appartenenti a epoche diverse, le considerazioni proposte nella prima parte del mio lavoro. Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, mi sono soffermato sui toponimi, mettendo in rilievo non solo la loro capacità di far riconoscere le località e di orientare, ma anche quella di essere preziosi indicatori dei nessi tra spazio e vissuto storico delle comunità che in quei luoghi hanno dimorato.

Capitolo I Introduzione

1.1 Indice commentato

1.1.2 Domande di ricerca (p. 8)

Ho collocato all'inizio i quesiti dai quali ha avuto origine il mio lavoro e con i quali ho cercato di far emergere, dai testi analizzati, temi di rilevanza antropologica.

1.1.3 Motivazioni (pp. 8-12)

Ho indicato i motivi della scelta degli argomenti affrontati, cercando di chiarire perché ritengo di forte attualità il paesaggio in sé, perché mi paiono di grande interesse le sue rappresentazioni sia per la ricerca antropologica, sia per l'approfondimento del significato di una serie di opere letterarie e di nomi e di luogo.

1.1.4 Teoria I Paesaggio e Antropologia. (pp.12-21)

Ho esposto alcune riflessioni sul tema del paesaggio emerse in questi ultimi decenni in campo antropologico, considerazioni che hanno avuto come punti di riferimento i concetti di *percezioni*, *pratiche* e *storicità.*

1.1.5 Teoria II Antropologia e Letteratura (pp. 22-28)

Ho cercato di dare alcune indicazioni sullo stato attuale degli studi in questo ambito, soffermandomi sui punti di divergenza e su quelli di contatto tra ricerca antropologica e attività letteraria e prestando particolare attenzione ai concetti di *narrazione* e di *metafora*.

1.1.6 Su alcuni modi di rappresentare il paesaggio (pp. 28-35)

Ho esposto, in un breve percorso, alcuni dei principali modi di rappresentazione artistica e letteraria del paesaggio in Occidente.

1.1.7 Metodologie (pp. 35-43)

Ho cercato di dar conto dei metodi di indagine che ho utilizzato, facendo riferimento all'analisi dei temi di rilevanza antropologica, alla critica testuale e alla comparazione, come chiavi interpretative utili a cogliere gli aspetti salienti, le continuità e le differenze nelle rappresentazioni del paesaggio e, in ultima istanza, nelle concezioni della natura e dell'uomo stesso.

1.1.8 Analisi delle opere (Capitoli II-V, pp. 44-123)

- Antichità latina: i caratteri originari.

I testi, alcuni *Epigrammi* di Marziale (I sec.) e il *carmen Aponus* (IV-V sec.) di Claudio Claudiano, mostrano come già negli autori latini emergano con chiarezza alcuni caratteri originari del paesaggio dei Colli Euganei: l'opposizione selvatico/domestico, il tema del carattere "sulfureo", mitico e terapeutico del loro termalismo, ecc.

- Il paesaggio come strumento di identificazione e polemica storica: Ugo Foscolo.

Nel romanzo epistolare le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, che nei Colli Euganei è ambientato, la raffigurazione del paesaggio è funzionale ad una interpretazione polemica della Natura come interlocutrice di un soggetto in lotta con la società, rispetto alla quale egli vive uno sradicamento che è, insieme, esistenziale e storico.

- Un romanzo contemporaneo: *Lorenzo e Cecilia* di Giuliano Scabia. Nel romanzo, realismo e magia si intrecciano: i luoghi euganei e i loro abitanti sono da una parte descritti con precisione, dall'altro sono rispettivamente teatro e protagonisti di vicende fantastiche in cui prevale il lirismo dell'immaginazione.

- Anche nelle poesie dedicate ai Colli Euganei emerge chiaramente che per Andrea Zanzotto il paesaggio, che non è solo un tema, ma l'elemento centrale della visione del mondo e della scrittura stessa del poeta, si presenta come una realtà problematica, come precaria è la condizione dell'io, entità entrambe esposte al pericolo della crisi e della disgregazione.

1.1.9 Il colloquio-intervista con Antonio Mazzetti (Capitolo VI, pp. 124-145)

Attraverso la conversazione con Antonio Mazzetti ho cercato di far emergere la sua storia personale di profondo conoscitore dei Colli; il suo testo più recente, *I nomi della terra. Toponomastica dei colli Euganei,* mi pare poi di straordinario interesse per la mia ricerca,

perché particolarmente utile a cogliere l'intreccio, iscritto nel paesaggio, della dimensione spaziale e temporale.

1.1.10 Considerazioni finali (pp. 146-149)

Ho tracciato un bilancio della mia ricerca, cercando di evidenziare quali mi sembrano esser stati i risultati salienti, i temi emersi con chiarezza, le risposte ai quesiti iniziali.

1.1.11. Appendici (pp. 150-158)

Ho inserito il testo integrale del poemetto *Aponus* di Claudio Claudiano, con la relativa traduzione, e alcuni componimenti di Andrea Zanzotto, riguardanti i Colli Euganei, ai quali ho fatto riferimento nel Capitolo IV.

1.1.12 Bibliografia (pp. 159-173)

1.2 Domande di ricerca

All'origine della mia lavoro vi è un insieme di quesiti, alcuni, come dire, originari, altri sorti mentre mi sembrava di aver trovato le prime risposte; essi hanno riguardato le immagini del paesaggio trasmesse dai testi letterari presi in considerazione, i tipi di spazio e di tempo e le interrelazione tra queste due categorie rintracciabili in quegli scritti, la visione della natura, l' idea di uomo implicita, la concezione del rapporto io-mondo e le differenze rilevabili in senso diacronico tra le diverse rappresentazioni; i temi che emergono con maggiore insistenza; poi i modi nei quali le raffigurazioni del passato hanno influito sulla percezione successive dei Colli Euganei stessi. Con uno sguardo all'oggi, ho cercato di individuare nelle rappresentazioni attuali il riflesso della crisi ecologica. Rivolgendomi agli aspetti figurali del testo, le domande si sono concentrate sulle strutture formali, sugli strumenti retorici, sulle figure di discorso impiegate e sul loro rapporto con gli elementi contenutistici. Su di un piano più generale, i quesiti si sono riferiti al contributo che un'analisi di questo tipo può dare alle conoscenze in ambito specificamente letterario e in quello antropologico.

1.3 Motivazioni

Il tema del paesaggio e delle sue rappresentazioni è, negli ultimi decenni, al centro di un interesse crescente in diversi ambiti disciplinari; questo per vari motivi che a me paiono essere di particolare attualità e urgenza. Mi riferisco alle nuove consapevolezze legate alla crisi ambientale globale, della quale il paesaggio stesso è rivelatore fondamentale, e alle responsabilità che gli uomini devono assumersi nei rapporti tra di loro, nei confronti delle altre specie viventi, della terra nel suo insieme e delle generazioni future. Lo spiega bene Salvatore Settis, in una pagina in cui lucidità e passione civile si coniugano con grande efficacia:

«È oggi più che mai necessario parlare di paesaggio. Lo è perché […] il paesaggio rappresenta una straordinaria cartina di tornasole, un test per intendere come il cittadino vive se stesso in relazione

all'ambiente che lo circonda e alla comunità in cui vive. Quale importanza annette alla propria salute fisica e mentale, quale ruolo assegna alla storia, alla cultura, all'identità dei propri luoghi e del Paese, in qual modo interpreta la gerarchia tra l'immediato vantaggio del singolo e il pubblico interesse della comunità […] »[1].

Il paesaggio assume una ruolo decisivo in vari ambiti tra loro collegati, da quello strettamente ambientale a quello politico, ma anche in quello della riflessione più generale sull'umano, ispirando e rafforzando idee che stanno alla base delle tradizionali battaglie ambientaliste, ma che traggono ulteriore risalto e acquistano nuovi significati in questa fase di accelerazione e intensificazione dei processi che caratterizzano l'Antropocene[2], in un'epoca in cui la crisi ecologica impone di elaborare nuovi modelli di rapporto tra l'uomo e la natura.
Da alcuni decenni a questa parte il paesaggio è al centro di ricerche, oltre che per il forte riferimento a temi d'attualità, per il suo valore conoscitivo ed euristico, in ambito sia storiografico sia antropologico; lo spiega in maniera esemplare questa affermazione di Eugenio Turri:

«Il paesaggio dà la misura dell'umanizzazione in quanto riflesso, come un discorso, dell'annessione culturale di quella natura e dei suoi elementi […] il paesaggio diventa per ciò stesso un termine necessario per *cercare* l'uomo e *comprendere* la sua azione sul pianeta»[3].

Si può insomma affermare che il paesaggio e le sue rappresentazioni abbiano reso e rendano pure oggi visibili le caratteristiche profonde, la qualità di un gruppo umano che interagisce con l'ambiente. Per chiarire il concetto stesso di paesaggio, una categoria ampiamente usata è quella di *percezione*; così, e per fare solo un esempio, la *Convenzione europea del paesaggio* spiega che: «Il termine paesaggio designa una determinata parte di territorio, *così come è*

---

[1] Settis, 2019, p. 288.

[2] Per una definizione di Antropocene prendiamo, tra le molte reperibili, questa di T.H. Eriksen: «All'epoca contemporanea può essere assegnato il nome di Antropocene: l'impronta dell'uomo è infatti visibile ovunque in seguito a un incremento esponenziale delle sue attività. Le premesse di questo aumento sono state la crescita demografica e il progresso tecnologico, a loro volta alimentate da risorse non rinnovabili e causa, a breve termine, di degrado ambientale e di cambiamento climatico a lungo termine». Eriksen, 2017, p.171.

[3] Turri, 2008, p. 56; corsivi miei.

percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni»[4].

D'altra parte, è abbastanza consolidata la consapevolezza di un rapporto non unidirezionale tra percezioni e rappresentazioni, nel senso che non solo quelle condizionano queste, ma che spesso queste ultime modellano, foggiano le prime. Lo aveva già bene messo in luce, per fare solo uno tra gli esempi possibili, questa affermazioni di Ernst Gombrich:

«In altre parole, io credo che l'idea della bellezza naturale come ispiratrice dell'arte […] rappresenti quanto meno una semplificazione pericolosa. Forse si tratta addirittura di un'inversione del vero processo grazie al quale l'uomo scopre la bellezza della natura: chiamiamo 'pittoresca' una veduta […] se ci ricorda un dipinto che abbiamo visto in precedenza»[5].

Mi pare allora che l' indagine storica delle varie forme di rappresentazione si possa configurare come una ricostruzione dei complessi rapporti simbolici che legano l'uomo e il suo ambiente e che renda possibile, in questo quadro, l'individuazione di tratti originari e di costanti, ma anche di interruzioni e cambiamenti significativi. Mi sembra poi che l'importanza di studiare le rappresentazione letterarie attuali e quelle del passato nasca non solo dalla capacità che esse hanno di rivelare in modo sintetico, incisivo ed espressivo una determinata visione dell'ambiente naturale, ma anche dalla possibilità di accedere attraverso questo studio alle concezioni, alle visioni dell' "io" e a quelle del "noi" e al tipo di relazione che tra queste realtà è implicita per chi percepisce e guarda. Non solo: mettere a confronto diverse idee e visioni della natura e del soggetto è pratica utilissima per decostruire l'apparente ovvietà e la presunta naturalezza di quelle attuali, per far sì che esse vengano viste criticamente nei loro assunti fondamentali impliciti e nelle loro conseguenze.

In altri termini, il confronto tra le varie opere e i generi letterari diversi può a tutti gli effetti configurarsi come una ricerca antropologica se per quest'ultima intendiamo, con le parole di

---

[4] *Cfr.*: http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/uploads/2010_10_12_11_22_02.pdf. (corsivo mio); dove troviamo anche la seguente indicazione: «La Convenzione europea del paesaggio è stata adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa a Strasburgo il 19 luglio 2000 ed è stata aperta alla firma degli Stati membri dell'organizzazione a Firenze il 20 ottobre 2000. Si prefissa di promuovere la protezione, la gestione e la pianificazione dei paesaggi europei e di favorire la cooperazione europea».

[5] Gombrich, 1973, p. 170.

Ugo Fabietti, «un sapere di frontiera […] un sapere che nasce sulla frontiera tra culture diverse»[6] o pensiamo, con Francesco Remotti, che: «*L'interesse antropologico riguarda i confini*: esso sorge e si determina allorché vengono indagati i confini dell'umanità e quindi risulta essere messo in questione il senso dell'umanità»[7]; solo che questa conoscenza, nel nostro caso, avviene piuttosto su un asse diacronico che su quello sincronico.

L'importanza dei Colli Euganei, territorio specifico delle rappresentazioni che ho scelto di indagare, è data dal loro essere uno straordinario concentrato di significati ambientali, storici e artistico-letterari. Sono infatti particolari sotto l'aspetto naturalistico, vista l'origine geologica e i fenomeni fisici conseguenti che li caratterizzano: il patrimonio idrico e termale, conosciuto fin dall'antichità, le caratteristiche della flora e la fisionomia particolare dei rilievi. Hanno poi una storia di intensa e continua antropizzazione che ha lasciato tracce nei coltivi, ma anche nel manto boschivo e praticamente in ogni altro aspetto "naturale", nonché nei diversi siti di interesse storico-archeologico: castelli, ville, monasteri. Hanno ispirato l'attività letteraria di numerosi autori, italiani e stranieri, dall'epoca romana fino ai giorni nostri, da Marziale a Zanzotto. Infine, sono stati, e sono ancora oggi, teatro di conflitti ambientali e dell'azione di movimenti ecologisti. Tanto che, per fare un solo esempio, la legge 29 novembre 1971, n.1097, *Norme per la tutela delle bellezze naturali ed ambientali e per le attività estrattive nel territorio dei Colli Euganei* è considerata una tappa fondamentale nella storia della difesa dell'ambiente.

Su un piano più generale, credo che un lavoro come quello che ho compiuto possa essere **un** utile contributo in due direzioni. La prima è quella di rafforzare ed approfondire la conoscenza di un determinato insieme di testi letterari; l'altra, quella che riguarda l'Antropologia, può essere sintetizzata dalla affermazione di Clyde Kluckhohn per cui, per non confondere il reale con il naturale, basterebbe cominciare a leggere romanzi[8]. Anche Alberto M. Sobrero insiste su questo punto, sottolineando l'importanza della «disposizione immaginativa» che rende il ricercatore, anche nel campo dell'etnologia, capace di entrare in

---

[6] Fabietti, 1999, pp. XI-XII.

[7] Remotti, 2000, p. 29, corsivo nel testo.

[8] Citato in Sobrero, 2022, p. 34.

rapporto con un «reale che ci appare ben presente e concreto, ma al tempo stesso continuamente inatteso, eco del possibile molteplice dell'esistenza»[9].

1.4 Teoria I: Paesaggio e Antropologia

Come punto di partenza di per la mia indagine sull'importanza del concetto di paesaggio nella ricerca antropologica ho assunto questa considerazione di Gianluca Ligi:

«Nella sua formulazione antropologica, il concetto di paesaggio si propone di tematizzare in modo articolato gli aspetti principali di quel fondamentale nesso che lega inscindibilmente gli esseri umani allo spazio»[10].

La concezione del paesaggio che ho utilizzato è stata necessariamente diversa da quella espressa, ad esempio, da Michael Jacob e da Giorgio Bertone, autori di analisi che comunque mi sono state utili. In un testo del primo studioso, infatti, troviamo affermazioni come: «Per chi vive in una determinata regione non vi è nulla di più estraneo della realtà e del concetto di paesaggio» o come: «Per sviluppare un organo utile alla percezione della natura come paesaggio, è necessaria quella distanza che caratterizza chi non vive più a contatto diretto con la natura e non dipende più totalmente da essa»[11].
Secondo questo punto di vista, è possibile individuare l'origine del paesaggio in un determinato luogo, in un momento storico preciso; Bertone, ad esempio, in un capitolo non a caso intitolato *Nascita del paesaggio,* asserisce: «Il paesaggio nella sua autonomia figurale e concettuale nasce dalla pittura fiamminga del secolo XV con alcuni episodi italiani che spuntano la propria eccezionale e un po' misteriosa precocità»[12].

---

[9] *Ivi*, p. 33.

[10] Ligi, 2016, p. 193.

[11] Jakob 2017, p. 9; la seconda citazione è tratta da D. Groth, R. Groth, *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1991, p. 93.

[12] Bertone, 2000, p. 24.

Questo tipo di affermazioni sono il prodotto, mi pare, non solo della polisemia del termine, dato che quest'ultimo può indicare sia una realtà che la sua raffigurazione, ma soprattutto di una visione etnocentrica o comunque non attenta alla complessità e alla pluralità delle forme di conoscenza e rappresentazione. È questa concezione che Denis Cosgrove critica severamente quando dichiara:

«Nell'intero corso della sua storia, l'idea di paesaggio ha agito all'interno di un processo di scalzamento dell'appropriazione collettiva della natura a fini d'uso. È stata racchiusa entro un modo di vedere individualistico che trovava espressione tecnica nei modi di composizione visiva che favorivano lo sguardo distanziato e che ponevano un rapporto umano con il territorio e la natura basato sempre più sul valore di scambio. Si tratta di un modo di vedere che separa soggetto e oggetto, dando il potere dello sguardo ad un singolo osservatore»[13].

Per avvicinarmi alle idee che, in questo ambito, ha elaborato il pensiero antropologico, mi sono servito di alcune considerazioni di Tim Ingold. L'antropologo inglese ha cercato prima di tutto di offrire una definizione in negativo: «Let me be begin by explaining what the landscape is *not*. It is not 'land', it is not 'nature' and it is not 'space'»[14].

Non è 'land' perché questo termine, secondo l'autore, designa qualcosa di omogeneo e misurabile quantitativamente, mentre il paesaggio è entità eterogenea e differenziata qualitativamente al proprio interno; non è 'nature' in quanto, tradizionalmente, questo concetto indica una separazione tra soggetto e oggetto che Ingold rifiuta; non è, infine, 'space' poiché il termine denota un punto di vista impersonale e capace di essere dovunque contemporaneamente e in nessun luogo, come quello di chi compie un rilievo cartografico, mentre il paesaggio è qualcosa che coinvolge il progetto, soggettivo o di una comunità, di vivere e di abitare[15].

---

[13] Cosgrove, 1990, p. 240.

[14] Ingold, 2000, p. 190, corsivo nel testo.

[15] *Ivi,* p.191.

Paesaggio è per Ingold, in positivo, «il mondo com'è conosciuto da chi vi dimora, che abita i suoi luoghi e viaggia lungo i percorsi che li connettono»[16].

In questo senso, può essere considerato concetto affine a quello di ambiente; rispetto a quest'ultimo termine, però, l'idea di paesaggio mette l'accento sull'aspetto formale, allo stesso modo in cui il concetto di corpo enfatizza la forma rispetto alla funzione di un essere vivente. Ingold chiarisce così quest'ultimo punto: «Se il corpo è la forma in cui una creatura si presenta nel suo essere nel mondo, allora il mondo del suo esserci presenta se stesso nella forma del paesaggio»[17].

L'autore propone poi un'equivalenza tra le categorie di organismo e ambiente da una parte e quelle di corpo e paesaggio dall'altra, sottolineando come esse si presentino assieme, nella loro complementarietà, come figura e sfondo[18].

Sull'accostamento tra corpo e paesaggio si sofferma anche Eric Hirsch che evidenzia come i due termini sembrino condividere uno stesso status all'interno degli studi antropologici; infatti, pur essendo onnipresenti, sono stati a lungo non problematizzati[19].

All'inizio del suo saggio introduttivo al volume *The Anthropology of Landscape,* Hirsch ricorda che il termine *landscape* è stato usato in passato fondamentalmente in due modi diversi. Nel primo, per designare il punto di vista obiettivo che l'antropologo adotta nel prendere in considerazione il territorio in cui vive un determinato gruppo umano; nel secondo, per riferirsi al significato che una comunità attribuisce all'ambiente fisico e culturale in cui vive, significato che è prodotto dalle esperienze locali e che «arriviamo a riconoscere e a comprendere attraverso il lavoro sul campo e attraverso la descrizione etnografica e l'interpretazione»[20].

---

[16] *Ivi*,193. Detto in modo diverso: «L'uomo scopre il mondo attraverso il paesaggio», Turri, 2008, p. 103.

[17] Ingold, 2000, p. 193.

[18] *Ibidem*. Eugenio Turri mi sembra esprima un concetto non molto diverso quando scrive: «Come si comprende, ambiente e paesaggio non hanno significati identici, richiamano a realtà diverse: l'uno è piuttosto il contesto o insieme di relazioni, l'altro la forma, l'espressione sensibile di tali relazioni». Turri, 2008, p. 57.

[19] Hirsch, p. 1995, p. 1.

[20] *Ivi,* p. 2.

Gianluca Ligi mette in evidenza e chiarisce proprio le modalità di questo lavoro quando afferma che la ricerca etnografica deve basarsi su una concezione del paesaggio «*come tessuto di interazioni tra percezioni e pratiche*»[21] strettamente correlate tra loro a partire dalla consapevolezza che «l'ambiente non è mai concettualizzato in senso oggettivo da una comunità, ma sempre come un insieme di pratiche possibili»[22].

Il richiamo alle pratiche come strumento indispensabile per analizzare il rapporto tra uomo e paesaggio è centrale anche nella elaborazione di Tim Ingold; tanto che, per l'autore, «*a landscape as a whole must likewise be understood as the taskscape in its embodied form*»[23], dove per *taskscape*, termine che potremmo tradurre come "orizzonte delle pratiche", lo studioso inglese intende il complesso delle pratiche, *tasks* appunto, nel loro reciproco intrecciarsi. *Task* è, d'altra parte, ogni operazione pratica svolta da uno «*skilled agent*» nella suo normale ambito di vita, attività che prende il proprio significato dalla posizione assunta nell'insieme delle altre pratiche; in termini diversi, è l'atto costitutivo del dimorare[24].

Il rilievo dato alle pratiche mi pare essere un elemento di convergenza significativo anche con alcune tendenze recenti della ricerca in ambito geografico. Ci riferiamo alle *non representational theories*. In generale le teorie non rappresentazionali partono dall'esigenza di superare l'opposizione tra «realismo ingenuo e costruzionismo sociale», cioè tra una geografia abituata a pensare i suoi oggetti di studio come esclusivamente inseriti in un sistema di coordinate spazio-temporali oggettive e una geografia attenta unicamente ai modi di vedere e alla rappresentazioni, cioè ad entità non spaziali[25].

Un'altra componente molto forte è l'insoddisfazione verso tutte le «definizioni del mondo compiute in termini puramente visivi, cognitivi e/o linguistici»[26]. Questa impostazione tende, al contrario, ad individuare un «paesaggio delle pratiche» che sancisce l'inseparabilità tra

---

[21] Ligi, 2000, p. 196. Corsivo nel testo.

[22] *ivi*, p. 197.

[23] Ingold, 2000, p. 198. Corsivo nel testo.

[24] *Ivi*, p. 195

[25] Tanca, 2018, p. 12.

[26] *Ibidem.*

soggetto e mondo e che cerca di superare il monopolio del verbale e del visivo per recuperare la corporeità e la multisensorialità nell'esperienza del mondo. Per dirla con Nigel Thrift «Si tratta di pensare con tutto il corpo».[27]

È proprio Thrift che, a proposito del suo testo, *Non-Representational Theory. Space. Politics. Affect*, scrive: «Stripped to its bare essentials, this is a book about *the geography of what happens* […] its object of enquiry (is) what is present in experience»[28]. L'autore chiarisce poco dopo, nell'introduzione al suo saggio: «This is a book based on the leitmotif of movement in its many forms […] Non-representational theory takes the leitmotif of movement and works with it as a means of going beyond constructivism […]»[29].

Quindi, per concludere su questo punto, Thrift propone una geografia che potremmo definire fenomenologica, interessata a «ciò che accade», e dinamica, orientata al «movimento», che ha come punti di partenza il corpo e l'esperienza: le pratiche, insomma.

Nel già ricordato *The percepiton of the environment*, Tim Ingold esplora ed approfondisce la dimensione temporale dell'orizzonte delle pratiche, dimensione che noi cogliamo innanzitutto non come spettatori, ma come partecipanti, e che è eminentemente sociale proprio perché le persone, nello svolgimento dei loro compiti, si occupano le une delle altre[30].

Per esplicitare maggiormente questa concezione, Ingold usa due efficaci immagini: come la dimensione sociale e temporale dell'universo delle pratiche può esser rappresentata da una esecuzione orchestrale, così il paesaggio può trovare in un dipinto la propria raffigurazione. Idea, quest'ultima che parrebbe riportarci ad un punto di vista tradizionale e limitato se l'autore non chiarisse immediatamente che egli intende la pittura non nel significato occidentale prevalente, cioè come un lavoro in sé concluso, secondo una visione che privilegia la forma rispetto al processo, ma come una *performance* in cui l'importante è l'atto

---

[27] *Ivi*, 15

[28] Thrift, 2008, p. 2. Corsivi nel testo.

[29] *Ivi*, p. 5

[30] Ingold, 2000, p. 196.

di dipingere in sé stesso e i cui prodotti son fatti per vivere un breve periodo, secondo un punto di vista rintracciabile in diverse società non occidentali.[31]

Anche Eugenio Turri usa l'immagine della musica, con la quale, però, cerca di definire alcuni aspetti del paesaggio:

«Nella sua manifestazione armonica il paesaggio ha pertanto qualcosa di musicale. Ciò non soltanto in senso semplicemente metaforico. Se infatti consideriamo gli iconemi come note musicali elementari, ci accorgiamo che, modulate nell'insieme del territorio, esse danno vita a una musica, dove la *fonologia* corrisponde alla *topologia»*[32].

L'autore prosegue poi evidenziando come l'ordine di certi paesaggi non sia solo visivo, ma anche sonoro, una specie di "accompagnamento musicale", sino al punto che può emergere da essi una «costruzione sinfonica che trova i suoi accordi nell'aderire ad un ordine prefigurato, quell'ordine che l'uomo coglie nella natura»[33].

Il paesaggio è "musica" anche in un altro e più comune senso: esso, sottolinea sempre Turri, non è mai perfettamente silenzioso, ma è una costante fonte sonora, ad opera di vari agenti, compreso l'uomo.[34] Considerazione che può sembrare ovvia, ma che acquista più profondo significato se inserita all'interno delle attuali tendenze della geografia esperienziale e multisensoriale a cui abbiamo accennato poco sopra.

La complessità del paesaggio, per Eugenio Turri, è data dalla sua capacità di connessione, di collegamento tra fenomeni, eventi e comportamenti, dal suo porsi «come interfaccia tra il fare

---

[31] *Ivi*, p. 198. L'autore qui fa l'esempio degli Yolngu, popolazione aborigena dell'Australia settentrionale.

[32] Turri, 2018, p. 66. Per *iconema*, Turri intende una «unità elementare di percezione, come segno all'interno di un insieme organico di segni, come sineddoche, come parte che esprime un tutto, o lo esprime con una funzione gerarchica primaria, sia come elemento che meglio di altri incarna il g*enius loci* di un territorio sia come riferimento visivo di forte carica semantica del rapporto che una società stabilisce col proprio territorio». *Ivi*, p. 19. Più avanti nel testo, l'autore prenderà come esempio «la rete irrigua e la trama degli insediamenti su un conoide di deiezione del fiume Tedori, nella prefettura di Ichikawa, in Giappone: territorio fisicamente identificato, che diventa iconema nel momento della percezione». *Ivi*, p. 64.

[33] *Ivi*, p. 68.

[34] *Ibidem.*

e il vedere quello che si fa, tra il guardare-rappresentare e l'agire, tra l'agire e il ri-guardare»[35].

Questa dimensione è poi inscindibilmente collegata a quella simbolica ed *affettiva* costituita dal complesso delle emozioni, delle memorie, dei miti. L'idea che la dimensione simbolica e i miti siano fondamentali nella costruzione del paesaggio era già stata chiaramente formulata, ricorda sempre Gianluca Ligi, da Bronisław Malinowski nel suo *Argonauti del Pacifico Occidentale* in brani come questo:

«Dobbiamo cercare di ricostruire qui l'influenza del mito su questo vasto paesaggio: come lo rappresenta, che significato gli dà e come lo trasforma in qualcosa di vivo e di familiare. Quella che era solo una roccia assume una personalità, quello che era un punto all'orizzonte diventa un faro reso sacro dalle sue leggendarie associazioni con gli eroi, una conformazione insignificante del paesaggio acquista un senso, oscuro senza dubbio, ma carico di intensa emozione»[36].

Nella già citata *Introduzione* a *The Anthropology of Landscape*, Eric Hirsch offre alcuni spunti di riflessione, a mio avviso importanti, per indagare questa dimensione simbolica; l'autore, infatti, fa emergere il paesaggio dalla relazione tra due livelli: un "primo piano" (*foreground*), come realtà sociale concreta di tutti i giorni, il «come siamo ora», contrapposto ad uno "sfondo" (*background*) inteso come potenzialità percepita, il come «potremmo essere», spazio, orizzonte messo in rilievo proprio dal contrasto con il primo livello[37].

Questa relazione è evidenziata da molte delle rappresentazioni idealizzate della tradizione pittorica occidentale, e qui Hirsch indica i nomi di Poussin, Claude e Salvator Rosa ed è un retaggio che ha influenzato non solo il modo di vedere, ma che ha anche guidato gli interventi dell'uomo stesso sul territorio attraverso la progettazione di giardini, la gestione delle proprietà rurali, ecc.[38] È stato, per Hirsch, anche alla base delle aspirazioni di vita delle classi medie occidentali del XIX secolo e di quelle lavoratrici del XX, aspirazioni fondate sull'idea

---

[35] Turri, 2018, p. 16.

[36] Malinowski B., 2011, p. 302, citato in Ligi, 2000, p. 199.

[37] Hirsch, 1995, p. 3.

[38] *Ivi*, p. 2.

di una città sede di opportunità economiche, di un duro lavoro e di guadagni contrapposta ad una campagna in grado di offrire le possibilità di una esistenza arcadica ed idilliaca [39].

Con un passaggio assai rilevante, Hirsch indica che il rapporto e il contrasto tra questi due dimensioni sono reperibili in un'ampia varietà di culture, emergendo in diverse situazioni extraeuropee riportate nel volume di cui egli è il curatore [40].

Sono rintracciabili, ad esempio, nel viaggio, descritto da Peter Gow nel saggio *Land, People, and Paper in Western Amazonia,* compiuto dallo sciamano presso i Piro del Perù; un itinerario che collega due realtà, quella dell'esperienza quotidiana nei luoghi della prossimità del villaggio e quella, lontana, del fiume e della foresta dalla quale lo sciamano ritorna con le conoscenze necessarie per la sua attività di guaritore [41].

Ma si possono trovare anche nell'abbattimento della foresta di cui sono protagonisti gli Zafimaniry del Madagascar, come emerge in *People into places: Zafimaniry Concepts of Clarity,* studio in cui Maurice Bloch chiarisce che l'effetto di creare degli spazi aperti, attraverso i quali rendere visibili i villaggi, è un tentativo di trascendere la precarietà della vita di tutti i giorni inscrivendo la propria presenza nel territorio, modificandone radicalmente l'aspetto e ricollegandosi, contemporaneamente, alla tradizione degli antenati[42].

E Christopher Pinney in *Moral Topophilia: The Significations of Landscape in Indian Olographs,* ricerca sull'arte dei calendari nella città industriale di Nagda (India), mostra il non facile rapporto tra un primo piano che esibisce una dimensione tradizionale dell' esistenza e uno spazio sullo sfondo che ha tutte le caratteristiche della modernità[43].

Hirsch conclude la sua *Introduzione* con una forte sottolineatura dell'idea del paesaggio come prodotto di un processo culturale attraverso il quale le donne e gli uomini cercano di

---

[39] *Ibidem.*

[40]*«*The argument presented here suggests that the Western convention of landscape representation is a particular expression of a more general foreground/background relationship that is found cross-culturally*» Ivi*, p. 3.

[41] *Ivi*, p. 9-10.

[42] *Ivi,* p. 10.

[43] *Ivi*, p. 12.

realizzare nel "primo piano" della loro quotidianità ciò che esiste solo potenzialmente e che rimane per lo più sullo sfondo[44].

Questa tensione, che evidenzia il carattere processuale e dinamico del paesaggio, può essere vista, a mio avviso, come uno dei livelli, degli aspetti in cui si articola una caratteristica fondamentale, sottolineata da molti autori, del paesaggio, cioè la sua storicità.

Su questo tema essenziale, Eugenio Turri, a metà degli anni Settanta dello scorso secolo, scriveva:

«In quanto organismo vivo il paesaggio è soggetto a mutamenti incessanti. Esso cioè vive e respira di continuo […] Esiste naturalmente un ritmo temporale diverso nella vita di un paesaggio […] Anche nel vivere quotidiano vi è un rapporto costante tra forme apparentemente immutabili come quelle geologiche e forme vive come possono essere gli uomini»[45].

Turri sottolinea un concetto fondamentale: la storicità del paesaggio è costituita da ritmi temporali diversi e interagenti tra di loro. Non meno lucida e convincente è la spiegazione, data dall'autore, del perché sia ancora diffusa, invece, una visione statica, in un brano che è anche una lineare, fortissima indicazione dei motivi che supportano una concezione opposta, diacronica del paesaggio stesso:

«Nella nostra idea il paesaggio è però qualcosa di fermo e sospeso, con le forme immobili, le figure cristallizzate, cioè un insieme di forme colte e fissate in un attimo perpetuo. Ciò è perché la nostra idea di paesaggio si rifà sempre alla concezione della pittura, la quale fissa un attimo della vita di un paesaggio, così come fa del resto la fotografia. Ma il paesaggio così inteso è il paesaggio dato, il paesaggio che ha raggiunto un suo momento, uno dei suoi infiniti momenti, risultato di tanti momenti anteriori, cioè di tutta la sua vita passata: un infinitesimo momento di essa. In esso sono però sedimentati tutti i momenti anteriori, e in tal senso ogni paesaggio è in sostanza una concrezione di eventi, un insieme di orme, di segni, di 'memorie'»[46].

---

[44] *Ivi*, pp. 22-23.

[45] Turri, 2008, p. 83. Anche Emilio Sereni, partendo da presupposti in parte diversi, scriveva nel suo classico *Storia del paesaggio agrario italiano*, pubblicato nel 1961, ma completato già nel 1955: «Quel dato paesaggistico stesso diventerà insomma per noi una fonte storiografica solo se riusciremo a farne non un semplice dato o *fatto* storico, ancora una volta, bensì un *fare*, un *farsi* di quelle genti vive: con le loro attività produttive, con le loro forme di vita associata, con le loro lotte…». Sereni, 2020, p. 19; corsivo nel testo.

[46] Turri, 2008, p. 84.

Gianluca Ligi, partendo da presupposti che ci paiono assai simili, propone di «Comporre quella che si potrebbe definire la *biografia di un paesaggio*» attraverso la ricostruzione delle vicende legate all'interazione tra comunità e ambienti; una ricerca che da una parte tenga presente che nei "sistemi spaziali" sono iscritte le trasformazioni delle società che li abitano, e dall'altra che ogni paesaggio è costituito da luoghi ai quali l'intrecciarsi di esperienze e di vissuti conferisce significati particolari[47].

Seguendo questa impostazione, Ligi ricorda, con Tim Ingold, che «Places do not have locations, but histories», e poi chiarisce che luoghi così carichi di significato acquisiscono la dimensione, secondo la definizione di Claudio Magris, di *microcosmi,* divenendo potenti situazioni di memoria e di identificazione [48].

Cogliere la storicità del paesaggio significa concepire il paesaggio come prezioso giacimento in cui è sedimentata la millenaria opera dell'uomo; in questo modo se ne svelano ulteriormente la grande capacità conoscitiva e il valore euristico.

Per fare solo un esempio dell'efficacia, anche a livello di indagine storica, di questa impostazione, a cui mi sembra non sia estranea la tradizione delle Annales[49], basti fare qui solo un accenno al confronto, operato da Eugenio Turri, tra il lascito, pressoché nullo, delle invasioni di Gengis Kan e quello, fondamentale, dell'espansionismo romano, confronto che porta l'autore a questa constatazione: «L'edificazione di paesaggi è un atto che comporta secolari esperienze, radicamento del rapporto uomo-ambiente […]».[50]

---

[47] Ligi, 2016, p. 200.

[48] Ligi, 2016, p. 201, Ingold, 2000, p. 219.

[49] *Cfr*. Turri, 2000, p.1; anche Tosco sottolinea l'importanza dell'influenza del concetto di *metodo regressivo* e delle Annales in generale sugli studi sul paesaggio; cfr. Tosco, 2007, p. 64-74.

[50] Turri, 2008, p. 120.

1.6. Teoria II : Antropologia e letteratura

Il modo migliore per iniziare ad affrontare il tema, vasto e complesso, del rapporto tra antropologia e letteratura mi pare sia ricordare questa frase di Italo Calvino:

«Abituato come sono a considerare la letteratura come ricerca di conoscenza, per muovermi sul terreno esistenziale ho bisogno di considerarlo esteso all'antropologia, all'etnologia, alla mitologia […] *penso che la razionalità più profonda implicita in ogni operazione letteraria vada cercata nelle necessità antropologiche a cui essa corrisponde*»[51].

Nella prima frase del brano, Calvino accomuna la letteratura all' antropologia e alla mitologia considerandole tutte forme di conoscenza; nella seconda mi sembra che lo scrittore ci indichi un percorso di ricerca possibile nella direzione proprio dell'indagine di queste «necessità antropologiche» dalle quali la letteratura ha origine; concetti e proposte su cui torneremo.
Volendo compiere ora una rassegna delle influenze reciproche tra questi diversi ambiti, in estrema sintesi, possiamo ricordare: gli studi sui miti e sulle storie popolari e sui loro intrecci con la letteratura colte, l'uso delle categorie dell'antropologia per approfondire la conoscenza delle opere letterarie, gli autori che sono stati attivi, anche se in fasi diverse della loro biografia, in tutte e due queste discipline, i testi di autori "migranti"[52]. Esiste anche una tendenza, sulla quale però diversi studiosi, tra i quali Alberto M. Sobrero, esprimono precise riserve, di una utilizzazione delle opere letterarie come fonte diretta di dati etnografici[53].
Ancora Sobrero sottolinea come il rapporto tra letteratura e antropologia sia nutrito da un costante flusso di apprezzamenti e di influenze, ma anche da critiche e da diffidenze, e cita come esempio il folklorista Haines, personaggio dell'*Ulysses* su cui Joyce riversa tutta la sua antipatia verso gli antropologi in generale[54]. Si potrebbe ricordare anche, su di un piano

[51] Calvino, 1991, pp. 28-29, corsivo mio.

52 Sobrero, 2022, p. 39. Per quanto riguarda gli scritti di antropologi che hanno contribuito all'approfondimento di alcune opere letterarie, Sobrero ricorda quelli di Lévi-Strauss su Baudelaire di Cirese su Verga e Deledda; per gli scrittori-antropologi Kurt Vonnegut, Amitav Ghosh, Saul Bellow.

[53] *Ivi*, p. 164 e *passim*.

[54] *Ivi*, p. 35.

diverso, come l'antropologia, quando nel Novecento ha avuto l'obiettivo di presentarsi come scienza affine a quelle naturali, abbia a lungo costituito la propria identità epistemologica ed istituzionale proprio in opposizione alla letteratura stessa[55].

Fabio Dei rammenta, d'altra parte, come gli elementi della cultura materiale e immateriale che la ricerca etnografica aveva fatto giungere da ogni parte del mondo in Occidente abbiano rappresentato per molte avanguardie del Novecento una potente fonte di ispirazione espressiva e uno strumento capace di straniare e relativizzare la cultura occidentale. Importante poi mi pare il riferimento, che Dei compie muovendosi nella direzione opposta delle influenze reciproche, ai tentativi di «"decostruire" la scrittura etnografica, smascherando le sue pretese mimetiche e svelandone le strutture testuali profonde attraverso gli strumenti dell'analisi retorica e narratologica»; ricerche inaugurate nel 1986 dai saggi contenuti, a cura da James Clifford e George E. Marcus, in *Writing Culture*, e che hanno portato ad una rilettura di tutta la storia dell'antropologia da una parte e alla sperimentazione di nuovi modi di rappresentazione etnografica dall'altra[56].

Sia Dei che Sobrero concordano nel rilevare che il rapporto tra le due discipline si è intensificato negli ultimi decenni e questo per vari ordini di motivi. Il primo è la sempre maggiore consapevolezza che quella letteraria è una dimensione in grado di produrre forme di comprensione e di conoscenza sull'uomo, sull'immagine che egli ha di sé e del mondo, rilevanti, anzi essenziali per la ricerca antropologica. Questo nel quadro di una più complessiva rivalutazione del valore gnoseologico del testo letterario, su cui ritorneremo quando affronteremo i temi della narrazione e della metafora.

Sull'altro versante, quello dell'antropologia, l'avvicinamento è ben rappresentato da quella che viene comunemente indicata come la "svolta interpretativa", un indirizzo di ricerca e di studio sorto nella prima metà degli anni Settanta dello scorso secolo, e che qui potremmo riassumere con le parole di uno dei suoi massimi protagonisti, Clifford Geertz: «[…] gli scritti antropologici sono essi stessi interpretazioni […] Sono quindi invenzioni, invenzioni nel

---

[55] *Cfr*., tra gli altri, Dei F., 2021.

[56] Dei, 1993, pp. 73-74.

senso che sono "qualcosa di fabbricato", "qualcosa di confezionato", il significato originario di *fictio*- non che sono false, irreali […]»[57].

Nonostante l'avvertimento che Sobrero stesso dà che «Un romanziere è grande proprio per i particolari che inventa […] L'etnografia fa il suo dovere quando osserva minutamente il reale»[58], considerare le culture come testi da interpretare non può rimanere senza conseguenze nel rapporto con quella che è stata ritenuta per secoli la depositaria e la custode privilegiata della testualità e cioè la letteratura.

Un esempio può essere offerto dalle analisi compiute nell'ambito della filologia classica e dello studio della letteratura latina, discipline che sono storicamente e istituzionalmente tra le più legati alla tradizione della scrittura, da Maurizio Bettini e William M. Short. I due studiosi nell'*Introduzione* a *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica,* sottolineando il carattere prevalentemente, anche se non esclusivamente, scritto della civiltà romana, fanno assumere un nuovo valore a questa caratteristica proprio a partire dalla considerazione, compiuta citando Clifford Geertz, che tutte le culture si presentano come «un insieme di testi […] che l'antropologo si sforza di leggere sedendosi sulle spalle di quelli a cui appartengono di diritto»[59].

Per Bettini e Short, i filologi classici, infatti, nel momento in cui tendono ad individuare i tratti fondamentali di una cultura e non solo le espressioni letterarie, compiono già un'attività che si colloca nelle prossimità di quella degli antropologi per i quali, seguendo sempre le indicazioni di Geertz «fare etnografia è come cercare di leggere (nel senso di "costruire una lettura di") un manoscritto» [60].

Impostazione, quella di Bettini e Short, da condividere soprattutto se vi si aggiunge la precisazione suggerita da Ugo Fabietti, per cui sia l'interpretazione letteraria sia quella antropologica proposta da Geertz hanno le proprie specificità, una loro coerenza di rimandi interni, di riferimenti contestuali, di metodologie[61]; basti pensare, al riguardo, alla *thick*

---

[57] Geertz 2019, p. 33.

[58] Sobrero, 2022, p. 33.

[59] Geertz 2019, p. 414, citato in Bettini e Short, 2014, p. 7.

[60] Geertz, 2019, p. 26, citato in Bettini e Short, 2014, p. 8.

[61] Fabietti, 2011, pp. 190-191.

description che lo stesso Geertz propone nelle pagine da cui abbiamo tratto le citazioni precedenti [62].

Fabio Dei, nell' individuare gli elementi che hanno contribuito a dare una dimensione nuova al rapporto tra Antropologia e Letteratura, annovera «la sempre più acuta consapevolezza dei limiti epistemologici del tradizionale *fieldwork*», che pur rimane momento fondamentale della pratica etnografica, e «la graduale trasformazione delle culture orali in culture litterate»; questioni a cui abbiamo già fatto cenno, e alle quali Dei aggiunge una terza che mi pare di grande importanza: «l'accentuata tendenza degli antropologi a "rimpatriare", ad occuparsi delle proprie società» in cui i miti e i riti sono affidati, per lo più, proprio a testi di tipo letterario [63].

Due mi paiono essere i temi fondamentali per approfondire i legami tra antropologia e letteratura, in una dimensione non esteriore e occasionale: quelli della *narrazione* e della *metafora.*

A proposito della prima, Sobrero sottolinea che «la capacità di narrare deve essere qualcosa di più vicino alla famiglia delle attitudini cui appartiene la capacità di vedere, di mettere a fuoco, di percepire i colori e la profondità, o di provare sensazioni, emozioni, desideri» [64].

La facoltà di narrare, infatti, vera "ossessione della mente" secondo Antonio Damasio, è strettamente, e originariamente legata alla nostra capacità di conoscere e, addirittura, per i teorici del cognitivismo, precede la nostre stesse abilità linguistiche [65].

Per molti aspetti simile è il discorso che riguarda la metafora, per la sempre maggior capacità di quest'ultima di attirare l'interesse delle scienze umane, sia come forma di conoscenza universale, sia come strumento essenziale per cogliere le differenze tra culture.

Ne possiamo trovare un esempio nella già citata *Introduzione* di Maurizio Bettini e William M. Short, nella quale i due studiosi affermano: «Attraverso le proprie metafore, infatti, una lingua manifesta spesso le forme cognitive che organizzano la cultura a cui appartiene» [66].

---

[62] Geertz, 2019, p. 26.

[63] Dei, 1993, p. 65.

[64] Sobrero, 2022, p.14.

[65] *Ivi*, pp. 40-41; l'espressione di Damasio è citata a p. 16.

[66] Bettini e Short, 2014 p. 11.

Raccontare storie e inventare metafore[67] sono attività che corrispondono a così generalizzabili attitudini umane da essere legate, in senso filogenetico, alla stessa ominazione e, d'altra parte, entrambe sembrano trovare nella letteratura una propria collocazione certamente non esclusiva, ma privilegiata. Focalizzare l'attenzione proprio sul funzionamento di tali meccanismi nei testi letterari, mi pare possa essere, quindi, un utile contributo all'indagine antropologica.

Un ultimo, ma importante, elemento da tener presente quando si affrontano dei testi letterari è il loro destinatario: il lettore che è sempre presente, a più livelli. Affrontare questo punto di vista sulla letteratura in una chiave antropologica mi pare assai stimolante proprio perché tale prospettiva è in grado di indicare come le opere siano non solo il frutto della creatività individuale, ma anche il prodotto di interazioni sociali, di dinamiche relazionali che coinvolgono non solamente altri testi e altri autori, ma anche i lettori, sia singolarmente sia nel loro complesso, fin dalle prime fasi di ideazione del testo. In altri termini, la ricezione di un testo letterario può essere intesa come un particolare campo di applicazione di un principio generale così enunciato da Clifford Geertz:

«[…] il pensiero umano è fondamentalmente sia sociale sia pubblico […] il suo habitat naturale è il cortile di casa, il mercato e la piazza principale della città. Il pensare non consiste in "avvenimenti nella testa" (benché gli avvenimenti lì e altrove sono necessari perché il pensare abbia luogo), ma nel traffico di quelli che sono stati chiamati […] simboli significanti […]»[68].

Un modo per analizzare questo aspetto sociale del lavoro intellettuale è quello di prendere in considerazione il rapporto tra autore e pubblico, una relazione che è stato messa in luce, attraverso la sottolineatura della complessità della relazione tra scrittore e lettore, da vari autori; da Jean Paul Sartre, ad esempio, in *Che cos'è la letteratura*?, che ha usato questi termini:

---

[67] È il titolo di un paragrafo del saggio di Dei; Dei, 1993, p. 79.

[68] Geertz, 2019, p.66.

«Ma l'operazione di scrivere implica quella di leggere come suo correlato dialettico […] Solo lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. L'arte esiste per gli altri e per mezzo degli altri»[69].

Le riflessioni sulla ricezione dei testi letterari hanno variamente enfatizzato il peso che il lettore ha nella costituzione del testo e hanno sollevato complessi problemi ai quali in questa sede possiamo solo far cenno. Un punto di partenza importante può essere rappresentato da queste affermazione di principio di H. G. Gadamer per cui «[…] la letteratura ha la sua esistenza nella lettura […] All'opera letteraria la lettura appartiene in modo essenziale»[70]. E ancora: «comprendere un testo non è mai solo un atto riproduttivo, ma anche un atto produttivo»[71]; concetti che verranno ribaditi varie volte in *Verità e metodo* come componenti essenziale della ricerca in campo ermeneutico del filosofo tedesco.

Nelle formulazioni più radicali, la sottolineatura del ruolo del lettore ha portato alcuni critici ad esaltarne la supremazia a scapito sia di quello dell'autore, sia di quello del testo; sono questi i casi, per citare solo due esempi, di Roland Barthes che, all'insegna del primato del "piacere del testo" ha sentenziato che «La nascita del lettore va pagata con la morte dell'autore» e di Harold Bloom per cui il problema non è quello di come si debba correttamente interpretare un testo, ma «come posso usarlo, a cosa può servirmi, cosa posso fargli significare»[72].

Una riflessione sistematica in questo campo è stata avanzata negli anni Sessanta dello scorso secolo dalla Scuola di Costanza, che ha avuto in Hans Robert Jauss e in Wolfgang Iser i suoi principali esponenti e che, elaborando una vera e propria teoria della ricezione, ha messo in evidenza l'importanza dell'interazione tra autori e pubblico nella produzione delle opere letterarie. Jauss ha formulato la categoria di *orizzonte d'attesa* proprio per indicare le aspettative del pubblico che da una parte sono presupposte nella elaborazione

---

[69] Sartre, 1995, p. 35.

[70] Gadamer, 1990, p. 198.

[71] *Ivi*, p. 346.

[72] Citati in Brugnolo *et al.*, 2016, pp. 222-223.

dell'opera stessa, dall'altra possono o meno decretarne il successo. L'orizzonte d'attesa diviene anche un criterio di valutazione estetica: non solo perché renderebbe possibile determinare, di un'opera, «il carattere artistico in base al modo e al grado della sua efficacia su un determinato pubblico»[73], ma anche perché il valore dell'opera risiederebbe nella sua capacità di innovare, staccandosi dalle attese del pubblico, di effettuare *provocazioni* e, quindi, di creare nuovi "orizzonti" in base ai quali verranno create e recepite le opere successive.

Più interessato alla posizione assunta dal singolo lettore rispetto al testo è un altro esponente delle Scuola di Costanza, Wolfgang Iser, che nella sua riflessione parte dalla convinzione che sia caratteristico del testo letterario un certo livello di indeterminatezza, di "non detto" che spetta al lettore precisare e colmare con sempre diverse attualizzazioni; in questo modo egli diviene, in qualche misura, coautore [74].

1.7 Su alcuni modi di rappresentare il paesaggio

L'arte e la letteratura hanno avuto un ruolo fondamentale nel processo di appropriazione simbolica del paesaggio e di antropizzazione; come ha sottolineato con forza Eugenio Turri: «L'arte costituisce una delle attività con cui l'uomo annette il paesaggio alla cultura».[75]

Questo è vero a partire dalle raffigurazioni delle civiltà primitive per le quali il paesaggio, anche se non è rappresentato, nota ancora Turri sulla scorta di Leroi-Gourhan, è sempre «allusivamente presente e indissociabile: sempre comunque sentito e pensato» come sfondo su cui vengono dipinte le figure di uomini e di animali [76].

La funzione magica dell'arte paleolitica viene ripresa e confermata dalla annessione culturale compiuta con la mediazione di un totem; l'elemento totemico, animale, albero o altro, diviene mediatore tra il gruppo umano e la natura. «Assumendolo come capostipite, il gruppo umano

---

[73] Jauss, 1969, p. 51.

[74] Brugnolo *et al.*, 2016, pp. 212-213.

[75] Turri, 2008, p. 61.

[76] *Ibidem*.

rende positivamente spiegabile il proprio inserimento nella natura […] (e) rende possibile per la prima volta la conoscenza del paesaggio e la sua cosciente umanizzazione»[77].

Simile, per Turri, è l'ispirazione che anima «la prima pittura di paesaggio», quella cinese, in cui lo sfondo è «rivissuto nelle vicende del Buddha, delle divinità e degli eroi mitici» immersi in uno scenario naturale in cui ogni singolo elemento ha valore di simbolo. Più tardi, con i paesisti della dinastia Sung (sec. X-XIII), si svilupperà in Cina una grande scuola pittorica, frutto del diverso rapporto tra uomo e natura tipico del confucianesimo, in cui il paesaggio non è più solo uno scenario[78].

Nella sua indagine in campo prevalentemente letterario, Michael Jakob rileva che nel mondo greco le descrizioni della natura hanno un ruolo e uno spazio subordinati rispetto a quelli riservati all'uomo; questo è vero sia nell'*Iliade*, dove esse sono o molto abbreviate o, se più ampie, sono chiaramente stereotipate, sia nell'*Odissea* in cui alcune lunghe e celebri descrizioni, come quelle dell'Isola di Ogigia e del giardino di Alcinoo risentono, a livello formale e contenutistico, di un forte richiamo ai modelli codificati del *locus amoenus*, della descrizione, cioè, di una natura armoniosa e donatrice di vita, nonché dello stupore di fronte ad essa, il tutto espresso con una struttura compositiva tradizionale in cui prevale lo stile enumerativo[79].

In maniera che ci pare discutibile per i motivi sopra accennati, Jakob aggiunge che in questi casi non si può parlare neppure di paesaggio, in quanto tali descrizioni mancherebbero di un «osservatore centrale»[80].

In epoca post-omerica, la natura acquisterà un ruolo sempre più importante: nella lirica di Alceo e di Saffo viene esaltata la bellezza naturale; tuttavia, per lo studioso, anche in questi casi mancano «il senso estetico e la graduale scoperta di sé dell'individuo»[81].

È con l'ellenismo che, secondo Jakob, nasce la «moderna concezione della natura» che si esprime nella forma poetica dell'idillio e, in particolare, nei componimenti di Teocrito. Tale

---

[77] *Ivi*, p. 123.

[78] *Ivi,* p. 64-65.

[79] Jakob, 2017, p. 53.

[80] *Ivi*, p. 55.

[81] *Ivi*, p. 56.

visione nasce dalla separazione e dall'allontanamento prodotti da una raffinata e complessa civiltà urbana che crea l'immagine idealizzata della vita semplice dei pastori e di un modo di vivere caratterizzato dall'immediatezza di un contatto con una natura che, proprio in quanto vagheggiata, diventa fonte di godimento estetico. Jakob si affretta ad indicare i limiti di questa rappresentazione della natura intesa come *locus amoenus,* una raffigurazione che «rimane rudimentale e inconsistente» immersa in una dimensione temporale confusa; d'altra parte la realtà naturale, proprio perché cessa di essere direttamente esperita, diviene schermo su cui viene proiettata la soggettività del poeta, risultando «animata in ogni suo ambito»[82].

Discorso simile, alla fine, è quello che Jakob fa per quanto riguarda la letteratura romana che pur assume la natura come «punto cruciale dell'attenzione» ed esprime una «predilezione per le ampie vedute e la ricerca di luoghi conosciuti e ammirati per la loro bellezza»[83].

Sia le descrizioni di Virgilio che le evocazioni di Orazio tendono, infatti, a creare oggetti immaginari e generici in cui la natura è costantemente idealizzata e filtrata, in cui non viene percepito alcun paesaggio reale [84].

Meno gravate da criteri di giudizio di adeguatezza rispetto alla capacità di rappresentare pienamente o meno un paesaggio, sono le brevi, ma ricche di spunti, considerazioni che Carlo Tosco formula sullo stesso tema e che da una parte segnalano i progressi che si stanno facendo in campo archeologico per quanto riguarda i ritrovamenti delle vedute di paesaggio di epoca romana, genere pittorico sempre influenzate dalla letteratura bucolica, e dall'altra riportano un passo, interessantissimo dal mio punto di vista, in cui Plinio il Giovane fa derivare dal paragone con un «quadro dipinto» il piacere causato dalla visione dall'alto di una regione [85].

Diverso è anche il giudizio che Jakob e Tosco danno del Medioevo; per il primo, e in modo abbastanza scontato, l'età di mezzo è caratterizzata da un totale dualismo che crea una distanza infinita tra il creatore e una creatura assolutamente subordinata e interpretabile

---

[82] *Ivi*, pp. 58-60.

[83] *Ivi*, pp. 63-64.

[84] *Ivi*, pp. 72-74.

[85] Tosco, 2007, p. 17.

unicamente in chiave simbolica; visione collegata, sul piano conoscitivo, ad una radicale diffidenza nei confronti dell'organo della vista [86].

Tosco invece rileva un diverso atteggiamento, meno condizionato da problematiche morali e da interpretazioni religiose nei confronti della natura sia da parte dei lirici provenzali, sia da parte della poesia cortese; anche negli scritti religiosi, per lo studioso, è possibile individuare una visione più amica della natura come creatura divina [87].

Un momento fondamentale nell'elaborazione, in Occidente, dell'idea di paesaggio è costituito dall'opera di Francesco Petrarca,[88] su cui ritorneremo in seguito; per ora basti dire che dalle pagine del poeta di Arezzo emerge il predominio assoluto della vista come organo di percezione e conoscenza della realtà, con conseguenti effetti di separazione e distanziamento che hanno avuto enorme importanza nei secoli successivi.

Il periodo rinascimentale vede la nascita e il diffondersi della «pittura di paesaggio», nell'accezione occidentale e moderna, grazie all'incontro, ben documentato da Ernst Gombrich, tra le rappresentazioni nordico-fiamminghe e le teorie sull'arte del Rinascimento italiano. Nello stesso periodo iniziano ad esser usati i termini "landschaft /landscape" e "paesaggio"[89].

Non mi è qui possibile dar conto dei presupposti e delle conseguenze di questo passaggio decisivo; mi limiterò qui a riportare alcune considerazioni di EugenioTurri, che mi paiono di particolare importanza:

«La scoperta del paesaggio, formalmente dovuta dunque alla pittura […] dà luogo ad interpretazioni della natura diversa a seconda delle diverse correnti artistiche […] tutte rivolte a trascegliere dalla realtà naturale quel frammento, quel paesaggio che più poteva esprimere l'animo e indirettamente l'atteggiamento dell'uomo di fronte ad essa […] Dall'importanza che il paesaggio ha assunto nella

---

[86] Jakob, 2017, p. 84.

[87] Tosco, 2007, p. 18.

[88] Si veda Bertone, 2000, pp. 95-138.

[89] Si veda Gombrich, 1973. Per l'origine di questi termini vedi: Ligi, 2016, p. 190; Jakob, 2017, pp. 20-21; Tosco, 2007, pp. 22-24; Hirsch, 1995, p. 2.

pittura deriverà alla cultura europea un modo nuovo di guardare la natura, per cui la bellezza di un certo paesaggio starà nella sua adesione al paesaggio valorizzato e scoperto dall'arte»[90].

Subito dopo queste affermazioni, Turri si sofferma sul Romanticismo che, egli sottolinea, reinventa la natura e la trasfigura in un «oceano destinato a raccogliere le inquietudini dell'uomo» sulla base di un nuovo senso di «complicità» che supera le precedenti forme di dualismo. Questa nuova concezione della natura ha come conseguenza di primaria importanza la genesi di un nuova idea di paesaggio[91].

Carlo Tosco evidenzia un altro aspetto della concezione romantica della natura, quello per cui essa diventa il luogo «di gestazione dello spirito dei popoli»; l'autore rileva inoltre che una delle conseguenze di questo mutato atteggiamento è la «riscoperta di terre ai margini dell' antropizzazione, dove la natura esercita incontaminata il suo fascino»[92].

Sul Romanticismo si sofferma anche Denis Cosgrove che, dopo aver sottolineato che la rivoluzione introdotta da quel movimento culturale «riuscì a collocare il paesaggio e la natura al centro dell'interesse culturale dell'Europa del diciannovesimo secolo» e fece assumere alla riproduzione pittorica di tali soggetti un ruolo centrale per artisti e scrittori[93], individua due fattori determinanti di questo cambiamento: il primo è costituito dall' affermarsi della contrapposizione tra una realtà innaturale e inorganica, quella della società industriale e di mercato, da una parte, e una realtà organica, a cui appartenevano sia i prodotti del genio artistico che il mondo della natura, che così venivano ad assumere un rilievo e significato nuovi, dall'altra [94].

Il secondo consiste nel mutamento di significato della categoria del sublime, tema sul quale torneremo. Prima di allora, infatti, il sublime era descritto come «una sorta di innalzamento ed allargamento interiore [che] solleva l'animo al di sopra del suo sito abituale e lo colma di meraviglia e di stupore» e veniva associato alle grandi opere del passato come quelle di

---

[90] Turri, 2008, p. 67.

[91] *Ibidem.*

[92] Tosco, 2007, pp. 35-37.

[93] Cosgrove, 1990, p. 216.

[94] *Ivi*, p. 209.

Omero, di Dante, di Milton e alla Bibbia. La pittura, ed in particolare quella descrittiva di paesaggio, sembrava totalmente esclusa da questo ambito. Con Edmund Burke avviene un passaggio fondamentale: il filosofo anglo-irlandese, legando il sublime ai sentimenti di autoconservazione, di sopravvivenza e «all'idea di panico e di pericolo […] a qualsiasi cosa sia in qualsiasi modo terribile»[95], lo ha spostato dall'oggetto che lo suscita al soggetto e alla sensibilità di chi lo percepisce. Questa operazione aveva da una parte democratizzato il sublime, rendendolo dipendente da facoltà che tutti possiedono, e dall'altra, associandolo ai sensi, lo aveva reso esperibile, tramite la vista, sia nella natura sia nella pittura. Proiettato nell'arte del passato, questo atteggiamento porterà ad apprezzare l'opera di Claude e, soprattutto, di Salvator Rosa e, nell'ambito della contemporaneità, ad ammirare «gli studi di nubi di Constable e dei dipinti marini e di tempesta di Turner»[96].

Strettamente legata all'opera di quest'ultimo, nasce la riflessione di John Ruskin, figura centrale nell'Europa della fine del secolo nel suo tentativo di utilizzare il paesaggio come strumento di critica sociale e morale delle conseguenze dell'industrializzazione; progetto vasto e radicale la cui sconfitta segnerà drammaticamente gli ultimi anni della sua vita.[97]

John Ruskin aveva portato nello studio della Storia dell'Arte e del rapporto di quest'ultima con il paesaggio la tensione etica della sua formazione religiosa giovanile a cui aveva aggiunto una concezione della pittura come attività orientata allo studio empirico, attento e minuzioso del mondo esterno, secondo un metodo che oggi chiameremo fenomenologico e che lo avvicinava molto a quello, appunto, di William Turner. In Turner, Ruskin aveva riconosciuto la nascita di un nuovo realismo, non più legato all' «occhio come osservatore in distanza, che controlla», ma ad un «occhio che era stato trasportato sia dal corpo sia dall'immaginazione nell' operare effettivo dei processi naturali»[98].

Così l'osservazione diviene capace di cogliere l'«essenza» del paesaggio che emerge dal profondo coinvolgimento del soggetto nell'oggetto della visione. In tal modo, «soggetto e

---

[95] *Ivi*, p. 210

[96] *Ivi*, p. 212.

[97] *Ivi*, p. 233.

[98] *Ivi*, p. 220.

oggetto vengono uniti in un singolo atto di intenzionalità» che dà origine all' «unità di sensazione e significato»[99].

Questo tipo di relazione con la natura aveva dei presupposti e delle conseguenze morali e sociali impegnative; esso sorgeva, infatti, dall'idea che gli uomini fossero stati creati «per vivere nella natura» la quale, d'altra parte, «è stata creata per insegnar loro a far ciò nella maniera appropriata». Compito dell'umanità è quello di «conservare la bellezza e l'armonia del naturale». Alla fine del suo percorso esistenziale e teorico, Ruskin giunse alla conclusione che tutto ciò diveniva impossibile nella realtà industrializzata dell'Inghilterra dell'800 in cui la mancanza di libertà e l'alienazione degli uomini rendevano irrealizzabile qualsiasi accordo tra la loro esistenza e l'ordine naturale[100].

Nel periodo successivo alla sua morte, avvenuta nel 1900, i processi di degrado si intensificarono portando a quello che Cosgrove chiama una «atrofia del paesaggio» che ebbe, in Inghilterra, come correlativo il diffondersi di una visione oleografica e tradizionale della campagna in dipinti destinati alla media borghesia cittadina, mentre in Francia gli Impressionisti avevano già concentrato la loro attenzione non sulla natura in sé, quanto nell'«esplorazione dei modi in cui la qualità della luce naturale e le trasmutazioni fugaci da essa frequentemente operate sugli oggetti potevano essere catturate sulla tela»[101].

Anche l'indagine pittorica dei decenni successivi proseguirà verso altre direzioni: la ricerca nell'ambito delle strutture puramente formali, sempre più astratte, o in quello dell'espressione della più privata soggettività, mentre l'interesse per l'ambiente si orienterà, nelle esperienze di avanguardia, verso le città e le trasformazioni tecnologiche che vi avvengono[102].

Cosgrove sottolinea inoltre che anche l'avvento della fotografia ha dato un contributo fondamentale ad una rappresentazione del paesaggio oggettiva e distaccata. Se da una parte i suoi esordi, infatti, sono stati condizionati dall'adesione alla prospettiva lineare e alla resa realistica dei dettagli tipici della pittura di inizi '800, d'altra parte l'adozione di un punto di vista unico ha confermato e rafforzato il modo tradizionale di vedere il paesaggio, basato

---

[99] *Ivi*, pp. 223-224.

[100] *Ivi,* pp. 227- 228.

[101] *Ivi,* p. 235.

[102] *Ivi*, p. 241.

sull'idea di una appropriazione del mondo visibile da parte di un osservatore individuale e di una accuratezza scientifica della visione[103].
Concluderò questo esposizione delle analisi di Cosgrove riportando la seguente considerazione che mi pare particolarmente significativa:

«L'incapacità di contenere all'interno dell'idea di paesaggio un senso collettivo del significato che il territorio e il luogo hanno per coloro che vi sono attivamente coinvolti e che lo sperimentano sta alla radice dei nostri problemi contemporanei di pianificazione e conservazione dei paesaggi»[104].

Concluderei la mia necessariamente sommaria esposizione rilevando che il tentativo di recuperare questo «senso collettivo» mi pare essere uno dei compiti che la ricerca antropologica ha assunto negli ultimi decenni.

1.8 Metodologie

La mia indagine ha riguardato essenzialmente alcuni testi; così, non potendo avvalermi dei mezzi tradizionali della ricerca sul campo, come l'osservazione partecipante e l'intervista etnografica, ho dovuto necessariamente basarmi su altri tipi di risorse, che sono state quelle messe a disposizione dalla critica tematica, dal metodo storico comparativo e dall'analisi testuale. Per quanto riguarda la prima, mi pare utile ricordare che, come afferma Romano Luperini, negli ultimi decenni:

«[…] la forma più comune e più diffusa con cui l'antropologia culturale è penetrata nella critica letteraria assume l'aspetto della ricerca tematica, affermatasi su vasta scala soprattutto negli studi di comparatistica in Nordamerica e in Europa, e non solo in questi»[105].

Luperini sottolinea poi come la tematologia abbia dato un contributo decisivo al superamento dell'esclusione, compiuta dall'idealismo e dallo strutturalismo, della realtà dal testo letterario

---

[103] *Ivi*, p. 236.

[104] *Ivi*, p. 240.

[105] Luperini, 2013a, p. 109.

e si sia diffusa, grazie anche all'apertura alla dimensione interdisciplinare, in vari ambiti, dall' italianistica agli studi classici, fino ad influenzare, attraverso i cosiddetti "percorsi tematici", la didattica della letteratura nelle scuole medie superiori[106].

Ma è possibile individuare altre correnti di riflessione e di ricerca, anche assai diverse tra loro, che hanno contribuito a decretare «la fine dell'anatema» nei confronti della critica tematica: l'attività della École des Annales, i Cultural Studies, i Gender Studies e i Postcolonial Studies[107].

La diffusione della tematologia ha consentito anche una riflessione sul concetto stesso di "tema"; non è possibile qui soffermarci sulle distinzioni tra *tema*, *motivo* e *topos* o sul problema dell'oscillazione di significato tra le accezioni di "argomento" e di "idea ispiratrice", questioni per le quali rimandiamo alle articolate analisi contenute nei saggi di Cesare Segre e nel volume *La scrittura e il mondo*[108], basti compiere qui alcune precisazioni. Iniziamo da questa definizione, che ci pare particolarmente lineare ed efficace, dello stesso Segre: «Motivi e temi sono insomma il linguaggio (quasi parole, frasi, schemi sintattici) del nostro contatto conoscitivo col mondo dell'uomo»[109].

Ci sembra opportuno aggiungere che il tema, per essere riconosciuto ed efficace, deve far parte sia del testo sia dell'immaginario del lettore; questa condivisione deve articolarsi nel tempo, il tema deve cioè avere una propria continuità temporale ed essere, con le parole di Luperini, «una concrezione antropologica di lunga durata»; contemporaneamente deve sapersi collocare in un periodo specifico, cioè «deve avere un contenuto gnoseologico, e quindi esprimere un momento di autocoscienza storica, relativa ad un momento storico determinato»[110].

Infine, Cesare Luperini indica come uno dei punti di forza della ricerca tematica il consentire di mettere in risalto il legame stretto che esiste tra un determinato contenuto tematico e la relativa struttura formale, evitando così il vieto contenutismo. Il critico e storico della

---

[106] *Ivi*, pp. 110-111.

[107] Brugnolo *et al.,* 2016, p. 264.

[108] Si vedano Segre, 1985, pp. 331-359 e Brugnolo *et al.*, 2016, pp.259-282.

[109] Segre, 1985, p. 356.

[110] Luperini, 2013a, p 112.

letteratura ne dà un esempio mostrando come l'affermarsi del «romanzo d'adulterio» e la sua crisi e dissoluzione siano legati alla parabola del narratore onnisciente e, in modo più o meno velato, giudicante, che si frantuma nel tempo in una pluralità di voci narranti, rendendo possibile l'assunzione del punto di vista femminile; secondo un percorso, quindi, che da *Madame Bovary* conduce all'*Ulysses* di Joyce[111].

Per quanto riguarda il metodo storico comparativo, vorrei sottolineare la sua utilità per cercare di rendere esplicite, in una prospettiva antropologica, le concezioni della natura che emergono dalle opere analizzate e, attraverso di esse, del mondo e dell' uomo. Visioni dell'uomo e della società che ho cercato di esaminare non solo nell'analisi delle singole opere, ma anche in quella dei generi letterari ai quali quei testi appartengono, generi di cui ho tentato di cogliere i caratteri strutturali e le linee evolutive. Anche questo mi ha permesso di collegarmi con la ricerca antropologica. Infatti, l' interesse per le diverse *immagini* dell'uomo è, come ha scritto Francesco Remotti, decisivo per chiarire la differenza tra il saper antropologico e quello che, sempre sull'uomo, esprimono altre discipline come la sociologia, la psicologia o l'economia. Mentre, infatti, è proprio di queste ultime indagare all'interno di determinati campi del sapere, entro determinate immagini dell'uomo che non vengono poste in discussione e che assomigliano, in questo senso, ai paradigmi di Thoms Kuhn, per Remotti, l'antropologia se ne distacca proprio per il fatto di collocarsi non all'interno di determinati spazi, ma all'esterno, in luoghi che si intravedono al di là dei confini disciplinari, tra le varie visioni dell'uomo, tra i vari paradigmi, ponendoli in discussione[112].

D'altra parte il metodo comparativo ha un'antica tradizione nell'ambito degli studi umanistici, una storia alla quale noi qui potremo solo brevemente far cenno; l'atteggiamento comparatista risale almeno ai confronti che i Romani e i Greci fecero dei loro relativi costumi, ma trova nel Rinascimento un momento di straordinaria vitalità. Come ricorda Maurizio Bettini, lo stesso Lévi-Strauss ha rilevato che gli uomini di quel periodo hanno individuato nel mondo classico «il modo di porre la propria cultura in prospettiva, confrontando la concezione contemporanea con quella di altri tempi e di altri luoghi». Nell'articolo citato da Bettini, l'antropologo francese ha poi sottolineato che lo studio del greco e del latino, lungi dal configurarsi come

---

[111] *Ivi*, pp. 112-113.

[112] Remotti, 2000, p. 31-32.

un' arida acquisizione di nozioni tratte da lingue morte, è in grado di creare una situazione in cui «attraverso la lingua e i testi l'allievo si apre ad un metodo intellettuale che è quello stesso dell'etnografia, e che io chiamo volentieri la tecnica dello spaesamento (*dépaysement*)»[113].

Sempre Bettini individua nell'opera di Gottlob Heyne (1729-1812) il momento fondamentale in cui l'interesse a confrontarsi con culture del passato venne esteso alla comparazione tra antichi e "selvaggi". Per lo studioso di Gottinga, questa operazione aveva lo scopo di esaminare le civiltà del passato tentando di liberarsi del proprio punto di vista e cercando, invece, di cogliere quello che stava dietro alle opere delle epoche trascorse a partire dalla convinzione che «Ogni opera d'arte antica deve essere considerata e giudicata con i concetti e con lo spirito, con quei concetti e quello spirito con i quali fu compiuta dall'artista antico» [114].

Proseguendo in questo nostro sommario percorso, è inevitabile incontrare James George Frazer e il suo *The Golden Bough,* opera che da una parte ha avuto una enorme influenza sulla cultura europea, dall'altra è stata assunta come esempio, negativo, di come comparazione non si fa. In estrema sintesi, la monumentale opera dello studioso scozzese accosta una gran quantità di elementi tratti dalle ricerche etnografiche e antropologiche negli ambiti più diversi: romano, greco, indiano, australiano, ecc., inserendoli in alcune rubriche: *Magia simpatica,* i *Re Maghi*, *Tabù di parole* ecc., all'interno di un quadro esplicativo di tipo evoluzionistico. L'antropologo diviene così un "cacciatore di somiglianze" e i vari elementi del sapere etnografico raffrontati trovano una "spiegazione" proprio dal venir semplicemente accostati tra loro.

Fabio Dei sottolinea come «[…] l'antropologia moderna nasca proprio come consapevole distanziamento da Frazer, dai suoi orientamenti teorici, dal suo metodo di ricerca, dal suo stile di scrittura»[115].

Questa netta separazione avviene già con Malinowski e su questioni cruciali: centralità della ricerca sul campo contro comparazione "a tavolino" di dati trattati come materiali inerti e raccolti da semplici ricercatori; coinvolgimento diretto e personale, osservazione partecipante,

---

[113] Lévi-Strauss, 1976, pp. 311-312; corsivo nel testo; citato in Bettini, 2014b, p. 25.

[114] *Ivi*, p. 27.

[115] Dei F., 2021, p. 15. Anche Evans-Pritchard ricorda che «Questo passaggio dalla ricerca comparativa fatta a tavolino alla ricerca sperimentale sul campo ha costituito uno dei principali sviluppi dell'antropologia di questo secolo», Evans-Pritchard, 1973, p. 22.

stretta unione tra teoria e pratica, visione di una cultura come un tutto contro elaborazione distaccata e accostamento decontestualizzato di temi e motivi sulla base di semplici analogie formali. Infine: stile sobrio e rigoroso della scrittura etnografica contro erudizione, attrazione verso l'esotico e ricerca dell'effetto letterario [116].

Per Maurizio Bettini e William M. Short, che qui traggono ispirazione anche da alcune asserzioni di Edward E. Evans Pritchard, la comparazione deve basarsi invece sulle differenze, anzi sugli aspetti più strani, più bizzarri di una cultura e quindi "giocare più sugli scarti" che sulle analogie[117].

Sono proprio queste "stranezze", Bettini e Short usano il temine *aphormaí,* (dal greco: "punti di partenza", "spunti", ma anche "risorse"), che costituiscono le vie d'accesso dell'antropologo al mondo antico e che permettono di entrare 'dentro' la cultura greca e romana dando la possibilità di descriverla e interpretarla con concetti «vicini all'esperienza» di chi in quella cultura visse in un lontano passato[118].

Questo tipo di approccio è anche descrivibile secondo la nota opposizione, formulata da Kenneth Lee Pike, tra *etico* ed *emico*, intendendo con quest'ultimo termine il punto di vista di chi è interno alla cultura di un gruppo umano e con il primo, invece, quello esterno dello studioso che osserva ed indaga[119].

D'altra parte, già un secolo fa Malinowski individuava l'obiettivo della ricerca etnografica proprio nel tentativo di «afferrare il punto di vista dell'indigeno, il suo rapporto con la vita, di rendersi conto della *sua* visione del *suo* mondo»[120].

E proprio Malinowski ha stabilito come cardine della ricerca etnografica la conoscenza della lingua di coloro con cui si entra in rapporto. Egli, infatti, ci ha spiegato che, per scoprire «i modi tipici di pensare e di sentire corrispondenti alle istituzioni e alla cultura di una data

---

[116] *Ivi*, pp. 102-105.

[117] Evans-Pritchard, 1973, p. 15 «A questo punto vorrei sottolineare l'importanza che per l'antropologia sociale, intesa come disciplina comparativa, hanno le diversità, visto che nel passato la tendenza è stata, come nel *Golden Bough,* quella di mettere l'accento sulle somiglianze, quando invece sembrerebbe piuttosto che siano le differenze ad esigere una spiegazione sociologica.»

[118] Bettini e Short, 2014, pp. 11-13.

[119] Pennacini, 2010, p. 245; Bettini e Short, 2014, pp. 13-14.

[120] Malinowski, 2011, p.33, corsivo nel testo.

comunità […] I migliori autori di etnografia […] hanno sempre cercato di citare testualmente le affermazioni di importanza decisiva. Essi riportano anche i termini di classificazione indigeni […] e hanno reso il contorno verbale del pensiero indigeno nel modo più preciso possibile»[121].

Anche per l'antropologo dell'antichità, chiave fondamentale per accedere alla cultura studiata, alle sue differenze, alle sue 'stranezze', sarà il lessico che, sottolineano Bettini e Short, «offre *aphormaí* capaci di condurre l'antropologo del mondo antico decisamente "dentro" la cultura romana: concedendogli l'opportunità di osservarla con occhi prossimi a quelli di coloro che ne furono i detentori»[122].

Tra i vari esempi che Bettini e Short ci propongono, ci pare interessante proprio quello delle diverse metafore che indicano la "traduzione". Per le lingue neolatine, infatti, l'immagine prevalente è quella del "condurre al di là" (*trans-ducere*), l'inglese utilizza invece un termine che indica il "trasportare" (*trans-latum*); presso gli Igbo della Nigeria i termini impiegati rimandano allo scomporre e al narrare (*tappa* e *kowa),* mentre i Romani, in accordo con la loro idea di trasformazione radicale, di metamorfosi e di cambiamento d'identità del testo di partenza, usavano l'espressione *vertere* "far ruotare", "mutare". Interessante, in questo ambito, anche il termine *interpres,* che indica il traduttore, cioè, alla lettera, il mediatore commerciale, colui che sta in mezzo e stabilisce il prezzo[123].

Credo che queste considerazioni di Bettini e Short, cioè di due studiosi che si muovono nell'ambito della filologia classica, possano essere utilizzate per l'intero campo di una ricerca letteraria di tipo comparatistico, sincronica o diacronica che essa intenda essere.

A questo punto, mi pare obbligatoria un'avvertenza. Essendo, quelli che prenderemo in esame, testi letterari, sarà indispensabile tener presente che essi sono soggetti ad un regime speciale, ad una particolare relazione con la realtà che intendono rappresentare. Rapporto innanzi tutto filtrato dal punto di vista dell'autore che poi, aderendo a determinati canoni di formalizzazione, si inserisce in una tradizione.

---

[121] *Ivi*, p. 32.

[122] Bettini e Short, 2014, p. 13

[123] *Ivi*, pp. 9-10.

Da ciò, due conseguenze: la prima è che in nessun caso siamo di fronte ad un semplice rispecchiamento di quella realtà e, soprattutto, che il testo va letto cercando di coglierne le specificità, cioè utilizzando i metodi della critica letteraria. In altri termini, e prendendo come punto di riferimento il concetto di *figuralità* come tratto specifico del testo letterario, è questa che va indagata nelle sue caratteristiche e nei suoi meccanismi di funzionamento. Se consideriamo poi che centrale, all'interno delle figure di discorso, è proprio la metafora, ritorniamo al tema prima accennato del suo valore conoscitivo ed espressivo.

È possibile qui rilevare una difficoltà: se poniamo la metafora come prodotto di una generale facoltà umana, può divenire poi problematico utilizzarla come elemento specifico di un testo letterario. Ci pare che la risposta stia nel considerare «la letterarietà di un testo in termini relativi, sfumati, quantitativi invece che assoluti». Questo è il suggerimento che gli autori de *La scrittura e il mondo* traggono dalla lezione di T. Todorov sulla dimensione figurale del testo come prodotto di un dosaggio tra discorso trasparente/referenziale da una parte e figurale/letterario dall'altra[124].

In altri termini ancora, si potrebbe avanzare l'ipotesi che, se le dimensione metaforiche e narrative sono costanti antropologiche, la letteratura sia in grado di condensarle e di esprimerle ad un grado massimo di intensità e di efficacia.

Anche Fabi Dei, prendendo come esempio positivo il lavoro di R. Handler e D. Segal su Jane Austen e generalizzandone la metodologia, rileva che i romanzi non sono una congerie di dati che un antropologo può interpretare o uno "specchio" di qualche società, ma sono essi stessi delle interpretazioni etnografiche che si attuano proprio nella loro specifica dimensione estetica. Dei aggiunge poi che: «In altre parole, le verità di cui i […] romanzi parlano si colgono non malgrado, ma in virtù della loro peculiare dimensione estetica»[125].

Da questa considerazione, Dei fa discendere la necessità, per l'antropologo che voglia addentrarsi in questo campo, di dotarsi degli strumenti della critica testuale per poter esplorare proprio la dimensione letteraria specifica del testo. Ci sembra quindi di poter condividere l'avvertimento di Sara Luchetta, anche se compiuto in un ambito più strettamente legato alla geografia, sui limiti dell'utilizzazione della letteratura come fonte diretta:

---

[124] Brugnolo *et al.*, 2016, p. 63.

[125] Dei, 1993, p. 69.

«Interrogare la letteratura per ricostruire uno spazio geografico non significa infatti concepirla come lo specchio della realtà a cui fa riferimento; il rapporto tra testo e il proprio referente, il mondo raccontato, non è lineare, ma particolarmente complesso, onde per cui dilagare con gli strumenti che la critica letteraria può offrire allo sguardo geografico è più che necessario»[126].

Uno strumento che ci pare di notevole utilità per esplorare la dimensione narrativa e le raffigurazioni spaziali presenti nei testi letterari è quello denominato cronotopo e cioè, con le parole di Michail Bachtin che per primo ha applicato questa categoria al campo delle discipline umanistiche: «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente»; in esso «Il tempo si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio e della storia».[127]
Nell'analisi de *I mietitori* di Pieter Bruegel il Vecchio, applicando quindi questa categoria ad un dipinto, Tim Ingold si sofferma su due degli elementi rappresentati, l'albero e la chiesa, che vengono identificati appunto come cronotopi, in cui si condensano sia il tempo lungo del passare degli anni che quello breve della fioritura e delle fruttificazione nel primo caso, delle ore scandite e delle feste annunciate nel secondo. Ad essi si contrappongono i campi di grano che, con il loro apparire un mare dorato e nel loro essere mietuti di fronte a noi, creano un altrettanto forte senso di contemporaneità [128].

---

[126] Luchetta, 2020, p. 16-17.

[127] Bachtin, 1979, pp. 231-232.

[128] Ingold, 2000, pp. 205-208.

Capitolo II Il paesaggio tra realtà e mito: l'*Aponus* di Claudio Claudiano

2.1 L'autore.

Al periodo latino, e ad un corpus di scritti che si estende dal I al V sec., appartengono le prime testimonianze letterarie che delineano già alcuni dei caratteri fondamentali del paesaggio dei Colli Euganei: la compresenza di aspetti "originari", legati alla genesi vulcanica e in gran parte ineliminabili, di una natura non solo selvatica ma anche particolare, "prodigiosa", da una parte e tratti domestici e familiari, frutto dell'attività dell'uomo dall'altra; all'interno dei primi, poi, è possibile reperire altre opposizioni tra luoghi scabri e rocciosi e località amene adatte al *buen retiro* in cui domina il rigoglio della vegetazione; da ultimo, ma non per importanza, un particolare rapporto tra calore e acqua che converge nel termalismo con le sue implicazioni di ordine mitico e terapeutico.

Come esempio della precoce capacità da parte della letteratura di cogliere tutto questo, ho scelto il poemetto di Claudio Claudiano, *Aponus*[1], che mi sembra raffigurare molte di queste caratteristiche con particolare efficacia ed incisività.
Quelle di Claudio Claudiano sono tra le ultime opere della letteratura pagana che volge ormai, nella Tarda Antichità, al tramonto. Nato ad Alessandria d'Egitto attorno al 370 e morto probabilmente poco dopo il 404, all'età di venticinque anni si reca a Roma alla corte dell'Imperatore d'Occidente Onorio per poi trasferirsi a Milano ed entrare nella cerchia del generale vandalo Stilicone, uno degli ultimi difensori dell'Impero.
Il poeta alessandrino è stato considerato figura emblematica del periodo in cui visse e di un certo tipo di scrittura, di un determinato stile. Così S. T. Coleridge lo ha considerato «il primo dei moderni, o almeno è l'anello di collegamento tra il modo di pensare classico e il gotico»; affermazione che va chiarita con un altro giudizio del poeta britannico, formulato

[1] Claudianus C., 2008, *Aponus (carm. min. 26)*, a cura di Ornella Fuoco, Napoli, Loffredo.

confrontando la letteratura classica e quella a lui contemporanea: «La poesia moderna si distingue per l'ansia di essere sempre *d'effetto* […]»[2]

Il ritratto che ne fornisce Huysmans risente forse troppo della volontà di farlo apparire come un precursore dell'estetismo moderno, ma mi pare comunque interessante perché mette assieme acute notazioni sullo stile del poeta a quelle sulla temperie storica e culturale del periodo in cui visse:

> «Claudiano […] un poeta che forgia un esametro risplendente e sonoro, che crea l'epiteto con un colpo secco di martello, tra fasci di scintille […] Nell'Impero d'Occidente, che sprofonda sempre più nel pantano delle continue stragi che lo circondano, nella continua minaccia dei barbari che ora fanno ressa alle porte dell'Impero già scardinate a mezzo, egli rianima l'antichità, canta il ratto di Proserpina, getta i suoi colori vibranti, passa con tutti i suoi fuochi accesi attraverso l'oscurità che invade il mondo. Il paganesimo rivive in lui suonando la sua ultima fanfara, elevando il suo ultimo grande poeta al di sopra del cristianesimo […]»[3].

Claudiano è autore di una vasta produzione che annovera poesie encomiastiche, innanzitutto e ovviamente riguardanti Onorio e Stilicone, poemi epico-storici, in cui esalta le vittorie militari di quest'ultimo, di due poemi epico mitologici, uno dei quali il *De raptu Proserpinae* è considerato la sua opera più significativa, di invettive, contro i ministri dell'Impero d'Oriente, di epigrammi e di alcuni altri brevi componimenti, diversi per misura e temi affrontati, che sono stati raccolti con il titolo di *Carmina minora* e tra i quali troviamo il testo che analizzeremo.

2.2 I *Carmina minora*

I *Carmina minora* sono una raccolta di cinquantatré componimenti, per lo più in esametri o in distici elegiaci, di varia lunghezza e argomento: si va dalle descrizioni di animali e di opere d'arte agli epitalami e agli epigrammi satirici, ai poemetti sul Nilo o sulla mitica Fenice. Probabilmente, ma la questione è ancora controversa, sono stati raccolti dopo la morte del

---

[2] Citato in Serpa, 1998, pp. 25-26.

[3] Huysmans, 1953, pp. 63-64.

loro autore per incarico dello stesso Silicone, che così volle rendere omaggio al proprio cantore e collaboratore.

Il componimento 26 della silloge, intitolato *Aponus*, ha come argomento la rappresentazione e la celebrazione di una fonte, nota fin dall'antichità, presente nel territorio euganeo.

Nulla di certo è stato appurato sulla data di stesura del carme; basandosi sull'alto livello di elaborazione formale e sull'appellativo di *vate* che l'autore attribuisce a sé stesso nel verso 9, un'eminente studioso di Claudiano, Th. Birt, ritiene che il componimento appartenga alla maturità del poeta. La collocazione cronologica dell'opera è tema collegato a quello del transito e della permanenza, dati generalmente per scontati dagli studiosi per la presenza nel componimento di dettagli naturalistici che sono altrimenti difficilmente giustificabili, di Claudiano nell'area euganea. Il passaggio viene variamente congetturato; tra le ipotesi, quella del 403, anno della vittoria di Stilicone su Alarico [4].

Interessante è anche l'indicazione di Alan Cameron, che ritiene non solo sicura la personale osservazione del sito da parte di Claudiano, ma che ipotizza anche che il prometto sia un esempio della comune pratica dei poeti professionisti dell'epoca di trattare nelle loro composizioni la storia e i monumenti delle città che visitavano, come omaggio, retribuito, alle popolazioni locali[5].

---

[4] Cfr. Fuoco, 2008, pp. 20-22.

[5] Si confrontino Mandile, 2018, p. 348 e Fuoco, 2008, p. 21. Gli studiosi citano Cameron A, *Claudian. Poetry and propaganda at the court of Honorius*, Oxford, 1970, da cui Fuoco riporta anche il seguente passo: «no one who has studied the poem could be in a moment's doubt that Claudian had visited Padua for himself, and that much of the poem is based on personal observation, aimed at a Paduan audience. It was the regular practice of the professional poets of the age to write poems on the antiquities or tourist attractions of the various cities they visited - usually, no doubt, for a suitable reward from the local council». *Ivi*, p. 21.

2.3 La sorgente

La realtà a cui fa riferimento Claudiano gode di rilevanti riscontri archeologici e di numerose testimonianze di carattere storiografico e letterario. Per quanto riguarda i primi, Paola Zanovello indica la presenza, in area euganea, di «Abbondanti attestazioni archeologiche [che] confermano l'esistenza di un luogo di culto protostorico, il cui elemento centrale era un laghetto sacro, di cui è stata accertata l'esistenza e sulle cui sponde i fedeli andavano ad invocare l'aiuto divino apportatore di guarigione e salute: migliaia di ex voto, depositati lungo le rive, lo testimoniano in maniera inequivocabile»[6]. Il culto era rivolto ad una locale divinità delle acque chiamata *Aponus.* La studiosa rileva ancora come in epoca romana il valore terapeutico delle acque sia stato, almeno parzialmente, svincolato dall'ambito religioso per essere valorizzato come bene economicamente sfruttabile. Questo comportò un notevole cambiamento del paesaggio: vennero creati degli impianti in cui le sorgenti furono collegate mediante cunicoli e tubature a delle vasche termali circondate da strutture dedicate all'accoglienza, cosicché l'area, già nei secoli I e II aveva assunto un carattere residenziale[7].

Luciano Lazzaro precisa l'ubicazione originaria del sito che, proprio a patire da inequivocabili testimonianze di tipo archeologico, è individuabile nel colle Montagnone nel comune di Montegrotto Terme[8].

Per quanto riguarda il nome collegato al sito, che è anche il titolo che venne attribuito al poemetto di Claudiano, *Aponus,* è stato segnalato come nel mondo antico esso fosse inteso come teonimo più che come toponimo; la questione è ancora dibattuta anche se l'opinione più accreditata, come riferisce sempre il Lazzaro, è quella che abbraccia la prima ipotesi [9].

---

[6] Zanovello, 2005b, p.114.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ivi*, p. 60.

[9] Lazzaro, 1981, p. 21.

C'è invece ampia convergenza, creatasi a partire da un saggio di G.B. Pellegrini e A. L. Prosdocimi del 1967, sull'etimologia del nome che va collegata alla radice indoeuropea *ap-* indicante l'acqua[10].

Per quanto concerne le attestazioni di tipo letterario, il luogo, con le sua particolari condizioni geografiche e il suo termalismo, viene celebrato già nel I sec.: ne scrivono Lucano, Silio Italico, Plinio il Vecchio[11]. Di particolare interesse sono i riferimenti contenuti in alcuni epigrammi di Marziale, sui quali fra poco ritornerò. Per quanto riguarda gli scrittori che affrontano lo stesso argomento dopo Claudiano, mi riferisco a Cassiodoro, che ci offre un contributo importante per comprendere la situazione del complesso termale all'altezza del sesto secolo in una sua lettera ampia e dettagliata, e a Ennodio, sono evidenti i debiti nei confronti dell'autore alessandrino[12].

Come ha evidenziato Roberto Mandile, il poemetto *Aponus* può essere inserito in quella tendenza, tipica della letteratura del mondo tardo antico e attestata da diverse opere, tra le quali la *Mosella* di Ausonio e il *De reditu suo* di Rutilio Namaziano, ad un maggiore interesse nei confronti del paesaggio e a una nuova attenzione verso i fenomeni della natura[13].

Di particolare interesse sono, per il mio lavoro, gli epigrammi di Marziale perché in almeno due di essi emergono alcuni tratti marcati e tipici del modo di raffigurare i rilievi Euganei. Ci riferiamo ai seguenti versi:

Aemula Baianis Altini litora villis
et Phaethontei conscia silva rogi,
quaeque Antenoreo Dryadum pulcherrima Fauno
nupsit ad Euganeos Sola puella lacus, […]
vos eritis nostrae requîes portusque senectae,
si iuris fuerint otia nostra sui.

---

[10] Si vedano Lazzaro, 1981, p. 21 e Fuoco, 2008, p. 124; entrambi fanno riferimento a Pellegrini G. B., Prosdocimi A. L., *La lingua venetica*, Padova, Ed. Istituto di Glottologia,1967, vol. I, pp. 299-300.

[11] Lucano, *Pharsalia*, VII, 192-200; Silio Italico, *Punica*, XII, vv. 212-222; Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXI, 51, 4-7.

[12] Cfr. Su questo punto, Fuoco, 2008, p. 38. I brani in questione sono: Ennodio, *Epistulae,* V, 8; Cassiodoro, *Variae*, II, 39; Marziale, *Epigrammaton libri*, I, 61; IV, 25; VI, 42; X, 93.

[13] Mandile, 2013, pp. 347-348.

(IV, 25)[14]

Si prior Euganeas Clemens, Helicaonis oras
pictaque pampineis videris arva iugis,
perfer Atestinae nondum vulgata Sabinae
carmina, purpurea sed modo culta toga.
(X, 93)[15]

L'immagine dei Colli Euganei che Marziale qui restituisce è quella di luoghi in cui i riferimenti ad una ricca tradizione mitologica locale si intrecciano con caratteri paesaggistici che hanno i tratti del *locus amoenus*: ad elementi naturali, la *silva*, si accompagnano quelli lavorati e trasformati dall'uomo; in primo luogo quei *picta(que) pampinei arva iugis* dove mi sembra possibile scorgere un riferimento all'allevamento della vite a tralci lunghi che si legano tra loro in festoni "maritati" a vari tipi di alberature: pioppi, aceri, olmi; modalità di coltivare la vite di origine etrusca, ampiamente diffuso in tutta la Pianura Padana, che per secoli ne costituirà una caratteristica distintiva[16].

Il quadro d'insieme che ne emerge è quello di un luogo particolarmente adatto agli ozi e al riposo, un *buen retiro* in cui ci si può sottrarre alla realtà e alla storia: un altro topos che costituisce una tradizione che accompagnerà la visione dei Colli Euganei per secoli e che avrà in alcune lettere di Petrarca, in particolare la XLVI delle *Variarum,* e la V del XV libro delle *Seniles,* alcuni degli episodi più rilevanti per il prestigio dell'autore che, con la su permanenza in quei luoghi dal marzo del 1370 fino alla morte, avvenuta nel luglio del 1374, li fece divenire mete di pellegrinaggi per generazioni di intellettuali e scrittori[17].

---

[14] «Spiaggia d'Altino, rivale delle ville di Baia; boschi, che conoscete il rogo di Fetonte; e tu Sola, la più bella delle Driadi, sposa, presso i laghi euganei, di un Fauno antenoreo […] voi sarete il porto tranquillo della mia vecchiaia, se i miei riposi, allora, dipenderanno dalla mia volontà.» Martialis, 1965, vol. I, pp. 218-219, traduzione italiana di G. Zappacosta. Il mito narra la caduta di Fetonte, con il suo carro di fuoco, in terra euganea; si veda Ferrari A., 1999, p. 64. Le driadi erano ninfe degli alberi.

[15] «Clemente, se vedrai prima di me l'euganee spiagge di Licaone, e quei campi ornati di filari di pampini, porta a Sabina D'Ateste i miei carmi ancora inediti, ma appena rivestiti da una toga d porpora»; Martialis, 1965, vol. II, pp.248-249. Licaone è figlio di Antenore, mitico fondatore della città di Padova.

[16] Sereni. 2020, pp. 40-41.

[17] Si veda Baldan, 1989b, pp. 271-272.

Più in generale, e tornando al mondo antico, l'individuazione di uno scenario naturale come sede eletta per l'esistenza degli uomini, o almeno per una parte privilegiata di essi, è da collocarsi, in epoca ellenistica, nella fase di definitiva affermazione dell'esperienza urbana: è il consolidarsi dello stile di vita della città con le sue conseguenze di ordine pratico e simbolico a permettere la nascita del topos del *locus amoenus* di ambientazione silvana e campestre[18].

[18] Si veda Jakob, 2017, p. 58: «È la sofisticata civiltà della polis ellenistica ad inventare l'ideale della vita semplice del pastore e della primitività, oggetto di desiderio nostalgico […] Per la prima volta, la natura serve ad appagare, ad abbellire la vita umana e diventa oggetto di godimento estetico».

2.4. *Aponus:* il tema dell'acqua

«La credenza nel carattere sacro dell'acqua quale dispensatrice di vita alle sorgenti dei fiumi, alle fonti e ai pozzi va dalla preistoria al nostro secolo. Sentiamo parlare ancora dell'acqua vitale che infonde energia, guarisce gli ammalti, ringiovanisce i vecchi, ridona la vista, ricostituisce i corpi smembrati e li riporta in vita […] Le fonti storiche -greche, romane, celtiche e baltiche- parlano ripetutamente di dee e ninfe associate a certi fiumi, fonti e pozzi»[19].

Celebrando una fonte, il componimento presenta come tema essenziale quello dell'acqua; argomento antropologico per eccellenza, come ha sottolineato Nadia Breda, per il suo essere intimamente e potentemente legato alla vita in generale e quindi anche a quella dell'uomo, e per la sua trasversalità, nel senso che l'idea di una capacità dell'acqua di originare la vita, di permetterne lo sviluppo e la sopravvivenza è ampiamente diffusa in tutte le culture. L'acqua si presenta fin dalla preistoria nella sua *autorevolezza* di *soggetto attivo* e addirittura di *agente creatore* con il quale si son confrontate le civiltà nel tentativo di appropriarsene e, facendo questo, di definirsi [20].

Intrinsecamente legata alla vita, l'acqua ne sintetizza e ne mette in risalto gli aspetti contraddittori: vivifica, risana e salva, ma anche distrugge, corrode, demolisce; è, contemporaneamente, interna ed esterna, sacra e profana, contenitore e contenuto, quotidiana e straordinaria e miracolosa. Si presenta come esondazione, diluvio, sommersione, ma anche la sua scarsità richiama una perdita assoluta: Vito Teti ricorda «il mito della grande sete dei defunti, diffuso in una vasta zona euroasiatica» nel quale la nostalgia dell'acqua e della vita coincidono [21].

Sempre Vito Teti sottolinea come l'acqua «possa agire come potente fattore di configurazione identitaria, come elemento aggregante, materiale e simbolico, di intere civiltà, come marcatore decisivo delle realtà e delle rappresentazioni dei diversi mondi in cui gli uomini si trovano a vivere»[22].

---

[19] Gimbutas M., 1997, p. 43.

[20] Breda, 2005, p. 1. Si veda anche Teti, 2003a, p. XV.

[21] Teti, 2003a, p. XVI.

[22] Teti, 2018, p. 1.

Basti, come esempio, ricordare come fiumi e sorgenti siano stati, per l'uomo, elementi imprescindibili e decisivi nella individuazione dei luoghi dove raccogliersi, vivere, edificare.
Fin dall'antichità poi uno dei significati più profondi dell'acqua trova espressione nelle fonti sacre, com'è nello specifico quella che il poemetto di Claudiano descrive ed esalta.
Sorgenti e fiumi sono per gli Antichi abitati da divinità, ci ricorda Pietro G. Guzzo, divinità che avevano i loro attributi, le storie, i riti specifici[23]; esseri senz'altro minori rispetto a quelli dell'Olimpo e tuttavia assai legati alla vita quotidiana di società agricole e pastorali; anche perché, a differenza di oggi, fonti e ruscelli erano presenze costanti nel paesaggio [24].
De resto, come sottolinea Sophie C. Bouffiér, facendo solo rapidi cenni riguardanti la tradizione occidentale, la sacralità delle fonti e i doveri che ne derivano sono ben presenti già nei consigli dati da Esiodo ne *Le opere e i giorni*, mentre nei poemi omerici numerosi sono i passi in cui sorgenti e fiumi vengono considerati come divinità; divinità che sono *courotrofe*, che possono essere progenitrici degli uomini, che vengono invocate e a cui vengono rivolte offerte e sacrifici di animali: soprattutto tori per i fiumi e capretti per le sorgenti[25].
Ed è proprio un sacrificio di questo tipo a stare al centro del forse più famoso componimento latino su questo argomento, che costituisce anche un precedente cospicuo di quello di Claudiano: l'oraziano *fons Bandusiae,* dove, all'interno di una struttura formale raffinatissima in cui l'esaltazione della limpidezza e purezza della fonte simboleggia quella della virtù eternizzante della poesia, il poeta annuncia l'offerta del sacrificio di un capretto «*donaberis haedo,/ cui frons turgida cornibus/ primis et Venerem et proelia destinat./Frustra…*»[26].
Ornella Fuoco ci ricorda, infatti, come i Romani avessero una venerazione speciale per le sorgenti, ciascuna delle quali era collegata ad una divinità e che erano tutte, secondo Servio (IV-V sec.) sacre. Il tema era ben presente anche nella letteratura: il componimento appena citato di Orazio ne è forse l'esempio più celebre, ma altre attestazioni di questo tipo non mancano: ad esempio le fonti del Clitunno di cui Plinio il Giovane (I-II sec) esalta le qualità

---

[23] Un esempio su tutti: la siracusana Aretusa.

[24] Guzzo, 2003, p. 39.

[25] Bouffiér, 2003, pp. 45-46.

[26] «riceverai in dono un capretto a cui la fronte, rigonfia per lo spuntare delle corna, preannuncia un destino di amori e battaglie. Invano…», Horatius Flaccus, 2013, p. 130.

in una lettera o la fonte *Burdigala*, dedicata a Divona, cantata da Ausonio (IV sec.), secondo un modello che collega la sorgente, o il corso d'acqua, ad un *locus amoenus,* modello che trova un precedente importante, nella letteratura ellenistica, nei versi finali delle *Talisie* di Teocrito (IV-III sec. a. C.)[27].

Nella parte iniziale e in quella finale del componimento di Claudiano viene esaltata la funzione curativa della fonte; quest'ultima acquisisce così quei tratti che la qualificano, direbbe Gabriella Marucci, come un dei *loca sanctorum*, dei luoghi privilegiati in cui può avvenire il contatto con un *numen*, dai caratteri più vari, in questo caso il dio *Aponus*; siti che sono reperibili un po' in tutto il mondo e che divengono sedi propizie per culti e per riti legati alla cura e alla guarigione[28].

Essi possono essere, fin dalla più remota antichità, montagne, caverne, rocce, boschi e, ancora più frequentemente, sorgenti e corsi d'acqua; associati, questi ultimi, a santuari e a divinità, prevalentemente femminili. Frequente è anche l'accostamento, all'interno dei culti iatrici, dell'acqua alla roccia. Marucci riferisce di come Marija Gimbutas abbia messo in luce diversi siti europei in cui, su grandi pietre dalle fattezze vagamente antropomorfe collegate a divinità femminili, siano state reperite centinai di "coppelle", piccole incavature in cui venivano raccolte minuscole quantità d'acqua.[29]

La presenza in culture distanti nel tempo e nello spazio di culti legati all'acqua e alla pietra esprime la credenza assai diffusa che attraverso questi elementi vengano alla luce energie sotterranee, forze ipogee, variamente collegate all' idea del risanamento e della fertilità, con cui è possibile mettersi in contatto. Costante di queste cure sacrali è la capacità di render trasmissibile e socializzata un'esperienza strettamente personale e individuale come la malattia, con potenti effetti di rafforzamento da una parte dell'io, dall'altra della coesione della comunità.[30]

---

[27] Si veda Fuoco, 2008, pp. 40-41.

[28] Si veda Marucci, 2004, pp. 169-170.

[29] *Ivi*, p. 172. La citazione si riferisce a Gimbutas M., *Il linguaggio della dea. Mito e culto della Dea madre nell'Europa neolitica*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, pp. 44-61.

[30] *Ivi*, p. 183.

2.5 *Aponus:* il carme

Il Carme 26 è un poemetto in cinquanta distici elegiaci, per un totale di cento versi che si possono, rispetto agli argomenti trattati, così suddividere: i primi dieci iniziano con un'allocuzione al *fons* che, per le sue proprietà curative, viene celebrato da tutti in modo tale che a questa lode non può sottrarsi l'autore stesso. Dal verso 11 si apre una sezione descrittiva che termina al v. 66 e che è articolabile in un primo movimento in cui viene indicata la dimensione del luogo che ospita la fonte e la compresenza di acqua, rocce e fuoco che la contraddistingue, ma che non impedisce all'erba di crescere e verdeggiare (vv.11-22), e in un secondo in cui si indicano i grandi solchi nella roccia legati alla leggenda dell'aratro di Ercole[31] (vv. 23-26). Dal verso 27 al 66 vengono esposte: l'illustrazione del lago che costituisce il cuore della sorgente (vv. 27-30), delle caratteristiche delle acque, della loro trasparenza, dei vapori da cui sono sovrastate e della voragine che si apre al di sotto (vv. 30-45), della cerchia di monti che avvolge il lago e del bordo sottile, ma capace di sostenere i passi dell'uomo, che lo circonda (vv. 46-50), del sistema per cui le acque sovrabbondanti si incanalano in un fiume, per poi immettersi in condutture di piombo e in canali per giungere alle vasche termali (vv. 5-66). Nell'ultima sezione, al saluto ripetuto in tono sacrale al *fons* (vv. 67 -70), fa seguito la formulazione di alcune ipotesi sulla sua origine. Dopo esser giunto alla conclusione che essa può solo essere divina (vv. 71-88), il poeta celebra il *makarismos* degli abitanti che possono godere di quel luogo e ribadisce come possano ritenersi fortunati quelli che vengono resi immuni dalle malattie o che vengono risanati dall'azione terapeutica di quelle acque (vv. 89-100).

---

[31] Il riferimento è ad una leggenda secondo la quale Ercole, dopo aver ucciso Gerione, creatura il cui corpo era triplo fino alle anche, ed essersi impadronito della sua mandria di buoi, ritornando in Grecia passò per il territorio euganeo e lì stabilì il culto di Gerione stesso attribuendogli facoltà oracolari. (Cfr. Fuoco, 2008, p. 91). La leggenda viene ripresa nel passo di Svetonio in cui lo storico narra come il giovane Tiberio, in transito verso l'Illirico, avesse consultato l'oracolo di Gerione, ottenendone il consiglio di gettare dei dadi d'oro nella fonte di Aponus; i dadi lanciati, per altro visibili, sostiene lo storico, ancora ai suoi tempi, diedero il risultato massimo: «[…] *et mox, cum Illyricum petens iuxta Patavium adisset Geryonis oraculum, sorte tracta, qua monebatur ut de consultationibus in Aponi fontem talos aureos iaceret, evenit ut summum numerum iacti ab eo ostenderent; hodieque sub aqua visuntur hi tali*.». Suetonius, 1972, p. 34. L'accenno ad Ercole è interessante perché introduce l'importante tema oracolare collegato alla fonte; si veda Lazzaro, 1981, 145-146.

Il tema della sacralità dell'acqua e del luogo in cui sgorga emerge con forza fin dall'incipit del poemetto in cui il carattere numinoso della fonte viene enfatizzato dall'apostrofe che è, contemporaneamente, un' invocazione dal chiaro andamento innico, sottolineato dall'uso delle due relative. L'uso incipitario di *fons* nell' allocuzione richiama il celebre precedente oraziano: «*O fons Bandusiae, splendidior vitro…*».

Da subito la sorgente viene qualificata come colei che dà la vita e che tiene lontane le avversità. Notevole è l'uso di *porrigis,* che regge l'accusativo *vitam* in posizione centrale nel verso*,* e che qui può significare sia «tendere, porgere, offrire» sia «estendere, allungare».

Collegato a questo concetto è quello successivo con il quale viene chiarita la funzione della fonte, cioè quella di allontanare i destini avversi. Che con *fata noxia* si debba intendere più precisamente la morte viene suggerito proprio dall'opposizione con il termine *vitam* del verso precedente. Viene qui anticipato il tema delle virtù terapeutiche che verrà ripreso ed ampliato nei vv. 83-100.

La fonte, infatti, è in grado di compiere prodigi, *miracula,* tali che anche i muti ne parlano e tutto questo suscita la riconoscenza popolare che si esprime con componimenti poetici, con graffiti e iscrizioni. Il tema delle offerte votive è ripreso al v. 38 dove viene fatto cenno alle *veteres hastae, regia dona* che brillano sotto la superficie delle acque sempre limpide del lago azzurro chi è situato al centro della fonte; sono doni votive, suggerisce Ornella Fuoco, di personaggi importanti che così ringraziavano per i favori ricevuti e sono segno evidente, per la studiosa, che la fonte stessa era considerata come una divinità a cui era abitudine, nel mondo antico, consacrare appunto le armi[32].

Luciano Lazzaro ipotizza che le *veteres hastae* di Claudiano siano un riferimento ad ad un uso locale antichissimo, in epoca preromana, di offrire le armi da parte di capi tribù locali[33].

D'altra parte, la consuetudine di gettare oggetti nella fonte euganea anche con intenti divinatori è confermata dal passo di Svetonio citato in precedenza nella nota 31.

La seconda parte del carme, di carattere descrittivo, è anche quella in cui emerge la capacità di Claudiano di cogliere ed esprimere, nella raffigurazione degli aspetti particolari della fonte, la compresenza di caratteri opposti e contraddittori, anche coinvolgendo più sensi (vista,

---

[32] Fuoco, 2008, p. 96.

[33] Lazzaro, 1981, p. 61.

udito, tatto) e di afferrare e penetrare il carattere paradossale del luogo; carattere che poi è una dei tratti profondi del paesaggio euganeo, messo in luce da diversi altri scrittori.

Per far questo, il poeta fa abbondante uso della figura retorica dell'antitesi che, mettendo in evidenzia lo stile elaboratissimo e raffinato dell'autore, si presenta a vari livelli, ma soprattutto nei frequenti ossimori e nella contrapposizione tra i campi lessicali, assolutamente prevalenti, dell'acqua e del fuoco.

Queste ultime aree semantiche sono esplorate secondo la tecnica della *variatio;* abbiamo così accanto al prevalente *aqua* (vv. 2; 13; 36; 86), *latex* (v. 14), *aequor* (v.44), *lympha* (v. 99), ma anche *fons* (v.1), *unda* (vv. 16; 67; 75); *pelagus* (v. 27) ecc.. Dall'altra parte troviamo *ignis* (vv. 14; 22; 62; 92), *flamma* (v. 17; 75), *fervor* (v. 21), ecc. L'accostamento tra le due aree semantiche produce notevoli effetti come si vede, ad esempio, nei casi di: *ardentis… aquae* (v. 13)[34] in relazione sintattica e le coppie *igne* e *latex* (v.13) e *Umida* e *flammarum* (v.17), in contiguità rispettivamente a fine e inizio verso; come c'è antitesi, nei versi successivi (17-18) tra *Vulcania* e *ubera* («mammelle», «seni», «fecondità», «fertilità», ma anche, per estensione, «terreno») in enjambement nel verso successivo.

Possiamo aggiungere che qui emerge con chiarezza come per Claudiano il paesaggio sia prima di tutto un luogo 'poetico', nel senso che, come ha sottolineato O. Fuoco, quello descritto dallo scrittore latino, pur non avendo le caratteristiche del *locus amoenus*, conserva tratti di sicura idealizzazione: la presenza del fuoco è più frutto dell'immaginario di Claudiano che della realtà termale, oggi come nel passato[35].

Sono rilevabili anche, fin dall'inizio della descrizione, le opposizioni lungo l'asse semantico della dimensione, nelle coppie di termini *alto,* riferito a *colle,* e *minor* come poi *planis,* riferito ad *arvis,* ed *erectior,* nelle comparazioni, arricchite da due anastrofi, altra figura ricorrente nella poesia di Claudiano.

La serie delle antitesi si snoda anche nell'area semantica della luce con importanti estensioni al tatto e al gusto; così nel testo si può leggere, sintetizzando, che il grande lago azzurro che si apre al centro della fonte è coperto da una densa nube; le sue acque sono sgradevoli da toccare

---

[34] Come evidenzia Ornella Fuoco, il verbo *ardeo* è etimologicamente legato con *aridus* e *areo* con il significato di «esser secco» così da rendere l'espressione «quasi ossimorica». Fuoco, 2008, p. 83.

[35] Fuoco, 2008, p.53.

e da bere, ma rimangono sempre limpide nei fondali glauchi; quando il vento disperde l'aria torbida, sul fondale brillano le antiche lance, doni regali (vv. 27-38).

L'acqua però si contrappone non solo al fuoco, ovviamente, ma anche alla roccia, che l'elemento liquido perfora con la sua carica corrosiva e distruttrice. (v.16); e d'altra parte, nel sistema delle opposizioni, la roccia stessa collide con l'erba, comunque verdeggiante (vv. 19-22).

La propensione all'ossimoro dello stile di Claudiano si manifesta anche con espressioni del tipo *fida ruina* (v. 48) che serve a qualificare il margine sospeso che circonda tutto il lago che viene descritto ai vv. 46-50 e che è costituito da una crosta sottile, ma in grado di sostenere sempre, senza mai cedere, il passo degli uomini.

Nella parte descrittiva di *Aponus* è ben presente un altro dei molteplici aspetti della duplicità dell'acqua: quello di fungere, in quanto elemento che scaturisce dalla profondità della terra, da tramite sia col mondo della superficie, della luce e della quotidianità, sia con quello delle tenebre e degli Inferi. Questo è un altro aspetto messo in luce fin dall'antichità: nella sua ricerca sulle sorgenti e miti ad esse collegate della Magna Grecia, Pietro Guzzo, ad esempio, ci ricorda come proprio ad una divinità dell'acqua che nel nome rimanda ad un significato di mezzo, di «medietà», *Mefitis*, fossero dedicati diversi santuari, tra i quali quelli di Rossano di Vaglio in Basilicata e quello collocato nella valle del fiume Ansanto (Avellino)[36].

Nell' *Aponus* la capacità dell'acqua di sgorgare in superficie scaturendo da remote profondità ritorna in versi in cui il lago che sta al centro della fonte «*maior in altum / intrat et arcanae rupis inane subit»* (vv. 29-30), mentre, con riferimento al fiume che alimenta il lago, «*discolor abruptum lumen hiatus agit;/ apparent infra latebrae, quas gurges opacus/ implet et abstrusos ducit in antra sinus*;» (vv. 40-42).

È in questa sezione che emerge maggiormente un altro tratto caratteristico dello stile di Claudiano e cioè la sua particolare abilità nel giustapporre quadri, in sé piuttosto isolati, di carattere descrittivo; procedimento in cui l'efficacia della rappresentazione, il suo rendere ogni concetto in immagini plastiche, se presenta come limite una certa debolezza di

[36] Guzzo, 2003, pp. 41-42.

collegamenti[37], permette di esprimere nel migliore dei modi le qualità del suo stile che, come ha sottolineato Ornella Fuoco, sono «la sua scrittura turgida e la fantasia immaginifica»[38].

Il registro alto, solenne, presente nei versi iniziali, trova un secondo vertice ai vv. 67-68, i quali, conclusa la parte descrittiva, introducono la terza sezione che riprende l'esaltazione delle qualità della fonte e celebra il *makarismos* degli abitanti dei luoghi che la circondano. Qui il *salve* in posizione di assoluto rilievo, ad inizio verso, e iterato in quello successivo, introduce il saluto innico, seguito da sei frasi appositive, mentre ad elevare il tono intervengono anche gli attributi *Peoniae* (relativo ad Apollo, divinità soccorritrice e risanatrice) attributo di *undae*, e *Dardanii* (con riferimento a Dardano, il figlio di Zeus capostipite dei troiani, quindi di Antenore, fondatore di Padova), attributo di *soli.*

In questa sezione, che riprende secondo la tecnica della *Ringkomposition*[39] l'iniziale elogio alla fonte donatrice di vita, il cui potere terapeutico viene nuovamente ricordato subito dopo il saluto innico, vengono presentate tre ipotesi di spiegazione del fenomeno naturale: tracimazione di un fiume infernale, flusso riscaldato dallo scorrimento su una vena di zolfo o, infine, prodotto della mediazione, operata dal monte, tra gli elementi del fuoco e dell'acqua (vv.71-78). Alla fine, articolata in due interrogative retoriche, giunge l'indicazione della sicura origine divina del tutto; in particolare, viene specificato come artefice il Padre di tutte le cose che, commiserando la fragilità dell'uomo, così avrebbe inteso allontanare l'azione delle Parche (vv.79-88).

Dal verso 89 inizia il *makarismos* degli abitanti del luogo, che si apre con l'esclamazione *Felices* riferito ai *coloni* agli abitanti che hanno meritato di ospitare la fonte e a cui è concesso di avere *Aponon* come loro dritto. Notevole è l'impiego dei termini *fas* e *iuris*, con tutta la loro pregnanza semantica dovuta all'appartenenza all'ambito sacrale e giuridico; il primo dei due poi viene posto all'inizio del verso e allittera con *Felices* che introduce il precedente. Segue l'esposizione delle patologie che le acque termali possono lenire e guarire.

Secondo Roberto Mandile il fatto che il nome *Aponon* appaia solo in questo punto del componimento è da attribuire ad una pseudoetimologia, che doveva essere diffusa nel modo

---

[37] Si veda Fuoco, 2008, pp. 52-55.

[38] *Ivi,* p. 59.

[39] *Ivi*, p.123.

antico e che viene poi ripresa nella lettera di Cassiodoro, per cui il nome deriverebbe da un termine greco traducibile in «senza affanno » o «senza dolori»; come abbiamo chiarito *supra*, oggi è invece accettata un'altra etimologia[40].

Anche qui, nella descrizione delle malattie, come abbiamo già notato, prevale nettamente il senso della vista e il gusto per le immagini concrete, precise ed esplicite: la virtù risanatrice della fonte è tale che gli abitanti del luogo anche se «un malefico umore abbonda nelle membra e il ventre rosseggia per troppo fiele, non tagliano vene […] ma senza danno recuperano con le acque il perduto vigore» (vv. 95-99).

Concludendo, possiamo rilevare il fatto che il poemetto di Claudio Claudiano, per precisione, concretezza e forza dei dettagli nella descrizione naturalistica indica da una parte la frequentazione diretta di quei luoghi da parte del poeta e dall'altra pone in discussione l'idea di Jakob che le rappresentazioni della natura nella letteratura romana siano convenzionali e stereotipate. Abbiamo già in precedenza accennato ai giudizi sulla capacità di rappresentazione della natura degli Antichi da parte di Michael Jakob; per quanto riguarda la letteratura latina, basti riportare l'opinione dello studioso riguardante quelli che ne possono essere considerati i vertici assoluti: Virgilio e Orazio: «Comune alla descrizione virgiliana e alla evocazione oraziana della natura è sostanzialmente la tendenza a demolire l'autonomia della figuratività poetica per creare un oggetto immaginario»[41], giudizio esteso e per certi versi aggravato per quanto riguarda la Tarda Antichità: a proposito dello Pseudo Ausonio e proprio di Claudiano Jakob scrive: «La compiutezza artificiale della naturalezza idealizzata e la forma poetica estremamente artificiale si completano reciprocamente fin quando nel testo si dilegua qualsiasi riferimento alla realtà»[42].

Come abbiamo visto, *Aponus* dà abbondanti elementi per correggere valutazioni di questo genere; correzioni che se da un lato non rimuovono il carattere idealizzante della elaborazione letteraria del poeta latino, dall'altro ne mettono in luce anche la capacità di delineare gli aspetti fondamentali di un luogo, di un paesaggio.

---

[40] Mandile, 2013, p. 349, nota 20.

[41] Jakob, 2017, p. 74.

[42] Jakob, 2017, p. 83.

Capitolo III L'io e il paesaggio: le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*

3.1 Alcune riflessioni iniziali sul genere letterario.

Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sono un romanzo epistolare; prima di prendere in considerazione il ruolo che il paesaggio e la natura hanno nell'opera, mi pare utile proporre alcune considerazioni di carattere generale proprio sul genere letterario al quale appartengono. Iniziamo recuperando una definizione di Guido Mazzoni: «[…] *a partire da una certa data, il romanzo diventa il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo*»[1].

Grazie alla sue vastissime potenzialità e alla capacità di assorbire modelli letterari precedenti, il romanzo è divenuto il «genere egemone della modernità», riuscendo a dar voce alle fasi e alle svolte epocali della civiltà occidentale degli ultimi tre secoli, dall'ascesa della borghesia nel Settecento, alla sua affermazione nell'Ottocento, alla crisi ideologica di quel mondo agli inizi del '900, all'epoca postmoderna e attuale[2].

Il romanzo può esser concepito davvero, lo ha più volte rilevato, anche con una specifica intenzionalità didattica, Romano Luperini, come «un capitolo dell' antropologia del moderno», cioè come un repertorio di situazioni, di stati d'animo, di riflessioni che testimoniano la condizione dell'uomo occidentale dal Settecento ad oggi, non solo in termini generali ed astratti, ma nella rappresentazione della concretezza dei vissuti e dei loro rapporti[3].

La libertà espressiva e la versatilità del romanzo sono state intuite e teorizzate con lucidità già da Friedrich Schlegel che, nel *Dialogo sulla poesia,* del 1800, esalta la capacità del genere di rappresentare varie forme di vita, superando le leggi che disciplinavano la poetica del mondo

---

[1] Mazzoni, 2011, p. 29; corsivo nel testo.

[2] Brugnolo *et al.*, 2016, p. 139.

[3] «La storia del romanzo per esempio potrebbe essere insegnata come un capitolo della antropologia del moderno […] leggendo in modo analitico le principali opere di narrativa italiana e straniera, si ricostruirebbe, attraverso di loro, una *vera e propria enciclopedia dei comportamenti dell'uomo occidentale*. Considerare il romanzo come immagine dell'uomo moderno, quasi come uno specchio in cui si riflettono il vissuto quotidiano e anche la civiltà e il destino dell'Europa negli ultimi tre secoli, a nostro avviso può contribuire a riaccostare i giovani a questo genere e alla letteratura in generale». Luperini R., 2013; corsivo mio.

antico e del Classicismo, e di aderire alla creatività, alla spontaneità e alla volontà di esprimere pulsioni particolari e individuali tipiche dell'età romantica. Quest'ultimo aspetto è ben messo in luce nel seguente da brano:

«Se vorrete riflettervi, non tarderete a ricordare e a persuadervi che le cose migliori dei romanzi migliori altro non sono che una confessione, più o meno velata, dell'autore, il frutto della sua esperienza, la quintessenza della sua peculiarità»[4].

Le considerazioni sul romanzo contenute nell'*Estetica* di Hegel rappresentano, per molti versi, un approccio opposto allo stesso fenomeno; per comprenderle meglio, iniziamo dal confronto, operato dal filosofo tedesco, tra *epos* e romanzo, considerati come espressione di due periodi contrapposti della storia universale, di due antitetiche concezioni dell'individuo, della comunità e dei legami tra quello e questa.
Mentre, infatti, i personaggi dell'epica sono espressione, per il filosofo tedesco, di un'«epoca eroica», quelli del romanzo lo sono delle «attuali condizioni prosastiche»; i primi sono individui *universali*[5] in quanto rappresentanti di valori collettivi, e *autonomi*, in quanto fondatori di questi stessi valori, i secondi sono *particolari*, in quanto limitati da determinate situazioni e condizioni, e *dipendenti*, proprio perché strettamente vincolati da leggi e istituzioni:

«L'individuo, come appare in questo mondo della prosa quotidiana, non è attivo in base alla propria totalità, e può essere compreso non in base a sé stesso, ma a ciò che è altro. Infatti, l'uomo singolo viene a dipendere da influenze esterne, leggi, istituzioni statali, rapporti civili che egli già trova, ed a cui deve piegarsi, che li abbia o no come suo proprio interno»[6].

Guido Mazzoni ha evidenziato che nel sistema del pensiero hegeliano questo mutamento è visto anche come una straordinaria conquista della storia dell'uomo: la certezza della legge

---

[4] Schlegel, 1991, p. 62.

[5] «La vera autonomia consiste solo nell'unità e compenetrazione dell'individualità con l'universalità, poiché l'universale solo attraverso il singolo acquista concreta realtà, ed il soggetto singolo e particolare solo nell'universale trova la base incrollabile ed il contenuto autentico della sua realtà.» Hegel, 1967, p. 205.

[6] Hegel, 1967, p.170.

che contraddistingue l'epoca moderna si sostituisce all'arbitrio dei pochi nel mondo antico; ma l'aumento dell'uguaglianza e delle garanzie sociali implica quello dei legami e dei condizionamenti che limitano l'esperienza personale [7].

L'idea del romanzo come frutto della perdita di un'unità originaria, come prodotto di un dissidio e di una scissione viene ripresa dal giovane György Lukács; il mondo del passato, radicalmente "altro" da quello moderno, viene presentato così, nell'incipit della *Teoria del romanzo,* del 1920, in un brano in cui domina potente la nostalgia per una civiltà irrimediabilmente perduta:

«Felice il tempo nel quale la volta stellata è la mappa dei sentieri praticabili e da percorrere, che il fulgore delle stelle rischiara. Ogni cosa gli è nuova e tuttavia familiare, ignota come l'avventura e insieme certezza inalienabile. Il mondo è sconfinato e in pari tempo come la propria casa, perché il fuoco che arde nell'anima partecipa dell'essenza delle stelle; come la luce del fuoco, così il mondo è nettamente separato dall'io, e però mai si fanno per sempre estranei l'un all'altro […] Così ogni atto dell'anima riceve un senso […]»[8].

Per lo studioso ungherese la fine di quell'accordo originario tra io e mondo tipico dell'epoca classica sta alla base del romanzo moderno; quest'ultimo porta impresse tutte le contraddizioni dell'epoca che lo esprime, rappresentando «L'epopea di un'epoca nella quale la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile, e la viva immanenza del senso diviene problematica: un'epoca in cui, tuttavia, persiste la *disposizione emotiva alla totalità*»[9].

L' idea, che abbiamo trovato in Schlegel, del romanzo come forma aperta, come possibilità di rappresentare il molteplice, di adeguarsi alla varietà delle forme di vita e di conoscenza, viene ripresa in pieno Novecento da Michail Bachtin. Lo studioso russo però segue una strada diversa da quella che abbiamo visto percorrere da Schlegel e cioè punta più sulla continuità che sulla novità e la rottura. Anche Bachtin assume la contrapposizione, di derivazione hegeliana, tra epica e romanzo, ma ne cambia totalmente il segno, ne rovescia il valore: il

---

[7] Mazzoni, 2011, p. 273.

[8] Lukács, 1999, p. 8.

[9] *Ivi*, p. 49, corsivo mio.

romanzo non nasce dalla perdita del significato unitario e complessivo del mondo, ma dalla liberazione dalle costrizioni che quel significato comportava e dalla conquistata possibilità di aprirsi alla molteplicità degli aspetti dell'esistenza[10].

La ricerca di Bachtin poi non limita l'orizzonte storico dell' opposizione tra queste due modi di rappresentazione collegandola ad un frattura avvenuta all'inizio della modernità, ma la fa risalire al mondo greco, ed individua all'interno della stessa tradizione romanzesca e dell'insieme della letteratura occidentale un «settore "serio comico"» presente già nell'antichità classica ed ellenistica in un varietà di generi diversi, tra i quali il «dialogo socratico» e la «satira menippea», e caratterizzato da un forte legame con il *folclore carnevalesco* e animato da uno «specifico *sentimento carnevalesco del mondo*»[11].

Caratteristici di questa tendenza articolata nel tempo sono: un rapporto con la realtà intesa come «viva, spesso addirittura scottante contemporaneità»; il fatto di fondarsi non sulla tradizione, con la quale viene istaurata spesso una relazione critica e polemica, ma «*coscientemente* sulla esperienza e sulle *libera invenzione*»[12] e, a livello stilistico, la costante presenza di una «varietà delle voci» e dal rifiuto del monostilismo. Per Bachtin, Rabelais e Dostoevskij sono i vertici di questa tendenza, che annovera anche Aristofane, Petronio, Cervantes e Sterne. Nel *Gargantua e Pantagruel* viene compiuto proprio quel rovesciamento comico della serietà ufficiale, delle logiche e dei valori che stanno alla base della realtà quotidiana. Un esempio è quello della commistione tra lode e inganno e, più in generale, l'ambivalenza di atteggiamento e di espressioni, tipici della comunicazione popolare e in cui si esprime «la gaia relatività della festa popolare»[13].

Questa linea di sviluppo trova la più importante incarnazione moderna in Dostoevskij, a proposito del quale il critico russo usa la categoria di autore «polifonico», in contrapposizione a Tolstoj che invece viene definito «monologico»[14].

---

[10] Si veda Sobrero, 2022, p. 154.

[11] Bachtin, 1968, p.140; corsivo nel testo. L'autore definisce poi il carnevale come «una forma di *spettacolo sincretistica* di carattere rituale», ivi, p. 159, corsivo nel testo.

[12] *ivi*, pp. 140-141, corsivo nel testo.

[13] Brugnolo *et al.*, 2016, p. 152.

[14] ivi, p. 149.

Per Bachtin: «La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij»[15].

Il romanzo polifonico di Doestoevski è dialogico nel senso che non è il prodotto di una sola coscienza, ma il risultato di una interazione e di una collisione di varie coscienze tra loro, «delle quali nessuna si fa interamente oggetto dell'altra» [16].

L'analisi compiuta dal critico russo di *Memorie del sottosuolo* è esemplare. Fin dall'incipit del romanzo la confessione della voce narrante è spezzata, frantumata, contraddittoria, espressione di un io ripiegato, tortuoso e masochista. Bachtin annota, al proposito:

> «Nella confessione dell'uomo del sottosuolo ci colpisce anzitutto l'estrema e acuta dialogizzazione interiore: in essa non vi è letteralmente una sola parola monologicamente ferma, non disgregata. Fin dalla prima frase il discorso del personaggio comincia a contorcersi, a spezzarsi sotto l'influenza della anticipata parola altrui con la quale egli fin dal primo momento entra in una tesissima polemica interna»[17].

Bachtin spiega che Dostoevskij si inserisce come vertice assoluto in questa linea di sviluppo, che trova nella satira menippea il proprio momento iniziale, non per una scelta consapevole, ma per le caratteristiche intrinseche della sua opera: la violazione del canone consueto, la fusione di opposti, la mescolanza di elementi eterogenei e incompatibili, ad esempio l'inserimento di un dialogo filosofico nel tessuto delle peripezie o di un dramma religioso in un romanzo d'appendice, e per la costante pluralità delle voci che si intrecciano nel testo[18].

Concluderei questo ragionamento di carattere generale sul romanzo prendendone in considerazione uno degli aspetti fondamentali, quello della *descrizione*, di particolare interesse per la mia ricerca, proprio perché, come afferma P.V. Mengaldo:

---

[15] Bachtin, 1968, p.12.

[16] Ivi, p. 27.

[17] Bachtin, 1968, p. 298. Il brano a cui si riferisce è questo: «Sono un malato…Sono un malvagio. Sono un uomo odioso. Credo di avere male al fegato […] Tuttavia se non mi curo è ugualmente per malvagità.» Dostoevskij, 1975, pp. 21-22.

[18] Si vedano Bachtin, 1968, p. 158, p.23. Sobrero, 2022, pp. 148-149.

«Forse il peso della descrizione tende ad aumentare tanto più quanto più la narrativa si assume oneri conoscitivi per non dire antropologici: è già il caso di Balzac, e ancor di più di Zola (la cosa è a nudo soprattutto nella fase preparatoria dei Taccuini)»[19].

Ci sembra possibile leggere il suggerimento di Mengaldo alla luce delle celebri pagine di Erich Auerbach sulla capacità del primo dei due scrittori francesi di legare in unità organica ambienti e personaggi, oggetti e corpi, comportamenti e destino, e di rendere questa unità necessaria[20]. È la straordinaria qualità di questo realismo che aveva fatto dire a Friedrich Engels di aver imparato di più sulla società francese dell'epoca dai romanzi di Balzac che da tutti gli storici, gli statisti, gli economisti, ecc.[21]; e non ci sembra azzardato avanzare l'ipotesi che oggi Engels aggiungerebbe a questo elenco anche gli antropologi.

L'altro esempio portato da Mengaldo, i *Taccuini* di Zola, editi col significativo sottotitolo di *Un'etnografia inedita della Francia,* sono un documento straordinario che mostra come l'autore dei *Rougon-Macquart* redigesse delle vere e proprie "note di campo", frutto di una prima scrittura disordinata di appunti sparsi e di una successiva rielaborazione compiuta solitamente la sera, come fase preparatoria alla stesura dei suoi romanzi[22].

A tale scopo lo scrittore frequentava la Borsa e parlava con gli agenti finanziari, visitava i primi grandi magazzini, il Bon Marché, interrogando venditori e clienti, viaggiava, in carrozza o sulla piattaforma di una locomotiva, annotando le caratteristiche dei luoghi attraversati, scendeva nelle miniere e utilizzava anche degli informatori, ad esempio a proposito del mondo delle *cocotte*, ecc. I *Taccuini* rappresentano una dimostrazione lampante di come un'attenzione continua e un'attitudine costantemente curiosa e proiettata a conoscere l' "altro" stiano alla base di una grande costruzione romanzesca[23].

---

19 Mengaldo , 2001, p. 137

20 Auerbach, 1972, pp. 238-247.

21 Engels , 1967, pp. 160-162.

22 Malaurie, 1987, p. XII.

23 Sull'interesse per l'altro come presupposto del lavoro raccolto nei Taccuini si veda Mitterand, 1987, pp. XXI-XXIII.

3.2. Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*

Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* appartengono ad un genere particolare di romanzo, definito epistolare in quanto costituito prevalentemente da una serie di lettere; è questa una tipologia che possiamo trovare sin dalla fase aurorale del romanzo moderno e il cui notevole successo è durato però solo fino a circa la metà del XIX secolo se, come afferma Jean Rousset, l'ultimo grande romanzo che possiamo includervi è *Le memorie di due giovani spose* di Balzac apparso in volume nel 1842[24].

L'assunzione della forma dello scambio di lettere ha importanti conseguenze strutturali: innanzi tutto l'identificazione tra narratore e protagonista con l'ulteriore possibile effetto, nel caso i mittenti siano più di uno, della compresenza di una pluralità di voci diverse e, a volte, anche di versioni diverse di uno stesso avvenimento. La lettera da una parte si presta alla effusione delle passioni e dall'altra consente un'apertura alla dimensione soggettiva e una intimità tra lettore e personaggi prima sconosciute, permettendo un accesso senza interposizioni alle emozioni, alle riflessioni e alle confessioni. Nella sua capacità di penetrare la psicologia dei personaggi, riportandone i movimenti della coscienza con immediatezza, e nella vicinanza da parte del lettore, il romanzo epistolare si avvicina a quello che, nel XX secolo, per conseguire risultati simili, si dovrà avvalere del monologo interiore e del rifiuto del narratore onnisciente, cioè di quella voce superiore, in grado di controllare premesse e conseguenze di ogni azione e i pensieri e le emozioni di ciascun personaggio[25].

Anche la temporalità viene profondamente coinvolta dalla forma epistolare, nella direzione di una sistematica attualizzazione: l'uso costante del presente, o di un passato assai prossimo, fa sì che chi scrive e chi legge siano costantemente immersi nel flusso quotidiano dell'esistenza, giorno dopo giorno; il personaggio, come il lettore, conosce il passato, mai il futuro. E d'altra parte la serie di avvenimenti passano in secondo piano rispetto al racconto che se ne fa, l'accadimento principale diviene la parola stessa con i suoi effetti: le lettere, nel loro essere

[24] Rousset, 1976, p. 81.

[25] *Ivi*, p. 85-87.

inviate e ricevute, nel loro intrecciarsi nelle varie situazioni ed interpretazioni, costituiscono esse stesse degli avvenimenti: «Lo strumento del racconto prevale sul racconto»[26].

Possiamo individuare due modelli di narrazione epistolare: quello in cui lo scambio di missive avviene tra più personaggi e quello in cui possiamo leggere quelle di un solo protagonista. Alla prima tipologia appartengono opere come la *Pamela* di Samuel Richardson, *La Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau, *Les Liaisons dangereuses* di Pierre Choderlos de Laclos; alla seconda *I dolori del giovane Werther* di Johann Wolfgang Goethe e il nostro *Ortis*. In realtà in quest'ultima opera vi è un destinatario, Lorenzo Alderani, che funge anche da narratore in alcune fasi del romanzo, e alle cui missive si fa cenno più volte, come si fa saltuario riferimento anche a quelle della protagonista femminile, Teresa; ma in un caso come nell'altro le loro parole o non sono riportate direttamente o sono inserite nel discorso principale condotto dal protagonista; si tratta sostanzialmente di «un duetto in cui non si sente che una voce»[27]. Questo secondo tipo di romanzo epistolare prelude al declino e al dissolvimento del genere.

Inizierò una lettura più ravvicinata delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* proponendo di aggiungere i temi del paesaggio e della Natura a quelli che Mauro Baudino individua come fondamentali per determinare una «funzione Foscolo»: lo sradicamento e l'esilio, la ricerca di padri culturali e delle loro memorie, la centralità dell'esperienza estetica come strumento di riscatto; funzione che, se correttamente individuata, aiuterebbe a sottrarre lo studio delle opere e delle idee dello scrittore alla dimensione puramente accademica e scolastica, permettendoci di coglierne la persistenza in altri autori della tradizione, italiana e non solo, e di renderle significative anche nell'attuale scenario culturale[28].

Devo compiere una precisazione: il mio punto di vista sarà parziale e focalizzato solo su alcuni aspetti dell'opera che gode di una tradizione di studi amplissima; indagini e approfondimenti che ne hanno messo in mostra e analizzato aspetti e caratteristiche ai quali potrò fare solo cenno; così, ad esempio, non mi soffermerò sulla *vexata quaestio* delle varie edizioni dell'*Ortis* e delle relazioni che l'una intrattiene con l'altra o su quella del rapporto tra

---

[26] *Ivi*, p. 90.

[27] *ivi*, p. 94.

[28] Si veda Baudino, 2021.

lo scrittore e il personaggio da lui creato, rinviando su questi temi agli studi di G. Nicoletti, E. Neppi e P. Frare, e preferendo affrontare direttamente l'opera[29].

Il punto di partenza della mia interpretazione sarà proprio la lettera iniziale, scritta dal protagonista nel suo rifugio sui Colli Euganei e datata 11 ottobre 1797, nella quale Jacopo denuncia, con toni accesi e drammatici, la cessione della Repubblica di Venezia all'Austria da parte di Napoleone; un tradimento che rappresenta il culmine, ci interessa qui sottolineare, di una delusione storica che investe non solo la figura del generale francese, ma gli ideali della Rivoluzione di cui quest'ultimo era, in qualche modo, l'erede. Alla fine di quei principi e valori subentra una visione della società e dell'individuo improntata ad un radicale pessimismo antropologico che troverà momentaneo sollievo nelle due esperienze, strettamente collegate, della natura come paesaggio e dell'amore.

Prenderemo come esempio della concezione della comunità degli uomini che Jacopo Ortis va elaborando la lettera da Bologna del 12 agosto (1798); qui la vista delle diseguaglianze economiche e della povertà, maggiormente percepibili in una situazione urbana, gli rendono da una parte insopportabile la frequentazione diurna delle vie cittadine, dall'altra suscitano una serie di considerazioni di carattere generale:

> «Ahi società! E se non vi fossero leggi protettrici di coloro che per arricchire col sudore e col pianto de' propri concittadini li sospingono al delitto, sarebbero poi sì necessarie le prigioni e i carnefici? […]- E mi vien detto che non v'ha settimana senza carneficina; e il popolo vi accorre come a solennità. I delitti intanto crescono co' supplizj.».[30]

La società è vista qui come frutto della legalizzazione e della istituzionalizzazione della violenza e del sopruso, ma viene sottolineato pure che le forme di dominio sono condivise e introiettate da chi le subisce, dalle vittime. Visione, questa, pessimistica, di derivazione hobbesiana; una concezione che da una parte fa tesoro degli elementi critici del pensiero settecentesco, dall'altra, in una situazione di caduta delle speranze di trasformazione, riformista o rivoluzionaria che essa sia, proietta un'ombra di nichilismo radicale sui caratteri e i destini degli uomini.

---

[29] Si vedano Nicoletti, 1978; Neppi 2014 e Frare 2022.

[30] Foscolo, 2022. p. 133-134; dove «carneficina» sta per esecuzioni.

Così nella lettera, da Ventimiglia, del 19 e 20 febbraio (1799) Jacopo annota: «O amico mio! Ciascun individuo è nemico nato della Società, perché la Società è necessariamente nemica degli individui»[31].

Al livello teorico di questo giudizio negativo si aggiunge quello per così dire più immediato, più direttamente legato all'esperienza, all'ambito della socialità e delle frequentazioni quotidiane dello scrittore, verso le quali i sentimenti prevalenti sono insofferenza quando non vera e propria repulsione:

«Nella Italia più culta, e in alcune città della Francia ho cercato ansiosamente il bel mondo ch'io sentiva magnificare con tanta enfasi: ma dappertutto ho trovato volgo di nobili, volgo di letterati, volgo di belle, e tutti sciocchi, bassi, maligni; tutti»[32].

L*'Ortis* è disseminato di considerazioni in cui la visione dell'uomo è animata dal più cupo nichilismo; tra le molte, scegliamo questa, dal sapore dostoevskiano: «Che il non conoscere gli uomini è pur cosa pericolosa; ma il conoscerli quando non s'ha cuore da volerli ingannare è pur cosa funesta!»[33]. E ancora:

«La Terra è una foresta di belve […] Frattanto noi chiamiamo pomposamente virtù tutte quelle azioni che giovano alla sicurezza di chi comanda e alla paura di chi serve. I governanti impongono giustizia: ma potrebbero eglino imporla se per regnare non l'avessero prima violata?»[34]

Mentre l' ambiente urbano e della mondanità sono quelli che offrono più occasioni per un giudizio radicalmente negativo sugli uomini, quest'ultimo trova una qualche attenuazione nella frequentazione delle persone, legate o meno al lavoro agricolo, con cui il protagonista intreccia rapporti sui Colli Euganei, personaggi che quasi vengono a configurarsi come una comunità alternativa.

---

[31] *Ivi*, p. 164.

[32] *Ivi*, p. 67

[33] *Ivi.* p. 79. «Devo farti una confessione,-cominciò Ivan,- io non ho mai potuto capire come sia possibile amare il prossimo. Appunto il prossimo, a parer mio, è impossibile amarlo, a differenza forse di chi ci sta lontano.» Dostoevskij, 1993, p. 317.

[34] *Ivi*, pp. 168-169.

Il 23 ottobre (1797) Jacopo scrive:

«Se m'è dato lo sperare mai pace, l'ho trovata, o Lorenzo. Il parroco, il medico, e tutti gli oscuri mortali di questo cantuccio della terra mi conoscono sin da fanciullo e mi amano. Quantunque io viva fuggiasco, mi vengono tutti d'intorno quasi volessero mansuefare una fiera generosa e selvatica»[35].

Notevole è qui il riferimento alla frequentazione di persone e di luoghi fin dall'infanzia, così importante per la costruzione dell'aspetto familiare e domestico dei colli, non a caso spesso accompagnati dall'attributo possessivo di prima persona: «miei colli» ricorre, infatti, nelle lettere del 7 dicembre (1797); 7 e 17 settembre (1798); 8 febbraio (1799), con la variante del riferimento indiretto contenuto nella prima lettera del romanzo «mia solitudine antica»[36].

3.3. Il paesaggio nell'*Ortis*

Che i rilievi euganei rappresentino il luogo in cui si consuma l'estremo tentativo di un radicamento, fondato sul potente nesso tra memoria e infanzia è dimostrato da brani come quello in cui Jacopo, da Firenze, esorta così l'amico:

«Spalanca le finestre, o Lorenzo, e saluta dalla mia stanza i miei colli. In un bel mattino di Settembre saluta in mio nome il cielo, i laghi, le pianure, *che si ricordano tutti della mia fanciullezza*, e dove io per alcun tempo ho riposato dopo le ansietà della vita»[37].

E il 7 settembre (1798): «Consola tutti i contadini che ti chiederanno novelle di me. Già da tempo mi si affollavano attorno, ed io li chiamavo miei amici, e mi chiamavano benefattore»[38].

---

[35] Foscolo, 2022, p. 42.

[36] *Ivi,* rispettivamente alle pp. 60, 135, 139, 154, 39.

[37] *Ivi*, p. 135.

[38] *Ivi*, p. 136.

Il mondo contadino è presente, con la sua dimensione domestica e comunitaria e con la sua capacità di adeguarsi ai cicli naturali, anche in scenette come questa, di sapore decisamente idilliaco e pastorale:

«Le villanelle vennero sul mezzodì co' loro grembiuli di festa intrecciando i giuochi e le danze di canzonette e di brindisi. Tale di esse era la sposa novella, tale la figliuola, e tal altra la innamorata di alcuno de' lavoratori; e tu sai che i nostri contadini sogliono, allorché si trapianta, convertire la fatica in piacere, credendo per antica tradizione de' loro avi e bisavi che senza il giolito de' bicchieri gli alberi non possano mettere salda radice nella terra straniera.» [39]

E ancora:

«[…] si distinguono ne' campi vicini i buoi che tornano a casa: lo stanco agricoltore li siegue appoggiato al suo bastone; e mentre le madri e le mogli apparecchiano la cena alla affaticata famigliuola, fumano le lontane ville ancor biancicanti, e le capanne disperse per la campagna. I pastori mungono il gregge, e la vecchiarella che stava filando su la porta dell'ovile abbandona il lavoro e va carezzando e fregando il torello, e gli agnelletti che belano intorno alle loro madri»[40].

Rappresentazione "di maniera" nella quale si intrecciano reminiscenze virgiliane e petrarchesche, ma che è funzionale alla costruzione di un modello alternativo a quello borghese e cittadino che l'autore detesta. Interpretabile senz'altro come frutto di un desiderio di confermare e rafforzare un radicamento, nel senso letterale e simbolico del termine, è il gesto di Jacopo, che ripete uno analogo compiuto infruttuosamente dal padre, di piantare degli alberi; gesto importante in quanto rivelatore di come accasarsi sia essenzialmente un iscrivere la propria attività vitale in un paesaggio, nel senso di porvi un proprio segno permanente:

«Jeri giorno di festa abbiamo con solennità trapiantato i pini delle vicine collinette sul monte rimpetto la chiesa. Mio padre pure tentava di fecondare quello sterile monticello; ma i cipressi ch'esso vi pose non hanno mai potuto allignare, e i pini sono ancor giovinetti. Assistito io da parecchi lavoratori ho coronato la vetta, onde casca l'acqua, di cinque pioppi, ombreggiando la costa orientale di un folto

[39] Lettera del 12 novembre (1797), *ivi*, p. 48

[40] Lettera del 13 maggio (1798), *ivi*, pp. 100-101.

boschetto che sarà il primo salutato dal Sole quando splendidamente comparirà dalle Cime de' monti»[41].

Rilevare questa rappresentazione dei colli e della socialità da cui sono animati è d'altronde essenziale per il ragionamento che stiamo svolgendo proprio perché, come abbiamo già accennato, il tentativo di reagire alla delusione storica e antropologica si articolerà per Jacopo nel recupero di di alcuni ideali e valori come quella della Natura, dei soggetti in qualche modo ad essa assimilabili e dell'amore. Ecco due estratti dalla lettera del 13 maggio (1798) che ci paiono particolarmente utili per comprendere il percorso esistenziale e di pensiero che si sviluppa nel romanzo:

«Su la cima del monte indorato da' pacifici raggi del Sole che va mancando, io mi vedo accerchiato da una catena di colli su' quali ondeggiano le messi, e si scuotono le viti sostenute in ricchi festoni dagli ulivi e dagli olmi: le balze e i gioghi lontani vanno sempre crescendo come se gli uni fossero imposti su gli altri. Di sotto a me le coste del monte *sono spaccate in burroni infecondi* fra i quali si vedono offuscarsi le ombre della sera, che a poco a poco s'innalzano; il *fondo oscuro e orribile sembra la bocca di una voragine* […]»[42]

«Scintillavano tutte le stelle, e mentr'io salutava ad una ad una le costellazioni, la mia mente contraeva un non so che di celeste, ed il mio cuore s'innalzava come se aspirasse ad una regione più sublime assai della terra. Mi sono trovato su la montagnuola presso la chiesa: suonava la campana de' morti, e il presentimento della mia fine trasse i miei sguardi sul cimiterio dove ne' loro cumuli coperti di erba dormono gli antichi padri della villa: – Abbiate pace, o nude reliquie: *la materia è tornata alla materia; nulla scema, nulla cresce, nulla si perde quaggiù; tutto si trasforma e si riproduce* – umana sorte! men felice degli altri chi men la teme. – Spossato mi sdrajai boccone sotto il boschetto de' pini, e in quella muta oscurità, mi sfilavano dinanzi alla mente tutte le mie sventure e tutte le mie speranze. Da qualunque parte io corressi anelando alla felicità, dopo un aspro viaggio pieno di errori e di tormenti, mi vedeva spalancata la sepoltura dove io m'andava a perdere con tutti i mali e tutti i beni di *questa inutile vita.* E mi sentiva avvilito e piangeva perché avea bisogno di consolazione – e ne' miei singhiozzi io invocava Teresa.» [43]

---

[41] *Ivi,* pp. 47-48

[42] *Ivi,* p. 100; corsivi miei.

[43] *Ivi,* pp. 101-102; corsivi miei.

Enzo Neppi ha evidenziato e argomentato che questa lettera, come del resto varie altre nell' *Ortis*, trova importanti precedenti, per situazioni e modalità espressive, non solo ne *I dolori del giovane Werther*, ma anche ne *La Nouvelle Héloïse.* I rapporti che l'*Ortis* intrattiene con questi due romanzi sono complessi e la loro ricostruzione eccede gli scopi del mio lavoro; limiterò la mia attenzione alla lettera del 13 maggio, anticipando solo che la visione che da quest'ultima emerge radicalizza ed estremizza alcuni assunti già contenuti nelle opere di Rousseau e di Goethe.

Nel primo brano viene inizialmente offerto allo sguardo del lettore uno scenario amplissimo in cui, a volo d'uccello, lo sguardo spazia liberamente sui rilievi e i raccolti, posandosi sui festoni delle viti "maritate" agli alberi che abbiamo già trovato in Claudiano; con un brusco passaggio poi però ci troviamo precipitati giù da dirupi in fondo ai quali non possiamo che scorgere voragini sterili e oscure. Questo scenario, come altri raffigurati da Foscolo, ha sicuramente alcuni agganci con la realtà geografica dei Colli Euganei, la cui peculiarità, dovute alla loro origine vulcanica, consiste nel loro emergere, a differenza degli altri rilievi limitrofi, i Berici e le Prealpi venete, in modo repentino dalla pianura e quindi nel loro presentare pareti assai ripide, la cui sommità può essere uno straordinario punto di osservazione, e nel loro essere scavati da profonde fratture e da inaspettate fenditure [44].

D'altra parte, la rappresentazione che ne dà il romanzo appare come l' esteriorizzazione e la drammatizzazioni di conflitti interiori vissuti ed esibiti senza capacità di ricomposizione o, almeno, di tentata ricerca di equilibrio. L'omologia tra aspetti contraddittori e agonistici del paesaggio e quelli della psicologia del protagonista viene garantita a livello formale da una scrittura che li assume direttamente: domina la paratassi, mentre reticenze, incisi, esclamazioni, interrogazioni frantumano la linearità del testo nel quale, coerentemente, l'effusione soggettiva prevale nettamente sulla narrazione.

Enzo Neppi ha ben chiarito il debito della lettera foscoliana del 13 maggio nei confronti delle opere prima citate di Rousseau e di Goethe e in particolare nelle lettere I, XXIII e XXVI della prima e di quella del 18 agosto della seconda. Il tratto che Foscolo fa proprio è quello della commistione tra due tipi di paesaggio, che appaiono come due «volti» diversi: quello in

[44] Si vedano: Selmin 2005a; Pettenella 1995; Pettenella 2005.

cui la natura si mostra nei suoi aspetti rigogliosi e seducenti, in cui gli elementi selvatici si armonizzano con quelli modellati dall'azione dell'uomo, e quello dominato da caratteri aridi e squallidi, da vedute orride e oscure. Mentre nel romanzo di Goethe, però, il tema del baratro, dell'abisso, degli aspetti inquietanti si associa all'idea della fecondità occulta, di una «vorace energia nascosta nel tutto della natura», prevalgono nel passo foscoliano le immagini di sterilità e orrore rappresentate da espressioni come «*burroni infecondi*» e *« il fondo oscuro e orribile sembra la bocca di una voragine»*[45].

Il secondo brano traccia e sintetizza il percorso psicologico e ideale di Jacopo Ortis. L'inizio presenta la contemplazione di un vasto notturno stellato; l'attenzione, guidata dallo stimolo acustico delle campane, però poi scorre verso la chiesetta e il piccolo cimitero adiacente; la visione di quest'ultimo dà occasione per una meditazione sulla morte: entra in scena quindi il tema preromantico del cimitero, non a caso l'espressione «ne' loro cumuli coperti di erba dormono gli antichi padri della villa» è molto vicina a «dormono i padri del villaggio antichi» che troviamo nella traduzione del Cesarotti dell'*Elegia sopra un cimitero di campagna* di Th. Gray.[46]

Il passaggio successivo, in cui le immagini legate alla morte inducono il protagonista a riflettere sulla distruzione degli esseri, mostra chiaramente l'adesione di Foscolo alle idee del materialismo meccanicistico settecentesco, con il corollario della inesorabilità della fine della propria esistenza individuale definita a questo punto «inutile». Nello stato di prostrazione che ne consegue, Jacopo trova una sola via di fuga, che poi rappresenterà l'estrema illusione, quella dell'amore per Teresa.

Nella lettera che segue, del 14 maggio, viene narrato l'incontro tra Jacopo e Teresa, che rappresenta un decisivo passo avanti nel disvelamento dei reciproci sentimenti; riconoscimento propiziato dalla passeggiata nei pressi del «lago delle cinque fonti» e dalla visione dell' «astro di Venere che ci lampeggiava su gli occhi» e, soprattutto, dall' ausilio del mito letterario del Petrarca, inizialmente invocato dalla stessa Teresa. Sentimenti che si rivelano in grado di dare nuovo significato non solo all'esistenza dell'eroe, ma, a tutto

---

[45] Neppi, 2014, pp. 212-213.

[46] *Ivi*, p. 215.

l'universo: «"Tutto è amore", diss'io; "l'universo non è che amore; e chi lo ha mai più sentito, chi più del Petrarca lo ha fatto dolcissimamente sentire?[…]» [47]

Il rovesciamento rispetto alle convinzioni precedentemente esposte è completo, ma questa nuova visione della realtà, che trova proprio nel mito letterario petrarchesco la propria fondazione storica e culturale, scontrandosi con gli ostacoli della società del tempo, si rivelerà fragile ed effimera. Centrale in questo capovolgimento è la sacralizzazione dell'amore, risorsa esistenziale estrema e condannata ad un esito fatale: fin dall'inizio Teresa viene appellata con l'espressione «*la divina fanciulla*», il luogo in cui avviene l'incontro a cui si è fatto appena cenno è definito «altare»; mentre il protagonista scrive di sé che «Dopo quel bacio sono fatto divino» e la perifrasi con cui indica la donna amata è «raggio di salute che il cielo mi ha presentato»[48].

Nella dimensione religiosa va inserito anche il tema del sacrificio; il termine è il primo che appare nelle lettere di Jacopo, come una delle forme che assume l'idea della morte, tema presente lungo tutto il romanzo: «Or ch'io resista al *mio fatale e insieme dolcissimo desiderio di morte*, te lo prometto; ma ch'io lo vinca, ah! […]»[49]

Teresa è costretta dalla volontà del padre di conservare e difendere il proprio status sociale a sposare l'insignificante, ma facoltoso, Odoardo. La vicenda amorosa, che nasce e si sviluppa all'interno della propria impossibilità, ha un esito scontato divenendo emblema di una condizione senza possibilità di uscita in cui avviene «l'autodistruzione dell'individuo in contraddizione con la vita borghese» [50].

Ritorniamo ora alla lettera del 13 maggio; da essa emerge un altro aspetto, fondamentale e costantemente presente del paesaggio foscoliano, la verticalità: quello in cui si muove, contempla, medita Jacopo appare spesso come un ambiente montano. Un esempio rilevante, oltre a quelli già proposti, è contenuto nella lettera del 25 maggio 1798:

---

[47] Foscolo, 2022, p. 103

[48] Rispettivamente: i*vi,* p. 103, p. 105, p. 67.

[49] *Ivi*, p. 139; corsivo mio.

[50] La frase, tratta da *Goethe e il suo tempo* di Lukács, è citata in Jakob, 2016, p. 164.

«Sono salito su la più alta montagna: i venti imperversavano; io vedeva le querce ondeggiar sotto a' miei piedi; la selva fremeva come mar burrascoso, e la valle ne rimbombava; su le rupi dell'erta sedeano le nuvole – nella terribile maestà della Natura la mia anima attonita e sbalordita ha dimenticato i suoi mali, ed è tornata alcun poco in pace con se medesima. Vorrei dirti di grandi cose: mi passano per la mente; vi sto pensando! – m'ingombrano il cuore, s'affollano, si confondono: non so più da quale io mi debba incominciare; poi tutto a un tratto mi sfuggono, e prorompo in un pianto dirotto. Vado correndo come un pazzo senza saper dove, e perché: non m'accorgo, e i miei piedi mi trascinano fra precipizi. Io domino le valli e le campagne soggette; magnifica ed inesausta creazione! I miei sguardi e i miei pensieri si perdono nel lontano orizzonte. – Vo salendo, e sto lì – ritto – anelante – guardo ingiù; ahi voragine! – alzo gli occhi inorridito e scendo precipitoso appiè del colle dove la valle è più fosca. Un boschetto di giovani querce mi protegge dai venti e dal sole; due rivi d'acqua mormorano qua e là sommessamente […]»[51]

Brani come questi hanno sollevato obiezioni sulla loro verosimiglianza; in molti li hanno visti come il risultato di vistose trasfigurazioni e idealizzazioni; si è giunti a definirle «un esercizio letterario in puro stile *Sturm und Drang*»[52].

Senza voler negare questo aspetto, a me premere inserirlo in un quadro diverso di considerazioni. La prima riguarda la specifica e particolare conformazione dei Colli Euganei che permette una esperienza e una lettura del loro paesaggio che li assimila, per molti aspetti, a delle vere e proprie montagne, pur trattandosi piuttosto di rilievi collinari. Oltre ai tratti di irregolarità e ripidità di alcuni versanti a cui ho già accennato, essi presentano anche una molteplicità di ambienti, diversissimi tra loro a seconda della esposizione ai raggi del sole, che ospitano varietà di vegetazione tipiche delle zone alpine e, a poca distanza, quelle caratteristiche delle aree mediterranee.[53]

Si potrebbe anche aggiungere che, come ha evidenziato Veronica della Dora, quello di montagna è un concetto relativo, di assai difficile delimitazione, applicato nel corso del tempo a vette altissime come a modestissime alture, proprio perché frutto di una «costruzione sociale e simbolica»[54].

---

[51] *Ivi*, pp. 108-109.

[52] Brugnolo, Gobbi, Pettenella, 2001, p.46.

[53] Pettenella, 1995, p. 6;

[54] Varotto, 2019, p. 243. «Nel corso dei secoli, le cime delle montagne sono state ripetutamente abbassate o innalzate dall'immaginazione umana», così in della Dora, 2019, p. 4.

L'aspetto che più mi interessa sottolineare è però un altro e riguarda proprio la capacità del paesaggio foscoliano di esprimere e fissare un sentimento del sé e del mondo che abbiamo indicato esser parte di una specifica «funzione Foscolo» e che intercetta tensioni ideali e culturali della propria epoca, riuscendo contemporaneamente a trasmetterle alle generazioni successive e in qualche modo a iscriverle per sempre in quel determinato paesaggio[55].

Da questa angolatura mi pare importante rilevare come le montagne, così intese, siano per Foscolo "necessarie" proprio per il loro essere «punto d'incontro di estremi» e di possedere «In quanto epitomi di luoghi selvaggi […] una singolare capacità di attrarre e al tempo stesso incutere spavento, di rivelare il significato della vita e di togliere la vita stessa»[56]. Sono luoghi in cui la natura selvaggia e il sacro, ha chiarito sempre Della Dora, si mostrano nella loro qualità comune di separatezza rispetto al modo normale e quotidiano[57].

Il movimento di ascendere e il gesto di guardare dall'alto che Jacopo compie più volte rappresentano una presa di possesso della realtà naturale da una parte, e dall'altra il raggiungimento di una meta dalla quale l' io può provare la vertigine della propria libertà. Atteggiamenti esemplari che, presenti già nella *La Nouvelle Héloïse* e nel *Werther*, sono reperibili in tanta letteratura e pittura preromantiche e romantiche.

Così possiamo guardare i vastissimi scenari che Jacopo ci presenta, stando dietro le sue spalle come dietro a quelle del *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich.

Torniamo alla lettera del 25 maggio: è notevole la postura assunta dall'io nei confronti del paesaggio; quest'ultimo rivela, nei suoi tratti più mossi e drammatici, la «terribile maestà» della Natura di fronte alla quale l'anima rimane «attonita e sbalordita»; il protagonista è talmente coinvolto nella realtà naturale che lo circonda da smarrire il controllo dei propri pensieri; perdita di controllo che si traduce in una corsa forsennata che si ferma di fronte alla vista di un vuoto spaventoso. L'esperienza di Jacopo ha qui i tratti essenziali, il terrore e la

---

[55] «Da quando Foscolo li ha immortalati, noi non possiamo non collegare i Colli agli slanci, alle "aperture" della giovinezza. I loro accidenti, i loro improvvisi saliscendi, i colpi di vento che li investono, i giochi di luce e di ombra che li coprono e scoprono sono da allora collegati con gli umori alterni della gioventù e dell'amore.» Brugnolo, Gobbi, Pettenella, 2001, p. 47.

[56] Della Dora, 2019, p. 77.

[57] *Ivi*, p. 3.

perdita di sé, che fanno sì che essa possa essere assimilata, secondo le definizioni di Edmund Burke, a quella del *sublime*.

Nella *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* del 1757, il filosofo anglo-irlandese aveva accolto e sintetizzato una pluridecennale elaborazione sul tema del sublime che era avvenuta seguendo due linee; una francese in cui possiamo collocare Nicolas Boileau che, a partire dalle traduzioni del *Peri hypsous* di Pseudo Longino, un trattato del I secolo, aveva trasferito l'indagine sul sublime dalla sfera delle cause, delle qualità di cosa lo produce, a quello degli effetti su chi ne fa l'esperienza. L'altra, inglese, attribuibile a più studiosi tra i quali possiamo indicare Joseph Addison, tesa a dislocare questa categoria dall'ambito retorico e letterario al mondo della natura[58]. L'idea che il sublime trovi la propria origine nella natura nasce, infatti, in Inghilterra assieme alla diffusione della cultura scientifica e alla nuova concezione di un universo infinito, per poi diffondersi in Europa: da Galileo a Newton la ricerca scientifica apre spazi illimitati nell'universo e nello stesso cielo che gli uomini vedono; quando questa radicale apertura viene proiettata anche sulla superficie terrestre, cominciano a divenire concepibili entità illimitate naturali che incutono nel soggetto sentimenti contrastanti in grado di annichilirlo. Le montagne saranno il luogo privilegiato per questa nuova rappresentazione della realtà, dato il loro carattere paradossale: da una parte sono il più vistoso degli oggetti naturali, dall'altra sono protese verso l'alto, verso l'immensità dei cieli, verso invisibile[59].

Burke pone due punti fermi in questa tradizione: il primo consiste nell'individuazione, come fonte primaria del sublime, del terrore di fronte a qualcosa che minaccia la conservazione del soggetto; il secondo è la sottolineatura dell'effetto di indebolimento dell'io che questa esperienza produce[60]. Suggestioni ed emozioni che abbiamo potuto ritrovare nelle pagine dell'*Ortis*.

È Immanuel Kant a sottolineare il valore antropologico della categoria del sublime. Per il filosofo di Köenisberg, come per Burke, il sublime è un sentimento che scuote il soggetto di fronte a qualcosa di smisurato e di incommensurabile, rappresentato dalla grandezza e dalla

---

[58] Si veda Sertoli, 2002, pp. 11-19.

[59] Della Dora, 2019, p. 68, pp. 86-87;.

[60] Si vedano Sertoli, 2002, pp. 23-29 e Carrano, 2008, pp. 100-103.

potenza della natura, e che rende l'uomo consapevole dei propri limiti. Nella *Critica del Giudizio*, questa consapevolezza è però la premessa di un movimento in cui emerge con forza la dimensione morale dell'uomo che si rende conto della propria grandezza spirituale e della propria destinazione sovrasensibile: «[…] sublime è ciò che, per il fatto di poterlo anche solo pensare, attesta una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi»[61].
Le due fasi sono strettamente connesse ed entrambe essenziali: è attraverso la radicalità del pericolo di essere sopraffatto che l'uomo avverte l'obbligo di superare questa situazione, individuando così la propria destinazione/determinazione (*Bestimmung*), cioè il suo essere indirizzato al mondo della libertà[62]. Così:

«[…] il sublime [….] supera la semplice armonia di mondo sensibile e mondo intelligibile (quale si attua nel bello) e diventa il segno stesso della più alta conferma - nel sensibile- della infinita idealità dello spirito e della idea stessa di libertà morale, in cui l'uomo si riscatta dalle catene della necessità fenomenica»[63].

In questo modo, l'uomo può conservare la propria posizione nel mondo naturale senza rinunciare alla propria realtà morale, riuscendo a coniugare le due dimensioni della necessità e della libertà, in una relazione che, per Kant, lo caratterizza e lo distingue dagli altri esseri viventi.

Dei molti temi di contenuto e degli aspetti formali che abbiamo individuato nella parte introduttiva come caratteristici del romanzo moderno fin dal suo sorgere, e che sono presenti nell' *Ortis,* mi preme sottolinearne tre che mi pare trovino una concretizzazione particolarmente efficace nel romanzo foscoliano: innanzi tutto la capacità, messa in risalto da Friedrich Schlegel, di quel genere letterario di rivelare con grande efficacia le peculiarità del singolo, di indagare la soggettività dell'io. Il secondo mi sembra essere quello di rappresentare un'epoca, per dire con Lukács in cui «la viva immanenza del senso diviene problematica: un'epoca in cui, tuttavia, persiste la *disposizione emotiva alla totalità*». La

[61] Kant, 1974, p.99.

[62] Si veda Milli, 2020.

[63] Formaggio, 1972, p. 63.

vicenda di Jacopo mi pare emblematica dello scacco subito in una ricerca di valori assoluti e di significati totali. Il terzo riguarda la possibilità di far interagire più voci nel romanzo, come ha evidenziato Michail Bachtin; caratteristica che a primo avviso più difficilmente sembrerebbe attribuibile all'opera giovanile di Foscolo, così intrisa di slanci lirici tutti di un unico soggetto, ma che è a mio avviso comunque presente nelle espressioni di un io sofferente e contraddittorio, che oscilla tra violente polarizzazioni emotive e che è impegnato in una costante affabulazione interiore [64].

Per questi motivi a me pare che *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* sia un testo che, anche attraverso la relazione turbata con la natura e con il paesaggio che esibisce, possa dare una significativa testimonianza dei rapporti tra soggetto e mondo, soggetto e società e soggetto con sé stesso che contraddistinguono una importante fase della storia culturale europea.

---

[64] Prendo come altro esempio della capacità della pagina foscoliano di rappresentare questa conflittualità delle voci interiori un brano tratto dalla lettera del 19 e 20 febbraio (1799), *ivi*, p. 166.
«Io non amerò, quando sarà d'altri, la donna che fu mia – amo immensamente Teresa; ma non la moglie d'Odoardo – ohimè! tu forse mentre scrivo sei nel suo letto! – Lorenzo! – Ahi Lorenzo! eccolo quel demonio mio persecutore; torna a incalzarmi, a premermi, a investirmi, e m'accieca l'intelletto, e mi ferma perfino le palpitazioni del cuore, e mi fa tutto ferocia, e vorrebbe il mondo finito con me. –»

Capitolo V Andrea Zanzotto e i Colli Euganei

5.1. Qualche considerazione preliminare sulla poesia.

La poesia di Andrea Zanzotto sottintende ed esprime con continuità e rigore una riflessione su se stessa, sul suo rapporto con l'io, con la realtà e sul significato della propria presenza nel mondo contemporaneo; questo carattere metaletterario e autoriflessivo, mi spinge a proporre, in via introduttiva, alcune osservazioni di carattere generale su questi temi. Inizierò con una considerazione che l'antropologo Ugo Fabietti pone nell'esordio del suo contributo al volume *La coscienza altra. Antropologia e poesia*:

«La poesia è esperienza antropologica tradotta in versi in quanto metaforizzazione continua dell'essere nel mondo, e dell'appartenere al mondo da parte di un io poetico sottilmente, e solo parzialmente, coincidente con l'autore. La poesia è una specie di officina vulcanica di immagini del mondo per il mondo dei lettori, tanto quanto l'antropologia è instancabile laboratorio di decodificazioni culturali dell'altrove […]»[1].

Fabietti prosegue con un breve ma intenso percorso di analisi della poesia europea moderna e contemporanea, seguendo il filo conduttore del rapporto con l'alterità. Egli registra il passaggio da una lunga fase caratterizzata, anche se in forme diverse, da un sostanziale etnocentrismo e rappresentata da testi come *Bella schiava* di Giovan Battista Marino e da alcuni componimenti, *Profumo esotico* e *Il Cigno*, tratti da *I fiori del male*, ad un'altra segnata da una maggior consapevolezza in cui i temi emergenti sono quelli dello sradicamento, della migrazione e della ricerca di nuove appartenenze. Sono citati allora la splendida *In memoria* di Giuseppe Ungaretti e i versi, a noi contemporanei, di un poeta senegalese dodicenne, Ibrahim Konaté, testimonianza di un mondo globalizzato e deterritorializzato in cui enorme è divenuto lo spazio nel quale immaginare vite possibili.
Per meglio spiegare perché la poesia sia un campo di indagine essenziale per comprendere l'uomo e le sue vicissitudini, mi sembra utile dare uno sguardo ai motivi che la generano, alle

[1] Fabietti, 2006, p. 113.

sue origini considerate nella loro universalità; lo faccio citando un punto di vista diverso, quello del filologo e storico della lingua italiana Lorenzo Renzi:

«[…] la fame di poesia è una cosa naturale e universalmente diffusa, come l'altra fame, quella che ci obbliga a mangiare, e si può perfino credere che, privato del tutto di ogni piacere poetico, l'uomo morirebbe, proprio come se privato del mangiare»[2].

La considerazione di Renzi si inserisce in un ragionamento in cui, polemizzando con Giovanni Pozzi e Cesare Cases che lamentavano il disinteresse dei giovani per la poesia, lo studioso rileva come questo interesse oggi, al contrario, sia più vivo che mai, solo che si esprime in modi diversi, cioè nella passione per le canzoni, componente da decenni fondamentale dell'esistenza di più generazioni. Renzi sottolinea poi che l'accompagnamento musicale dei versi cantati è una costante della produzione poetica fin dalle origini: cantati erano i poemi di Omero come le liriche dei trovatori; è solo con la ripresa di queste ultime, private di accompagnamento musicale, alla corte di Federico II, che inizia la tradizione, frutto di un estremo intellettualismo e di una grande raffinatezza, di una poesia prima solo recitata e poi letta in silenzio, «immaginando» la voce. Renzi, provocatoriamente, conclude così: «Sono Cavalvanti e Montale che devono scusarsi, non Walther von der Vogelweide e Guccini!»[3]
Uno sguardo ampio sulla poesia che ne prenda in considerazioni anche le fasi aurorali legate all'oralità e al connubio con la musica ci conduce necessariamente a far cenno al tema della originaria connessione al culto e, ancora più indietro, alla figura dello sciamano-poeta. Come pone in evidenza Domenico Scafoglio, il ricordo di queste origini non è mai venuto meno, anche molto tempo dopo che questa figura è ufficialmente scomparsa, lasciando attorno al poeta un'aura in cui perduravano alcuni elementi essenziali: l'idea dell'ispirazione come dono divino, la capacità profetica, la dimensione tragica, la fede in un valore magico e salvifico della parola[4].

---

[2] Renzi, 1991, p. 14.

[3] *Ivi*, pp. 36-37

[4] Scafoglio, 2006, p. 5.

Numerosi ne sono gli esempi; mi basta qui citare solo le parole di Franco Fortini, che proprio in Zanzotto rilevava «un'intensa nostalgia per il momento eroico del poeta come legislatore, sacerdote e agnello da sacrificio»[5].

L'idea della canzone diffusa a livello di massa presso il pubblico giovanile, e ormai non più solo tra quello, come forma di fruizione della poesia dominante nell'epoca contemporanea, viene sviluppata, all'interno di un ragionamento più ampio, da Guido Mazzoni.

Mazzoni segue la poesia moderna dalla sua nascita agli ultimi esiti, muovendo dalla convinzione del carattere fortemente emblematico di questo percorso: «Con un'immediatezza che è difficile trovare in altre forme di cultura, la storia del nostro genere narra anche la storia dell'individuo moderno»[6].

La nascita della poesia moderna fa parte della grande trasformazione dei generi letterari che avviene tra la seconda metà del Settecento e la prima metà del secolo successivo e che vede il declino definitivo dell'*epos* e della tragedia e la diffusione del *novel* e del dramma borghese. In questo periodo, la poesia assume una forma e dei contenuti peculiari e specifici [7].

La prima prevede componimenti brevi o di media lunghezza, per lo più in versi, mentre nei secondi prevalgono nettamente le esperienze personali e, tra queste ultime, anche quelle che in passato non sarebbero state giudicate interessanti o appropriate. Quello che questi testi esprimono può esser definito come "romanticismo lirico"; essi presentano, almeno in una prima fase, il monologo di un io poetico ben individuato, che ha un nome proprio, che si muove in un luogo e in un tempo precisi e che è protagonista di un colloquio con sé stesso, con un altro personaggio o con la realtà. Il discorso che ne nasce è improntato alla sicurezza, che si esprime quando l'io parla di sé con la certezza del valore universale della propria esperienza personale e con la fiducia assoluta che l'esibizione di quest'ultima sia

---

[5] Fortini, 1977, p. 210.

[6] Mazzoni, 2005, p. 236

[7] Mazzoni, p. 36. «Da quando il romanzo moderno e il dramma borghese soppiantano la narrativa e il teatro in versi, e la teoria espressivistica dello stile conquista un'egemonia sul sistema letterario occidentale, l'atto di andare a capo prima della fine tipografica del rigo viene percepita come una forma di straniamento lontana dalla maniera naturale di raccontare o argomentare: un modo per distogliere l'interesse dal contenuto oggettivo e concentrarlo sull'opacità soggettiva della forma.»; *ivi* p. 175.

fondamentale per la comprensione del mondo; usando le parole di Theodor W. Adorno, questi testi hanno la pretesa di «conseguire l'universale attraverso un'individuazione senza riserve»[8]. Per Mazzoni, la poesia moderna costituisce una sostanziale novità rispetto a quella del passato proprio perché fa divenire sistematico ed egemone l'egocentrismo implicito nella tradizione della poesia soggettiva; per dirla ancora con Adorno: «I grandi poeti del passato, che secondo la storia della letteratura rientrano nella lirica, per esempio Pindaro e Alceo, ma anche l'opera di Walther von der Vogelweide nella sua parte predominante, sono enormemente lontani dalla nostra idea primaria di lirica»[9].

Essenziale per comprendere questa discontinuità è la categoria di *espressivismo,* che Mazzoni recupera da Charles Taylor e con la quale viene indicato l'«obbligo» romantico e moderno «di vivere all'altezza della propria originalità»[10]. Patrimonio originariamente delle élite culturali, questa tendenza si diffonde successivamente in ogni strato della società. Tale impostazione radicalmente individualistica entra in conflitto con altri quadri di riferimento etici e comportamentali che un po' alla volta tendono ad esser sostituiti come garanti del significato dell'esistenza: la difesa dell'onore, il controllo di sé e delle proprie passioni, i valori della socialità e della famiglia[11].

Portato alle sue estreme conseguenze, l'espressivismo lirico, proprio perché nega il valore della rappresentazione oggettiva della vita interpersonale, tende a negare l'esistenza delle relazioni sociali e, assieme ad essa, anche quella del tempo: i testi lirici non riportano infatti la durata, ma l'insieme delle storie brevi, degli attimi, delle occasioni in cui si manifesta l'io[12].

La poesia moderna, testimoniando le vicende del soggetto occidentale, vive in una contraddizione originaria, che ne segna anche il destino; Pier Vincenzo Mengaldo la descrive così:

---

[8] *Ivi*, p 179-180.

[9] *Ivi,* p. 41; le citazioni da Adorno sono tratte dal *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura,* Torino, Einaudi, 1979, rispettivamente alle pp. 57 e 47-50.

[10] *Ivi*, p. 139.

[11] *Ibidem.*

[12] *Ivi,* p. 238.

«La lirica moderna postula o pretende di fondare quell'*integrità* dell'individuo che la società borghese si incaricherà vieppiù di distruggere, anzi la dà come esistente a priori […] Oggi l'individuo borghese è non soltanto in crisi, come *ab origine,* ma propriamente dissolto. E dissolto, in particolare, è quell'individuo 'grande-borghese', paradossale erede del meglio dell*'ancien régime*, che della grande lirica moderna è stato il vero titolare»[13].

Alla luce di queste considerazioni, si chiarisce la parabola di cui la poesia moderna è protagonista: la storia dell' immagine dell'uomo che vi viene rappresentata, come principale contenuto, si articola in due fasi. Una prima, in cui il personaggio poetico che prende la parola ostenta sicurezza, misura e integrità; certo che il pubblico lo stia ascoltando, si esibisce in un discorso generalmente chiaro e comprensibile in cui trovano un equilibrio l'innovazione, il talento personale e il rispetto di alcune norme. La seconda in cui un io disgregato, in preda a forze oscure che non riesce a controllare, esibisce una esistenza lacerata e un rapporto instabile e conflittuale con il mondo e con il suo pubblico potenziale e tende a forzare le innovazioni espressive fino all'oscurità e al silenzio[14].

A livello formale, e con precisa coerenza, all'equilibrio tra espressione di sé e convenzione, Leopardi *docet*, l'epoca successiva sostituirà l'assunzione di stili conflittuali con le forme del passato e il predominio delle idiosincrasie personali. La perdita dell'equilibrio della prima fase della poesia moderna, che si verifica nella seconda metà del XIX secolo, conduce a due esiti contrapposti, uno disforico e crepuscolare, in cui la marginalità dell'io si esprime in forme spesso autoironiche o masochistiche, e un altro euforico nel quale vengono accentuati i temi narcisistici, espressivistici e oracolari[15].

Se le vicende della poesia moderna rispecchiano fedelmente la storia del soggetto occidentale, d'altra parte esse sono, al loro sorgere, sicuramente legate ad un ceto determinato, a degli specifici gruppi umani, a delle élite, per poi divenire, questo è un dato fondamentale, significative di un ethos, diffuso e in diversi ambiti prevalente, che contraddistingue quello che può esser definito come «l'uomo contemporaneo». L'analisi di questo passaggio può essere utilizzato per spiegare altri tipi di fenomeni. Basti pensare al fatto che, se la poesia oggi

---

[13] Mengaldo, 1987, p. 9.

[14]Mazzoni, 2005, pp. 233-234.

[15] *Ivi*, pp.184-187

è stata confinata, anche quando di grande qualità, in posizioni marginali rispetto, per esempio, al romanzo, è possibile segnalare l'esistenza di un «nuovo pubblico che possiede un capitale culturale non molto diverso da quello dei lettori di poesie e che si riconosce in un'antropologia lirica diversa»[16]. Che poi è quella della canzone che, pur nella pluralità dei suoi aspetti, conserva una assoluta certezza rispetto al proprio mandato sociale; ed è per questo che, ad esempio, «l'immagine stereotipata del poeta romantico, improponibile nell'ambito della letteratura colta, ricompare nell'universo *rock*»[17].
Del tutto diverso è il pubblico odierno della poesia che, per Mazzoni, è ridotto a una pluralità di piccoli cori sociali, protagonisti di una specie di soggettivismo di gruppo, ciascuno legato ad uno specifico autore o ad una specifica corrente, in concorrenza costante con altre, proprio a causa della perdita di ogni rapporto con una tradizione più vastamente condivisa e con un pubblico non specialistico.

«Nell'età del talento individuale, l'opera dei poeti riflette il campo di forze sovraindividuali di cui gli autori fanno consapevolmente o inconsapevolmente parte. Ogni scrittore sceglie (o più spesso è scelto) da una famiglia poetica; adotta certi temi e certe forme solo perché questi temi e queste forme vengono legittimati da una tendenza di moda […]»[18].

È qui chiara l'utilizzazione di una categoria di Pierre Bourdieu, quella di campo, inteso come sistema, insieme di posizioni che acquistano significato in base ai rapporti che intrattengono con altre posizioni, secondo relazioni oggettive di antitesi, di subordinazione ecc.:

«Il campo letterario (ecc.) è un campo di forze che agiscono su tutti coloro che vi entrano, e in maniera differenziale a seconda delle posizioni che essi occupano (per esempio, volendo considerare punti molto lontani fra loro, quella di un autore teatrale di successo o quella di un poeta d'avanguardia), ed è al tempo stesso un campo di lotte di concorrenza che tendono a conservare o a trasformare tale campo di forze »[19].

---

[16] *Ivi*, p. 236.

[17] *Ivi*, p. 237.

[18] *Ivi*, p. 209, p. 241.

[19] Bourdieu, 2022, p. 308.

Indispensabile per il funzionamento del campo è quella che Bourdieu indica come *illusio*, termine recuperato nel suo valore etimologico di «stare al gioco»: è l'*illusio* ad assegnare significati particolari a certe rappresentazione e a certi discorsi che senza di essa sarebbero serie di immagini e a frasi prive di sovrasensi e che, invece, così assumono il valore di feticci.

«In breve, l'*illusi*o è la condizione di funzionamento di un gioco del quale essa è anche, almeno in parte, il prodotto. Questa partecipazione interessata al gioco si instaura nella relazione congiunturale tra un habitus e un campo, due istituzioni storiche che hanno in comune di essere abitate (a parte alcune discordanze) dalla medesima legge fondamentale; si può dire che l'*illusio* è questa relazione»[20].

É solo il caso di accennare all' ultima categoria qui introdotta da Bourdieu, quella di *habitus*, il cui valore metodologico e la cui importanza sono difficilmente riassumibili. Per il sociologo e antropologo francese, l'*habitus* si configura come vera e propria storia incorporata in quanto prodotto del rapporto di progressivo adeguamento tra soggettività e oggettività, tra interno ed esterno; il mondo storico-sociale plasma gli strumenti, non solo cognitivi, ma anche quelli corporei con i quali l'agente a sua volta influirà sull'ambito sociale stesso[21].
Nella elaborazione di queste categorie, il precedente più importante in ambito antropologico è rappresentato dal saggio del 1936 di Marcel Mauss *Le tecniche del corpo*; queste ultime sono «il modo con cui gli uomini, nelle diverse società, e secondo la tradizione, sanno servirsi dei loro corpi»[22]; Mauss sottolinea così il carattere convenzionale, culturalmente determinato, della corporeità umana; l'insieme delle tecniche trasmesse, e innanzi tutto quelle che riguardano «l'arte di utilizzare il corpo umano»[23], contribuisce a modellare, a foggiare il complesso delle abitudini che costituisce l'*habitus*.

---

[20] *Ivi*, p. 303.

[21] «[…] habitus […] un sistema di disposizioni durature e trasferibili che, integrando tutte le esperienze passate, funziona in ogni momento come matrice delle percezioni, delle valutazioni e delle azioni e rende possibile il compimento di compiti infinitamente differenziati […]» Bourdieu, 2003, p. 211. «Noi apprendiamo da e attraverso il corpo. L'ordine sociale si iscrive nei corpi attraverso questo confronto permanente, più o meno drammatico, ma tale da lasciar sempre largo spazio all'affettività» Bourdieu, 1998, p. 148. Si veda Paolucci, 2011, pp. 40-48.

[22] Mauss, 1980, p. 385. Il saggio di Mauss, pubblicato nel 1936, riporta una comunicazione presentata alla Società di Psicologia nel 1934.

[23] *Ivi*, p. 389.

5.2 Zanzotto: la poesia e il paesaggio

Rispetto a quanto appena scritto, Andrea Zanzotto ha una posizione contemporaneamente emblematica ed eccedente. Da una parte, infatti, la sua produzione poetica riflette gran parte dei temi sopra accennati, dall'altra la qualità dei suoi versi e il livello di consapevolezza che a questi ultimi è sotteso pongono la sua figura in una posizione distanziata ed eminente rispetto al panorama letterario contemporaneo. Zanzotto è poeta difficile, a volte difficilissimo, eppure è crescente non solo la sua fortuna critica, ma anche la diffusione della sua opera; il personaggio è sempre stato schivo, appartato sia geograficamente che caratterialmente, eppure la simpatia che ispira è andata sempre crescendo; tutto ciò accada perché nei suoi versi non è difficile individuare una autenticità e, insieme, una volontà di innalzare la parola poetica difficili da reperire in altri autori. Tutte considerazioni, queste, ampiamente condivise da una consolidata tradizione critica di cui daremo, almeno in parte, tra poco conto.

Che Zanzotto sia poeta del paesaggio è affermazione abituale e condivisa, ma che necessita di chiarimenti e precisazioni; anzi si potrebbe dire che una parte consistente del discorso sulla sua opera può esser visto come una chiosa a questa affermazione iniziale. Perché, come ha ben evidenziato Matteo Giancotti, c'è anche molto non-paesaggio nell'opera del poeta solighese, nel senso che alla presenza del visibile egli accompagna la percezione di ciò che vi sta dietro, inteso spesso come sprofondamento e vuoto. Ma anche perché il tema è talmente pervasivo nella sua opera da non essere più solo tema, ma la sostanza del discorso poetico, il suo linguaggio[24].

La problematicità del paesaggio di Zanzotto è incarnata nella biografia del poeta e nella storia più generale del paese in cui è vissuto. Così, il paesaggio è memoria della meraviglia dell'infanzia:

«Per me il paesaggio è, prima di tutto, trovarmi davanti a una grande offerta, a un immenso donativo, che corrisponde proprio all'ampiezza dell'orizzonte, È come il respiro stesso della presenza della psiche, che imploderebbe se non avesse questo riscontro. Le mie emozioni paesistiche le ho avuto proprio in anni di primissima infanzia, forse addirittura a un anno, a un anno e mezzo … il senso di delizia che mi proveniva, andando in calesse con mi padre e mia madre che mi teneva al seno … un

[24] Si veda Giancotti, 2016, pp. 9-10.

ricordo perfetto che ho espresso anche in una delle poesie della *Beltà*: le foglie che cadevano, l'autunno, il *trin trin*, questo andare verso … qualcosa di meraviglioso»[25].

Il paesaggio assume per il poeta il carattere di una scena primaria e potrebbe esser visto come realtà precategoriale o, usando le parole di Eugenio Turri, «come sogno o come liquido amniotico che ci avvolge prima di nascere alla coscienza»[26].

È questo uno scenario, dove gioia e stupore si intrecciano, a cui attingere tramite la memoria, e che diverrà una delle esperienze-limite della ricerca poetica, con un procedimento di regressione parallelo a quello della rievocazione del linguaggio infantile.

Ad esso si affianca, nell' opera in versi e in prosa, il paesaggio che reca i segni delle vicende e delle tragedie che hanno colpito i luoghi cari al poeta: le devastazioni e la mattanza della Prima Guerra Mondiale, i rastrellamenti nazifascisti della seconda e lo scempio dovuto al «progresso scorsoio» che ha reso quelle località in gran parte irriconoscibili[27].

Così nei versi di *Sul Piave nel quarantesimo anniversario della Battaglia del Solstizio*, inseriti nella raccolta *IX Ecloghe,* possiamo leggere*:*

Fiume fedele
che annunci e superi
il colmo della primavera
col dilagante ardore dei nevai:
donde tanta virtù, tanta rapina,
agnello che un meriggio
all'improvviso abbuia
in tumultuoso mare? […]
sulla tua riva sinistra mia madre patì sola,
a destra combatteva mio padre ed io non ero[28].

---

[25] Mazzacurati- Paolini, 2007, p. 20.

[26] Turri, 2008, p. 17. Si veda Baldacci, 2010, pp. 91-92.

[27] «Progresso scorsoio» è espressione utilizzata dal poeta e presente fin dal titolo in Zanzotto, 2009b.

[28] Zanzotto, 2011a, p. 225.

Il fiume con il suo antico scorrere viene ricordato come teatro di atroci spargimenti di sangue, anticipati dall'immagine dell'«agnello» del v. 6, che coinvolsero anche le radici familiari del poeta.

Segni, incisioni della guerra nel paesaggio sono gli ossari, che Zanzotto ricorda in un componimento in cui, con dolente sarcasmo, viene narrata una passeggiata turistica fra i cimiteri del Montello:

«Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto.
Rivolgersi ai cippi. Con il più disperato rispetto.
Rivolgersi alle osterie. Dove elementi paradisiaci aspettano […]
E la radura ha accettato più di un frondoso colloquio
ormai, dove, ahi,
si esibì la più varia mostra dei sangui
il più mistico circo dei sangui […]
(*Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto* in *Il Galateo in Bosco*)[29]

In due racconti è possibile trovare le tracce di drammatici episodi, riferibili, questa volta, alla Seconda Guerra Mondiale, e che hanno lasciato dolorose ferite nella memoria e nei luoghi. Nel primo, dal forte sapore autobiografico, *Premesse all'abitazione*, del 1963, l'io narrante, un io problematico che con le proprie nevrosi complica un percorso già concretamente intricato[30], dopo aver acquistato un lotto di terreno dove intende costruire una dimora per la propria famiglia, durante un sopralluogo compiuto per sistemare i paletti di confine, avverte:

«[…] un'interferenza che in un primo momento era rimasta subliminale, come una forma di disagio connaturato all'atto di sistemarmi proprio in quel punto del paese; qualcosa di rimosso violentemente e che pure puntava verso il conscio […] E poi "come il fulmine che cade sul piede" […] deflagrava il 10 agosto 1944. Su quei campi, su alcuni letti di cinquantino troppo basso e piccolo in quel periodo per proteggere dalla vista dei tedeschi […] Gino era caduto»[31].

---

[29] *Ivi,* p. 565.

[30] «Ma non tento qui nemmeno un accenno a quel complesso e intricatissimo universo di materiali e di opere che si è costretti a indagare e a travalicare per far esistere una casa […]» Zanzotto, 2011a, p. 1043.

[31] *Ivi*, pp.1043-44.

Così prima affiora e poi dilaga nella coscienza dell' io narrante il ricordo del compagno ucciso dai soldati tedeschi durante un rastrellamento, colpito mentre tentava di raggiungere il «granturco vero e buono e altissimo poco più in giù»; Gino aveva agonizzato per più di un'ora senza che i contadini attorno, sotto il fuoco del reparto tedesco, potessero soccorrerlo. L'episodio si conclude con la presa di coscienza che «Là non avrei potuto costruire»[32].

La situazione è fortemente significativa: alla coscienza di un soggetto che intende organizzare lo spazio con l'intenzione di abitarlo stabilmente, di dimorarvi, affiora il ricordo di un evento traumatico inciso nel paesaggio. Si potrebbe così cogliere un significato più generale del racconto: l'atto, mancato, di costruire viene sostituito da quello del ricordare e quest'ultimo si esprime nella scrittura come spazio condiviso[33].

Il testo presenta almeno un altro motivo di forte interesse: in tutta la prima parte del racconto vengono narrate le circostanze della ricerca del sito adatto per la realizzazione dell'abitazione; sono vicende complesse, ricche di implicazioni, come abbiamo visto, di tipo memoriale, ma anche di relazione con i concittadini del protagonista; vengono narrati, per esempio, l'ipotesi ventilata e poi fallita di costituire una cooperativa e i rapporti che il protagonista deve intrattenere con i proprietari dei fondi che intende acquistare, il parroco e un certo Bergoni, e con l'ambiente precocemente trasformato dalle brutture del boom economico.

Credo non sia impossibile leggere la fitta rete di relazioni che tale ricerca implica applicandovi l'opposizione tra *costruire* e *abitare* individuata da Tim Ingold. Criticando le concezioni che vedono l'attività, colta nel caso del nostro racconto nella sua fase aurorale della scelta del luogo, di edificare una dimora, capanna o grattacielo che essa sia, come la realizzazione concreta di un progetto della mente umana costituito a priori, l'antropologo inglese sostiene che «le forme che le persone costruiscono, nell'immaginazione o sulla terra, emergono nel flusso delle loro attività, nei contesti specifici di relazione del loro coinvolgimento pratico con ciò che li circonda»[34].

---

[32] *Ivi*, p. 1046.

[33] Si veda Alfano, 2008, p. 52.

[34] Ingold, 2016, p.135.

In altri termini, mi pare che la narrazione di Zanzotto scandagli proprio quella dimensione relazionale, fatta di complesse interazioni, che si modificano e influenzano reciprocamente, tra soggetti e ambiente che costituisce l'attività di abitare intesa non come occupazione di uno spazio vuoto, ma come premessa a quella di costruire[35].

Il racconto si conclude con la scelta di un altro appezzamento di terreno sul quale edificare la casa e con l'impegno, che il protagonista rivolge a se stesso, di continuare a svolgere il proprio compito di costruttore-scrittore nonostante la fatica e la pena di vivere, entrambe alleviate dall'assunzione di ansiolitici vari; le affermazioni finali sono particolarmente amare e ironiche:

«Credere nella costruzione originaria, diretta, in soggetto predicato e complemento, in quella che fa case dove si può abitare; incoraggiare il verde dell'infanzia, riabilitare i *verts paradis,* insieme con i bambini, segnando, se possibile, strade di accesso: ma dopo essersi accollati i pesi degli adulti, anziché averli rifiutati. Un modo, paziente come un altro, di essere italiani sospirosi di sorti magnifiche e progressive»[36].

L'episodio e la figura di Gino verranno ripresi in un altro racconto, intitolato *1944:FAIER* pubblicato nel 1964, ma apparso con il titolo di *Gli inerm*i già nel 1955, e interamente dedicato all tragico evento del rastrellamento[37], mentre altri riferimenti alla lotta partigiana, come ci segnala Giancarlo Alfano, sono presenti, anche se in forma più cifrata, in versi come questi:

Torna, dove sei?
Torna: nel seno della cremazione
dai fieni cremati
torna io-noi, Hölderlin,
dipana il semplice sempre più semplice,
corri corri arrivano;
battaglione lepre, brigata coniglio,
[…]

---

[35] Si veda *ivi*, pp. 134-136.

[36] Zanzotto, 2011a, p. 1050.

[37] Ora in Zanzotto, 2011a, pp. 995-999.

(Da *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»* in *La Beltà*)[38]

Nei versi sono rilevabili da una parte gli indizi di un correre frenetico necessario alla tattica dei gruppi partigiani, che vengono allusi anche dai termini «lepre» e «coniglio» con cui si autonominavano ironicamente, ricordi che emergono assieme a quelli degli incendi attizzati durante i rastrellamenti, e dall'altra viene chiamato in causa il grande poeta tedesco, figura di riferimento costante nella produzione poetica di Zanzotto per quanto riguarda sia lo stile sia i contenuti; basti pensare, per questi ultimi, al concetto di *Heimat,* di paese natale[39].

Le ferite del paesaggio sono, da un certo punto in poi, soprattutto quelle inferte da un boom economico senza criterio e senza rispetto per l'ambiente, e per l'uomo stesso, attraverso la disseminazione di capannoni, villette, arterie stradali negli angoli più preziosi del paesaggio italiano. La denuncia di Zanzotto è precoce e diverrà sistematica a partire dall'articolo *Architettura e urbanistica informali* del 1962.

Le argomentazioni che il poeta di Soligo propone nell'analizzare questo fenomeno alcuni anni dopo, in un' intervista a Marzio Breda, hanno l'acutezza e la pregnanza di un saggio sociologico e antropologico:

«L'aspetto più urtante, almeno visualmente, di come è cambiato il Veneto è proprio l'aggressione del paesaggio […] Ora tutta questa bruttezza che sembra quasi calata dall'esterno sopra un paesaggio particolarmente delicato, "sottile" sia nella sua parte più selvatica come le Dolomiti, sia in quella più pettinata dall'agricoltura, non può non creare devastazioni nell'ambito sociologico e psicologico. Vivere in mezzo alla bruttezza non può non intaccare un certo tipo di sensibilità, ricca e vibrante, che ha caratterizzato la tradizione veneta, alimentando impensabili fenomeni regressivi al limite del disagio mentale. Per esempio, aggressività, umori rancorosi, intolleranza e spietatezza mai viste, secondo la logica di sbrogliare la crisi sociale - che si fa sempre più acuta- etnicizzandola»[40].

---

[38] *Ivi*, p. 307. Si veda Alfano G., 2008, p. 66.

[39] L'importanza di Hölderlin per l'opera di Zanzotto è stata da più parti sottolineata; ad esempio da Bandini, 2011, pp. LIX-LXII. Si veda anche Sara Bubola, *Dietro il paesaggio, Hölderlin nella poesia di Andrea Zanzotto: un dialogo poetico e poetologico*, Udine, Forum, 2018.

[40] Zanzotto, 2009b, p. 34.

Zanzotto ha più volte ribadito questa sua profonda intuizione che riguarda il nesso inscindibile tra l'aspetto dell'ambiente e la realtà psichica dell'uomo, sottolineando il legame stretto, profondo tra corruzione, degrado del primo e disorientamento e malessere del secondo[41].

La denuncia della disgregazione dei valori paesaggistici compiuta da Zanzotto è stata nel tempo condivisa da studiosi, giornalisti, movimenti di base, ecc. Una delle voci che più sistematicamente si è levata al riguardo è quella di Francsco Vallerani che in diverse occasioni ha denunciato, con analisi documentate e dettagliate, gli sconvolgimenti che hanno trasformato un territorio, quello del Nord Est e in particolare quello del Veneto, «uno dei paesaggi rurali più affascinanti della terra, vera e propria "arcadia diffusa"»[42], fino a farlo divenire una sorta di «paesaggio della paura» in cui lo sconvolgimento dei tradizionali punti di riferimenti ha reso illeggibile lo spazio vissuto creando una situazione in cui non è più possibile riconoscere e riconoscersi e in cui precipitano «nuove minacce e concreti danni alla qualità della vita»[43].

D'altra parte, il nesso tra disagio psichico, mutamenti e distruzione dell'ambiente sottolineato da Zanzotto è un tema in grado di gettare una luce potente sui complessi legami esistenti tra individuo, società e ambiente.

Ernesto de Martino vi ha dedicato alcune delle pagine più intense tra quelle raccolte ne *La fine del mondo.* Nello studio della vicenda del contadino di Berna, ad esempio, un caso di «delirio schizofrenico di fine del modo», De Martino segnala che il sentimento di crollo dell'ordine della realtà e dei rapporti comunitari ha avuto origine da tre mutamenti traumatici avvenuti proprio nel paesaggio: il primo era stato causato dal paziente stesso che aveva strappato alcuni arbusti; il secondo, e più grave, era stato compiuto dal padre che aveva sradicato una quercia; il terzo era costituito dal rifacimento della porta d'ingresso della casa paterna, che ne aveva cambiato la forma, alterando il rapporto tra realtà domestica interna e mondo esterno. Dalla fossa, che sempre più si allargava, lasciata libera dalle radici della

---

[41] «In altre occasioni […] ho sottolineato l'estrema fragilità di questo "esile mito" […] paesistico, più che mai esposto al pericolo di una disintegrazione nei momenti di forte crisi, sia sociale sia individuale: in entrambe i casi, infatti, vengono scosse le stesse colonne portanti dell'"io", della possibilità stessa del costituirsi dell'idea di "essere umano"». Zanzotto, 2016, p. 33.

[42] Vallerani, 2005, p. 159.

[43] *Ivi*, p. 163.

quercia, sgorgava poi dell'acqua che corrodeva il suolo rendendolo instabile e facendovi precipitare dentro alcuni membri della comunità in cui il giovane viveva, mentre le altre persone comunque si allontanavano da lui[44].

Disorientamento e angoscia territoriale sono alla base anche di un celebre episodio narrato nel saggio, quello in cui De Martino, mentre stava percorrendo in automobile una strada in Calabria, per orientarsi chiese ad un vecchio pastore di accompagnarlo per un po' indicandogli la strada; per far questo, lo fece salire nella vettura salvo poi accorgersi dello spaesamento della sua guida, smarrimento che divenne vero terrore quando il pastore non riuscì più a vedere il campanile del suo paese, Marcellinara, «punto di riferimento del suo minuscolo spazio esistenziale»[45].

La percezione del paesaggio diviene quindi una cartina di tornasole di quella possibilità che l'uomo, per il grande antropologo partenopeo, continuamente sperimenta, e in cui costantemente può fallire, di dare significato al mondo, grazie all'«ethos del trascendimento» cioè a «Questa tensione, questo psichico che oltrepassa l'organico, questo movimento che dalla vita va all'umanità, questa forza che può venir meno»[46].

Per realizzare questo superamento è indispensabile la dimensione intersoggettiva, dimensione che viene messa in luce da De Martino attraverso questa citazione da uno dei massimi esponenti della psichiatria fenomenologica di allora, J. H. Van den Berg:

> «[…] Le parole, lo sguardo, il gesto di un mio simile possono illuminarmi o oscurarmi il mondo. Il mio simile non è un'altra entità isolata che mi sta a fianco e versa parole nelle mie orecchie: estranea, come me, agli oggetti che riempiono il mondo. È invece, e innanzitutto, una persona che è o non è "insieme" con me e l'intensità di questo suo "essere insieme con me" non è un'astrazione metafisica, bensì una realtà, *visibile nelle cose che io e lui osserviamo*. *Il nostro essere insieme o no si rivela nella fisionomia del mondo, che può essere familiare o estranea, vicina o lontana*»[47].

Anche per Zanzotto l'ambiente e la psiche dell'uomo, come abbiamo visto, sono poste in stretta relazione; per il poeta solighese, però, la crisi che entrambi patiscono negli anni dello

---

[44] De Martino, 2019, pp. 97-98.

[45] *Ivi*, pp. 364-365.

[46] *Ivi*, p. 183.

[47] *Ivi*, pp. 511-512.

sviluppo economico più sfrenato è solo un episodio di un più generale declino che riguarda l'uomo contemporaneo; uno smarrimento che il poeta ha denunciato costantemente già dagli inizi del secondo dopoguerra e che per il poeta coinvolge alla radice il soggetto nella integrità delle sue facoltà, nelle sue capacità di rapportarsi alla realtà e di rappresentarla.

«[…] queste guerre, molto più che altre, e la crisi, vengono ad apparire come una manifestazione di un unico morbo che travaglia l'uomo, l'unica conseguenza di uno squilibrio spirituale già in atto da tempo […] ora, più che di coscienza di una crisi, si può cominciare a parlare di alterazione psichica provocata dalla crisi, di dissoluzione di ogni possibile *mens* che pretenda autenticamente e adeguatamente di porsi davanti la crisi nella sua pienezza, esprimerla con opere di pensiero o di poesia»[48].

L'opera di Zanzotto assumerà la sfida e il rischio di farsi voce di questa crisi immergendosi in essa e assumendosi il compito di mettere in discussione il soggetto, il mondo e il linguaggio stesso, e di tenerli in una tensione costante che ne scava la consistenza e ne esplora i limiti in termini di conoscibilità e rappresentabilità. Un esempio celebre, tra i più citati, di questo tentativo è costituto dall'invocazione contenuta nella poesia *Al mondo:*

Mondo, sii, e buono;
esisti buonamente
fa'che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,
ed ecco che io ribaltavo eludevo […]
Su, bello, su.
Su, münchhausen[49].

Se la realtà del soggetto è quella di essere nel mondo, il mondo deve in qualche modo esistere e apparire come portatore di significati, al di là delle singole rappresentazioni; l'aspetto paradossale della necessità e della impossibilità del mondo di avere un significato autonomo e, contemporaneamente, del soggetto di attribuirgli un senso attraverso il linguaggio è raffigurata dall'immagine del barone di Münchhausen che si salva dalla palude tirandosi su con i propri capelli.

---

[48] da *Situazione della letteratura* in Zanzotto, 2011a, p.1088. In una nota, il testo è datato «intorno al 1955»

[49] I*vi,* p. 301; da *La Beltà,*

D'altra parte la poesia di Zanzotto testimonia un estremo, problematico, mai appagato e appagante, tentativo di dare alla parola poetica, alla tensione del linguaggio, la facoltà di rompere il silenzio; così, in un altro dei componimenti spesso citati per l'altezza e la chiarezza del risultato poetico, *IX Ecloga, Scolastica,* nel dialogo tra un io (a) e un (b) parola, poesia, egli scrive:

b - Io forse insegno a tollerare, a chiedere
ciò che illumina
più nel chiederlo che nella risposta.

a - Tu forse insegni perché una risposta
hai generato in te. Sei poco,
un suono solo, una vocale, un nài
un sì; da fare grande
come l'iddio, un mondo tutto
di microcristalline
affermative sillabe.
Oh una sola risposta: e tutto
insegnerò, sed tantum dic verbo.
[…]
in questo andare che non ha ancora
senso, ma già rifiuta la paura
rifiuta il silenzio- ah individuata
e subito confusa legge, bruto
plasma, densissima lingua-
io sia colui che «io»
«io» dire, almeno, può, nel vuoto.
può nell'immenso scotoma,
«io» più che la pietra, la foglia, il cielo, «io»:
e, in questo, essere indizio, dono,
dono tuo, agli altri donato[50].

[50] Zanzotto, 2011a, pp. 256-257.

5. 3 Gli altri colli di Zanzotto: gli Euganei

Coerenti con l'argomento del nostro lavoro, prenderemo in considerazione in modo più ravvicinato alcuni scritti di Zanzotto che riguardano direttamente i Colli Euganei. Essi sono otto componimenti poetici e una prosa.

Li divideremo in due sezioni, seguendo un ordine cronologico: un primo gruppo composto da quattro poesie databili tra la fine degli anni '50 e gli inizi del decennio successivo e un secondo, comprendente un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 28 settembre 1997, una poesia, datata 1993-1994 e presente nella sezione *Inediti* in *Le poesie e le prose scelte* del 1999, e tre poesie edite nell'ultima raccolta pubblicata in vita dall'autore, *Conglomerati*, del 2009.

Al primo gruppo appartengono *Nautica celeste* e *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*, entrambe ospitate nella silloge *IX Ecloghe*, del 1962[51]; le altre due sono *I colli in cui si tacquero* e *Alla luna euganea: dal treno*, datate 1963 ed edite nella sezione *Disperse 1937-2011* del volume *Erratici,* edito nel 2021[52].

IX Ecloghe, la raccolta da cui traiamo i primi due testi, è la quarta dell'autore, dopo *Dietro il paesaggio* (1951), *Elegia e altri versi* (1954) e *Vocativo* (1957). Già nella prima erano emersi con chiarezza alcuni tratti che rimarranno costanti nella produzione poetica del poeta solighese; motivi ricorrenti al punto da far scrivere ad uno dei suoi studiosi maggiori, Stefano Dal Bianco, che il percorso poetico zanzottiano è «una spirale. Per quanto la curva si allarghi fino a comprendere l'universo mondo, ogni suo punto è in rapporto costante con l'origine, con un luogo - Pieve di Soligo- e con un libro- *Dietro il paesaggio*»[53].

Esula dagli obiettivi del mio lavoro dar conto della tradizione critica, ormai amplissima, e densissima di contributi approfonditi, sull'opera poetica di Zanzotto; segnalerò qui solo due celebri affermazioni, che possono forse essere considerate come generalmente introduttive, anche se storicamente collocabili; la prima, di Gianfranco Contini, tratta dalla *Prefazione* a *Il*

---

[51] Ora rispettivamente in Zanzotto, 2011a , p. 209 e p. 253.

[52] Zanzotto, 2021, rispettivamente a pp. 46-47 e a p. 48.

[53] Dal Bianco, 2011, p. IX.

Galateo in Bosco, del 1978, che indica Zanzotto come «il più importante poeta italiano dopo Montale»; la seconda, più articolata, e risalente al 1960, di Franco Fortini per il quale nell'opera del poeta di Soligo:

«[..] i modi dell'ermetismo, della provincia, tornano, ma innestati su di una tematica di titanismo esistenziale e cosmico: eloquenza rapita, ghiaccia concitazione, ripresa dell'ultimo Leopardi […] Zanzotto rappresenta benissimo l'ultima fase della nostra lirica come ripresa di uno spirito che pareva scomparso e che torna sempre all'appuntamento, quando la società si immobilizza e la 'natura' si libera. La sua posizione, periferica rispetto quella dei più, non manca di una religiosa severità, di una autenticità rara»[54].

Basterà qui aggiungere che in *IX Ecloghe*, composta tra il febbraio 1957 e l'ottobre 1960, il richiamo alle *Bucoliche* virgiliane, e il classicismo che vi è implicito e che è presente, in gradi diversi, in tutta la raccolta, acquisiscono, nel percorso poetico di Zanzotto, anche il valore di un ampliamento e di una diversificazione dei registri linguistici, spesso mescolati tra di loro, segnando il passaggio da un sostanziale monolinguismo al plurilinguismo, come riflesso di una nuova apertura alla realtà e alla storia: «Il soggetto è costretto a venire in contatto con la realtà storica, anche nei suoi aspetti più triviali e mondani, a prendere atto dell'impossibilità di porsi come depositario dell'autentico»[55].

Rispetto a quest'ultimo tema, quello del soggetto, Mengaldo aveva scritto, a ridosso dell'uscita della raccolta *Vocativo,* di una «irruzione fuori dal suo bozzolo di un io fortemente problematizzato»[56].

I due componimenti in questione appartengono a quella serie di versi che accompagnano le nove ecloghe vere e proprie, con varie funzioni: di ripresa e approfondimento, di stacco e di tematica discordante, di frammento e di citazione colta.

Vediamo il primo:

---

[54] Fortini, 1974, pp. 103-104. Il testo da cui traiamo la citazione era apparso sulla rivista «Il Menabò», 2, 1960, pp. 103-142.

[55] Dal Bianco, 2011, p. XXIII. Anche Bandini sottolinea: «[…] la poesia di Zanzotto ora si pone apertamente il problema della modernità […] Quello che, a partire da *IX Ecloghe*, si afferma come novità è il dilatarsi della poesia a zone che prima Zanzotto si precludeva.» Bandini, 2011, p. LXIX.

[56] Mengaldo, 1978, p. 871.

Notificazione di presenza sui Colli Euganei

Se la fede, la calma d'uno sguardo
come un nimbo, se spazi di serene
ore domando, mentre qui m'attardo
sul crinale che i passi miei sostiene,

se deprecando vado le catene
e il sortilegio annoso e il filtro e il dardo
onde per entro le più occulte vene
in opposti tormenti agghiaccio et ardo,

i vostri intimi fuochi e l'acque folli
di fervori e di geli avviso, o colli
in sì gran parte specchi a me conformi.

Ah, domata qual voi l'agra natura,
pari alla vostra il ciel mi dia ventura
e in armonie pur io possa compormi[57].

Iniziamo da questo testo, anche se successivo, nell'ordine delle poesie della raccolta, a quello a cui accenneremo tra poco, perché in maniera più compiuta e potente vi si esprime una delle tendenze costanti della produzione poetica di Zanzotto: l'iperletterarietà. L'origine e la funzione di questa componente sono duplici, da una parte essa nasce dalla ricerca di esplorare i limiti del codice letterario forzandoli, anche in chiave parodistica, come uno dei modi per esplorarne il valore e l'attualità. Un tentativo che può apparire autoreferenziale ed elitario se non si tenesse conto che esso rappresenta lo sforzo di risponde alla domanda di significato della poesia nella realtà dell'uomo contemporaneo, senso e valore non più dati come scontati come abbiamo cercato di mostrare nella parte introduttiva a questo capitolo.
L'altra motivo può essere ricondotto alla necessità, anch'essa presente in tutto il percorso del poeta di Soligo, di reagire alle tensioni e ai traumi della storia, oltre che con la denuncia e

[57] Zanzotto, 2011a, p. 253.

l'invettiva, con un «istinto di fuga» che si configura «come una ricerca di protezione e riparo in due sostanziali direzioni: il paesaggio e la lingua letteraria»[58].

In questo caso siamo di fronte chiaramente ad un sonetto che presenta uno schema delle rime ABAB BABA CCD EED; è nitido il riferimento petrarchesco, nell'intonazione complessiva, nel lessico e nella metrica; per quanto riguarda quest'ultima, è stato rilevato ad esempio che lo schema a chiasmo delle due quartine è comune al componimento CCLXXIX del *Canzoniere*[59]. Il tutto si accompagna ad elementi burocratico-attualizzanti, si veda il titolo, che garantiscono una lettura straniata del testo.

L'involucro letterario racchiude un nucleo tematico costituito dalla specularità tra i caratteri contrastanti del paesaggio euganeo, che abbiamo visto essere un topos antico, e contraddittorietà dell'io. Tema già, come sappiamo, di ascendenza foscoliana anche se qui la problematicità dell'io ha acquisito altre valenze, diversamente fondate in senso storico e antropologico, come abbiamo cercato di indicare in precedenza.

D'altra parte la capacità dei Colli Euganei di evocare con il loro aspetto una remota emersione di materiali lavici provenienti dal sottosuolo, quindi di richiamare forze sotterranee, ben si presta bene a venir rappresentata da un poeta che Gianfranco Contini aveva definito «ctonio»[60].

Il soggetto, che fin dall'inizio incede sul crinale di un'altura mentre lo sguardo spazia liberamente, esibisce i propri conflitti, designati coi termini «catene», «dardi», «tormenti» e con l'ossimorico «agghiaccio et ardo» della tradizione lirica italiana, da Petrarca al Manierismo; l'io vede i propri dissidi riflessi nell'aspetto dei Colli, nella loro origine vulcanica e nel loro termalismo, richiamati da espressioni come «i vostri intimi fuochi e l'acque folli» e si appella alla capacità di quel paesaggio di saperli comporre e costantemente risolvere in armonia, con la speranza di far propria quella capacità.

Troviamo la stessa configurazione, la presenza di un titolo straniante che introduce un testo d'impronta fortemente classicheggiante, anche nell'altro componimento riguardante i Colli Euganei, *Nautica celeste,* tratto sempre da *IX Ecloghe*.

---

[58] Dal Bianco, 2011, p. XIII.

[59] Si veda Dal Bianco, p. 1480.

[60] Contini, 1978, p. 7.

Nautica celeste

Vorrei renderti visita
nei tuoi regni longiqui
o tu che sempre
fida ritorni alla mia stanza
dai cieli, luna,
e, siccom' io, sai splendere
unicamente dell'altrui speranza[61].

Il componimento riprende il tema leopardiano della precedente *II Ecloga* che, fin dal titolo *La vita silenziosa,* riecheggia quello di un componimento del poeta di Recanati: *La vita solitaria.* Il motivo, carissimo a Leopardi, del dialogo con la luna viene ripreso anche con precise spie linguistiche, come l'uso avverbiale di «siccome», ripreso dal componimento *Alla luna,* mentre il classicismo complessivo emerge dalle rime «stanza», «speranza», dalla allitterazione della «s» in quattro parole a fine verso, del latinismo «longiquo», da *longiquus:* lontano, remoto. Altro tratto significativo mi sembra essere l'uso indeterminato della preposizione «a/alla», elemento che testimonia una delle componenti essenziali della poesia di Zanzotto, la matrice ermetica[62].

Temi e movenze che ritroviamo anche nei due componimenti *I colli in cui si tacquero* e *Alla luna euglena: dal treno,* che riportiamo in Appendice, datati 1963, e pubblicati nel 2021 nella sezione *Disperse 1937-2011* della raccolta *Erratici,* del 2021*,* che comprende, a cura di Francesco Carbognin, il corpus delle poesie di Zanzotto apparse nelle sedi più disparate, quotidiani, opuscoli, ecc., ma mai in sillogi né in *Tutte le poesie* del 2011.

Il secondo gruppo di scritti dedicati ai Colli Euganei consiste in una prosa, *Colli Euganei*, edita sul «Corriere della Sera» in data 28 settembre 1997 e, strettamente collegate a questa, in

---

[61] Zanzotto, 2011a, p. 209. Credo sia possibile includere questo tra i testi riguardanti i Colli Euganei data la presenza, nella sua prima pubblicazione (Zanzotto A, Guerrini A., *Premio Colli Euganei 1960*, Venezia, Ca' Diedo, 1960, p. 9), sotto il titolo, della dicitura, poi scomparsa nella edizioni successive: «*dal balcone di Teolo* otto novembre 1959». Si aggiunga la vicinanza testuale con le due poesie a cui accenneremo tra poco.

[62] Si vedano Mengaldo, 1978, p. 870 e Dal Bianco, 2011, p. XIV.

tre poesie: *(1) Visione, del tutto ab-reale…*, *(2) Geometrico avvenimento, (3) Geometrico avvenimento,* pubblicate nella sezione *Euganei* di *Conglomerati*, del 2009, l'ultima raccolta pubblicata in vita da Zanzotto, silloge a cui la critica generalmente attribuisce valore testamentario e conclusivo [63].

Aggiungerei a questo gruppo il componimento *II. Sopra i Colli di Este*, inserito nella sezione *Inediti* della volume *Le poesie e le prose scelte* e datata 1993-1995. Il testo costituisce con la poesia che nella raccolta lo precede un dittico il cui tema è costituito dalla morte del fratello dell'autore «scomparso più giovane nel 1990»; i due componimenti riecheggiano il *Carme 101* di Catullo: non a caso, il titolo del primo è *I ADEMPTE MIHI*. I Colli divengono il teatro dell'incontro tra i diversi «cammini-destini», quello del fratello e quello dell'autore «entrambi ombre»[64].

L'articolo e le tre poesie di *Conglomerati* hanno lo stesso argomento, un angolo di paesaggio euganeo; raffrontare i quattro testi ci pare utile per vedere come, mutando genere letterario, e quindi passando dalla prosa di carattere descrittivo-memorialistico alla poesia, e considerando quasi come varianti di uno stesso testo le tre poesie, si possa gettare una luce significativa sul "laboratorio" poetico di Zanzotto e sul suo modo di procedere nella costruzione poetica del paesaggio. Per dirla con Matteo Meschiari: «Il confronto tra redazioni plurime o tra serie correttorie nella stessa redazione, permette di cogliere la profondità dinamica e genetica di una rappresentazione del paesaggio»[65].

Nell'articolo del 1997, Zanzotto coglie e presenta subito, nella parte iniziale, molti dei tratti paesaggistici peculiari dei Colli Euganei: il carattere labirintico, la difficoltà a tracciare mappe e itinerari, il continuo mutamento dei piani prospettici, la vitalità profonda, legata all'origine vulcanica, ma anche l'evidenza con cui manifestano l'intrecciarsi di vicende naturali con quelle della millenaria presenza dell'uomo; a quest'ultima è legato, ricorda il poeta di Soligo, anche l'antico tributo alla sacralità dei luoghi rappresentato dal santuario estense di epoca

---

[63] Si vedano Dal Bianco, 2011, p. LXIX; Sbrojavacca, 2017, p. 469. Le tre poesie appaiono alle pagine 109-110, 111 e 112 del volume mentre l'articolo è riportato alle pagine 78-86 di Zanzotto, 2016 e alla pp. 1079-1084 di Zanzotto, 2011a.

[64] Zanzotto 2011a, pp. 872-873.

[65] Meschiari, 2008, p. 277.

preromana dedicato alla divinità femminile Reitia con il suo ricco patrimonio di significati simbolici e rituali [66].

Zanzotto ricorda poi il richiamo che quelle contrade hanno rappresentato per i letterati nei secoli passati e cita i trovatori che, in fuga dalla Provenza, si rifugiarono alla corte dei marchesi d'Este e poi ricorda Petrarca, che, giunto in quei luoghi, venne indotto a risiedervi dal carattere romito e di «ultimo limite» del loro paesaggio. Il poeta di Arezzo avrebbe rappresentato nei secoli un punto di riferimento e un motivo di attrazione per schiere di intellettuali e scrittori, da Alfieri a Shelley e Byron come anche, il nome non poteva essere omesso, per Ugo Foscolo.

A questo punto Zanzotto inserisce il racconto di un episodio, di una situazione in cui il paesaggio si manifesta nella sua evidenza e, insieme, nella sua realtà profonda:

«Un giorno di grigia primavera ci si aggirava in auto lentamente entro la ressa delle figure tutte, pur se vagamente coniche, tondeggianti, quando ad una svolta ci si pararono davanti tre coni geometricamente perfetti, protesi, impeccabili appuntiti, di un colore lavico-cinereo da lasciarci di sale. Apparivano, "erano", quei coni, sicuri di una loro nobiltà garantita dai milioni di anni, noncuranti eppure alquanto subdoli, da figli dell'impossibile "Ecco la Trimurti Euganea!" In Marco e in me si era annunciata simultaneamente questa folgorata, secca sorgente del divino, presente da sempre eppure solo in quel momento manifesta. Rimasti a lungo in contemplazione e vorrei dire in preghiera, decidemmo di ritornare con più calma e prestissimo nel luogo»[67].

Confrontiamo il modo in cui questo incontro con il paesaggio è stato rappresentato qui con quanto scritto sullo stesso tema nelle tre poesie di *Conglomerati.* Possiamo innanzi tutto rilevare come nella prima poesia, *(1) Visione, del tutto ab-reale…,* venga accentuata l'atteggiamento zanzottiano di trasfigurazione della visione, con un procedere che descriverei così: ad un primo approccio che potremmo definire fenomenologico, alla prima apparizione che isola alcuni elementi dotati di particolare evidenza, segue un ampliamento dei significati di quelle immagini, un dilatarsi delle risonanze con una movenza che non implica una loro negazione o superamento o spostamento, magari in chiave memoriale e proustiana, ma che continua a tenerle a fuoco.

---

[66] Si veda Zanovello P., 2005a.

[67] Zanzotto, 2016, p. 83. *Marco* è Marco Munaro, poeta e amico di Zanzotto.

L'effetto è quello della costruzione di una scena, appunto, *ab-reale*, in cui il prefisso *ab-*, indicante, in lingua latina, allontanamento, separazione e insieme origine, mi pare segnalare proprio questo processo in cui il soggetto non si annulla di fonte all'oggetto, mantiene una distanza che di quest'ultimo permette di cogliere i tratti essenziali, costitutivi, originari assieme alle loro più vaste implicazioni emotive ed immaginifiche.

Cercherò di cogliere e riferire alcuni dei molteplici, complessi temi presenti nei quattro scritti. Il primo mi pare essere quello del carattere di evento, di epifania dell'esperienza narrata: così, nel brano in prosa, i colli «ci si pararono davanti» e nella poesia *(1)* questa apparizione provoca un «trasalimento puro», nella *(2)* e nella *(3)* l'effetto è «tagli il fiato» e «togli appoggio sotto i piedi», salvo poi permettere, in *(3),* anche la reintegrazione della presenza: «tutto ridai»; il carattere straordinario della manifestazione è confermato dalla sua unicità irripetibile; nell'articolo troviamo scritto: «Ritornammo tante volte e non le reincontrammo più»[68].

Questo motivo è poi legato a quello della sacralità dell'apparizione stessa; sacralità che, così annunciata nell'articolo: «[…] folgorata, secca sorgente del divino […] Rimasti a lungo in contemplazione e vorrei dire in preghiera […][69]», viene ripresa, precisata nelle poesie; troviamo quindi in *(3)* «avvertimento di eternità» e, ripetuto in *(2)* e in *(3),* «altare» e poi «alta preghiera trina e una»; quest'ultimo sintagma rinvia all'aspetto unitario dell'apparizione e ai tre colli, immagini che a loro volta rimandano all'aspetto unitario della divinità, alla trinità e alla Trimurti in una catena di associazioni.

Per comprendere meglio l'idea di culto, di religiosità del paesaggio che emerge in questi componimenti, mi sembra utile andare ad alcune dichiarazioni dell'autore, rilasciate durante un'intervista pubblicata nel 1990:

«Per me si trattava di approfondire *quei temi che portano verso una forma di ripristino di un qualche culto non per la natura "convenzionale" ma per quelle forze che stanno all'interno e dietro la natura.* Questo culto oggi non può che essere catacombale, cioè in qualche misura protetto, perché per molti anni abbiamo assistito alla dissacrazione e alla demolizione fisica della natura, sia attraverso una ricerca scientifica e tecnologica che ha portato all'accumulo mostruoso di armi e di apparecchiature

[68] Zanzotto, 2016, p. 84.

[69] *Ivi*, p. 83.

distruttive, sia poi, nella nostra bella Italia (che continua a essere bella nonostante tutto), nella degradazione del paesaggio che, come si sa, non è pura natura ma è sempre natura e storia insieme»[70].

La descrizione dell'aspetto dei Colli, del loro profilo paesaggistico, che emerge dagli scritti che stiamo analizzando è caratterizzata da una accentuata stilizzazione e geometrizzazione e da un forte colorismo: il primo tratto che si presenta nell'articolo è il loro essere «tre coni geometricamente perfetti, protesi, impeccabilmente appuntiti»[71], motivo ribadito, anzi rafforzato, nelle poesie tanto da essere indicato come quello caratterizzante l'intero accadimento: il verso iniziale di *(2)* e *(3)* è «geometrico avvenimento»; ma i «coni» vengono citati anche nel primo verso di *(1)*. Il secondo aspetto è quello cromatico; le tre forme sono descritte come «di un colore lavico-cinereo», «verde sabbioso eppure tenue contro il cielo azzurro pallido». Ma soprattutto le tre sagome sono immesse in coordinate spazio temporali che ne enfatizzano la dimensione mitica e trasfigurata: la loro è una «nobiltà garantita dai milioni di anni» nel primo testo mentre nel secondo la loro «Maestà imponente » è il risultato del persistere di un'aura derivata dal fuoco eruttato in un remoto passato, segnale che viene dalla profondità del tempo e che li rende «Sostegno immenso» in *(1)* e «inimmaginabile misura di tutte le misure» in *(3),* esempi di solennità e autorevolezza geologica. D'altra parte il carattere sublime della visione viene detto e, insieme, messo in dubbio, attenuato: «sfrontatamente il sublime in te si ritempri/ ma pur col non darlo a vedere del tutto » in *(2)* e in *(3)* il verso viene quasi ripetuto con la variante «pare, pare, pare/ che sfrontatamente il sublime/ in te, nel tuo tre si ritempri».

Messa in dubbio e attenuazione, problematizzazione della capacità visiva e conoscitiva sono solo alcuni degli espedienti utilizzati da Zanzotto per sottolineare il proprio scetticismo gnoseologico. Questo atteggiamento dà luogo ad un procedere per opposizioni e trasmutazioni; così «altare di te stesso» del (*2)* diviene «altare di te stessa» del (*3)*; per questo è anche possibile che la fermezza dell'immagine iniziale si «sgeometrizzi /come e per sempre

[70] Simongini, 1990, p. 86; corsivo mio.

[71] Zanzotto, 2016, p. 83.

a nasconderti», secondo un andamento metamorfico che scandaglia la visione in tutte le sue possibili implicazioni.[72]

Notevole è, infine, il fatto che la prima e la terza poesia siano precedute e introdotte ciascuna da un disegno, uno schizzo con cui l'autore sembra aver voluto catturare con un altro mezzo, quello grafico, la percezione originaria.

[72] Si veda, su questo punto, Dal Bianco, 2011, pp. LXX-LXXI.

Capitolo IV Il paesaggio euganeo in un romanzo contemporaneo: *Lorenzo e Cecilia* di Giuliano Scabia

4.1. Nota introduttiva sul romanzo contemporaneo.

Per Guido Mazzoni, la narrativa degli ultimi decenni, a causa della mancanza di una corrente prevalente in grado di «imporre i propri dispositivi con la stessa forza modellizzante, con la stessa capacità di creare abitudini collettive che le innovazioni maggiori avevano avuto fra l'inizio dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento» è ben rappresentata dalle immagini di un arcipelago plurale e di un «paesaggio frastagliato»[1].

Le tre tendenze che sono emerse dagli anni Quaranta del Novecento in poi: il realismo magico, le varie esperienze sperimentali e la narrativa del postmodernismo, non sono riuscite, infatti, a creare un insieme di innovazioni comunemente accettate e di pratiche esemplari condivise, aggiungendo solo dei campi, dei territori all'interno di un paesaggio variegato in cui convivono esperienze letterarie diverse[2].

Su di un piano più generale, secondo Mazzoni, «Le arti contemporanee sono una regione disgregata che si evolve senza seguire un *telos*, e nella quale convivono tendenze eterogenee»[3]. Questo fenomeno comincia a delinearsi con chiarezza dopo la conclusione della seconda ondata delle avanguardie, con l'eclissarsi della «fiducia atmosferica di massa nel futuro come progresso o come redenzione» e quando «i discorsi sul tramonto della speranza in un futuro radicalmente diverso dal presente si estendono dai campi artistici alla forma di vita che ingloba questi campi […] »[4].

Tali analisi sembrano valere ancor di più per il panorama italiano che, secondo Carlo Tirinanzi De Medici, è stato caratterizzato fin dall'Ottocento dalla mancanza di una «*koiné*

---

[1] Mazzoni, 2011, pp. 359-360.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ivi*, p.358.

[4] *Ivi*, p. 359.

romanzesca», per la presenza di scrittori, anche grandi, che però hanno avuto scarsi contatti, con rare eccezioni, tra di loro, dando l'impressione di dover quasi ogni volta «ripartire da zero», di dover individuare una propria tradizione, creando un panorama letterario che ha i caratteri del mosaico e della struttura «puntiforme». Questa situazione, secondo Tirinanzi De Medici, tende in parte a mutare a partire dagli anni Ottanta del Novecento, periodo che vede «una vera e propria esplosione di forme romanzesche che nel decennio seguente si stabilizzeranno in *codici narrativi* e *convenzioni letterarie*»[5].

Anche in uno scenario così mutato, le opere narrative di Giuliano Scabia, nei due filoni principali, quello riguardante il ciclo di *Nane Oca,* racchiuso tra gli anni 1992 e 2009*,* e quello «dell'eterno andare», comprendente i due testi che fanno parte di *Lorenzo e Cecilia,* apparsi assieme nel 2000 e *L'azione perfetta*, pubblicato nel 2016[6], possono essere considerati dei casi piuttosto isolati per l'intreccio di realismo e di dimensione visionaria e fantastica, di mito e lirismo poetico; come conferma Maria Antonietta Grignani, essi rimangono «di non facile inquadramento nei vari filoni attuali della letteratura italiana»[7].

In questa particolarità, come vedremo tra poco, ha un posto rilevante proprio la rappresentazione dei luoghi più cari allo scrittore: Padova e, soprattutto, i Colli Euganei.

4.2 Giuliano Scabia e *Lorenzo e Cecilia*

Giuliano Scabia è stato autore poliedrico: poeta, romanziere, autore e animatore teatrale, sempre conservando una sua fisionomia spiccata all'interno dello scenario italiano fin dai tempi della partecipazione al *Gruppo 63.* Gettano una luce significativa sull'insieme della sua opera, a mio avviso, queste considerazioni di Marco Belpoliti relative alla attività teatrale negli anni '70, ma anticipatrici ed estendibili a gran parte della produzione del nostro autore:

---

[5] Tirinanzi De Medici, 2018, pp. 17-18, corsivo nel testo.

[6] Il 1992 è l'anno di pubblicazione di *Nane Oca,* il 2009 quello di *Nane Oca rivelato;* in posizione intermedia, nel 2005, vede la luce *Le foreste sorelle: nuove straordinarie avventure di Nane Oca. In capo al mondo,* apparso nel 1990, viene ripubblicato nel 2000, assieme a *L'acqua di Cecilia*, in un volume dal titolo *Lorenzo e Cecilia*; del 2016 è *L'azione perfetta* che, collegato per personaggi e situazioni ai due precedenti, conclude il ciclo.

[7] Grignani, 2016, p.31.

«[…] Per questo il teatro di Scabia è, sin dal suo inizio, un *teatro sciamanico* e insieme un *teatro politico,* volto ad indagare le ragioni profonde della socialità, a ricercare i fondamenti del linguaggio comune tra gli uomini, senza escludere a priori le radici cosmiche e persino "religiose" della socialità umana […] il teatro di Scabia è infatti un *teatro mitico»*[8].

Dalla varia produzione di Giuliano Scabia estrarrò solo un testo, il romanzo *Lorenzo e Cecilia,* che è quello che mi pare più adatto alla nostra ricerca. Il romanzo si compone di due parti; nella prima, *In capo al modo,* viene narrata la vita di Lorenzo, dalla sua nascita, a cavallo tra Otto e Novecento, a «X., cittadina ai piedi dei Colli Euganei»[9], alla sua fanciullezza e giovinezza vissute a *Pava* (Padova), due poli che rimarranno i punti di riferimento geografici e affettivi principali per tutto la narrazione, fino alla morte della prima moglie, Irene. In realtà, diverse sono le località segnalate nel testo, alcune solo per accenno, altre oggetto di descrizioni più particolareggiate, e per la maggior parte visitate da Lorenzo, violoncellista precoce e talentuoso, nella propria attività di concertista. Sarà quest'ultima, assieme ad un carattere irrequieto e perennemente in cerca di un "altrove", a spingere il protagonista ad esibirsi varie volte in India; nella nave che lo riporta a casa di ritorno proprio da quel paese, Lorenzo assiste alla morte di Irene.

La seconda parte del romanzo, *L'acqua di Cecilia*, segue la vita di Cecilia, seconda moglie di Lorenzo, dalla nascita fino all'incontro tra i due, al loro matrimonio, alla nascita dei figli Ercole e Sofia. Dopo la morte di Lorenzo, Cecilia trova impiego presso la biblioteca dell'Università; il romanzo si conclude con il viaggio favoloso della protagonista, un volo nei cieli sopra i Colli e Padova. Di carattere per molti versi opposto a quello di Lorenzo, Cecilia è personaggio radicato nei luoghi della propria infanzia e timoroso dell'acqua; questa sua ancestrale paura viene confermata dal coinvolgimento indiretto nella tragedia del Vajont e nella alluvione di Venezia del 1966.

Ai modi della narrazione di questo romanzo si possono per molti versi estendere le considerazioni che Palo Puppa ha formulato a proposito al ciclo di *Nane Oca*:

---

[8] Belpoliti, 2001, p. 252, corsivo nel testo.

[9] Scabia, 2000, p. 5.

«Un picarismo *naïf* incalza il procedimento narrativo, quasi che la deriva cartacea, che sostituisce antiche pratiche motorie dell'animatore, intenda farsi perdonare la postura immobile della scrittura»[10].

Come vedremo, infatti, quando analizzeremo in modo più ravvicinato la rappresentazioni dello spazio presenti nel libro, il dinamismo ne è una dei tratti dominanti. Per ora non possiamo non accennare al carattere straordinario della prosa, che è un tratto che colpisce fin dall'inizio il lettore. Anche in questo caso, e per darne solo un'idea, mi paiono in buona misura applicabili, pur in forma attenuata, le considerazioni che sono state compiute con riferimento ai testi riguardanti le vicende di *Nane Oca.* L'attenuazione riguarda innanzitutto il lessico che presenta comunque un impasto linguistico particolare in cui confluiscono, mescolate assieme a reminiscenze ascrivibili alla Neoavanguardia, a Gadda e a Zanzotto[11], frequenti inserti della tradizione dialettale regionale, ruzantiana e non; tutti fenomeni di cui per ora possiamo dare solo un esempio:

«Era freddo sotto zero e il canale che attraversava la città […] era gelato. Vi slissegavano ragazzi e adulti con le sgàlmare suolate di legno […] Gridavano - motteggi, esclamazioni, òcio, sbriso, casco, cha paca, boia can, io bestia - la sera era tutta parlata»[12].

Il ruolo delle espressioni dialettali nella costruzione della realtà e nella relazione con essa viene così, con sapiente semplicità, descritto da Scabia, attraverso alcune affermazioni che riguardano un personaggio in particolare, ma il cui significato può essere senza dubbio generalizzato:

«Certe parole e detti come i me fa pecà, de rifón o de strasseón, destín, buséta e botón, fiól de na técia, to sàntoea in carióea e altre erano le fondamenta dei pensieri e dei discorsi di Cecilia - quelle a cui era più affezionata - attraverso cui capiva, amava, pativa e si destreggiava nel mondo»[13].

---

[10] Puppa, 2016, p. 83.

[11] Si veda Grignani, 20016, pp. 30-31.

[12] Scabia, 2000, p.15.

[13] *Ivi*, p. 215.

Anche sul piano morfosintattico avvengono innovazioni e trasgressioni vistose rispetto alla norma italiana; a cominciare dall'uso del participio che «per la forza che gli dà la sua originaria natura verbale, è una preferenza assoluta di Scabia»[14].

Così troviamo, per fare solo qualche esempio, la forma verbale al passato «La sua cavata […] divenne nominata» e soprattutto al presente: «avente carriera»[15] e «avente ferretti», «sapente parlare» e «portante l'anno»[16].

La preferenza per le forme implicite si rivela anche nei frequenti infiniti: «forse perché gli piaceva […] giocar motteggiare»; «c'era pericolo entrar negli occhi granelli di fuliggine» e «gli pareva essere salendo sul treno di Simla»[17], sono solo alcuni dei numerosi casi.

Comuni sono le anastrofi e gli iperbati: «quando lui a suonare con l'amico veniva» e «Cecilia temeva i bambini dentro cadervi poter»[18] e simili; frequenti sono anche i costrutti anomali, derivati da altre lingue; così nella stessa pagina possiamo trovare i dativi latini di svantaggio e di appartenenza: «l'acqua fu a lei per tutta la vita timore» e «era madre a Cecilia una donna giovane» e anastrofi e iperbati come « perché contrari a quell'amore i genitori di lei» e «malgrado l'attrazione che pur forte tra loro sentivano»[19].

A questa miscela linguistica, che trova nel ciclo di *Nane Oca* la sua massima realizzazione, l'autore si riferisce con l' espressione «stralingua», termine che affiora anche in *Lorenzo e Cecilia* e che viene così teorizzato ne *Le foreste Sorelle:*

«La stralingua […] è qui intorno dappertutto. Basta sollevare le zolle e le pietre e la vedi. Sotto ci sono le parole scritte - e si sentono anche voci. Sono i resti di lingue parlate dei popoli precedenti. In certi posti ce n'è di meno, in altri di più. Strati e strati»[20].

---

[14] Grignani, 2016, p. 36.

[15] Scabia, 2000, entrambi a p. 7.

[16] *Ivi,* pp. 23-24

[17] Rispettivamente *ivi*, p. 130, p. 150 e p.151.

[18] *Ivi*, rispettivamente a p. 138 e a p. 149.

[19] *Ivi*, p. 67.

[20] Scabia, 2005, p. 137. Si veda anche Scabia, 2000, p. 193.

Prima di analizzare il romanzo dal punto di vista del paesaggio, mi sembra utile gettare uno guardo sulla visione della realtà più generale che lo caratterizza; una concezione assieme naturalistica e magica, in cui un afflato poetico e mitico unisce gli esseri, uomini, animali, angeli che siano, in dinamiche di intensa comunicazione che giunge fino alla mescolanza. Per fare solo qualche esempio, troviamo le presenza di animali in vari luoghi del libro, ma in special modo in due momenti emblematici: durante un concerto primaverile tenuto da Lorenzo in una villa ai piedi del monte Ricco, quando il pubblico che vi sta assistendo subisce una metamorfosi e al protagonista: «apparve la non prevista visione […] Lorenzo, all'improvviso, vide che tutte tutte quelle persone, così come stavano, vestite e abitanti nei loro abiti, erano bestie: chi tigre, chi gallo, chi serpente, chi cavallo o cavalla […]»[21]; visione che a suo modo viene "normalizzata", quasi a dimostrare l'intercambiabilità tra le creature, umane e non. Ma è in India che avviene l'evento più significativo: l' episodio intenso e favoloso di un concerto nella giungla di fronte ad una platea di animali amplissima, nella descrizione della quale emerge un'altra delle caratteristiche dello stile del romanzo, la tendenza enumerativa:

«C'erano scimmie grigie e bianche, sileni della costa e ghepardi, la testa lunga delle giraffe, i lemuri, la tigre gialla e cromo, gli orsi, i cinghiali spinati, i volti proboscidati degli elefanti […] Lorenzo suonò fino a quando venne la sera. Nel buio si videro le migliaia di occhi. Finì la musica quando sorse la luna»[22].

Tendenza enumerativa diffusa nel romanzo e che emerge, ad esempio, nella descrizione botanica di un angolo dei Colli; elencazione che è frutto, ci pare, di conoscenze dovute a frequentazioni dirette: «C'erano ai lati arbusti di melograno, macchie di rosmarino, olivi, mandorli, olmi, lillà, ailanti […] pruni, paliuri, ligustri, asparagine, ornelli[…]»[23]. Allo stesso modo, nel testo possiamo trovare precisi elenchi di toponimi che segnalano i luoghi di attraversamento: «[…] uscirono da Porta San Giovanni, passarono accanto al manicomio di

[21] Scabia, 2000, p. 28

[22] *Ivi*, pp. 50-51. Ma gli incontri con animali sono frequenti in tutto il testo; per far un solo esempio, durante una salita sul Monte Ricco i protagonisti incontrano un «tasso porcello» e Lorenzo racconta la leggenda dell'«orcomusso». p. 103.

[23] *Ivi*, p. 32.

Brusegana, attraversarono il canale Bretelle, arrivarono a Tencarola, […] e poi per le Feriole, San Biagio -a sinistra intravidero l'abbazia di Paglia, estesa nella conca del monte Lonzina»[24].
A dare una connotazione decisamente fantastica sono ancor di più le, assidue, presenze angeliche: si tratta di due esseri, uno piuttosto luciferino, ma anch'egli in fondo bonario, e un altro dai tratti spiccatamente di creatura celeste, che si si presentano nelle situazione più disparate: come avventori di un bar, come operai nei tombini, gelatai, spazzacamini, perfino come statue nella villa di Valsanzibio e, più tardi, nel frontone di un'altra villa sul Canale Battaglia. Dei due, il primo, dagli occhi «rossi e un po' ballottoni»[25], è presenza tentatrice, il secondo, con un rigonfiamento sulla schiena che nasconde le ali, e dall'inconfondibile scia di odore di ozono che lascia attorno a sé, ha la funzione di criticare e di pungolare Lorenzo, a cui attribuisce regolarmente l'epiteto di "mona", e più tardi di consigliare Cecilia.
Animali ed angeli ritornano, infine, nei numerosi sogni dei protagonisti, un altro elemento essenziale nella costruzione della dimensione realistico/fantastica del mondo del romanzo[26].
A questa concezione poetica e immaginifica della realtà, e alla vocazione drammaturgica di Scabia, appartengono, mi pare, anche i racconti degli spettacoli di burattini che troviamo in vari luoghi nel testo; legati ad un mondo ormai scomparso, hanno le caratteristiche di una rappresentazione teatrale fantastica, legata allo sguardo infantile, alla potenza delle maschere e al divertimento. Gli spettacoli, che avvenivano per lo più in Piazza dei Signori, avevano come protagonisti le maschere della tradizionali popolari e della Commedia dell'Arte, come Arlecchino e Facanapa, o i personaggi storici, come nella tragedia *Ezzelino*, che raccontava le famigerate imprese del tiranno di Padova[27].

---

[24] *Ivi*, p. 28.

[25] *Ivi*, p. 168.

[26] Ad esempio alle pp. 36-37, 99 e 272.

[27] Troviamo episodi con rappresentazioni dei burattini alle pp. 24-25, 114-115, 160-161.

4.3. I Colli Euganei in *Lorenzo e Cecilia*

Inizieremo questo paragrafo ricordando alcune considerazioni dell'antropologo e studioso di letteratura Matteo Meschiari; Meschiari individua alcuni parametri, alcuni criteri e strumenti per esaminare le caratteristiche di un paesaggio presentato in un testo scritto; innanzi tutto l'opposizione per cui «…a un'idea pittorica, statica e bidimensionale del paesaggio si contrappone un'idea complessa, dinamica e in rilievo del corpo terrestre». Due modi di raffigurare lo spazio la cui disamina permette di «individuare l'autocoscienza di un autore di fronte ai problemi del paesaggio» e di «riconoscere in uno scrittore una specie di aderenza antropologica al processo-paesaggio e sondare la sua consapevolezza rispetto al meccanismo interno che regola tale processo»[28].

Come cercheremo di evidenziare, la rappresentazione dei Colli Euganei che troviamo nel romanzo di Scabia, per la complessità, la dinamicità e la ricchezza di prospettive, si presta molto bene ad una indagine di questo tipo.

Credo sia possibile, innanzi tutto, applicare alle immagini del paesaggio dei Colli Euganei del romanzo la categoria di «cronotopo del noto» che Sara Luchetta utilizza per analizzare lo spazio dell'Altopiano di Asiago raffigurato da Mario Rigoni Stern. L'obiettivo di Luchetta è quello di «scandagliare la capacità del linguaggio di rendere percepibili sulla pagina le relazioni tra spazio e tempo» presenti nell'opera dell' autore asiaghese, con riferimento a luoghi che sono stati oggetto di frequentazioni intense e assidue[29]. Così inteso, il cronotopo ha delle implicazioni importanti a livello narratologico, a cominciare dalla presenza continua di indicazioni toponomastiche, fenomeno su cui ci soffermeremo in seguito. Il romanzo di Scabia, in cui il narratore onnisciente assume di volta in volta il punto di vista dei protagonisti, fin dall'inizio mostra come Lorenzo abbia un legame affettivo fortissimo, originario con i Colli: era infatti nato, nel 1899, a «X, cittadina ai piedi dei colli», per poi essere affidato "a balia" ad una donna che viveva sui «monti di Arquà»[30]. Il legame infantile verrà ribadito durante la fanciullezza e la giovinezza del protagonista anche dopo il suo

[28] Meschiari p. 275.

[29] Luchetta, 2017, p. 455. Sul concetto di cronotopo si veda l'Introduzione a questa Tesi.

[30] Scabia, 2000, p. 5. La cittadina natale è, presumibilmente, Monselice.

trasferimento, assieme alla famiglia, a Padova: Lorenzo torna varie volte a giocare coi ragazzi del posto, in luoghi che comunque rimangono meta di gite in bicicletta con i fratelli.
Le due dimensioni in cui si articola il cronotopo, lo spazio e il tempo, e la concezione del paesaggio che emerge dal loro intrecciarsi nel romanzo, sono realistiche e fantastiche allo stesso tempo, secondo l'ispirazione che l'autore stesso si attribuisce[31]; se ne può avere una conferma quando, poco dopo l'inizio del racconto quando, in seguito a una serie di accelerazioni e di ellissi temporali, Lorenzo e la sposa Cecilia si recano a fare una scampagnata in bicicletta sui Colli, il lunedì dell'Angelo. Come ha rilevato Francesco Selmin, questo tipo di gite costituiva un un'esperienza collettiva la cui origine e le cui caratteristiche si possono individuare con una certa precisione; lo storico estense ci ricorda infatti che, sui Colli:

«Le prime gite in bicicletta datano alla fine del secolo e diventano una moda all'alba del Novecento […] per i ceti popolari la fruizione dei colli è un'esperienza che si fa una volta all'anno, con la gita del lunedì di Pasqua che si conclude tornando con la bicicletta inghirlandata di fasci d'erica»[32].

E nel suo saggio su *Concreto e immaginario nella cultura della gente euganea,* Paolo Baldan, attento studioso della letteratura e del folklore di quei luoghi, rammenta che «l'abitudine di ornarsi con questo tipo di arbusti fioriti riproponeva il motivo della fertilità»[33].
Qui di seguito riporto alcuni brani del racconto di Scabia, che sono anche un esempio più ampio del suo stile:

«La mattina dopo (lunedì dell'Angelo - Pasquetta) era rosa e trasparente, - in bicicletta uscirono da Padova, c'era un po' di vento del nord che li spingeva, e in circa un'ora arrivarono ai piedi del monte. C'erano biciclette appoggiate agli alberi, dovunque, e su per i sentieri si vedevano persone con gli abiti nuovi di primavera, bei rossi, bei verdi, bei gialli, bianchi e ogni colore, andanti e cercanti. Le voci facevano bosco parlante - cominciarono a salire. Tutta la vegetazione era verde nuova - e nel sottobosco Lorenzo mostrò alla sposa la pianta brècane […] Gruppi mangiavano qua e là - uova sode

[31] Si veda Grignani 2016, p. 31.

[32] Selmin, 2005 b, p. 357. Siamo ben distanti dunque dal turismo motorizzato di massa che, sempre proveniente da Padova, ha reso negli ultimi decenni quei rilievi quasi un parco urbano della città.

[33] Baldan, 1989a, p. 256.

dipinte con le erbe, polente, salame di porco e di asino, vino bianco, focaccia, pinza - altri arrivavano cercando. Alcune coppie giovani abbracciate si baciavano e facevano carezze […] Verso il tramonto i più cominciarono a tornare. Il brècane, verde, lo tenevano sul manubrio. Folte biciclette, stormo - occhi lucenti, gambe di donna che si vedevano ai ginocchi: pareva che il bosco venisse verso la città - con sorpassi, richiami, ridere, rincorse, qualche caduta. Frusciavano le ruote - campanelli»[34].

Realismo, quindi, fin nei dettagli minori del cibo, ma realismo intensamente poetico. La naturalità dei luoghi si fonde con quella dei desideri umani, cibo, eros, in una concezione, abbiamo già notato, naturalistica e perfino panteistica. Lo spazio che viene descritto in queste pagine è innanzitutto uno spazio vissuto da un gruppo umano e, in quanto tale, è spazio esperito in modo dinamico e percepito in modo multisensoriale.

Che la letteratura sia in grado di mettere in luce come un luogo sia innanzi tutto uno spazio vissuto è un concetto ormai acquisito in molti settori disciplinari; lo è, come abbiamo cercato di indicare nell'Introduzione, in campo antropologico, ma anche in quello geografico. In quest'ultimo ambito il concetto di «spazio vissuto» si è diffuso come criterio analitico a partire da un saggio di André Frémont del 1976. Secondo lo studioso francese, questa categoria sarebbe in grado di arricchire il tema del paesaggio, inteso come «proiezione per i diversi individui, specchio per le differenti società umane o come un poema che non finisce mai, in costante riscrittura»[35]. Non a caso, a scopo esplicativo e illustrativo, Frémont utilizza esempi tratti da un romanzo, *Madame Bovary*: la campagna della regione di Caux dove è nata e cresciuta Emma; Yonville con il suo ambiente provinciale popolato di gente meschina e ottusa da cui Emma vuole sottrarsi sognando avventure e amori, e, infine, Rouen, città rumorosa proiettata nel futuro, teatro dei suoi amori clandestini, hanno un ruolo imprescindibile nel romanzo: senza di essi «Emma non sarebbe Madame Bovary». E questo non solo per la loro consistenza geografico-fisica e storico-sociologica, ma anche, e a volte soprattutto, per le loro rappresentazioni immaginate, sognate, nutrite a loro volta di letteratura, che si scontrano poi con la realtà[36].

---

[34] Scabia, 2000, pp. 11-12. «Brècane» è il nome dialettale dell'erica.

[35] Frémont, 2007, p. 84.

[36] Ivi, pp. 87-88.

Cerchiamo ora di approfondire la concezione dello spazio-paesaggio del romanzo di Scabia seguendo due direttrici fondamentali: quella orizzontale e quella verticale.

Per quanto riguarda la prima, la geografia del romanzo si articola attorno a due punti focali, Padova e i Colli Euganei, che sono non solo i luoghi che ospitano la maggior parte degli avvenimenti, ma anche quelli che vengono diffusamente descritti e strettamente legati tra loro con una fitta rete di rapporti che abbiamo appena cominciato a vedere. Attorno a questi, lo sguardo si allarga secondo due altre direzioni: una che potremmo definire della vicinanza e che comprende alcune località del Veneto, come Adria e Crespino, località in cui la realtà di paese a volte si intreccia con quella di un passato mitico, e Venezia; in questi casi l'attenzione è spostata quasi interamente sulle vicende e sulle azioni dei personaggi[37]. L'altra direzione è quella della lontananza, dell'Oriente, dell'India come "altrove" da cui esser costantemente attratti e come luogo realmente esperito nei viaggi di Lorenzo e raffigurato nei tratti essenziali.

La dimensione verticale è rappresentata soprattutto dai Colli anche se non mancano, nelle raffigurazioni della città di Padova, sguardi dall'alto da tetti e abbaini.

I Colli sono descritti mentre vengono percorsi per strade e per sentieri, durante le soste, negli incontri con viandanti sconosciuti; ma è soprattutto l'esperienza della loro verticalità, per altro ovvia data la loro conformazione, che maggiormente li caratterizza in senso spaziale.

Vediamo la rappresentazione che ne dà il testo di Scabia nel racconto della salita sul Monte Ricco compiuta dai due protagonisti partendo dalla località il cui nome non viene mai esplicitato, quella natale di Lorenzo, ma che si capisce essere Monselice:

«Era un mattino di ottobre color celeste e ocra - sugli alberi rosseggiavano ancora molte le foglie […] oltrepassarono la ferrovia e cominciarono a salire. A un bivio c'era un capitello con la statua di San Giovanni Battista. - È il patrono del monte - disse Lorenzo - La notte di San Giovanni venivamo nel bosco a prendere la rugiada. Erano da un un po' camminanti su per la stradina fra alberi e rocce quando Lorenzo disse: - Il monte più bello che ci sia, per me, è proprio questo, perché è alto, pieno di profumi, gioioso: e perché ci cresce di tutto, fiori, erbe, olivi, vigne, ortaggi e ogni tipo di pianta. La sua pietra, la trachite, è preziosa e perciò la scavano: ma scavano troppo e le cave fanno paura. C'è la leggenda che una volta, tanti anni fa, ai piedi del monte stava passando un carro tutto d'oro e pietre

[37] A Crespino, sulle rive del fiume Po, ad esempio, Lorenzo trova ancora viva la leggenda secondo la quale proprio in quella località sarebbe precipitato Fetonte con il carro del Sole. *Ivi*, pp. 38-40.

preziose, forse tirato da quattro cavalli, quando improvvisamente si staccò una grande frana e il carro scomparve»[38].

Possiamo qui ritrovare alcuni tratti caratteristici dell'approccio al paesaggio di Scabia: la descrizione è dinamica e tesa a cogliere la molteplicità dei particolari, il soggetto che guarda è in movimento e vengono evidenziati vari aspetti di un luogo, in modo ricco a livello cromatico e olfattivo. Un posto rilevante è riservato alle credenze locali, come quella legata alla raccolta della rugiada dal valore terapeutico e con la quale si faceva un pane speciale, credenze concepite come componente fondamentale del paesaggio stesso, e alle leggende tramandate dalla tradizione, in questo caso quella che attribuisce il nome del colle al fatto che un carro pieno d'oro vi fosse stato racchiuso dentro da una frana.

È qui il caso di ricordare le affermazioni di Paolo Baldan sulla cultura delle comunità dei Colli, una ricca tradizione in cui i motivi dei racconti fantastici e leggendari, che ne sono una componente fondamentale, trovano la loro originalità proprio nella particolare conformazione di quei luoghi, con le loro peculiarità ambientali, con i loro rilievi improvvisi di origine vulcanica e le acque che li circondano, particolarità che li fanno essere nel contempo terre di contadini, montanari, pastori, carbonai, cavatori e barcari[39].

Sempre Paolo Baldan ci ricorda l'importanza della festa di San Giovanni, che coincide con il solstizio d'estate, come momentanea conclusione delle manifestazioni e dei riti iniziati in primavera «in analogia con quelli pagani legati all'inizio del ciclo stagionale»[40].

È da rilevare anche come in *Lorenzo e Cecilia* i temi della cultura orale contadina si mescolino, senza alcuna frizione e con assoluta continuità, con il racconto dei miti di origine classica; così i due protagonisti si recano a visitare il luogo che ospitava nell'antichità il lago sacro al dio Aponus, a Montegrotto, e viene fatto esplicito riferimento alla descrizione che ne aveva dato Claudiano. La loro occasionale guida, don Giuseppe, «bravissimo predicatore e studioso di storia» interviene, esprimendo qui, credo, un convincimento profondo dell'autore:

---

[38] *Ivi*, pp. 102-103.

[39] Baldan, 1989a, pp. 250-252.

[40] *Ivi*, p. 256.

«Per me Aponus è ancora qui, intorno e sotto di noi, nelle sorgenti che gorgogliano bollendo e fumando, nell'umidità delle piante e anche nella nebbia»[41].

Ma vediamo come prosegue il racconto della ascensione dei due protagonisti sul Monte Ricco:

«Salivano e il paesaggio diventava più ampio. - Eccola Venezia, - disse Lorenzo. Si vedevano i meandri del Bacchiglione e del Brenta, i campi coltivati e la case - tutto il paesaggio fino alla laguna e al mare. Somigliante a una spada verdeargento color luccicava il canale Battaglia- scavatura antica.
- Quanta pietra dei colli è passata su quel canale per fare i selciati e le case di Padova e di Venezia - disse Lorenzo. - C'erano già le cave? - disse Cecilia. - Sì, - disse Lorenzo. Davanti si ergeva la Rocca - colle di forma conica avente sulla cima una torre. Pareva un dente svuotato dalle scavature […] Adesso si vedeva bene il paesaggio verso Occidente: era delicato. Vi sorgevano, legati tramite un avvallamento, due monti a forma di piramide perfetta - e, ai loro piedi, come un corpo in riposo, un colle con due vette distanti tra loro qualche centinaio di metri, dolce d'aspetto, ben disegnato dai vigneti, prati, arature, vallette e piccoli boschi. Lorenzo lo indicò: - Quel monte si chiama Cecilia, come te, - disse. Arrivarono stanchi e sudati sulla cima. Là, esposto verso il Monte Cecilia, sorgeva un albero di media grandezza, con la corteccia liscia grigioeargento color - pareva, per forma di tronco e rami, un corpo d'uomo. Lorenzo disse: - Questo è un bagolaro che ho piantato io da bambino insieme ai fratelli e a mia mamma»[42]

Possiamo trovare qui, ma nel romanzo vi sono altri racconti dello stesso tipo, ad esempio quello che riguarda una salita al monte della Madonna,[43] due topoi che caratterizzano la letteratura che affronta il tema, potentemente simbolico, della scalata di un monte: la fatica dell'ascesa e lo sguardo panoramico dall'alto come ricompensa della prima; con l'aggiunta, nel passo appena letto, del tema dell'albero piantato, segno, come abbiamo già visto in Foscolo, della capacità di incidere in modo permanente nel paesaggio armonizzandosi profondamente con esso.

Nel brano in questione è possibile scorgere la conferma che, come ha messo in luce Matteo Meschiari, ogni rappresentazione scritta dello spazio ha come presupposto una cartografia implicita che guida sia lo sguardo sia la sua riproduzione; queste coordinate implicite nascono

---

[41] Ivi, pp. 142-143.

[42] *Ivi*, pp. 103-104.

[43] *Ivi*, pp. 133-134.

da «due bisogni antropologici fondamentali», quello di orientarsi e quello di guardare la realtà dall'alto; al primo corrisponde una veduta frontale, al secondo una spazializzazione panoramica che è anche una forma di controllo e di dominio[44].

Il precedente più celebre della rappresentazione letteraria della scalata di un monte e della veduta finale, aperta in più direzioni dalla cima, ovvero di una «rappresentazione cartografica dall'alto»[45] in ambito letterario, è rappresentato dalla salita al Monte Ventoso di Francesco Petrarca, del 26 aprile 1336, narrata nella lettera che apre il IV libro delle *Familiares*. Non posso qui addentrarmi nelle molteplici implicazioni di quel testo; basti qui ricordare che la sua importanza per molti versi trascende l'ambito puramente letterario per divenire emblematica di un passaggio di civiltà, di un cambiamento che vede la nascita del paesaggio, inteso in quel senso occidentale e moderno che abbiamo già criticato, come «dono segreto» del trionfo di uno dei sensi, la vista, su tutti gli altri, con i conseguenti effetti di allontanamento, astrazione, formalizzazione e oggettivazione[46]. Aggiungo qui solo che, seguendo questa linea interpretativa, l'ascesa al Monte Ventoso e lo sguardo che da quella altezza viene dispiegato si configurano non come un nuovo rapporto conoscitivo con la natura, ma come l'esaltazione della «piena autonomia del soggetto alle prese con l'esperienza del vuoto che gli sta davanti»[47].

Al di là delle radicali e ovvie differenze, è possibile istituire alcuni parallelismi tra la salita narrata nella lettera di Petrarca e quella delle pagine di Scabia, ad esempio la presenza in entrambe di un testimone-accompagnatore, il fratello Gherardo nel primo caso, la futura moglie del protagonista nel secondo, ma soprattutto il fatto che per entrambi la conquista della posizione elevata e dominante, in cui lo sguardo e l'io possono spaziare liberamente, comporti una presa di coscienza: nella lettera petrarchesca quella della vanità della conquista del mondo esteriore e dell'assoluta preminenza di quello dell'interiorità; nel romanzo di Scabia la rivelazione da parte di Cecilia del suo amore nei confronti di Lorenzo e la richiesta di matrimonio da parte di quest'ultimo.

---

[44] Meschiari, 2008, p. 69.

[45] *Ivi,* p. 84.

[46] Si veda Bertone, 2000, pp. 18-19.

[47] *Ivi*, 129.

Lo scambio di battute tra Lorenzo e Cecilia sfiora anche il tema delle cave e dell'attività estrattiva che così vastamente hanno deturpato i Colli; argomento che verrà ripreso più estesamente in un momento successivo del romanzo attraverso un dialogo, che a Cecilia capita di ascoltare casualmente in un'osteria, altro luogo ricorrente nel romanzo, tra un giornalista e un secondo personaggio, probabilmente un imprenditore locale [48].

L'attività, pur presente nella zona fin da tempi antichissimi, ebbe nel primo dopoguerra una crescita fortissima. In pochi anni le cave, soprattutto per l'estrazione della trachite, ma non solo, si moltiplicarono tanto da far scrivere all'allora Direttore del Museo di Este, e anche uno dei più profondi conoscitori dei Colli, Adolfo Callegari, in una memoria pubblicata nel 1936 dal titolo significativo *Una minaccia per i Colli Euganei,* che «Non c'è colle ormai che non sia assalito dagli uomini» con una «rapidità di sfruttamento una volta insospettata». Le cave già allora erano una trentina ed erano «come piaghe in un corpo vivo là dove il rosso calcare è messo a nudo, e pare sangue»[49].

La situazione andò peggiorando durante il periodo del boom economico, con l'aumentare della richiesta di materiale per l'edilizia. Solo nel 1971, sulla spinta di mobilitazioni di gruppi di base e di una campagna di opinione pubblica che ebbe come protagonisti alcuni quotidiani nazionali, venne emanata la legge del 29 novembre 1971 n. 1097, *Norme per la tutela delle bellezze naturali ed ambientali e per le attività estrattive nel territorio dei Colli Euganei,* che rappresentò anche una tappa fondamentale nella storia nazionale delle lotte in difesa dell'ambiente. In pochi anni l'attività estrattiva diminuì drasticamente fino a ridursi quasi del tutto, lasciando tuttavia dei segni vistosissimi in tanta parte di quel territorio.

Nel dialogo riportato verso la fine del romanzo, e ascoltato da Cecilia, il problema viene affrontato nelle sua implicazioni e tenendo presente le forze e gli interessi in campo, a cominciare da quelli occupazionali, importantissimi, che ebbero un ruolo rilevante nel tentativo di ostacolare l'approvazione della legge prima citata. È questo uno degli esempi di quel realismo della rappresentazione che abbiamo già rilevato come una componente fondamentale del romanzo.

---

[48] Scabia, 2000, pp. 269-270.

[49] Citato in Selmin, 2005 a , p. 349.

Nel romanzo di Scabia, il mondo dei Colli è forse per la prima volta nella storia della sua rappresentazione letteraria, popolato da persone reali con i loro problemi, le loro tradizioni e la loro cultura, come abbiamo appena visto[50]. Emblematico, in questo senso, è anche l'episodio in cui Lorenzo va a far visita, assieme alla prima prima moglie Irene, alla donna a cui, nei pressi di Arquà Petrarca, era stato affidato per un periodo della sua infanzia.

«Da Arquà alta presero per via Fontanelle, sulla costa del monte Ventolon- che Lorenzo e i paesani chiamavano monte Grando - era il suo monte, ci aveva giocato nelle tane e nel bosco - ansimavano […] In basso davanti si vedevano - luccicavano per il sole - Arquà alta e Arquà bassa: quei pendii rotolanti. Lorenzo chiamò, senza gridare Marieta! Uscì dalla porta, (che era socchiusa) una donna un po' grossa, vestita color marrone e blu, ridente, di circa cinquant'anni. Aveva i capelli annodati a cocón. -Tóso mio, - disse. - Vegní dentro. Dentro- era una stanza cucina con la credenza celeste, il tavolo di ciliegio e sei sede impagliate, il soffitto a travi da cui pendeva un nastro acchiappamosche - c'era una giovane donna che Lorenzo salutò Roseta. - Lei, - disse a Irene, - è mia sorella di latte […] Marieta, sua nonna, le antenate e adesso anche Rosa - da sempre avevano raccolto e preparato le erbe. *In segreto dicevano anche le frasi*. Su per il monte Sechéto, l'Orbieso e fino al Venda sapevano tutti i posti delle fungaie»[51].

Marieta è quindi una donna che, per una tradizione familiare che discende seconda la linea femminile, ha conoscenze botaniche approfondite, saperi e pratiche che sa utilizzare in funzione magica e terapeutica. In questo caso le erbe serviranno per tentar di curare Irene che, con le parole di Lorenzo «sente màe nei ossi»[52]. È questo uno degli aspetti, insieme alle leggende, ai proverbi, ecc. di quella cultura contadina, verso cui l'attenzione di Scabia è costante, che fa parte integrante di quel modo di percepire e di interagire con l'ambiente che ha potentemente plasmato nei secoli l'esperienza del paesaggio euganeo.

Il romanzo si conclude con il viaggio di Cecilia, vera ascensione al cielo. La va trovare l'angelo che, in una «sera di giugno tiepida, senza vento, vigilia di San Giovanni», la fa salire su di una carrozza trainata da cavalli e la porta attraverso i boschi e i sentieri dei Colli, in un viaggio straordinario dal tramonto all'alba. Sotto un cielo in cui «le stelle erano molto

[50] Su questo punto, si veda Brugnolo *et al.*, 2001, p.115.

[51] Scabia, 2000, pp. 32-33; corsivo mio.

[52] Si trattava, in realtà, di «tisi ossea» (ivi, p. 52), malattia allora incurabile, che condurrà Irene alla morte.

luminose tremanti», la carrozza si alza in volo per sorvolare i rilievi più cari ai protagonisti: il Monte della Madonna, e i «Monti Perfetti»: il Lozzo, il Cero, il Cinto, il Castello e il Cecilia.
Dopo aver nuovamente toccato terra, e aver incontro Marieta alla ricerca notturna di piante, perché «certe erbe si trovano solo con a luna»[53], ed essere arrivati a X, il paese natale di Lorenzo, l'angelo e Cecilia prendono nuovamente il volo, mentre iniziano ad apparire i primi chiarori dell'alba.
Ad un tratto a Cecilia appare una visione che è anche l'estremo tentativo dell'autore di stringere, in modo poetico, il legame tra parole e paesaggio:

«Fu a questo punto che Cecilia ebbe l'impressione di vedere qualcosa di tremolar vivente nei luoghi familiari - per i colli e la pianura fino alle lagune e al mare - un ricamo brulicante esteso dappertutto - come farfalle sul punto di muovere le ali: e pian piano, riconoscendole, ebbe commozione. Erano - sì - le sue parole più care, buséta e botón, èrce via, poaréto, fiól d'un can, de rifón o de strasseón, nauseéta, pacéte, putèi, Paradiso - e tante altre, tutte quelle che aveva detto fin da bambina, da sola o in compagnia […] Sono parole da poco, quasi tutte in dialetto e qualcuna da tato, -disse Cecilia-»[54].

L'immagine è ripresa nelle ultime righe del romanzo quando l'angelo e Cecilia, dopo aver sorvolato Pava, salgono in cielo mentre «la luce del sole aveva sommerso - impercettibilmente - le parole nel paesaggio vive»[55].

---

[53] *Ivi*, p. 291.

[54] *Ivi*, pp. 294-295.

[55] *Ivi*, p. 318.

Capitolo VI I nomi del paesaggio

Colloquio-intervista con Antonio Mazzetti

6.1 Il paesaggio e le parole.

Nella sezione conclusiva della mia ricerca ho inserito due interviste-colloqui con Antonio Mazzetti, studioso della realtà naturale e sociale dei Colli Euganei.

Tra le varie pubblicazioni di Mazzetti, opere scientifiche insuperate sulla botanica di quei luoghi, guide per escursionisti ecc., quella che mi è parsa più pertinente alla mia ricerca, e quella alla quale ho prestato maggiore attenzione, anche durante le interviste, è stata *I nomi della terra. Toponomastica dei Colli Euganei*[1]. Per indicare la continuità tra questa parte del mio lavoro e le precedenti, mi servirò di una considerazione di carattere generale di Sara Luchetta:

> «Se le raccolte toponomastiche danno voce ai rapporti tra luogo e tempo attraverso l'analisi etimologica e lo studio dell'evoluzione linguistica, il romanzo dà forma agli stessi rapporti attraverso la presenza di personaggi, azioni, pratiche che rivestono i nomi di significati»[2].

Ancor di più: è, a mio avviso, possibile accomunare linguaggio letterario e linguaggio geografico a partire dalla persuasione che i nomi, le parole, ma la considerazione andrebbe estesa ad ogni segno linguistico e ad ogni espressione artistica, non servono solo a classificare e a rappresentare i vari aspetti della realtà, ma ad entrare in rapporto con essa e, con diverse modalità, a plasmarla. Il linguaggio va considerato, come ci insegna l'antropologo e linguista Alessandro Duranti, come: «un insieme di pratiche, un mezzo attraverso cui è possibile mediare tra gli aspetti ideativi e materiali dell'esistenza umana dando luogo a particolari modi di essere-nel-mondo»[3]. Duranti aggiunge subito dopo una considerazione per noi preziosa: «i

---

[1] Mazzetti A., 2022, *I nomi della terra. Toponomastica dei Colli Euganei. Seconda edizione riveduta e ampliata*, Sommacampagna, Cierre.

[2] Luchetta, 2020, p. 63.

[3] Duranti, 2000, p. 15.

segni linguistici, intesi sia come rappresentazioni del mondo che come modi per entrare in contatto con esso, non sono mai neutrali: al contrario essi sono sempre utilizzati per creare affinità e differenze culturali»[4].

Delle due interviste, una ha carattere più strettamente biografico e delinea il percorso di Toni Mazzetti nella sua lunga storia di amore per un luogo, i Colli Euganei, e per la gente che lo popola. La seconda focalizza l'attenzione sul temi del paesaggio e di alcune parole, i toponimi, che ne indicano, come vedremo, molti aspetti essenziali.

Per compiere le interviste, mi sono mosso in un ambiente conosciuto e "domestico": Mazzetti, che conoscevo già da tempo, mi ha accolto nella sua dimora, a poche decine di chilometri dalla mia. Dei due poli del colloquio che Olivier de Sardan individua, quello della consulenza in cui l'intervistato manifesta le proprie competenze rispetto alla realtà che viene indagata, e quello del racconto, in cui riferisce le personali esperienze, ho cercato di valorizzare quest'ultimo, secondo una impostazione che, con Gianluca Ligi, possiamo definire fenomenologica[5]. Seguendo tale approccio, le domande sono state condotte secondo un criterio non nomotetico e cognitivo, non cercando cioè di far emergere le convinzioni e le opinioni di carattere generale su determinate questioni, ma con il proposito di far raccontare approcci personali, storie, racconti di esperienze. Abbiamo tenuto presenti, cercando di valorizzarle, anche altre due caratteristiche del colloquio: l'interazione e la ricorsività tentando, così, di avvicinarci il più possibile al livello della conversazione quotidiana; mi son proposto di tener conto, infine, di un aspetto non sempre facile da esplicitare, cioè quello della "negoziazione invisibile" che avviene tra le diverse esigenze di condurre e indirizzare il colloquio e di lasciare all'interlocutore l'indispensabile libertà espositiva[6].

Per quanto riguarda gli argomenti trattati, dagli incontri con Mazzetti ho cercato di far emergere quello che Gianluca Ligi ha definito, con riferimento alla Lapponia e alla lingua samiska, «la dimensione linguistica del paesaggio nativo», cioè «quel rapporto essenziale tra linguaggio e mondo nella costruzione storica e sociale del paesaggio»[7].

---

[4] *Ivi*, p. 16.

[5] Olivier de Sardan, 1995, p. 46.

[6] *Ivi*, p. 40.

[7] Ligi, 2016, p. 102.

Particolare importanza tra le parole, per quanto riguarda quest'ultimo, hanno i toponimi che, se da una parte possiedono la funzione di far riconoscere i luoghi, dall'altra rappresentano delle tracce storiche; in questo senso, vivono in quella dimensione in cui spazio e tempo si incrociano che può esser definita *cronotopo*.

Per comprenderne meglio l'importanza, ci sembrano utili alcune affermazioni di Eugenio Turri:

«La denominazione […] è l'atto primo di ogni antropizzazione: prima ancora di dissodare uno spazio naturale, di piantarvi un insediamento o una casa, prima di trasformarlo in qualche cosa che abbia a che fare con gli interessi dell'uomo, *lo si battezza*»[8].

È questo un gesto originario che è espressione di una comunità e che racchiude in sé almeno due funzioni: quella di descrivere le caratteristiche di un luogo e quello di indicarne la funzionalità rispetto ad un uso. Nel primo caso, i toponimi, in quanto descrittori di aspetti morfologici, sono già una lettura del paesaggio; nel secondo sono una proiezione di intenzionalità di pratiche successive.

Anche Franco La Cecla sottolinea che l'attribuire un nome costituisce il primario atto di orientarsi, di situarsi nello spazio, di collocarsi nel mondo; nelle fasi successive, i toponimi non serviranno più solo a trovare una direzione o un indirizzo, ma saranno fonti di accesso privilegiato a memorie collettive e permetteranno di entrare in contatto con popoli scomparsi che hanno frequentato quei luoghi[9].

Così il toponimo può essere la traccia di un periodo, anche precedente ad altre fonti e testimonianze, che sopravvive e resiste persino quando è da lungo tempo trascorso; un segno che costituisce una sonda «in grado di scendere in verticale, di tentare esplorazioni verso abissi temporali che si spingono oltre le fasi di cui siano rimaste attestazioni documentali»[10].

---

[8] Turri, 2018, p 145, corsivo nostro.

[9] La Cecla, 2007, p. 51.

[10] Pase, 2022, p. 15.

Per rimanere nel nostro ambito geografico di studio, proprio Antonio Mazzetti ricorda come i nomi che i Longobardi hanno disseminato lungo i Colli Euganei: «*Brajo, Stàfolo, Gazolina, Steogarda, Salaròla»*, sono ancora vivi dopo quasi un millennio e mezzo[11].

Numerosi sono, per fare un altro esempio, i toponimi che nei Colli rinviano ad una presenza di castelli di cui è rimasta solo qualche traccia o neppure più quella: *Castaròto, Casteàro, Casteéti, Casteèto*, ecc.; emblematico è il caso del primo termine, che, in zona *Bastìa*, indica una località in cui «sopra una sorta di vallo, si vedono i resti di un muro circolare […] da *castrum ruptum*, castello vecchio e diroccato»[12].

E, andando a ritroso, Paola Zanovello spiega come i contatti con la cultura transalpina di La Tène nel VI e V secolo avanti Cristo siano ampiamente dimostrati non solo dal ritrovamento di oggetti celtici nelle necropoli, ma anche da iscrizioni e addirittura siano reperibili nell'origine proprio di alcuni toponimi, come Venda-Vendevolo dal celtico *vindo/vendo* cioè "bianco"[13].

La ricerca di Mazzetti, che ha come oggetto specifico i microtoponimi, può essere introdotta da un interessante parallelismo, compiuto da Françoise Zonabend che, nella sua ricerca sui nomi di persona in un villaggio francese, ha notato come i toponimi e i microtoponimi siano molti di più di quelli registrati in un catasto allo stesso modo in cui i nomi censiti all'anagrafe rispecchiano solo molto parzialmente i vari appellativi di una persona nella sua comunità[14].

I termini raccolti e analizzati da Mazzetti in dieci anni di ricerche e di dialoghi costanti con i «re contadini» che ne sono i custodi, nel loro significato attuale e spesso nella memoria della loro genesi, sono descrivibili con le parole che Sara Luchetta utilizza per illustrare i microtoponimi nei romanzi di Mario Rigoni Stern: «Questo preciso tipo di nome segna i luoghi minimi, i singoli pascoli, i campi, le sorgenti, i crinali che a una scala umana dell'uso quotidiano popolano l'Altopiano di significati»[15]. Essi vengono a rappresentare così un «bene

---

[11] Mazzetti, 2022, p. 61.

[12] *Ivi*, p. 551; si veda *ivi*, pp. 124, 449, 116, 489.

[13] Zanovello, 2005a , p. 103.

[14] Si veda La Cecla*,* 2007, p. 52.

[15] Luchetta, 2020, p. 61.

culturale», fattori indispensabili per «l'identificazione di tappe significative del processo di formazione della cultura locale»[16].

Utilizzando il linguaggio più vicino a quello geografico, potremmo anche specificare che i microtoponimi tendono a definire quei «paesaggi minimi, ovvero, tessere territoriali, costituite da superfici esigue, frutto della trasformazione umana […] caratterizzate da originalità, specificità geografica, valore storico-paesaggistico e identitario, habitat di biocenosi di pregio naturalistico e poco diffuse in contesti contermini»[17].

6. 2 Colloquio-intervista con Antonio Mazzetti

6.2.1 Storia di una ricerca continua

Trascrizione della registrazione effettuata nella casa di Antonio Mazzetti ad Este, il 14 dicembre 2022, dalle ore 16.30 alle ore 18.15.
L' abbreviazione **C.** sta per Carlo, nome dell'autore di questa tesi; **T.** indica Antonio Mazzetti.

C. Allora, Toni, vorrei che per iniziare mi parlassi della tua formazione nelle varie fasi, gli studi superiori, l'Università ecc.

T. Io innanzitutto nasco da una famiglia operaia, nel 1952, e da un padre che era nato nel 1901; sono figlio di terzo letto; non ho avuto fratelli, nel senso che sì, li ho avuti, ma erano talmente distanti per cui ho avuto la fortuna / non proprio fortunata di crescere da solo. Questo da una parte mi ha portato questa voglia di incontrare la gente, che mi porterò sempre, questa necessità di conferme in essere, ma mi ha anche dato la fortuna di crescere completamente indipendente. Questo vuol dire che da bambino ho fatto le elementari qui a Este, ho fatto le medie a Este da bambino che si stava svegliando; ho fatto poi delle superiori che non sono superiori, perché mio padre all'epoca mi impose di non fare un liceo, ma una ragioneria che era la quintessenza della disperazione; per cui fu mio impegno personale stare dentro quella scuola il meno anni possibili e quindi studiare quello che era sufficiente per non stare bocciati. In quegli anni era possibile il dialogo con gli insegnanti, era il '68, per cui ci si accordava: un paio di materie a settembre, le altre abbonate, così passavi l'anno. Liberato da questa ragioneria, vado all'Università, scelgo, mi iscrivo ad Agraria, poi vedo che non riesco a far esami, anche perché mia madre ha problemi di salute e anch'io vengo da una gioventù molto interessante, ma non ero controllato, evidentemente: mio padre aveva cinquant'anni più di me; pensa, ai tempi dell'Università

[16] *Ivi*, p. 59; la frase è una citazione da L. Cassi, *Geografie e nomi di luogo. Qualche considerazione*, in "Geotema", XII, 34, 2008, p. 16.

[17] Pase, 2022, p. 21.

aveva la mia età, i settant'anni, ma di allora: io ero un ragazzo che girava l'Italia in autostop; questi eravamo, oppure dicevo «vado da una parte» e invece andavo in Francia con una moto di terza mano, un 150. Così arrivo all'Università completamente sprovvisto di qualsiasi metodo di studio, senza alcuna attrezzatura culturale: a ragioneria non avevo mai studiato, la terza media l'avevo fatta con le morosette dell'epoca. Allora mi sono inventato un' Università, il primo anno di Agraria non ho fatto praticamente niente perché mia madre si era aggravata, io stesso ho avuto delle vicissitudini con degli amici. Passo quindi a Scienze Naturali: era una Facoltà assolutamente minore che, si capiva subito, era improntata su metodi, metodologie, una visione ottocentesca che però mi si era adattata subito, perché non era una scuola tecnica; io volevo capire il contesto, volevo capire la cosa. Quando si faceva lezione eravamo venti persone, eravamo una classe delle superiori; quindi mi è andata bene. Naturalmente pago tutti i miei ritardi culturali: non sapevo niente né di chimica, né di fisica tanto meno gli integrali e le derivate di matematica o di statistica; e poi non aver alcun metodo, insomma, pago questo ritardo. Però all'Università trovo un grande professore, Giovanni Giorgio Lorenzoni dell'Orto Botanico, per gli amici Giangio Lorenzoni, che è mancato anche giovane, è stato il solo suo difetto (sorride); era originario da Udine, quindi era un furlan; a me andava perfetto. Era come arrivare a casa di mia zia. Per me che è sempre stato importante, per questo mio modo di essere, questo cercare sempre il rapporto umano, mi è andata di lusso. È poi c'è stato, interessante, lo studio della geologia: ho fatto l'esame col Professor Dal Piaz, quello del Vajont. E questo mi ha mandato su in biblioteca, dove c'era un vecchissimo Professor Piccoli, a farmi dare un libro sulla geologia dei Colli Euganei. Così mi laureo. Nella gioventù poi avevo maturato un'ulcera a vent'anni, che mi viene buona negli anni successivi, perché mi impedisce di andare militare. Anche perché quando sono andato alla visita militare, al colonnello che mi proponeva la carriera militare visti i test che avevo fatto, stupidissimamente ho fatto un gesto provocatorio, di cui mi vergogno ancora adesso, e gli ho detto «Colonnello, io però vorrei fare l'obiettore di coscienza». Mi son trovato buttato fuori.

C. Scusa sapresti dirmi in che anni ci trovavamo?

T. Io avevo sui diciassette - diciotto anni, saranno stati gli anni '68-'69; quando Don Lorenzo Milani scriveva *L'obbidienza non è più una virtù*, lo leggevamo in compagnia a casa di amici. Allora si era credenti; all'epoca andava a Taizé, un luogo straordinario; mia madre, prima di sposarsi era andata suora, ma non era una beghina; ho fatto il chierichetto fino a tardi anche se, essendo cresciuto da solo, ero un po' credente, anche lì, a modo mio, in modo indipendente, anarchico.

C. Questa è stata l'Università. E poi?

T. Poi ho continuato a studiare lì e questo è stato molto importante. Non avevo voti brillanti agli esami e, anche lì, c'era la voglia di uscire. Ma dopo laureato, ho cominciato a studiare. Anche adesso, quando trovo i miei ex-studenti che mi dicono: «Professore, mi sono laureato!» Io rispondo «Bravo, bravo. E adesso cominci a studiare per te. Per la tua professione». Mi guardano basiti. Dico questo perché, per quanto riguarda la mia formazione, ancorché aiutata dall'apertura mentale dovuta all'Università, che ti dà un

metodo di lavoro e di analisi, la capacità di andare dentro le cose; però, per tutto il resto, sono un autodidatta.

C. Questo sia per quanto riguarda la geologia, sia per la botanica?

T. La bellezza ottocentesca delle Scienze Naturali era una cosa che, come ho già detto, si attagliava alla mia curiosità, non è come la geologia e come la biologia che hanno un loro quadro ristretto che chi lo studia diviene un sapiente nel ramo. No, Scienze Naturali ti dà il quadro, sai un po' di tutto e questo ti permette di poter scegliere, sei un multitasking. E poi io la geologia ce l'avevo già qui, vado sui Colli Euganei.

C. Certo, una palestra straordinaria.

T. Io vado nelle cave e vedo la tridimite, la marcasite; vado dai cavatori e chiedo e loro: «ma sì, lì ghe xe e robete». Io leggo, ascolto, vedo che lì ci sono fossili. E vado lì. Ho la carta geologica; allora le carte si telavano, erano fatte così. La geologia l'avevo fatta bene, tanto che mi avevano regalato *Le memorie dei Colli Euganei* fatte dall'Istituto di Geografia, proprio negli anni in cui si stava studiando il sistema idrotermale euganeo, nei primi anni '70.

Poi c'era la mia passione per i Colli, dove andavamo a fare i campeggi; noi eravamo dei lazzaroni; andavamo nelle case recentemente abbandonate, nei rustici, piantavamo le tende fuori, davamo una spazzata, si accendeva il camino; facevamo una notte, due; ci raggiungevano gli amici, e le morose, ovviamente. Poi cominciavamo a camminare, ad esplorare. Allora i Colli erano liberi, noi potevamo andare dappertutto, io e Antonella[18], non come oggi che non puoi fare nulla perché, appena ti fermi in fianco a un sentiero, passano venti biciclette e ti fischiano dietro.

C. Del turismo e dell'affollamento e dei cambiamenti dei Colli magari parleremo dopo. Ma la botanica, come è entrata nella tua vita?

T. Io mi sono laureato con Giangio Lorenzoni, con una tesi sulla flora dei Colli Euganei; avevo tutto il materiale già qui. E poi io, essendo di Este, avevo già da bambino capito che il concetto di evoluzione naturalistica e del paesaggio è strettamente legato alla presenza dell'uomo. Qui al Museo Nazionale di Este, vedi subito come nell'ottavo secolo, avanti Cristo si intende, parte la civiltà nostra, ma prima sul Lago della Costa c'erano le capanne, affascinantissime, dell'Età del Bronzo; ma se vai su in Calaona i vecchi amici hanno trovato centinaia di frecce di bulini di raschiatoi del neolitico e se vai a Rocca Pendice, dove andiamo a camminare, c'è un riparo sottoroccia e quello è eneolitico; quando prendi in mano i reperti del Monte Cinto sono di epoca munsteriana, lavorati dall'Uomo di Nanderthal che veniva dall'orizzonte berico; c'era quindi questo senso del tempo, questo idea di muoverti dentro un qualcosa che per certi aspetti è un libro che su un'unica pagina ha passato, presente e futuro, c'è poco da fare. In quegli anni poi comincio a fotografare, perché per la tesi avevo cominciato a fotografare; inizio fotografando capitelli, perché leggo un bel libro sui capitelli di Cittadella; allora io ero, in qualche modo, ancora credente, poi la fede…però vengo attratto da questi ricoveri del sacro. Una cosa bellissima. E allora comincio a fotografare e lì, vedi, imparo a fotografare perché prendo un tema.

[18] La moglie di Toni.

C. Quindi, come fotografo, tu non nasci come fotografo di piante, ma come fotografo di capitelli.

T. Sì. Ho ancora le foto e i rullini in bianco e nero che sviluppavo e stampavo da solo e questo mi verrà buono quando più tardi decido di interessarmi della flora dei Colli Euganei in maniera divulgativa. Quindi passo la tesi, la converto in un linguaggio divulgativo e anche piacevole. Avevo fatto anche la scuola un po' imprevista dell'aiuto fotografo di matrimoni. Ecco allora riesco ad applicare uno dei miei imperativi fondamentali quando insegno o quando porto fuori la gente: il primo verbo che dico è «varda!»[19], «ea veditu?», non «vedere» solo, cogli i dettagli. Dentro c'e l'insegnamento universitario che però viene colorato da questa abitudine da fotografo. A un certo punto vedo che a Battaglia fanno un concorso, un concorso sui Capitelli dei Colli Euganei. Si possono portare tre fotografie a testa. Vado al concorso con tre fotografie mie e tre di Antonella, che vince con una foto che metterò nel libro sulla toponomastica. Questo però mi mette in contatto con i fratelli Sandon, perché a organizzare questa cosa qui era stata la biblioteca di Franco Sandon, i quali si stupiscono che io conosca così bene i Colli Euganei; io spiego che sono appassionato, che li giro con Antonella in Vespa. Allora lì parte una seconda formazione …

C. Proviamo, scusa, a mettere dei paletti temporali. In che anni siamo a questo punto?

T. Sono ancora da maritare, quindi siamo nel 1976. Sandon mi dice, «Visto che conosci, non ti diamo soldi, ma ti paghiamo noi i rullini, ci faresti, in preparazione del decennale della legge che ha chiuso le cave, le foto di come sono le cave adesso?». Allora parte tutto; allora ero appassionato di grandangoli e teleobiettivi; avevo insomma la mia attrezzatura. E comincio a fotografare le cave. Ma sono un naturalista, e mi viene un'idea. La gente chiede, «come mai nascono queste cose?» La risposta più banale, più presuntuosa è che sono nell'aria, basta coglierle, basta sentirle; in realtà è un rapporto molto più profondo con ciò che ti circonda per cui cogli comunque queste istanze che nascono dalla realtà che vedi. Un grande fotografo Luigi Ghirri diceva che «le cose ti guardano». Senza arrivare a queste affermazioni metafisiche, io penso che le cose ti guardano o almeno che, se sei tu che le guardi, e le riconosci, allora ti possono parlare, per forza. Come quando dico un sentiero è una forma di scrittura che racconta storie. E allora comincio e «cosa mi viene di testa?», di testa mi viene di aggiungere qualcosa a queste brutture, a queste ferite bianche, a queste bocche che urlano; allora io aumento, aumento secondo la mia sensibilità e ci metto i fiori, ci metto la bellezza; l'orribile nel bello. Io ormai sapevo fotografare; anche perché facevo i corsi di fotografia con Mario Salata, questo omone grande assieme a questo ragazzino rimasto per sempre piccolo (ride) che faceva la parte dell'appassionato, no? E venivano fuori cose molto belle, nulla di improvvisato, tutto meditato, ma in tempi brevi, fortunatamente. A questo punto io comincio a far vedere le foto alla gente, sempre su invito di Franco Sandon, conoscevo più Franco che Gianni a quel tempo. L'effetto scenografico colpiva, e comincio a raccontare, racconto della ruta patavina che viene dal deserto, dal deserto dei tartari, e che è stata portata dagli zoccoli di Gengis Khan. Ci metti dentro questa cosa, che è vera. E allora qualcuno mi dice, perché non lo scrivi? Allora è partita

[19] «guarda!»

questa roba. A trent'anni ho cominciato a scrivere di questa flora. Ovviamente con la Lettera 32, qualcosa del genere.

C. Ah certo, la Olivetti, e poi incollando, tagliando, certo.

T. Le mie figlie, che adesso hanno più di quarant'anni, si addormentavano col ticchettio della macchina da scrivere. Allora imparo a scrivere, perché nessuno mi ha insegnato. Ho fatto quattro, cinque stesure. Poi sono andato dal mio professore di lettere a ragioneria, che era Roberto Valandro. Lui pone delle piccole cose. In cambio vuole inserire una sua cosa sulla toponomastica.

C. Scusa, puoi ripetere chi è?

T. È Roberto Valandro, storico di Monselice. Così nella prima stesura del libro viene messo il suo lavoro, che in realtà era già uscito da altre parti. Non era un lavoro originale. Non come quello che hanno scritto per l'ultima edizione del mio libro Andrea Pase e Giuliano Scabia, poveretto: è l'ultima cosa che ha scritto prima di morire; quando ci penso, ogni volta piango. Quello di Valandro è un lavoro sulla toponomastica che in realtà non c'entra niente con la botanica. Vedi (mi mostra la prima edizione del libro). Nelle altre edizioni poi l'ho lavato e ho inserito cose che altri mi avevano fatto notare. Anche degli amici/non amici, sai quelli che insieme ti aiutano e ti danno una coltellata…

C. Ah certo, quelli che ti dicono: bello, ma…

T. Allora qui ho messo gli alberi, che prima non c'erano, c' era solo la flora inferiore. Secondo una sequenza che è diversa dalle altre del resto libro, che è costruito secondo una sequenza fito-sociologica, cioè il bosco di castagno, il bosco di roverella, la macchia mediterranea e i prati aridi, che è quindi una sequenza di alleanza di piante. Parto con questo libro e creo qualche invidia e qualche malumore, da qualcuno che avrebbe voluto farlo lui; anche nell'ambiente, quello dell'Università e dell'Orto Botanico che mi aveva anche dato qualche suggerimento.

C. Quindi tu, in qualche modo sei sempre stato in contatto con l'Università. Con la grande storia dell'Università di Padova.

T. Sì. Sì, per dire, la Prefazione di questo prima stesura, che è del 1987, è di Giangio Lorenzoni. Che poi viene ripresa nel '90 e nel '92 con le tre riedizioni che il libro ha.

C. (leggendo dal frontespizio del volume): Giangiorgio Lorenzoni, Ordinario di fitogeografia ed ecologia vegetale. E quindi c'è l'ecologia, mi pare una anticipazione.

T. Ma certo, questa era gente 'avanti', gente che aveva fatto il '68, questa qua; con cui ho sempre mantenuto un rapporto affettivo e tecnico nel corso degli anni; tanto più che poi mi sono ritrovato con lui, con Lorenzoni, nel Consorzio Valorizzazione dei Colli Euganei dove ero stato inserito. E poi, quando il Consorzio Valorizzazione cessa per l'entrata in vigore del Parco Colli, veniamo presi e traslati nella Commissione Tecnico Scientifica. Insomma, un rapporto bello, che è durato negli anni. Lui mi chiamava e mi diceva: «Mazzetti» o «Toni», a seconda di come girava, «dobbiamo parlare di una cosa; allora vai su quel monte e vedi come son messi, vai lì e poi lì e lì e poi mi sai dire». Io andavo e riferivo e due

giorni dopo Lorenzoni riferiva quello che gli avevo detto io, ero i suoi occhi. Anche questo servizio che io facevo non era un servizio di vassallaggio, era scuola: perché lui mi insegnava. Dieci anni dopo che mi ero laureato, andavo ancora da lui a bottega; ovviamente con tutta l'umiltà, che è l'unico modo per imparare. Poi lui ha avuto questo difetto di dover morire. Così, tutta questa formazione: l'Università, la fotografia dei capitelli e delle cave e dopo dei fiori, i Sandon, Mario La Salandra, ha fatto sì che a 35 anni butto fuori questo libro senza aver avuto bisogno dell'appoggio di nessun partito, di nessuna associazione, senza padrini. Come esce il libro? Esce che nessuni voleva farlo, perché pensavano che un libro sulla flora dei Colli Euganei non lo legge nessuno; fosse la flora delle Alpi, allora sì. Oppure mi proposero di farlo in bianco e nero, altrimenti costava troppo. In bianco e nero? Come? Sarebbe stata un'altra cosa! Per far uscire un libro devi diventare qualcuno. Poi, io non ho visibilità se non quando servo. Questo libro nasce dal punto di vista politico non solo perché doveva far vedere la bellezza dei Colli Euganei o perché la gente me lo chiedeva, ma perché io ho fatto il cappello all'articolato di Democrazia Proletaria, nell'84, per la prima proposta di legge per il Parco Colli Euganei.

C. Scusami, spiegami meglio

T. Il libro esce nel 1987. Nel 1984 io ero iscritto Democrazia Proletaria, qui c'erano Francesco Selmin, l'Anita Pignataro, Adriano Resente, prima c'era il SIUP, PDIUP, Pintor, no?

C. Sì, il gruppo de "il manifesto".

T. Sì, io vendevo "il manifesto"; fino a due anni prima ho fatto il chierichetto, poi sono andato a vendere "il manifesto" sotto i portici a Este. In regione c'era un rappresentante, l'unico rappresentante di DP che era da Verona; lui capisce, loro capiscono che si poteva fare sul Veneto questa cosa. Vennero da me, da Selmin. Allora io comincio e faccio il cappello, non solo, ma delimito anche il perimetro del parco; non solo, ma anche col verde e col giallo comincio a fare delle campiture, cioè già, su suggerimento di quelli che dovevano fare l' articolato, quello che sarà, molti anni dopo, il Piano Ambientale, il quale manterrà, senza che io sappia niente, gli stessi colori che io, come volontario, come militante, avevo fatto gratuitamente; solo che loro prenderanno un sacco di soldi, mentre io, che «avevo già lavorato abbastanza», dovevo starne fuori. Ma, insomma…allora, eravamo alla metà degli anni Ottanta e il nostro progetto sembrava velleitario: un parco antropico, una parola che poi diventerà di moda. Una parco all'interno di una grande presenza umana, quattordici, quindici comuni, quarantamila persone, anche di più: doveva diventare una esempio paradigmatico, ti ricordi questa parola?

C. Ah sì, certamente.

T. Se riusciamo a coniugare la difesa del territorio e lo sviluppo e la storia…allora si poteva espandere anche all'esterno. Questa idea è ancora viva, sai? Non è ancora stata attuata, perché quando è stato il momento di farlo, a capo hanno messo dei cialtroni, che garantivano quel famoso "potere", di cui adesso si lamenta anche il PD, «abbiamo usato il potere», certo: hanno messo nei ruoli chiave degli incompetenti a garanzia del potere, e la gente come me era usata per aprire la strada, per aprire le brecce e dopo: «grazie tane, hai

lavorato abbastanza, ti puoi togliere di mezzo». Poi diventavi addirittura pericoloso, da tener distante. È quello che ha creato la situazione attuale. Insomma, nasce nell'84 questa prima proposta. Nell' 85 arriva qui da me la Calimani, padovana. Lei dice: «la facciamo noi la proposta», noi, cioè il PCI e coinvolge anche Gianni Sandon, che era già ben noto per la battaglia contro le cave. Sandon e io allora facciamo una nuova proposta che entra in un libretto del PCI, *Sette proposte* per i vari parchi, e quello sui Colli era nostra, anche se i nostri nomi non appaiono. Poi ci sarà una proposta dei socialisti, poi due che si rincorrevano di democristiani: una di fede, diciamo, fracanzaniana di Franco Frigo, e una della corrente dorotea, che era quella dell'allora presidente della Regione, Cremonese, mantre Frigo era presidente della Provincia. Dopo cinque proposte il Parco finalmente nasce nell'89, con tutto l'arco costituzionale della Regione favorevole. Allora, i mio libro nell'87 doveva servire a dimostrare seriamente l'importanza e la bellezza di quei luoghi.

C. Quindi, l'idea era quella di valorizzare l'aspetto specifico dei Colli anche sotto il profilo della botanica, che se non sbaglio presenta anche delle tipologie particolari.

T. Sì, nei Colli c'è una biodiversità incredibile, dovuta alla forma. Qui hai un clima mediterraneo, e poco distante quello della montagna. Allora la mia militanza, il mio impegno continuava negli anni '80, perché coi fratelli Sandon, coi vari comitati e le associazioni di difesa che si attivano in quegli anni, io faccio la guida nei sentieri. E allora venivano fuori gli articoli. Ci si dava appuntamento là, e poi il giorno dopo usciva sui giornali la notizia che «Un gruppo di ambientalisti si è trovato, guidati dal naturalista estense Toni Mazzetti, e ha percorso il tale sentiero». Ho conosciuto tanta gente; allora mi faccio conoscere. Ho tre cassetti di articoli dell'epoca. Gli articoli spesso finivano con «A quando il Parco dei Colli Euganei?» E questo era fondamentale. Allora c'era un movimento di gente.

C. Siamo arrivati alla metà degli anni '80.

T. Sì, il libro sulla flora si qualifica politicamente e sta a dimostrare, presso il grande pubblico, la bellezza e l'unicità dei Colli Euganei; il libro si apre con la geologia, le vicende climatiche; mostrava che i Colli ospitano piante steppiche, piante che sono relitti glaciali, addirittura preglaciali come il corbezzolo. Poi risultano avere un clima migliore della pianura; io riporto tutti i lavori fatti dagli amici dell'Università di Geologia che dimostrano che il clima dei Colli è molto più equilibrato della pianura che ha alti e bassi..

C. Ci sono i famosi fenomeni di inversione termica.

T. Certo, l'inversione termica per cui hai il bosco di castagno ai piedi di Rocca Pendice che è più in basso e più in alto a 320 - 330 metri hai il bosco mediterraneo; come è possibile questa cosa? È l'inversione termica. Questi sono i Colli Euganei, luoghi del privilegio, di una natura che ha questa fantasia, questa commistione estrema tra quello che possono essere le rocce calcaree di duecento milioni di anni fa, come il rosso ammonitico, e quelle di trenta milioni di anni fa; è uno spaccato di centocinquanta milioni di storia della nostra terra, lì, così, a un tiro di bicicletta da Padova.

C. In qualche maniera sempre con un rapporto con i saperi dell'Università.

T. Certamente. Non parlo volentieri del Parco dei Colli Euganei come è stato realizzato proprio perché questo rapporto culturale e di approfondimento con l'Università non è stato più curato dagli amministratori, perché lì c'è questa presunzione, questa ignoranza elevata a potere politico. Non c'è stato un gran dialogo. L'Ente Parco non è stato amministrato da persone di provata cultura, di provata sensibilità ambientale, ma solo da persone che occupavano quei posti secondo il manuale Cencelli: il Presidente della Regione impone il Direttore, poi l'altro impone un altro…che poi si fanno la guerra anche se sono dello stesso partito, come è successo ai tempi della Democrazia Cristiana o di Forza Italia. E anche la sinistra non è stata da meno, quando ha avuto l'occasione. E se dici qualcosa, diventi nemico del Parco.

C. Poi vengono gli anni '90. A te viene l'idea dei nomi. Come è successo?

T. L'idea dei nomi mi viene quando diventa chiaro che dal Parco mi avrebbero estromesso. Il libro della flora era già esaurito; io avevo fatto altri libretti sui sentieri, avevo fatto questo (me lo mostra e me lo porge) *A scuola sui Colli,* seguendo l'insegnamento di Lorenzo Milani. Io avevo ammaestrato i miei bambini, insegnavo a Fontanafredda e avevo le classi di prima media, che poi sono diventate seconde e terze; davo ai ragazzi, che oggi hanno cinquant'anni, la macchina fotografica in mano. Un'attività in cui all'inizio ero da solo, poi assieme ad Anita Pignataro. Abbiamo inventato tre itinerari didattici; venivano le scuole da fuori e i miei bambini accompagnavano i coetanei.

C. Vedo che nel libro c'è anche della fauna.

T. Sì, sì. Certo perché abbiamo parlato del Roccolo, cos'è il Roccolo[20]. Sul libro della toponomastica c'è un disegno del Roccolo che mi ha fatto una bambina di seconda media, interpretando un mio disegno alla lavagna, ma facendolo dieci volte meglio. Facevamo scuola così. La mia generazione ha avuto grandi maestri, anche grandi cantautori e grandi poeti. Abbiamo avuto molta fortuna rispetto alla generazione che viene dopo. Fortuna di cui dovremmo essere grati. Ho fatto anche, negli anni Novanta, una esperienza di assessorato alla Cultura qui a Este. C'era una mostra, qui a Este, sai, nella Pescheria. Una sera stavo andando a vedere la mostra, quando scende dalle scale l'allora Presidente del Parco Colli Antonio Berengan, e mi dice «Stai facendo un libro sulla toponomastica?» Rispondo «Sì Presidente, sì Antonio» «Ti do un mese, chiudilo e lo pubblichiamo noi. O adesso o mai più». «Un mese?» Non è possibile chiudere in un mese un libro così, di nove anni di lavoro. Ma, alla fine lo finisco in un mese e questo esce per il decennale del Parco. Se questo (indica il libro di botanica) esce in preparazione del Parco, questo (mi mostra il libro sulla toponomastica) esce come testimonianza della cultura orale del Parco; per ribadire ancora una volta che abbiamo ereditato un paesaggio che non hanno fatto gli ambientalisti o i miei amici di sinistra, ma che loro hanno colto, avendone la cultura, la bellezza dei luoghi che oggi vogliono continuare ad amministrare. Giusto, poi però si son persi. L'idea era giusta. I miei libri escono perché io parlo con la gente; qui esce la formazione del toseto di sinistra che parla con la gente. Anche per quello sulla botanica

[20] Il riferimento è al Roccolo Bonato, un manufatto che sorge su un pianoro a levante del monte Rua e costruito per l'arte dell'uccellagione, cioè per l'antica pratica di catturare gli uccelli migratori utilizzando le reti. Si veda: https://www.collieuganei.it/parchi-aree-naturalistiche/roccolo-bonato/

avevo iniziato a parlato con la gente (Legge dal testo): «Nespolo, rosacee, nespolus germanica, nespoaro, nespoi». Ho messo i nomi dialettali. Pochi libri di botanica lo fanno.

C. C'era già l'idea, in qualche maniera, di ambito d'uso dei nomi, come ha scritto Aldo Luigi Prosdocimi nella postfazione.

T. Io rimango come classificatore ottocentesco, ma rimango anche un uomo che lavora con i piedi: tu camminando incontri la gente, incontri il paesaggio che ti viene incontro, e si apre. Comincio così ad avere i primi contatti con la parola dialettale, che non è facile da trascrivere: «nespoaro», come fai a rendere la /l/ evanescente liquida?

C. Hai dovuto affrontare i problemi della trascrizione già nel tuo libro sulla botanica, problemi dei nomi…

T. Perché metto questi nomi? Non solo per riportare, da uomo di sinistra, il linguaggio degli umili. Anche, ma soprattutto perché quando chiedo «Come si chiamano sui Colli le olive?» «pomee»; 'pomee' è un termine latino 'piccolo pomo'. «E il frantoio?» «pestrin», è dal latino 'pisrinum'. E il corbezzolo? Cucumere. Così diventa individualizzante. La famosa ginestra, quella che appare qua (mi mostra la foto): uno mi dice «Profesor, cosa fao in mezo ai sarasoi ?» «Cosa sono i sarasoi?» Plurale maschile, «le ginestre». Sono nomi caratterizzanti. Ecco, questa è cultura.

6.2.2 I nomi della terra

Trascrizione della registrazione effettuata nella casa di Antonio Mazzetti a Este, lunedì, 9 gennaio 2023, pomeriggio, dalle ore 16.00 alle 18.00.

C. Veniamo a *I nomi della terra*, alla sua origine, ecc. Cominciamo dal paesaggio: come possiamo iniziare ad affrontare un tema così vasto, su cui negli ultimi decenni si è scritto moltissimo. Credo che un buon punto di partenza sia la definizione che ne dà la *Convenzione sul paesaggio,* del 2000 a Firenze, che mette dei punti fermi superando la concezione tradizionale pittorica…

T. Bucolica…

C. Certo, per cui il paesaggio è una porzione di territorio come viene percepito dalle popolazioni che lo abitano e il cui carattere deriva dall'intrecciarsi dell'azione di fattori naturale e umani. Più che parlarne in generale, però, mi interesserebbe conoscere come tu hai cominciato a interessartene, come è entrato nella tua vita. Per fare un esempio, Andrea Zanzotto ha scritto che il suo primo contatto col paesaggio risale all'infanzia e che conservava ancora immagini infantili di ciò che aveva visto tra le braccia di sua madre…

T. La scoperta del paesaggio è avvenuta nell'infanzia; un'infanzia strana perché mi trovavo ad essere praticamente figlio unico perché i miei fratelli erano tutti molto più vecchi di me; ero libero. Io stavo in una casa popolare dello zuccherificio di Este che alle spalle aveva un campo di mais; attraversavo questo campo, salivo istintivamente sull'argine di un canale, il Bisatto, e vedevo sulla linea dell'orizzonte un monte grande, fatto a cupola, naturalmente il Venda, e davanti c'era un monte più piccolo che gli faceva quasi da piedistallo, ma bello

perché allora aveva attorno una corona di cipressi, era il monte Fasòlo. La prima volta che ho avuto la possibilità di salire da solo in bicicletta, son tornato giù che era quasi l'imbrunire, ho forato davanti e dietro; sono andato piangendo da una famiglia, erano i Sanguin, detti *Buega*, mi hanno aggiustato la bici in cucina. Quando sono arrivato a casa, mia madre mi ha detto: «Se arrivavi due ore fa, ti avrei ammazzato di botte, adesso sto solo ringraziando il Signore che sei qua»; ecco, la prima volta che son andato su da solo, ho avuto questa benedizione. Questo è stato il primo rapporto, un rapporto molto personale, molto intimo, che si è sviluppato negli anni su due, tre binari; il primo era quello personale, la ricerca dei luoghi, l'ascolto dei luoghi, l'andare a veder in solitaria; in seconda battuta quello che avevo scoperto era talmente meraviglioso rispetto alla realtà quotidiana per cui non potevo tenerlo per me e dovevo dirlo; per cui, appena arrivavo a casa dicevo: «Tosi» allora si parlava tutti in dialetto «Tosi, ho trovato una cosa meravigliosa»; e allora si andava tutti a vedere "stà roba". Poi son arrivati gli anni in cui c'era una patente, una vespa, in cui si poteva andare col furgoncino della morosa e avevamo i mangiadischi, ti ricordi?

C. Certo!

T. Si facevano i campeggi. Ci si impadroniva del paesaggio che era, lo scoprirò dopo con la maturità, un paesaggio accogliente. Prima attraente e poi accogliente; c'era un adagiarsi in questo paesaggio. Poi sono andato a ragioneria controvoglia e poi all'Università.

C. E qui hai cominciato a studiare il paesaggio con sistematicità.

T. Certo ho studiato la geologia e la flora; c'è stata la tesi sui Colli Euganei; il libro sulla flora dei Colli Eugane; c'è stato questo continuo camminare e rimescolare i sentimenti e le conoscenze; facendo tutto da solo; alle spalle non avevo appoggi, associazioni o partiti.

C. Solitario sì, ma avevi la tua compagna, poi tua moglie, i tuoi amici… questo è importante perché l'idea del *Viandante sul mare di nebbia* è un certo tipo di visione individualistico; invece il paesaggio lo vediamo assieme ad altre persone.

T. Certo, ma io lo scoprivo da solo e poi maturavo il momento in cui riuscivo a condividerlo; e allora: «Dai, andiamo insieme, giriamo di là, poi saliamo su e alla fine… Orco, che bellezza!». Ecco così, portando la gente, mostrando e spiegando…era come quando insegnavo matematica: ero bravissimo. Prima la spiegavo a me poi agli studenti; ero continuamente alla ricerca del modo di spiegare meglio.

C. Secondo te che rapporto c'è tra questa conoscenza scientifica, su cui ti eri formato, e quella a cui accennavi tu prima fatta di emozioni e di immagini; sono cose che vanno assieme o che entrano in contraddizione.

T. Io direi che, ma non sono preparato al riguardo e il mio diventa un azzardo, che il sentimento funziona da lubrificante per lo studio; quindi avendo la passione, quello che la gente chiama: «Ah, ma iù xe un appassionà», che poi è la curiosità, sempre; il piacere della curiosità, a volte il tremore di andare in cerca; a volte la fretta. Questo: quando scopri e leggi quello che è quel sasso lì e quella pianta là e cominci a chiamarli per nome, dargli un'età e una funzione, distinguendo questa cosa interessantissima da un'altra lo stesso

interessante. In una successione di vita e non vita, nel senso che tutto parte dalla geologia, tutto nasce da lì. Il primo comandamento che do alla gente che viene con me, soprattutto agli studenti, dico «varda» (guarda) e poi questo è fatto così, e poi come mai quello è fatto colà; questo viene prima. E quello viene dopo. Come mai abbiamo il sasso del Buso dei Briganti che sporge? Perché è fatto di trachite che dura di più e avanti così. Queste conoscenze sono prima scolastiche e accademiche, poi si incarnano in te, non sono solo classificazioni, ma quelle di chi dialoga con la terra. Ci sono stati momenti che, stando nel bosco, tutto avvolto lì, in ascolto, mi è parso di sentire che lo spazio si dilatava; ero io che mi dilatavo, in realtà, nella mia capacità di percepire quello che mi stava attorno.

C. Allora possiamo dire che conoscere con precisione, nei dettagli i singoli aspetti della natura non è un ostacolo, ma un potenziamento…

T. L'acquisizione di una conoscenza scientifica ti dà questa consapevolezza. Quando io mi arrabbio con la cultura dell'ignoranza che si sta diffondendo oggi e dico: «Ragazzi, non sapete quello che state perdendo oggi!». Credimi: devo portare tra non molti giorni una scolaresca sul monte Venda; so che lì sopra ci sono tutta una serie di intralci e allora, qualche giorno fa, sono andato a vedere se è aperto; vado su. Come arrivo su, trovo un gruppo di persone della nostra età che mi saluta: «Salve Professore, come sta Professore?…». Uno che mi conosceva cominciò: «Professor, ghemo na domanda da farghe …» Sai cosa mi ha detto? Mi ha detto che c'è una movimento di pensiero che dice che siccome il Venda è un monte a pianta quadrata, non è di origine naturale, ma che è stato fatto dagli extraterrestri.

C. Ma dai!

T. Certo, come vuoi chiamarla questa cosa qua? Allora io ho spiegato l'origine del monte, la frattura geologica da cui è nato ecc.

C. Il tentativo di dare spiegazioni più facili, più d'effetto proprio perché manca quell'amore per il dettaglio, l'umiltà di guardare come sono realmente le cose…

T. Poi ci sono quelli con le biciclette e le moto; io non ho niente contro le moto; ho girato il mondo in moto, ma è l'uso che ne fanno che mi fa incazzare, l'uso che ne fanno. E dico: non sapete cosa perdete correndo, senza mai fermarsi, senza guardare; correte per conquistare, conquistare che cosa?

C. Vedo anch'io quelli che in bici o in moto si buttano giù per i sentieri, catafratti come guerirei medioevali.

T. Sì, quelli che io ho chiamato "i *samurai* della domenica": ho scritto molti articoli su questo. Poi non solo ti impediscono di camminare, e poi son aggressivi e inveiscono, ma rovinano anche i sentieri; ci sono sempre più sentieri scavati da questi qui con le ruote al centro; questi frenano, accelerano, muovono il terriccio, poi, quando piove, l'acqua scorre nel solco e addio sentiero!

C. Dovrebbero impedirlo.

T. Invece li favoriscono: gli organizzano le gare. Quando vai in Islanda, c'è un parco dove nel X secolo hanno fatto il primo parlamento. All'inizio del parco c'è un cartello che ti dice di andare a 50 all'ora… Se vai adesso a Teolo, ci sono moto che salgono e scendono a 100-120 all'ora. Se fai cosi in Islanda prendono la moto, te la buttano in un geyser e tu vai in galera. I nostri invece sono barbari!

C. Certo; e questo dimostra che il paesaggio ha bisogno di cultura; e d'altra parte, come direbbe Eugenio Turri, il paesaggio dà idea dell' antropizzazione, dà idea di che tipo di comunità, di persone ci vivono assieme, dentro, di che civiltà lo vive.

T. Questo è un discorso che abbiamo approfondito l'anno scorso, con il cinquantenario della legge sulle cave. Le cave sono il segno di un civiltà che vende sua madre, il segno che l'uomo dà di se stesso attraverso il paesaggio, che idea vuole dare di se stesso. Prova a vedere come sono le case al Nord, in ordine, è un modo per rispettare se stessi, prima di tutto.

C. E dà il segno anche del rapporto con le generazioni future, come sottolinea Salvatore Settis, di cosa vuoi lasciare…

T. Sì, questi pensano «morti noi, morti tutti!»; questi hanno lasciato un monumento a sé stessi con le cave, ma in negativo!

C. Questo ci porta ad un altro discorso: prima di iniziare la registrazione, avevamo accennato ad Aldo Pettenella[21]. Aldo aveva paragonato nei suoi scritti il paesaggio ad un'antica pergamena sopra la quale si scriveva, si cancellava e si riscriveva; una bella ed efficace immagine, per indicare quello che viene definita "la storicità" del paesaggio. Ecco, allora quello che volevo chiederti è: quali cambiamenti hai visto nel tuo paesaggio? Ad alcuni abbiamo già accennato…

T. Certo, il cambiamento. Durante le ultime generazioni siamo passati da un'agricoltura… il modo dei Colli è stato sempre un mondo di un'agricoltura, povera se vuoi, ma che modellava il paesaggio con una cura attenta, cura fatta non per costruire il paesaggio dell'Arcadia, ma per avere il necessario per non morir di fame, un'agricoltura di sussistenza; ma che ha lasciato memoria di una bellezza che è durata nel tempo. Poi nel dopoguerra, dopo gli anni Sessanta, con un ritardo dovuto al fatto che i Colli sono sempre stati piuttosto appartati rispetto alle dinamiche prevalenti, io comincio ad esplorare i Colli e vedo le zone abbandonate, vedo il risultato di quel grade esodo dalla campagna, dalla montagna alla città degli anni Sessanta e Settanta; quelle casette abbandonate dove io e i miei amici andavamo a fare i campeggi, accendendo il camino, pulendo…

C. Era il risultato di un esodo che si vedeva nell'abbandono dei i fabbricati.

T. Sì, ma come erano ancora integre le case, così il paesaggio; le case erano ancora integre e non ancora occupate da quelli che verranno dopo, i professionisti, i medici, i notai che

---

[21] Aldo Pettenella è stato un attivista, geografo e storico dei Colli Euganei, prematuramente scomparso una ventina di anni fa. Le sue diverse ricerche, tutte ancora attuali, spaziavano dalla storia naturale dei Colli alle vicende delle popolazioni locali, ai percorsi attraverso i quali quei luoghi oggi possono essere conosciuti e amati.

venivano da Padova, gente che non aveva nessun rapporto col territorio e che quindi recintavano tutto: avevano "il contadino che teneva i campi", pensa te. E quindi i sentieri erano ancora percorribili, nei boschi c'era un silenzio straordinario, eravamo liberi di andare in giro. La frequentazione turistica ancora non c'era, e molti contadini avevano abbandonato. Quindi nel giro della mia età, nel giro di cinquant'anni, diciamo, i prati sono diventati cespugliosi, poi cespugliosi e arborati e infine boschi. Moltissimi coltivi terrazzati, che avevano ai margini la robinia, sono stati completamente coperti, e sono diventati boschi; quando entri nei boschi, trovi i terrazzamenti; ma quello che si è perso dei paesaggi terrazzati è stato uno dei fenomeni peggiori per il paesaggio.

C. Fenomeno diffusissimo purtroppo in Italia. Mauro Varotto, dell'Università di Padova, ha scritto molto su questo. Un esempio sono i terrazzamenti della Valbrenta.

T. Certo, adesso beviamo il tè alla menta; bene, lo fanno i marocchini che hanno ripristinato i terrazzamenti e che al posto del tabacco producono questo.

C. Siamo arrivati qui perché stavamo parlando della perdita dei paesaggi terrazzati…

T. Tornando ai miei viaggi in Islanda e dintorni, una volta eravamo alle Fær Øer, e lì ho visti i terrazzamenti sopra i fiordi, a picco; che emozione! ma come hanno fatto?! Per coltivare poche cose, patate, segale, immagino; ma li hanno fatti lì. E noi li abbiamo persi; i nostri sono il segno di un'agricoltura eroica, se vuoi, sono terrazzamenti da novanta centimetri… Ecco, queste sono le cose del paesaggio che mostro quando porto la gente a camminare: la bellezza e il disastro. Perché il paesaggio attuale è il paesaggio dell'abbandono e, oltre che dell'abbandono, dell'anomia, un paesaggio che non ha nome, da conquistare e da sfruttare. È una luogo per divertirsi, un gigantesco toboga per andare su e giù; privo di nomi, privo di identità, viene usato così, è il paesaggio moderno: il paesaggio dell'abbandono e della mancanza di cura, che però non riesce a nascondere del tutto la sua bellezza; bellezza e disastro. Poi ti fermi a guardare un particolare, una roccia: è un calcare, e questo è un contatto, qui le rocce si son toccate trenta milioni di anni fa, qui vedi una cosa di tenta milioni di anni…

C. Questo tuo ultimo discorso ci permette di compiere il passaggio successivo: dall'anomia ai nomi. I nomi che sono l'argomento di questo tuo libro (indico *I nomi del paesaggio*, sulla scrivania). Come possiamo iniziare? Sempre Eugenio Turri ha scritto che ancora prima di iniziare a insediarsi, a coltivare, gli uomini hanno nominato i luoghi: li hanno battezzati; come primo atto.

T. Sì, quello che dico sempre, anche quando parlo dei "re contadini", è che quello che caratterizza il genere umano è la parola; ecco, questo è un libro di parole; è anche, come dice Scabia nell'introduzione, un libro epico. Ma è un libro di parole. La capacità dell'uomo di emettere suoni che identificano delle cose: questo è straordinario; la parola è potente, magica, crea immagini, fa vedere e, quindi, quando l'uomo si ferma o vuole dire una cosa, la nomina e quella cosa nominata esiste; la nomina con un suono; e la parola rimane, questa è la sua potenza, rimane come un chiodo sulla terra. A fermare la memoria di chi li ha usati per la prima volta per riconoscere. Poi un nome non nasce per caso, il nome dà una caratteristica.

C. Certo, come ha scritto sempre Turri, è già una lettura del paesaggio.
T. E sì, dare il nome fa parte della sociologia; il nome che io do viene riconosciuto dalla gente, e in virtù di questo riconoscimento entra a far parte della cultura della gente.

C. L'attribuzione del nome non è un fenomeno individuale, ma collettivo, sociale, di una comunità e poi già nel nome noi abbiamo spesso le caratteristiche del paesaggio, se è boscoso ecc. e poi le intenzioni d'uso, cosa intendi fare, se è adatto per…
T. Poi questi nomi si sommano, si spostano; poi sono nomi che non tutti sono in grado di cogliere, per cui anche il dare il nome fa parte di uno *slang* di un *argot* in cui comunichiamo io e te, che l'altro non capisce; quello di un' altra tribù non capisce. Quando il vecchio mi chiede "Sàlo 'elo dove ke xé ea Prìa dea Cróse?» e io rispondo «ea xé in parte al Carbonìe dea Busa de Val de Agri…»

C. Lo scrivi anche nel libro, è una specie di formula magica per entrare in quella comunità.
T. E io rispondo, so benissimo che quella gente rimane meravigliata perché non ha capito niente di quello che ho detto.

C. Con questo vuoi dire che c'è sempre meno gente che capisce un certo linguaggio…
T. In realtà anche in passato, voglio dire, non erano molti: quando mi trovo con i vecchi, loro sanno tutto della loro terra, ma se vai oltre il monte che fa da confine, non sanno più molto. Loro sono il centro del modo. Non per ignoranza; al di fuori del loro panorama, il resto non interessa. Loro sono il centro del mondo. Ogni luogo è centro del mondo; il contadino, quando sta lì e si gira intorno, lui è il perno del modo e questo perno è l'asse terrestre; è una cultura panica; sanno tutto e chiamano per nome la terra.

C. Ci sarebbero tante cose da dire su questo; ad esempio mi hai fatto venire in mente che Pase, nella *Prefazione* al tuo libro, scrive che non avere i nomi per descrivere le cose crea un impoverimento che precede un malessere psichico; cioè il non aver nomi per l'ambiente esterno crea la premessa per non avere quelli per descrivere le emozioni e questo è il presupposto per molte forme di disgregazione, anche psicologica. Lo aveva sottolineato anche Andrea Zanzotto, che era molto attento a questi fenomeni.
T. Questa è la mia rabbia. Capisci, danno dell'ebete o del rimbambito a me, ma rimbambito è per me un complimento, quando li accuso e dico «sei tu che vieni a portarmi la tua frustrazione e vieni a scaricarla qua, renditi conto che riesci solo a rovinare tutto con la tua frustrazione, non stai godendo il posto dove sei, lo stai rovinando e quando tornerai a casa, sarai uno scemo come sei partito». Questa forma di disgregazione, di incuria va a braccetto con quella del paesaggio abbandonato. L'abbandono è avvenuto per il richiamo che l'industria ha fatto nel tempo che è durata, visto che siamo già in zona postindustriale, e adesso c'è il ritorno, i figli, con presupposti diversi…

C. Questo è molto interessante.

T. Il ritorno non è solo merito degli ambientalisti, ma è merito di quello che avviene nella realtà. La decrescita che dovremmo fare non sarà una scelta ideologica, come veniva prospettata all'inizio, sarà una necessità.

C. Tu quindi vedi un ritorno…
T. Vedo un ritorno che in questo momento sta coniugando presente e passato; un ritorno al passato con un occhio al futuro. Molti di questi ragazzi non hanno conoscenze, ma si informano, cominciano ad ascoltare.

C. Che provenienze hanno, sono figli di contadini, sono generazioni nuove che si affacciano?
T. Alcuni sono figli di contadini, ma il figlio del contadino nostro fa il coltivatore di ritorno. Mi vengono in mente esempi: magari lavorano come operai, magazzinieri, però a casa curano i castagni, curano il vigneto, curano il terrazzamento, le mogli fanno le cassiere nel supermercato tale, però poi fanno le torte con le castagne… Altri invece hanno mollato impieghi, e questa è una nuova consapevolezza, magari impieghi in multinazionali con cui giravano il mondo, conoscono le lingue, ma a trentacinque, quarant'anni, stomacati dall'idea di essere solo una pedina nelle mani dell'Amazon, della multinazionale di turno, si fermano e con le loro lauree si mettono a fare il pastore, ma non come il "pastore errante nell'Asia", ma come il pastore collegato a internet che vende i prodotti anche all'estero…

C. Ci sono realtà così nei colli?
T. Un po' alla volta si stanno formando anche qui: abbiamo chi alleva galline speciali, chi coltiva la lavanda, altri che stanno cercando di riportare le vecchie varietà, i vini che andremo a vedere stasera. E' una mentalità che si sta diffondendo in maniera ancora troppo lenta perché la burocrazia non aiuta, la politica non aiuta, le banche non aiutano. Le banche aiutano l'imprenditore vecchio stampo, che fa produzione pesante che fa, investe… e poi ti resta questo capannone vuoto, pieno di immondizie. E' un ritorno molto al femminile, se vedi i vigneti, le cantine, ma anche i sommelier di grande livello, gli enologi, molti sono donne. Questa nuova agricoltura non è più predatrice come quella di qualche anno fa, non è quella ottocentesca, ma sarà un'agricoltura coniugata con la consapevolezza di oggi.

C. I nomi come segni della storia; mi piacerebbe che tu spendessi qualche parola su questo.
T. I nomi come detentori della storia. Partiamo da quell' antico concetto: il sentiero è una forma di scrittura, che racconta storie che dentro hanno altre storie, che dentro hanno altre storie e che si muove nello spazio e nel tempo; quando arrivi ai nomi che sono attorno al sentiero e che fanno parte del sentiero; quando arrivi ai nomi, trovi che sono delle reliquie di storia rimaste lì spesso senza che lo gente lo sappia. Quando vai su da Oci e Dante Vecchiato ti parla di *steogarda*, capisci che non è un termine dialettale, ma molto più antico: *steogarda* è un temine longobardo che significa "recinto di cavalli" e che lì ci sta bene perché sta sulla strada che collegava Arquà a Teolo, le due vicarie che comandavano i Colli allora; un luogo di sosta, un cambio di cavalli, un' osteria, poi scopri che questa *steogarda è Stuttgart, Stoccarda…*

C. Che bello!

T. Poi: alle spalle di Villa Barbarigo c'è un piccolo colle, che viene tagliato da un doppio filare di cipressi che salgono; questo monte la gente del luogo lo chiama *staffolo;* anche qui capisci che è un nome longobardo e che quindi risale all'inizio del VII secolo, i Longobardi hanno bruciato Padova nel 601, ed è rimasto qui fino all'inizio del terzo millennio, ad oggi; ma cosa vuol dire *staffolo*? In longobardo *staffil*, *stafos*, "cippo di confine"; il monte Staffolo finisce nella piana dove adesso c'è il campo da golf di Valsanzibio; lì proprio dove il monte si immerge, nel 1922 viene sterrato questo cippo rastremato che abbiamo qui nella sala VI del Museo di Este; quello messo nel 141 avanti Cristo da Lucio Cecilio Metello per dividere il territori atesini da quelli padovani. È il terzo, il secondo è sul Venda, il primo a Teolo, *titulus*, per segnare una linea che vien giù così; i Longobardi riconoscono il "Monte del cippo di confine" ottocento anni dopo che è stato piantato; arriviamo noi, e il contadino scrive *staffolo* sulla mappa che mi fa. Una volta sono stato a trovare un'amica nelle Marche e vedo l'indicazione "Staffolo"; salgo sulle colline, morbidissime, arrivo in cima al paese, entro dentro il negozio e domando «Scusi, signora, ma qui ci sono stati i Longobardi?» «Ma certo, queste sono state le Marche, le terre di confine, dei Longobardi!». Lì c'era un confine e quello è "il paese del cippo di confine". Pensa che storia, una storia che dentro ne ha altre. Una storia per cui un padovano chiama il tarassaco *pisacàn*, noi a Este *brusaòcio*; il papavero i padovani lo chiamano *ròsoe*, noi estensi *miniègoe*: un confine amministrativo che diviene confine linguistico. Ecco cosa nasce da una parola, *staffolo*. Il lavoro linguistico l'ho fatto da solo, ma in dialogo continuo con i contadini. È stato un azzardo; all'inizio ho la sensazione che nessuno questo lavoro lo voglia, nessuno lo paghi; ma lo faccio lo stesso. Raccolgo queste parole orali e le metto per iscritto. E sono un naturalista, non un linguista. Cioè non ho gli strumenti di un linguista, ma conosco il territorio.

C. Per avviarci verso una conclusione; nella prefazione, Andrea Pase scrive che questo libro è stato scritto «appena in tempo», per salvare una cultura, una civiltà; un lavoro che adesso bisogna proiettare nel futuro; non penso tu avessi interessi solo "archeologici"! Che ne dici?

T. Intanto bisogna dire che i Colli Euganei sono un luogo protetto. Sono un luogo del privilegio, rispetto alla pianura o ad altre colline; questo l'ho sempre detto, con questo intendo il clima, la forma, la gente, la storia e adesso anche il Parco. Al di là delle delusioni, delusioni che anche Andrea Pase ricorda, su questo lato della politica che non ha portato i frutti che ci aspettavamo…comunque sia, la gente c'è. Adesso ci sono i giovani che stanno tornando, magari a camminare e, camminando, allora magari salta fuori il pianoro del Mottolone, che prima nessuno conosceva, e chiedono «dov'è?» E vanno a cercarlo, oppure «dov'è quella carbonaia?», la cercano e la trovano; c'è la terra nera, dov'era la pira che bruciava. Fanno tutto a piedi, però, sui sentieri. Oppure ritrovi i racconti dei vecchi, le leggende che si raccontano ancora, come quello della *s'ciòna* della *Pría de san Joanìn* sotto il Venda, «Cosa xea sta *s'ciòna*?»; è un grande anello di ferro in mezzo all'edera. «E come mai?», perché lì Noè, alla fine del diluvio, ci ha attaccato l'Arca: il Venda è il nostro Ararat. Il centro del modo è sempre questo.

C. Torniamo al libro…

T. È un libro che si sviluppa su vari livelli. Molti giornalisti che hanno parlato del libro hanno sottolineato l'eccezionalità del lavoro ecc., ma non hanno centrato il punto che è la parola; le parole fanno una rete e questa rete sostiene la fisionomia del paesaggio, si adatta al paesaggio, dà i colori, i sapori e i profumi; la prima cosa è la parola. Poi dentro ci sono le vecchie coltivazioni: quando senti il Passo dei Ronchi, da "roncare", è il segno che quei terreni nel Medioevo sono stati diboscati e terrazzati; quando senti *e grote,* pensi a delle grotte, ma in realtà sono altri terrazzamenti; *el rajo* era il filare di vite usato sul tipo della piantata veneta; senti parlare di Ú*pi,* è una costa che aveva dei terrazzamenti abbastanza ampi da ospitare gli *ùpi,* gli aceri campestri che sostenevano le viti secondo il modello classico della piantata veneta, della vite maritata. Che può servire da prototipo oggi perché anche oggi ha la sua validità dato che, con il riscaldamento globale, puoi mettere le viti in modo che non si cucinino come succede oggi, che poi ti fanno solo vini da sedici gradi e non li vendi più; le metti in modo che siano ombreggiate dagli alberi oppure protette, a pergola.

C. Ha, la vite maritata di cui ha scritto tanto Emilio Sereni nella sua *Storia del paesaggio agrario italiano*! Ma ci sono esempi attuali?

T. Certo, ci stiamo lavorando; intanto troviamo le reliquie, i resti delle vigne prefilosseriche…

C. Certo, perché è con la fillossera che questa tradizione è entrata in crisi.

T. Sì, perché hanno dovuto prendere radici di varietà americane che resistevano e poi innestare sopra il Cabernet, il Merlot, e quelle locali sono state abbandonate. Io sto bevendo un vino che si chiama *Vernazzola* di vigne che hanno centoventi, centotrenta anni. Questo modo di dare i nomi alla terra dà alla terra dignità, in un momento in cui sembra che questi luoghi siano deputati solo al divertimento o addirittura alla produzione del prosecco di Valdobbiadene che rischia di soppiantare le nostre colture, e noi rispondiamo con la *recantina* addirittura con la *corbinona*. Ecco, il naturalista non snobba l'artificiale, ma capisce che vale la pena coniugare l'agricoltura con l'ambiente, come si era fatto sempre prima, d'altra parte. I paesaggi che abbiamo ereditato non li hanno fatti né gli ambientalisti né gli architetti paesaggisti, li hanno fatti i contadini, senza saperlo, per seguire una loro utilità e una loro logica, un loro uso razionale del luogo. Poi noi rimaniamo incantati, ma li hanno fatti la gente che non sapeva né leggere né scrivere…

C. Però adesso devono essere ripresi da gente che sa leggere e scrivere, altrimenti non hanno futuro.

T. Ho fatto la presentazione di un libro sui *casotti* dei Berici; mi diceva l'autore che adesso ci sono imprese specializzate nella ristrutturazione delle vecchie *masiere*, cioè dei muretti a secco che sostenevano il terreno.

C. Varotto ha scritto molto sui terrazzamenti e l'arte della costruzione del muro a secco, che esiste in tutto il mondo dalla Puglia al Vietnam ed è stata riconosciuta come Patrimonio Immateriale dell'Umanità.

T. Certo, adesso i contadini giovani hanno un'altra consapevolezza, un modo di comunicare anche le loro conoscenze, i loro prodotti e di dare un valore e questo diventa un contributo,

una testimonianza che il materiale su cui stanno lavorando non è un materiale morto, ma ha una storia, che siamo dentro una storia e non siamo solo dentro una modernità che si sta impiccando da sola, per continuare con Zanzotto…

C. Ah, certo, il "progresso scorsoio" di Zanzotto.

T. Salviamo le cose primarie; stasera troverò dei giovani a cui racconterò delle cose; e la soddisfazione sarà questa: loro ci sopravviveranno; diamo onore a chi ha tenuto acceso il fuoco e trasmettiamolo. Ecco, questa è la storia di uno che non è stato un contadino, non è stato un linguista, ma un naturalista, un territorialista; non un semplice ambientalista. Io sono stato sempre in contatto con la gente, ho ascoltato la gente; anche quelli dei quali non condividevo la passione per la caccia. Non condivido, ma ascolto. Quando mi dicono «Xé rivà i novi petarei» che sarebbero i pettirossi; come fanno a saperlo? «Perché i canta differente dai nostri».

C. Questione antica: se la caccia sia una forma di conoscenza della natura, anche se distruttiva.

T. Io non sarei mai in grado di sparare, ma la coerenza non è una virtù seria, e se uno mi dice «El vien su Professor che ghemo quattro cinque becanoti, ne dà na man a farli fora, semo in diese dodese, stemo in compagnia», io non dico di no e quella sera vado su e un vecchio ad un certo punto si mette a piangere perché gli è morto la cagna. Quanto brava che era! Una bestia con cui aveva un dialogo profondo, che sapeva tutto: qui ci sono i tassi, lì le volpi, lì la faina. Finendo sul libro, rimane un libro incompleto, anche impreciso, ma che mostra come noi siamo parte del paesaggio e che le parole sono importanti per descrivere la biodiversità e la diversità delle culture.

Considerazioni finali

Giunto al termine del mio percorso, mi pare opportuno compiere alcune riflessioni conclusive. Una prima considerazione: nelle opere che ho analizzato il paesaggio si è manifestato in una serie amplissima di significati e implicazioni, spesso descrivibili secondo coppie antitetiche e compresenti. Luogo della concretezza e dell' idealizzazione, della vicinanza e della lontananza, della quotidianità e di ciò che è eccezionale e straordinario, esperienza individuale e collettiva. Il linguaggio dell'uomo, la letteratura e non solo, è stato in grado di esprimere questa complessità, facendone a pieno titolo parte: contribuendo, ad esempio, a costruire il paesaggio come scenario del mito e dell'altrove. Anche le forme della raffigurazione sono molteplici, dando luogo, pur in presenza di una realtà piuttosto limitata, e nella sua singolarità chiaramente individuata, i Colli Euganei, a una grande varietà di rappresentazioni.
Possiamo invero individuare alcune costanti e dei mutamenti, che scorrono lungo assi non strettamente cronologici e assumono i tratti delle riemersioni, delle riprese, coscienti o meno. Così, comune agli autori è la consapevolezza di essere di fronte a luoghi eletti, di possibile terrena felicità, le cui caratteristiche e peculiarità possono creare echi particolarmente intensi in chi vi si accosta, in chi vi vive: il poeta tardo antico Claudiano tesse un elogio della speciale fortuna degli abitanti e dall'altro capo dei secoli il naturalista Mazzetti definisce quei rilievi «luoghi del privilegio». Anche il poeta del Novecento Andrea Zanzotto vede nella capacità di armonizzare aspetti contraddittori, dolcezza dei declivi e asperità delle pareti rocciose, distese verdeggianti e acque ribollenti, una sintesi di forme che può essere modello, può risuonare in modo profondo e utile ad armonizzare le contraddizioni dell'io, a trovare una pacificazione psicologica ed esistenziale.

La seconda costante, il secondo tema, che possiamo individuare, strettamente connesso con il primo, è costituito dal richiamo ad una dimensione mitica in cui possiamo reperire elementi provenienti da una tradizione che risale all' antichità classica e, ancor prima, venetica e motivi della religiosità rurale e delle leggende che nei secoli hanno arricchito la tradizione

popolare; basti pensare alle divinità legate all'acqua, l' Aponus di Claudiano, il San Giovanni di Scabia, o alle leggende legate alla tradizione contadina a cui fa cenno Mazzetti. Anche il laico Zanzotto non ha potuto far a meno di riconoscere l'aura sacrale e mitica che avvolge quei luoghi.

Ho appena accennato alla tradizione popolare e questo mi porta a compiere una precisazione: il mondo contadino, nel nostro specifico geografico contadino-montanaro, ha avuto tanta parte nel plasmare la fisionomia dei Colli, basti pensare alle alterne vicende che hanno segnato la concorrenza tra coltivi e manto boschivo, ai terrazzamenti ecc. oltre, ovviamente, a fornire quella base economica e materiale che costituisce il presupposto della edificazione di castelli e di ville nobiliari coi loro giardini. La sua presenza nelle opere che abbiamo preso in considerazione meriterebbe un discorso a parte, ben più ampio. Qui basti annotare come questo mondo stia sullo sfondo del romanzo foscoliano, ma poi emerga, anche se non direttamente nei componimenti dedicati ai Colli, con forza in Zanzotto, sia a livello di repertorio linguistico, sia per alcune figure specialissime, come quella di Nino Mura (*La Beltà, Idioma*) che, nel suo essere «duca per diritto divino» rinvia necessariamente ai «re contadini» di Mazzetti; questo universo in *Lorenzo e Cecilia* è punto di riferimento costante per poi divenire assoluto protagonista dei *Nomi della terra* di Mazzetti.

Tra i testi presi in considerazione emergono ovviamente molte differenze, che fanno parte della varietà delle rappresentazioni a cui facevo cenno prima; difficile qui darne conto per esteso. Mi limiterò a segnalare una di quelle che riguardano le diversità delle temperie culturali in cui le opere sono state scritte e della intenzione poetica degli autori: quella sintesi formale a cui prima facevo cenno non poteva essere colta da chi, come il giovane Ugo Foscolo, di quel paesaggio voleva cogliere l' aspetto cruciale, ma parziale, della contraddizione e del dissidio in cui rispecchiare l'impossibilità di una risoluzione dei conflitti della psiche e del rapporto con la società. L'esaltazione dell'io porta ad una contrapposizione con il mondo, ad uno sradicamento che non può trovare sollievo neppure nella natura, che attraverso il paesaggio si manifesta, e non può che risolversi nell'autodistruzione.

D'altra parte, la parabola del soggetto occidentale, di cui Jacopo Ortis rappresenta una fase importante, trova nella poesia di Zanzotto un momento essenziale per consapevolezza e per l'estremo tentativo di costituire reciprocamente, attraverso il linguaggio poetico, soggetto e paesaggio.

Due altri temi emersi nella mia ricerca mi paiono di particolare rilevanza, tutti e due non casualmente evidenziati ed enfatizzati in sede antropologica: quella del paesaggio come sfondo su cui proiettare le aspirazioni e i desideri dell'uomo e quello che lega il paesaggio alla salute psichica.

Il primo, di cui Eric Hirsch ha mostrato la presenza in un'ampia varietà di situazioni extraeuropee, è rappresentato dal bisogno dell'uomo di creare una distanza nella quale dialettizzare desideri e proponimenti con la realtà del vissuto quotidiano; è un motivo che abbiamo trovato in forme diverse in tuti gli autori.

Possiamo vedere questa dinamica riferita, nel carme di Claudiano, al rapporto tra dettagli realistici degli aspetti naturali e di quelli frutto dell'opera dell'uomo da una parte e della componente mitologica che sta sullo sfondo come causa, origine, garanzia di stabilità di quella realtà, dall'altra. L'abbiamo individuata nell'*Ortis* nei momenti in cui l'irrequietezza del protagonista, il suo essere prigioniero di conflitti irresolubili, sembra poter lasciar spazio ad una contemplazione, sempre distanziata, di rilievi, contrade animate, cieli azzurri.

In Zanzotto il movimento tra lontano e vicino diviene quello tra io e paesaggio, nella continua ricerca di dare consistenza a queste due entità avvertite come instabili e problematiche. In Scabia il rapporto diviene quello tra una realtà dipinta con i toni di un vivo realismo e una dimensione fantastica presente nel quotidiano stare al modo dei personaggi; alla tensione si sostituisce una compresenza, una favolosa compenetrazione.

Nel racconto autobiografico di Mazzetti i Colli Euganei sono luoghi di fuga fin dalla prima giovinezza, da esplorare prima da solo, poi in compagnie sempre più nutrite. Prossimità e distanza per lui sono anche temporalmente rappresentate nel rapporto tra un fiore, la Ruta padovana «gemma dei Colli», ad esempio, e l'abisso dei milioni di anni da cui sono emerse le rocce sulle quali si è formato lo strato di terreno, a volte sottile, sul quale quel fiore è cresciuto.

Per quanto riguarda il legame tra salute malattia dell'uomo da una parte e cura e degrado del paesaggio dall'altra, parole esplicite e lucidissime sono state pronunciate da Andrea Zanzotto che ha collocato questo legame nella vicenda delle trasformazioni territoriali e sociali di cui egli è stato testimone. Ma il nesso è presente anche in Foscolo dove impressiona ancor oggi il baratro in cui l'impossibilità di giungere ad un accordo con la realtà, anche naturale, precipita il poeta: «eccolo quel demonio mio persecutore; torna a perseguitarmi, a premermi, a investirmi, e m'accieca l'intelletto…»[1].

Di contro, Scabia e Mazzetti possono mostrare quanto equilibrio e quanta pienezza siano riservate a chi del paesaggio può e sa cogliere la bellezza e l'armonia; operazione, nonostante le apparenze, tutt'altro che semplice e che presuppone, a monte, una lunga tradizione di rispetto e di cura dell'ambiente e di uno sguardo educato a cogliere i valori che così si son venuti a creare. Ma è anche rilevabile, questo nesso, fin dall'origine, nell'aura mitica e sacrale in cui Claudio Claudiano avvolge la funzione terapeutica del suo *Fons,* garantita dalla presenza del dio *Aponus.*

Mi auguro, infine, di essere riuscito a mostrare, pur solo in una selezioni dei testi che si sono occupati di una porzione di territorio, i Colli Euganei appunto, come le rappresentazioni del paesaggio abbiano messo in luce significative visioni del mondo e delle forme di vita, grazie alla potenza del linguaggio umano e dell'umana facoltà di nominare, di narrare e di creare metafore.

[1] Foscolo, 2022, p. 166.

Appendice I Claudio Claudiano, *Aponus* (testo latino e traduzione)

«Fons, Antenoreae vitam qui porrigis urbi
fataque vicinis noxia pellis aquis,
cum tua vel mutis tribuant miracula vocem,
cum tibi plebeius carmina dictet honos
et sit nulla manus, cuius non police ductae 5
testentur memores prospera vota notae,
nonne reus Musis pariter Nymphisque tenebor,
si tacitus soli praetereare mihi?
Indictum neque enim fas est a vate relinqui
hunc qui tot populis provocat ora locum. 10
Alto colle minor, planis erectior arvis
conspicuo clivus molliter orbe tumet,
ardentis fecundus aquae. Quacumque cavernas
perforat, offenso truditur igne latex.
Spirat putre solum, conclusaque subter anhelo 15
pumice rimosas † perforat † unda vias.
Umida flammarum regio, Vulcania terrae
ubera, sulphureae fervida regna plagae.
Quis sterilem non credat humum? Fumantia vernant
pascua, luxuriat gramine cocta silex, 20
et, cum sic rigidae cautes fervore liquescant,
contemptis audax ignibus herba viret.
Praeterea grandes effosso marmore sulci
saucia longinquo limite saxa secant.
Herculei (sic fama refert) monstratur aratri 25
semita, vel casus vomeris egit opus.
In medio, pelagi late flagrantis imago,
caerulus inmenso panditur ore lacus,
ingenti fusus spatio; sed maior in altum
intrat et arcanae rupis inane subit, 30
densus nube sua tactuque inmitis et haustu,

sed vitreis idem lucidus usque vadis.
Consuluit natura sibi, ne tota lateret,
admisitque oculos quo vetat ire calor.
Turbidus inpulsu venti cum spargitur aer 35
glaucaque fumiferae terga serenat aquae,
tunc omnem liquidi vallem mirabere fundi,
tum veteres hastae, regia dona, micant,
quas inter nigrae tenebris obscurus harenae
discolor abruptum flumen hiatus agit; 40
apparent infra latebrae, quas gurges opacus
inplet et abstrusos ducit in antra sinus;
tum montis secreta patent, qui flexus in arcum
aequora pendenti margine summa ligat.
Viva coronatos adstringit scaena vapores, 45
et levis exili cortice terra natat,
calcantumque oneri numquam cessura virorum
sustentat trepidum fida ruina pedem.
Facta manu credas: sic levis circuit oras
ambitus et tenuis perpetuusque riget. 50
Haerent stagna lacu plenas aequantia ripas
praescriptumque timent transiluisse modum;
quod superat fluvius devexa rupe volutus
egerit et campi dorsa recurva petit.
Devehit exceptum nativo spina meatu; 55
in patulas plumbi labitur inde vias;
nullo cum strepitu madidis infecta favillis
despumat niveum fistula cana salem.
Multifidas dispergit opes artemque secutus,
qua iussere manus, mobile torquet iter 60
et iunctos rapido pontes subtermeat aestu
adflatosque vago temperat igne tholos.
Acrior interius rauci cum murmure saxi
spumeus eliso pellitur amne vapor.
Hinc pigras repetunt fessi sudore lacunas, 65
frigora quis longae blanda dedere morae.
Salve, Paeoniae largitor nobilis undae,
Dardanii, salve, gloria magna soli,
publica morborum requies, commune medentum

auxilium, praesens numen, inempta salus. 70
Seu ruptis inferna ruunt incendia ripis
et nostro Phlegethon devius orbe calet,
sulphuris in venas gelidus seu decidit amnis
accensusque fluit, quod manifestat odor,
sive pari flammas undarum lance rependens 75
arbiter in foedus mons elementa vocat,
ne cedant superata sibi, sed legibus aequis
alterius vires possit utrimque pati:
quidquid erit causae, quocumque emitteris ortu,
non sine consilio currere certa fides. 80
Quis casum meritis adscribere talibus audet,
quis negat auctores haec statuisse deos?
Ille pater rerum, qui saecula dividit astris,
inter prima coli te quoque sacra dedit
et fragilem nostri miseratus corporis usum 85
telluri medicas fundere iussit aquas,
Parcarumque colos exoratura severas
flumina laxatis emicuere iugis.
Felices, proprium qui te meruere, coloni,
fas quibus est Aponon iuris habere sui. 90
Non illis terrena lues corrupta nec Austri
flamina nec saevo Sirius igne nocet,
sed, quamvis Lachesis letali stamine damnet,
inde sibi fati prosperiora petunt.
Quod si forte malus membris exuberat umor 95
languida vel nimio viscera felle virent,
non venas reserant nec vulnere vulnera sanant
pocula nec tristi gramine mixta bibunt:
amissum lymphis reparant inpune vigorem
pacaturque aegro luxuriante dolor.» 100

«O fonte, che dai la vita alla città di Antenore
e con le acque vicine allontani il funesto destino,
poiché i tuoi prodigi danno persino ai muti la voce
e la riconoscenza del popolo compone per te carmi
e non c'è nessuna mano della quale le note del pollice 5
non testimonino, memori, voti esauditi:

non sembrerò irriverente alle Muse e alle Ninfe,
se trascurassi, solo io, di celebrarti?
Non è lecito che sia lasciato inonorato da un poeta
questo luogo che è sulla bocca di tante genti. 10
Più bassa di un alto colle, ma piuttosto elevata
rispetto alla campagna circostante, con notevole giro,
dolcemente si gonfia un'altura ricca di acqua bollente;
dovunque l'acqua scava caverne, l'acqua che sgorga dal fuoco.
Il suolo molle ansima e racchiusa sotto la pomice 15
ribollente l'onda scava le vie screpolate.
Qui c'è l'umida e infiammata regione di Vulcano: qui la ricchezza
della terra è il regno infuocato della plaga solforosa.
Chi non crederebbe che il terreno fosse sterile? Ma germina
il prato fra il fumo; la roccia bruciata è ricoperta d'erba. 20
E, benché le dure rocce così si disgreghino per il calore,
l'erba temeraria verdeggia disprezzando il fuoco.
Grandi solchi scavati nel marmo,
tagliano in maniera obliqua la roccia spezzata.
Si mostra il tracciato dell'aratro di Ercole 25
(come è fama), o piuttosto fu il caso a compiere l'opera
del vomere. Nel mezzo, come un mare che ribolle
per largo tratto, si estende un lago azzurro,
con grandissimo giro, che occupa un enorme spazio;
ma entra ancor più grande in profondità 30
e riempie le cavità della rupe arcana:
è denso nella sua nube ed aspro al tatto e alle labbra,
ma è sempre limpido nelle acque cristalline.
La natura pensò a se stessa per non restare sconosciuta
e ammise gli occhi dove il calore vietava di andare: 35
quando l'aria fumosa si dirada al soffio del vento
e rischiara lo specchio azzurro dell'acqua fumante,
allora ammirerai la vasta pianura e le vecchie lance,
dono di re, brillano (ed oscura per le tenebre della nera sabbia
una voragine di altro colore inghiotte il fiume impetuoso; 40
di sotto appaiono le caverne, che il gorgo scuro
riempie e conduce negli antri il corso sinuoso);
allora si svelano i segreti del monte, che piegandosi in arco
con il suo pendio inclinato racchiude la superficie dell'acqua.

Un anfiteatro di verde incorona e restringe i vapori 45
e la terra leggera nuota con la sua corteccia sottile
e non cederà mai al peso di coloro che la calcano:
essa, anche se fragile, sostiene il piede tremante.
Lo crederesti opera dell'uomo, così lieve è l'orlo
e sottile e sempre immobile. 50
Le acque stagnanti eguagliano le rive colme
e temono di superare il limite fissato;
un ruscello, scendendo dalla rupe inclinata, trasporta
l'acqua sovrabbondante e si dirige alla campagna.
L'accoglie un meandro, dal corso nativo, la trasporta. 55
Poi scorre in tubi larghi di piombo,
senza alcun rumore e piena di umido fuoco
e la bianca fistula fa uscire sale dal colore della neve.
Sparge ovunque la sua ricchezza e seguendo l'arte
dove vollero gli uomini, là dirige il corso tortuoso 60
e scorre con rapidità bollente, sotto i ponti
ben connessi e ne tempra con il mobile fuoco le volte.
Più acre all'interno, con rumore della roccia assordante,
esce un vapore spumoso che si è sottratto al fiume.
Qui i malati accorrono alle fosse sudifere 65
Alle quali i lunghi ozi hanno dato un piacevole fresco.
Salve, o elargitore della nobile onda Peonia,
salve, o grande gloria della terra di Dardano,
pubblica tregua dei mali, aiuto comune dei medici,
divinità sempre presente, salute non comperata. 70
Sia che rotte le rive irrompano le fiamme degli Inferi,
e Flegetonte, fuori della sua sede, scorra infuocato qui,
sia che un fiume gelido cada su vene di zolfo
e scorra acceso (come manifesta l'odore),
sia che il Monte contrappesi sulla bilancia 75
le fiamme parimenti alle onde ed arbitro componga
gli elementi, non perché cedano, vinti, a lui, ma perché ognuno
possa con eguali leggi verificare la forza dell'altro:
qualunque sia la causa, qualunque sia l'origine,
è certo che tu non scorri senza il volere di un dio. 80
Chi oserebbe infatti attribuire tali meriti al caso?
Chi può negare che artefici di tutto ciò siano gli dei?

Il padre di tutte le cose, che conta i secoli con gli astri,
fra le cose più sacre del mondo pose anche te,
e commiserando la fragile natura del nostro corpo 85
comandò alla terra di far scaturire acque medicinali,
e per allontanare le severe conocchie delle Parche,
dai gioghi aperti ne uscirono fiumi.
Felici quei coloni che ti hanno avuto in dono,
ai quali è diritto avere Apono nella loro terra. 90
A loro non la malattia terrena, non il soffio corrotto
dell'Austro, né Sirio infuocato, nuoce,
e sebbene Lachesi li condanni con lo stame letale,
cerano in te un destino più prospero.
Poiché se un malefico umore abbonda nelle membra 95
ed il ventre languido rosseggia per troppo fiele,
non tagliano le vene, né sanano la ferita con una ferita,
né bevono filtri misti di erbe venefiche,
ma senza danno recuperano con le acque il perduto vigore
e si placa per il sofferente, che ritorna alla salute, la malattia». 100
Traduzione di Luciano Lazzaro (Lazzaro, 1981, pp. 55-59)

Appendice II. Poesie di Andrea Zanzotto.

Da *Disperse 1937-2011* della raccolta *Erratici* (2021)

I colli in cui si tacquero
(1963)

I colli in cui si tacquero
le torbide età prime,
i colli che s'allentano e si stendono
nelle beate rime
nei sospiri e negli ozi dei poeti,
i colli che l'autunno rende lieti
di compiute ricchezze:
qui tre le linfe ardenti
per cui si tinge di cupo valore
la fredda ombrìa di valli e di torrenti:
ecco anche a me riservano un profilo
unico, rinascente tra le brezze,
difficilmente indovinato, come
di se stessi il profilo s'indovina
E nell'anno che già alla stasi inclina
io ti distinguo, cuna

delle mie genti, tutta a sciolte chiome,
rupi, ville, colture,
verso golfi e pianure
muovere i passi con l'euganea luna.

(Zanzotto, 2021, p. 46-47)

Alla luna euganea: dal treno
(1963)

O luna euganea
rendimi intelligibile la tenebra
dove in tumulto e in pace
faticosa di brace
i colli a selva affratellati
di fredde e calde vene tesoreggiano
e comportano i beni:
qui al mio sguardo sgorgati
ma già lontani come
quella forza di lupo onde sorprendono

(*Ivi*, p. 48)

Da *Inediti* (1999)

II Sopra i colli di Este

(Da Marco)

Forse movendo in poco lembo di spazi
ad altre terre in
questo soffocante dover essere,
situarmi nel futuro non tuo
sempre più al largo o all'addiaccio-
fratello, oggi col piede rivolto a più
soleggiati e scabri colli che i nostri
proni da sempre ai diluvi,
tra olivi con stupore, entrambi ombre, ci rinveniamo
individuiamo altre, altre svolte,
tra sulfurei, sepolti dèi
disseminati in frotte,
tra erose ma pur delicate
pervadenze e insinuazioni del verde,
tra seriche stasi e secche, tra sorreggenti veri?

Ed è tutto un confabulio-saltellio di
paesaggi nel modesto, non distimico, per un attimo, aprile
dal nostro sogno ad occhi bene allenati sgranto –
Ed è tutto un brusire di incinerati fuochi/paesaggi
"A noi venite" "non importa"
"non fa nulla" di limite in tramite discorrenti –
ma di voi sepolte/insepolte
tracce o mappe di furie
è giusto questo rincorrersi nel futuro?

Il caro fratello ed io senza dire affermiamo, affermiamo
e acconsentiamo al fiorire febbrile dei dossi
pur se in lingue tra loro orribilmente ignare
“Deh paesaggi” “Non importa” “Non fa nulla”
La stradina verso mai narrati olivi ci guida, no ci disperde
“Quali, quali” “Sì venite” “Non fa nulla”
(ansimiamo a cancellare a riprendere cose a volo
a mettere in serbo a disacconsentire a
far incrociare come stecchini o ad immettere
come in giri di vitree palline
i nostri cammini-destini)

1993-1995

(Zanzotto, 2011a, p. 872-873)

Da *Conglomerati* (2009)

Euganei

(1)

«Visione, del tutto ab-reale, dei tre coni o piramidi come tal-
volta si vedono al lato sud dei colli Euganei da Este verso
Vo. Figure di un verde sabbioso eppure tenue contro il cielo
azzurro pallido.
Veri dèi del numero 3, nove lati di cui uno sottostante, continuo
con gli altri.

Maestà prorompenti eppure costruite in se stesse
vigore spento di tre vulcanelli in fila che eruttarono fuoco
e di quel fuoco scomparso
resta come un'aura, in loro e intorno a loro e nel cielo
un fluire impalpabile di energie e di estranee superbie
violenza, armonia, stabilità, estraneità d'altri pianeti
Grido di lontananze, di silenzi a milioni di anni – tema
da inseguire, perseguire, decriptare, ripetere frattalmente.
Sostegno immenso.
Trasalimento puro.
E joie, joie, joie di un messaggio
digerito anche senza renderlo in consapevolezza

“Joie joie joie, pleurs de joie”
ma incenerite a portata di
al-di-qua.

Ricordare Pascal.

(2)

«Geometrico avvenimento

Improvvisamente allucinante
tra tanti segni di intrichi topologici
a una curva di stradine
che tagli il fiato
che togli appoggio sotto i piedi
ma che tutto ridai
in un'inimmaginabile misura
di tutte le misure,
altare di te stesso
Trimurti
volta con passione smisurata
a comporsi per sempre
e ad ogni svolta dirompere -
Alta preghiera trina ed una
a se stessa rivolta
Monito senza fine certezza che qui
ci confina, statue di sale
con te divenuti, gioiosamente per sempre
pare che sfrontatamente il sublime in te si ritempri
ma pur col non darlo a vedere del tutto.

(3)

«Geometrico avvenimento
improvviso stigma
di trini tagli
che tagli il fiato che togli
appoggio sotto i piedi ma
che tutto ridai nel picco di tre
avvenimenti e avvertimenti
di eternità?
In un' inimmaginabile misura
di tutte le misure
altare di te stessa
Trimurti
volta con passione smisurata
a comporsi per sempre
ad ogni svolta e che ti sgeometrizzi come
e per sempre a nasconderti,
alta preghiera trina ed una
a se stessa implacatamente rivolta
e in soffocata impietrita smisurata pacatezza,
monito senza fine certezza
che qui ci confina, statue di sale o di cenere
con te divenuti in mille accettazioni - per sempre -
sì che pare, pare, pare
che sfrontatamente
il sublime
in te, nel tuo tre si ritempri
…….

(Zanzotto, 2009, pp.109-110, 111,112.)

BIBLIOGRAFIA

Agosti S., 2011, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Zanzotto A., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, pp. IX-XLIX.

Alfano G., 2008, *Archivi silvestri. La temporalità dello spazio in Zanzotto e Rigoni Stern*, in «Compar-a-ison», 2008, 1, pp. 49-74; poi in Id., *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Aragno, Torino 2012, pp. 271-303.

Auerbach E.,1972, Mimesis. *Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi (ed. or. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,* Bern, A. Franke,1946.)

Bachtin M., 1968, *Dostoevskij. Poetica e stilistica,* Torino, Einaudi (ed. or. *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1929).

Bachtin M., 1979, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 231-405 (ed. or. *Voprosy literatury i estetiki*, «Chudozestvennaja literatura», 1975)

Baldacci A. 2010, *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Napoli, Liguori.

Baldan P., 1989a, *Concreto e immaginario nella cultura della gente euglena. Cenni storici,* in Lorenzoni G.G. *et al.*, *I Colli Euganei natura e civiltà*, Padova, Editoriale Programma, pp. 249-268.

Baldan P.,1989b, *I Colli Euganei nella letteratura,* in Lorenzoni G.G. *et alii*, *I Colli Euganei natura e civiltà*, Padova, Editoriale Programma, pp. 269-304.

Bandini F., 2011, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in Zanzotto A., 2011, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, pp. LIII- XCIV.

Baudino M., 2021, *"Funzione-Foscolo" ,* in *Calcaterra D.* (a cura di)*, Gli archi e gli strali. Foscolo inattuale,* Perugia, Aguaplano, pp. 23-32.

Belpoliti M., 2001, *Settanta*, Torino, Einaudi.

Bertone G., 2000, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea.

Bettini M., Short W. M., 2014, *Introduzione,* in Bettini M., Short W. M. (a cura di) *Con i Romani: un'antropologia della cultura antica*, Bologna, Il Mulino, pp. 7-22.

Bettini M., 2014, *Comparativismo*, in Bettini M., Short W. M. (a cura di) *Con i Romani: un'antropologia della cultura antica*, Bologna, Il Mulino, pp. 23-44.

Bouffiér Sophie Collin, 2003, *Il culto delle acque nella Sicilia: mito o realtà?*, in Teti V. (a cura di), 2003, *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, Donzelli, pp. 43-65.

Bourdieu P., 1998*, Meditazioni pascaliane,* Milano, Feltrinelli, (ed or., *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, 1997)

Bourdieu P., 2003, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila,* Milano Raffaello Cortina, (ed. or., *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Éditions du Seuil, 1972).

Bourdieu P., 2022, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. *Les règles de l'art,* Paris, Éditions du Seuil, 1992).

Breda N., 2005, *Per un'antropologia dell'acqua*, *La Ricerca Folklorica*, No. 51, *Antropologia dell'acqua* (Apr. 2005), pp. 3-16.

Brugnolo S, Gobbi P., Pettenella A., 2001, *Di pensier in pensier, di monte in monte. Testi letterari dedicati ai Colli Euganei da sfogliare in quattro passeggiate,* Sommacampagna, Cierre.

Brugnolo S. *et al.,* 2016, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci.

Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1991, (I ed. 1988).

Carrano A., 2008, *Sublime*, Napoli, Guida.

Claudianus C., 2008, *Aponus (carm. min. 26)*, a cura di Ornella Fuoco, Napoli, Loffredo.

Colella M., 2017, «*Un altro scorrere dello spazio tempo». Spazi, paesaggi e cronotopi nei Conglomerati zanzottiani*, in Sgavicchia S, Tortora M. (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, Atti del Convegno Internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, Pisa, Edizioni ETS, Tomo I, pp. 593-604.

Contini G., 1978, *Prefazione,* in Zanzotto A. *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, pp. 5-7.

Cosgrove D., 1990, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopli (ed. or. *Social Formation and Symbolic Landscape*, Beckenham, Croom Helm Ltd, 1984).

Dal Bianco S., 2011a, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Zanzotto A., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, pp. VII-LXXXIV.

Dal Bianco S., 2011b, a cura di, *Profili dei libri e note alla poesie*, in Zanzotto A., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, pp. 1381-1681.

Dei F., 1993, "Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura". In *Uomo & Cultura. Rivista di studi antropologici.* Anno XXIII/ XXVI. n. 445-52. gennaio 1990-Dicembre 1993.

Dei F., 2021, *James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Roma, Carocci.

Della Dora, V., 2019, *La montagna. Natura e cultura*, Torino, Einaudi.

De Martino E., 2019, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali,* Torino, Einaudi.

Dostoevskij F., 1975, *Ricordi dal sottosuolo*, introduzione di Alberto Moravia, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Rizzoli, (ed. or. *Zapiszki iz podpol'ja,* 1864)

Dostoevskij F., 1993, *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi. (ed. or. *Brat'ja Karamazovy* 1879-1880).

Duranti A., 2000, *Antropologia del linguaggio*, Roma, Meltemi, (ed. or. *Linguistic Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997).

Engels F., 1967, *Il realismo di Balzac,* lettera a M. Harkness, in K. Marx, F. Engels, *Scritti sull'arte*, Bari, Laterza, pp. 159-163, (ed. or. 1888).

Eriksen Th. H., 2017, *Fuori controllo. Un'antropologia del cambiamento accelerato.* Einaudi. Torino.

Evans-Pritchard E. E., 1973, *Il metodo comparativo nell'Antropologia Sociale*, in Id, *La donna nelle società primitive*, Bari-Roma, Laterza (ed. or. *The Position of Women in Primitive Societies and Other Essays in Social Anthropology*, London, Faber & Faber, Ltd., 1965).

Fabietti U., 1999, *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*, Roma-Bari. Laterza.

Fabietti U., 2006, *Metafore e antropologia. Dall'etnocentrismo in versi alla dialettica radici/ erranza*, in Scafoglio D. (a cura di), *La coscienza altra. Antropologia e poesia*, Cava de' Tirreni, Marlin, pp.113-124.

Fabietti U., 2011, *Storia dell'Antropologia*, Bologna, Zanichelli.

Ferrari A., 1999. *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET.

Formaggio D., 1972, *Estetica*, in Preti G., (a cura di), *Filosofia*, Milano, Feltrinelli, pp. 54-73.

Fortini F., 1974, *Le poesie italiane di questo anni,* in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, pp. 88-137.

Fortini F., 1977, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

Foscolo U., 2022, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Feltrinelli (ed. or. *Ultime lettere di Jacopo Ortis, Part I - II*, John Murray Publisher, 1817)

Frare P., 2022, *Il dilemma di Jacopo*, in Foscolo U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Feltrinelli, pp. 1-20.

Frémont A., 2007, *Vi piace la geografia?*, Roma, Carocci, (ed.or., *Aimez-vous la géographie?*, Paris, Éditions Flammarion, 2005).

Fuoco O., 2008, *Introduzione* e *Commento* in Claudiano C., 2008, *Aponus (carm. min. 26)*, a cura di Ornella Fuoco, Napoli, Loffredo. pp. 7-63 e 73-128.

Gadamer H. G., 1990, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani (ed. or. *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1960).

Geertz C., 2019, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *The Interpretation of Cultures,* New York, Basic Books, Inc., 1973).

Giancotti M., 2016, *Introduzione* in Zanzotto A., *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, pp. 5-26.

Gimbutas M., 1997, *Il linguaggio della dea. Mito e culto della Dea madre nell'Europa neolitica*, Vicenza, Neri Pozza, (ed.or., *The Language of the Goddess*, New York, Harper & Row Publishers, Inc., 1989).

Gombrich E. H., 1973, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio* in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 156-177, (ed. or. *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, London, Phaidon Press Ltd, 1966).

Grignani M. A., 2016, *«Stralingua» con animali*, in Vallortigara L. (a cura di), *Camminando per le foreste di Nane Oca. Atti della Giornata di Studio* (Venezia, 19 maggio 2015). Venezia. Edizioni Ca' Foscari,[file PDF] disponibile all'indirizzo web:https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-069-3/ Pdf, pp. 29-39.

Grimal P., 1990, *Enciclopedia dei miti,* Milano, Garzanti.

Guzzo P. G., 2003, *Fonti divine. Miti dell'acqua in Magna Grecia*, in Teti V. (a cura di), *Storia dell'acqua*. *Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, Donzelli, pp. 35-42.

Hegel W. F. H., 1967, *Estetica*, Torino, Einaudi; (ed. or. *Vorlesungen über die Äesthetik*, 1842-43)

Hirsch E. 1995, *Introduction. Landscape: Between Place and Space* in Hirsch E., O'Hanlon M. (a cura di), *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*, Oxford, Clarendon Press, pp. 1-30.

Horatius Flaccus, Quintus, 2013, *Le Odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, (a cura di) G. Bàrberi Squarotti, Firenze, Leo S. Olschki.

Huysmans J.-K., 1953, *A ritroso e Zaino in spalla*, (trad. it. di Ugo Dèttore), Milano, Rizzoli, (ed. or. *À rebours Sac au dos,* 1884).

Ingold T.,2000, *The perception of environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill,* London. Routledge.

Ingold T., 2016, *Ecologia della cultura*, Milano, Meltemi.

Jakob M., 2017, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki.

Jauss H. R., 1969, *Perché la storia della letteratura?,* Napoli, Guida, (ed or. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, 1967)

Kant I., 1974, *Critica del Giudizio*, Roma-Bari, Laterza, (ed. or. *Kritik der Urteilskraft*, 1790).

La Cecla, F., 2007, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Roma-Bari, Laterza.

Lazzaro L., 1981, *Fons Aponi. Abano e Montegrotto nell'Antichità*, Abano Terme, Francisci.

Lévi-Strauss C., 1978, *I tre umanesimi*, in *Antropologia strutturale due*, Milano, Il Saggiatore, pp. 311-315, (ed or. *Anthropologie structurale deux,* Paris, Librarie Plon,, 1973).
Ligi G., 2016, *Lapponia. Antropologia e storia di un paesaggio*. Milano, Edizioni Unicopli.

Luchetta S., 2017, *Cronotopi del noto e dell'ignoto: il ruolo dei nomi di luogo nella narrativa di Mario Rigoni Stern* in Sgavicchia S, Tortora M. (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, Atti del Convegno Internazionale della MOD 10-13 giugno 2015, Pisa, Edizioni ETS, Tomo I, pp. 455-462.

Luchetta S., 2020, *Dalla baita al ciliegio. La montagna nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, Milano-Udine, Mimesis.

Lukács G., 1999, *Teoria del romanzo*, Milano, SE. (ed. or. *Die Theorie des Romans*, 1920).

Luperini R., 2013a, *Letteratura, antropologia e critica tematica*, in Id., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, pp. 109-116.

Luperini R., 2013b, *Per un nuovo paradigma didattico,*[file PDF] disponibile all'indirizzo web https://corsi.unica.it/pas/files/2014/03/Luperini-R.-2013-Per-un-nuovo-paradigma-didattico.pdf.

Malaurie J., 1987, *Emile Zola, etnografo*, in Zola E., 1987, *Taccuini. Un'etnografia inedita della Francia*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. XI-XVI.

Malinowski B., 2011*, Argonauti del Pacifico Occidentale, Torino, Bollati Boringhieri* (ed. or. *Argonauts of Western Pacific*, London, Routledge e Kegan Paul, 1922).

Mandile R., 2013, *Note sull' «Aponus» di Claudiano*, [file PDF] disponibile all'indirizzo web: https://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-09-III-13-Mandile.pdf.

Martialis M. V., 1965, *Epigrammi*, traduzione e prefazione di Guglielma Zappacosta, Roma, Armando Curcio.

Marucci G., 2004, *L'acqua e la pietra: culti lito-idrici di guarigione* in Di Rienzo E. (a cura di), *La malattia e la cura. Contributi di antropologia storica*. Roma, Bulzoni, pp.169-185.

Mauss M.,1980, *Le tecniche del corpo* in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, pp. 383-409. (ed. or. *Les Techniques du Corps*, "Journal de Psychologie" n. 3-4, 1936, poi in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950)

Mazzacurati C., Paolini M., 2007, *Ritratti. Andrea Zanzotto,* presentazione di M. Lodoli, con VHS, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2001; prefazione di F. Marcoaldi, con dvd, Roma, Fandango.

Mazzetti A., 2022, *I nomi della terra. Toponomastica dei Colli Euganei. Seconda edizione riveduta e ampliata*, Sommacampagna, Cierre.

Mazzoni G., 2021, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.

Mazzoni G., 2011, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.

Mengaldo P.V., 1978, *Andrea Zanzotto,* in Mengaldo P.V. (a cura di), *Poeti italiano del Novecento*, Milano, Mondadori, pp. 869-876.

Mengaldo P.V., 1983, *Grande stile e lirica moderna* , in Id, *La tradizione del Novecento. Nuova serie,* Firenze, Vallecchi, 1987.

Meschiari M., 2008, *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*, Palermo, Sellerio.

Milli G., *Una lettura antropologica del sublime kantiano,* in «Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience», 16 (2020), pp. 30-42.

Milone L., 1974, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in «Studi novecenteschi», n.8, Luglio-Novembre, pp. 207-235.

Mitterand H., 1987, *Prefazione*, in Zola E., *Taccuini. Un'etnografia inedita della Francia*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. XVII-XXVIII.

Neppi E., 2014, *Il dialogo dei tre Massimi Sistemi, Le Ultime lettere di Jacopo Ortis fra il Werther e la Nuova Eloisa*, Napoli, Liguori.

Nicoletti G., 1978, *Il "metodo" dell' «Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia.

Olivier De Sardan J. P., 1995, *La politica del campo. Sulla produzione di dati in Antropologia.* Edizione originale. *La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie,* in "Enquête", n.1, pp. 71-109. Dispensa *La ricerca etnografica* del Corso di Etnografia Sp. 2020, pp. 27-63.

Paolucci G., 2011, *Introduzione a Bourdieu*, Roma-Bari, Laterza.

Pase A., 2022, *Prefazione*. *Con tutta la precisione di cui il mondo ha bisogno. Micro-topononimi e geografie minime dei colli Euganei*, in Mazzetti A., 2022, *I nomi della terra. Toponomastica dei Colli Euganei. Seconda edizione riveduta e ampliata*, Sommacampagna, Cierre, pp. 9 - 48.

Pennacini C., 2010, *La ricerca sul campo in antropologia: oggetti e metodi*, Roma, Carocci.

Pettenella A., 1995, *Colli Euganei, La memoria lunga del paesaggio*, Arquà Petrarca, Verona, Parco Regionale dei Colli Euganei, Cierre.

Pettenella A., 2005, *Il paesaggio euganeo*, in Selmin F. (a cura di), *I Colli Euganei*, Sommacampagna, Cierre, pp. 16-23.

Puppa P., 2016, *Fantasmi della trilogia: scrittura/canto/corpo*, in Vallortigara L., (a cura di), *Camminando per le foreste di Nane Oca. Atti della Giornata di Studio* (Venezia, 19 maggio 2015). Venezia. Edizioni Ca' Foscari, [file PDF] disponibile all'indirizzo web: https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-069-3/ Pdf, pp. 83-95.

Remotti F., 2000, *Prima lezione di antropologia*, Bari-Roma, Laterza.

Renzi L., 1991, *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino.

Rousset J., 1976, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel,* Torino, Einaudi, (ed. or. *Forme et Signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1962).

Sartre J. P. , 1995, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il saggiatore (ed. or. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard, 1948).

Sbrojavacca E., 2017, *«Rocce di ultradenso vuoto». Aspetti del paesaggio in Conglomerati di Andrea Zanzotto,* in Sgavicchia S, Tortora M. (a cura di), Geografie della modernità letteraria, Atti del Convegno Internazionale della MOD 10-13. Giugno 2015, Pisa, Edizioni ETS, pp. 469-478.

Scabia G., 2000, *Lorenzo e Cecilia*, Torino, Einaudi.

Scafoglio D. 2006, *Antropologia e poetica*, in Id. (a cura di), *La coscienza altra. Antropologia e poesia*, Cava de' Tirreni, Marlin, pp. 5-16.

Schlegel F., 1991, *Dialogo sulla poesia*, Torino, Einaudi; (ed. or. *Gespräch über die Poesie*, 1800).

Segre C., 1985, *Tema/motivo*, in Id, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 331-359.

Selmin F., 2005a, *Il paesaggio euganeo,* in Id.. (a cura di), *I Colli Euganei*, Sommacampagna, Cierre, pp. 4-16.

Selmin F., 2005b, *Economia, società, cultura tra Ottocento e Novecento*, in Id. (a cura di), *I Colli Euganei*, Sommacampagna, Cierre, pp. 332-353.

Selmin F., 2005c, *Andare sui Colli. Dal Grand Tour al turismo di massa*, in Id. (a cura di), *I Colli Euganei*, Sommacampagna, Cierre, pp. 354-358.

Sereni E., 2020, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari-Roma, Laterza.

Serpa F., 1998, *Introduzione*, in Claudio Claudiano, *Il rapimento di Proserpina. La guerra dei Goti*, Milano, Rizzoli, pp. 14-31.

Sertoli G., 2002, *Presentazione,* in Burke E., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, Aesthetica, pp. 9-42.

Settis S., 2019, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi.

Simongini F., *Il nido natale come una catacomba. Colloquio con Andrea Zanzotto*, in «Lingua e Letteratura», VIII, 14/15, 1990, pp. 85-99.

Sobrero A. M., 2022, *Il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*. Roma , Carocci.

Suetonius Tranquillus C. T.,1972, *Le vite dei dodici Cesari*, traduzione di A. Vigevani, Milano, Longanesi.

Teti V., 2003a, *Introduzione*, in Id. (a cura di), 2003, *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, Donzelli, pp. XV-XXIII.

Teti V., 2003b, *Luoghi, culti, memorie dell'acqua*, in Id. (a cura di), 2003, *Storia dell'acqua*. *Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, Donzelli, pp. 3-34.

Teti V., 2018, *Appunti per una storia, un'antropologia, una politica dell'acqua / Il Mondo e i mondi di acque*, [file PDF] disponibile all'indirizzo web: www.doppiozero.com; datato 12 giugno 2018.

Tirinanzi De Medici C., 2018, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci.

Tosco C., 2007, *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il Mulino.

Turri E., 2000, *Il paesaggio racconta*, saggio presentato al Convegno ella Fondazione Osvaldo Piacentini, Reggio Emilia, marzo 2000, [file PDF] disponibile all'indirizzo webhttp://www.storiamacerata.com.

Turri E., 2008, *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio.

Turri E., 2018, *Il paesaggio come teatro*, Venezia, Marsilio.

Vallerani F., 2005, *La perdita della bellezza. Paesaggio veneto e racconti dell'angoscia*, in Vallerani F. Varotto M. (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto,* Portogruaro, Nuova dimensione, pp.159-186.

Vallortigara L. (a cura di), 2016, *Camminando per le foreste di Nane Oca. Atti della Giornata di Studio* (Venezia, 19 maggio 2015). Venezia. Edizioni Ca' Foscari, [file PDF] disponibile all'indirizzo web https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-069-3/ Pdf.

Varotto M., 2019, *Postfazione. Montagne, oltre la metafisica*, in Della Dora, V., *La montagna. Natura e cultura*, Torino, Einaudi, pp. 243-248.

Zanovello P., 2005a, *Le prime tappe della storia: tra Euganei, Veneti e Romani*, in Selmin F. (a cura di) *I Colli Euganei*, Sommacampagna, Cierre, pp. 87-113.

Zanovello P., 2005b, *Le risorse termali euganee nell'antichità tra sacro e profano*, in Selmin F. (a cura di), *I Colli Euganei*, Sommacampagna, Cierre, pp. 114 - 115.

Zanzotto A., 2009a , *Conglomerati*, Milano, Mondadori.

Zanzotto A., 2009b, *In questo progresso scorsoio*, *conversazione con Marzio Breda,* Milano, Garzanti.

Zanzotto A., 2011a, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, (I ed. 1999).

Zanzotto A., 2011b, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori,

Zanzotto A., 2016, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano Bompiani

Zanzotto A., 2021, *Erratici. Disperse e altre poesie*, a cura di Francesco Carbognin, Milano, Mondadori.

Zola E., 1987, *Taccuini. Un'etnografia inedita della Francia*, Torino, Bollati Boringhieri, (ed. or. *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, Paris, Librairie Plon, 1986).